

## RE-LECTURA DE *NADA MENOS QUE TODO UN HOMBRE*: ALEGORÍA DE LA CREACIÓN

### *Re-reading Nada menos que todo un hombre: an allegory on creation*

Stephen J. SUMMERHILL

Ohio State University, USA  
summerhill.2@osu.edu

RESUMEN: En el prólogo de las *Tres novelas ejemplares*, Unamuno propone que en su narrativa, el concepto del «querer ser» o deseo es representado en forma de personajes configurados en un lenguaje realista. El artículo presente afirma que esta combinación de promover un concepto mediante un lenguaje mimético genera una incommensurabilidad entre significado y significante cuya consecuencia es la alegoría. Aunque la tradición romántica considera la alegoría una forma estéticamente inferior, la crítica contemporánea ha desacreditado tales ideas, resucitando la alegoría como modalidad característica del siglo xx. El artículo procede a analizar *Nada menos que todo un hombre* como alegoría que explora lo que Unamuno consideraba uno de los grandes misterios del ser, la idea de la creación. Alejandro Gómez cree que es capaz de crear un mundo a fuerza de su propia voluntad pero descubre que su creación lo crea a él. El yo creador es siempre creado por el otro, y Alejandro se convierte en personaje de un melodrama creado por su mujer, Julia Yáñez.

*Palabras clave:* *Tres novelas ejemplares* y un prólogo, representación, alegoría, creación.

ABSTRACT: In the prologue to the *Tres novelas ejemplares*, Unamuno proposes that in his novels the concept of «querer ser» or desire is represented in the form of characters depicted with realistic language. The present article argues that this

combination of a concept developed in mimetic language generates an incommensurability between signified and signifier whose consequence is allegory. Although the Romantic tradition considers allegory an aesthetically inferior representational form, contemporary criticism has overturned such notions and resurrected allegory as characteristic of the twentieth century. The article proceeds to analyze *Nada menos que todo un hombre* as an allegory that explores what Unamuno considered one of the great mysteries of being, the idea of creation. Alejandro Gómez believes that he can create his world from no more than his own will but eventually discovers that on the contrary, his creation creates him. The creative self is always created by the other, and Alejandro becomes a character in a melodramatic tale created by his wife, Julia Yáñez.

*Key words:* *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, representation, allegory, creation.

Aunque el prólogo de las *Tres novelas ejemplares y un prólogo* es uno de los documentos más importantes para entender la teoría literaria de Miguel de Unamuno, no siempre se ha apreciado su sentido más profundo. Verdad es también que Don Miguel no siempre se explica con suficiente claridad, pero por eso mismo importa atender con cuidado al sentido de sus ideas. Unamuno es contradictorio, frecuentemente polémico —como en el caso del prólogo—, y muchas veces confuso, pero no es incoherente ni carece de sentido. Al contrario, Don Miguel mantuvo una visión consistente y lúcida durante muchos años, visión que sigue provocando el interés de lectores hoy en día.

Las páginas que siguen se proponen estudiar una dimensión estética de Unamuno que siempre ha provocado confusiones y malentendidos, el modo de representación con el que establece o plantea su narrativa. Sabido es que muchos han criticado lo que creen es un elemento excesivamente abstracto en los relatos de Don Miguel. Como dijo hace muchos años Eugenio de Nora, en lo que ha llegado a ser una crítica típica y muy repetida de la novela de Unamuno: «Se trata —y ésta es a mi juicio la deficiencia inicial e insalvable de la novelística unamunesca— de narraciones planteadas a partir de supuestos previos filosóficos...» (22-23). De Nora y otros creen que estos «supuestos previos filosóficos» quitan naturalidad y verosimilitud a los relatos de Don Miguel, dejándonos textos esquemáticos, exagerados y poco convincentes.

No vamos a contradecir la idea de la abstracción en la novela de Unamuno, y reconocemos que sus relatos pueden ser inverosímiles y exagerados, pero no por eso concluimos que no convencen al lector. Al contrario, algunos relatos unamunianos son extraordinariamente convincentes; sólo falta aprender a leerlos, es decir, entender su modo de representación, algo que De Nora y muchos otros han tenido dificultad en hacer. Por razones que como veremos, son tal vez comprensibles, la crítica tradicional ha leído los relatos de Unamuno como si presentaran personajes y acontecimientos del mundo reconocible fuera del texto, es decir, como si fueran

novelas realistas. Las páginas que siguen quieren demostrar que éste ha sido un error y que el modo representacional del relato unamuniano —al menos el relato posterior a *Niebla*— funciona de acuerdo a patrones diferentes, no realistas. Lo mínimo que debe esperar un novelista es que se le lea de acuerdo al modo representacional empleado en sus textos. Leer a Unamuno como realista es aplicar códigos incorrectos a su obra y por lo tanto condenarle a parecer deficiente. Don Miguel no era realista y no debemos distorsionar su obra imponiéndole códigos inapropiados.

Pero si no era realista, ¿qué era? Es aquí donde queremos volver a ciertas ideas fundamentales en el prólogo de las novelas ejemplares para explorar el problema de la representación en Unamuno, problema —todo hay que decirlo— que él no explica con suficiente claridad. También nos proponemos aplicar lo que descubrimos al análisis de una obra concreta, el último de los relatos en el volumen, *Nada menos que todo un hombre*. El objetivo es alcanzar una mejor apreciación de las ideas literarias de Unamuno, y al mismo tiempo aprovechar estas ideas para ofrecer una interpretación nueva de la extraña historia de Julia Yáñez y Alejandro Gómez<sup>1</sup>. Conviene señalar que, aunque el prólogo contiene muchas ideas importantes, vamos a ocuparnos solamente de las relacionadas con el problema de la representación.

El aspecto más obvio del prólogo es el ataque lanzado por Unamuno contra el realismo, al que acusa de ser «cosa puramente externa, aparential, cortical y anecdótica» (2: 972)<sup>2</sup>. El realismo, afirma Don Miguel, se fija en la superficie de la experiencia sin lograr una visión profunda del mundo íntimo, interior, del ser humano. De ahí, el novelista realista sumerge a sus personajes en cosas externas: «La realidad no la constituyen las bambalinas, ni las decoraciones, ni el traje, ni el paisaje, ni el mobiliario, ni las acotaciones, ni...» (2: 974). Además, el realista nos deja con personajes «crepusculares», es decir, débiles, triviales, sin voluntad fuerte y sin intimidad: «No hay un momento en que se vacíen, en que desnuden su alma» (2: 975).

Importa aclarar que el verdadero objeto de la crítica unamuniana no es precisamente el realismo, ya que don Miguel elogia a Balzac y a Flaubert en estas mismas páginas, sino su variante tardía, el naturalismo de la última mitad del siglo XIX. Cuando Unamuno dice que los personajes realistas son «maniqués vestidos» que repiten palabras recogidas en las calles por su autor, parece aludir a los métodos del naturalista francés, Emile Zola. Su crítica de la debilidad de los personajes realistas también nos hace pensar en la distinción que hace Georg Lukacs entre los personajes fuertes del realismo de Balzac, que llama «tipos» y que son

1. Una versión temprana de la parte teórica de este análisis aparece en «Theory and Practice of the Novel in Unamuno: The Case of "Dos madres"», *Revista Hispánica Moderna*, 45, 1 (Junio, 1992), 15-34. El ensayo presente representa una puesta al día de la perspectiva enunciada en ese ensayo.

2. Referencias a la obra de Unamuno remiten a la edición de Obras completas, 9 vols. Madrid: Escelicer, 1967-1972. Las páginas aparecen entre paréntesis después de la cita.

figuras concretas con valor universal, y los personajes «ordinarios» o débiles de Zola (6-8). Lukacs cree que el naturalismo es una forma decadente de lo que había sido un gran movimiento literario, el realismo de la primera mitad del siglo XIX, y aunque Unamuno no se expresa con igual claridad, el tenor de sus ideas va en el mismo sentido<sup>3</sup>.

La crítica del naturalismo es el aspecto negativo del prólogo, pero el documento también tiene su dimensión positiva. Unamuno afirma sin ambigüedades que el propósito de su novela es desarrollar personajes desde la perspectiva de lo que llama «el querer ser», es decir, el deseo o la voluntad: «Y que éste, el que uno quiere ser, es en él, en su seno, el creador, y es el real de verdad» (2: 973). Don Miguel se propone concentrarse exclusivamente en el «querer ser» de sus personajes y al mismo tiempo eliminar casi todas las alusiones al mundo externo. El resultado será un relato «real», concentrado en el nivel más profundo del ser humano, «el desnudo del alma», que es el deseo. Como dijo Carlos Blanco Aguinaga hace muchos años en lo que sigue siendo uno de los mejores estudios de las novelas ejemplares, Unamuno busca:

[...] hombres y mujeres de voluntad, cuyo afirmarse, necesariamente se llevará a cabo a expensas de los que no la tienen (los que ni quieren ser ni quieren no ser). A esta reducción propuesta por Unamuno corresponde el esquematismo de los tres relatos. Esquematismo —desnudez, limpieza de recursos— a causa del cual los «luchadores» pueden parecerse a casos patológicos cuando, en rigor, son ejemplos del vivir más cotidiano presentados en situaciones conceptualmente límites (54).

Ahora bien, las afirmaciones de Unamuno contienen una confusión importante que Don Miguel parece no haber visto pero que nosotros no podemos dejar pasar en silencio. Unamuno dice que el realismo «se refiere al arte literario y no al poético o creativo» (2:972) y que contrario a esto, el querer ser es una dimensión poética, auténticamente creativa. El, por supuesto, se considera poeta y por eso cree que su obra es superior: «En un poema —y las mejores novelas son poemas—, en una creación, la realidad no es la del que llaman los críticos realismo. En una creación la realidad es una realidad íntima, creativa y de voluntad» (2:972).

Pero el problema es que al reducir el realismo a la categoría de mera literatura y reservarse para sí la categoría de poesía, Unamuno no aclara que habla de cosas diferentes: un modo representacional por parte de los realistas y una condición ontológica del arte en el caso propio. Dicho de otra manera, toda obra poética —al menos una escrita como la que se propone ofrecer Unamuno— tiene que adquirir una representación discursiva como obra de literatura si es que va a aparecer en el mundo. La poesía es necesariamente literatura también, pero don Miguel no nos dice cómo lo es, es decir, no aclara su modo representacional. Además, es importante reconocer que un poeta verdadero podría recurrir a una representación

3. Por supuesto, no sugiero que Lukacs y Unamuno coincidieran en sus perspectivas críticas. El crítico marxista jamás habría aceptado a Don Miguel porque lo habría considerado un modernista decadente excesivamente preocupado por el sujeto.

realista si fuera apropiada para la visión poética que le inspira. En el fondo, es exactamente lo que hicieron Balzac y Flaubert si queremos entender el argumento de Unamuno, ya que Don Miguel habla de los dos novelistas franceses en términos equiparables a los que usaría para un poeta: «Balzac no era un hombre que hacía vida de mundo ni se pasaba el tiempo tomando notas de lo que veía en los demás o de lo que les oía. Llevaba el mundo dentro de sí» (2:976). Balzac era novelista realista y también poeta, lo mismo que Flaubert, quien «sintió, como dicen, señales de envenenamiento cuando estaba escribiendo, es decir, creando, el de Emma Bovary, en aquella novela que pasa por ejemplar de novelas, y de novelas realistas, ...» (2: 975). O sea, Unamuno reconoce que en principio, el realismo no destruye la poesía y un novelista realista puede ser un gran poeta.

Todo poeta tiene que convertir su visión, sus ideas, en literatura, es decir, tiene que encontrar una forma literaria apropiada a representar lo que quiere decir. Y aunque Unamuno nos explica la forma literaria que no quiere, el naturalismo, poco dice de la que quiere para su obra. En su afán de hablar de lo poético, el famoso «querer ser» de sus personajes, no habla suficientemente de cómo representar este «querer ser» en palabras. Sin duda es porque Don Miguel nunca se preocupó (o nunca quiso dar la apariencia de preocuparse) por el aspecto formal de su obra, libertad que él tenía el derecho de cultivar pero que nosotros no podemos permitirnos.

Ahora bien, Don Miguel no dice mucho sobre la forma literaria, pero no se queda totalmente en el silencio. Abre el tercer apartado del prólogo hablando de los personajes que quiere crear en su novela:

Quedamos, pues —digo, me parece que hemos quedado en ello...—, en que el hombre más real, *realis*, más *res*, más cosa, es decir, más causa —sólo existe lo que obra—, es el que quiere ser o el que quiere no ser, el creador. Sólo que este hombre que podríamos llamar, al modo kantiano, numénico, este hombre volitivo e ideal —de idea-voluntad o fuerza— tiene que vivir en un mundo fenoménico, aparential, racional, en el mundo de los llamados realistas (2: 974).

Pocas líneas en el prólogo son más importantes que éstas. Unamuno nos dice que su novela representa un concepto que él cree poético, el querer ser, en forma de personajes presentados en un lenguaje realista. Sus personajes representan la idea del querer ser, y lo hacen en un lenguaje mimético, es decir, dentro de los límites de la verosimilitud. Un poco más adelante, añade:

Sí, ya sé la canción de los críticos que se han agarrado a lo de la *nivola*: novelas de tesis, filosóficas, símbolos, conceptos personificados, ensayos en forma dialogada... y lo demás.

Pues bien; un hombre, y un hombre real, que quiere ser o que quiera no ser, es un símbolo, y un símbolo puede hacerse hombre. Y hasta un concepto. Un concepto puede llegar a hacerse persona (2: 974-75).

La situación descrita por Unamuno —un concepto representado con forma realista— implica que existe en su novela una inconmensurabilidad fundamental

entre significante y significado. El lenguaje realista no se hizo para representar ideas sino el mundo externo o concreto. Unamuno toma el lenguaje realista y lo usa para otro fin, comunicar el yo en su ser profundo. Es comprensible, pues, que de Nora y otros se equivocaran en su lectura de la novela unamuniana porque, al recurrir al lenguaje mimético, Don Miguel da a entender que una lectura realista sería apropiada para su novela.

Pero una lectura realista es precisamente la que no debemos buscar para el relato unamuniano, exactamente como una lectura filosófica tampoco sería una solución porque sería exclusivamente conceptual. Al contrario, debemos reconocer una tercera modalidad representacional. Unamuno nos da un tipo de obra basado no en una analogía entre significante y significado, como el realismo y el simbolismo, sino en una diferencia o distancia. Esta forma es ampliamente reconocida aunque históricamente ambigua: la alegoría. *Un concepto puede llegar a hacerse persona* no por el realismo ni por el símbolo sino solamente por la alegoría. Así llegamos a una idea fundamental pero jamás aclarada en la estética unamuniana: el modo de representación en las novelas ejemplares, y posiblemente en otras de los mismos años, como *Abel Sánchez* y *La tía Tula*, es la alegoría. Esta afirmación nos acerca a muchas de las controversias sobre la narrativa de Unamuno.

La tradición romántica considera la alegoría una forma inferior de representación porque, según su perspectiva, es artificial y mecánica. La alegoría representa ideas por medio de una forma no relacionada con ellas, una forma que necesariamente aparece arbitraria y artificial. El romántico por su parte busca una analogía entre significante y significado para lograr el universal concreto, síntesis imaginativa de lo profundo en forma concreta, expresión íntegra de visión completa<sup>4</sup>. Así se explica la preferencia romántica por el símbolo y el realismo porque los dos se basan en una supuesta fusión o integración entre significante y significado, forma y contenido.

Como producto de una formación intelectual romántica, Unamuno también aceptaba estas ideas. En *En torno al casticismo*, Don Miguel critica la alegoría de Calderón, contrastándola con las «ideas vivas» de Shakespeare, tema, como ha bien mostrado La Rubia Prado, relativamente frecuente entre pensadores románticos (88-100)<sup>5</sup>. Es probablemente por eso por lo que Unamuno tiende a evitar una admisión franca y abierta que su obra pueda ser alegórica: «¡A cualquier cosa llaman puros conceptos o entes de ficción los críticos!» (2: 975). Dice que uno que lee

4. Nos llevaría muy lejos explicar en detalle todas estas ideas, que forman la base de la estética romántica y aparecen sobre todo en Immanuel Kant, *Crítica del juicio*, y en Samuel Taylor Coleridge, *Biographia literaria*, *passim*. La Rubia Prado nos da una síntesis excelente de estas ideas y su impacto en la obra de Unamuno.

5. La Rubia Prado, p. 95, parece aceptar que la representación en Unamuno es simbólica, aunque como indica su título, en otros momentos reconoce el elemento alegórico en Don Miguel. Nosotros por el contrario nos decidimos claramente por la alegoría, no el símbolo, porque la representación en Unamuno se basa en la diferencia y no en la analogía.

para entretenerse no entenderá el tipo de personaje que él inventa, «y es capaz de llamarle símbolo o alegoría» (2: 976). Don Miguel sabe muy bien que la etiqueta «alegoría» es equivalente a una condena. Trata de defender la legitimidad poética de su obra esquivando el término, aunque está presente como sombra que amenaza todo lo que escribe.

Pero ya no es necesario sentir vergüenza de la palabra «alegoría». La teoría romántica ha sido fuertemente desacreditada en nuestra época y muchos han trabajado para recuperar la alegoría como modalidad literaria legítima, no menos importante que el realismo o el simbolismo. Walter Benjamin, Angus Fletcher, Paul de Man y muchos otros han mostrado que la alegoría ocupa un espacio fundamental en la historia de la representación. Lejos de morir en el siglo xvii como se creyó durante mucho tiempo, sigue viva y dinámica hasta hoy. De Man ha mostrado, por ejemplo, que muchas obras románticas pretendidamente simbólicas son esencialmente alegóricas aunque los románticos no querían admitirlo o no lo entendían así (186-88). Y Benjamin afirma que la alegoría es característica de la época moderna porque se asocia con nuestra separación de los sentidos estables y permanentes, la primera y más fundamental siendo nuestra separación de lo divino (166-178). Asociar la alegoría con sentidos inestables está lejos de tomarla como forma mecánica y muerta. Unamuno, cuya lucha trágica con el silencio de lo divino es bien conocida, también vivió un mundo de sentidos inestables, como veremos en seguida. Proponemos, pues, el término alegoría para entender la representación en la obra narrativa de Don Miguel<sup>6</sup>. Si nuestra tesis es correcta, Unamuno se encuentra en compañía de algunos de los escritores más importantes del siglo xx, alegoristas todos como Kafka, Musil, Gide, Borges, y Nabokov, entre otros.

Pero hay que aclarar cómo funciona la alegoría. Según Fletcher, un texto alegórico dice una cosa y quiere decir otra (2). Éste es precisamente el *allos* u otredad contenida en la palabra alegoría (Flores, 4-5): lo que se dice en la superficie es diferente del fondo. Otra manera de decir esto es notar que todo texto alegórico se basa en una relación arbitraria o inmotivada entre significante y significado. Lo que se dice es diferente de cómo se dice, y una lectura alegórica debe poder tomar esta diferencia en cuenta como característica esencial del texto. La incommensurabilidad entre significante y significado oscurece pero no destruye la comunicación del sentido ya que el lector puede llegar a entender qué quiere decir el texto. El problema es que los mecanismos de comunicación son indirectos, artificiales, y extraordinariamente sutiles. Por eso, Flores habla de la «duplicidad» de la alegoría (*ibid.*), ya que es un discurso en que no se debe confiar en las apariencias. De manera semejante, Quilligan ha mostrado que en el curso de muchas alegorías, los dos niveles literal y figurativo tienden a confundirse a través de juegos de palabras que terminan provocando ambigüedades de sentido (64-77). Una metáfora, por ejemplo, puede aparecer como verdad literal y luego como metáfora hasta

6. La obra dramática de Unamuno también es alegórica. Ver la discusión de *La venda* hacia el final de mi artículo «Freedom...» para una presentación preliminar del problema.

el punto de que no se puede saber ya qué es literal y qué metáfora. Es así como, en un trabajo anterior, hemos visto en *Dos madres* un juego de palabras entre «gracias» (en el sentido de expresar agradecimiento) y «gracia» (recibir un don sagrado). Este juego provoca una lectura profundamente irónica en que el famoso instinto maternal de Raquel aparece como mero pretexto para *otra* narración oculta sobre el misterio de la redención (Summerhill, «Theory»). Si la alegoría fuera una forma mecánica y muerta, jamás encontraríamos situaciones y procedimientos tan ambiguos.

Según Quilligan, la obra alegórica no pretende ofrecer una ilusión de la realidad externa, sino una comprensión más profunda y compleja. La verosimilitud en los acontecimientos y comportamientos es, pues, menos importante que el misterio oculto. Y como este misterio se revela con gran ambigüedad, el lector tiende a fijarse más en el lenguaje con que se plantea (66). No es que desaparezcan los personajes y su mundo sino que la ambigüedad del lenguaje alegórico tiende a provocar en el lector una fuerte conciencia textual. Se reconoce una especie de primacía del lenguaje y del discurso, aunque pocas veces es posible decir que el lenguaje sea capaz de poner orden y claridad a lo que se lee. Una consecuencia importante es que la alegoría aparece como un tipo de discurso que cuestiona el valor del lenguaje. ¿Es la palabra mentira o gesto hacia la verdad? (64-79). ¿Es posible distinguir la verdad de la mentira? ¿Cómo no recordar la «Oración fúnebre por modo de epílogo» de *Niebla* cuando Orfeo dice: «La lengua le sirve [al hombre] para mentir, inventar lo que no hay y confundirse» (2: 680)? Verdad y mentira: la palabra alegórica es ambas a la vez.

De las muchas otras características que la crítica ha señalado para la alegoría<sup>7</sup>, la que más nos interesa aquí es la importancia de la trama y del tiempo. Clifford dice que la alegoría es «esencialmente kinética» y que «Las formas narrativas fundamentales de la alegoría son el viaje, la batalla o conflicto, la búsqueda, y la transformación, i.e., un tipo de proceso controlado o dirigido» (14-15, traducción nuestra). También observa una especie de «tiempo sin tiempo» característico de la alegoría en que el argumento parece inmerso en una secuencia claramente temporal, pero es como si el tiempo no pasara o si su paso fuera secundario, incidental (95). La importancia de estas ideas es doble. Por una parte, veremos que el argumento de *Nada menos que todo un hombre* se desarrolla en forma de una «batalla» o conflicto entre Julia y Alejandro. Esta batalla culmina en una transformación radical, casi una inversión de papeles. Como en muchos otros relatos, Unamuno también nos da en *Nada menos* una narración con una importante progresión temporal, pero el tiempo parece desdibujado, arbitrario, casi innecesario. Es una de las muchas contradicciones que hacen que la novela no se conforme con un modo mimético.

El otro punto sobre la esencialidad del argumento en la alegoría es que sugiere el camino analítico que debe seguir el crítico. Estudiar una alegoría implica no

7. Los estudios más completos de la alegoría son los de Fletcher, Clifford y Honig.



solamente entender a los personajes sino también analizar la *fábula* o secuencia del argumento, porque es una puerta importante al nivel oculto. De ahí que, en lo que sigue, a veces nos veremos en la situación de contar la historia, aunque siempre con la intención de descubrir su otra cara.

Ha llegado el momento de emprender nuestra lectura de *Nada menos que todo un hombre*. La pregunta fundamental es: ¿Cómo entender la obra como alegoría? Evidentemente, es necesario buscar un segundo nivel conceptual detrás o debajo de los personajes y acciones. Sin embargo, al abrir el libro, ningún lector se preocupa por sentidos ocultos. Lo único que encontramos es la superficie, la historia de la vida de Alejandro Gómez y Julia Yáñez. Y aunque una lectura alegórica no es mimética ni se limita a tomar a los personajes como posibles seres humanos en el mundo, no está prohibida tal lectura. Simplemente, importa verlos como algo más que eso, como representaciones de algo todavía desconocido.

Esto nos da una posible clave para la lectura: los personajes alegóricos viven en dos mundos, el mimético y *otro* mundo por debajo. Cuando este otro mundo se hace presente en sus vidas, lo que ocurrirá con bastante frecuencia, los personajes tenderán a desbordar o escapar los límites de la verosimilitud con comportamientos exagerados o «no normales». Cuanto más «anormales» o exagerados los personajes, más sentiremos la presencia de un sentido oculto porque es lo que motiva o empuja el movimiento hacia el exceso y la distorsión. Veamos la obra.

Como todas las novelas ejemplares, *Nada menos que todo un hombre* ofrece una historia singularmente extraña. Víctima de su padre, que quiere casarla para salvarse económicamente, Julia Yáñez busca desesperadamente la independencia y el amor. Aunque ella no lo pone en estos términos, sabemos que busca ser aceptada de acuerdo al imperativo categórico kantiano, como fin, no como medio. Tras dos aventuras breves en que se comporta contradictoriamente, tratando a sus novios como medios de escaparse de su padre, Julia entra en relaciones con un indiano rico y misterioso, Alejandro Gómez. Al principio, sospecha que su padre piensa venderla a este hombre que ostenta modales plebeyos de comportamiento. También se siente aterrorizada. Alejandro es un hombre tan voluntarioso, tan lleno de confianza en sí mismo, que intimida a otros. Sin embargo, Julia no puede dejar de sentir cierta atracción hacia el hombre, y también se siente fascinada. Se casan y muy pronto la mujer se convierte en una especie de cautiva o esclava completamente dominada por un hombre fuerte pero también frío, sin cariño.

La obra insiste con cierta exageración que Alejandro se ha creado a sí mismo. «Nadie sabía bien de su origen», nos dice la narración, «nadie de sus antecedentes, nadie le oyó hablar nunca ni de sus padres, ni de sus parientes, ni de su pueblo, ni de su niñez» (2:1012). Luego con Julia, Alejandro afirma: «Mi familia empieza en mí. Yo me he hecho solo» (2: 1017). Y más adelante: «Yo vengo de la nada» (2: 1024). Como afirmaba hace muchos años Ángel del Río: Alejandro «Es un hombre que se ha hecho a sí mismo en el sentido absoluto de la palabra» (22). Comenzamos a sospechar que el personaje representa una cierta manera de entender la idea de la

creación. Alejandro supone que puede crearse a sí mismo en un acto de autogeneración solitaria que depende exclusivamente de su voluntad.

Alejandro también dice que siempre consigue lo que se propone: «Nada que de veras me haya propuesto he dejado de conseguir» (2: 1012-13). Y aparece la exageración otra vez cuando efectivamente consigue todos sus deseos en la primera parte de la obra. Quiere casarse con Julia y lo consigue. Afirma luego que su mujer no podía dejar de tener un hijo varón porque él como hombre completo que es, tenía que tenerlo (2:1018-19). El colmo de esta actitud es cuando niega que un desliz con una criada sea un acto de infidelidad a su mujer. No es desleal, dice, porque afirma que no lo es. O sea, afirma su voluntad y trata de imponerla en otros, creando así la realidad de su mundo, sea verdadera o no. De esta manera, el sentido de Alejandro aparece con más nitidez: es el creador por excelencia, el que funda un mundo. Esto lo asocia con nada menos que Dios. Es decir, vamos descubriendo que la obra nos presenta una alegoría de uno de los misterios más esenciales del universo unamuniano, el acto poético y divino de la creación. ¿Qué significa crear? ¿Cómo logra uno una creación? Es una de las grandes preocupaciones de Unamuno porque es el reto de todo ser humano: vivir creándose, haciéndose un alma, desarrollando una existencia plena, significativa, capaz de superar las ansias del fracaso y de la amenaza de la muerte. Si bien ninguna vida supera la muerte, no por eso deja de estar totalmente entregada a la creación de sí misma y del mundo entorno.

No nos parece casual que la idea de la creación aparezca en la persona de un ser plebeyo, bruto y simple, es decir, todo lo contrario de lo que esperaríamos convencionalmente sea un poeta o una divinidad. Sin duda, Unamuno juega con una idea de la *ostranenie* o extrañamiento en que trata de provocar al lector, despertarle de la vida «crepuscular» de que tanto se queja en el prólogo. Además, con no poca ironía, Don Miguel nos muestra que el misterio de la creación puede surgir donde menos se espera, en una situación aparentemente anti-poética o no-divina. «Dios», después de todo, no es sino un tipo ordinario, cada uno de todos los seres humanos.

Ahora bien, para Julia, la gran pregunta que motiva la dinámica del argumento es si Alejandro la quiere o no. Todas las apariencias dan a entender que no la quiere y que en el fondo, sólo le interesa tener una mujer hermosa que puede exhibir para provocar celos y la admiración de la gente (2: 1015). Si Julia le pregunta si la quiere, siempre responde que el amor es superficial y cosa de libros, un fenómeno sin interés derivado de las novelas sentimentales que a ella le gusta leer. Poco a poco, crece la desesperación de Julia porque su marido no ofrece una respuesta satisfactoria a la única pregunta que la preocupa. Con el paso del tiempo, se siente tentada a provocar los celos de su marido con un hombre que Alejandro desprecia, el conde de Bordaviella. De esta manera, Julia se convierte en una figura que representa una resistencia a la creación de Alejandro. La pregunta sobre si Alejandro la quiere indica sus dudas sobre el valor de la imagen voluntariosa cultivada por él. Y al buscar provocar los celos, Julia desafía el poder de su marido, procurando

establecer su propia independencia. Julia aparece como el gran obstáculo a la creatividad de Alejandro. Es aquí donde, como ya anticipamos, la obra se convierte en una especie de «batalla» o lucha entre los personajes.

Con esto llegamos al núcleo de la novela, el desarrollo de la situación entre Julia y Bordaviella. Al principio, Alejandro no se preocupa si su mujer pasa el tiempo con el conde: «Diviértete en embromar al majadero de Bordaviella» (2: 1020). Sin embargo, con el tiempo, las murmuraciones de la gente se hacen suficientemente notorias que un día en un bar, Alejandro pierde el control y descalabra a una persona con una botella. Importa notar que el texto recoge el placer que siente Alejandro al contarle a Julia el episodio del botellazo y una visita de los padrinos del señor herido: «Aquella noche, contaba Alejandro a su mujer la escena de la entrevista con los padrinos, después de haberle contado lo del botellazo, y se regodeaba en el relato de su hazaña» (2: 1024). Este pequeño dios que desprecia las novelas recibe enorme placer al contar historias. Es uno de los primeros signos de una creación contraria y paulatina que le va a transformar en personaje de novela creado por otro sin que él, supuesto creador voluntarioso completo, sea capaz de oponerse.

Sigue Julia tratando de provocar los celos de su marido, es decir, de destruir su capacidad creadora, cuando Alejandro decide llevarla al campo: «A esta pobre mujer le está trastornando la vida de corte y la lectura de novelas» (2: 1025). Llevarla al campo es signo de su molestia; poco a poco Julia consigue su deseo. Tras el episodio de Alejandro con la criada, vuelven a la ciudad, y Julia, exasperada, se entrega por fin al conde, declarándose en seguida a su marido: «¿Pues no he de consentirlo, si es mi amante? Ya lo has oído, mi amante. El michino es mi amante!» (2:1027). Alejandro se defiende («Estás mintiendo para provocarme. Quieres convertirme en un Otel» (*ibid.*)), pero se siente claramente amenazado. Decide internar a su mujer en un manicomio afirmando que sufre alucinaciones, que es, ya lo sabemos, mentira pura, ya que ella efectivamente se entregó al conde pero Alejandro lo niega<sup>8</sup>. Lo extraño es que el indiano impone su voluntad en Bordaviella y los médicos para llevar a cabo su plan. Ellos fingen que Julia no dice la verdad cuando afirma que el conde es su amante. Alejandro llega incluso a amenazar a Bordaviella con una pistola, signo claro de que el mentiroso es él. Alejandro crea una situación totalmente ficticia gracias a una brutalidad casi ilimitada. Nadie está de acuerdo con nuestro pequeño dios, pero nadie se atreve a desafiarle. Al mismo tiempo, la situación nos presenta con ese aspecto frecuente de la alegoría, la ambigüedad entre verdad y mentira. Una mentira reconocida por todos —que Julia no ha sido amante del conde— se impone como verdad. ¿Cómo distinguir verdad y mentira

8. Es posible sospechar que Julia no se ha acostado con el conde y que solamente quiere provocar a su marido, como él efectivamente sospecha. Pero la escena final con Bordaviella da a entender que al contrario, no hay duda de que ella es adúltera. Lo ha hecho para provocar al marido, y ha tenido éxito.

en este relato? ¿O es que una mentira se convierte en verdad cuando el mentiroso es el más fuerte?

Y ahora llegamos al primero de varios momentos decisivos. En el manicomio, Julia concluye que todos la han abandonado, pero que su marido es efectivamente el más fuerte. Decide que no importa si él no la quiere porque le quiere ella: “¿Me quiere, o no me quiere?”. Y se decía luego: “¡Yo sí que le quiero!” (2: 1030). En seguida dice el texto: «Y por temor a enloquecer de veras, se fingió curada, asegurando que habían sido alucinaciones lo de su trato con el de Bordaviella» (*ibid.*) En este momento, Julia se rinde a la mentira de Alejandro. Acepta una versión falsa de los acontecimientos, y como consecuencia, se convierte en personaje inventado por su marido. Julia abandona su resistencia y se hace un ser creado por otro. Y ahora surge el nudo central de la obra Al preguntarle Julia si Alejandro la quiere, de repente responde: “Con toda el alma, con toda la sangre, y con todas las entrañas... Soy tuyo más que tú mía” (*ibid.*).

Creemos que aquí se revela uno de los puntos más importantes de la obra. Alejandro Gómez descubre que él como creador no existe sin su creación. Es decir, como creador de ficciones, Alejandro es creado por ellas. El primer gran misterio de la creación es que, contra todo lo que había creído Alejandro, el creador no se genera a sí mismo ni es solitario y poderoso, sino que depende de su creación. Su creación lo crea y lo sostiene en una relación mutua, social y solidaria.

Esta idea ya había aparecido en el capítulo 7 de *Del sentimiento trágico de la vida*, donde Unamuno explica su teoría de Dios. En la visión de Don Miguel, Dios es una figura imaginada por el ser humano a partir del anhelo de que haya un ser poderoso capaz de crear y dar sentido al universo: «Dios es, pues, 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, ...» (7: 192). El creador divino es creado por el ser humano que luego acepta definirse como creado por el creador. El Dios unamuniano depende de que los seres humanos sigan creándolo y creyendo en él. En este sentido, Dios es como Alejandro, un creador creado por su creación. La dinámica fundamental de *Nada menos que todo un hombre* es presentar una dialéctica de la creación en que el que origina descubre que es originado por otra persona. Al principio, Alejandro cree que lo puede hacer todo y descubre su error cuando logra su deseo. Inventa un mundo, y en el instante de realizarlo, descubre que él también ha sido inventado. Es una dialéctica en que «Dios y el hombre se hacen mutuamente...» (7: 209). Alejandro no puede crear sin una Julia que acepte ser creada, pero cuando ocurre esto, Julia se convierte en creadora de Alejandro. El primer misterio de la creación es que el creador es creado por su creación.

Pero hay más. Julia ahora confirma su categoría de personaje en la ficción de Alejandro cuando llama a Bordaviella para que éste escuche su declaración que no había sido su amante. Bordaviella sabe que es mentira pero no puede hacer nada: «¿Es que va usted a negarme, señora de Gómez, que, fuese por lo que fuera, acabó usted, no ya sólo aceptando mis galanteos...; no, galanteos, no; mi amor?...

[...] ¿Va usted a negarme que empezaba yo a ser su amante?» (2: 1033). Efectivamente, Julia lo niega atribuyendo su comportamiento a su locura. En estos términos, la única «locura» que ha sufrido Julia es no creer las mentiras de Alejandro. Su «cordura» actual se debe a que ahora las acepta. Otra vez, la mentira repetida por Julia se convierte en verdad y la alegoría confunde las dos. El conde no puede sino irse corriendo de la casa.

Alejandro está presente durante parte de la conversación entre Julia y Bordaviella, y como antes cuando se regodeaba contando la historia del botellazo, aquí recibe un placer especial al escuchar las palabras dirigidas por Julia a Bordaviella:

Lo que le atribuí entonces fué una acción villana e infame, indigna de un caballero como usted.

¡Muy bien —agregó Alejandro— muy bien! Acción villana e infame, indigna de un caballero... ¡Muy bien! (2: 1032)

Es decir, el hombre que se distancia de la literatura parece apreciar la retórica fina de Julia e ironiza su sentido delante del conde. Es otro signo de la transformación lenta pero segura de Alejandro en personaje creado por Julia.

Fletcher observa que los argumentos alegóricos a veces terminan con un *Deus ex machina* porque siguen un curso más ritualístico que mimético (150). El final de *Nada menos que todo un hombre* puede parecer un *Deus ex machina* porque por razones no muy claras, de repente se enferma y se muere Julia. El texto afirma que estaba quebrantada por las tormentas anteriores, pero el hecho es que acaba de realizar su sueño más profundo, saber que Alejandro la quiere. Morir en este momento no parece consistente con su situación, y a primera vista, resulta arbitrario.

Pero también se puede aventurar otra posibilidad. La enfermedad y muerte de Julia le revelan a Alejandro una lección dura: que no puede controlar su creación. Crear algo es equivalente a desatar un proceso en que el creador pierde control de su obra; la obra adquiere una existencia autónoma e independiente que no controla nadie. Esto, sugerimos, es el segundo gran misterio de la creación. El creador no solamente es creado por su creación, sino también pierde control de ella. El todopoderoso Alejandro descubre que no tiene ningún poder. Lejos de ser «todo un hombre», no es sino el hombre de Julia: «¿Yo? ¡Nada más que tu hombre..., el que tú me has hecho!», como dice en el momento de la muerte de ella (2: 1035).

La transformación de Alejandro de creador a ser creado es casi completa. Sólo falta un paso más: en el lecho de muerte de su amada, Alejandro declara su amor eterno, romántico. Y cuando Julia se muere, trata de seguirla matándose con un cuchillo. La escena da la impresión de estar sacada de una novela sentimental y exagerada, como un melodrama teatral. Es el ejemplo patético de un sujeto que cree que su amor penetra más allá de la vida para entrar en la eternidad, situación que debemos sospechar sólo pasa en las novelas. Es decir, la muerte de Alejandro parece una metamorfosis final porque le transforma en personaje de novela, acaso uno de esos personajes en las novelas de Julia que él tanto despreciaba. Es difícil

no sentir una ironía profunda aquí porque se completa el proceso de transformación que convierte a Alejandro en personaje de una novela melodramática. El pobre confirma que no es sino creación de otro. Importa añadir que Alejandro será personaje en una novela melodramática, pero la ironía de la situación impide que *Nada menos que todo un hombre* se convierta en melodrama. Es, creemos, una ironización de los seres que como Alejandro, creen que son «más reales» que la literatura.

En *Nada menos que todo un hombre*, el misterio de la creación se revela a través de un ejemplo negativo. Alejandro Gómez comienza con la idea equivocada de que crear depende exclusivamente de su voluntad solitaria. En el curso de la obra, descubre que al contrario, crear es un proceso de dependencia mutua con otros seres. Se es en la medida que se entrega uno al otro, que es lo que hizo Julia, convirtiéndose en la verdadera creadora de la obra. El otro es la verdadera fuente de lo que uno es y de toda la creación.

En este trabajo, hemos afirmado de manera franca y directa que ha llegado la hora de reconocer la base alegórica de las novelas ejemplares de Unamuno. Son novelas intelectuales, antirrealistas, y exageradas, pero no son novelas de tesis ni son obvias o simplistas. Al contrario, son obras auténticamente profundas, complejas, y provocadoras en su exploración de los misterios del ser. Va sin decir que no todos los lectores están interesados en los misterios del ser, y en ese sentido, suponemos que la gran mayoría de los lectores seguirá prefiriendo la novela realista. Pero eso no afecta a nuestra capacidad de reconocer la representación alegórica en Unamuno y no quita nuestro reconocimiento que en su época, Don Miguel estaba en la vanguardia de la experimentación modernista en la novela. Las novelas ejemplares son mucho más importantes de lo que se ha apreciado hasta ahora, y nos atrevemos a afirmar que Unamuno tenía razón: sin juego de palabras, son «reales» y totalmente convincentes.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMIN, Walter. *The Origin of German Tragic Drama*. Trans. John Osborne. London: Verso, 1998.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos. «Aspectos dialécticos de las “Tres novelas ejemplares”», *Revista de Occidente*, 7 (1964), 51-70.
- CLIFFORD, Gay. *The Transformations of Allegory*. London-Boston: Routledge & Kegan Paul, 1974.
- COLERIDGE, Samuel Taylor. *Biographia Literaria, or, Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions*. Ed. George Watson. New York: Dutton, 1965.
- DE MAN, Paul. «The Rhetoric of Temporality», *Interpretation, Theory and Practice*. Ed. Charles S. Singleton. Baltimore: Johns Hopkins P., 1969. 173-209.
- DE NORA, Eugenio G. *La novela española contemporánea (1898-1927)*. 2.<sup>a</sup> ed. 3 vols. Madrid: Gredos, 1973.

- DEL RÍO, Ángel. «Las “Novelas ejemplares” de Unamuno», *Estudios sobre literatura contemporánea española*. Madrid: Gredos, 1966. 7-27.
- FLETCHER, Angus. *Allegory; The Theory of a Symbolic Mode*. Ithaca, New York-London: Cornell UP, 1964.
- FLORES, Ralph. *A Study of Allegory in its Historical Context and Relationship to Contemporary Theory*. Lewiston-Queenston-Lampeter: Edwin Mellen P., 1996.
- HONIG, Edwin. *Dark Conceit: The Making of Allegory*. Hanover, NH: Univ. Pr. of New England, 1982.
- KANT, Immanuel. *Critique of Judgement*. Trans. J. H. Bernard. New York: Hafner, 1972.
- LA RUBIA PRADO, Francisco. *Alegorías de la voluntad; pensamiento orgánico, retórica y deconstrucción en la obra de Miguel de Unamuno*. Madrid: Libertarias/Prodhufo, 1996.
- LUKACS, Georg: *Studies in European Realism*. Intro. Alfred Kazin. New York: Grosset & Dunlap, 1964.
- QUILLIGAN, Maureen. *The Language of Allegory; Defining the Genre*. Ithaca-New York: Cornell UP, 1979.
- SUMMERHILL, Stephen J. «Freedom, the Invisible and the Sublime in Unamuno's *La Esfinge*», *Letras Peninsulares*, 14, 2 (Fall, 2001), 227-242.
- . «Theory and Practice of the Novel in Unamuno: The Case of *Dos madres*», *Revista Hispánica Moderna*, 45, 1 (Junio, 1992), 15-34.
- UNAMUNO, Miguel de. *Obras completas*. 9 vols. Madrid: Escelicer, 1966-1972.

