

ARTÍCULOS

EL PERSONAJE-ESCRITOR EN LA NARRATIVA BREVE DE UNAMUNO: METALITERATURA Y AUTOBIOGRAFÍA

The writer-character in Unamuno's short fictions: Metafiction and autobiography

Luis ÁLVAREZ CASTRO

University of Florida
lacastro@ufl.edu

RESUMEN: La literatura de Unamuno está habitada por numerosos personajes-escritores que además de portavoces estéticos son una extensión vital de su autor. El género que contiene más personajes de este tipo es la narrativa breve y a través de su estudio, se pone de manifiesto la concepción unamuniana de la metaliteratura: en su obra, la reflexión teórica sobre la literatura en el seno de la ficción se convierte en una confesión autobiográfica de índole existencial.

Palabras clave: personaje-escritor, metalepsis, metaliteratura, autobiografía.

ABSTRACT: Unamuno's literature is inhabited by several writer-characters who function as aesthetic spokespersons as well as existential supplements of their creator. The largest number of such characters is found in Unamuno's short fictions. By analysing them, Unamuno's approach to metafiction is revealed; in his works, the embedding of literary theory within fiction results in a confessional writing style loaded with existential significance.

Key words: writer-character, metalepsis, metafiction, autobiography.

Debo decirle que yo, propiamente, no vivo de escribir, sino que vivo para escribir, que mi vida es mi obra y mi obra es, a la vez, mi vida.

Miguel de Unamuno (o.c. VIII, 616)¹

1. UNAMUNO Y LA METALITERATURA

Abrumado por la densidad conceptual y el desconcertante experimentalismo de la narrativa de Unamuno, González Ruano caracterizó a don Miguel como un brillante teórico de la literatura que sin embargo resultaba ser un mediocre novelista². No hay duda que lo que entendemos por teoría literaria y mucho más aún nuestra concepción de la novela son categorías en constante proceso de formulación, debido a lo cual aquello que para González Ruano suponía un demérito ha llegado a representar uno de los valores más apreciados de la novelística unamuniana: me refiero a su acusado acento metaliterario. Ricardo Gullón, por ejemplo, se ha referido a la «vocación metanovelística de Unamuno, probablemente el escritor español más inclinado a novelar-vivir el acto creativo, convirtiendo la novela en auto-reflexión y en tema de la novela misma»³, una idea que mantiene en lo esencial Longhurst al indicar que «teoría y praxis van indefectiblemente unidas en sus novelas: la novela es su propia teoría»⁴. Criado Miguel, por citar otro caso, define la «segunda manera» narrativa de Unamuno como un «sistema de novelar en el que rompe el pacto narrativo e interviene explícitamente, como narrador, en el texto de la novela. Esta intervención tiene por objeto enjuiciar ante el lector cuestiones de procedimiento narrativo o plantear temas concretos que atañen a la ficción»⁵. Ante esta unanimidad crítica, insistir en la naturaleza metaliteraria de la narrativa de Unamuno podría parecer trivial cuando no sencillamente ocioso, pero en rigor los rasgos e implicaciones de dicha naturaleza están aún por especificar.

Al pasar revista a los análisis de la novelística unamuniana que inciden en su fusión de planos ontológicos (realidad *versus* ficción) y discursivos (teoría y crítica literarias *versus* práctica creativa), dos limitaciones emergen de manera generalizada:

1. Las siglas o.c. hacen referencia a la obras completas preparadas por Manuel García Blanco y publicadas por Escelicer (Madrid, 1966-1971), con indicación del número de tomo en romanos y de la paginación en arábigos. Por su parte, las siglas o.c.t. se refieren a las obras completas publicadas por Turner bajo la dirección de Ricardo Senabre (Madrid, 1994-2005). Se indica el número de tomo en romanos seguido del número de página en guarismos.

2. GONZÁLEZ RUANO, César. *Vida, pensamiento y aventura de Miguel de Unamuno*. Madrid: El Grifón, 1954, pp. 153-156.

3. GULLÓN, Ricardo. Teoría y práctica de la novela, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 440-1, 1987, p. 333.

4. LONGHURST, Carlos A. Teoría de la novela en Unamuno. De *Niebla* a *Don Sandalio*. En *Miguel de Unamuno. Estudios sobre su obra*, I. Ana Chaguaceda Toledano, ed. Salamanca: Universidad, 2003, p. 151.

5. CRIADO MIGUEL, Isabel. *Las novelas de Miguel de Unamuno*. Salamanca: Universidad, 1986, p. 30.

la primera es cuantitativa; cualitativa la segunda. Por un lado, se observa una restricción en el número de textos considerados, hasta el punto de que sólo dos parecen constituir genuinas muestras de metanovela: *Cómo se hace una novela* y *Niebla*. Mencionar todas las referencias críticas a estas obras ocuparía demasiadas páginas, pero podemos recordar algunas significativas. Orejas sostiene que «*Niebla* es, desde su mismo arranque, una novela metafictiva»⁶, y dice de *Cómo se hace una novela* que «[p]ese a la *apariencia* ensayística se trata, en definitiva, [de] una metanovela» cuyo argumento constituye una completa teoría de la metaficción⁷. Zubizarreta compara la segunda con *Las Meninas*, pues el asunto de ambas obras es el propio proceso creativo y para ello representan a todos los actores y espectadores involucrados⁸, y Nicholas, por su parte, propone *Niebla* como «un ejemplo de metaliteratura; es una obra autorreflexiva que llega a ser completamente consciente de su propia dimensión literaria»⁹. Por supuesto que estas dos obras no son las únicas que han suscitado la atención de la crítica con respecto a sus valores metaliterarios, como atestiguan las notas bibliográficas a lo largo de este artículo, pero en términos generales puede decirse que en los estudios sobre la metanovelística unamuniana aunque «son todas las que están» ni mucho menos «están todas las que son». La causa de esta primera limitación cuantitativa se halla precisamente en la segunda limitación, de índole cualitativa y más específicamente conceptual: determinar el corpus de metanovelas de Unamuno no es posible sin precisar antes qué es una metanovela.

Definir la metaliteratura no es una labor más sencilla que definir la posmodernidad, un concepto con el que tradicionalmente se asocia (si bien ni siquiera esta identificación está exenta de problemas)¹⁰. La imprecisión terminológica que caracteriza a la teoría de la metaliteratura¹¹ es consecuencia de la pluralidad de rasgos atribuidos a un tipo de literatura en que se incluye buena parte de la narrativa más reciente junto a textos como el *Quijote* o el *Libro de Aleixandre*¹². Debido

6. OREJAS, FRANCISCO G. *La metaficción en la novela española contemporánea*. Madrid: Arco/Libros, 2003, p. 234.

7. OREJAS, FRANCISCO G. *La metaficción en la novela española contemporánea*. *Op. cit.*, pp. 237 y 63.

8. ZUBIZARRETA, ARMANDO F. *Unamuno en su «nivola»*. Madrid: Taurus, 1960, pp. 285-286.

9. NICHOLAS, ROBERT. *Unamuno, narrador*. Madrid: Castalia, 1987, p. 28.

10. Señala Eco con sorna que debido al prestigio intelectual del término, «soon the postmodern category will include Homer». ECO, Umberto. *Reflections on «The Name of the Rose»*. WILLIAM WEAVER, trad. London: Minerva, 1994, p. 66.

11. OREJAS nos ofrece la siguiente enumeración, referida tan sólo a la metaliteratura narrativa: «se ha hablado y se habla de metanovela, antinovela, aliteratura, metatexto, intertextualidad, hipertextualidad o de literatura en segundo grado. De novela reflexiva, autorrepresentacional, autoconsciente, auto-generativa, escriptiva, autotemática, autofágica, narcisista, ensimismada o de creacionismo experimental. Se han empleado conceptos como metanarración, duplicación interior, literatura del agotamiento, auto-crítica de la escritura, mise en abyme, récit spéculaire o texto-espejo, *abysmal fiction*, *autofiction*, *self-begetting novel*, *surfiction*...» *La metaficción en la novela española contemporánea*. *Op. cit.*, p. 22.

12. RÓDENAS DE MOYA, DOMINGO. *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*. Barcelona: Península, 1998, p. 16.

a esta disparidad temporal, Waugh afirma que la metaliteratura no es una categoría histórica sino «a tendency or function inherent in *all* novels» que, por consiguiente, puede rastrearse desde los inicios mismos del género¹³. No obstante, la posibilidad de un estudio diacrónico de la metaliteratura no impide necesariamente que la noción de dicha «tendencia o función» metaliteraria sea el producto de una época bien determinada. Coincido con Currie en que la metaliteratura cabe ser entendida como el síntoma de un paradigma histórico. Según este crítico, no es tanto que la metaliteratura sea una característica privativa de la postmodernidad como que la postmodernidad se distingue por un cuestionamiento sistemático de los límites entre representación y construcción cuya traslación textual (ficción *versus* crítica) define a su vez lo metaliterario¹⁴. En otras palabras; la mentalidad postmoderna es particularmente sensible a un tipo de literatura que si bien existía desde antiguo, se contempla ahora bajo una lente de aumento. Sin embargo, esta perspectiva ha motivado una identificación casi exclusiva entre metaliteratura y metalepsis¹⁵, es decir, la trasgresión de los límites tradicionalmente establecidos entre los cuatro niveles narrativos básicos: la realidad extratextual, el marco extradiegético, la diégesis y la(s) historia(s) intercalada(s)¹⁶. Así sucede en las definiciones propuestas por Dotras y García, dos autores que antes de analizar las aportaciones de Unamuno a la metanovela se detienen a hacer una revisión teórica de la misma. Sostener, como Dotras, que «[l]a novela de metaficción es aquélla que se vuelve hacia sí misma y, a través de diversos recursos y estrategias, llama la atención sobre su condición de obra de ficción»¹⁷, o bien afirmar, como hace García, que «metanovela es la novela de la novela: la que el narrador, o un personaje, cuenta, y cuyo tema es la elaboración de la novela, inquiriendo en su proceso en la relación de la ficción con la realidad»¹⁸, equivale a reducir la metanovela a una metalepsis narrativa que fundamentalmente (con)fundes los planos de la realidad extratextual y de la diégesis. Por ello *Niebla* y *Cómo se hace una novela* se consideran metaliterarias de manera indiscutible mientras que otros textos rara vez han pasado por tales. Sin embargo, una obra como el *Quijote*, cuyo carácter metaliterario es igualmente reconocido de manera unánime, no es sólo metaliteraria por perpetrar una violación de los límites entre la realidad extratextual y la ficción (por ejemplo, al convertir la primera parte

13. WAUGH, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Methuen, 1984, p. 5.

14. Cf. CURRIE, Mark (ed.). Introduction. En *Metafiction*. London: Longman, 1995, pp. 17-18.

15. Como ejemplo ilustrativo, Malina recurre al término *metalepsis* en detrimento de *metaficción* (quizá demasiado manido o equívoco) a la hora de identificar la narrativa postmoderna por excelencia. MALINA, Debra. *Breaking the Frame: Metalepsis and the Construction of the Subject*. Columbus: The Ohio State University Press, 2002.

16. Este último nivel fue denominado por Genette «metadieгético», aunque otros autores prefieren el término «hipodieгético» para no añadir más confusión al debate en torno a lo metaliterario. Véase al respecto GENETTE, Gérard, *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972, pp. 238-246.

17. DOTRAS, Ana M. *La novela española de metaficción*. Madrid: Júcar, 1994, p. 27.

18. GARCÍA, Carlos Javier. *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno*. Madrid: Júcar, 1994, p. 28.

en materia de discusión de la segunda parte), sino por los innumerables casos en los que, sin producirse metalepsis alguna, lo literario pasa a ser el referente del discurso y en última instancia el motor de la diégesis. Parece adecuado, entonces, devolver al término *metaliteratura* la extensión semántica que heredó de *meta-lenguaje* y *función metalingüística*, acuñados respectivamente por Hjelmslev y Jakobson, de modo que remita a la «literatura *dentro de* la literatura» pero también a la «literatura *sobre* la literatura».

2. EL PERSONAJE-ESCRITOR EN LA LITERATURA DE UNAMUNO

En un reciente trabajo he recurrido a poemas, relatos breves, piezas dramáticas, ensayos de distinta extensión, cartas y novelas de Unamuno como materia prima para reconstruir su dispersa teoría literaria¹⁹. Allí calificué la obra completa de Unamuno de metaliteraria, con lo cual quería subrayar la presencia casi constante de la literatura como materia de reflexión, una ubicuidad que en rigor hace de ella, de la literatura, el tema esencial de su escritura. Soy consciente de que aplicar ese adjetivo a textos no ficcionales supone un abuso terminológico, pero lo que entonces y ahora intento demostrar es que limitarlo a un puñado de títulos representa una simplificación no menos reprehensible. Distinguir en Unamuno entre obras de argumentación y de ficción no siempre es sencillo, por otro lado, máxime cuando en ambas podemos encontrar especulaciones acerca del concepto mismo de literatura, el acto de la escritura, la figura del lector y los condicionantes intrínsecos –filosofía del lenguaje, teoría del conocimiento y de la personalidad– y extrínsecos –factores económicos, labor de la crítica, etc.– del proceso de comunicación literaria. Pero si intentamos centrarnos en su producción ficcional, la vocación autorreferencial de la escritura de Unamuno (en el sentido de que lo literario se convierte en asunto de la literatura) se manifiesta principalmente a través de los numerosos escritores que la pueblan como personajes²⁰.

19. *La palabra y el ser en la teoría literaria de Unamuno*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2005.

20. Aunque existen trabajos dedicados por entero a la caracterización de los personajes unamunianos, no me consta ninguno que haya reparado en esta figura del personaje escritor como categoría propia. Con respecto a los primeros, podemos destacar el de Agnes MONCY, *La creación del personaje en las novelas de Unamuno*, Santander, La Isla de los Ratones, 1963, en el que se analizan las relaciones humanas que se establecen entre sus figuras narrativas, plasmación de su teoría de la personalidad (pp. 29-61), y cuestiones de índole narratológica como el estatuto de autonomía de los personajes (pp. 65-69); VICTOR OUIMETTE, *Reason Aflame. Unamuno and the Heroic Will*, New Haven, Yale University Press, 1974, con una interesante tipología de los agonistas de su obra narrativa y dramática según su relación con la teoría unamuniana del heroísmo (pp. 153-211), perspectiva que ya había ensayado Catherine P. REDING en *The Generation of 1898 in Spain as seen through his Fictional Hero*, *Smith College Studies in Modern Languages*, 17:3-4, 1936, pp. 28-44; y Gayana JURKEVICH, *The Elusive Self. Archetypal Approaches to the Novels of Miguel de Unamuno*, Columbia, University of Missouri Press, 1991, un enfoque psicoanalítico desde la perspectiva jungiana de los principales personajes de su narrativa.

No todos los críticos concuerdan en atribuir valor metaliterario a esta figura del personaje-escritor, una más de las muchas disensiones que engendra el debate teórico en torno a la metaliteratura. Así, mientras Waugh admite que «[s]ome meta-fictional novels present characters who are explicitly artist figures»²¹, Currie advierte del peligro que esa postura representa para la operatividad del término: «To see the dramatised narrator or novelist as metanarrative devices is to interpret a substantial proportion of fiction as metafiction»²². Por mi parte, reconozco que no todo personaje-escritor se emplea como recurso para introducir en la ficción elementos de crítica o teoría literarias, pero desde luego que cuando sucede así ha de considerarse un artificio metaliterario. Coincido pues con Castro García, quien indica:

Uno de los procedimientos más frecuentes que utilizan los novelistas para entablar una dialéctica en torno a la creación literaria consiste en la invención de un personaje escritor o profesor de literatura que reflexiona sobre temas literarios al mismo tiempo que inserta en la narración abundantes motivos culturalistas y citas textuales²³.

Más aún, en el caso concreto de Unamuno, estudiar la tipología de sus personajes-escritores permite resolver las limitaciones críticas que mencioné antes. Con respecto a la primera de ellas, basta indicar que existen más de cuarenta repartidos entre obras de distinta época, extensión y género, ya que la figura del personaje-escritor no es privativa de la narrativa; Unamuno también la emplea en su teatro y su lírica (incluso en su ensayística). Esta misma diversidad textual permite conjurar la segunda limitación, pues de todos esos personajes sólo unos pocos son instrumentos para la analepsis. En rigor, únicamente Víctor Goti y el Unamuno ficcionalizado de *Niebla* junto al autor también ficcionalizado de *Cómo se hace una novela* pertenecerían a esa categoría, mientras que los más de treinta restantes hacen que diversos aspectos de la creación literaria se conviertan en referente explícito de la ficción literaria sin por ello provocar una ruptura aparente de los límites entre realidad y ficción. Si algo prueban esos personajes, por tanto, es la invalidez de la ecuación «metaliteratura = analepsis» y la necesidad de ampliar el marco de referencia del primer término²⁴.

21. WAUGH, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Op. cit., p. 117.

22. CURRIE, Mark (ed.). Introduction. En *Metafiction*. Op. cit., p. 4. Imízcoz Beúnza es de la misma opinión: «Hay novelas que por el hecho de que el protagonista sea un escritor se las ha denominado metanovelas». IMÍZCOZ BEÚNZA, Teresa. De la «nivola» de Unamuno a la metanovela del último cuarto del siglo XX. 15:1 *Rilce*, 1999, p. 321.

23. CASTRO GARCÍA, María Isabel de, y MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía. *Tendencias y procedimientos de la novela española actual (1975-1988)*. Madrid: UNED, 1991, p. 52. También opina así Carlos Javier GARCÍA. *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno*. Op. cit., p. 28.

24. Si esta ampliación se entendiera como una regresión desde el planteamiento posmoderno de la metaliteratura hasta su precedente moderno, conste que uno no es tan distinto del otro: «el modernismo introduce de manera definitiva en el contexto de la ficción la reflexión metaliteraria y poética». FERNÁNDEZ URTASUN, Rosa. *Poéticas del modernismo español*. Pamplona: Eunsa, 2002, p. 11.

Atendiendo a los consejos del ínclito Antolín S. Paparrigópulos, para quien «[t]odo lo que en extensión parece ganarse, piérdese en intensidad»²⁵, en este artículo me centraré en los personajes-escritores de la narrativa breve de Unamuno —una nómina suficientemente extensa de por sí, por otro lado—, con lo cual prescindiendo en esta ocasión de los que aparecen en sus novelas²⁶, teatro²⁷, lírica²⁸ y ensayos²⁹. Además de ser el género con mayor número de personajes-escritores (más de veinte), mi interés en estos cuentos se funda en lo poco o nada conocidos que son la mayoría de ellos, a pesar de constituir un claro precedente experimental y metaliterario de algunas de sus obras clásicas. En cuanto a la clasificación de dichos personajes, he optado por un criterio temático que los agrupa en función de su actitud hacia la escritura³⁰.

25. UNAMUNO, Miguel de. *Niebla*. Mario J. Valdés, ed. Madrid: Cátedra, 1994. p. 235.

26. Recordemos los tres escritores de *Amor y pedagogía* (Fulgencio Entrambosmares, Menaguti y Apolodoro), de los que se ha ocupado Bénédicte VAUTHIER, *Arte de escribir e ironía en la obra narrativa de Miguel de Unamuno*, Ediciones Universidad de Salamanca, 2004. Cuatro más aparecen en *Niebla* (Augusto Pérez, Víctor Goti, Antolín S. Paparrigópulos y Miguel de Unamuno). Joaquín Monegro, el protagonista y en cierta manera autor de *Abel Sánchez*, ha sido estudiado por Leon LIVINGSTONE, *Duplicación interior y el problema de la forma en la novela española moderna, Teoría de la novela. (Aproximaciones hispánicas)*, Germán y Agnes GULLÓN, eds., Madrid: Taurus, 1974, pp. 163-198. Otro personaje escritor de gran interés es Ángeles Carballino, autora ficticia de *San Manuel Bueno, mártir*, analizada por Francisco LA RUBIA PRADO, *Alegorías de la voluntad*, Madrid: Libertarias / Prodhufo, 1996, pp. 94-111; y Judith A. KIRKPATRICK, «La lengua pantalónica?: Unamuno and Women's Relationship to the Literary Text, *Siglo xx/20th Century*, 15: 1-2, 1997, pp. 95-108. También hay que mencionar al autor anónimo de las cartas que componen *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez*, estudiado por Ricardo GULLÓN, *Autobiografías de Unamuno*, Madrid: Gredos, 1976, pp. 312-330. Por último, no podemos olvidar al Unamuno ficcionalizado de *Cómo se hace una novela*, descrito con detalle por Armando ZUBIZARRETA, *Unamuno en su «nivola»*, *op. cit.* Hay otros tres personajes cuya actividad como escritores es meramente anecdótica y por tanto no posee una función metaliteraria: me refiero a Juan Manuel Solórzano, padre de Elvira en *Tulio Montalbán y Julio Macedo* (1920), y Martínez y Celedonio de *Un pobre hombre rico o el sentimiento cómico de la vida* (1930).

27. El protagonista de *Soledad* (1912), Agustín, es un dramaturgo. Don Eugenio, personaje de la farsa *La princesa doña Lambra* (1909), un ridículo poeta. En *El pasado que vuelve* (1910), Víctor Rodero, hijo del patriarca familiar, y su nieto, también llamado Víctor, son periodistas.

28. También en la poesía encontramos un autor ficticio: Rafael, el poeta a quien Unamuno atribuye los versos de *Teresa. Rimas de un poeta desconocido presentadas y presentado por Miguel de Unamuno* (1924).

29. El caso más evidente de personaje-escritor en los ensayos de Unamuno es el protagonista homónimo de «Joaquín Rodrigo Janssen» (1899), figura en la que se inspira (casi palabra por palabra) el Antolín S. Paparrigópulos de *Niebla*.

30. Hay dos personajes de los que no voy a ocuparme aquí por la escasa trascendencia de su labor como escritores tanto en el desarrollo del relato cuanto desde un punto de vista metaliterario. El protagonista masculino de «Juan-María» (s.f.) escribe obras de neurología que le proporcionan un sólido prestigio entre la profesión (*o.c.* II, 910). Desigual suerte corre el maestro de pueblo cuya historia se relata en «La razón de ser» (s.f.), el cual además de escribir dispersas anotaciones filosóficas (*o.c.* II, 928) tiene en proyecto la ejecución de obras mayores que no llega a componer, a pesar de su imperiosa necesidad de ingresos económicos.

3. LA ESCRITURA COMO CATARSIS

Los cuatro personajes que incluyo en esta categoría están unidos por una concepción existencialista de la literatura según la cual escribir es primeramente una fórmula de exploración del yo que, en última instancia, aspira a satisfacer un ardiente deseo de comunicación interpersonal. Además, y quizá como consecuencia de esta misma concepción, son escritores que podríamos denominar vergonzantes puesto que evitan celosamente la publicidad de sus obras y éstas sólo llegan a conocerse confidencialmente, por accidente o de manera póstuma. Por último, se trata de figuras que propugnan una función catártica de la literatura por partida doble: porque ellos mismos en cuanto personajes buscan en la escritura alivio a diversas pasiones y desconuelos; y porque el propio Unamuno experimenta similar alivio al vaciar en el molde de sus personajes inquietudes y frustraciones personales.

Siguiendo un orden cronológico, el primero de estos personajes es Juan, el protagonista del cuento «Ver con los ojos» (25-10-1886). No es difícil advertir que su historia tiene bastante en común con la del propio autor: se trata de un joven sumido en el pesimismo tras una traumática estancia como estudiante en Madrid, a quien finalmente devuelve su buen ánimo el candor de una muchacha y la sabiduría un tanto estoica de un anciano. Durante la fase más álgida de su amargura, Juan halla consuelo en la redacción de una obra filosófica de tono existencial, de la que se reproduce sólo un párrafo. En dicho párrafo leemos: «¡Triste del alma que camina sola! Y ¿dónde encontrar un alma hermana?» (o.c. II, 766). Desde luego no en la escritura de esta obra, y ello por no tratarse de un texto concebido para la publicidad, para ser ofrecido a otros hombres quizá igualmente angustiados. Así, cuando el manuscrito cae en manos de la muchacha, al saberse el autor descubierto reacciona con suma turbación: «Juan tomó el papel, vio lo que era, lo estrujó, miró entre sombrío y avergonzado a la joven y dejó descansar su fatigada cabeza en sus ociosas manos» (o.c. II, 767). El desenlace del cuento no deja lugar a dudas sobre la equivocada actitud de este escritor: sólo la apertura a los demás, plasmada en compasión y confesión, genera un eficaz consuelo; en ningún caso el aislamiento, ni siquiera el diálogo solipsista que se produce entre el autor y su obra, porque, según revela el personaje de otro cuento, «[e] que habla solo y para sí solo, no se oye»³¹. Mas Juan aprende bien la lección: «Cuando en adelante tuvo penas, y penas reales, no las ocultó, que dando el placer de que le consolaran recibió el de ser consolado. La verdadera abnegación no es guardarse las penas, es saberlas compartir» (o.c. II, 768).

Decía antes que la peripecia vital del protagonista de «Ver con los ojos» guardaba estrecha relación con la del joven Unamuno. Lo mismo va a suceder en *Nuevo mundo* (1896), cuyo protagonista es una reelaboración del anterior personaje³².

31. «Las peregrinaciones de Turismundo» (9-1-1921), o.c. II, 885.

32. Esta obra es realmente una novela corta. Si la incluyo en este estudio es por su relación directa con algunos de los cuentos comentados.

Al igual que Juan, Eugenio Rodero «sufría por no poder verse en las conciencias ajenas, por no contemplarse desde fuera, con el alma y los ojos del prójimo»³³. El escritor necesita del lector, del otro, del mismo modo que todo individuo necesita reflejarse en una conciencia ajena para así saberse existente –como también el propio Dios, asegura Unamuno, precisa de sus criaturas para asegurar su ser–, pero Eugenio se desespera al no hallar individuos capaces de esa entrega íntima. Sus críticas hacia los escritores de su tiempo reflejan los reparos de Unamuno hacia modernistas y novecentistas; los primeros son «chicos entusiastas salidos de los clubs de los cafés, de los discursideros», los segundos «jóvenes sólidos, modestos, especializados los más de ellos, serios, empapados de verdad en las corrientes modernas»³⁴, pero ni unos ni otros tienen la valentía moral de poner su alma en lo que escriben. Otras ideas estéticas de Rodero recogidas por el narrador –que es su amigo, albacea y editor póstumo– remiten a la teoría (y práctica) literaria del propio Unamuno: «le molestaban los más de los diálogos de las novelas y las más de las descripciones», y con respecto a la poesía denuncia la musicalidad ayuna de contenido y auténtica armonía³⁵. En suma, este personaje se propone como un mártir «del deplorable estado de cultura espiritual en España» que en rigor no hace sino expresar la frustración de su autor en los primeros estadios de su carrera literaria³⁶.

El protagonista anónimo de «La redención del suicidio» (15-7-1901) es un nuevo ejemplo de escritor confesional que recurre a la literatura para atemperar sus angustias, y cuya obra, concebida para la intimidad y no para el público, se descubre sólo tras su muerte (o.c. II, 803), si bien su labor como escritor apenas tiene repercusión narrativa³⁷. Más interés ofrece el protagonista de «La locura del doctor Montarco» (2-1904), texto que plantea dificultades de adscripción genérica: es un cuento considerado como artículo ensayístico, lo que explica su presencia en el tomo I de las obras completas preparadas por García Blanco, «Paisajes y ensayos». Sin embargo esta decisión editorial responde a la voluntad del propio Unamuno, quien lo incluyó «maliciosamente en la colección de ensayos editada por la Residencia de Estudiantes, Madrid (1916-1918)», como advierte Ricardo Gullón³⁸. ¿Por qué maliciosamente? Porque su protagonista es uno más de los heterónimos de Unamuno, del que se vale en esta ocasión para expresar su malestar por algunas

33. UNAMUNO, Miguel de. *Nuevo Mundo*. Laureano Robles, ed. Madrid: Trotta, 1994, p. 53.

34. *Idem*, p. 60.

35. *Idem*, p. 74.

36. En esta misma línea pueden interpretarse artículos como «Aduaneros literarios», «Contra los jóvenes» o «La charca», todos ellos publicados en 1900 (o.c. VII, 1259-1266).

37. La anécdota que estructura el relato, la historia de un suicida vocacional que desiste de la idea tras matar en defensa propia a un ladrón que pretendía robarle, se reutiliza en *Niebla* puesta en boca del Unamuno ficcionalizado durante su célebre conversación con Augusto Pérez (o.c. II, 668).

38. GULLÓN, Ricardo. *Autobiografías de Unamuno*. Madrid: Gredos, 1976, p. 158. El comentario que hace Gullón de este relato (pp. 158-161) se centra precisamente en lo que más nos interesa aquí: la figura del escritor que recurre a la literatura como medio de purgación espiritual, además de señalar la naturaleza autobiográfica del protagonista.

actitudes de las que se cree objeto injustamente, en especial las suscitadas por su doble condición de figura académica y literato. Dicho protagonista es un médico afamado por su valía profesional, pero cuyo carácter genera suspicacias entre sus pacientes y colegas. A los primeros les parece afectado y soberbio, y a los segundos un extravagante por su afición a las letras: «Su rareza mayor consistía, según los médicos sus colegas, en que siendo un excelente profesional, muy versado en las ciencias médicas y en biología, y escribiendo mucho, jamás le dio por escribir de medicina» (o.c. I, 1127-8)³⁹. Y es que el doctor Montarco escribe cuentos, literatura de ficción cuya primera muestra inquieta a todos por su singularidad: «un cuento entre fantástico y humorístico, sin descripciones y sin moraleja» (o.c. I, 1128). La reacción de los lectores es de perplejidad porque no aciertan a comprender qué es lo que el doctor quiere decir con su obra, y esa falta de iniciativa hermenéutica encoleriza al autor:

Aquí todos tienen alma de dómine; no comprenden que se escriba algo sino para probar algo o defender o atacar alguna tesis, o con segunda intención. A uno de esos memos que me preguntó por el alcance de mi cuento le repliqué: «¿Le divertió a usted?» y como me dijera: «Hombre, como divertirme, sí me divertió; la cosa no deja de tener gracia; pero...» Al llegar al pero le dejé con él en la boca, dándole las espaldas. Para ese mamarracho no basta tener gracia [o.c. I, 1128].

El fragmento remite a un reproche muchas veces entonado por don Miguel: «La roña infecciosa de nuestra literatura española es el didactismo» (o.c. I, 1128). La literatura ha de ser sugestión, nunca adoctrinamiento, sostiene Unamuno, pero el escritor que lleva esta idea a la práctica se enfrenta por lo general a un público reacio al esfuerzo imaginativo; que prefiere las obras que lejos de obligarle a pensar le ahorran de hacerlo, y sobre todo huye de las que le fuerzan a sentir verdaderamente⁴⁰. Por ello los siguientes cuentos publicados por el doctor Montarco son acogidos con una hostilidad que crece a medida que su propio estilo se acibara, debido a su frustración: «Algún tiempo después publicó el doctor su tercer relato, éste ya agresivo y lleno de ironías, burlas e invectivas mal veladas» (o.c. I, 1129). Preocupado por esta progresión, su amigo y narrador de la historia le previene de la inconveniencia de su actividad literaria, a lo que el doctor le responde con una decidida defensa de las virtudes catárticas de la escritura: «¡Oh!, sí, necesito echarlas fuera; si no escribiera esas atrocidades acabaría por hacerlas. Yo sé lo que me hago» (o.c. I, 1129). Bien cierto que lo sabía, pues sus mordaces relatos eran un contrapeso a su metódica y juiciosa existencia que le proporcionaba equilibrio emocional. Pero no lo entendía así el público, sus convecinos, quienes le acusaban de engreído

39. Confiesa Unamuno en «La ideocracia» (1900): «Hay elogios que desalientan. Por mi parte, cuando amigos oficiosos me aconsejan que *haga* lingüística y concrete mi labor, es cuando con mayor ahínco me pongo a repasar mis pobres poesías, a verter en ellas mi preciosa libertad, la dulce inconcreción de mi espíritu, entonces es cuando con mayor deleite me baño en nubes de misterio» (o.c. I, 957).

40. Leemos en «La lengua escrita y la hablada» (17-5-1900): «a nuestro público le gusta que le den las cosas mascadas, ensalivadas y hechas bolo deglutable» (o.c. VII, 833).

y demente y finalmente provocaron su ingreso en una institución mental. El doctor Atienza, director del centro y antiguo compañero del doctor Montarco, por quien siente una admiración no disimulada, da la clave al narrador para comprender lo que aquel buscaba en la literatura:

Ese necesario repuesto de locura, llamémosla así, indispensable para que haya progreso; ese desequilibrio sin el cual llegaría pronto el mundo espiritual a absoluto reposo, es decir, a muerte, eso hay que emplearlo de un modo o de otro. Este pobre doctor Montarco lo empleaba en sus fantásticos relatos, en sus cuentos y fantasías, y así se libraba de ello y podía llevar la vida tan ordenada y tan sensata que llevaba [O.C. I, 1134].

Coincide, pues, Unamuno con Freud al referirse a la escritura como un medio de sublimar pasiones inconfesables para que sean socialmente aceptables. De ese modo, cuando el doctor Montarco se ve obligado por la incompreensión de sus lectores a «decir y hacer locuras que antes pensaba y vertía en sus escritos» (O.C. I, 1135), la comunidad le considera un perturbado y le encierra en un manicomio, donde muere dejando tras sí un «voluminoso manuscrito» titulado «O todo o nada», con la recomendación en su portada de que fuera quemado a su muerte. En cualquier caso, prosigue el doctor Atienza, lo que define al doctor Montarco no es la condición de vidente que caracteriza al genio sino más bien el coraje cívico del profeta: «No es que yo crea que a estos desgraciados se les rasgue el velo de un mundo superior que nos está velado; es que creo que dicen cosas que pensamos todos y por pudor y vergüenza no nos atrevemos a expresar» (O.C. I, 1135-6). Lo cual tal vez no sea algo enteramente distinto, si consideramos que ese «mundo superior» podría ser la representación sancionada por la neurosis colectiva de cuanto la sociedad se niega a reconocer.

4. EL DESENGAÑO DE LA FAMA

Se trata de la categoría más concurrida de cuantas planteo en mi estudio, ya que los personajes que presento en ella vienen en algunos casos acompañados de otros personajes-escritores que actúan como contrapunto suyo a fin de acentuarlos por contraste. La preocupación por la fama que distingue a estos personajes adopta por lo general un tono metafísico para transformarse en una indagación de las formas de inmortalidad al alcance del escritor: la inmortalidad secular de quien registra su nombre en el libro de la historia es sólo erostratismo, aunque muchas veces esa esperanza es la única que puede abrigar quien ha perdido la fe en la inmortalidad del alma. No es necesario insistir en lo mucho que esta cuestión importaba al propio Unamuno, quien había consignado en su *Diario íntimo* de 1897: «Cuando esa idea de la muerte, que hoy paraliza mis trabajos y me sume en tristeza e impotencia, sea la misma que me impulse a trabajar por la eternidad de mi alma, no por *immortalizar* mi nombre entre los mortales, entonces estaré curado» (O.C. VIII, 807). Enfermo crónico de ese mal que Fulgencio Entrambosmares define como «la enfermedad del siglo», el erostratismo, Unamuno vacila a lo largo de su obra en su caracterización

de las dos formas de inmortalidad antes apuntadas. En los mismos cuentos que incluyo en este epígrafe se hace palpable la semántica inestable atribuida a términos como *nombre*, *obra* o *espíritu*, lo cual no es más que reflejo del ir y venir que se producía en el autor entre la voluntad de creer y la conciencia del desengaño⁴¹.

«Una visita al viejo poeta» (8-9-1889), recogido en la colección *El espejo de la muerte* (1913), pone frente a frente a un entusiasta literato en ciernes, enamorado de la gloria –quien ejerce de narrador–, y un viejo poeta retirado de la vida pública tras un misterioso «triste suceso», cuyas aspiraciones son muy otras de las del primero, como refleja este diálogo:

–¿Y no ha sentido usted nunca pruritos de salir, de volver al mundo...; no le ha tentado la gloria?
–¿Qué gloria? –me preguntó con dulzura.
–¡La gloria!...
–¡Ah, sí, la gloria! Dispéñseme; me olvidaba de que hablo con un joven literato [O.C. II, 518].

No es un detalle baladí que el narrador se refiera al busto del viejo poeta como «su hermosa cabeza de vidente», pues su sabiduría poética le convierte en un genio dotado de un especial poder cognoscitivo. Fiel a la noción romántica del artista –aquella que rechazaba el médico que atiende al doctor Montarco–, Unamuno atribuye al poeta el descubrimiento de la esencia de las cosas, velada a los demás mortales por su apariencia, y esa misma penetración hace que este personaje desdeñe lo que el joven escritor tanto ansía. La fama del nombre, revela al joven, no implica la difusión de su espíritu, precisamente aquello que aspira salvar del olvido:

–¡Mi nombre! ¿Para qué he de sacrificar mi alma a mi nombre? ¿Prolongarlo en el ruido de la fama? ¡No! Lo que quiero es asentar en el silencio de la eternidad mi alma. Porque, fíjese, joven, en que muchos sacrifican el alma al nombre, la realidad a la sombra. No, no quiero que mi personalidad, eso que llaman personalidad los literatos, ahogue a mi persona (y al decirlo se tocaba el pecho). Yo, yo, yo, este yo concreto que alienta, que sufre, que goza, que vive; este yo intrasmisible..., no quiero sacrificarlo a la idea que de mí mismo tengo, a mí mismo convertido en ideal abstracto, a ese yo cerebral que nos esclaviza... [O.C. II, 518-9].

El viejo poeta, en suma, experimenta la angustia de una personalidad escindida entre un yo auténtico, «intrasmisible» y por tanto inconocible aún para él mismo, y un yo público comunicable pero que él sabe falso:

¿Ha pensado usted alguna vez, joven, en la tremenda batalla entre nuestro íntimo ser, el que de las profundas entrañas nos arranca, el que nos entona el canto de pureza de la niñez lejana, y ese otro ser advenido y sobrepuesto, que no es más que la idea que de nosotros los demás se forman, idea que se nos impone y al fin nos ahoga? [O.C. II, 519].

41. Para un estudio de la función del erostratismo en la poética unamuniana *vide* ÁLVAREZ CASTRO, Luis. *La palabra y el ser en la teoría literaria de Unamuno*. Op. cit., pp. 59-71.

Y, sin embargo, es esa idea la que más probabilidades tiene de persistir en el tiempo, por ser la que habita en las conciencias de los lectores. En última instancia, ahí radica el deseo del viejo poeta: pervivir en sus lectores, multiplicar la magnitud de su conciencia instalándose en las suyas, ya que de la suma de sus memorias surgirá la apocatástasis paulina, la divinización de todo lo existente⁴². Dicho en sus propias palabras, de elevado tono crístico: «No quiero devorar a otros; ¡que me devoren ellos! ¡Qué hermoso es ser víctima! ¡Darse en pasto espiritual..., ser consumido..., diluirse en las almas ajenas! Así resucitaremos un día cuando se unan todas, y sea Dios en todos, como San Pablo dice» (o.c. II, 519).

«Don Martín, o de la gloria» (2-6-1900), aborda la misma cuestión desarrollada en el cuento anterior⁴³. Incluso la estructura del relato es idéntica: diálogo entre un joven escritor y otro más viejo ya retirado, aunque el tono de esta nueva versión es más acre, con fragmentos que años más tarde utilizará Unamuno en *Del sentimiento trágico de la vida*⁴⁴. El conflicto encarnado en el protagonista es el ya conocido de la lucha por la inmortalidad librada entre la personalidad —el espíritu— y la obra —la materia—, que en el caso de don Martín adquiere un mayor dramatismo por cuanto él se sabe un autor consagrado, clásico, pero no por ello se siente más persona que cuando se afanaba por conquistar la fama. Según nos explica el narrador, quien, como en el relato anterior, es el literato joven: «Hoy que ha vencido suspira por la batalla. La gloria vale poco, lo hermoso es el esfuerzo por lograrla» (o.c. II, 794-795). La conclusión del desencantado don Martín es que el afán de sobrevivir en la obra literaria, de perpetuarse en la memoria de sus lectores, es un flaco consuelo para el escritor, ya que éste no podrá experimentarlo una vez muerto. Lo que él desea es inmortalizar su espíritu, y creía conseguirlo mientras luchaba con su público por afianzarlo e imponerlo, pero una vez que su alma es acogida de una forma silenciosa, imperceptible para él, por la de aquellos que leen sus obras, ¿qué sentido tiene la fama? Aquel «esfuerzo por lograrla» sí le reportaba un enriquecimiento de su conciencia, mientras que su consecución acarrea la disolución de ésta, perspectiva que le atormenta:

—[...] Mi espíritu se desparrama y difunde en el de mi pueblo, tal vez tenga usted razón, pero es perdiéndome yo. Yo no soy mío.

—¿Y el sobrevivir así?

—No, no sobreviviré yo..., sino mis obras. Mis obras me sobrevivirán... [O.C. II, 795-6].

42. Unamuno desarrollará esta doctrina en el capítulo x de su *Del sentimiento trágico de la vida*, titulado «Religión, mitología de ultratumba y apocatástasis» (o.c. VII, 251-252).

43. Eleanor K. PAUCKER se refiere a estos dos cuentos, además de «El maestro de Carrasqueda», como ejemplos del interés de Unamuno por el tema de la fama mundana: *Los cuentos de Unamuno, clave de su obra*. Madrid: Minotauro, 1965, pp. 47-53.

44. Me refiero a palabras de don Martín como éstas: «Joven, intente usted una noche, estando acostado, concebirse como no existiendo, y verá usted, verá usted, qué hormiguelo le da en el alma y cómo se cura de esa pestilente salud de los que no han llegado al hastío de haber vivido, de haber vivido, joven, no de vivir» (o.c. II, 797).

Porque la fama literaria conduce a una inmortalidad tan inanimada –esto es, tan vacía de alma– como la del personaje representado en una estatua, cuya forma –su nombre– permanece, pero sin asomo del espíritu que la habitó. Renuncia del erostratismo, en suma, es el rasgo que define a este personaje:

–¡Oh, fe! ¡Santa fe la de aquellos que han dado al mundo obras anónimas! [...] ¡Qué hombres! Animales en su vida de austeridades, de heroísmos, de abnegaciones, de increíbles hazañas, o indecibles martirios, una sed inextinguible, loca de inmortalidad; ¡pero con fe! Hoy esa misma fe lanza a tantos y tantos en el camino de la gloria; pero como la que perseguimos no es más que sombra de inmortalidad, y en el fondo positivo engaño, todo nuestro heroísmo no es más que sombra de tal. Ya no caben héroes, las estatuas los ahogan. Para acabar en estatua y figura histórica no merece la pena de ser heroico [O.C. II, 796].

Aunque incluido por García Blanco en la sección de monodialogos que concluye el tomo v de las obras completas, «Un paraíso terrenal» (22-11-1902) es propiamente una narración basada en un texto epistolar de su protagonista, escritor de éxito que en la cumbre de su fama decide retirarse de la vida pública –las resonancias del drama *La esfinge* (1898) son patentes–. El narrador y editor de la citada carta advierte que el epistolario de este individuo –al que accede tras su muerte– apenas permite conocer a su autor, lo que en vocabulario unamuniano equivale a decir que carece de estilo⁴⁵. Describe así sus cartas: «Contienen buen número de reflexiones más o menos filosóficas, y de consideraciones morales, pero apenas nos dicen cosa alguna respecto a quien las escribió» (O.C. v, 946). Por ello publica la única que puede ofrecer una justificación de su extraña conducta, aquella en la que confiesa que sus obligaciones familiares le curaron de su erostratismo:

Cuando vuelven a mí las viejas mal vencidas tentaciones, cuando los anhelos de gloria y de renombre me asaltan, suele ocurrir que entra entonces en mi gabinete, trayéndome de la mano –¡ángel redentor!– la cuenta del zapatero. «¡Pero cuánta bota rompen estos chicos!», exclamo, me sonrío luego, y me pongo a trabajar por las botas de mis hijos y no por legar mi nombre a la posteridad. Y me siento aliviado de nuevo, y no temo ya volver a caer en aquellos furiosos celos, en aquella ojeriza a todos los genios que en el mundo han sido [O.C. v, 946-7].

El cielo de la gloria literaria es muy estrecho, piensa todo escritor obsesionado con la fama como lo estaba éste, pero para bien suyo la vida se le impuso con toda la fuerza de su materialidad, demostrando que en ocasiones el hambre puede más que la vanidad⁴⁶. El protagonista de este relato, por tanto, representa una tercera

45. Acerca de la teoría unamuniana del estilo *vide* ÁLVAREZ CASTRO, Luis. *La palabra y el ser en la teoría literaria de Unamuno*. *Op. cit.*, pp. 143-170.

46. Lo contrario confesará Unamuno a su amigo Jiménez Ilundain en carta del 6 de junio de 1920: «Y no es tanto el hambre como la vanidad lo que mueve al hombre». *El drama religioso de Unamuno y Cartas a J. Ilundain*. Hernán Benítez, ed. Universidad de Buenos Aires, 1949, p. 455.

vía en el debate entre fama e inmortalidad: frente a aquellos que postulan la fe en uno u otro tipo de vida eterna, su ejemplo plantea la posibilidad de disfrutar del paraíso en la tierra, tal como indica el título.

«Una tragedia» (21-7-1923) presenta una situación que ya nos es familiar: la de la entrevista entre el literato en ciernes y el publicista de éxito, y como en los casos anteriores será el escritor maduro quien represente el punto de vista más cercano al de Unamuno, lo que en este relato resulta especialmente plausible ya que se recogen quejas sobre la impertinencia del público que casi literalmente podemos encontrar en artículos suyos. Con todo, esta historia plantea notables diferencias con respecto a «Una visita al viejo poeta» o «Don Martín, o de la gloria», puesto que la actitud de Ibarrondo, el escritor famoso –cuyo apellido es vasco, notemos– hacia Pérez, el joven, es de una severa acritud. Tras años de correspondencia unilateral en la que Pérez había asediado a Ibarrondo en demanda de atención y consejo, el primero le envía una obra a éste para que sea su prologuista. Ante su negativa, acude a hablar con él en persona, e Ibarrondo le disuade de su vocación mostrándole todas las deficiencias de su libro: «Vamos, amigo Pérez –le dijo–, no se amilane así. En este mundo hay muy otros oficios que el de escritor público y tan honrosos, si es que no más, que él. Déjese de escribir y dedíquese a otra cosa» (o.c. II, 903). Tanto le convence de su nula valía literaria, que el infortunado Pérez se suicida a los pocos días de esa conversación, aunque ni siquiera tan dramático desenlace conmueve al grave Ibarrondo, persuadido de que «los suicidas lo son de nacimiento» (o.c. II, 904) y de que, por lo tanto, él no había sido el causante de su muerte sino un mero instrumento de su destino.

El diálogo que tiene lugar entre ambos escritores recuerda vagamente al que protagonizan Unamuno y Augusto Pérez en *Niebla* –tal vez la coincidencia de apellido no sea casual–. Si repasamos las críticas que Ibarrondo hace al libro de Pérez es fácil comprobar que se reducen a una misma idea: falta de estilo. Le dice concretamente: «He hojeado su libro [...] y he visto que no hace usted sino repetir lo que todo el mundo dice, y lo que es peor, como lo dice todo el mundo. Ni una expresión, ni un grito, ni una metáfora, ni un acento personal» (o.c. II, 903). Quien carece de estilo no posee personalidad propia, de manera que Pérez ya está muerto (simbólicamente) antes de su visita a Ibarrondo, lo que explicaría la falta de remordimiento de éste al recibir la noticia de su suicidio. Parodia hasta cierto punto de los otros relatos comentados en esta sección, «Una tragedia» advierte a los escritores obsesionados por la fama que quien aspira a inmortalizar su nombre se arriesga a morir una muerte anónima si no cuenta con las facultades necesarias: la más importante, un espíritu original que comunicar a los demás.

5. PORTAVOCES Y DETRACTORES DEL LITERATISMO

Si en el epígrafe anterior tratábamos con personajes que por uno u otro motivo habían renunciado a la fama literaria en pos de una recompensa más sustancial

para el espíritu o simplemente de una existencia más auténtica, es momento ahora de ocuparnos de quienes, a semejanza de los narradores de «Una visita al viejo poeta» y «Don Martín, o de la gloria», simbolizan una mal entendida primacía de la literatura sobre todas las cosas. Unamuno tiene un nombre para esa actitud: literatismo, que se compone a partes iguales de esteticismo, profesionalismo y el erotismo mencionado con anterioridad⁴⁷.

«El héroe» (5-1889) es uno de los nueve relatos inéditos incluidos por Ricardo Senabre en su edición de las obras completas de Unamuno. Con una personal técnica narrativa que repetirá en otros cuentos, Unamuno ofrece al lector no sólo una historia sino el proceso de su escritura, o dicho en términos más precisos: la tradicional distinción entre historia y discurso se suspende y el enunciado del texto pasa a ser en cierto modo su propia enunciación. Para empezar, el narrador protesta de la tiranía del argumento, idea que el mismo Unamuno había expresado en muchas ocasiones: «En el collar de los sucesos tristes y alegres que componen nuestra vida son lo de menos las perlas y lo de más el hilo de oro que las engarza» (OCT II, 745)⁴⁸. En cuanto al protagonista anónimo del relato –aunque, por lo dicho antes, cabe pensar que el auténtico protagonista es el narrador–, se trata de un individuo afectado por un prurito de genialidad que convierte su pretendido heroísmo en una pose ridícula. Es la opinión de los demás lo que regula sus actos, y su preocupación por la posteridad determina incluso sus conductas amoratorias:

El pobre llevaba en un diario nota de sus emociones y llegaba a tal grado la exaltación artística de su amor que cuando escribía sus cartas amorosas a quien importa poco, se preocupaba en dar al escrito aquel tono que convenía para cuando muerto y descubierta su correspondencia se publicara o como medio de apreciar a un genio o como extraño modelo de un amor gigantesco [O.C.T. II, 746]⁴⁹.

Hay que resaltar ese «a quien importa poco» con el que el narrador se refiere a la destinataria de esas inflamadas cartas, y no por lo que ese gesto tenga de

47. Vide al respecto «En torno a la cuestión de la literariedad: literatura *versus* literatismo», capítulo III de mi libro *La palabra y el ser en la teoría literaria de Unamuno*. Op. cit., pp. 39-74.

48. Sobre las declaraciones de Unamuno acerca de la contraproducente lógica casual de los argumentos narrativos, vide *La palabra y el ser en la teoría literaria de Unamuno*, op. cit., pp. 217-222.

49. Al mismo tiempo que escribía este relato, incluye Unamuno la siguiente reflexión en «Carta abierta» (1899): «Como quiera que se ha extendido mucho la costumbre de publicar a la muerte de los grandes hombres su correspondencia privada, para así, tomándolos de conejillos de Indias, estudiarlos mejor psicológicamente, son muchos los que, *yendo para grandes hombres*, en sus íntimos propósitos miran y remiran cuanto escriben a su novia o al amigo o al prestamista en previsión de que muertos ellos los publiquen. Esta condenada literatura, al acentuar el *egotismo*, ha hecho que nos convirtamos todos en teatro de nosotros mismos y vivamos representando un papel. ¡Es tan difícil ser como se es, naturalmente, sin artificio!» (O.C. IV, 723). Esta preocupación por la «pose» y la posteridad caracteriza también a Joaquín Monegro, protagonista de *Abel Sánchez*, quien escribe una «Confesión» con el íntimo anhelo de que «un día su hija o sus nietos la dieran al mundo, para que éste se sobrecogiera de admiración y de espanto ante aquel héroe de la angustia tenebrosa que pasó sin que le conocieran en todo su fondo los que con él convivieron» (O.C. II, 746).

cervantino, sino porque define muy bien la personalidad del autor de las epístolas: es realmente a éste, y no tanto al narrador, a quien le trae sin cuidado la identidad de la mujer en cuestión, pues su único afán es que ella le sirva como excusa para escribir unos textos que le reporten admiración y fama⁵⁰. Por ello, cuando cansada de sus juegos su amante –que no amada– se casa con otro hombre menos heroico, pero más sensato y pragmático, la reacción del «héroe» es convertir la amargura del despecho en nueva materia literaria:

Se hizo humorista y empezó a relatar sus amores y a exponer a la compasión pública la inmensidad de su dolor entre frases retorcidas, gestos de clowns y carcajadas de teatro. ¡Lo que él gozaba al ver que no le entendían, al comprender que la mayor parte de sus amigos no veían bajo lo grotesco de la forma la amargura infinita del fondo, que necesitaban de un crítico para empezar a admirarle! Entre esto y el ponerse un enano a tocar un organillo en una barraca de feria hay la misma diferencia que entre un poeta elegíaco y triste que canta sus penas y un mendigo que con voz gangosa pide limosna enseñando un muñón asqueroso de pierna. Todos son artistas, porque todos hacen sentir [O.C.T. II, 748].

Quisiera llamar la atención sobre tres ideas de este fragmento. Primero, la falta de adecuación entre el contenido de los escritos del protagonista y su forma de expresión: un discurso sarcástico cuyo sentido implícito escapa a la mayoría de sus lectores, lo cual alude a la lucha que todo escritor libra con el lenguaje para encerrar su espíritu en palabras. Por otro lado, la comparación del poeta y el mendigo es recurrente en las referencias de Unamuno a la impúdica exhibición del yo que caracteriza al literatismo, un yo que en el caso de ciertos literatos no es menos repugnante que el muñón con que el pordiosero apela a la compasión del transeúnte. Y ésta, la compasión, es precisamente la tercera sugerencia del texto, pues al decir que escritores, mendigos y artistas de diversa laya tienen en común el que «todos hacen sentir», el narrador está aludiendo a la simpatía –o, lo que es lo mismo, a la compasión– que genera la obra poética al poner en contacto el alma del autor con la de su lector, y no en menor medida al conseguir que uno y otro lleguen a palpar su propia intimidad, a compadecerse de sí mismos.

Lo que en un principio parecía la caricatura de un ser ya de por sí ridículo adopta un tono más dramático cuando el narrador atiende al sufrimiento de este individuo que no logra ser comprendido por los demás, de modo especial por sus críticos, y en consecuencia no alcanza la compasión que perseguía:

Empezó por entonces para el pobre calabaceado un martirio atroz; no pasaba día sin percibir los pinchazos de todos los mosquitos, cínifes, abejas y chinches de este mundo, oyendo a todas horas en su cabeza zumbar a estas criaturitas de Dios.

50. En cierto modo ésta es también la actitud de Apolodoro en *Amor y pedagogía*: cuando su amada le ha mostrado su indiferencia, prendada por el arroj de su otro pretendiente, él no vacila en prolongar el trato con ella a fin de poder concluir su novela (O.C. II, 376).

Cuchufletas y burlas, siempre preguntándole por sus memorias íntimas y él empeñado siempre en representar su papel con el alma fuera y el corazón en la mano [o.c.t. II, 748].

Hastiado de la constante incompreensión de su público y acosado por las maleficencias de la crítica, la historia de este héroe termina con su suicidio. ¿Hemos de interpretar este desenlace como un fracaso? Unamuno escribió en uno de sus poemas que «toda vida a la postre es un fracaso»⁵¹ porque todas conducen inexorablemente a la muerte. Por otra parte, el protagonista de *El hermano Juan* declaraba que lo único que todo individuo puede hacer es «apurar el papel hasta la muerte y aún más allá si cabe, so pena de olvido» (o.c. v, 822), lo mismo, palabra más o menos, que confiesa Unamuno en *Cómo se hace una novela*⁵². Eso será precisamente lo que decida el protagonista de este relato: poner fin a sus días en consonancia con su talante trágico y de ese modo no sólo salvar su memoria del olvido, sino preservarla artísticamente, convertida en su más perfecta creación.

En septiembre de 1894 está fechado el cuento «El sermón de Frasnquín», también recogido por Ricardo Senabre en su edición, y de cuyo protagonista no se dice explícitamente que sea escritor aunque ciertamente lo parece. La historia, por otro lado, presenta un evidente contenido autobiográfico: llegado el momento de los brindis al final de un animado banquete (de literatos, en mi opinión), Frasnquín toma la palabra para desnudar su alma ante sus amigos, lo que provoca el disgusto de estos –uno a uno abandonan el comedor– y finalmente la vergüenza del orador. No es difícil pensar en el Unamuno de los «sermones laicos» pronunciados en el Ateneo madrileño ante un desconcertado auditorio, al leer la caracterización de este personaje que representa al hombre público angustiado por su despersonalización. En muchos casos, sostiene Frasnquín, la soberbia del genio no es más que un síntoma de impotencia y envidia:

Y a la vez que nos encastillamos en la miseria de nosotros mismos y temblamos de darnos, tenemos un empeño estúpido en exhibir nuestro hombre exterior, el postizo, el monigote, a los sencillos y sanos de espíritu que se abandonan en la vida. Vivimos para la galería, nuestro anhelo mayor es dejar turulato al hortera y al padre de familia..., y le odiamos, le odiamos porque a las veces suele ser feliz [o.c.t. II, 737].

51. El fracaso de la vida, *Rosario de sonetos líricos* (1911), o.c. VI, 391.

52. Escribe allí: «¿Por qué obstinarme en no volver a entrar en España? ¿No estoy en vena de hacerme mi leyenda, la que me entiera, además de la que los otros, amigos y enemigos, me hacen? Es que si no me hago mi leyenda me muero del todo. Y si me la hago, también» (o.c. VIII, 745). Este mismo conflicto se reproduce en el drama de *Jugo de la Raza*, a quien se le presentan dos opciones: «o acabar de leer la novela que se había convertido en su vida y morir en acabándola, o renunciar a leerla y vivir, vivir, y, por consiguiente, morirse también. Una u otra muerte, en la historia o fuera de la historia» (o.c. VIII, 748).

Las inquietudes de Frasquín, en definitiva, anticipan las del Unamuno de la crisis espiritual de 1897, concretamente en lo relativo al cuestionamiento de las actitudes del hombre de letras confinado en el literatismo, obsesionado por la originalidad, por *épater le bourgeois*—expresión típica del modernismo que Unamuno traduce de manera castiza— mediante la exhibición de un yo impostado que anula la propia personalidad. El resultado, como denuncia Frasquín ante sus compañeros, es la muerte del individuo: «Me habéis matado, sí, me habéis matado, me habéis matado el alma, ¡asesinos!, me habéis robado el corazón, ¡ladrones!» (O.C.T. II, 737). Aunque más adelante reconoce que también es posible reanimar esa conciencia adormecida por el hedonismo espiritual, y hace una significativa referencia al consumo de drogas habitual entre los artistas decadentes:

Mi yo verdadero, el hondo, el vulgar, el yo como todos los humanos... Ése está muerto..., a ése le matasteis. ¡No!, ¡no está muerto!, está dormido como un lirón, le habéis dado opio, está amodorrado, imbécil... Entre vosotros hay algún morfomaniaco que comprenderá esto... Sí, la acción deletérea de los goces solitarios a que nos entregamos ha amodorrado mi yo verdadero... [O.C.T. II, 738].

El nombre del anterior personaje tenía muy poco de heroico, pero menos aún el del que presento ahora. Perteneciente a la colección *El espejo de la muerte*, el relato «Bonifacio» (1913) tiene por homónimo protagonista a un literato frustrado que malvive obsesionado por la originalidad y la fama. El mismo Unamuno confiesa al lector que este personaje es sólo eso, una invención, pero que representa un tipo muy presente en la sociedad: «Cójnle ustedes a Bonifacio, denle unos cuantos martillazos por aquí y por allí, moldéenle hasta que se pliegue a las exigencias de la realidad, y díganme en conciencia si han conocido a Bonifacio» (O.C. II, 456). Como su mismo nombre indica, Bonifacio es «un alma sencilla y cándida, vulgarísima de puro humana» (O.C. II, 455), lo cual le mortifica y obliga a singularizarse:

Escribió versos y los rompió por no hallarlos bastante originales; éstos recordaban los de tal poeta, aquéllos los de cual otro; le parecía cursi manifestarse sentimental, más cursi aún romántico (¿qué quiere decir romántico?), mucho más cursi, escéptico y soberanamente cursi, desesperado. Escribió unas coplas irónicas, llenas de desdén hacia todo lo humano y lo divino, y leyéndolas un mes más tarde las rompió, diciéndose: «¡Vaya una hipocresía!, pero si yo no soy así». Luego escribió otras ternisimas en que hablaba del hogar, de su familia, de su rincón natal, cosas de arrancar lágrimas a un canto, y las rompió también: «Sosadas, sosadas; ¡esto es música celestial!» [O.C. II, 454].

Y no sólo en las bellas letras intentó hacerse único; también en la filosofía, mas con el mismo éxito, pues «echó de ver que todo lo que él decía lo habían dicho ya otros» (O.C. II, 455). En suma, Bonifacio es incapaz de hacerse su propio estilo, «siempre buscándose y nunca hallado» (O.C. II, 456), porque encontrar nuestro estilo significa conocernos, perfilar nuestra personalidad. Este personaje se desespera porque no se siente capaz de decir o de hacer—de ser, por tanto— algo distinto que los demás, ignorante de que la originalidad no radica en la novedad de las cosas,

sino en la singularidad del espíritu en que encarnan, y él no puede descender a su propia intimidad porque su ambición de fama se lo veda: «Bonifacio tenía buen fondo; pero él se obstinaba en buscarse en la forma. Se le había puesto en la cabeza que llegaría a ser hombre célebre: la cuestión era dar con el camino» (*o.c.* II, 456). El error de este personaje es obvio y a la vez sintomático del literatismo; consiste en confundir los medios con los fines, pues la celebridad ha de ser sólo un premio inopinado a la labor realizada y nunca el estímulo para iniciarla.

6. LA TINTA Y LA SANGRE

En sus múltiples reflexiones sobre la inmortalidad, Unamuno consideró diversas alternativas a la vida eterna prometida por la religión católica. Una de ellas es la descendencia carnal, opción que no sólo examinó como teoría, sino que además practicó resueltamente (pues tuvo nueve hijos)⁵³. Varios personajes de su obra representan la disyuntiva entre la autoría y la paternidad, consideradas términos excluyentes de una dialéctica existencial. Aquellos que renuncian a la primera en beneficio de la segunda nos recuerdan con su actitud a los desengaños de la fama, mientras que quienes subordinan su familia a su carrera literaria, además de engrosar las filas del literatismo se condenan finalmente al fracaso en ambos ámbitos.

«El poema vivo del amor» (24-4-1899), relato perteneciente a la colección *El espejo de la muerte* (1913), presenta la historia de un poeta que habiendo cultivado un infecundo literatismo concibe su mejor poema en el vientre de su esposa, de manera que una vez fallecida ésta y cegada su vista, su hija se convierte en el consuelo de su vejez y al mismo tiempo en la garantía de su perduración:

Era, sí, su vida, el cáliz en que apuraba con ansia el jugo de la creación; era su eternidad, la eternidad sobre que rondaban pausadas sus horas al romperse en el olvido en espumosa crestería de dulces recuerdos; era la luz que alumbraba sus tinieblas con lumbre de amor; era la gloria en que se proyectaba al infinito; era, en fin, su poema, el poema vivo de sus entrañas, amasado con su carne y con su espíritu, con su sangre y con su meollo, con sus potencias y con sus sentidos [*o.c.* II, 526].

El hecho de que este personaje llame a su hija «su poema» es ilustrativo del amplio contenido semántico que ese término posee en el vocabulario unamuniano⁵⁴.

53. El autor que más extensamente se ha ocupado de esta forma de perpetuación en la carne, así como de su relación con otras formas de inmortalidad contempladas por Unamuno, ha sido José Miguel de AZAOLA, Las cinco batallas de Unamuno contra la muerte, *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, vol. 2, 1951, pp. 33-109. Esas cinco batallas, o por mejor decir esos cinco intentos de sobrevivir, son: integrar su personalidad en la personalidad colectiva del pueblo; perpetuarse en sus creaciones, carnales o espirituales; la fama; pervivir como alma inmortal en una vida ultraterrena; y perpetuarse en Cristo.

54. *Poesía* equivale para Unamuno a 'literatura auténtica' y por tanto se opone a *literatismo*. Para un estudio más detallado de su significado *vide La palabra y el ser en la teoría literaria de Unamuno*, *op. cit.*, pp. 75-108.

La tesis desarrollada en este relato es similar a la de «Ver con los ojos», pues Julián, su protagonista, es también un escritor frustrado que halla la felicidad en el amor familiar. En cuanto a su pasado literario, es sólo un pretexto para que Unamuno lance uno de sus muchos ataques al esteticismo modernista:

Había sido Julián, el ciego, de joven, un rimador ingenioso, y por ingenioso, frío, un cerebral producto de ciudad donde pocos van al paso y donde nunca se oye el silencio. Había sido un destilador de sentimientos quintaesenciados en el alambique del ingenio, un alquimista del amor hermano de la muerte, un erótico impotente para amar con fruto. Había sido el cantor de las opulentas rosas de cien hojas, sin perfume ni fruto, todo pétalos encendidos, nacidas al borde del graso estercolero [O.C. II, 526].

Dos palabras resumen esta agria censura del literatismo: artificio y esterilidad, dos carencias que resultan incompatibles con la aspiración de todo verdadero poeta y en consecuencia impulsan a Julián a buscar el enriquecimiento de su personalidad en otro medio. En definitiva, no puede llegar a conocerse ni por supuesto perpetuarse quien fundamenta su ser en la belleza de una flor «sin perfume ni fruto».

«Don Bernardino y doña Etelvina» (3-1916) cuenta la historia de dos sociólogos enfrascados en opuestas teorías sobre las relaciones entre los sexos. Don Bernardino, feminista declarado, había sido el autor de *La emancipación de la mujer*, mientras que doña Etelvina, «[l]a cual defendía ardientemente el masculinismo» (O.C. II, 854), había refutado las tesis de aquel en *La emancipación del hombre*. Fueron precisamente sus desavenencias científicas, no obstante, lo que les unió en un extraño «matrimonio intelectual» cuyo único fruto habría de ser «una colaboración en una obra común, que aparecería bajo el nombre de ambos, y en que se trataría de hacer la síntesis de las opuestas doctrinas, del feminismo masculino de don Bernardino y el masculinismo femenino de doña Etelvina, pues habían descubierto que había una región sublime, asexual, en que ambos ideales se reducían a uno solo» (O.C. II, 855). Sin embargo, en una nueva demostración de la tesis de *Amor y pedagogía*, la naturaleza se impuso a la ciencia; la pasión al intelecto, y tal matrimonio intelectual se deslizó inexorablemente hacia los terrenos de la carnalidad, de manera que ambos sabios renunciaron al proyectado libro, se casaron y tuvieron dos hijos (aunque se murmuraba que uno de ellos pertenecía realmente a la criada, lo cual prolonga el sesgo caricaturesco de estos personajes).

Vida y literatura son también realidades contrapuestas en «Los hijos espirituales» (14-10-1916). Su protagonista, Federico, es un abnegado escritor a quien su madre siempre había alentado en su vocación literaria, pero cuya nueva esposa, Eulalia, desprecia su trabajo:

¡Con qué mezcla de amargor y de dulzura recordaba Federico los comienzos de su vida de escritor, cuando vivía con su madre, los dos solos! ¡Pobre madre! ¡Con qué emoción, con qué fe seguía la carrera literaria de su hijo! Tenía en el triunfo de éste mucha más confianza que él mismo. «Llegarás, hijo, llegarás», le decía empleando ese término de la jerga literatesca. Y le rodeaba de toda clase de prevenciones y cariños [O.C. II, 858].

Algunas de esas prevenciones iban encaminadas a disuadirle de su deseo de casarse con Eulalia, boda que finalmente se efectuó, y con la cual comenzaron los problemas que llevaron a su madre a la tumba. Problemas para ambos cónyuges, porque la joven se sentía abandonada por su marido, obsesionado «con sus ansias de gloria y renombre» (o.c. II, 859) y muy poco dado a las ternezas y menos aún a pensar en descendencia, que es lo que ella más deseaba. Por eso Eulalia estalla de indignación cuando lee algunos de los papeles de su marido y descubre que éste llama a sus obras «hijos espirituales», momento desde el cual comienza una guerra sin cuartel contra él: rompe sus escritos, se deshace de sus libros e incluso compra muñecas a las que llama con sorna sus «hijos... espirituales». La situación se torna tan insostenible que termina en la ruptura de la pareja: «Federico huyó de su casa. Y vino la separación, y desde entonces vaga solo por el mundo, sin querer leer nada, sin escribir una letra, odiando toda literatura. Y ella se encerró donde no viera un niño» (o.c. II, 861).

7. LA ESCRITURA COMO ALIENACIÓN

El catálogo de personajes-escritores desplegado hasta aquí puede fácilmente dividirse en dos grandes grupos: el primero, integrado por cuantos logran una existencia plena a través de la escritura; el segundo, compuesto por aquellos que o bien renuncian a su vocación literaria en aras de dicho objetivo o bien sufren la infelicidad e incluso la muerte. Que el segundo de estos grupos sea notablemente más numeroso que el primero parece consecuencia de una equivocada consideración de la literatura. La vanidad, el egoísmo o la pobreza (literal) de espíritu es responsable del fracaso no sólo profesional, sino vital de muchos de esos escritores, como hemos tenido ocasión de comprobar, pero ¿qué hay de quienes careciendo de tales defectos son igualmente incapaces de vivir una vida auténtica? Quisiera en este epígrafe cerrar el círculo que inicié al tratar la escritura como catarsis, pues si entonces se habló de personajes que hallaban en la literatura un medio de afirmación existencial ahora voy a proponer dos ejemplos de lo contrario: el poder alienante de la escritura.

El desgraciado protagonista de «Nerón tiple o El calvario de un inglés» (1890) hace un curioso uso de la literatura⁵⁵. Este personaje, de nombre José, padece el descaro de sus muchos deudores por culpa de la poquedad de su carácter público, que sin embargo esconde un temperamento sanguíneo. El título del cuento hace referencia a esa duplicidad del individuo (escindido en un ser social y un ser íntimo) a la que tantas veces alude Unamuno, pues este personaje es un tirano –sólo en pensamiento– dotado de una voz meliflua –como sus actos–: «Yo me consumo en imaginar atrocidades y no sé hacer más que caricias humildes» (o.c. II, 771).

55. Unamuno realizó una segunda versión de este relato bajo el título «¿Por qué ser así?» (20-8-1898), incluida en *El espejo de la muerte* (o.c. II, 494).

Lejos de quienes le escarnecen, recluido en la soledad de su despacho, José halla un modo de exteriorizar su personalidad oculta: la creación literaria. Sin embargo, ese yo feroz e implacable que emerge en la escritura no logra imponerse a la imagen que los demás tienen formada de él, y en consecuencia queda reducido a mera caricatura: «venga el último número de *El Mundo Cómico*, aquel en que he publicado un articulillo cínico y brutal, que asustó a los papás e hizo reír a los que me conocen, aquel en que me exhibí como monstruo...» (O.C. II, 771). Es cierto que este personaje acude a la escritura con similar intención catártica a la que comentamos páginas atrás, pero hay algo que separa netamente a este «Nerón» de los personajes incluidos en aquel epígrafe: José no obtiene consuelo o desahogo para su frustración en el acto mismo de la escritura, sino en la lectura de sus propios textos, transformado momentáneamente en ese «monstruo» que a él le gustaría ser y que sólo puede experimentar de manera vicaria mediante la identificación con el personaje que él mismo ha creado. La dicotomía yo-íntimo / yo-público adquiere entonces una mayor sofisticación, puesto que el José más auténtico no se corresponde con el individuo social, de carne y hueso (del que todos se burlan) ni con la proyección literaria de su espíritu (que resulta igualmente ridícula para sus lectores), sino con una personalidad pasajera e inaprensible que dura lo que dura la lectura. La escritura, en definitiva, ofrece a este personaje la posibilidad de ser persona al precio de ser *otra* persona⁵⁶.

Emilio, el protagonista de «El que se enterró» (1-1-1908), experimenta un angustioso desdoblamiento no ya de personalidad sino de su propia persona, que culmina con la muerte de su yo primigenio, al que entierra en el jardín de su casa⁵⁷. Lo que me interesa recalcar de esta singular historia, precedente del drama *El otro*, es el hecho de que este personaje sienta la necesidad de exteriorizar su experiencia, además de relatándosela oralmente al otro personaje del cuento, poniéndola por escrito en un «tratado sobre la alucinación». Es así como ese otro personaje y narrador de la historia descubre la tormenta interior que su amigo había sufrido desde aquel suceso, y de la cual no había dado muestras a nadie: «En el tratado a que hago

56. Al contemplar los procesos de escritura y lectura desde este punto de vista existencial y psicológico, Unamuno está anticipando principios básicos de la estética de la recepción o la psicocrítica. Por citar sólo un ejemplo de esta relación recordemos unas palabras de Georges POULET: «Reading, then, is the act in which the subjective principle which I call *I*, is modified in such a way that I no longer have the right, strictly speaking, to consider it as my *I*. I am on loan to another, and this other thinks, feels, suffers, and acts within me». *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*. Jane P. Tompkins, ed. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1980, p. 45.

57. Explica Unamuno en el «Discurso pronunciado en el salón de actos del Real Ateneo de Vitoria» (1912): «Vivir es ir muriendo e ir renaciendo. El que soy yo hoy, mi yo de hoy entierra a mi yo de ayer, como mi yo de mañana enterrará al de hoy. El alma es un cementerio en que yacen todos nuestros yos que finaron, todos los que fuimos» (O.C. IX, 280). Para un estudio de las teorías unamunianas de los «yos sucesivos» y los «yos ex-futuros» en que se basa este relato *vide* Eleanor K. PAUKER, *Los cuentos de Unamuno, clave de su obra*, op. cit., pp. 83-87; y Pedro CEREZO GALÁN, *Las máscaras de lo trágico*, Madrid: Trotta, 1996, p. 599.

referencia sostenía, según me dijeron, que a muchas, muchísimas personas les ocurren durante la vida sucesos trascendentales, misteriosos, inexplicables, pero que no se atreven a revelar por miedo a que se les tenga por locos» (o.c. II, 821). Exactamente lo que le había sucedido al doctor Montarco. Es decir, Emilio encuentra en la escritura un refugio para su intimidad, un medio de manifestar aquello que la sociedad le obliga a reprimir y por tanto sólo puede confesarse a sí mismo; a sí mismo transformado en lector y por tanto en otro yo, lo cual permite un diálogo entre dos voces y de ese modo el consuelo que encontramos en la compasión. Su figura, pues, representa una vez más el poder catártico de la escritura así como el desdoblamiento –uno más, en el caso de esta compleja personalidad– que el acto de la escritura genera en la conciencia del autor, fragmentada en las distintas instancias del proceso comunicativo: emisor, enunciado y receptor; o, lo que es lo mismo, creador, criatura y re-creador.

8. FINAL: METALITERATURA Y AUTOBIOGRAFÍA

«Y va de cuento» (1913), el texto que cierra la colección de relatos *El espejo de la muerte*, pertenece a ese género híbrido tan cultivado por Unamuno en el que ensayo y narración se mezclan y confunden en uno. De hecho, esta obra no es en rigor un cuento, sino un breve tratado de narratología encaminado a explicar cómo se hace un cuento –en analogía con el célebre título de 1927–, para lo cual Unamuno combina la reflexión argumentativa con la diégesis ficcional. A través de una concentración de instancias narrativas habitual en su obra, Unamuno ejerce en este texto de autor real –pues firma el cuento–, autor implícito no representado –ya que el lector puede reconocerlo en su estilo–, autor implícito representado –mediante alusiones a su posición de catedrático de griego y a otras obras escritas por él, concretamente la *Vida de Don Quijote y Sancho*–, narrador e incluso de personaje del relato –ya que el nombre de éste es Miguel–. Dicho personaje, no obstante, «el héroe de mi cuento» (o.c. II, 536), como lo llama el narrador, carece de voz propia ya que sólo aparece representado en forma de discurso referido puesto en boca del narrador (auténtico protagonista), y en cuanto al argumento de la historia podría resumirse así: de cómo llenar varias páginas sin decir nada. El mismo tema, por tanto, que ya había desarrollado en el «Epílogo» de *Amor y pedagogía*⁵⁸, y no en vano en ambos textos se intercalan versos del célebre «Soneto de repente» lopesco. Precisamente es esta falta de argumento uno de los tres puntos que articulan la reflexión teórica del narrador, quien, recordemos, es portavoz del personaje al afirmar que «una buena novela no debe tener desenlace, como no lo tiene, de ordinario, la vida» (o.c. II, 537). Los otros dos aspectos tratados son el público y la escritura como profesión. Del primero lamenta su escasa formación e interés, origen de muchos sinsabores para el autor, mientras que el segundo tema le sugiere la imagen

58. También en la presentación de «Un cuentecillo sin argumento» (s.f.), o.c. II, 935.

del literato como un forzado obligado a escribir aun cuando no sabe de qué hacerlo, triste circunstancia que da sentido a todo el texto: «Esto de ponerse a escribir, no precisamente porque se haya encontrado asunto, sino para encontrarlo, es una de las necesidades más terribles a que se ven expuestos los escritores fabricantes de héroes, y héroes, por tanto, ellos mismos» (o.c. II, 539).

Este personaje representa tan fielmente la postura del mismo Unamuno ante la escritura que éste ni siquiera se molesta en darle un nombre para de ese modo crear la ilusión de una personalidad independiente. Con nombre propio o sin él, lo cierto es que todos los personajes-escritores descritos en las páginas precedentes son encarnaciones de ideas sobre la literatura que también expone a título personal en sus ensayos. ¿Qué función tiene, por tanto, la intermediación del personaje? Unamuno explora el sentido de la escritura cada vez que toma la pluma; con independencia del asunto a tratar, el por qué, el para qué y el cómo se escribe son siempre los temas subyacentes de sus obras argumentativas y de ficción, si bien las segundas ofrecen dos ventajas sobre las primeras: la posibilidad de conjugar la reflexión teórica con la demostración práctica y la opción no menos atractiva de comprobar la validez de dichos argumentos en la aplicación hecha por otro autor, *alter ego* suyo.

Uno de esos autores es Eugenio Rodero, quien sostiene que «[u]na idea sólo es viva y verdadera idea en el mundo en que nació como pedazo de un alma»⁵⁹. Unamuno siente la necesidad de exponer sus teorías literarias por duplicado, en sus ensayos y en sus obras de ficción, para dotarlas de más fuerza persuasiva al hacerlas parte de numerosas almas, la suya y las de sus personajes, con la esperanza de que también lleguen a enraizar en las de sus lectores. En última instancia, el propósito de Unamuno sobrepasa la mera reflexión abstracta sobre el significado de la escritura para extenderse a la búsqueda de respuestas a sus propios interrogantes como escritor, de ahí que su metaliteratura aboque a la autobiografía, porque es ahí donde en realidad tiene su origen. *Autobiografías de Unamuno*, tituló Ricardo Gullón una monografía sobre su narrativa, pero ¿cómo escribe un escritor el relato de su vida? Haciendo el relato de su escritura; es decir, haciendo metaliteratura⁶⁰. Escrutar en el seno de la ficción el sentido de la literatura es el mejor —y único— recurso que posee el escritor para indagar en el sentido de su propia existencia, como ha apuntado Sobejano⁶¹, y por ello afirma McCaffery: «Not surprisingly, metafiction often present themselves as biographies of imaginary writers [...] or even as autobiographical reflections of the authors themselves»⁶².

59. UNAMUNO, Miguel de. *Nuevo Mundo*. *Op. cit.*, p. 70.

60. Apunta en este sentido Dotras, con ecos de las célebres palabras de Jean Ricardou: «Una metanovela es, entonces, la escritura de la aventura de escribir». DOTRAS, Ana M. *La novela española de meta-ficción*. *Op. cit.*, p. 196.

61. SOBEJANO, Gonzalo. Novela y metanovela en España. *Ínsula*, 1989, núm. 412-413, p. 6.

62. McCAFFERY, Larry. The Art of Metafiction. En *Metafiction*. Mark Currie, ed. *Op. cit.*, p. 183.

Escribió Unamuno en un artículo de 1915: «Todo eso de la introspección es algo fantástico. [...] lo que quiero decir es que no llega a conocerse uno a sí mismo de otra manera que llega a conocer a sus prójimos, que no hay la magia de un espíritu que se refleja sobre sí mismo sin algo medianero. Un espejo no puede conocerse a sí mismo»⁶³. Los personajes-escritores son los espejos en los que Unamuno se contempla mientras escribe; a ellos cede su voz para que difundan su concepción de lo literario, al tiempo que les dota de un alma para que le sirvan de caso existencial en el que poner a prueba la suya propia. Si opinaba al comienzo de este artículo que tal empleo de la metaliteratura no siempre implicaba la violación ontológica de la realidad extra-textual por parte del discurso ficcional ahora es tiempo de rectificar: los personajes-escritores de la narrativa breve de Unamuno representan en rigor una analepsis radical porque demuestran que la única realidad del escritor es su escritura; su vida es su obra y su obra es su vida.

63. «¡El español... conquistador!» o.c. III, 750.