

Algunas consideraciones literarias a la obra de Miguel de Unamuno

Some literary considerations on the work of Miguel de Unamuno

ROSA MARÍA CAMACHO QUIROZ

Recibido: 30/08/2021

Aceptado: 11/12/2021

Resumen

Este trabajo tiene por objetivo exponer algunas reflexiones desde la literatura a la obra de Miguel de Unamuno, ensayista, tratadista y literato que encontró en la expresión escrita un camino para manifestar su lucha existencial y que, en el afán de romper esquemas artísticos, como buen modernista, implementó técnicas narrativas que hoy caracterizan a la poética posmoderna llamada metaficcional, autoreferencial, autoconsciente o puesta en abismo, entre otras denominaciones. Esta estética metafictiva tiene el propósito de evidenciar la construcción del relato y hacer partícipe al lector de dicha creación, rebasando los límites entre realidad y ficción.

Palabras clave: literatura, realidad, ficción, meta-ficción.

Abstract

The aim of this paper is to exhibit some reflections from the literature to the work of Miguel Unamuno, essayist, treatise writer and a man of letters that found, in the written expression, a path to express his existential struggle and who, in the desire to break artistic schemes, as a good modernist, implemented narrative techniques that today characterise the postmodern poetic called meta-fictional, self-referential, self-conscious or mise en abyme among other denominations. This meta-fictive aesthetic has the purpose of demonstrating the construction of the story and making the reader a participant of that creation, while overtaking the limits between reality and fiction.

Keywords: literature, reality, fiction, metafiction.

A modo de preámbulo

Cuando se habla de filosofía y literatura es ineludible pensar en la figura de Miguel de Unamuno, escritor y pensador vasco comprometido con su entorno, su quehacer cotidiano, su patria, su religión, así como con su actividad docente y rectora en la Universidad de Salamanca. Fue genio de la expresión de la palabra que dijo desde sí mismo sobre él, el mundo y sus circunstancias, de las que no estuvo exento, aun con su deseo de ir en contra de ellas. Su vida familiar, laboral y política se construyó a partir de su contexto, integrado por valores como su generación, el mundo material circundante de tierra y paisaje y el mundo histórico poblado por los otros (Serrano, 1964: 27).

Su compleja vida se puede comprender y conocer por medio de su obra. Como ensayista, crítico literario, articulista y literato siempre dejó ver sus angustias, oscuridades, decepciones, su continua búsqueda de la comprensión de la existencia del ser humano y su preocupación en torno al problema de España. El vizcaíno, en palabras de María Zambrano, fue un hombre de acción, guerrero y político. Su vida son sus hechos (Zambrano, 2003: 31). Existencia que encontró un cauce en el arte de la palabra para liberarse y arrojar verdades sobre una incesante e inacabable lucha existencial y para, en palabras del mismo Unamuno, “despertar al dormido y sacudir al parado” (1965: 260).

A Unamuno, generalmente, se le ubica en la llamada generación del 98, grupo que surge en 1898 cuando España entra

en una depresión tras el conflicto bélico hispano-estadounidense. Guerra en la que el país colonizador pierde su dominio en Cuba, Puerto Rico y Filipinas al ser derrocado por Estados Unidos. Esta situación provocó que un grupo de intelectuales replantea el escenario de la nación española e impulsara un cambio en el rumbo político y la mentalidad de sus compatriotas. Como integrantes de esta generación se encuentran: Ramón del Valle-Inclán, Pío Baroja, José Martínez Ruíz, alias “Azorín”, Ramiro de Maeztu y Antonio Machado, el más joven de todos, entre otros. (Pedraza, 1997: 264). Unamuno se asume como parte de esta agrupación ansiosa de una regeneración nacional y lastimada por la apatía de sus conciudadanos: “En rigor no somos más que los llamados intelectuales y algunos hombres públicos los que hablamos ahora, a cada paso, de la regeneración de España. Es nuestra última postura, el tema de última hora” (citado Serrano, 1964: 30).

Si bien a Unamuno con frecuencia se le inserta en la generación mencionada Ramón González de la Serna, escritor polifacético de la generación contigua posterior; o sea, la de Ortega y Gasset, la generación de 1914 o novecentista, no lo piensa así. Y es que 1898 es una fecha que marca dos generaciones: “la que toma su nombre y a algunos de la generación mayor que se han destacado por su rebeldía y que son un avance de la agrupación que en ese momento no está todavía suficientemente dibujada” (Zambrano, 2003: 36). Sin embargo, la historia las une y ante la situación española toman la misma actitud y postura. Los escritores de la citada generación mayor

son Unamuno y Ángel Ganivet, integrantes de la filiación del 59, según lo marca Ortega, y de la que el escritor vizcaíno es el núcleo por la magnitud de su obra. Y aunque haya existido entre los grupos una coherencia y solidaridad, no podían ser Unamuno y Ganivet asimilados por el grupo exacto del 98. Zambrano señala que cuando aparece esta colectividad “ya Unamuno es catedrático en Salamanca, ya vive en su retiro, ya escribe, y ha entrado en su figura” (Zambrano, 2003: 36).

Intención

La obra de Miguel de Unamuno es extensa, heterogénea y compleja. Adentrarse a profundidad en ella es una tarea mayúscula que no se cumple en pocas páginas. De ahí que este modesto trabajo sólo refiera algunas consideraciones literarias, las que caracterizan a la literatura contemporánea y a la metaficción posmoderna, a partir de ciertas ficciones unamunianas. Con el propósito de comprender mejor al autor y la estructura innovadora de su obra, ya que crea una nueva forma narrativa, es decir, una nueva novela¹ frente a los clichés literarios de su tiempo

La escritura del español alcanza todos los géneros escriturales: el poético, el dramático, la novela, el cuento, la poesía satírica, la poesía lírica y, claro está, el ensayo.

¹ Esta nueva organización textual se basa en la parodia de formas literarias anteriores, realismo versus irrealismo, la literatura como tema, polifonía, metaficción, digresiones, monólogos interiores, flujo de conciencia, el uso de la ironía en los prólogos, la autoconciencia narrativa y la muerte del protagonista en manos del autor (Garrido, 2015: 30 y 31)

Esta literatura da cuenta de su aspiración de regeneración política y social, y de su vida y pensamiento.

Sus letras muestran su anhelo de evinciar y resolver los problemas de la trágica vida del ser humano. Ansia que lo lleva por un camino intrincado existencial que plantea el problema: ¿quién soy? Yo soy el que soy; pero ¿quiénes somos?, porque como bien lo expresa Zambrano: “ni somos el que somos, ni tampoco dejamos de serlo, sino que nos encontramos como encadenados a un personaje que tira de nosotros sin que le podamos ver la cara ni sepamos su nombre” (Zambrano, 2003: 93). Unamuno evidencia su reproche a la fe frente a un Dios que se esconde tras ella. Su reclamo a Dios es: ¿Dime quién soy? Pregunta clave en la obra y en la vida del español. Sus creaciones están caladas por este cuestionamiento que muestra al hombre, que, frente a un Dios, discute sobre la miseria de la existencia humana y la fe cristiana.

Sobre la obra del vizcaíno

Unamuno “el hombre de carne y hueso”, aludiendo al título del primer capítulo de *Del sentimiento trágico de la vida*, se puede conocer mediante sus obras que son su autobiografía. Sus disertaciones, envueltas en contradicciones y complejidad, son ubicadas, por muchos, como obras filosóficas. Si bien, al inicio de este trabajo se expuso la relación invariable entre filosofía y literatura a la figura de Unamuno, es pertinente aclarar que el escritor no era filósofo, “no llegó a la soledad de la filosofía, a la soledad y liberación que permite preguntar por el

ser de las cosas" (Zambrano, 2003: 85). No obstante, no está alejado de la filosofía, al contrario, tiene una relación tan íntima que dialoga y discute apasionadamente con ella.

Miguel de Unamuno fue un hombre polifacético y pródigo. El literato vizcaíno se inicia en las letras como autor de reflexión, ya que su camino como escritor principia con el artículo periodístico, los primeros fechados en 1886, y con el ensayo: *En torno al casticismo*, que data de 1895. De aquí parte como novelista, porque le fueron insuficientes estas formas de expresión para mencionar lo indecible, lo impensable, lo que la reflexión no se atreve a decir porque la limita la razón. En 1897 escribe su primera novela: *Paz en la guerra*. En 1899 se inicia en el drama, quizá el más endeble género que cultivó, al igual que el poético, con la pieza: *La venda*. Su primer gran tratado, *La vida de Don Quijote y Sancho*, es de 1905 y su primer libro de poesía aparece en 1907. Su único texto de cuentos, *El espejo de la muerte*, sale en 1913, aunque desde 1886 escribe ochenta y siete cuentos y relatos cortos; pero para esta publicación sólo eligió veintiséis. En 1933 redacta su última novela, *San Manuel Bueno Mártir*, relato que muestra la fe y la duda de un sacerdote y que da cuenta del escepticismo de su autor (Unamuno, 1999: 61-75).

El ahogo y la agonía siempre están presentes en Unamuno. Y en el intento de resolver su acongojada existencia comienza a narrarse en sus obras de ficción, a poner al descubierto lo que hay en su corazón. Al escribir sus historias va erigiendo y comprendiendo su intrincada vida: poeta que

razona; pensador que poetiza; novelista que problematiza; teólogo que duda (Serrano, 1964: 55).

El intentar encasillar la obra de Miguel de Unamuno ha sido una tarea ineficaz, puesto que su obra es toda su ideología que desarrolló de múltiples formas. El autor no escribe ceñido a las particularidades genéricas establecidas. Se pronuncia de diversas formas, a su modo. A veces pareciera que repite su pensamiento; pero cada forma de comunicarse es más original, justamente por la multiplicidad de expresión y porque su decir viene de la profundidad de su ser, de sus preocupaciones, pasiones y tormentos existenciales que nunca terminó de resolver.

Isabel Criado Miguel, en su texto *Las novelas de Miguel de Unamuno*, registra que el mismo Unamuno juzgó el camino de su novelística y establece tres momentos distintos de ésta: el primero se funda con *Paz en la Guerra* (1897), donde el escritor define su estética realista; el segundo se instituye con *Amor y Pedagogía* (1902) y el último va de *Niebla* (1913) a *San Manuel Bueno Mártir* (1930), novelas que se construyen con un desenvolvimiento de acciones y ardores humanos (Criado, 1986: 13).

Paz en la Guerra es una novela realista, ejemplo de la literatura decimonónica. Manuscrito ovíparo, en términos de Unamuno, ya que el escritor razonó el proceso de producción de los creadores y determinó el pensamiento ovíparo y vivíparo. El primero lo decretó como "aquel que empolla un huevo de idea a lo largo del tiempo" (Serrano, 1964: 56), mientras el segundo es

“aquel que da a luz bruscamente sin hacer ostensible su proceso interior” (Serrano, 1964: 56). El escritor ovíparo somete su pensamiento a la objetividad para que el relato sea lo más real posible, apegado a circunstancias verificables. Mientras el vivíparo parte de la subjetividad de su yo, proyecta el mundo desde su propia interioridad. “Unamuno se expresará siempre con menosprecio hacia los escritores y pensadores ovíparos y sus novelas serán el resultado del viviparismo más crudo” (Serrano, 1964: 57).

Esta incipiente novela es objetiva y durante años su autor la fue gestando, actualizando sus recuerdos y recaudando información. El vasco fue testigo de la tercera guerra carlista en Bilbao, su patria, así que en *Guerra y Paz* da su testimonio y referentes importantes sobre este acontecimiento.

Después de este trabajo, Unamuno se entregó al subjetivismo y se propuso mostrar las asperezas de la vida y la condición del ser humano. Modernista² más que realista, comienza a reconfigurar la realidad y

a instaurar una nueva forma de concebir a la literatura. Prescinde de pintar el entorno, las costumbres, el panorama, incluso, relega el tiempo y el espacio en el que se desarrolla el relato para dar pie al tiempo y al espacio interno del personaje. De esta manera, lo más importante es la acción interior que se revela mediante el monodílogo, es decir, el personaje dialoga consigo mismo, patentizando a través de su narración sus conflictos internos.

El propósito del monólogo en la literatura unamuniana es que sus actores se vayan develando y construyendo o, mejor dicho, sus agonistas, como él determina a los protagonistas de sus historias, ya que son luchadores ante sus pasiones y vicios que todo ser humano, que presume de ser bueno, lleva dentro. Llámese Joaquín Mon negro, Augusto Pérez, Gertrudis, Ángela Carballino, Emeterio Alfonso, don Manuel Bueno, don Sandalio, todos dialogan consigo mismo; pero en este diálogo, estos monologantes, no sólo se dicen de sí, sino que hablan de todos los hombres y mujeres que sufren por las mismas contradicciones por su condición humana. Por esto, en su ensayo “Ramplonerías”, comenta Unamuno: “Yo no escribo para lectores sino para hombres” (Unamuno, 1965: 672).

Amor y Pedagogía es un texto clave en la obra narrativa del autor. En el prólogo-epílogo de la segunda edición del libro, además de esclarecer que *Paz en la Guerra* es un relato histórico, afirma que las siguientes novelas son distintas e introduce el neologismo “nivolas”, que son: relatos dramáticos acezantes, de realidades íntimas, entra-

2 Unamuno, así como los integrantes de su generación, estuvo enmarcado por un movimiento cultural denominado Modernismo, así como también de los acontecimientos del 98 y sus consecuencias. El fin de siglo fue un momento de una renovación estética y artística que le abrió las puertas de la modernidad a la cultura española. “El Modernismo es un movimiento artístico, ideológico y social” (Serrano, 2000: 21). A la renovación estética y cultural finisecular se le denominó Modernismo, ya que apelaba a una transformación creativa, al sincretismo y a la reunión y combinación de diversas tendencias rompiendo los esquemas establecidos.

ñadas sin bambalinas ni realismos en que suele faltar la verdadera, la eterna realidad, la realidad de la personalidad. Y he seguido desarrollando con más sosiego acaso, pero no con menos dolor las visiones de esas “profundas cavernas del sentido”, que dijo San Juan de la Cruz. Y es que según iba viviendo —y muriendo— yo, iban viviendo —y muriendo— mis novelas, iba muriendo y viviendo mi novela (Unamuno, 2002: 186).

Es claro que con *Amor y Pedagogía* se inicia otra faceta de la escritura de Unamuno, “aquella en que el autor rompe la ilusión de realidad e interviene y se implica en su relación con el lector” (Criado, 1986: 17). Criado Miguel supone dos formas de novelar del escritor vasco. La primera es cuando se finge la ilusión de la realidad, por eso el narrador pasa inadvertido presentando y evadiendo cualquier interpretación que interfiera entre el personaje, su historia o el suceso y el lector. La objetividad que busca el autor hace desaparecer al narrador, que no tiene identidad alguna. La segunda es cuando el narrador se hace notar explícitamente e interviene en el texto, somete la historia o a los personajes a enjuiciamiento de diferentes maneras, así lo que predomina es el proceso. Si la intención es ridiculizar un rasgo grotesco, lo hace sin compasión; hiperboliza una penosa existencia; muestra la tragedia de la vida y surge la pasión del vivir, puesto que lo que importa en este tipo de relatos es que el autor está creando y la manera de nacer novela queda aislada mediante características que hagan reconocible el proceso creador (Criado, 1986: 24-25).

Paz en la Guerra sería un ejemplo de la primera manera de narrar del autor bilbaíno, según lo señalado por Criado Miguel. Las ficciones que prosiguen, y que pertenecen a la segunda forma que menciona la estudiosa, son las que Unamuno experimenta como otra forma 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” (Criado, 1986: 30). El ejemplo por excelencia de este estilo es *Niebla*, aunque las otras obras no se exentan. Las novelas que forman parte de este procedimiento tienen como eje conductor las pasiones humanas, realidades íntimas contenidas en cada hombre y que a través de la ficción salen a luz para decir de nuestra circunstancia de ser humanos: Abel Sánchez, *La tía Tula*, *La novela de Don Sandalio*, *San Manuel Bueno Mártir*, *Un pobre hombre rico*, entre otras.

Estas novelas, aparte de desentrañar los abismos del ser humano, muestran los límites entre la realidad y la ficción y dan cuenta de la creación narrativa. El estilo de Unamuno quiebra con lo habitual, donde lo más importante es fingir la realidad. Su intención “es romper la ilusión de la realidad de lo narrado o presentado y poner en evidencia su condición ficticia” (Criado, 1986: 30). Como peculiaridad de estas ficciones está, también, que contienen un prólogo que se define por ser más explicativo, ya sea para dar claves para su lectura, revelar la procedencia de la historia o advertir

sobre los mecanismos narrativos (Criado, 1986: 30).

En la obra unamuniana los prólogo, epílogos, notas, comentarios o post-prólogos, en el caso de *Niebla*, no cumplen la función llana de paratexto, entendido el término como “señales accesorias, autógrafas u ológrafas que procuran un entorno viable al texto” (Genette, 1989b: 11); sino tienen la función de dar autenticidad a la narración que anteceden o preceden y dar pistas para una mayor comprensión e interpretación:

Es la presente novela una mezcla absurda de bufonadas, chocarrerías y disparates, con alguna que otra delicadeza anegada en un flujo de conceptismo [...] Mas repetimos que el efecto más grave que a esta obra puede señalársele es que no se sabe a punto fijo qué es lo que en ella se propone su autor (Unamuno, 2002: 172-173).

Así como establecer una conexión entre el autor implícito que apela a un lector. En la dedicatoria de *Amor y Pedagogía* se lee, “Al lector dedica esta obra el autor” (Unamuno, 2002: 3). Lector al que, en algunas ocasiones, por medio del paratexto, lo conecta con otras de sus obras, personajes o distribuciones narrativas distintivas. En el prólogo de *La tía Tula*, Unamuno explica:

En mi novela Abel Sánchez intenté escarbar en ciertos sótanos y escondrijos del corazón, en ciertas catacumbas del alma, adonde no gustan descender los más de los mortales. Creen que en esas catacumbas hay muertos, a los que mejor no hay que visitar; y esos muertos, sin embargo, nos gobiernan” (Unamuno, 1965: 767).

Tres novelas ejemplares y un prólogo es un caso especial en cuanto a la función del paratexto. Su autor fija al prólogo como otra novela, no como “nívola”, aclara. Esto es importante, ya que éstas, sobre todo *Niebla*, cuentan con estrategias que romper con la realidad. En este texto el prólogo significa, justifica y apela a la finalidad de las tres novelas que precede, así como a su “nivolería”:

¡Tres novelas ejemplares y un prólogo!

Lo mismo pude haber puesto en la portada de este libro Cuatro novelas ejemplares. ¿Cuatro? ¿Por qué? Porque este prólogo es también una novela. Una novela, entendámonos, y no una *nívola*, - una novela. Eso de *nívola*, como bauticé a mi novel a —¡y tan novela! — *Niebla*, y en ella misma, página 158, lo explico—, fue una salida que encontré para mis... —¿críticos? Bueno; pase— críticos. Y lo han sabido aprovechar porque ello favorecía su pereza mental [...] Hemos de volver aquí en este prólogo —novela o *nívola*— más de una vez sobre la *nivolería* [...] Y este prólogo es, en cierto modo, otra novela; la novela de mis novelas. Y a la vez la explicación de mi *novelería*. O si se quiere, *nivolería*. Y llamo ejemplares a estas novelas porque las doy como ejemplo —así, como suena—, ejemplo de vida y de realidad. ¡De realidad! ¡De realidad, sí! Sus agonistas, es decir, luchadores —o si queréis los llamaremos personajes—, son reales, realísimos, y con la realidad más íntima, con la que se dan ellos mismos, en puro querer ser; o en puro querer no ser; y no con la que le den los lectores (Unamuno, 1920: 9,10).

Pericias literarias unamunianas

Las estrategias literarias unamunianas son un precedente de lo que hoy se denomina metaficción³, rasgo de la narrativa moderna y fisonomía distintiva de los universos novelados de Unamuno. Discursos que evidencian el proceso de la escritura dentro de la escritura, que son autorreferenciales, autoconscientes y donde se diluye la frontera entre la ficción y la realidad. Espacio donde la obra se vuelve a sí misma y evidencia las estrategias literarias en el proceso mismo de la creación.

Sin lugar a duda, de la obra unamuniana, *Niebla* es el texto que más ejemplifica el ejercicio lúdico que evidencia el proceso creador dentro del mundo diegético y donde la realidad y la ficción se disuelven. Víctor Goti es un personaje y escritor. En el capítulo XVII dice que está escribiendo una novela: “una novela que estoy escribiendo [...] pero voy a escribirla como se vive, sin saber lo que vendrá. [...] sin saber lo que seguiría, sin plan alguno. Mis personajes se

irán haciendo según obren y hablen” (Unamuno, www.luarna.com; 172, 173). Así que no sólo es prologuista de la novela o, mejor dicho, de la “nivola”:

Se empeña don Miguel de Unamuno en que ponga yo un prólogo a este su libro en que se relata la tan lamentable historia de mi buen amigo Augusto Pérez y su misteriosa muerte, y yo no puedo menos sino escribirlo, porque los deseos del señor Unamuno son para mí mandatos, en la más genuina acepción de este vocablo (Unamuno, www.luarna.com; 4).

Goti, pareciera que es real; pero no es más que un personaje de ficción que exhibe el mecanismo de la escritura narrativa y que funciona como proyección del autor real. Lo que confirma que Víctor Goti se mueve como álter ego de Unamuno es que afirma que es el autor del término “nivola” vocablo fundamental para comprender estas estrategias narrativas: “Unenme, además, no pocos lazos con don Miguel de Unamuno. Aparte de que este señor saca a relucir en este libro, sea novela o nivola —y conste que esto de la nivola es invención mía” (Unamuno, www.luarna.com; 4). Por otro lado, Unamuno se integra a su espacio diegético y desde este universo se mueve como creador, personaje y observador del mundo que se va creando en el espacio mismo de la ficción:

Suelo dudar lo que les he de hacer decir o hacer a los personajes de mi nivola, y aun después de que les he hecho decir o hacer algo dudo de si estuvo bien y si es lo que en verdad les corresponde [...] Mientras Augusto y Víctor sostenían esta conversación nivolesca,

3 La metaficción es una característica de la narrativa moderna. Sus antecedentes más conocidos pueden rastrearse desde la publicación de la primera parte del Quijote y muy especialmente a partir de la publicación de la segunda. Los estudios sistemáticos sobre metaficción se iniciaron en el siglo XX, de manera paralela al surgimiento de estrategias narrativas posmodernas. Robert Scholes, en su trabajo *Fabulation and Metafiction*, establece el empleo del término metaficción para hacer referencia simultánea a lo que Raymond Federman, en su obra *Critifiction. Postmodern Essays*, distingue como narrativa autoconsciente, donde se ponen en evidencia los mecanismos de la escritura y narrativa autoreferencial, donde se ponen en evidencia los mecanismos de la lectura (Zavala, 2009: 191-192)

yo, el autor de esta novela, que tienes, lector, en la mano y estás leyendo, me sonreía enigmáticamente al ver que mis nivelescos personajes estaban abogando por mí y justificando mis procedimientos, y me decía a mí mismo: ¡Cuán lejos estarán estos infelices de pensar que no están haciendo otra cosa que tratar de justificar lo que yo estoy haciendo con ellos! Así cuando uno busca razones para justificarse no hace en rigor otra cosa que justificar a Dios. Y yo soy el Dios de estos dos pobres diablos nivelescos (Unamuno, www.luarna.com; 256-257).

La obra unamuniana se caracteriza por el uso la metalepsis narrativa, a la que Genette define como “toda intrusión del narrador o del narratario extradiegético sobre el universo diegético (o de personajes diegéticos en un universo metadiegético)” (Genette, 1989a: 290). El teórico francés menciona que los clásicos llamaban a esta forma narrativa transgresiva metalepsis del autor y que consiste en fingir que el poeta produce los mismos efectos que cantan. Como cuando decimos que Virgilio hace morir a Dido en el canto IV de la *Eneida*... Sterne llegaba hasta el extremo de solicitar la intervención del lector, a quien pide que cierre la puerta o le ayude al señor Shandy a volver a la cama (Genette, 1989a: 290).

La metalepsis es una ruptura convencional entre los elementos de la narración, disolución que implica la convergencia entre dos mundos: aquel en que se narra y del que se narra.

Si bien la metalepsis no es equivalente a la metaficción, están seriamente im-

plicadas. En *Niebla* es muy evidente este proceso transgresor del mundo diegético, aunque no es la única obra unamuniana en donde se observa el enlace de los mundos narrativos: realidad y ficción. Realidad que forma parte del universo diegético. En la metalepsis se atraviesa el linde entre el nivel diegético del narrador y el mundo narrado, es decir, el narrador cruza la línea entre el mundo real y el mundo diegético.

Augusto Montero, un joven abogado adinerado, en seguida de la muerte de su madre, conoce a Eugenia Domingo del Arco, una pianista. Se enamora de ella y decide pedirle matrimonio. Eugenia le dice que sí, pero después resuelve irse con Mauricio, su novio, y abandonar a Augusto. Éste, sin saber qué hacer con su pobre existencia después de la decepción, decide suicidarse, pero antes resuelve ir a ver a un tal Miguel de Unamuno, autor de una disertación sobre el suicidio.

Mas antes de llevar a cabo su propósito, como el náufrago que se agarra a una débil tabla, ocurriósele consultarlo conmigo, con el autor de todo este relato. Por entonces había leído Augusto un ensayo mío en que, aunque de pasada, hablaba del suicidio, y tal impresión pareció hacerle, así como otras cosas que de mí había leído, que no quiso dejar este mundo sin haberme conocido y platicado un rato conmigo (Unamuno: www.luarna.com; 293).

Augusto va a Salamanca y se entrevista con el escritor; éste le dice que no se puede suicidar, porque para suicidarse tiene que estar vivo y él no está ni vivo ni muerto, no existe más que como un ente

de ficción, producto de sus fantasías:

No, no existes más que como ente de ficción; no eres, pobre Augusto, más que un producto de mi fantasía y de las de aquellos de mis lectores que lean el relato que de tus fingidas venturas y malandanzas he escrito yo; tú no eres más que un personaje de novela, o de nivola, o como quieras llamarle. Ya sabes, pues, tu secreto (Unamuno: www.luarna.com; 296).

Augusto le cuestiona sus palabras y le dice que quizá él, Unamuno, sea el ente de ficción y le recuerda que va a morir al igual que todos. Decepcionado, Augusto regresa a su casa y muere.

Aquella misma noche se partió Augusto de esta ciudad de Salamanca adonde vino a verme. Fuese con la sentencia de muerte sobre el corazón y convencido de que no le sería ya hacedero, aunque lo intentara, suicidarse. El pobrecillo, recordando mi sentencia, procuraba alargar lo más posible su vuelta a su casa, pero una misteriosa atracción, un impulso íntimo le arrastraba a ella (Unamuno: www.luarna.com; 308).

Unamuno toma el papel de Dios frente a sus personajes. El narrador omnisciente se diluye en la voz a Unamuno, personaje y creador al mismo tiempo. De estos cruces de mundos: el real y el de ficción, el del autor y el del personaje o el del texto y su lector, está plagada la novela unamuniana. La literatura metafictional, si bien su punto de partida es la realidad, crea una nueva que se relaciona de diversas formas con el lector; el que se vuelve cómplice de los universos diegéticos.

Siguiendo estas pericias literarias una-

munianas, en *La novela de Don Sandalio, jugador de ajedrez* encontramos que la narración se compone por las cartas que le envió un supuesto lector desconocido a Unamuno. Dice el prólogo:

No hace mucho recibí una carta de un lector, para mí desconocido, y luego copia de la parte de una correspondencia que tuvo con un amigo suyo y en el que éste le contaba el conocimiento que hizo con un Don Sandalio, jugador de ajedrez, y le trazaba la característica del Don Sandalio "Sé —me decía mi lector— que anda usted a la busca de argumentos o asuntos para sus novelas o nivolas, y ahí va uno en estos fragmentos de cartas que le envió (Unamuno, 2005: 127).

La novela es un epistolario que data de agosto a noviembre de 1910. La obra que leemos, o sea, la novela, son las cartas del redactor quien se diluye en la figura de Unamuno como personaje y creador dentro de la diégesis.

Hay un mecanismo de creación que pone en evidencia la posibilidad de la misma escritura. En los últimos capítulos del relato, Felipe le pide al narrador, personaje incógnito que configura la imagen del ajedrecista, que escriba la novela de don Sandalio, cuando ésta es el relato, truco y humor unamuniano, y éste se niega y le dice que escriba él:

¡Y dale con la colorada! Ahora te me vienes con eso de que escriba por lo menos la novela de Don Sandalio el ajedrecista, escríbela tú si quieres. Ahí tienes todos los datos porque no hay más, que los que yo te he dado en todas mis cartas (Unamuno, 2007: 172).

En *La novela de Don Sandalio* se da el juego del proceso de la escritura dentro de la escritura de manera implícita, ya que las cartas son las que componen el relato. Lo que sí se muestra de manera explícita es la lectura dentro de la lectura como estrategia narrativa autoconsciente. En el epílogo se lee: “He vuelto a repasar esta correspondencia que me envió un lector desconocido, la he vuelto a leer una y más veces” (Unamuno, 2005: 174). Aquí podemos aludir a una estrategia fractal, propia de la escritura metaficcional, ya que Unamuno, además de que lee una y otra vez las cartas, nosotros lectores reales, a su vez, leemos lo que en el universo diegético se lee.

Ahora bien, las cartas que recibe Unamuno dentro del mundo del relato son la novela, como ya se ha dicho, y son escritas por el personaje-narrador desconocido y, asimismo, enviadas al escritor de ficción, Unamuno, igual, por un desconocido, “desconocido que me envió las cartas de Felipe” (Unamuno, 2005:175) creando un juego de espejos de personalidades anónimas.

Alguien, ese que nos cuenta y recrea la figura de don Sandalio, escribe la historia que se narra, es decir, el mundo diegético. Además, Felipe responde las epístolas en un juego de correspondencia que da verosimilitud al relato en cuanto que la figura de Don Sandalio es difusa y subjetiva, si bien no se sabe a ciencia cierta qué contesta Felipe, se intuye que escribe, porque dice el narrador en el inicio del capítulo XXII: “No, no te canses, Felipe; es inútil que insistas en ello. No estoy dispuesto a ponerme a buscar noticias de la vida familiar e íntima

de Don Sandalio” (Unamuno, 2005: 170).

Abel Sánchez. *Una historia de pasión* es una novela de las más representativas de la narrativa unamuniana y quizá, con la que el bilbaíno alcanza su plenitud como narrador. Joaquín Monegro, agonista de este relato por su lucha interna ante sus miedos, celos y envidia, escribe sus confesiones dentro del universo diegético, escritura, que a su vez, forma parte del mundo narrado: “Y a la vez que escribía esta Confesión, preparaba, por si ésta marrase, otra obra que sería la puerta de entrada de su nombre en el panteón de los ingenios inmortales de su pueblo y casta” (Unamuno, Freeditorial: 74) “Inquietábale la edad en que emprendía la composición de esas *Memorias*, entrado ya en los cincuenta y cinco años; pero ¿no había acaso empezado Cervantes su *Quijote* a los cincuenta y siete de su edad” (Unamuno, 1965: 556).

La novela está estructurada a partir de diversos planos narrativos: tenemos a un narrador omnisciente que presta voz a los personajes estableciendo una relación dialógica y, por supuesto una polifonía. Por otro lado, hay unas confesiones que son escritas por Joaquín Monegro y que al inicio de la obra se aclara su presencia con una nota:

Al morir Joaquín Monegro encontré entre sus papeles una especie de Memoria de la sombría pasión que le hubo devorado en vida. Entremézclase en este relato fragmentos tomados de esa confesión —así la rotulé—, y que vienen a ser al modo de comentario que se hacía Joaquín a sí mismo de su propia dolencia. Esos fragmentos van entrecor-

millados. La Confesión iba dirigida a su hija (Unamuno, Freeditorial: 1).

Los dos puntos, soporte simbólico externo, son importantes en cuanto que dan pie a la narración, como si Joaquín Monegro fuera el autor del texto. Aquí, nuevamente, vemos como la ficción y la realidad se diluyen en la novela que es autoreferencial y autoconsciente, porque se muestran los artilugios de la escritura:

Empecé a escribir esto —dejó escrito en su Confesión— más tarde para mi hija, para que ella, después de yo muerto, pudiese conocer a su pobre padre y compadecerle y quererle [...] Tenía que ser yo el mayor heraldo de la gloria de Abel (Unamuno, Freeditorial: 34).

El que Joaquín sea el autor de la narración, según el ingenio de Don Miguel, hace que lo que se nos cuenta tenga credibilidad y también le da autonomía a su personaje, para que desde su agonía cuente su historia y quede ésta como enseñanza a partir de la experiencia individual. De ahí la frase final: ¡QUEDA ESCRITO! (Unamuno, Freeditorial: 89). Porque este relato es el de hombres y mujeres, en general, de la existencia humana.

En este proceso metaficcional hay una función especular, es decir, hay una reducción interior: escritura dentro de la escritura, lectura dentro de la lectura o una historia dentro de otra. Una diégesis principal y otras situadas en un plano narrativo distinto, pero englobadas en la primera, como las cajas chinas o la muñeca rusa *matrioska* que una contiene a otra y así sucesivamente. En el caso de *Abel Sánchez*

el narrador en tercera persona nos cuenta la historia de Abel, Helena, Antonia, relato que enmarca las Confesiones de Joaquín, que son el monólogo interior de éste y la pauta para seguir la secuencia narrativa de la obra. En *La novela de Don Sandalio* hay unas cartas contenidas en la historia y que son la historia o la diégesis.

La intertextualidad, característica importante de la literatura contemporánea posmoderna, y entendida como la relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, la presencia de un texto en otro (Genette, 1989b: 10), también es un rasgo distintivo de la ficción de Miguel de Unamuno. Es innegable el vasto conocimiento que el escritor tenía de todos los temas y disciplinas, en especial, de la filosofía. Bien apunta Marías:

cuando se lee a Unamuno, sobre todo cuando se recorren [...] varios libros suyos, se siente una impresión extraña y desazonante. En cada página se encuentran visiones llenas de agudeza y precisión que encienden nuestro afán de conocimiento y nos despiertan una apasionada curiosidad (Marías, 1966: 33).

En la obra del español hay intertextualidad explícita y claro está, implícita, la que depende de la competencia lectora de quien se acerca a su obra, de ahí que se comparta el comentario de Julián Marías, ya que la escritura de Don Miguel no es sencilla o llana. Sus citas o alusiones, que, si bien ayudan a centrar sus contenidos, a ejemplificar, aprobar o desaprobear pensamientos y tradiciones, o son el objeto de sus narraciones, pueden ir de un tema a

otro creando dispersión, pero al mismo tiempo unidad. Nada del cuerpo intertextual está de manera gratuita. “Unamuno hace hincapié en la fuente vital y apasionada de donde brotan todas sus palabras” (Marías, 1966: 37).

Cuando hablamos de relaciones intertextuales implicamos al dialogismo: el que es inherente al lenguaje, sólo en él se realiza, dice Bajtín (citado Kristeva, 1981: 194). “La palabra literaria no es punto o sentido fijo, sino un cruce de superficies textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario o del personaje y del contexto cultural anterior o actual” (Kristeva, 1981:188). Para Bajtín el diálogo es: “una escritura en donde se lee al otro” por lo que “el dialogismo bajtiniano designa la escritura a la vez como subjetividad y como comunicatividad o, para expresarlo mejor, como intertextualidad” (Kristeva, 1981: 195).

La narrativa unamuniana conversa con tiempos, contextos, ideologías, pensamientos, creencias y otros textos literarios. Establece comunicación con otras voces y visiones de mundo. Se construye con lenguajes que interactúan y dialogan entre sí. Toda la obra de Unamuno es una constante interlocución. *Abel Sánchez* es una remitiación, clara, del mito bíblico de *Cáin y Abel*. En *San Manuel Bueno* se tienden redes con nociones cristianas como el *Padrenuestro* y el *Credo*, además, el nombre del hermano de Ángela Carballino, Lázaro, alude, de manera explícita, al *Lázaro evangélico*. *Estas relaciones intertextuales con la Biblia* son vastas en la obra de Unamuno. En su escri-

to *Nicodemo, el fariseo*, hay, desde el título, una conexión con el personaje del Nuevo Testamento: Nicodemo, quien dialoga con Jesucristo y lo reconoce como el Mesías. Asimismo, en el tratado *Vida de Don Quijote y Sancho*, comenzando por su rótulo, es marcado el dialogismo con la obra cervantina. *La novela de Don Sandalio* funda relaciones intertextuales con Flaubert, Robinson Crusoe, entre otras tantas correspondencias que se dan en esta novela, y en toda la escritura que conforma la extensa obra de Miguel Unamuno.

La intratextualidad, continuando con algunas consideraciones literarias a la obra del bilbaíno, es otra característica de su manera peculiar de novelar, entendida ésta como la relación entre textos del mismo autor. Don Fulgencio Entrambosmares, sabio filósofo y educador de Apolodoro en *Amor y Pedagogía*, se desplaza a *Un pobre hombre rico o el sentimiento cómico de la vida*, como mentor de Celedonio, amigo de Emeterio Alfonso, protagonista de esta novela. De igual manera, Víctor Goti, personaje de *Niebla*, en el prólogo alude a su profesor Fulgencio Entrambosmares:

No se me oculta, por otra parte, que no estará conforme con esa mi distinción entre religión y belicosidad de un lado y filosofía y erótica de otro mi querido maestro don Fulgencio Entrambosmares del Aquilón, de quien don Miguel ha dado tan circunstanciada noticia en su novela o nivola *Amor y pedagogía* (Unamuno, www.luarna.com:15)

Un pobre hombre rico o el sentimiento cómico de la vida “nivoleta”, así llamada por su autor y quizá disminuida frente a las otras

obras con las que fue publicada: *San Manuel Bueno Mártir* y *La novela de Don Sandalio, jugador de ajedrez*, da pie para hablar sobre otro rasgo esencial en la obra del fértil escritor: la parodia.

Genette dice que la parodia consiste en:

retomar literalmente un texto conocido para darle una significación nueva, jugando si hace falta y tanto como sea posible con las palabras [...] La parodia más elegante por ser la más económica, no es, pues, otra cosa que una cita desviada de su sentido, o simplemente de su contexto (Genette, 1989b: 27).

La parodia, que es a su vez intertextualidad y dialogismo, es un mecanismo capital en la obra de Unamuno, ya que resignifica lo ya dicho y el mundo, “porque no hay realidad sin idealidad”. Ejemplo de esto es *Abel Sánchez* o la obra dramática *Fedra*, hipertexto del drama de Sófocles del mismo nombre, donde el autor recuenta “la oscura y dolorosa congoja cotidiana que atormenta el espíritu de la carne y al espíritu del hueso de hombres y mujeres de carne y hueso espirituales (Unamuno, 2007: 48).

Linda Hutcheon argumenta que los escritos metaficticiales, en los que se inscriben los de Unamuno, muestran a los lectores que toda narración es una parodia de la vida. Para la estudiosa estadounidense la parodia “a menudo llamada cita irónica, pastiche, apropiación o simplemente intertextualidad, es considerada comúnmente un fenómeno que se halla en el centro del posmodernismo” (Hutcheon, 1993: 187).

Un pobre hombre rico o el sentimiento

cómico de la vida es una parodia irónica. La ironía es la intención crítica de la parodia. Esta novela es un reproche a un discordante enfoque del mundo, de la vida, que no es visible en la novela a primera vista y parece que Unamuno, ahora sí, cuenta sólo por contar, por puro divertimento. Pero no es así, desde el título ubicamos a un pobre hombre rico, opuesto consigo mismo, y que sería equivalente al sentimiento cómico de la vida, porque la conjunción “o” equipara las locuciones. El título encamina al famoso ensayo *Del sentimiento trágico de la vida*, pero el término “trágico” es sustituido por “cómico”, patentizando un juego paródico intratextual y claro está, de resignificación. El sentimiento cómico de la vida es aquel que fija a los seres humanos como Emeterio Alfonso, un hombre que vive el día a día, sin compromisos ni aspiraciones, pensando: “cultivemos el sentimiento cómico de la vida, sin esperar en vacantes. Porque ya sabes aquel viejo y acreditado aforismo metafísico: ¡de este mundo sacarás lo que metas, y no más!” (Unamuno, 2005: 101).

Este personaje es una antítesis de la ideología de Unamuno y lo hace notar por medio de un diálogo que establece con Celedonio: “—Sí, Celedonio, sí; hay que cultivar el sentimiento cómico de la vida, diga lo que quiera ese Unamuno. —Sí, Emeterio, y hay que cultivar pornografía metafísica, que no es, ¡claro!, la metafísica pornográfica” (Unamuno, 2007: 218, 219).

Ese Unamuno, al que aluden es un personaje diegético, pero en un nivel extratextual es el Unamuno real, “de carne y hueso”. En su obra, que es su vida, asienta

una postura de lucha y compromiso con el entorno; cultiva la actitud de ser actores comprometidos y no sólo espectadores en el vivir cotidiano; invita a cuestionar la existencia del ser humano para saber quiénes somos; plantea la temporalidad y la finitud del hombre, por lo que no podemos dejar pasar la vida sin hacer algo con ella.

El sentimiento cómico de la vida es, precisamente, dejar pasar ésta sin haber construido, sin establecer ningún tipo de compromiso, pasar el rato, el arrebato, dice el autor:

La cuestión es pasar el arrebato, pero sin dejarse arrebatar por él, sin adquirir compromiso serio, sin comprometerse. De otro modo le llamamos a esto matar el tiempo. Y matar el tiempo es la esencia de lo cómico, lo mismo que la esencia de lo trágico es matar la eternidad (Unamuno, 2007: 53).

Esta novela ironiza a muchos hombres y mujeres que personifica Emeterio Alfonso, Alfonso es su apellido. Al final de la obra, como epílogo, el autor dice, acentuando la parodia crítica que hace de una perene humanidad indiferente y pasiva que sólo pasa el rato:

Y ahora, mis lectores, los que han leído antes mi *Amor y Pedagogía* y mi *Niebla* y mis otras novelas y cuentos, recordando que todos los protagonistas de ellos, lo que me han hecho, se murieron o se mataron [...], se preguntarán cómo acabó Emeterio Alfonso. Pero estos hombres así, a lo Emeterio Alfonso —o Don Emeterio Alfonso— no se matan ni se mueren, son inmortales, o más bien resucitan en cadena. Y confío, lec-

tores, en que mi Emeterio Alfonso será inmortal (Unamuno, 2007: 224).

Breve conclusión de una obra inagotable

Son tantos los textos y estrategias literarias que se pueden desarrollar de la obra de Unamuno que el trabajo parece ser incommensurable. Todo lo aquí expuesto son breves consideraciones literarias a la obra del español. Su trabajo, ya sea novela, cuento, drama, ensayo o poesía, da para estudios y disertaciones extensos que, seguramente, no agotarían su contenido.

Miguel de Unamuno estuvo rodeado por un contexto de crisis política, social, económica, así como estilística. El realismo se fue agotando a finales del siglo XIX y dio paso a innovadoras técnicas narrativas. Se empezaron a desarrollar nuevas formas que su intención no era retratar la realidad, sino diluirla con la subjetividad del fluir de la conciencia de los personajes. Los universos unamunianos empezaron a privilegiar los sentimientos, conflictos y luchas internas de sus personajes más que al argumento mismo o a las acciones. De ahí que la descripción exacta que buscaba el realismo de desvanescencia era mostrar la psicología de sus agonistas, la tragedia del existir.

La obra de Unamuno es una narrativa posmoderna⁴ que al no encajar en los cánones de su tiempo, obligó al escritor a transformar el término “novela” por el de “nívola” y para justificar esta innovación se

4 Lauro Zavala apunta que la narrativa posmoderna se caracteriza por ser rizomática, intertextual, itinerante, paródica, dialógica, meta-ficcional y antirrepresentacional (Zavala, 2009b: 27).

apegó a la metaficción, donde ya no importan las cuestiones históricas, sino el proceso de construcción narrativa en la que está implicado el lector como parte de esta arquitectura. Estrategia que le sirvió para sustentar su nuevo género literario, dejando atrás lo convencional:

Y ¿qué es eso, ¿qué es nivola? —Pues le he oído contar a Manuel Machado, el poeta, el hermano de Antonio, que una vez le llevó a don Eduardo Benoit, para leérselo, un soneto que estaba en alejandrinos o en no sé qué otra forma heterodoxa. Se lo leyó y don Eduardo le dijo: “Pero ¡eso no es soneto! ...” “No, señor —le contestó Machado—, no es soneto, es... sonite”. Pues así con mi no-

vela, no va a ser novela, sino... ¿cómo dije?, navilo... nebulo, no, no, nivola, eso es, ¡nivola! Así nadie tendrá derecho a decir que deroga las leyes de su género... Invento el género, a inventar un género no es más que darle un nombre nuevo, y le doy las leyes que me place (Unamuno, www.luarna.com; 174).

Unamuno fue un escritor audaz, crítico de su época, quien más allá de ofrecer argumentos y presentar historias, buscó mostrar el sentir humano, así como rechazar todo lo que limita la existencia humana. Hombre *único* de carne y hueso, y también ente de ficción, agonista como todos sus personajes, y como ellos, siempre tuvo la voluntad de ser y existir en el mundo real.

Bibliografía y mesografía

Criado Miguel, Isabel (1986). *Las novelas de Unamuno*, Universidad de Salamanca, Madrid.

Genette, Gerard (1989a). *Figuras III*, Editorial Lumen, Madrid.

_____ (1989b). *Palimpsestos. Literatura en segundo grado*. Taurus, Madrid.

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

Hutcheon, Linda (1993). “La política en la parodia” en *Criterios*, número especial en homenaje a Bajtín. La Habana.

Kristeva, Julia (1981). *Semiótica I*, Editorial Fundamentos, Madrid.

Mariás, Julián (1966). *Miguel de Unamuno*. Espasa-Calpe, Madrid

Pedraza, B. Felipe y Milagros Rodríguez

(1997). *Las épocas de la literatura española*. Editorial Arie, Madrid.

Serrano, Poncela Segundo (1964). *El pensamiento de Unamuno*, FCE, México.

Unamuno, Miguel (1965). *Obras selectas*, Editorial Plenitud, Madrid.

_____ (2002). *Amor y Pedagogía*, Biblioteca Nueva, Madrid.

_____ (2007). *San Manuel Bueno Mártir y tres historias más*, Biblioteca Edaí, Madrid.

_____ (2005). *La novela de Don Sandalio, jugador de ajedrez. Un pobre hombre rico o el sentimiento cómico de la vida*. Editorial Siruela, Madrid.

_____ (1999). *Del sentimiento trágico de la vida*. Edición Antonio López Molina, Biblioteca Nueva, Madrid.

_____ (1920). *Tres novelas ejemplares y un prólogo*. Calpe, Barcelona-Madrid.

_____ *Abel Sánchez: una historia de pasión*. Freeditorial.com. Disponible en <https://freeditorial.com/es> [Consultado 11 de enero de 2022].

_____ *Niebla*, Luarna Ediciones. Disponible en <https://www.todostuslibros.com/editorial/luarna-ediciones>. [Consulta-

do 11 de enero de 2022].

Zambrano, María (2003). *Unamuno*. Editorial Debate, Barcelona.

Zavala, Lauro (2009a). *Las ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*. UACM, México.

_____ (2009b). *Cómo estudiar el cuento. Teoría, historia, análisis enseñanza*. Editorial Trillas, México.

Resumen curricular de la autora

Rosa María Camacho Quiroz

Doctora en Letras Modernas por la Universidad Iberoamericana. Docente de tiempo completo de la Facultad de Humanidades de la UAEMéx, donde también ha desempeñado diversos cargos administrativos. Cuenta con Perfil Deseable PRODEP y su línea de investigación versa sobre hermenéutica, literatura y el periodo colonial, temas que ha desarrollado en artículos y capítulos de libros.

Dirección electrónica: Rosycamacho319@hotmail.com