

Agnieszka Kłosińska-Nachin



Miguel de Unamuno y el modernismo

Aproximación
a la prosa unamuniana

Agnieszka Kłosińska-Nachin

Miguel
de Unamuno
y el modernismo
Aproximación
a la prosa unamuniana

RECENZENT

Magda Potok

REDAKTOR WYDAWNICTWA UŁ

Bożena Tkacz

PROJEKT OKŁADKI

Barbara Grzejszczak

ISBN 978-83-7525-637-6

<https://doi.org/10.18778/7525-637-6>

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2012

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

Wydanie I. Nakład 141 egz. Ark. druk. 18,125.
Zam. 4954/2012. Cena zł 32,-+ VAT

Druk: ESUS Agencja Reklamowo-Wydawnicza
61-815 Poznań, ul. Ratajczaka 26/8

Índice

Introducción	5
1. Unamuno ante el modernismo	13
1.1. Modernismo: rechazo de una escuela	16
1.2. Ante los modernistas: reconocimiento de los genios	23
1.2.1. El caso de Darío	23
1.2.2. <i>Ídolos rotos</i> : «este libro doloroso»	28
1.2.3. José Asunción Silva: poeta que «murió del mal del siglo»	30
1.2.4. Amado Nervo: «siento que es una misma esfinge que nos reúne»	34
2. El artista ante la modernidad	37
2.1. «El rey burgués»: el poeta modernista y su público	41
2.2. «El rey burgués» en las letras españolas	45
2.3. Miguel de Unamuno ante la modernidad	50
2.3.1. La conciencia de la modernidad: <i>Paz en la guerra</i>	50
2.3.2. La razón económica	54
2.3.3. Entre la muchedumbre y el lector cómplice	57
2.3.4. La institución literaria	64
2.3.5. «El héroe»: un artista con el alma fuera	69
3. El simbolismo hispánico	75
3.1. El modernismo frente al simbolismo	75
3.1.1. Prosa simbolista y modernista	76
3.1.2. Los modernistas frente al simbolismo	80
3.2. <i>La lámpara maravillosa</i> : entre la estética y la ética	85
3.3. La narrativa simbolista del modernismo	98
3.3.1. <i>Lucía Jerez</i> : al ritmo de una magnolia	98
3.3.2. <i>Ídolos rotos</i> : el símbolo revelador	102
3.3.3. <i>Antonio Azorín</i> : la palabra redentora	104
3.3.4. «Del misterio»: la muerte en el espejo	106
3.4. Unamuno y el simbolismo	108
3.4.1. El mundo sustancial	110
3.4.1.1. «La sima del secreto»: en torno a un núcleo.	111
3.4.1.2. El Unamuno paisajista	115
3.4.2. Emoción estética: comunicación de lo inefable	124
3.4.2.1. Mirada metafórica	127
3.4.2.2. Literatura como marco. <i>Abel Sánchez</i>	130
3.4.2.3. Nimbo: hacia una visión sintetizadora del arte.	137
3.4.2.4. Del misterio: «El espejo de la muerte»	154
3.4.3. <i>Una historia de amor</i> : síntesis del simbolismo unamuniano	158
4. La ampliación modernista del simbolismo	165
4.1. Hacia el concepto de ironía modernista	165
4.2. <i>De sobremesa</i> : el yo protéico.	172
4.3. <i>La voluntad</i> : lo grotesco modernista	176
4.4. Unamuno y la ampliación modernista.	180

4.4.1. Simbolismo: un discurso entre otros. <i>Amor y pedagogía</i>	183
4.4.2. Hacia el inconsciente	191
4.4.2.1. «La locura del doctor Montarco»	191
4.4.2.2. <i>La tía Tula</i>	195
4.4.3. <i>Niebla</i> : los límites del solipsismo	201
4.4.4. <i>La novela de don Sandalio</i> : sobre la opacidad del mundo	208
4.4.5. <i>San Manuel Bueno, mártir</i> : la voz irónica	213
5. El ensayo modernista	221
5.1. <i>Ariel</i> : sobre la heroicidad del intelectual	223
5.2. <i>Vida de don Quijote y Sancho</i> : el héroe al servicio de la patria	230
Conclusiones	243
Bibliografía	251
Miguel de Unamuno i modernizm. Studium prozy (streszczenie)	267
Miguel de Unamuno and Modernism. The Study of Prose (Summary).	275
Índice onomástico	283
Nota del Editor.	289

INTRODUCCIÓN

El presente estudio pretende hacer resaltar una potente dimensión modernista de la prosa de Miguel de Unamuno. Esta sencilla e imprescindible formulación de objetivos, aparte de orientar nuestra investigación hacia su principal punto de referencia, es decir, la prosa de Unamuno, encierra una dificultad mayor, relativa a la definición del modernismo, dificultad que en el marco de nuestro análisis es de orden metodológico. Ante este primer obstáculo y, especialmente, para evitar adentrarnos en la anticuada polémica sobre el noventayochismo y el modernismo en su dimensión teórica, nos acercaremos al modernismo desde las múltiples continuidades estéticas que cristalizan entre España e Hispanoamérica en el problemático periodo finisecular. De hecho, lo que, a nivel general, fundamenta esta perspectiva es el concepto de hispanidad surgido en el curso del modernismo, cuyos dos exponentes mayores son Rubén Darío y Miguel de Unamuno¹. Sus respectivos esfuerzos culturales, cuyo alcance coincide con el de la lengua española, traspasando voluntariamente las fronteras nacionales, se encaminan a imponer una cultura renovada para responder al modelo positivista, secularizado y de cuño marcadamente burgués. Partiendo de este impulso común al modernismo hispánico, de acuerdo con una de las felices formulaciones de Ricardo Gullón sobre el modernismo², nos esforzaremos por establecer paralelos entre las manifestaciones estéticas del periodo finisecular en España e Hispanoamérica para confrontar este modelo con la obra prosística de Unamuno. Sin minusvalorar la labor de la prolífica crítica sobre el modernismo, buscaremos aprehender este movimiento desde los textos literarios, tanto españoles como hispanoamericanos, método que nos posibilitará, deshacernos del peso que distintas ideologías han ido depositando en la percepción del periodo que nos interesa³.

¹ Cfr. José Luis Abellán, «España – América Latina (1900–1940): la consolidación de una solidaridad», *Revista de Indias*, vol. LXVII, 239, 2007, pp. 15–32.

² «Mil corrientes de comunicación vuelan sobre el Atlántico, en las dos direcciones, y van de país en país, de mar a mar, del altiplano a la pampa, tejiendo fortísima red de hilillos invisibles», Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo*, Madrid, Gredos, 1971, p. 35.

³ Piénsese, por ejemplo, que en 1930, con la publicación de *Nuevos retratos*, de José María Salaverría, arranca el proceso de apropiación ideológica de la «castiza» Generación del 98, llevada a cabo por los intelectuales derechistas de España que, sintiéndose nietos de dicha generación, fueron cavando una fosa entre esta última y tanto la generación posterior (la novecentista) como

Unamuno fue uno de los primeros que contribuyeron a la fijación del modelo contrastado y rupturista de acercamiento a la época cambiosecular⁴. Su obsesivo «antimodernismo» plantea varias dificultades que atañen, en primer lugar, a la percepción del modernismo y, en segundo, a la de su propia obra. En el primer capítulo mostraremos el alcance de estas dificultades y buscaremos revisar dicha actitud unamuniana, que cristaliza, como se verá, ante lo que nuestro autor percibía como **escuela**. La oposición de Unamuno al modernismo no coincide en ningún caso con la visión más actual del mismo⁵ y ello en sí nos abre una ancha vía de acceso a su producción literaria desde la perspectiva que proponemos. Pero es que, además, el «antimodernismo unamuniano» produjo una continua descontextualización de su obra, esforzándose no pocos unamunistas en hacer coincidir su indudable aspecto renovador con manifestaciones literarias posteriores. En el acercamiento a Unamuno se busca ante todo **la diferencia** con respecto a su momento histórico; el énfasis recae por tanto en sus adelantos estéticos pero la tarea resulta ardua ya que, además, «el antimodernismo unamuniano» supone inevitablemente muy poca atención a la forma por parte de nuestro autor⁶. Dentro de esta perspectiva, de la que obviamente pretendemos alejarnos, el concepto «tan unamuniano» de novela se revela de gran utilidad porque permite afirmar su aislamiento frente a la revolución estética que supuso el modernismo hispánico. De modo que Unamuno se instala en la disidencia desde la que ejerce su indudable autoridad⁷. Por todo ello, la revisión del «antimodernismo unamuniano» que se emprenderá en nuestro primer capítulo resulta de importancia capital. Si bien nos interesará recordar las opiniones elogiosas de Unamuno en relación a la labor literaria de varios modernistas, no nos proponemos, en ningún caso, abarcar la totalidad de las relaciones unamunianas con los modernistas. La dimensión modernista a la que

los presupuestos modernistas. Cfr. Jorge Urrutia, «Introducción» a Juan Ramón Jiménez, *El modernismo. Apuntes de curso (1953)*, Madrid, Visor, 1999.

⁴ Cfr. Ricardo Gullón, *Direcciones...*, *op. cit.*, p. 32; Ignacio M. Zuleta, «Razón, sensibilidad y poética (otro deslinde unamuniano)», *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 6, 1984, p. 127.

⁵ A este respecto, pueden consultarse: Ricardo Gullón, *Direcciones...*, *op. cit.*; Pilar Celma, *La pluma ante el espejo (Visión autocrítica del "Fin de Siglo", 1888-1907)*, Salamanca, Acta Salmanticensis, 1989; Nil Santiáñez, *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*, Barcelona, Editorial Crítica, 2002; Rosa Fernández Urtasun, *Poéticas del modernismo español*, Pamplona, Eunsa, 2002; Germán Gullón, *El jardín interior de la burguesía. La novela moderna en España (1885-1902)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.

⁶ Recuérdese, por ejemplo, el siguiente juicio de Ricardo Díez sobre *San Manuel Bueno, mártir*: «Sin embargo, la forma que usa para expresarla [la problemática existencialista] no es tan original como las ideas que presenta», *El desarrollo estético de la novela de Unamuno*, Madrid, Playor, 1976, p. 256.

⁷ Cfr. María Zambrano, *Unamuno*, Barcelona, Debolsillo, 2004, p. 43.

queremos acercarnos reside en la obra literaria, y nuestro primer capítulo solo nos sirve de apertura que metodológicamente posibilita el desarrollo de nuestro enfoque.

El siguiente capítulo busca acercarse al modernismo en cuanto posicionamiento ante la modernidad, entendida desde la perspectiva sociológica como espacio desmiraculizado, secularizado y progresista instaurado por la burguesía. Ello nos confrontará a la situación conflictiva del artista y de la creación en su marco social. Los condicionamientos socioeconómicos deducibles de la imposición del capitalismo no solo alienan al artista sino que también rompen las antiguas pautas de la convivencia. En respuesta a la progresiva vulgarización de la sociedad, el arte se esforzará por vehicular ideales humanizadores, que devolverán al ser humano su dignidad a través de la emoción estética y romperán su enajenamiento mediante una visión totalizadora. De hecho, el arte modernista se define sistemáticamente en función de un público, interiorizando o desafiando sus expectativas; la constante actualización de la representación se lleva a cabo con vistas a fabricarse una sociedad a la que dirigirse. Desde la perspectiva de la modernidad así entendida, el modernismo se ve dotado de una poderosa dimensión ética, la cual condiciona la naturaleza de la renovación llevada a cabo desde el simbolismo y, aunque en menor medida, lo que denominaremos ampliación modernista del mismo. Para presentar esta problemática, acudiremos a «El rey burgués», de Darío, evocaremos textos y hechos literarios que en las letras españolas se hacen eco de estas tensiones y, por fin, con estas herramientas analizaremos la actitud unamuniana.

Las estrategias de asunción de la modernidad coinciden esencialmente en la asombrosa labor periodística de los modernistas. Este hecho, por sí solo, nos convence del compromiso de los autores que nos van a interesar. Darío y Unamuno, por ejemplo, escriben para periódicos durante toda su vida y ello no sin darse cuenta de las nefastas consecuencias que el estilo periodístico acarrea para la comprensión total de lo real hacia la que tienden los modernistas, especialmente en su modalidad simbolista. Por otra parte, la subjetivación consustancial a la narrativa modernista debe también considerarse en consonancia con la instauración de la modernidad en la medida en que, en un mundo secularizado y cada vez más especializado, las soluciones cohesionantes solo pueden idearse desde el yo. De modo que la modernidad irá moldeando con sordina, aunque en distintos grados, la dinámica bipolar que iremos detectando dentro del modernismo hispánico.

El impulso genético y envolvente del modernismo lo proporciona sin duda ninguna el simbolismo que entenderemos como imposición de un canon armónico desde la conciencia de la crisis. De hecho, la categoría de la armonía que consideramos decisiva a la hora de delimitar el simbolismo corresponde a un horizonte ideal que la obra vehicula a través de recursos artísticos peculiares,

horizonte que, en última instancia, remite a la trascendencia. El protagonista simbolista se encuentra en ruptura con respecto a la realidad anhelada y si sus intentos de ponerse en contacto con ella se encuentran con harta frecuencia frustrados no es para negar la vigencia del sustrato ideal sino para denunciar el impacto corrosivo del medio social o el peso de los condicionamientos racionales de la mente humana. La expresión artística, aludida por los simbolistas a través de su dimensión abundantemente autorreferencial, sugiere la posibilidad de mundos paralelos provistos de características compensatorias. Nuestro tercer capítulo, el más extenso, pretende dar cuenta de la amplitud y de la complejidad del simbolismo que se erige en movimiento medular en el seno del modernismo hispánico. *La lámpara maravillosa* de Ramón del Valle-Inclán nos servirá de punto de arranque para delimitarlo desde la perspectiva de su cosmovisión y de sus modos de expresión. La narrativa de José Martí, Manuel Díaz Rodríguez, José Martínez Ruiz y Valle-Inclán nos permitirá concretar sus distintas manifestaciones: la utilización del símbolo, el parentesco con la composición musical, la ambición redentora atribuida a la palabra poética y la peculiar percepción de la muerte a través de la categoría del misterio y de la ambigüedad.

La prosa unamuniana se presta extraordinariamente a la aplicación de la perspectiva simbolista. El problema religioso de Unamuno, que hace claramente emparentar su visión de la trascendencia con el modernismo teológico⁸, privilegia una búsqueda interiorizada del espacio ideal, haciendo de la literatura un instrumento cognoscitivo. Los textos paisajísticos de nuestro autor ofrecen un testimonio de un mundo organizado según un criterio divino evocado a través de recursos sincréticos. La sistemática metaforización de la realidad, entendida como imposición de una visión, demuestra la vigencia de la imaginación creadora en el universo unamuniano al tiempo que confiere a su obra un carácter sistemáticamente autorreflexivo y polémico ante los preceptos del realismo y del naturalismo. Si bien el proceso de la subjetivación del mundo se opera desde *Paz en la guerra*, cabe examinar el lugar que ocupa *Nuevo mundo* en la cristalización de la estética unamuniana, especialmente desde la óptica de los ensayos de *En torno al casticismo*, en los que queda asentado el concepto de nimbo, de clara raigambre simbolista. De hecho, la tardía publicación de *Nuevo mundo* y su injusto estatus de texto inacabado, plagado de deficiencias, han imposibilitado su adecuada percepción en cuanto instaurador de una estética. Por otra parte, la

⁸ Cfr. Juan Cózar Castañar, *Modernismo teológico y Modernismo literario. Cinco ejemplos españoles*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2002. No pensamos analizar el modernismo unamuniano desde la perspectiva del modernismo teológico, dado que se trata exclusivamente de un posicionamiento ideológico, el cual, aunque muy patente en los modernistas hispánicos, no apela a recursos estéticos específicos.

sombra del autobiografismo⁹ que se proyecta en el acercamiento a la labor creadora de Unamuno ha orientado la atención crítica hacia el «caso Unamuno», original y eternamente heterodoxo¹⁰, perspectiva que hace de *Nuevo mundo* una manifestación temprana de su crisis individual. A fin de superar esta visión reduccionista, nos esforzaremos por demostrar una larga pervivencia de recursos estéticos, claramente prerrafaelitas y wagnerianos, inaugurados en esta novela y que se mantendrán en tensión con una visión dislocadora, también inherente al modernismo, hasta *San Manuel Bueno, mártir*.

El modernismo hispánico madura aceleradamente, al ritmo de un nuevo mundo en el que las ideas envejecen tan rápido como se expanden. La estética simbolista, al configurarse en torno a la unidad y al arte, no resiste la experiencia de lo real, algo de lo que los modernistas no quieren desentenderse. La vulgaridad circundante y la fragmentación del ser ocasionada, por una parte, por el contacto con el mundo moderno y, por otra, por la delimitación del inconsciente, están minando las visiones globalizadoras, y desembocan en el uso de recursos específicos. La estética del fragmento, corolario de la dislocación del sujeto y de la instauración de la duda ontológica, acabará imprimiendo un cuño inconfundible en la prosa modernista. Nos acercaremos a esta dimensión del modernismo hispánico, que denominaremos ampliación modernista del simbolismo, desde la relación genética que guarda con respecto a este último movimiento. En realidad, la dicción simbolista pervive en obras tales como *De sobremesa* de José Asunción Silva o *La voluntad* de José Martínez Ruiz en calidad de horizonte continuamente contradicho por las experiencias de los protagonistas. La dicotomía simbolismo/ampliación modernista responde, pues, a la conceptualización de una dialéctica inherente a las manifestaciones literarias del modernismo y no se propone, en ningún caso, instaurar un nuevo esquema rupturista dentro de la historia de este periodo. Pretendemos, en cambio, aprehender de este modo una línea rectora capaz de cohesionar algunas de las antinomias consideradas como consustanciales al modernismo¹¹.

⁹ Se trata sin duda alguna de una persistente huella del por otra parte valioso libro de Ricardo Gullón, (*Autobiografías de Unamuno*, Madrid, Gredos, 1976), al que acudimos en numerosas ocasiones a lo largo de nuestro estudio. Queremos, en cambio, distanciarnos del enfoque exclusivamente autobiográfico. Así, por ejemplo, hay que analizar la llamada crisis del 97 desde la perspectiva de la crisis europea finisecular, (cfr. Pedro Cerezo Galán, *Las máscaras de lo trágico. Filosofía y tragedia en Miguel de Unamuno*, Madrid, Trotta, 1996; Paolo Tanganelli, *Unamuno fin de siglo. La escritura de la crisis*, Pisa, Edizioni ETS, 2003).

¹⁰ Véase a este respecto una de las conclusiones a las que llega Agnes Moncy: «Unamuno consiguió fundir filosofía y novela en una obra singular, novelesca desde luego, pero única en su género [...]», *La creación del personaje en las novelas de Unamuno*, Santander, La Isla de los Ratones, 1963, p. 71; subrayados nuestros.

¹¹ Resulta llamativo que la perspectiva de Ryszard Nycz, aunque referida a un corpus de textos procedentes del modernismo polaco, también proponga aprehender el modernismo desde diversas

Para cerner el posicionamiento de la ampliación modernista ante el simbolismo, introduciremos la categoría de ironía modernista. Es un término genérico que corresponde al distanciamiento frente al simbolismo, llevado a cabo mediante la facultad polifónica, por una parte, y, por otra, a través de una visión sistemáticamente distorsionante, grotesca y nihilista. La ostentación de las facultades creadoras ante una realidad imposible de encauzar según un criterio unificador hará emparentar este tipo de actitud con la ironía romántica con la que, no obstante, no puede identificarse ya que la ironía modernista es, principalmente, un discurso literario sobre otro discurso literario. Consideraremos esta categoría una manifestación de la autorreflexividad de los modernistas, manifestación que, en su confrontación con la imaginación creadora de los simbolistas, entreverá el final de la expresión o, en cualquier caso, cortará las últimas ataduras entre la escritura y la trascendencia.

A partir de *Amor y pedagogía*, el simbolismo unamuniano entra en crisis, patente a través de la inserción del discurso simbolista, tal como se plasma en *Nuevo mundo*, junto a otros discursos, sin que ninguno se eleve a la categoría envolvente. Varios textos posteriores incorporarán la dicción simbolista, socavándola desde dentro del yo. En este sentido, merecen una atención especial el tratamiento del tema de la muerte, la aparición del inconsciente y la degradación del prerrafaelismo. *San Manuel Bueno, mártir* maneja la ironía modernista a través del recurso que denominaremos anti-leitmotiv, cuyas facultades dislocadoras se desplegarán ante una realidad concebida voluntariamente como mítica. De modo que la bipolaridad simbolismo/ampliación modernista corre pareja con las tensiones del mismo cariz detectadas en el seno de la narrativa modernista. Advirtamos, no obstante, que no pretendemos proporcionar una herramienta que explique el devenir histórico de la obra unamuniana; las dos tendencias (la simbolista y la ampliación modernista) coexisten, cobrando más relieve en textos de distintos periodos. La dicción simbolista permanece intacta a la altura de 1911 (*Una historia de amor*) aunque el proceso de su socavación arranca con mucha anterioridad. Sin embargo, forzoso es reconocer que, a nivel muy general, la ironía modernista se impone con mayor fuerza en la narrativa madura de Unamuno.

Paralelamente a esta problematización del proyecto simbolista, la ampliación modernista se cumple por vía del desarrollo de uno de los aspectos inherentes al simbolismo, a saber, la oposición del protagonista al medio. Esta faceta del simbolismo recibe un tratamiento muy peculiar en el seno del modernismo hispánico, consistente en plantear el tema del intelectual ante la

antinomias, (*Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław, Leopoldinum, 1997, pp. 29–39). Cf. también Edward Możejko, «Modernizm literacki: niejasność i dychotomia kierunku», *Teksty Drugie*, 5/6, 1994, pp. 26–45.

sociedad, sus posibles misiones dentro de un contexto nacional, representado a una luz denunciante. Si bien es cierto que esta dimensión puede aprehenderse desde la óptica de la narrativa tanto española como hispanoamericana, optaremos por acercarnos a ella desde la producción ensayística de los modernistas. Ello nos permitirá delimitar en nuestro último capítulo, a partir de *Ariel*, de José Enrique Rodó, la categoría de ensayo modernista y establecer paralelos entre su estética y la del incansable ensayista Unamuno. El principal punto de contacto entre la visión del uruguayo y la de nuestro autor lo constituye la figura de Carlyle en cuanto decisiva a la hora de moldear la imagen del intelectual.

Como ya se ha sugerido, la dinámica que iremos detectando en la narrativa unamuniana puede rastrearse hasta en sus últimas novelas, es decir, abarca todas las etapas de su creación. Ello hace coincidir la obra unamuniana con lo que Nil Santiáñez denomina «modernismo de media duración»¹², perspectiva que arranca con las propuestas, por cierto revisadas, de Federico de Onís¹³, con la visión de Juan Ramón Jiménez¹⁴ y con la de Ivan Schulman¹⁵. Aunque no pretendemos aportar soluciones generales relativas a la fechación del modernismo¹⁶, el quehacer de Unamuno viene a fundamentar el enfoque de los

¹² Nil Santiáñez, *Investigaciones literarias...*, *op. cit.*, pp. 132–133.

¹³ Federico de Onís, «Introducción» a *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934.

¹⁴ Juan Ramón Jiménez, *El modernismo...*, *op. cit.* Recordemos que, a este respecto, Juan Ramón Jiménez habla de la vigencia del modernismo a mediados del siglo XX, (*ibid.*, p. 97), perspectiva de la que queremos distanciarnos, ya que una ampliación excesiva de los límites del movimiento que nos interesa conlleva una inevitable difuminación de sus límites.

¹⁵ Ivan Schulman, «Reflexiones en torno a la definición del Modernismo», en: Homero Castillo (ed.), *Estudios críticos sobre el modernismo*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 325–357.

¹⁶ La ampliación de las fechas del modernismo hispánico en la parte que dedicamos al establecimiento de lo que consideramos modelos del modernismo nos obligaría a desviarnos del principal punto de referencia de nuestro estudio, es decir, de la obra de Unamuno. Por ello, en este punto, nos limitamos a remitir a estudios ajenos. Paralelamente, queda planteada la cuestión de la posible coincidencia entre el modernismo hispánico y el anglosajón. En lo relativo al concepto de modernismo manejado por la historiografía anglosajona, recuérdese que Malcolm Bradbury y James MacFarlane hicieron retroceder el inicio de este movimiento a la última década del siglo XIX, (*Modernism, 1890–1930*, Harmondsworth, Penguin Books, 1976). Los muy importantes estudios de Astradur Eysteinnsson (1990) y de Richard Sheppard (1993) parten de la misma perspectiva ampliada. Cfr. Richard Sheppard, «Problematyka modernizmu europejskiego», en: Ryszard Nycz (red.), *Odkrywanie Modernizmu. Przekłady i komentarze*, Kraków, Universitas, 2004, pp. 71–140; Astradur Eysteinnsson, «Awangarda jako/czy modernizm?», en: Ryszard Nycz (red.), *Odkrywanie...*, *op. cit.*, pp. 155–199. Sobre las relaciones entre el modernismo hispánico y el no hispánico, véanse John Macklin, «Modernismo y novela en la España finisecular», *Ínsula*, 487, junio 1987, pp. 22–23; Rosa Fernández Urtasun, *Poéticas...*, *op. cit.*; Carlos Alex Longhurst, «El giro de la novela en España: del realismo al modernismo en la narrativa española», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXXXIV, 2008, pp. 59–106.

críticos evocados. De este modo, queremos distanciarnos del modelo generacional en cuanto predominante en la aprehensión de la historia de la literatura española del siglo XX, esquema que, al fragmentar el devenir de la literatura en secuencias demasiado restringidas, hace prevalecer la perniciosa categoría de ruptura en el acercamiento a las obras particulares. Ello conlleva un desentendimiento de todo lo que de continuidad se puede dar en el convivir –piénsese una vez más en la Generación del 98 y el modernismo– y en el sucederse de los autores. La dinámica simbolismo/ampliación modernista nos proporciona un instrumento de gran eficiencia a la hora de acercarnos coherentemente al modernismo hispánico y a la obra de Miguel de Unamuno.

Abreviaturas:

Esc. Escelicer,
Tr. Turner,
FJAC Fundación José Antonio de Castro,
OC Obras Completas¹⁷.

¹⁷ En nuestro estudio acudimos a dos ediciones de las Obras Completas de Miguel de Unamuno (la de Escelicer y la de Turner/Fundación José Antonio de Castro), dado que gran parte de esta última edición todavía no había visto la luz cuando emprendimos nuestra investigación.

1. UNAMUNO ANTE EL MODERNISMO

¡Estos son los caóticos versos mirrinos,
ésta es la descendencia Rubendariaca,
de la Princesa verde y el paje Abril,
rubio y sutil!

José Asunción Silva, «Sinfonía color de fresas en leche»

Cualquier estudio que pretenda acercarse a la obra de Miguel de Unamuno desde la perspectiva modernista, debe, en un primer movimiento, encararse con la cuestión del antimodernismo del Unamuno-crítico. De hecho, esta cuestión resulta fundamental no solo porque se erige como aporía a la hora de leer su obra bajo la lente de la poética modernista, que es la que proponemos nosotros, sino sobre todo porque la lectura unamuniana del modernismo fue decisiva para la comprensión del periodo finisecular por parte de sus coetáneos¹, condicionando no pocos juicios que nos ha legado el siglo XX². Al emprender la tarea de

¹ Véase lo que a este respecto dice Ignacio M. Zuleta en su importante artículo sobre la actitud unamuniana ante el modernismo: «Se debió a Unamuno, en efecto, la consagración en España e Hispanoamérica, hacia el primer tercio del XX, de una poderosa corriente “casticista” que puso como ideal estético la desnudez expresiva y la poesía responsable y que acuñó la idea de un modernismo despreciable por hondas razones históricas y cívicas», («Razón, sensibilidad y poética (otro deslinde unamuniano)», *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 6, 1984, p. 127).

² Piénsese, en primer lugar, en los tendenciosos juicios de Guillermo Díaz-Plaja: «Es porque en Unamuno la función ética es predominante. La palabra es demasiado importante para transformarse en música», («El antimodernismo de Miguel de Unamuno», en: *Las lecciones amigas*, Barcelona, Edhasa, 1967, p. 51). En su fundamental estudio sobre el modernismo hispánico, Giovanni Allegra dice: «[...] no podemos hacer caso omiso del rechazo de Unamuno del modernismo» y, aunque se opone a las distorsiones resultantes de la oposición noventayochismo/modernismo, acepta, en lo general, el binomio de Salinas relativo a la poesía de aquellos años, (Giovanni Allegra, *El reino interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España*, Madrid, Encuentro, 1986, p. 15 y siguientes). Para apreciar el alcance del lastre metodológico acarreado por el llamado «antimodernismo unamuniano», véase también la siguiente introducción relativa a nuestro autor: «La obra de Unamuno, en la que coexisten los más variados géneros literarios, gira en torno a dos preocupaciones fundamentales: el anhelo dramático, trágico, de encontrar una finalidad a la vida, a la historia y al destino del hombre, y una honda preocupación por España, por descubrir la entraña de lo español (una de sus frases “me duele España” se hará popular)», (Arturo Ramoneda, *Antología de la literatura española del siglo XX*, Madrid, SGEL, 1996, p. 104).

revisar su antimodernismo queremos, en primer lugar, desechar las objeciones que se nos podrían hacer de hablar de un Unamuno modernista a pesar suyo, en contra de sus intenciones, reproche, por otra parte, no tan pernicioso como parece a primera vista. En segundo lugar, siendo evidente el alcance del pensamiento unamuniano en lo referente a las implicaciones éticas de la literatura, queremos hacer constar que el autor salmantino cayó en la trampa de sus propios juicios: una vez forjada la disyuntiva ético-estética en relación a la literatura hispánica cambiosecular, se le suele aprisionar dentro de la óptica predominantemente ética, sirviendo su obra, además, de preclaro ejemplo de la bipolaridad de los procesos literarios que se cumplen en el periodo que nos interesa³. De modo que Unamuno forja una tradición que luego se convierte en perspectiva privilegiada de acercamiento a su propia obra y, lo que es todavía peor, no solo a la suya. Así, el círculo interpretativo queda cerrado: los textos de Unamuno se suelen consultar en busca de un fondo ideológico y existencial en detrimento de su alcance estético, como ocurre, por ejemplo, en el caso de sus escritos paisajísticos⁴, a los que se acude con menor asiduidad –sea cual fuere la perspectiva de estudio– que a los ensayos de *En torno de casticismo*. Otro ejemplo de las secuelas del «antimodernismo unamuniano» se refiere a la apreciación de la evidente dimensión innovadora de su narrativa: como la vinculación con la renovación estética llevada a cabo por los prosistas del modernismo suele excluirse a priori, queda el recurso de relacionar su prosa con las creaciones posteriores o aparecidas fuera del contexto hispánico, por ejemplo, con el existencialismo⁵. Así, nace el mito de un Unamuno original y

³ Sirvanos de ejemplo de esta tendencia el siguiente juicio de Donald L. Shaw: «La poesía modernista no exploraba la condición humana, como la poesía de Unamuno o Machado», (*La Generación del 98*, Madrid, Cátedra, 1978, p. 98).

⁴ No solo se trata de leer tras el paisaje castellano la honda preocupación por España, siempre en consonancia con el problema religioso unamuniano, (cfr. Manuel Alvar: «Paisaje, religión y patria se le unirían metafísicamente para siempre», «Introducción» a Miguel de Unamuno, *Poesías*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 33). El lastre metodológico del noventayochismo lo observamos igualmente cuando se resalta la desnudez en cuanto ideal de lo bello, (cfr. Alfonso Fernández Tresguerres, «Unamuno con paisaje al fondo», en: María Dolores Gómez Molleda (ed.), *Actas del Congreso internacional del cincuentenario de Unamuno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1989, p. 464), haciendo caso omiso de sus textos excursionistas donde la esplendidez de la naturaleza se expresa en términos wagnerianos. Sobre el paisajismo en Unamuno, véase nuestro capítulo que dedicamos al simbolismo.

⁵ Es una tendencia arraigada en la apreciación del valor de la narrativa unamuniana. A modo de ejemplo, véanse Ricardo Díez, *El desarrollo estético de la novela de Unamuno*, Madrid, Playor, 1976, p. 256; Isabel Criado Miguel, *Las novelas de Miguel de Unamuno. Estudio formal y crítico*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1986; Arsenio Sánchez Calvo, «Miguel de Unamuno: novelista innovador», en: María Dolores Gómez Molleda (ed.), *Actas del Congreso...*, *op. cit.*, pp. 617–619. En lo referente al existencialismo filosófico de Unamuno, puede consultarse

eternamente heterodoxo que se adelanta a los hallazgos de Sartre o Bernanos. Por todo lo expuesto, volver a mirar con detenimiento el «antimodernismo unamuniano», elevado dentro de la literatura española –como ha quedado patente– a una categoría historiográfica, resulta de importancia capital para enfrentarse a su obra y a la de sus contemporáneos.

Sin embargo, sería vano negar que Unamuno pertenece a la llamada «crítica antimodernista». Lo que sí hay que destacar es una obviedad que a veces se nos puede escapar. Desde la perspectiva que hoy disponemos, el concepto de modernismo ha sido sometido a múltiples depuraciones que, en realidad, corresponden a ampliaciones, y que nos permiten ver en esta noción unas manifestaciones diversas de una crisis ideológica y estética ante el imperio del positivismo, manifestaciones cuyo afán de renovación, inseparable del cansancio ante el poderío de la razón y del realismo-naturalismo, impacta en todas las formas literarias y artísticas en general⁶. Ahora bien, cuando hablamos actualmente del «antimodernismo unamuniano», el prefijo «anti» marca la oposición contra esta visión revisada del modernismo, lo cual supone un anacronismo y, por lo tanto, un grave error metodológico. Siempre que el uso de este rótulo no se vea precedido de un análisis pormenorizado de lo que Unamuno entendía por modernismo, asistiremos a un desplazamiento semántico, cuyo alcance falsea no solo las perspectivas de estudio del quehacer literario del propio Unamuno sino del de toda su generación. En resumidas cuentas, no se puede esgrimir el argumento del «antimodernismo de Unamuno» en el debate **actual** sobre la época combiosecular⁷. Así pues, nuestra revisión de la oposición unamuniana al movimiento modernista no se propone, en ningún caso, poner en duda su rechazo al modernismo; pretendemos, en cambio, insistir en lo que por modernismo entiende nuestro autor, intentando ahondar, por otra parte, en las razones que condicionan sus juicios.

Eugeniusz Górski, *Hiszpańska refleksja egzystencjalna. Studium filozofii i myśli politycznej Miguela de Unamuno*, Wrocław, Ossolineum, 1979.

⁶ Es, por cierto, una definición insatisfactoria. Nuestra visión del modernismo literario hispánico se irá desarrollando a medida que nos vayamos acercando a los textos modernistas. De momento, nos interesa resaltar la amplitud de este movimiento y su fondo ideológico de cariz idealista, debido a la innegable impronta simbolista. En la crítica española, la ampliación a la que aludimos arranca con los estudios de Federico de Onís, Juan Ramón Jiménez y Ricardo Gullón que mencionamos en nuestra «Introducción».

⁷ En este error incurre, por ejemplo, Claudio Maíz, cuando, echando mano del argumento del «antimodernismo unamuniano», traza las líneas de oposición al modernismo en España y en Hispanoamérica, sin precisar que Unamuno rechaza un modernismo que en absoluto coincide con la visión de este movimiento a la que hoy se ha llegado, («El modernismo hispanoamericano. Expresiones diversas de un rechazo», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 44, 2-2007, pp. 97-112).

Además, nos van a interesar los juicios unamunianos altamente positivos que merecieron no pocas de las publicaciones de los modernistas, en particular, las de los oriundos del ámbito hispanoamericano. Desde hace mucho tiempo, la crítica ha sabido detectar esta discrepancia⁸ para, en ocasiones, quitarle importancia⁹. Según nosotros, las opiniones entusiastas del escritor vasco ante las obras modernistas ofrecen un primer resquicio por el que asoma la complejidad de su «antimodernismo». De entre las muchas reseñas unamunianas de los escritos modernistas, escogeremos solo algunas, dado que no pretendemos aprehender con exhaustividad este aspecto de la labor crítica de nuestro autor. Lo que ante todo buscamos es demostrar que el escritor vasco supo apreciar el fondo modernista de varios autores cambioseculares, hecho que, por sí solo, nos sirve de apertura metodológica para nuestro acercamiento a sus textos prosísticos desde la perspectiva del movimiento en cuestión.

1.1. Modernismo: rechazo de una escuela

«No hay escuelas; hay poetas».
Rubén Darío, «Dilucidaciones»

Las referencias unamunianas al modernismo están esparcidas en varios escritos y destacan por su carácter repetitivo. De hecho, la lista de sus reproches al modernismo puede resumirse en cuatro puntos: 1) carácter imitativo y la consiguiente superficialidad, 2) afrancesamiento, 3) profesionalización o literaturización, 4) desligamiento de la patria. De estos elementos, los dos primeros resultan inseparables de sus opiniones en torno al movimiento que nos interesa. Miremos, primero, un fragmento de un ensayo de 1896:

Junto al misoneísmo tenemos la neomanía, hermana gemela de aquél, porque la moda es una forma de la rutina, la rutina en el cambio. Modernismo no es modernidad; lo eternamente moderno es verdaderamente eterno. Hay una frase estúpida que es como la consigna de la

⁸ Dice Julio César Chaves: «La crítica unamuniana del modernismo se endereza al grupo en general y no a sus componentes en particular», (*Unamuno y América*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1964, p. 161).

⁹ «Es cierto que hay algunos poetas –en sentido amplio– de los que gusta mucho, alabando reiteradamente su labor poética, pero es igualmente cierto que son pocos y la lista de éstos es breve [...]», concluye Teresa Imízcoz Beunza, (*La teoría poética de Miguel de Unamuno*, Pamplona, Eunsa, 1996, p. 102).

modernistería, y es la que a troche y moche espetan los que «están al corriente» de la moda, los que viven *al día*; cuando pronuncian: «eso está mandado recojer»¹⁰.

Al leer este juicio despectivo, nos percatamos de que Unamuno rechaza, en primer lugar, el carácter rutinario de todas las modas y, siendo a sus ojos el modernismo nada más que el apego a una moda, le niega el potencial renovador. Lo que le molesta, además, es la raíz «moderno», que el ensayista enlaza con la pretensión atribuida a los autores criticados de monopolizar la modernidad. Los modernistas así percibidos solo pueden aprehender lo pasajero mientras que la modernidad para Unamuno remite a lo eternamente actual, es decir, en los dominios del arte, a la captación de las esencias¹¹. En un artículo de 1901, el tema de la moda aparece inevitablemente, acompañado, además, de unas reservas sobre el carácter impreciso de la noción misma de modernismo, reservas orientadas a desacreditar a los integrantes de tal movimiento y que Unamuno volverá a repetir en varios artículos posteriores¹². Otras opiniones de este escrito aluden ya a elementos concretos de la nueva estética, identificables como simbolistas: «Bien están en poesía las vaguedades, los vislumbres, los balbuceos, el puro matiz, lo crepuscular y lo inefable, pero es cuando responde a una situación de espíritu, y no cuando es puramente formal»¹³. Como los modernistas se ven aquejados de un irresistible «instinto rebañego»¹⁴, sus creaciones no pueden brotar de preocupaciones íntimas, quedándose en lo exclusivamente formal. Así, el hiato forma/fondo en relación a los modernistas y siempre en el contexto de la imitación llevada a cabo por un grupo de autores va cobrando cada vez más consistencia. En «Prosa aceitada» de *Contra esto y aquello* (1912) leemos:

Pues bien; un apuro parecido me sobrecoge cada vez que leo a los jóvenes y más recientes prosistas españoles e hispano-americanos. Su lucha no es por buscar pensamientos claros u hondos o brillantes o sugerentes, sino por buscar una lengua nueva, original y preciosa. No

¹⁰ Miguel de Unamuno, «La regeneración del teatro español», en: *OC*, t. VIII, FJAC, p. 239.

¹¹ Véase también «Modernismo y actualidad» de 1924, en: *OC*, t. VII, Esc., pp. 909–911.

¹² Nos referimos a «De la pseudo-poesía», publicado en *El Cojo Ilustrado* de Caracas. En 1987 Rafael Osuna llamó la atención de la crítica sobre este escrito, reproduciéndolo en su artículo, («Un texto desconocido de Unamuno sobre el modernismo», *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 8, 1987, pp. 131–135). A continuación, citamos por esta publicación.

¹³ Miguel de Unamuno, «De la pseudo-poesía», en: Rafael Osuna, «Un texto desconocido...», *op. cit.*, p. 134.

¹⁴ La expresión procede del artículo-respuesta a la encuesta lanzada por Enrique Gómez Carrillo en 1907 en las páginas de *El Nuevo Mercurio*, una efímera publicación parisiense, sobre el modernismo. Citamos de Miguel de Unamuno, «El modernismo», en: *OC*, t. VII, Esc., p. 1303.

piensan en lo que escriben, sino que piensan en cómo han de escribirlo, y, claro está, la cosa les resulta artísticamente detestable¹⁵.

El pensamiento remite a la hondura, a la claridad y a cierta fuerza expresiva; lo formal queda reducido a un afán de originalidad, enlazado, además, con el preciosismo, es decir, se orienta la lectura de esta renovación hacia una condenable superficialidad. En otro artículo que versa sobre las mismas cuestiones, Unamuno habla de las «superficialidades versallescas»¹⁶, expresión que resume lo esencial de la misogalia de nuestro autor. El modernismo, según Unamuno, bebe de las fuentes francesas, que encierran dos peligros graves: el del sensualismo y el del apego excesivo a la lógica¹⁷. Aunque esta actitud hostil hacia la cultura francesa se ablandará con el tiempo¹⁸, el rector de Salamanca lamenta en especial el influjo pernicioso de las letras ultrapirenaicas en los autores hispanoamericanos, actitud en la que hay que percibir manifestaciones de la competencia por la hegemonía cultural en el continente hispanoamericano que por aquellos tiempos enfrenta a Francia y España¹⁹. Un claro ejemplo de la lectura dialéctica unamuniana que opone Francia (superficialidad e imitación) a España (tradición y autenticidad) frente al acervo cultural de Hispanoamérica lo tenemos en un texto de 1924:

A Remy de Gourmond, que dijo muchas más tonterías sobre el español que sobre otra cosa cualquiera, le hicieron creer los americanos de lengua española [...] que los americanos han desanquilosado la lengua española. No supo que Rubén Darío no ha hecho sino volver a Góngora y que la lengua de Rubén es lo menos afrancesada, en el fondo, que cabe, que es una lengua hondamente castiza²⁰.

Darío, una vez españolizado por Unamuno, resulta aceptable, del mismo modo que la indianidad del poeta nicaragüense ofrece, según nuestro autor, una escapatoria laudable del insufrible influjo francés. Paralelamente, el «pobre Silva», es decir, el poeta colombiano José Asunción Silva, hubiera podido evitar su triste final, si, en vez de permanecer en la órbita de Baudelaire, se hubiera inclinado hacia la poesía inglesa²¹.

La profesionalización de los modernistas, tal como la percibe nuestro autor, merece una atención especial. Como se sabe, los autores finiseculares tienen que

¹⁵ Miguel de Unamuno, «Prosa aceptada», en: *OC*, t. IX, FJAC, p. 521.

¹⁶ Miguel de Unamuno, «Historia y novela», en: *OC*, t. IX, FJAC, p. 513.

¹⁷ Cfr., por ejemplo, Miguel de Unamuno, «Una novela venezolana», en: *OC*, t. IV, Esc., p. 751.

¹⁸ Cfr. Ignacio M. Zuleta, «Razón, sensibilidad y poética...», *op. cit.*, p. 114.

¹⁹ Cfr. Stephen G. H. Roberts, «El nacimiento de un prejuicio: 1898, América Latina y galofobia», en: Cirilo Flórez Miguel (coord.), *Tu mano es mi destino. Congreso Internacional Miguel de Unamuno*, Salamanca, Ediciones Universidad, 2000, pp. 417–423.

²⁰ Miguel de Unamuno, «Lenguaje y estilo», en: *OC*, t. VII, Esc., pp. 906–907.

²¹ Miguel de Unamuno, «José Asunción Silva», en: *OC*, t. IX, FJAC, p. 389.

hacer frente a una nueva situación socioeconómica que los obliga a mantenerse de su pluma, condicionando en gran medida el extraordinario desarrollo del periodismo y un auge espectacular de géneros tales como la crónica o el ensayo, los cuales, a su vez, ofrecen un laboratorio de las obras prosísticas de más extensión. La profesionalización del escritor es vivida por los autores cambioseculares como conflictiva en mayor o menor grado. Por otra parte, los modernistas, en cuanto nueva generación particularmente agresiva en la crítica de los moldes estéticos establecidos, tienen que enfrentarse con la institución literaria²². Todo ello crea una compleja red de tensiones (artista-sociedad/mercado/institución literaria) que penetrará en su quehacer literario, determinando en cierta medida la naturaleza del enfrentamiento del protagonista finisecular (no se olvide que con frecuencia es un artista) con el mundo. Ahora bien, como se verá en nuestro segundo capítulo, la respuesta unamuniana ante el fenómeno de la profesionalización del artista cuaja en términos muy parecidos a la de los modernistas en la medida en que desde ambas posturas (la unamuniana y la modernista) se está censurando la dependencia económica en la que se encuentra el artista ante el mundo burgués. Este último aparece enjuiciado con extraordinaria dureza tanto por Unamuno como por escritores tales como Alejandro Sawa, Darío o Díaz Rodríguez. En el contexto de estas coincidencias, la crítica unamuniana ante la profesionalización de los modernistas permanece inexplicable si no tomamos en cuenta que nuestro autor se refiere a un **grupo** de autores que se rige por sus propias leyes, consideradas por Unamuno como excluyentes. En otros términos, percibe a los modernistas como fundadores de una institución literaria con pretensión monopolizadora. El artículo «Literatura y literatos» (1912), donde se refiere a la crítica que se le hace desde América de no ocuparse en sus correspondencias a *La Nación* «del movimiento literario contemporáneo español», resulta harto esclarecedor a este respecto:

Y hay en la carta de ese alguien tales y tan solapadas malicias, que he llegado a sospechar si le habrá dirigido la pluma desde aquí, y como por una especie de sugestión telepática, alguno de nuestros literatos más o menos jóvenes. (Y aquí debo advertir, entre paréntesis, que esto de la juventud es entre los literatos, por lo menos en España, una profesión. Dicen «nosotros, los jóvenes», como podrían decir: «nosotros, los abogados o los sastres»)²³.

²² En los dominios de la sociología de la literatura, esta noción se refiere, por una parte, a la emancipación de un sistema de literatura que se produce paralelamente a los procesos transcurridos en la sociedad en el curso del siglo XIX, con el advenimiento al poder de la clase burguesa y, por otra, a los mecanismos que se ponen en marcha, una vez instaurada dicha institución, que sirven para controlar las diversas prácticas literarias, (Jacques Dubois, *L'institution de la littérature*, Labor, Bruxelles, 2005). Del posicionamiento del modernismo ante la institución literaria nos ocuparemos en nuestro segundo capítulo.

²³ Miguel de Unamuno, «Literatura y literatos», en: *OC*, t. IX, FJAC, p. 514.

De modo que la condena unamuniana al modernismo en bloque se arraiga en esta percepción institucionalizada de la nueva generación y el motivo de la moda, presente desde las primeras referencias unamunianas a este movimiento, ofrece una manifestación de esta visión. No se puede descartar que este posicionamiento tenga que ver, según lo indican Juan Ramón Jiménez²⁴ y Julio César Chaves²⁵, con cierto sentimiento de amenaza ante el advenimiento de un nuevo grupo de autores, sentimiento que cuaja esencialmente en la actitud recelosa y ambivalente de Unamuno ante el quehacer de Darío²⁶. La profesionalización de la que tratamos está en estricta relación con esta visión «gremial» de los mismos:

La literatura ha caído entre nosotros casi por completo en manos de profesionales de ella, y las profesiones se hacen en manos de los profesionales terriblemente conservadoras. Lo cual, si bien tiene sus ventajas, tiene muchos más inconvenientes. Ellos imponen o tratan más bien de imponer una cierta quisicosa que llaman buen gusto y no es más que la consigna de los profesionales agremiados. Porque se agremian²⁷.

Así, la nueva casta de literatos trata de imponer el monopolio de sus ideales, entre los que el del arte por el arte sirve a nuestro autor de punto de apoyo en sus vehementes protestas en contra de la profesionalización:

Se pasan la vida estos señores menospreciando la política y la ciencia y la industria y la religión, y creyéndose, o por lo menos fingiendo creer, que lo único importante en este mundo es la producción de la belleza. Es decir, de lo que ellos llaman belleza. Tienden a constituir casta²⁸.

La expresión «producción de la belleza» es particularmente mordaz ya que alude a la fabricación en serie típica del incipiente industrialismo contra la que los modernistas no cejaban de protestar, ostentando el cuño espiritual y original de sus obras. Al mismo tiempo vemos perfilarse el cuarto reproche unamuniano, relativo a la falta de compromiso patriótico de los modernistas:

Estimo que el más grave cargo que habrá de hacerse algún día a esa literatura, llamada con más o menos propiedad modernista o decadente, que ha soplado como un vendaval

²⁴ Juan Ramón Jiménez, *El modernismo. Apuntes de curso (1953)*, Madrid, Visor, 1999, p. 43.

²⁵ Julio César Chaves, *Unamuno y América*, *op. cit.*, p. 160.

²⁶ Sobre la actitud de Unamuno ante Darío se volverá más adelante. De momento, es necesario insistir que esta visión institucionalizada, por lo que se puede deducir de la insistencia en el tema de la moda, es anterior al texto de 1912 que citamos y se origina posiblemente en la acogida entusiasta reservada a Darío por los jóvenes literatos españoles.

²⁷ Miguel de Unamuno, «Prosa aceitada», *op. cit.*, p. 525.

²⁸ Miguel de Unamuno, «Literatura y literatos», *op. cit.*, p. 515.

devastador sobre los espíritus en América, será su neutralidad frente a la patria, su poco o ningún calor patriótico, su ignorancia de la historia, su vaciedad lírico-novelesca²⁹.

A la altura del año 1912, Miguel de Unamuno conocía *Ídolos rotos* de Díaz Rodríguez, novela a la que había prodigado no pocos elogios, *Cantos de vida y esperanza* de Darío³⁰ y *Ariel* de José Enrique Rodó³¹ pero estas obras no le hacen desistir de sus opiniones. La razón de esta persistencia de prejuicios se debe al hecho de que nuestro autor distingue claramente entre el grupo modernista y los auténticos poetas, imitados con torpeza por los profesionales de la literatura, quienes no hacen sino degradar el ideal de los genios. Esta distinción queda patente en el acercamiento unamuniano de 1908 a la poesía de José Asunción Silva:

Todas las disputas de escuelas, de conventículos y de cotarros pasarán, pasarán los que creyeron conquistar un puesto en el Parnaso por haberse dejado llevar de la rutina de mañana, despreciando la de ayer; pasará el vocerío de los jóvenes profesionales [...] y quedará Silva que clavó sus ojos en los ojos de la eterna Esfinge [...]³².

Añádase a todo ello que Unamuno se muestra receloso ante todas las agrupaciones organizadas en torno a una serie de ideas, como lo demuestra, por ejemplo, su peculiar visión del socialismo³³ y su general rechazo de sectarismos e ideocracias.

Así pues, el modernismo, según Unamuno corresponde a un grupo de autores jóvenes, anhelosos de distinguirse y de imponer el imperio de la forma, empapados de galicismo mental, carentes de talento e ignorantes, completamente despreocupados ante las necesidades apremiantes de la patria. En una palabra, el

²⁹ Miguel de Unamuno, «Historia y novela», *op. cit.*, p. 513.

³⁰ No nos cabe ninguna duda de que Unamuno leyó el tomo de Darío, sobre todo si se coteja el siguiente fragmento del ensayo «Soledad», fechado en agosto de 1905: «Mi amor a la muchedumbre es lo que me lleva a huir de ella», (en: *OC*, t. VIII, FJAC, p. 779) con la conocida fórmula dariana: «Yo no soy un poeta para muchedumbres. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas», («Prefacio» a *Cantos de vida y esperanza* en Rubén Darío, *Azul... Cantos de vida y esperanza*, Madrid, Cátedra, 2006. El libro del vate nicaragüense estaba en circulación en España desde comienzos de julio de 1905, del día 23 de ese mismo mes es la dedicatoria de Darío en un ejemplar enviado a Unamuno; cfr. José María Martínez, «Introducción» a Rubén Darío, *Azul... Cantos de vida y esperanza*, *op. cit.*, p. 81).

³¹ Los juicios unamunianos sobre este ensayo son templados y ello en estricta relación con la acogida altamente positiva que al autor uruguayo le reservó «Clarín», el cual, a su vez, se mostró muy reticente con el propio Unamuno. Véanse, a este respecto, nuestros apartados dedicados al ensayo modernista.

³² Miguel de Unamuno, «Prólogo al libro *Poesías* de José Asunción Silva», en: *OC*, t. X, FJAC, p. 699.

³³ Cfr. Jean-Claude Rabaté, «Hacia un socialismo intrahistórico», en: *Guerra de ideas en el joven Unamuno (1880–1900)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, pp. 50–55.

modernismo, para el autor vasco, es una despreciable **escuela** literaria. Algunos giros de sus críticas tales como «cabelludos tabernarios»³⁴ caben dentro de la retórica típica del coro antimodernista de *Gedeón* o del *Madrid Cómico*, al que, por otra parte, nuestro autor nunca quiso sumarse, como no quiso sumarse a ningún coro. Sobra observar que la visión actual del modernismo dista mucho de las opiniones de Unamuno³⁵ y no es este el lugar de echarle en cara su percepción tergiversadora. Siempre que nuestro autor atribuye al modernismo características de un grupo de autores reunidos en torno al mismo ideal estético, grupo que pone en marcha mecanismos conservadores de autodefensa, se impone la lectura a través del prisma de la institución. Un testimonio del peso decisivo de la animadversión unamuniana hacia la institución literaria nos lo ofrecen los textos en los que nuestro autor defiende a los modernistas ante las injusticias de la crítica literaria anquilosada. Veamos la reacción de Unamuno de 1905 ante la exclusión de algunos autores de *Historia de la literatura española*, redactada por Fritzmaurice Kelly:

Puede abrigarse ese temor leyendo la parte que Fritzmaurice Kelly dedica a la literatura española contemporánea, donde unos cuantos eruditos nada literatos y algunos escritores oscuros han echado fuera a Salvador Rueda, a Marquina, a Baroja –éste acaso tiene el pecado de ser vasco, pues a los vascos nos trata un tantico desdeñosamente el autor–, a Jiménez, Martínez Ruiz (*Azorín*), Valle-Inclán, Benavente y otros así³⁶.

Unamuno no duda en relacionar la injusta exclusión (no nos cabe duda de que nuestro autor reacciona igualmente ante su propia exclusión) con la rutinaria crítica española³⁷ y la valoración positiva del modernismo en cuanto movimiento renovador que tiene que enfrentarse con una crítica en alto grado incomprensiva y burlona no dejará de manifestarse en sus otros textos³⁸. La lectura del modernismo a través de la lente deformante de la institución literaria deja de ser operante igualmente en el caso de obras particulares de los modernistas, entre los que destacaremos a Manuel Díaz Rodríguez, José Asunción Silva y Amado Nervo. Pero antes es preciso recordar, aunque sea sucintamente, la tensa relación unamuniana con Rubén Darío.

³⁴ Miguel de Unamuno, «Literatura y literatos», *op. cit.*, p. 517.

³⁵ Cfr. Germán Gullón, *El jardín interior de la burguesía. La novela moderna en España (1885–1902)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003; Nil Santiáñez, *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*, Barcelona, Editorial Crítica, 2002.

³⁶ Miguel de Unamuno, «Sobre la erudición y la crítica», en: *OC*, t. VIII, FJAC, p. 811.

³⁷ *Ibid.*, p. 811.

³⁸ Miguel de Unamuno, «El modernismo», *op. cit.*, pp. 1303–1304; «Prólogo al libro *Alma, Museo, los Cantares*», en: *OC*, t. X, FJAC, p. 685.

1.2. Ante los modernistas: reconocimiento de los genios

1.2.1. El caso de Darío

La relación entre ambos autores ha sido suficientemente descrita para que no nos veamos obligados a adentrarnos en sus pormenores³⁹. Recordemos que ambos se conocían personalmente, se carteaban, se trataban con cierta distante cortesía, llegando con frecuencia a polemizar en las páginas de la prensa española e hispanoamericana. La crítica, con razón, ha destacado el desequilibrio de esta relación: Darío siempre trató a Unamuno con menos reserva que el autor español al hispanoamericano. Subrayemos que el escritor vasco nunca reseñó, fuera de la correspondencia personal, ningún libro de poesía de Darío y ello, a pesar de ocuparse en *La Lectura* madrileña de la literatura del otro lado del Atlántico⁴⁰. Hay más, nuestro autor decía no leer al hispanoamericano⁴¹, afirmación seguramente falsa, como acabamos de sugerirlo en la parte dedicada a la visión unamuniana del modernismo⁴². Algunas observaciones de nuestro autor demuestran que apreciaba la poesía del nicaragüense⁴³ pero se negaba a alabarla públicamente, aunque lo hizo con otros poetas modernistas, tales como Asunción Silva, Amado Nervo, Manuel Machado o Eduardo Marquina. Las razones de esta negativa quedan ya evocadas: Unamuno se sentía dispuesto a ejercer de jefe generacional, su voz se oía tanto en España como en Hispanoamérica. Con el modernismo, Darío empezaba a ejercer un auténtico liderazgo dentro del mundo literario en lengua española y darle un espaldarazo significaba, para Unamuno, apoyar a un rival⁴⁴. Para fundamentar esta

³⁹ El libro de Julio César Chaves (*Unamuno y América, op. cit.*, pp. 183–193 y 345–352) ofrece un excelente compendio de esta relación. Véase también Philip Metzidakis, «Unamuno frente a la poesía de Rubén Darío», *Revista Iberoamericana*, vol. XXV, 1960, pp. 228–249.

⁴⁰ El único libro dariano comentado por Unamuno es *España contemporánea*, reseñado en *La Lectura* madrileña en 1901.

⁴¹ Cfr. Philip Metzidakis, «Unamuno frente...», *op. cit.*, p. 242.

⁴² Cfr. también el artículo de Miguel Enguídanos, quien demuestra que Unamuno leía a Darío más de lo que se cree, («Dos poetas paralelos: Miguel de Unamuno y Rubén Darío», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 212–213, 1967, pp. 427–444).

⁴³ En una carta de 1899, Unamuno le dice a Darío: «De usted me gusta mucho la seriedad, la verdadera seriedad, el esfuerzo por renovarse de continuo. Usted es de los que estudian; se ve en sus trabajos. ¿A quién se le ha ocurrido aquí refrescar la vena de nuestro viejo *Cancionero de Baena*? Le felicito por ello», (*Epistolario americano, (1890–1936)*, ed. Lauren Robles, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1996, p. 71).

⁴⁴ Cfr. Julio César Chaves: «Paralelamente va a desarrollarse la batalla por la dirección de la nueva generación entre Rubén Darío y Miguel de Unamuno», (*Unamuno y América, op. cit.*, p. 160). Creemos que, por otro lado, estamos tocando el tema de la imagen pública unamuniana, imagen

explicación podría evocarse el sonado y conmovedor artículo de Unamuno escrito a raíz de la muerte de Darío en el que se alude a la famosa frase del hispanoamericano en la que insta al español a que sea justo y bueno. Unamuno reconoce no haber satisfecho la petición del amigo: «¿Por qué en vida tuya me callé tanto? ¡Qué sé yo...! Es decir, no quiero saberlo. No quiero penetrar en ciertos tristes rincones de nuestro espíritu»⁴⁵. Una afirmación curiosa en quien aconsejaba, como se verá más adelante, asomarse al brocal de la conciencia para contemplar lo allí oculto⁴⁶. Y, por fin, otra sugerencia que remite a la rivalidad, por otra parte, nada condenable, entre el bardo español y el nicaragüense. A raíz de la muerte de Darío, Unamuno escribe también un trabajo titulado «De la correspondencia de Rubén Darío» en el que glosa algunas cartas del nicaragüense. De este escrito, recordemos una expresión con la que nuestro autor pretende resumir la historia de la relación que vamos comentando: «Siempre entre los dos, entre él y yo, hubo como una cristalina muralla de hielo»⁴⁷. Como se verá en nuestro análisis de *Abel Sánchez*, en el lenguaje metafórico unamuniano la imagen del hielo remite a una rivalidad teñida de envidia, sentimientos angustiosos que aíslan e imposibilitan la compenetración. Sea como fuere, queda patente que las reticencias unamunianas ante el quehacer dariano, reservas cuyo carácter coincide con los reproches formulados en contra del modernismo, deberían ponerse entre paréntesis en las discusiones sobre el ideario estético de nuestro autor o, en cualquier caso, su peso a favor del «antimodernismo» de Unamuno resulta dudoso.

Ya hemos evocado el desequilibrio que caracteriza la relación entre Unamuno y Darío. Si nuestro autor se mostró tan reticente, cuando no abiertamente hostil, en vida de Darío, ante su producción poética, este lo fue muchísimo menos, como se trasluce a través de no pocos comentarios darianos

que preocupaba fuertemente a nuestro autor en la medida en que entendía que su «erostratismo», concebido como voluntad de distinguirse e ir adquiriendo prestigio social, entraba en conflicto, según él mismo lo planteaba, con su ser íntimo, anheloso de una inmortalidad trascendente. Este conflicto constituye una constante en su obra y subyace, por ejemplo, en sus distintas maneras de interpretar a don Quijote y en el motivo de la otredad, concebida como sustrato de la personalidad. Por lo tanto, su enfrentamiento con Darío y con el modernismo, ya que no con los modernistas, lejos de ser crucial para Unamuno, ahonda en esta faceta de la personalidad y de la obra de nuestro autor.

⁴⁵ Miguel de Unamuno, «Hay que ser justo y bueno», en: *OC*, t. VIII, Esc., p. 1032.

⁴⁶ Pensamos en especial en el «Prólogo» al drama unamuniano «El otro» de 1926: «Esto me podrá restar algún público; pero me queda otro —¡el otro!—, el otro público. El de los que conmigo se arriman al brocal del pozo sin fondo de nuestra conciencia humana personal, y de bruces sobre él tratan de descubrir su propia verdad, la verdad de sí mismos», (*OC*, t. V, Esc., p. 654). En «La locura del doctor Montarco» de 1904, encontramos una expresión muy parecida, (cfr. nuestro comentario de este relato).

⁴⁷ Miguel de Unamuno, «De la correspondencia de Rubén Darío», en: *OC*, t. IV, Esc., p. 1006.

en los que se le rinde homenaje al autor español. De entre estos escritos, destaquemos un texto de 1909 titulado «Unamuno, poeta», publicado en *La Nación* tras la aparición del primer tomo de poesía del autor español en 1907. Años más tarde, Unamuno incluye este texto en calidad de prólogo a *Teresa* (1924), sellando, por una parte, la validez de lo dicho sobre su quehacer poético por un modernista y, por otra, aceptando el rango destacado del poeta nicaragüense dentro de la poesía hispánica⁴⁸. El autor de *Teresa* está, pues, aceptando el juicio crítico y la sensibilidad de Darío ante su propia obra y, según nuestro convencimiento, no cabe mayor prueba de afinidad estética entre dos autores. Por lo tanto, el artículo dariano nos brinda un argumento más, antes de emprender un análisis de la expresión literaria de nuestro autor, a favor de una revisión del llamado «antimodernismo» unamuniano.

A nivel general, con «Unamuno, poeta» nos hallamos ante un acto de reconocimiento de la calidad poética de los versos unamunianos. Pero además, y es lo esencial para nosotros, Darío supo distinguir el poderoso soplo simbolista (aunque sin recurrir a tal noción), que atravesaba la poesía del genio español. Así, según Darío, Unamuno es «ante todo un poeta». Y añade: «Si poeta es asomarse a las puertas del misterio y volver con, en los ojos, un vislumbre de lo desconocido»⁴⁹. Llamativamente, la opinión dariana se ve impulsada por un coro de voces ajenas, correspondientes a «infinitas protestas» surgidas a raíz de la publicación del tomo unamuniano⁵⁰. El elogio de Darío cristaliza, pues, en oposición a la opinión predominante, que bien podría corresponder a la de la institución literaria, a cuyos representantes el poeta nicaragüense se propone convencer: «Los verdugos del encasillado, los que no ven que un hombre sirva sino para una cosa, estaban furiosos»⁵¹. Esta tensión entre la opinión heterodoxa (la de Darío) y los juicios anquilosados se mantendrá hacia el final del texto, a

⁴⁸ A Unamuno debieron de resultarles convincentes las palabras de Darío en una carta de 1907: «Mas ¿quién ha de ver en un hombre tal el don de poesía sino los poetas? Y en cuanto a lo que a mí respecta, una consagración de vida como la mía merece alguna estimación», (Rubén Darío, *Epistolario I*, en: *Obras Completas*, vol. XIII, Madrid, Biblioteca «Rubén Darío», 1926, p. 35). En 1916 Unamuno dirá lo siguiente: «Y fué él, Darío, quien, cuando publiqué mi libro *Poesías*, dijo de éstas lo casi único que de algo sustancioso, de comprensivo, sobre ellas se dijo», («De la correspondencia de Rubén Darío», *op. cit.*, p. 1007).

⁴⁹ Rubén Darío, «Unamuno, poeta», en: Miguel de Unamuno, *OC*, t. IV, FJAC, p. 603. La veta simbolista de la poesía unamuniana ha sido destacada por Pilar Celma, («Miguel de Unamuno, poeta simbolista», *Anales de literatura española*, 151, 2002, pp. 93–108). Cfr. también Javier Blasco, Pilar Celma, José Ramón González, *Miguel de Unamuno, poeta*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2003.

⁵⁰ Cfr. Javier Blasco, «Introducción» a Javier Blasco, Pilar Celma, José Ramón González, *Miguel de Unamuno, poeta*, *op. cit.*, pp. 15–16.

⁵¹ Rubén Darío, «Unamuno, poeta», *op. cit.*, p. 603.

través de fórmulas tales como: «Ya sé que muchos observan⁵²» o «he oído decir»⁵³. Ante las injustas críticas que han caído sobre Unamuno, observamos que Darío se muestra solidario con la poética del autor español:

A muchos nos han perseguido la obsesión del enigma de nuestro ser y de nuestro destino futuro, y por eso quizá nos hemos refugiado, en lo que a la tierra atañe, en el amor de la primavera y de la alegría, buscando después, en las angustias de lo por venir, los ojos a lo alto, el lucero de Jesucristo⁵⁴.

La dimensión sensual, delimitada como característica del modernismo («nos hemos refugiado»), fluye de las preocupaciones trascendentes, las mismas que Darío detecta en la poesía del rector de Salamanca. Por otra parte, se alude a cierta depuración formal de *Poesías*: «No es, desde luego, un virtuoso, y esto casi me le hace más simpático mentalmente, dado que, tanto en España como en América, es incontable, desde hace algún tiempo a esta parte, la legión de pianistas»⁵⁵. La última expresión se refiere sin duda ninguna a la dimensión epigonal del modernismo, la cual desembocaba en puro virtuosismo, vituperado por Unamuno y que, naturalmente, no era del agrado de Darío porque desvirtuaba el alcance de la renovación que el nicaragüense se proponía promover⁵⁶. De modo que en la temprana fecha de 1909, el vate hispanoamericano se ve confrontado con una opinión reduccionista acerca de Unamuno, reduccionismo que, al estribar en la perniciosa dicotomía poesía existencial/esteticismo, recae inevitablemente sobre Darío y el modernismo. Al ensalzar a Unamuno, Darío tiene que encararse con la visión estereotipada del movimiento que protagoniza, visión surgida también –no se olvide– al calor de las polémicas que enfrentaron a ambos autores, con el fin de justificar su admiración hacia una poesía considerada en las antípodas del gusto modernista. Por lo tanto, el complejo conflicto entre Unamuno y Darío exige una contextualización que tomará en cuenta las vicisitudes de la batalla por el modernismo y por su debida comprensión. Esta batalla la lleva a cabo el propio Darío⁵⁷ así como, por ejemplo, autores tales como Amado Nervo⁵⁸. Desde esta

⁵² *Ibid.*, p. 604.

⁵³ *Ibid.*, p. 608.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 604.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 605.

⁵⁶ De hecho, la censura de los imitadores se hace desde dentro del modernismo, (cfr. Allen W. Phillips, «Rubén Darío y sus juicios sobre el modernismo», en: Homero Castillo (ed.), *Estudios críticos sobre el modernismo*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 118–145). Piénsese igualmente en el famoso poema de José Asunción Silva que sirve de epígrafe al presente capítulo.

⁵⁷ En realidad, Darío se da cuenta de que algunos ven en él un exclusivo culto de la forma e irá combatiendo esta idea, como lo demuestra, por ejemplo, su «Prólogo» al *Canto errante* de 1907; cfr. Allen W. Phillips, «Rubén Darío...», *op. cit.*

⁵⁸ En respuesta a un crítico antimodernista, Nervo dice: «Lo único que usted lee en el modernismo es el trabajo de pulimentación y la riqueza de léxico. Esto es lo accesorio. Busque usted el alma y

perspectiva, no extraña que el conflicto entre los dos poetas (Darío y Unamuno) penetre en sordina en el texto que venimos comentando:

Esto no es renegar de mis viejas admiraciones ni cambiar el rumbo de mi personal estética. Tengo, gracias a Dios, una facultad que nunca he encontrado en tantos sagitarios que han tomado mi obra por blanco: es la de comprender todas las tendencias y gustar de todas las maneras. Todas las formas de la belleza me interesan, y no sé por qué razón habría de desdeñar la orquídea por el girasol o el girasol por la orquídea⁵⁹.

No pretendemos negar que en este pasaje Darío marque sus reservas ante la poética del autor español. Pero este distanciamiento debe enfocarse no en términos de rechazo sino en los de comprensión hacia lo que se manifiesta como distinto en lo peculiar y parecido en lo general. Cuando el poeta hispanoamericano habla de su facultad de «comprender», nos viene a las mientes su famosa carta fechada en 1907 en la que le pide a Unamuno lo siguiente: «Mas yo quisiera también de su parte alguna palabra de benevolencia para mis esfuerzos de cultura»⁶⁰. De hecho, Unamuno es uno de estos «sagitarios» que, en vez de esforzarse por comprender la amplitud del movimiento modernista, se empeñaron en empobrecerlo. En 1909, Darío tiene que ir deshaciéndose de todos los lastres acarreados por los injustos encasillamientos, insistiendo en su aptitud de comprender, es decir, de abarcar lo otro, siempre que lo otro sea una manifestación auténtica de la belleza: «Todas las formas de la belleza me interesan». En este contexto hay que entender las referencias darianas a la peculiar musicalidad de la poesía unamuniana: «En Unamuno se ve la necesidad que urge al alma del verdadero poeta, de expresarse rítmicamente, de decir sus pesares y sentires de modo musical. Y en esto hay diferentes maneras, según las dotes líricas del individuo»⁶¹. El no acogerse a la norma verlainiana «de la musique avant toute chose»⁶² no supone no ser musical y ello, a pesar de que el propio Unamuno fue forjando un mito sobre su poca afición a la música. En realidad, la actitud «comprensiva» de Darío no es otra que la que hoy se atribuye al modernismo, una vez que hemos tomado conciencia de su carácter polimorfo,

la encontrará tan luminosa que, si es usted artista, caerá de rodillas», («Los modernistas mexicanos (Réplica)», en: *OC*, Madrid, Aguilar, 1972, t. II, p. 342). A continuación se verá cómo Unamuno, paralelamente a este esfuerzo de los modernistas de resaltar la carga metafísica de sus creaciones, se mostrará sensible a los componentes no conceptuales (musicales y emotivos) de las obras modernistas. A todas luces, tanto los modernistas como Unamuno tienen que hacer frente a una imagen reduccionista de su quehacer.

⁵⁹ Rubén Darío, «Unamuno, poeta», *op. cit.*, p. 608.

⁶⁰ Rubén Darío, *Epistolario I*, *op. cit.*, p. 34.

⁶¹ Rubén Darío, «Unamuno, poeta», *op. cit.*, p. 604.

⁶² *Ibid.*, p. 607.

gracias al esfuerzo crítico que parte de los ya evocados Federico de Onís y Juan Ramón Jiménez⁶³.

En resumen, la relación entre Unamuno y Darío no debe reducirse a las reiteradas expresiones de recelo que corren a cargo del escritor español. Para desviarnos de esta lectura empobrecedora de los contactos entre los dos poetas, hemos prestado una atención especial a los juicios de Darío (a sabiendas de que fueron aceptados por Unamuno) y ello nos ha permitido desvelar un complejo entramado de circunstancias que acompañan la distante amistad entre ambos autores. La cristalización de una visión estereotipada del modernismo se cumple ya en la época finisecular y Darío se ve en la obligación de combatirla para expresar su admiración hacia el quehacer poético de Unamuno. La constante oposición a las opiniones miopes y conservadoras de la institución literaria nos ofrece una muestra de la temprana fijación de una perniciosa norma interpretativa atribuible al modernismo al tiempo que constituye un rasgo relevante dentro del movimiento en cuestión.

1.2.2. *Ídolos rotos: «este libro doloroso»*

Desde sus primeras reseñas de la literatura hispanoamericana, Unamuno se muestra muy aficionado a la joven literatura venezolana. Además, su voz se deja oír en Venezuela antes de empezar a colaborar, gracias a la intromisión de Darío, con *La Nación* de Buenos Aires. De hecho, a partir de 1899 otro modernista batallador, Pedro Emilio Coll, originario de Venezuela, le facilita el acceso a la tribuna de *El Cojo Ilustrado*. Una de sus primeras reseñas en *La Lectura* madrileña, donde tiene a su cargo una sección fija «De literatura hispanoamericana», lleva por título «Una novela venezolana» (1901) y constituye una acogida entusiasta de la novela *Ídolos rotos*, de Manuel Díaz Rodríguez, que vio la luz ese mismo año en París. Antes de detenernos en la reseña unamuniana de la primera novela del modernista venezolano, señalemos que nuestro autor dedicará un par de artículos elogiosos a *Sangre patricia*, aparecida al año siguiente.

⁶³ Nótese asimismo que la ya mencionada encuesta de 1907 sobre el modernismo, lanzada por *El Nuevo Mercurio*, confirma que, a los ojos de muchos de los partícipes del período finisecular, el movimiento en cuestión era una manifestación de la crisis universal de las letras y del espíritu que no puede restringirse al uso imitativo de unos metros raros por parte de unos degenerados melencólicos adictos al ajenjo, (cfr. Ivan Schulman, «Reflexiones en torno a la definición del Modernismo», en: Homero Castillo (ed.), *Estudios críticos sobre el modernismo*, Madrid, Gredos, 1974; Pilar Celma, *La pluma ante el espejo (Visión autocrítica del “Fin de Siglo”, 1888–1907)*, Salamanca, Acta Salmanticensia, 1989, pp. 58–62).

Lo que ante todo celebra Unamuno en *Ídolos rotos* es la vuelta a la patria, que ve simbolizada por la llegada a Caracas del aparisiensado escultor Alberto Soria, héroe de la novela que comenta. Además, y ello nos llama la atención de un modo muy especial, si recordamos todo lo que nuestro autor decía sobre el carácter apatriótico de la literatura modernista en general, ubica la obra del venezolano en el panorama de la literatura hispanoamericana, no por casualidad mentando a Rodó⁶⁴: «¿No veis en esto todo eco vivo, sentido, hecho propio de doctrinas renanianas? ¿No os acordáis del evangelio del *Ariel* de Rodó? ¿No veis anhelo a un mundo nuevo en el Nuevo Mundo?»⁶⁵. Desde luego, la vuelta a la patria del protagonista de Díaz Rodríguez no significa un ensalzamiento de la misma. Al contrario, Unamuno enfatiza el carácter doloroso y amargo de la novela venezolana en la medida en que esta obra conlleva una concienciación acerca de la esencial aporía, medular para entender el modernismo, de llevar el arte al pueblo o –en términos darianos ya citados– de ir hacia las muchedumbres. Tras las numerosas citas de *Ídolos rotos*, Unamuno se hace copartícipe de la amargura del libro, sentimiento originado en la expansión de los mezquinos ideales burgueses que ponen trabas al ímpetu regenerador del artista⁶⁶.

Sigamos con la reseña de Unamuno. Cuando apunta que la obra que comenta es «profundamente típica y reveladora»⁶⁷, pone por las nubes la fuerza artística del texto de Díaz Rodríguez, consistente en penetrar la esencia de la realidad americana. Como se verá más adelante, los simbolistas, entre los que situaremos al propio Unamuno, atribuyen a la literatura tal facultad cognoscitiva. Notemos de momento estas palabras de la reseña que venimos comentando, palabras que confirman la plena adhesión del reseñista a los recursos simbolistas: «Y ahora, ¿quién se extiende en el haz de problemas que tal libro sugiere? Los *sugiere*, no los plantea, y por esto es artístico; no es un tratado de sicología, es una novela»⁶⁸.

⁶⁴ Ello nos pone sobre aviso, y no es la primera vez, de los peligros del «antimodernismo unamuniano»: Unamuno aprecia a muchos modernistas pero no los toma en consideración cuando critica el modernismo en cuanto escuela.

⁶⁵ Miguel de Unamuno, «Una novela venezolana», *op. cit.*, pp. 749–750. No resistimos la tentación de recordar, en el contexto de la expresión «anhelo a un mundo nuevo en el Nuevo Mundo», el título de la novela unamuniana *Nuevo mundo*, redactada en 1895, que, al igual que la obra de Díaz Rodríguez, aspira al establecimiento de un nuevo ideal regenerador. Véase nuestro comentario de dicha novela que consideramos de cuño inconfundiblemente simbolista.

⁶⁶ Este posicionamiento unamuniano se verá desarrollado en nuestro segundo capítulo así como en el que dedicamos al cotejo de *Ariel* y *Vida de don Quijote y Sancho*. De momento, citemos una frase unamuniana altamente reveladora al respecto, sacada del «Prólogo al libro *Alma, Museo, los Cantares*» de Manuel Machado: «Y a los bárbaros arroja Machado sus cantos como quien echa margaritas a puercos», (*op. cit.*, p. 684).

⁶⁷ Miguel de Unamuno, «Una novela venezolana», *op. cit.*, p. 747.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 752.

Ahora bien, la captación de la idiosincrasia de una república americana, sustrato de la novela definido por Unamuno en términos musicales como «orquestación sinfónica»⁶⁹, trae consigo el motivo del afrancesamiento, inseparable de la reflexión de nuestro autor acerca de los autores hispanoamericanos del momento. Así, el reseñista aplaude el distanciamiento ante la moda parisina que detecta en las páginas de la novela, especialmente a través de las frases de Emazábel, sobre las que comenta con apasionamiento: «Todo lo que dice Emazábel debe reproducirse en alguna de nuestras revistas»⁷⁰. Pero al mismo tiempo que registra las reservas de Díaz Rodríguez frente a París, el reseñista se muestra más flexible en lo relativo al arte ultrapirenaico, especialmente cuando acepta el juicio de Pedro Emilio Coll sobre las razones del éxito del «espíritu de la literatura novísima» en «la tierra virgen del trópico»⁷¹. En opinión de Coll, formulada –según el reseñista– «con perspicacísimo acierto»⁷², se trata de algo más que de «una cuestión de moda o de sistemática imitación»⁷³. Unamuno se muestra propenso a creer que la afición de Alberto Soria al arte de cuño parisino es una manifestación del imperativo de depurar los instintos bestiales, alojados en el ser hispanoamericano, continuamente expuesto a la acción exacerbante del sol tropical: «Y aquí estriba el más alto valor del arte que allí nace, de un arte liberador al depurarlos y enaltecerlos [los apetitos del hombre-bestia] de rudos instintos, liberador como el terror de la tragedia»⁷⁴. Como Darío ante los poemas de Unamuno, el autor español se muestra **comprensivo** frente a un modernista de allende el Océano y su misogalia tiene que claudicar ante el ímpetu artístico subyacente en *Ídolos rotos*.

1.2.3. José Asunción Silva: poeta que «murió del mal del siglo»

Uno de los poetas hispanoamericanos que más admiración inspira a Unamuno es José Asunción Silva, a quien Unamuno dedica dos trabajos, ambos publicados en 1908. El primero es el «Prólogo» al modesto tomo de *Poesías* del colombiano que sale a la luz en Barcelona en ese mismo año de 1908. El segundo, que aparece en *La Nación*, recoge no pocas ideas del prólogo y se incluirá en *Contra esto y aquello* bajo el título «José Asunción Silva». Antes de destacar los elementos que entusiasman a Unamuno, subrayemos que no

⁶⁹ *Ibid.*, p. 747.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 750.

⁷¹ *Ibid.*, p. 752.

⁷² *Ibid.*, p. 752.

⁷³ *Ibid.*, p. 752.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 752.

aprehendemos las reseñas de nuestro autor en calidad de aportaciones críticas al estudio de los modernistas. Los textos que venimos comentando nos interesan en cuanto, a nuestro juicio, contribuyen a revisar el «antimodernismo unamuniano». Esta observación, aunque obviamente vale también para lo dicho sobre Unamuno ante Darío y Díaz Rodríguez, resulta de especial importancia en el caso de las interpretaciones unamunianas de Silva, ya que estas lecturas desatan no pocas polémicas a raíz de su publicación. Recordemos en este contexto que el prólogo de 1908 tiene un impacto resonante en Hispanoamérica y provoca una reacción violenta de otro modernista colombiano y amigo íntimo de Silva, Guillermo Valencia, que en un artículo divulgado a los cuatro vientos (*Popayán, El Cojo Ilustrado, La Organización, Nosotros, La Revista Moderna*) presenta el texto de Unamuno como una profanación de la memoria de Silva⁷⁵. Valencia, aparentemente desilusionado con la falta de suntuosidad del tomo publicado, queda escandalizado ante la lectura de Unamuno, lectura que, a pesar de la franca admiración del autor español, interpreta como una injusta apropiación⁷⁶. Creemos que el concepto de hispanidad acuñado por Unamuno en aquellos tiempos⁷⁷ no es nada ajeno a esta recepción hostil por parte de Valencia, para quien el rectorado intelectual del «antimodernista» español debía saberle a una forma solapada de colonialismo. Sea como fuere, no nos interesa, por lo menos en estos apartados, el grado de certeza de las lecturas unamunianas sino su general orientación en el acercamiento a los modernistas.

Inevitablemente, el tema de la muerte, obsesivo en Silva y, como se verá más adelante, en otros autores del modernismo, tuvo que atraer a Unamuno hacia el poeta hispanoamericano. «Murió de muerte; murió de tristeza, de ansiedad, de anhelo»⁷⁸. Fijémonos que lo dicho por el prologuista podría aplicarse a cualquier poeta simbolista: «¿Qué hizo en su vida? Sufrir, soñar, cantar. ¿Os parece poco? Sufrir, soñar, cantar y meditar el misterio»⁷⁹. La angustia existencial, la imaginación creadora, la fe en la poesía y el imperativo metafísico del misterio son características que veremos plasmar en *La lámpara maravillosa* de Valle-Inclán, texto que consideramos programático en el seno del simbolismo hispánico. Unamuno apunta también cierta resistencia del mundo

⁷⁵ Para más detalles véase José Eduardo Jaramillo-Zuluaga, «Valencia contra Unamuno: ¿Quién tiene derecho a interpretar a Silva?», *Estudios de Literatura Colombiana*, 9, Universidad de Antioquia-Medellín-Colombia, 2001, pp. 9–18.

⁷⁶ Cfr. igualmente el tono polémico de Sanín Cano con respecto a la lectura unamuniana de Silva. También Amado Nervo parece poco satisfecho del «Prólogo» unamuniano a las poesías del colombiano, (Julio César Chaves, *Unamuno y América, op. cit.*, pp. 174–175, 450).

⁷⁷ Cfr. José Luis Abellán, «España – América Latina (1900–1940): la consolidación de una solidaridad», *Revista de Indias*, vol. LXVII, 239, 2007, pp. 15–32.

⁷⁸ Miguel de Unamuno, «Prólogo al libro *Poesías* de José Asunción Silva», *op. cit.*, p. 694.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 694.

ante la rareza del poeta: «Y el mundo le rompió con el sueño la vida»⁸⁰. Esta característica podría perfectamente aplicarse a su Eugenio Rodero de *Nuevo mundo*, novela que merece, según nuestra perspectiva, el calificativo de simbolista. Así pues, Unamuno, una vez más, acoge con entusiasmo la estética medular dentro del modernismo, a saber, el simbolismo, hecho que, a continuación, nos inducirá a examinar su narrativa desde esta perspectiva.

Pero hay más. Unamuno se muestra en alto grado sensible a las virtudes musicales de los poemas del colombiano⁸¹. Estas cualidades, predominantes en Silva, hacen formular al prologuista de *Poesías* unas reservas ante la posibilidad de expresar un juicio crítico sobre una obra falta de ideas, cuya pureza, consistente en una combinación de emoción y ritmo, el prologuista no ceja de realzar:

¿Cómo reducir a ideas una poesía pura, en que las palabras se adelgazan y ahilan y esfuman hasta convertirse en nube que la brisa del sentimiento arremolina y hace rodar bajo el sol, que en su colmo la blanquea y en su puesta la dora? Porque aquí hay versos blancos de mediodía y rojos de atardecer; más rojos que blancos⁸².

Y un poco más adelante dice: «Y puros, purísimos son por lo común los pensamientos que Silva puso en sus versos. Tan puros, que como tales pensamientos no pocas veces se diluyen en la música interior, en el ritmo. Son un mero soporte de sentimientos»⁸³. Adviértase que Unamuno acude a un lenguaje metafórico y sinestético para transmitir los sentimientos que le produce la lectura del colombiano («versos blancos de mediodía y rojos de atardecer»). La prosa de nuestro autor se hace también rítmica, como en este pasaje que bien podría transcribirse en versos:

Es la brisa que nos viene de más atrás de nuestro primer vagido, de más allá, hacia el ayer, de nuestro nacimiento, la que nos trae recuerdos que, convertidos en esperanzas, al pasar sobre nuestro corazón van, con la brisa misma, brisa de eternidad y de misterio, más adelante de nuestro último suspiro, más allá, hacia el mañana de nuestra muerte⁸⁴.

Interesa resaltar esta cualidad poética del texto unamuniano porque creemos que nuestro autor se muestra consciente de la imagen que se le atribuye de un

⁸⁰ *Ibid.*, p. 694.

⁸¹ Cfr. su apreciación sobre la musicalidad de la poesía de Manuel Machado: «Y la de Machado es música; música interior, de que brota la exterior», («Prólogo al libro *Alma, Museo, los Cantares*», *op. cit.*, p. 689).

⁸² Miguel de Unamuno, «Prólogo al libro *Poesías* de José Asunción Silva», *op. cit.*, p. 690.

⁸³ *Ibid.*, p. 691.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 692.

sabio serio, algo sordo de oído⁸⁵ y, en general, insensible a la poesía de los jóvenes y, del mismo modo que Darío por las mismas fechas, se esfuerza por superarla. Añádase a ello el que el reconocimiento de sus facultades poéticas le interese muchísimo más a nuestro autor que el prestigio derivado de cualquier otra actividad⁸⁶, sobre todo a raíz de la publicación de sus *Poesías*, que tanta extrañeza y estupor causó en los círculos literarios. Veamos otro pasaje de su «Prólogo»: «Y cuando estos pensamientos se acusan, cuando resalta de relieve el elemento conceptual de Silva, es cuando Silva me gusta menos»⁸⁷. Manifiestamente, el rechazo del «elemento conceptual» a favor de una sensibilidad algo melancólica y teñida de desesperación va a contrapelo de la imagen de un Unamuno reflexivo y predominantemente «ético»⁸⁸. De modo que Unamuno, en su reseña de Silva, no solo da rienda suelta a su admiración ante el quehacer poético del colombiano (y no es poco), sino que además, y ello nos importa en un alto grado, está intentando deshacerse del lastre de su «antimodernismo» en la medida en que este lastre pesa sobre la recepción de su propia obra⁸⁹. Por lo tanto, su prosa, al manifestar con tanta insistencia su receptividad ante la musicalidad de Silva y, consecuentemente, al tender a hacerse poesía, nos brinda una prueba de gran valía a la hora de encararnos con el «antimodernismo» de Unamuno: el esfuerzo unamuniano de poetización

⁸⁵ José Miguel de Azaola habla de «una absoluta incompreensión hacia el arte sonoro» que caracteriza a Unamuno y al grupo de intelectuales que rodean a nuestro autor en Bilbao, («Acercamiento al ideario estético de Miguel de Unamuno», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 37, 2002, p. 56). Este testimonio quedará contradicho, por ejemplo, por la naturaleza musical del leitmotiv, recurso al que acude Unamuno en *Nuevo mundo*.

⁸⁶ Cfr. Javier Blasco, «Introducción» a Javier Blasco, Pilar Celma, José Ramón González, *Miguel de Unamuno, poeta, op. cit.*, p. 15.

⁸⁷ Miguel de Unamuno, «Prólogo al libro *Poesías* de José Asunción Silva», *op. cit.*, p. 691.

⁸⁸ El tópico de un Unamuno apegado a la idea y poco cuidadoso de la forma tiene que someterse a una seria revisión también a la luz de la siguiente frase, procedente de una reseña de las cartas de otro gran modernista querido por el rector de Salamanca, José Martí: «Cuando la expresión se identifica con la idea; cuando la forma de ésta es su fondo mismo, su cuerpo –piel, carne y hueso– y no su vestidura, entonces se llega al sumo de la concentración [...]», «Cartas de poeta», (en: *OC*, t. IV, Esc., p. 1035). A este respecto, véase Rosario Rexach, «Presencia de similitudes entre Martí y Unamuno», en: Juan Villegas (coord.), *Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Irvine, 1992, pp. 329–337.

⁸⁹ En su ya citado prólogo al tomo de poesías de Manuel Machado, observamos que el ensalzamiento de la poesía de un modernista confluye explícitamente con el motivo de la recepción insatisfactoria de su propia producción poética: «Prefiero que se diga que, al defender y ensalzar a Machado, me defiendo y me ensalzo a mí mismo, mayormente ahora en que acabo de lanzar también a los bárbaros mi tomo de *Poesías*, («Prólogo al libro *Alma, Museo, los Cantares*», *op. cit.*, p. 685).

refleja su deseo de poner en entredicho dicho tópico, cristalizado ya en la época cambiosecular⁹⁰.

1.2.4. Amado Nervo: «siento que es una misma esfinge que nos reúne»

A pesar de que, como Rubén Darío, el poeta mejicano nunca llega a visitar a Unamuno en Salamanca, ambos autores se tratan amistosamente y se prodigan juicios elogiosos relativos a su respectiva producción literaria tanto en la prensa española e hispanoamericana como en su correspondencia personal. Nervo introduce al autor español en *Revista Moderna* y publica fragmentos de *Vida de don Quijote y Sancho* en esta revista y en *El Mundo Ilustrado*. Unamuno le dedica a Nervo dos reseñas (una a *El éxodo y las flores del camino* en *La Lectura* en 1903 y otra de 1909, titulada «Amado Nervo, *En voz baja*» en *La Nación*) y otros dos escritos a raíz de su muerte, correspondientes al prólogo a sus *Obras completas* y al artículo «El canto de luz. Otra vez en memoria de Amado Nervo». La nota común a todos estos escritos es una entrañable hermandad espiritual, plasmada a través de mutuas lecturas. Así pues, el naciente concepto de hispanidad al que aludíamos anteriormente tiene en esta amistad el mejor exponente: nos hallamos ante una voluntad compartida por un español y un hispanoamericano de promover y robustecer una cultura renovada en lengua española en los dos lados del Atlántico.

El artículo «Amado Nervo, *En voz baja*» empieza así: «En voz baja, al oído y en recato. En voz baja, de uno en otro, dejándolo caer del oído al corazón; en voz baja»⁹¹. Como en el texto dedicado a la poesía de Silva, Unamuno se hace poético cuando habla en reconocimiento de la poesía modernista. El ritmo que penetra en la apertura del escrito unamuniano está a la altura de la comunión de sensibilidades que lo impregna. De hecho, el artículo de 1909 está concebido como un perpetuo diálogo de nuestro autor con Nervo, cuya voz resuena a través de múltiples citas:

⁹⁰ No pretendemos con ello reducir la imagen de Unamuno a su «antimodernismo». Juan Ramón Jiménez recuerda que en el periodo finisecular era bastante común oír la expresión «ese tío modernista» con respecto a nuestro autor, (*El modernismo...*, *op. cit.*, p. 5). Cuando hablamos de la imagen de un «Unamuno antimodernista» aludimos a la que penetra polifónicamente en el escrito dariano «Unamuno, poeta». Para más información sobre la relación entre Unamuno y Silva, véase nuestro artículo «Miguel de Unamuno y la cuestión modernista. Sobre dos destinos complementarios: U. Jugo de la Raza (*Cómo se hace una novela*) y José Fernández (*De sobremesa*)», *Kwartalnik Neofilologiczny*, 2/2009, pp. 153–168.

⁹¹ Miguel de Unamuno, «Amado Nervo, *En voz baja*», en: *OC*, t. IV, Esc., p. 949.

Tal vez. – También muchas veces me ha obsesionado el estribillo de esta tan íntima poesía de Nervo: «Alma, tal vez estoy muerto y no lo sé... ¡como don Juan!» Y allí, en aquel cuarto de meditación del poeta, a la vista de aquel campo que a horas parece de otro mundo, hablábamos de estas cosas, de estas ultratumberías, que a Nervo, como a mí, le preocupan⁹².

A todas luces no estamos ante un comentario en su sentido estricto; la voz de Unamuno continúa lo dicho por el mejicano; la vida interior del reseñista se expulsa al ritmo de los poemas evocados. El tono conversacional del escrito, que no deja de evocar el encuentro que reunió a los dos poetas en el otoño de 1908, en Madrid, le otorga la forma de una entrevista cargada de poesía: «Y yo iré tras de la Esfinge, aunque tus manos pálidas no me bendigan; iré en busca de la bendición de la Esfinge»⁹³, dice Unamuno tras haber citado un fragmento de «Interrogación». En otro lugar, un poema del mejicano impulsa un recuerdo unamuniano: «¡Oh, aquellos mis ensueños azules, que pasé entre el azul de las aguas y el azul de los cielos de Lucerna»⁹⁴, recuerdo que ocupará un párrafo entero del artículo. El Unamuno polemista calla ante el Unamuno-poeta admirativo ante la poesía ajena. De modo que lo que importa destacar en esta relación entre Unamuno y Nervo es el carácter no oficial y amistoso de penetración entre nuestro autor y el modernista mejicano.

«Y como al poeta, me asedia el torturador “quién sabe”»⁹⁵, confiesa Unamuno, confirmando una vez más su atracción hacia el misterio de cuño simbolista, resumida en estos conocidísimos versos darianos de *Cantos de vida y esperanza*: «Y no saber adónde vamos, / Ni de dónde venimos...»⁹⁶. Aunque por aquellas fechas la obsesión por la Esfinge en Darío no encuentra señales de admiración en Unamuno, nuestro autor reúne significativamente a los dos modernistas, haciéndole al nicaragüense una vez más justicia, en su homenaje a la muerte de Nervo en 1919: «Darío y Nervo pasaron la vida cubriéndose la cara con el manto, para no verle la cara a Dios. Pero Dios les miró a la cara a ellos, ojos a ojos, y les habló al oído, en voz baja, muy baja, en voz de silencio armonioso. ¡Y así viven!»⁹⁷. Mayor reconocimiento de la calidad poética no cabe.

Miguel de Unamuno admiró a varios modernistas. En sus obras, supo apreciar no solo el elemento ético, reflexivo y metafísico sino también la

⁹² *Ibid.*, p. 951. Posiblemente el fragmento citado nos confronta con el origen del curioso cuento unamuniano «La ciudad de Espeja» (1921) aunque Rafael Chabrán relaciona este escrito con el autor británico Wells, («Unamuno y H. G. Wells: pensamiento y literatura», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 43, 2007, pp. 13–26).

⁹³ Miguel de Unamuno, «Amado Nervo, *En voz baja*», *op. cit.*, p. 952.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 955.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 952.

⁹⁶ Rubén Darío, «Lo fatal», en: *Azul... Cantos de vida y esperanza*, *op. cit.*, p. 466.

⁹⁷ Miguel de Unamuno. «A la memoria de Nervo», en: *OC*, t. IV, Esc., p. 1028.

dimensión musical, emotiva y estética, es decir, el entramado de componentes que constituye la poética del modernismo y que plasma en su orientación eminentemente simbolista. Ante esta evidencia, las reservas frente al modernismo, que nuestro autor definía como escuela literaria, pierden su vigencia, particularmente porque hoy disponemos de una visión renovada de dicho movimiento. En su labor crítica relativa a los autores cambioseculares de Hispanoamérica hemos detectado esfuerzos por superar su «antimodernismo» en cuanto visión anquilosada de su sensibilidad poética. Estas sencillas conclusiones nos incitan a emprender un acercamiento al estudio de la prosa unamuniana en busca de similitudes con la estética del modernismo.

2. EL ARTISTA ANTE LA MODERNIDAD

–¡Poeta! –exclamó doña Candelaria–;
ahora sí que estamos frescas, y qué ratos de hambre vamos a pasar.
Ángel Ganivet, *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*

El concepto de modernidad es uno de los más confusos que maneja la crítica literaria¹. Como el objetivo del presente estudio se encamina, en primer lugar, a delimitar el modernismo para, a continuación, acercarnos a la obra prosística de Unamuno, adoptamos ante dicha categoría una solución pragmática que obedece a nuestros objetivos y, por lo tanto, no puede aportar soluciones esclarecedoras al problema histórico y metodológico que plantea la modernidad. Hechas estas reservas, no podemos prescindir de definir este concepto. La modernidad debe enfocarse desde tres perspectivas: la estética, que supone un desprendimiento de la autoridad en los dominios de la producción artística; la epistemológica, que estriba en la duda ontológica y en la reflexividad; y la sociológica (burguesa), que coincide con el advenimiento de la burguesía al poder, la imposición de un nuevo sistema de valores y el sometimiento del artista al sistema capitalista. Aunque nuestro planteamiento peca de esquemático y no nos permite indagar, por lo menos en este lugar, en la porosidad de los límites entre los tres enfoques, tiene la enorme ventaja de posibilitar una sistematización del posicionamiento del modernismo ante la modernidad. De hecho, el modernismo cabe de lleno dentro de la modernidad aprehendida desde la primera perspectiva, al tiempo que representa una actitud extremadamente tensa ante su segundo y tercer tipo. El cariz marcadamente renovador así como la constante afirmación de la libertad creadora son características que hacen entroncar el modernismo con la modernidad estética, lo cual quedará patente en nuestros capítulos siguientes. La modernidad epistemológica, en cambio, es planteada por el discurso modernista como una fuerza dislocadora que acabará minando la unidad del sujeto. El capítulo «La ampliación modernista del simbolismo» evidenciará las secuelas de este proceso, representado desde la perspectiva de la unidad perdida a la vez que anhelada. El modernismo supone igualmente una reacción de rechazo ante la

¹ Para apreciar la complejidad de este concepto, consúltense los siguientes trabajos: Yves Vadé (coord.), *Ce que modernité veut dire*, Bordeaux, PUB, 1994; Nil Santiáñez, *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*, Barcelona, Editorial Crítica, 2002; Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, Madrid, Tecnos, 2003.

modernidad en su acepción sociológica en la medida en que la burguesía se rige por una axiología secularizada, racional y materialista². El presente capítulo se plantea insistir en la relevancia de esta última reacción que consideramos específica del modernismo y que se plasma esencialmente a través del posicionamiento conflictivo del artista ante la sociedad³.

A lo largo del siglo XIX, en las letras europeas se lleva a cabo un proceso de autocomprensión de la situación del artista frente a la sociedad. En sus *Lecciones sobre la estética* (1823 y 1829), Hegel proclama el fin del arte, un fin debido tanto a las razones inherentes a su evolución como a las contradicciones a las que se ve sometido el ser humano en el mundo moderno⁴. La nueva época se caracteriza por una creciente entrega a las finalidades sensuales y una progresiva renuncia al arte que, por otra parte, ha perdido su poder anticipador. El hombre, enredado en la materia y en sus instintos, ve simultáneamente crecer su dependencia de las instituciones estatales y sus normas. «¿Para qué el poeta en tiempos de penuria?», pregunta resignadamente Hölderlin en la elegía «Pan y vino»⁵, expresando poéticamente la inutilidad del poeta en una realidad vulgar. En las letras españolas, la última escena de *El estudiante de Salamanca*, de José de Espronceda, nos ofrece una imagen paradigmática de la fosa que se va cavando entre la sociedad y el proyecto prometeo de quien se mofa de los valores comúnmente aceptados. De hecho, vemos que Félix de Montemar, en su esfuerzo sobrehumano, aspira a la comprensión total de la realidad y acaba condenado a una muerte definitiva mientras el pueblo se levanta como cada mañana para entregarse a una cotidianeidad intrascendente, sumido en la indiferencia y en un catolicismo rutinario:

Y huyó la noche y con la noche huían
sus sombras y quiméricas mujeres,
y a su silencio y calma sucedían
el bullicio y el rumor de los talleres;
a su trabajo y a su afán volvían
los hombres y a sus frívolos placeres,
algunos hoy volviendo a su faena
de zozobra y temor el alma llena⁶.

² Cfr. Giovanni Allegra, *El reino interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España*, Madrid, Encuentro, 1986, pp. 31–48.

³ En lo sucesivo, restringimos el significado del concepto de modernidad a su acepción sociológica y recurriremos a un calificativo especificador cuando se trate de otro tipo de modernidad.

⁴ Sobre la importancia de Hegel en el proceso de la concienciación en torno a la modernidad, véanse los estudios de Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo*, Barcelona, Montesinos, 1983, pp. 35–43 y de Nil Santiáñez, *Investigaciones literarias...*, *op. cit.*, pp. 14–16.

⁵ Friedrich Hölderlin, *Antología poética*, ed. Federico Bermúdez-Cañete, Madrid, Cátedra, 2002, p. 173.

⁶ José de Espronceda, *El estudiante de Salamanca*, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 124–125.

Aunque la estructura de la sociedad española en el periodo finisecular revela la persistencia de su orientación eminentemente agrícola⁷, lo que cabe destacar, como demuestra Rafael Gutiérrez Girardot, es el sistema de valores que vertebra las conductas de sus integrantes⁸. El dinero y el ascenso social son los principios no solo de una burguesía relativamente reducida, si se la compara con la de Francia o Inglaterra, sino de la sociedad entera, si tomamos en cuenta, por ejemplo, la emigración de los gallegos a Latinoamérica y Norteamérica o la de los campesinos a la ciudad en busca de una acomodación inmediata. Por otro lado, el ascenso de la familia de Santa Cruz en *Fortunata y Jacinta*, de Galdós, ilustra el crecimiento del comercio, que corre parejo a un desarrollo espectacular de importantes grupos de consumo en la capital a raíz de un crecimiento demográfico sin precedentes a partir de mediados del siglo XIX⁹. La mirada enjuiciadora de quien empieza a escribir sobre la burguesía y acaba escribiendo contra ella, denunciando su esterilidad, nos resulta de gran utilidad no solo en cuanto testimonio sino en la medida en que señala la intensificación de la función humanizadora del arte frente a una sociedad entregada al materialismo¹⁰. Este horizonte ético con su génesis antiburguesa se perfila en muchas de las obras del modernismo hispánico y, por lo tanto, hay que considerar el complejo posicionamiento del artista ante la sociedad como una de las manifestaciones a través de las cuales este movimiento cobra una relativa continuidad.

En el periodo finisecular, el conflicto que enfrenta al artista con la sociedad se agudiza bajo la presión del tópico muy generalizado del artista degenerado, aquejado por diversas disfunciones cerebrales, acarreadas, entre otras cosas, por el abuso de las drogas y del ajeno. De hecho, los trabajos de César Lombroso¹¹, entre muchos otros, relegan al artista a un rango equiparable al de un loco o al de un delincuente. En *La mala vida en Madrid*, libro escrito por influencia de las teorías de la psicopatología italiana, el literato y el artista figuran entre los integrantes de un «quinto estado» inútil que el organismo social tiende a

⁷ De hecho, en el sector primario trabaja el 70% de la población, el otro 30% está empleado en la industria y los servicios, repartiéndose a partes iguales, (cfr. José Luis Ocasar, *Literatura española contemporánea*, Madrid, Edinumen, 1997, p. 9).

⁸ Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo, op. cit.*, p. 43 y siguientes. El investigador colombiano observa el mismo aburguesamiento en las sociedades latinoamericanas del periodo estudiado.

⁹ Francisco Caudet, «Introducción» a Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Cátedra, 2005.

¹⁰ Véase a este respecto el discurso de ingreso de Galdós a la Real Academia Española (1897): «Y al compás de la dificultad crece, sin duda, el valor de los engendros del Arte, que si en las épocas de potentes principios de unidad resplandece con vivísimo destello de sentido, en los días azarosos de transición y de evolución puede y debe ser profundamente humano», en: Laureano Bonet (ed.), *Benito Pérez Galdós. Ensayos de crítica literaria*, Barcelona, Ediciones Península, 1972, p. 177.

¹¹ Los trabajos de Lombroso se publican en *La España Moderna* en 1893.

eliminar en el proceso de una sistemática renovación de sus tejidos¹². De modo que la marginación del artista queda objetivada en términos médico-sociológicos y la virulenta crítica antimodernista no deja de esgrimir el argumento de la patología mental para combatir la nueva sensibilidad por la que se siente amenazada¹³. «Obra de un neurótico»¹⁴ o «ejemplo de patología intelectual»¹⁵, estas dos expresiones relativas a los modernistas y a su producción ilustran la contaminación del registro de los detractores del arte nuevo por la terminología psicopatológica. *Degeneración*, de Max Nordau, traducida al español en 1901 pero conocida anteriormente a través de una traducción francesa, se sitúa en esta misma línea que no hace sino exacerbar la violencia del conflicto entre el artista y la sociedad.

La respuesta del artista ante estas acusaciones infamantes es ambivalente y puede oscilar entre un deseo de provocación y una voluntad de asimilación. Este primer impulso es conocido bajo la fórmula de «épater le bourgeois» y abarca, por ejemplo, la confluencia de lo sagrado y de lo erótico en las *Sonatas* de Valle-Inclán, por un lado y, por otro, la fascinación por el tema de la muerte y de la decadencia en cuanto respuestas a un mundo orientado hacia el progreso y el consumo. La otra faceta de la respuesta del artista cuaja en una tendencia más sistemática y general que la presencia de unos motivos recurrentes en la producción que analizamos. Se trata de un desarrollo espectacular de unos géneros a través de los cuales la nueva sensibilidad ventila sus aspiraciones y sus frustraciones. Nos referimos al cultivo de la crónica y de lo que se nos revela como su contrapunto, a saber, la «novela de artista». Este primer género modernista por excelencia, junto con una intensa actividad periodística de la mayoría de los modernistas, evidencia una búsqueda ansiosa de un compromiso entre el arte y la historia. Así, al sumirse en la minucia del vivir cotidiano y al intentar ofrecer una palabra estéticamente cargada, los artistas finiseculares esperan instaurar un diálogo con un pueblo perdido, buscando una vía de integración social¹⁶. Las evidentes motivaciones económicas de la escritura periodística, junto con el esfuerzo estetizante manifiesto en la crónica, permiten ver en este género una solución alternativa adoptada por la gente nueva frente al pacto aceptado por el poeta del cuento «El rey burgués» de Rubén Darío, texto al

¹² Constancio Bernaldo de Quirós, José María Llanas Aguilaniedo, *La mala vida en Madrid. Estudio psico-sociológico*, Madrid, B. Rodríguez Serra, 1901.

¹³ Véase Lily Litvak «La idea de la decadencia en la crítica antimodernista en España (1888–1910)», en: *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 111–128.

¹⁴ José Buxadé, «Modernismo», *Gente Vieja*, 54, 1902, p. 3.

¹⁵ Manuel Conrotte, «Del modernismo», *Gente Vieja*, 59, 1902, p. 3.

¹⁶ Aníbal González, *La crónica modernista hispanoamericana*, Madrid, J. Porrúa Turanzas, 1983.

que acudiremos a fin de acercarnos a la problemática que tratamos en este capítulo.

Pero a medida que crece el sentimiento de marginación y de impotencia ante una sociedad esencialmente insolidaria, el artista se adentra cada vez más en su problema personal¹⁷. De este modo se explica un auge significativo de la llamada «novela de artista» en el fin de siglo español¹⁸. Confinados a su escindida interioridad y a un espacio reducido, los protagonistas viven contemplando su vida mental y su alienación. La reflexividad ha sustituido a la acción en Bonifacio Reyes, José Fernández, Alberto Soria, Antonio Azorín, Andrés Hurtado o Augusto Pérez de la misma manera que el evidente ingrediente autobiográfico invade los destinos de estos seres ficticios. La parálisis del actuar encuentra su paralelo en la fragmentación de la prosa, frontera de la parálisis de la ficción. A un nivel muy general, esta característica de la prosa modernista se nos revela como una consecuencia de la creciente soledad social que tiene que asumir el escritor finisecular¹⁹. La subjetividad supersensible (la figura del artista) es un trasunto de índole compensatoria de las frustraciones derivadas de su enfrentamiento con una sociedad irremediabilmente «fría».

2.1. «El rey burgués»: el poeta modernista y su público

«El rey burgués» de Rubén Darío es un cuento de especial relevancia a la hora de aprehender las ambiguas relaciones del artista modernista con la sociedad, es decir, al fin y al cabo, con su público²⁰. Efectivamente, resultan

¹⁷ Véase a este respecto José-Carlos Mainer, *La edad de plata (1902–1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 66 y siguientes.

¹⁸ El héroe de dicha novela no tiene que dedicarse necesariamente al cultivo de las artes. Se trata de poner en escena a individuos sensibles y/o alienados que encarnan la reflexividad característica del mundo moderno. Nil Santiáñez identifica este tipo de protagonista con el héroe decadente, (*Investigaciones literarias..., op. cit.*, pp. 169–205).

¹⁹ José-Carlos Mainer dice, refiriéndose a la situación que vamos caracterizando, que el escritor español vive sin «sociedad literaria», (*La edad de plata..., op. cit.*, p. 70). En el capítulo que dedicamos a la ampliación modernista del simbolismo, profundizamos en la génesis estética de la fragmentación de la prosa modernista.

²⁰ En el ámbito de las letras latinoamericanas, la perspectiva sociológica fue explorada sistemáticamente en el clásico estudio de Ángel Rama, *Rubén Darío y el modernismo. Circunstancia socioeconómica de un arte americano*, Caracas, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1970. Si bien acudimos a este imprescindible enfoque, nos esforzaremos por ampliar la óptica de Rama para, partiendo de los condicionamientos socioeconómicos, acceder a un posicionamiento más general de la creación artística en la sociedad burguesa.

llamativas las abundantes reverberaciones de este texto en las letras peninsulares del periodo finisecular. Estos ecos, claro está, no son necesariamente recuerdos directos del cuento dariano. Son algo más. Según nuestra perspectiva, estamos ante uno de los ejes vertebradores del modernismo hispánico en torno al que se organiza su discurso tanto literario como autorreflexivo.

El cuento de Darío se publica primero en el periódico *La Época*, de Santiago de Chile, en 1887 y un año más tarde se incluye en *Azul...*. La primera parte del cuento pone ante los ojos del lector a un rey, su corte y su lujosa residencia. En la descripción de su palacio reconocemos sin ningún esfuerzo la afición finisecular por el arte chino y japonés, una moda que inundó Europa e Hispanoamérica en el siglo XIX. Cuando el rey se dedica a su pasión cinegética, las voces de sus cazadores repercuten «en lo más escondido de las cavernas»²¹. Convertida, de un espacio lleno de misterio, en un terreno conquistado, la naturaleza le pertenece, entregándole sus más recónditos secretos. De hecho, el rey del cuento de Darío ejerce un poder absoluto sobre la realidad en la que se mueve con una soberbia digna de Segismundo durante su primera visita al palacio. No extraña, pues, que entre sus cortesanos de diversa profesión (boticarios, barberos, maestros de esgrima...), se encuentren también «sus músicos», «sus hacedores de ditirambos, pintores, escultores»²², enumerados sin el menor esfuerzo de jerarquización. Pertenecen todos al rey (de ahí, la utilización de los posesivos) porque le sirven y él los favorece «con gran largueza»²³. Entre estos profesionales de un arte oficial y servil, destacan, según nuestra perspectiva, los que representan la institución literaria²⁴. Aparte de los ya mencionados «hacedores de ditirambos», son «sus profesores de retórica»²⁵, que componen canciones alusivas a la caza, cuando el rey lo exige. También hay «un filósofo al uso»²⁶, a quien el rey le pide un consejo relativo al desconcertante

²¹ Rubén Darío, «El rey burgués», en: *Azul... Cantos de vida y esperanza*, Madrid, Cátedra, 2006, p. 156.

²² *Ibid.*, p. 156.

²³ *Ibid.*, p. 156.

²⁴ En el capítulo anterior, nos hemos acercado a este concepto al comentar las razones del «antimodernismo unamuniano». Desde nuestra perspectiva y siempre de acuerdo con la lógica del texto comentado, nos interesarán los representantes de dicha institución en su doble relación con el estado (a saber, el sistema mercantil que el estado promueve) y con el poeta (que encarna un arte que se rige por imperativos estéticos e individuales). Obsérvese asimismo una llamativa coincidencia entre el vector de estas relaciones y la sociología del periodo finisecular francés propuesta por Pierre Bourdieu, (cfr. «Teoria obiektów kulturowych», en: Ryszard Nycz (red.), *Odkrywanie Modernizmu. Przekłady i komentarze.*, Kraków, Universitas, 2004, pp. 259–280; Andrzej Zawadzki, «Pomiędzy genezą a strukturą: Pierre’a Bourdieu socjologia modernizmu literackiego», en: Ryszard Nycz (red.), *Odkrywanie Modernizmu...*, *op. cit.*, pp. 281–293.

²⁵ Rubén Darío, «El rey burgués», *op. cit.*, p. 156.

²⁶ *Ibid.*, p. 160.

monólogo del poeta. Frente a este mundo de las artes, dotado de relativa autonomía (el «filósofo al uso» decide el destino del poeta), el rey aparece calificado de «mecenas»²⁷. A fin de considerar el peso de este vocablo en el universo del cuento, parémonos, por un momento, a apreciar el valor de otro calificativo que usa Darío para referirse al rey: «¿Era un rey poeta? No, amigo mío: era el Rey Burgués»²⁸. En este diálogo fingido que entabla Darío con un lector cómplice, «poeta» se opone claramente a «burgués» para sugerirnos lo que descubrimos muy rápidamente al adentrarnos en la lectura: lo auténticamente poético (lo creador) no encuentra cabida en el mundo del rey, a saber, en el mundo real. Pero otra lectura se impone simultáneamente al examinar las implicaciones de la expresión «rey burgués». El título de Darío remite a un orden social o, más precisamente, a un cambio que se ha operado en el seno de la sociedad. Estamos ante una realidad en la que mandan los burgueses, imponiendo sus estériles horizontes vitales y exigiendo distracción al artista. Por ello, desde los umbrales del texto nos situamos en un espacio urbano: «Había en una ciudad inmensa y brillante [...]»²⁹. De modo que el mundo del cuento dariano se organiza en torno a estas nuevas coordenadas socio-económicas: al desmoronarse definitivamente el mecenazgo aristocrático, el artista se encuentra en una situación económicamente insostenible. Por ello, el uso del vocablo «mecenas» con respecto al rey nos parece revelador ya que desenmascara irónicamente el abismo que media entre los tiempos en los que el mecenazgo garantizaba a los artistas una relativa estabilidad económica³⁰ y la era del rey burgués que se olvida del poeta, reservándole un espacio alejado de su mundo placentero. Se nos revela asimismo que las angustiosas tensiones entre la vida y el arte, tan típicas de la literatura modernista, remiten, por lo menos en parte, a la conciencia de la modernidad, tal como la abordamos en el presente capítulo. Al identificarse con un espacio urbano, la modernidad se perfila como un mundo enajenante y desmiraculizado de los burgueses, carente de valores humanos y horizontes trascendentes³¹.

²⁷ *Ibid.*, p. 158.

²⁸ *Ibid.*, p. 155.

²⁹ *Ibid.*, p. 155.

³⁰ Obviamente, los tiempos del mecenazgo conllevan una serie de dependencias del artista (por ejemplo, frente a la monarquía y la religión). Sin embargo, el núcleo del problema al que tiene que hacer frente el artista en el siglo XIX reside en la obligación de vivir de la pluma en una sociedad dominada por nuevos ideales vitales.

³¹ La historia del libro *Azul...*, en el que se incluye «El rey burgués», parece harto reveladora de los condicionamientos a los que se ve sometido Darío. Originariamente, el autor nicaragüense, quien buscaba financiación para su publicación, pensaba titular su libro *El rey burgués* pero esta formulación podía chocar a un posible inversor, el millonario Federico Varela, por lo cual, Darío se decidió por *Azul...*, (cfr. Fidel Coloma González, «Ironía y parábola en *Azul...* de Rubén Darío», *Anales de literatura hispanoamericana*, 17, Madrid, Universidad Complutense, 1988,

Sigamos con el cuento de Darío. Cuando en la corte aparece el poeta, en seguida nos enteramos de que padece hambre, como si la condición de poeta se relacionara naturalmente con un estado de penuria. «Habla y comerás»³², esta feliz fórmula dariana encierra lo fundamental sobre la situación del poeta en una sociedad burguesa en la que se ve obligado a vivir de su poesía. Sin embargo, el himno con el que pretende saciar su hambre revela un llamativo desconocimiento de las leyes que rigen el funcionamiento de las artes en la corte del rey. La mirada del poeta se pone en el porvenir mientras su palabra voluntarista y misionera aparece empapada de un anhelo de libertad y de acción. «Porque viene el tiempo de las grandes revoluciones»³³, arguye el poeta, optando por un arte al servicio del hombre aunque a todas luces no al servicio del rey. En este discurso vehemente, encontramos un tono de queja frente a las injusticias atribuidas a lo que hemos definido como institución literaria que pone trabas a la inspiración del poeta: «Además, señor, el zapatero critica mis endecasílabos, y el señor profesor de farmacia pone puntos y comas a mi inspiración. Señor, ¡y vos lo autorizáis todo esto!... El ideal, el ideal...»³⁴. El desprecio que se desprende de los calificativos «zapatero» y «profesor de farmacia» denota una mutua incompreensión entre los servidores de la causa del rey, que el poeta aboca al espacio de lo utilitario, lo cuantitativo y lo normativo, y los que se mueven en la esfera del ideal (que en otros pasajes del cuento se relaciona con la profundidad), donde se instala el poeta. Este último ignora el dato que Darío nos proporciona sobre las aficiones del rey: es un «defensor acérrimo de la corrección académica en letras»³⁵ así como lector de «bellos libros sobre cuestiones gramaticales»³⁶. Lógicamente, el rey se sitúa del lado de los profesionales de la literatura que vigilan el respeto de la norma académica, tan aborrecida por el poeta.

No extraña, pues, que la decisión del «filósofo al uso» condene al poeta a ejercer un oficio mecánico y reproductivo: «Daréis vueltas a un manubrio. Cerraréis la boca. Haréis sonar una caja de música que toca valsos, cuadrillas y galopos, como no preferiréis moriros de hambre. Pieza de música por pedazo de pan»³⁷. Convertido en un mero objeto de diversión y, al final, olvidado por el

pp. 249–260). Por otro lado, José María Martínez recuerda una conversación de Darío con Armando Donoso, en la cual el autor del cuento que analizamos desvela la identidad del rey burgués: se trata del director de *La Época*, don Eduardo MacClure, de quien dice Darío: «Todas mis pobrezas, todas mis angustias y explicaciones de entonces están en él», (citado por José María Martínez, «Introducción» a Rubén Darío, *Azul...*, *op. cit.*, p. 155, nota 1).

³² Rubén Darío, «El rey burgués», *op. cit.*, p. 158.

³³ *Ibid.*, p. 159.

³⁴ *Ibid.*, p. 160.

³⁵ *Ibid.*, p. 158.

³⁶ *Ibid.*, p. 157.

³⁷ *Ibid.*, p. 160.

rey, el poeta se muere de frío una noche de invierno, cuando en el palacio resuena la música de una fiesta fastuosa. De modo que la aceptación del pacto económico ofrecido por el mundo burgués no acarrea en modo alguno la satisfacción de las necesidades del poeta puesto que este mundo se sigue resistiendo a brindarle su reconocimiento. Por ello, Darío hace morir al poeta de frío, observando hacia el final del cuento: «¡Pero cuánto calienta el alma una frase, un apretón de manos a tiempo!»³⁸. En última instancia, el texto del autor nicaragüense plantea la actitud del artista frente a la sociedad burguesa no solo desde la perspectiva económica sino también afectiva: los esfuerzos del poeta por servir a la sociedad a través de la misión ético-estética del arte se ven sistemáticamente frustrados por un rechazo institucionalizado, de un lado y, de otro, por un desprecio espontáneo de «los vasallos» del rey, atentos estos últimos exclusivamente al gozo inmediato.

2.2. «El rey burgués» en las letras españolas

La vigencia de la problemática del cuento dariano en las letras españolas cobra unas dimensiones más o menos inmediatas que nos proponemos señalar a continuación. En *Antonio Azorín* (1903), el eco de «El rey burgués» parece directo. Recordemos que durante la estancia de Azorín y su amigo Sarrió en Alicante, se les acerca un desconocido, se dirige a Azorín y le estrecha la mano diciendo: «-Yo sé quién es usted [...] y quiero tener el gusto de saludarle. Es usted uno de los hombres del porvenir...»³⁹. Este episodio da lugar a unas consideraciones de Antonio Azorín sobre la rudeza y las tristezas de su profesión («la noble profesión de la pluma»⁴⁰), tanto más profundas cuanto que las multitudes ciegas veneran a «hombres fatuos»⁴¹ mientras que el artista se esfuerza por darle a «la humanidad lo máspreciado, la belleza»⁴². No obstante esta ingratitud, los esfuerzos prometeos del escritor se ven recompensados a través de unas efímeras muestras de simpatía del público: «Y un día, en nuestra soledad y en nuestra pobreza, un desconocido se acerca a nosotros y nos estrecha con entusiasmo la mano»⁴³. Las huellas de «El rey burgués» son indudables. La referencia al porvenir relativa al escritor, la descripción de su soledad y sus angustias, el motivo recurrente del apretón de manos y hasta la mención de los

³⁸ *Ibid.*, p. 161.

³⁹ José Martínez Ruiz, *Antonio Azorín*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998, p. 149.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 149.

⁴¹ *Ibid.*, p. 150.

⁴² *Ibid.*, p. 150.

⁴³ *Ibid.*, p. 150.

que indebidamente atesoran el reconocimiento social nos convencen de que el protagonista español se reconoce en los males que le aquejan al poeta del cuento de Rubén Darío⁴⁴.

Para apreciar la vigencia de las implicaciones económicas de la relación entre el artista y su público en la España de fin de siglo, recordemos una violenta polémica entre Ramón del Valle-Inclán y Francisco Navarro Ledesma que transcurre a lo largo del año 1903 en *Gedeón* y *El Globo*. La causa desencadenante del conflicto es la exclusión de uno de los críticos de un concurso en cuyo jurado se encuentra Navarro Ledesma. Don Ramón, al verse nombrado en un artículo de *Alejandro Miquis* (seudónimo de Anselmo González), toma la palabra en contra de Navarro Ledesma⁴⁵. Desde nuestra perspectiva, llaman la atención todas las referencias a la situación económica de ambos autores que, en sus mordaces e irónicos artículos, se convierten en reproches. Navarro Ledesma, crítico y profesor de retórica, de una manera insultante se refiere al hambre que pasa Valle-Inclán⁴⁶. En la respuesta a este insulto, el autor gallego habla del estómago agradecido de su adversario y de su dependencia como intelectual, agarrado a muchos sueldos⁴⁷. En definitiva, Valle-Inclán ve en Navarro Ledesma a un representante de la *gente vieja* que detenta el poder industrial de la literatura, ejerciendo un trabajo poco original. Significativamente, el autor de las *Sonatas* se refiere a sí mismo con los adjetivos: «solo, altivo y pobre»⁴⁸. Uno de los focos de este conflicto reside, pues, de manera evidente, en los lazos económicos que unen a cada uno de sus participantes con su público. Asimismo, resulta llamativo que el que vive desahogadamente represente la institución literaria, como los profesores de retórica de «El rey burgués». Valle-Inclán, en cambio, parece jactarse de no haber aceptado el pacto con los burgueses, mostrándose consciente de las consecuencias que su aceptación podría acarrear.

Alejandro Sawa, prototipo del poeta ciego en *Lucas de Bohemia* de Valle-Inclán, encarna al tipo de artista modernista que se niega a renunciar a la

⁴⁴ Martínez Ruiz y Darío se conocen en torno al año 1900 y sus relaciones son amistosas, (cfr. José Luis Cano «Rubén Darío visto por Azorín», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 212–213, 1967, pp. 453–461).

⁴⁵ Para conocer los pormenores de esta polémica, véase Javier Serrano Alonso, «“Solo, altivo y pobre”. La polémica modernista de Valle-Inclán con Francisco Navarro Ledesma (1903)», *Moenia. Revista Lucense de Lingüística&Literatura*, 12, 2006, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 129–156. El autor reproduce los artículos de los polemistas.

⁴⁶ Francisco Navarro Ledesma, «¡El papel vale más!», en: Javier Serrano Alonso, «“Solo, altivo y pobre”...», *op. cit.*, p. 153.

⁴⁷ Dice Valle-Inclán, aludiendo a su adversario: «Yo no me arrastro servilmente por ver mi firma en diez periódicos y cobrar sueldo en todos ellos», («Tribuna libre y así sucesivamente», en: Javier Serrano Alonso, «“Solo, altivo y pobre”...», *op. cit.*, p. 149).

⁴⁸ *Ibid.*, p. 149.

extrema miseria en la que vive para contemplar el ideal azul. De modo que estamos ante un poeta anterior al compromiso, un poeta del himno. Veamos algunos fragmentos de su libro póstumo *Iluminaciones en la sombra*, precedido en la primera edición (1910) por un prólogo de Rubén Darío. De hecho, la obra de Alejandro Sawa evidencia las mismas tensiones entre la vida y el arte que hemos ido detectando en el cuento del autor nicaragüense, tensiones resultantes del inevitable contacto del poeta, cuya mirada alcanza el ideal, con la realidad vulgar y egoísta de los burgueses⁴⁹. Primero, es preciso recordar cómo, con motivo del aniversario de la proclamación de la Primera República, expresa su desilusión por la manera en la que en la práctica se degradaron sus ideales: «Ah, si ese régimen no hubiera jamás descendido de su excelsitud de utopía, aún podría, sin virtuales menoscabos, tener sacerdotes que lo exaltaran, que lo cantaran, que lo evangelizaran por los cuatro puntos cardinales de la tierra!»⁵⁰. Al referirse a Pi y Maragall, Salmerón y Castelar, a saber, los presidentes de la Primera República, exclama indignado: «¡Dios mío, qué antipática pesadilla!»⁵¹. El interés de Alejandro Sawa por lo inmediato, lo histórico o lo político, cobra más relieve en otras partes de su libro, especialmente cuando se refiere a las consecuencias de la industrialización: «Hay que leer los periódicos. Ellos graban la historia cotidiana de los acontecimientos. El otro día, en Madrid, capital de nuestra sociedad democrática y cristiana, un obrero fue hallado exánime en mitad del arroyo»⁵². Luego cuenta su historia, lo poco que sabe de él, que se murió de hambre, y se imagina su biografía: «Nació en un tugurio y podría jurarse que tuvo por nodriza un pecho seco, y por padres el diente de una rueda o la manivela de un motor en uno cualquiera de nuestros infiernos industriales»⁵³. El llamamiento de Sawa a leer los periódicos proporciona una manifestación de su implicación en la realidad inmediata al tiempo que la historia del obrero evidencia su aborrecimiento frente a la sociedad moderna hipócritamente basada en los ideales democráticos y cristianos. Para un artista modernista, pues, la realidad inmediata resulta esencialmente insatisfactoria y esta frustración lo impulsa a buscar un espacio ideal. Por ello, *Iluminaciones en la sombra* ofrece igualmente pasajes en los que queda patente su deseo de alejarse, de no verse implicado para no ver la inaguantable degradación: «Yo no quiero pensar en el niño huérfano, en la mujer viuda, en los pueblos hambrientos, en las lúgubres sentencias del destino»⁵⁴. En otro momento, Sawa nos relata cómo durante un

⁴⁹ Nuestros siguientes capítulos nos permitirán ahondar en estas tensiones así como en sus consecuencias estéticas.

⁵⁰ Alejandro Sawa, *Iluminaciones en la sombra*, Madrid, Josef k editor, 2004, p. 83.

⁵¹ *Ibid.*, p. 83.

⁵² *Ibid.*, p. 89.

⁵³ *Ibid.*, p. 89.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 112.

paseo se deja llevar por la muchedumbre y que este diluirse en la multitud le permite vivir un momento de intensa felicidad: «Pienso en el mar, y me siento orgulloso de ser una gota de este océano»⁵⁵. Y un poco más adelante dice:

Yo pienso por un momento que no hay enfermos en el mundo, ni tristes, ni desvalidos; que Leibniz lleva razón, que Pangloss lleva razón, que los campos son jardines que ofrecen espontáneamente sus flores y sus frutos, que los mares son clementes, que se ha abolido el rayo, que Dios deja ver su faz nimbada por los cuatro puntos cardinales de la tierra...⁵⁶.

La mirada del artista modernista es, pues, sistemáticamente enjuiciadora, como lo es el himno del poeta en «El rey burgués» y, en última instancia, la de Darío: al proyectarse proféticamente hacia el futuro, su palabra detecta desajustes entre lo que es y lo que debería ser⁵⁷. Observemos igualmente que solo al desvanecerse el sentimiento de alienación social, Sawa percibe fugazmente la armonía y la perfección del mundo. Por lo tanto, como en «El rey burgués», las relaciones entre el artista y la realidad se problematizan en su contexto social.

Iluminaciones en la sombra, de Alejandro Sawa, pone ante los ojos del lector a un artista que se debate entre la desesperación de ver el mundo degradado y la emoción estética generada para ahogar el sufrimiento. Estas oscilaciones hay que aprehenderlas desde la perspectiva de quien realmente padecía hambre. Y por último, observemos que, al denunciar el carácter deshumanizado y deshumanizante del mundo moderno, Sawa se siente víctima de la miopía de los críticos literarios, incapacitados para comprender al artista. El pasaje que se reproduce a continuación nos recuerda de cerca las acusaciones relativas a la institución literaria y proferidas por el poeta de «El rey burgués»:

Notad que todos los críticos son miopes y usan antiparras. Acercándose demasiado a la nariz, por deficiencia del órgano visual, las páginas del libro que tienen entre las manos, ven los defectos tipográficos, las cualidades de la estampación, los poros y los granos del papel, no el alma del escritor, que ha necesidad, siempre, de los grandes horizontes para ser vista en su justa perspectiva⁵⁸.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 79.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 79.

⁵⁷ Somos conscientes de que esta afirmación podría referirse al discurso literario de casi todas las épocas y que, por tanto, no constituye el rasgo diferenciador del modernismo frente, por ejemplo, al realismo. Al detectar estas tensiones entre lo real y lo deseado, solo pretendemos situarnos frente a una parte de la crítica que destaca en el modernismo una propensión a evadirse al mundo del arte, sin tener en cuenta las implicaciones deducibles de «El rey burgués» y manifiestas en *Iluminaciones en la sombra*.

⁵⁸ Alejandro Sawa, *Iluminaciones en la sombra*, op. cit., p. 81.

Antonio Azorín, Ramón del Valle-Inclán o Alejandro Sawa son, pues, hermanos espirituales del poeta dariano, cuyo enfrentamiento con una sociedad hostil cuaja en categorías estéticas que impregnan su producción literaria⁵⁹. Visto de este modo, «El rey burgués» se convierte en una de las claves de la respuesta modernista ante la frustrante realidad social.

En el cuento dariano se produce la problematización de la modernidad entendida desde la perspectiva sociológica, problematización que subyace en muchas de las manifestaciones estéticas del modernismo. El alejamiento de la causa inmediatamente social que observamos en el antes recordado Félix de Montemar, prototipo del artista modernista, y que queda sugerido igualmente en el himno del poeta del cuento de Rubén Darío a través de un distanciamiento ante la modernidad («He abandonado la inspiración de la ciudad malsana»), contrasta de manera llamativa con el proyecto positivista en el que el protagonista busca ansiosamente la integración en el seno de la sociedad burguesa, limitando su acción al aquí y al ahora. Subrayemos que el contraste que vamos destacando en las aspiraciones que se perfilan en las dos sensibilidades no reside de ningún modo en una huida egoísta hacia una interioridad problemática por parte del artista romántico o modernista. El refugio ofrecido por la emoción artística o la contemplación del ideal que con frecuencia convergen en el espacio reducido de la novela de artista hay que considerarlo, según nuestro punto de vista, como una etapa o una reacción a la frialdad, la esterilidad o la crueldad de una sociedad que rechaza sistemáticamente el mundo del arte. Aún así, el artista no perderá de vista su misión dignificadora ni su función embellecedora: no hay que olvidar que el poeta de «El rey burgués», incluso cuando da vueltas al manubrio, está instalado a la orilla de un estanque de cisnes, es decir, el ideal constituye su horizonte vital hasta en el momento de la muerte. Paralelamente, el cultivo del periodismo y de la crónica por parte de los modernistas debe enfocarse como un esfuerzo por asumir la modernidad⁶⁰. En última instancia, la instauración de la poética modernista se hace de cara a la modernidad, la cual se convierte de este modo, siempre a través de la conflictividad que hemos ido destacando, en categoría fundacional del movimiento que nos interesa.

⁵⁹ Sería un olvido imperdonable pasar por alto el caso de Ángel Ganivet y su vehemente rechazo de la modernidad que se exagera, recordémoslo, en contacto con una urbe europea, (cfr. Nil Santiañez, «Ganivet y el mundo moderno», en: *Ángel Ganivet, escritor modernista. Teoría y novela en el fin de siglo español*, Madrid, Gredos, 1994, pp. 25–62). En el ámbito de las letras hispanoamericanas, quizás sea la figura de José Asunción Silva la que mejor encarna el choque entre las rigurosas leyes del comercio y una vocación artística, (cfr. Ángel Rama, *Rubén Darío y el modernismo...*, op. cit., pp. 64–67).

⁶⁰ Cfr. Ángel Rama, *Rubén Darío y el modernismo...*, op. cit., pp. 67–79.

2.3. Miguel de Unamuno ante la modernidad

La situación y la misión del artista/poeta en la sociedad moderna no deja de interesar a Miguel de Unamuno. A fin de esclarecer su actitud frente a lo que hemos identificado como uno de los temas rectores dentro del modernismo hispánico, será preciso, de acuerdo con la óptica del cuento analizado, dilucidar su posicionamiento ante los siguientes puntos: 1) la conciencia de la modernidad; 2) los lazos económicos que mantiene el artista con la sociedad; 3) la relación afectiva entre el artista y su público; 4) el artista frente a la institución literaria.

2.3.1. La conciencia de la modernidad: *Paz en la guerra*

Para rastrear huellas de la conciencia de la modernidad tal como la vemos perfilarse en el cuento de Darío, nos vamos a acercar a la primera novela publicada por Unamuno, *Paz en la guerra* (1897). Resulta significativa la plasmación que se da al conflicto de la guerra carlista de 1874 en esta obra. De hecho, las categorías que describen el partido carlista, al que se adhiere Ignacio, el joven protagonista de la novela, se asocian con lo épico, lo oral y lo legendario, es decir, los valores pertenecientes a un mundo anterior a la instauración del sistema capitalista. A modo de ejemplo, veamos la reacción de Ignacio ante la llegada al campo carlista de un «guerrillero legendario ya», el cura Santa Cruz. Antes de penetrar en la vida interior del joven, nos enteramos de que «corría de boca en oído, y de oído en boca la vida de aquel gato montés»⁶¹, es decir, la oralidad constituye el modo de transmisión y, simultáneamente, de fundación de las legendarias hazañas de un cura-guerrero. La misma dimensión heroica obra en la mente de Ignacio:

Bajo aquella visión, y dándole alma, palpitan en el espíritu de Ignacio forcejeando por subir a su conciencia, el lejano recuerdo de José María en Sierra Morena, y en la misma nube confusa de este recuerdo, con él enredados, los de Carlomagno acuchillando con sus doce pares turbantes, cotas y mallas de acero; el gigantazo Fierabrás, torre de huesos; Oliveros de Castilla y Artús de Algabe, el Cid Ruy Díaz, Ogrier, Brutamonte, Ferragús y Cabrera con su flotante capa blanca⁶².

⁶¹ Miguel de Unamuno, *Paz en la guerra*, en: *OC*, t. I, Tr., p. 100.

⁶² *Ibid.*, p. 101.

En otro lugar, se alude a «las hazañas de la epopeya de su vida» narradas por Pedro Antonio, el padre de Ignacio, o a «sus siete años épicos»⁶³. Por otra parte, la oralidad antes mencionada se manifiesta redundantemente a través de los muchos relatos de las batallas que Ignacio oye contar y que sustentan la memoria y la identidad del bando carlista. Hasta el momento en que empieza la narración directa de la batalla en la que Ignacio perderá la vida, es decir, hasta el encuentro fatídico de un individuo con la Historia, entre la materia guerrera relatada media la oralidad concomitante con la evocación de lo heroico. La epopeya es, pues, una categoría tanto ética (porque se relaciona con el heroísmo, garantizando la continuidad de la identidad) como estética (ya que remite a un tipo de arte y su modo de funcionar) que caracteriza a los que defienden el viejo orden del mundo. Por lo tanto, Unamuno plasma la guerra carlista como un conflicto entre el mundo premoderno y la modernidad.

Sigamos nuestras reflexiones en torno a la oralidad. Si esta prevalece en el campo carlista, los acontecimientos relativos al campo opuesto se narran sin mediación alguna, directamente y a medida que ocurren. A la heroicidad como motivo recurrente en los relatos épicos de los carlistas se opone la cotidianidad como categoría constante de lo acontecido en Bilbao:

Iba y venía la gente con las preocupaciones cotidianas, a la hora de siempre pasaba el mismo de siempre por la calle, con su mismo paso, como si nada extraordinario ocurriese, a ganarse la subsistencia, viviendo la vida de paz en el seno de la guerra. Añadíanse nuevos sucesos, que entraron pronto en la trama continua de la vida de cada día⁶⁴.

No es que desaparezca del todo la oralidad; tal como sucede en el campo opuesto, los liberales se transmiten historias y las dotan de «interminables comentarios»⁶⁵ pero la dimensión heroica fundacional de la identidad desaparece por completo, sustituida por los aspectos cotidianos, callejeros de la vida bajo las bombas enemigas. Cuando una vez se evoca a «un héroe» se trata de «una pobre loca, héroe callejero que impresionó vivamente a los niños»⁶⁶. Es un héroe rebajado de talla que roza la locura al tiempo que se democratiza, dado el espacio en el que se mueve.

Si hemos hablado de lo épico para referirnos al Antiguo Régimen como orden defendido por los carlistas, creemos operante recurrir a la categoría de lo novelesco para calificar la desaparición de los mitos fundacionales, por una parte, y la predominancia de la cotidianidad, por otra, sin pasar por alto el carácter urbano y la democratización del espacio reservado al campo de los

⁶³ *Ibid.*, p. 96.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 160.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 161.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 161.

liberales. No podemos dejar de recordar la relación causal que existe entre la desaparición de la epopeya, cuya característica esencial es tal vez su naturaleza aseverativa, y el advenimiento de la modernidad, que se expresa preferentemente a través de la novela, la cual viene a sustituir a la epopeya en el proceso de la evolución del discurso literario. Creemos que en la mente unamuniana esta oposición entre las dos eras cobra consistencia a través de las categorías estéticas de lo épico y de lo novelesco. De modo que, aunque indudablemente la novela está construida con materiales autobiográficos, como todas las novelas unamunianas, la autobiografía en *Paz en la guerra* no equivale solo a una mera evocación afectiva de un pasado que el escritor vivió de niño sino que es producto de una conceptualización operada por la mente de un intelectual maduro. Desde este punto de vista, se parece ya a las novelas posteriores de este escritor.

Para seguir avanzando en nuestras reflexiones sobre la modernidad de *Paz en la guerra*, es preciso determinar la actitud de Unamuno ante el viejo mundo que está a punto de desaparecer. Para ello, nos será útil examinar primero el tipo de relaciones sociales que mantiene Pedro Antonio, uno de los tres centros de conciencia de la obra. Lleva una vida intrahistórica, presentada en términos de continuidad, monotonía y armonía. Veamos el siguiente pasaje:

Tenía su parroquia, una verdadera parroquia, heredada de su tío en la mejor y mayor parte, y se cuidaba de los parroquianos, enterándose del curso de sus enfermedades e interesándose en sus vicisitudes. A las criadas mismas, y sobre todo a las que eran antiguas en casa de sus amos, tratábalas familiarmente, dándoles consejos, y cuando se constipaban, caramelos para suavizar la garganta⁶⁷.

Lo que llama la atención es la familiaridad con la que trata a las criadas, aunque no sean suyas. Tal vez no resultaría inoportuno recordar aquí la desvinculación de relaciones sociales entre Calisto y sus criados en *La Celestina*, fenómeno presentado en el libro de Fernando de Rojas a una luz repulsiva y considerado por la crítica como típico de los tiempos modernos⁶⁸. Dicha desvinculación se produce cuando los lazos familiares aparecen sustituidos por una dependencia meramente económica. En la novela unamuniana, Pedro Antonio vive armónicamente en un mundo anterior a la modernidad. Hasta distribuye limosnas a los pobres de su barrio, una práctica vituperada por Galdós en *Doña Perfecta* porque este último autor veía en ella resabios de un sistema feudal.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 10.

⁶⁸ José Antonio Maravall, «Calisto y los criados: la desvinculación de las relaciones sociales», en: Francisco Rico (coord.), *Historia y crítica de la literatura española*. t. I. Barcelona, Editorial Crítica, 1980, pp. 513–517.

A fin de aclarar la implicación ética de Unamuno en el conflicto entre la premodernidad y la modernidad, veamos ahora la manera en que queda descrita una misa aldeana a la que asiste Ignacio. El cura que la oficia aparece representado como sigue:

Es un hermano y a la par el ministro de su Dios, hijo del pueblo y padre de las almas, ha salido de entre ellos, de aquella casería del valle o de la montaña, y les trae la verdad eterna. Es el nudo del árbol aldeano, donde se concentra la savia de éste, el órgano de la conciencia común, que no impone la idea sino que despierta la dormida en todos⁶⁹.

La unidad, la continuidad y la duración armónica son valores plenamente afirmados por la conciencia que contempla y describe esta escena⁷⁰. Unamuno concibe el mundo premoderno desde la nostalgia, sentimiento que hace entroncar esta novela unamuniana con una dimensión importante del modernismo, el prerrafaelismo⁷¹. Este movimiento neomedieval supuso un rechazo del progreso técnico, de la urbanización y de lo útil, buscando en los dominios tanto de la pintura como de la literatura un distanciamiento anti-realista. Las siguientes reflexiones de Pedro Antonio nos convencen definitivamente de la vigencia del prerrafaelismo en la novela comentada: «Piensa entonces en si le hubiera sido mejor no haber salido de la aldea natal, sudar en ella sobre la tierra madre, y ver, inocente de la historia, salir un sol nuevo de cada día»⁷². Penetramos en el ámbito de lo intrahistórico, que equivale al alejamiento de la modernidad entendida como engendradora de la alienación del individuo. De modo que el archiconocido concepto unamuniano de intrahistoria que se perfila en la novela analizada se origina, según nuestro punto de vista, en

⁶⁹ Miguel de Unamuno, *Paz en la guerra*, *op. cit.*, p. 74.

⁷⁰ Podría trazarse un paralelo entre esta escena y el «mundo convento» correspondiente al orden precapitalista, del que habla Ángel Ganivet en una de sus cartas dirigidas a Navarro Ledesma, (cfr. Nil Santiáñez, *Ángel Ganivet...*, *op. cit.*, p. 33). «El mundo convento», definitivamente inalcanzable desde la perspectiva ganivetiana, se opone al «mundo locomotora», a saber, a la inaguantable modernidad.

⁷¹ Así lo hace Lily Litvak, («Ruskin y el sentimiento de la naturaleza en las obras de Unamuno», en: *España 1900...*, *op. cit.*, pp. 61–73). La estudiosa americana identifica la primera mención de Ruskin en España en una carta de Unamuno de 1895 y hace entroncar la desconfianza de nuestro autor hacia la modernidad con este escritor británico. Sobre la presencia del prerrafaelismo en el modernismo, véase Giovanni Allegra, «Prerrafaelismo y modernismo», en: *El reino interior...*, *op. cit.*, pp. 331–358. Este último estudioso, por su parte, al reconocer la dimensión prerrafaelita de Unamuno, habla de escritores «difícilmente adscribibles a esa corriente», (*ibid.*, p. 331), afirmación que, por cierto, evidencia una vez más la carga metodológica acarreada por el «antimodernismo unamuniano». La adscripción prerrafaelita de nuestro autor se hará indiscutible cuando veamos que *Nuevo mundo*, una novela contemporánea de *Paz en la guerra*, se inspira en la pintura de Fra Angélico, (véase nuestro capítulo sobre el simbolismo de Unamuno).

⁷² Miguel de Unamuno, *Paz en la guerra*, *op. cit.*, p. 286.

el mismo anhelo de recuperar la armonía platónica y la fusión total con el universo que sustenta el simbolismo y se relaciona directamente con el prerrafaelismo ya evocado. Al igual que «El rey burgués», *Paz en la guerra* conceptualiza, a la vez que problematiza, la modernidad: el mundo en crisis del simbolismo y de lo que denominaremos «ampliación modernista» parte de esta actitud conflictiva⁷³. En este punto, la modernidad burguesa se cruza con la modernidad epistemológica: la secularización del mundo acarrea un cuestionamiento acerca del ser y las posibilidades de penetrar en su esencia. Si es cierto que las señales de rechazo ante la modernidad en su acepción sociológica son nítidas, tampoco se nos escapa que esta categoría determina la conflictividad de la narrativa unamuniana y, como se verá, de la de los modernistas, precisamente porque la modernidad burguesa exagera la duda ontológica. Por lo tanto, una vez más comprobamos que la negativa de los modernistas ante la modernidad, tal como la entendemos en este capítulo, corre pareja a las tentativas de asumirla.

2.3.2. La razón económica

En julio de 1896, Unamuno escribe su ensayo «La regeneración del teatro español». Aunque la intención unamuniana parece impulsada por un marasmo diagnosticado en el teatro, muchas de las ideas que expresa tienen un obvio alcance general. Al indicar que la única vía de renovación del teatro se encuentra en el pueblo, el autor se muestra consciente del callejón sin salida en el que se encuentra el género en cuestión, indicando, simultáneamente, el determinante económico que constituye «el fondo del problema» y que les impide a los dramaturgos renovar su anticuado arte. Según su visión, la producción dramática está sometida a las leyes del mercado típicas de una sociedad burguesa que espera rendimientos de cualquier actividad y, por consiguiente, no puede invertir en algo que no promete ganancias. Dice Unamuno:

Demos que todo esté bien –podría contestar un empresario, si tuviera tiempo que perder leyendo estas cosas– todo eso está bien; pero el teatro popular ¿produciría rendimientos? Y

⁷³ Los escritos posteriores de nuestro autor demuestran que esta actitud se mantiene a lo largo de su obra. Piénsese, por ejemplo, en el ensayo «Ciudad y campo. (De mis impresiones de Madrid)», de 1902, donde en el contexto de la crítica de la superficialidad de la vida urbana se evoca al «noble Ruskin» (en: *OC*, t. VIII, FJAC, p. 448). En «De vuelta de la cumbre» (1911), Unamuno insta a su lector a que deje «de pisar el asfalto de los bulevares», (*Andanzas y visiones españolas*, en: *OC*, t. VI, FJAC, p. 391). *San Manuel Bueno, mártir* (1930) delata el mismo recelo frente a la modernidad.

los autores podrían inquirir también si es que el pueblo les había de dar lo que el público hoy les da⁷⁴.

Al achacar la responsabilidad al empresario, a saber, al «microbio del arte dramático»⁷⁵, Unamuno percibe la importancia capital de la razón económica en el proceso de la gestación de la obra literaria: «En el fondo de todo problema literario y aún estético, se halla, como en el fondo de todo lo humano, una base económica y un alma religiosa»⁷⁶. De modo que se escribe «para quien paga», para satisfacer sus previsible expectativas y no para cumplir una misión relativa al hombre o al arte. Notemos de paso que el autor del ensayo comentado se refiere a «todo problema literario», es decir, su perspectiva, lejos de limitarse al teatro, abarca el hecho literario en general.

Pero además Unamuno, como Darío en «El rey burgués», concibe las determinantes relaciones sociales en su dinámica histórica: «Cuando Lope hablaba en necio le pagaba el vulgo, en honores e idolatría más que en dinero; en dinero o cosa que lo valiera pagaban entonces los reyes y los grandes al artista»⁷⁷. El autor de «La regeneración del teatro español» alude de este modo al mecenazgo real o aristocrático que no solo posibilita la tan anhelada comunión con el pueblo (es decir, al fin y al cabo, y siempre desde la óptica unamuniana, una expresión libre) sino que, además, le garantiza al artista un reconocimiento social. El culpable de la destrucción de esta comunicación idílica, es decir, el empresario o, en otras palabras, el rey burgués, ni siquiera se digna leer los productos del esfuerzo artístico porque su interés se orienta únicamente hacia lo que potencialmente produce algún beneficio pecuniario.

Fuertemente influenciado por la ideología socialista en la época en la que concibe su ensayo, Unamuno siempre se mostrará sensible al resorte económico que subyace en la escritura de muchos de sus coetáneos. En 1899, al aludir al desahogo que le garantiza su cargo de catedrático, dice no preocuparle el poco rendimiento que su labor de publicista le produce, reconociendo explícitamente una relación entre la actividad del intelectual y la miseria a la que se ven condenados los que viven exclusivamente de su pluma:

Considero que la sociedad española, por ministerio de su Estado, me pone a cubierto de la miseria para que pueda dedicar con sosiego y tranquilidad las fuerzas de mi espíritu a una

⁷⁴ Miguel de Unamuno, «La regeneración del teatro español», en: *OC*, t. VIII, FJAC, p. 251.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 251.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 251.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 251. Cuando Unamuno se refiere a la falta de lazos económicos entre Lope y su público, se desentiende por completo de la relación de agradecimiento que mantiene con sus protectores y que pueden llegar a dejar una huella poderosa en la gestación de sus obras. A este respecto, piénsese, por ejemplo, en el asunto de *Fuente Ovejuna*.

labor de educación, que no encontraría oferta alguna en el libre juego económico de las necesidades sociales⁷⁸.

De manera evidente, Unamuno se muestra consciente de la falta de público, por una parte y, por otra, de una misión que tiene que cumplir desde la soledad frente a una sociedad dominada por un afán generalizado de satisfacer las necesidades egoístas de sus integrantes. Siempre desde la misma perspectiva, en un artículo de 1905, se lamentará de ver a los escritores pendientes de la actualidad que, en vez de buscar una visión total de las cosas, apremiados por las necesidades económicas, se entregan de lleno a la actividad periodística ya que sacan más de sus publicaciones en los periódicos que de las de sus libros⁷⁹. De modo que el oficio de periodista, como el del autor de novelas por entregas, está considerado por el autor de *Niebla* como una especie de compromiso impuesto por una sociedad regida por el imperativo de la actualidad y de la economía y que supone una obligatoria renuncia a «tramar una obra orgánica y completa»⁸⁰. Por lo tanto, en la reflexión unamuniana, el periodista es la encarnación del poeta dariano que acepta dar vueltas al manubrio en detrimento de su libertad expresiva y a pesar de que su oficio no lo resguarda de la miseria, a la que Unamuno aludía en el ensayo citado de 1899⁸¹.

Observemos que, además, las consecuencias de las terribles leyes del mercado repercuten también en la calidad de las obras literarias. La voluntad de estilo, tan censurada por el autor de *A propósito y con excusa del estilo*, hace producir (es el vocablo, subrayémoslo, del que echa mano Unamuno) libros «para adorno de las bibliotecas de los elegantes»⁸². La mecánica pericia de estos «estilistas» aparece realizada a través de la siguiente imagen que constituye una réplica a un amigo que elogia los méritos de este arte en busca de un público:

⁷⁸ Miguel de Unamuno, «De la enseñanza superior en España», en: *OC*, t. VIII, FJAC, p. 56.

⁷⁹ Miguel de Unamuno, «Literatura al día», en: *OC*, t. VII, Esc., pp. 1287–1289.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 1288.

⁸¹ El motivo de la sujeción del escritor a las leyes de la economía aparece igualmente en «Ciudad y campo (de mis impresiones de Madrid)», *op. cit.*, p. 446; «Aprender haciendo», en: *OC*, t. VII, Esc., p. 856 o «Prólogo» a *San Manuel Bueno, mártir, y tres historias más*, en: *OC*, t. II, Tr., p. 297. La valoración negativa del oficio de periodista que detectamos en Unamuno merece ser cotejada con unas observaciones muy similares de Julián del Casal. En una crónica de 1893, el modernista cubano denuncia el carácter atrofiante y envilecedor de las tareas que tiene que asumir un periodista: «Escribiendo con frecuencia, como lo hace el periodista, la pluma adquiere cierta soltura, pero a cambio de esto, ¡Cómo se aprende a cortejar la opinión pública, cómo a aniquilar las ideas propias [...], cómo a expresar lo primero que se ocurra y cómo a aceptar el gusto de los demás!», («De *Bonifacio Byrne*», en: José Olivio Jiménez, Carlos Javier Morales (eds.), *La prosa modernista hispanoamericana. Introducción crítica y antología*, Madrid, Alianza, 1998, pp. 186–187).

⁸² Miguel de Unamuno, artículo sin título, en: *A propósito y con excusa del estilo*, en: *OC*, t. VII, Esc., p. 823.

«Es indudable; si se llama mérito a dar vueltas a un simple manubrio o a una noria que no saca agua». Las expresiones que utiliza Unamuno revelan coincidencias llamativas con el cuento de Rubén Darío pero, sobre todo, interesa destacar que nuestro autor emprende su reflexión en torno al estilo para reaccionar a los estragos ocasionados en el arte de escribir por las exigencias del mercado.

Pero hay más. La palabra «literatura» se ha vuelto sospechosa en el muy peculiar diccionario unamuniano por las razones que estamos dilucidando. En el «Prólogo» a *Tres novelas ejemplares y un prólogo* de 1916 dice: «Literatura..., sí, literatura. Y nada más que literatura. Lo cual es un género de subsistencia, sujeta a la ley de la oferta y la demanda, y a exportación e importación, y a registro de aduana y a tasa»⁸³. La literatura es una mercancía más y, por lo tanto, sus autores, convertidos en profesionales⁸⁴, se pliegan ante la creciente demanda de pornografía más o menos velada ante la que se extasían «señoras y señoritas»⁸⁵. Es de notar que en el texto citado Unamuno habla del «consumo»⁸⁶ de novelas y esta voz nos convence una vez más de que era perfectamente consciente de los condicionamientos socioeconómicos a los que tenía que hacer frente el artista finisecular y ello en una época en la que la huella socialista deja de impregnar su visión del mundo.

2.3.3. Entre la muchedumbre y el lector cómplice

Hemos visto, pues, la importancia de la razón económica en la gestación de la obra literaria, razón que genera el desplazamiento del interés social hacia el periodismo o hacia una literatura de consumo cuya mediocridad Unamuno no se cansará de destacar. Pasemos a continuación a analizar las relaciones afectivas de Unamuno con su público, en las que únicamente nos interesará el punto de vista del propio autor. De modo que busquemos determinar la manera en que el autor de *Niebla* interioriza al público con el fin de arrojar luz sobre su visión del artista en la sociedad. Por lo tanto, sin desaparecer del todo, el aspecto económico deja paso a la receptividad de los lectores, pasada por el tamiz de la mirada escudriñadora de Unamuno.

⁸³ Miguel de Unamuno, «Prólogo» a *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, en: *OC*, t. II, Tr., p. 199.

⁸⁴ El motivo del rechazo de la profesionalización lo abordamos igualmente, aunque desde una perspectiva distinta, en nuestro capítulo «Unamuno ante el modernismo».

⁸⁵ Miguel de Unamuno, «Prólogo» a *Tres novelas...*, *op. cit.*, p. 199.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 199.

En la escritura unamuniana, el tema de su público encierra cierta complejidad. Primero, observamos la recurrencia del motivo de una indiferencia cercana a la hostilidad, relativa a la recepción de sus escritos. En momentos de mayor tensión, esta actitud de animadversión atribuida al público cuaja a través de la presencia de un ente incomprensivo y hasta odioso con el que Unamuno entabla una amargada polémica, especialmente, aunque no exclusivamente, en sus artículos periodísticos. Y por último, observamos la inserción de un lector ideal cuya misión consistiría en recibir las crisis del propio autor y que, por consiguiente, podríamos calificar de lector cómplice o autobiográfico.

«Siete volúmenes, entre chicos y grandes, llevo publicados, y he podido pecatarme de que los que más me habían seguido en la Prensa no conocían ninguno de ellos»⁸⁷, confiesa Unamuno en 1904 y esta afirmación no es sino una de las manifestaciones del tema de la incultura de la sociedad española que el autor se propone erradicar⁸⁸. Es de subrayar que al principio de su carrera, Unamuno espera con ansiedad la opinión de los lectores sobre sus obras, pero esta curiosidad se desvanece a medida que avanza su quehacer, sin que desaparezcan sus arremetidas contra la ramplonería ambiente. El tono vehemente de «¡Ramplonería!» de 1904 revela sin duda alguna algo de las frustraciones que tiene que asumir Unamuno en una sociedad que solo admite «muñecos para su recreo»⁸⁹. Este ensayo resulta de suma importancia para la problemática que estamos tratando porque Unamuno se refiere en él a la metamorfosis que experimenta un poeta auténtico al llegar a la corte, bajo la presión de los «bárbaros»:

Y para llegar a ese estado mayor [de nuestra intelectualidad] hay que adaptarse al gusto reinante; esto es, hay que renegar de sí mismo y aprender una retahíla de tonterías y ahogar el propio espíritu para adormecer a los que no lo tienen, contándoles historias, y cómo fue éste, y el otro, y él de más allá, o lo que se dice en la Laponia, o lo que ocurre en el planeta Urano. Eso que llaman llegar, no es más que rendirse; eso que llaman vencer, no es sino ser vencido⁹⁰.

La necesidad de adaptarse a los gustos vulgares hace ahogar el ímpetu poético, convirtiendo al poeta en crítico, diríamos, «al uso»: «¡De poeta a crítico! ¡Terrible hundimiento! ¿Es que no había un poeta en ti? Sí, lo había; pero te lo ahogaron. A esos bárbaros les carga la poesía»⁹¹. El imperativo de ir

⁸⁷ Miguel de Unamuno, «A lo que salga», en: *OC*, t. VIII, FJAC, pp. 693–694.

⁸⁸ Estamos tocando el tema del posicionamiento unamuniano frente a la institución de la literatura que vamos a desarrollar en los apartados siguientes. Es obvio que su percepción conflictiva del público no puede aprehenderse independientemente de su visión de la recepción especializada.

⁸⁹ Miguel de Unamuno, «¡Ramplonería!», en: *OC*, t. VIII, FJAC, p. 773.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 767.

⁹¹ *Ibid.*, p. 767.

adquiriendo prestigio social, es decir, de hacerse querer por su público, influye de manera decisiva en la actividad de los artistas del periodo finisecular⁹², sin que del horizonte unamuniano desaparezca la decisiva razón económica: «Allí [el poeta en la corte], preso, sujeto a tarea diaria, a pensar por alquiler, a aplaudir o censurar cosas que le caen por fuera, a ensartar vulgaridades de gusto público»⁹³. La ramplonería agobiante del universo unamuniano equivale a la vulgaridad y la degradación típicas de la corte del rey burgués.

Sin lugar a dudas, la ramplonería nos proporciona un diagnóstico de índole sociológica, enfocado desde el punto de vista de un intelectual o artista. Aparte de esta perspectiva general, en los escritos unamunianos abundan referencias a situaciones concretas de lectura en las que el público se perfila como un ente o, en ocasiones, una masa poco comprensivos. En 1892, Unamuno habla del abismo que media entre una conversación y una expresión por escrito: «¿Y no va diferencia de ver al oyente que nos mira a los ojos y no ver al lector invisible, descuidado, hostil muchas veces, indiferente casi siempre?»⁹⁴. Y un poco más adelante concluye: «Al público no le interesa el autor»⁹⁵. Simultáneamente, en numerosas ocasiones el autor se refiere a «la animosa muchedumbre», a «la multitud» o «al gran público». Aunque las conclusiones de este artículo le hacen formular un llamamiento, dirigido a los escritores, a renunciar a las efusiones egotistas a fin de entablar una comunicación más eficiente con su público, lo que llama la atención es la desconfianza de Unamuno en el principio de su carrera literaria. Las publicaciones en la prensa local de Bilbao y Salamanca⁹⁶ así como la gestación ovípara de *Paz en la guerra* que duró doce años se encuentran, pues, en la raíz de los recelos unamunianos hacia un público amplio, posiblemente atribuibles también a una predisposición intelectual o afectiva de quien sabía que

⁹² Esta lectura del proceso finisecular en España nos acerca, en cierto modo, a las hipótesis de José Luis Calvo Carilla, quien desenmascara las motivaciones íntimas de Maeztu, Baroja y Azorín, insistiendo en unos impulsos de triunfo social imposibles de saciar en una sociedad que sistemáticamente les ignora. Según este crítico, los autores mencionados se aprovechan del desastre para poner en escena sus dolores y hacerse aceptables. Unamuno, aunque no estudiado tan detalladamente como los demás autores, parece guiado por las mismas motivaciones, (*La cara oculta del 98. Místicos e intelectuales en la España del fin de siglo (1895–1902)*, Madrid, Cátedra, 1998). Sin embargo, discrepamos de la perspectiva de Calvo Carilla en la medida en que no planteamos el problema de la supuesta falta de sinceridad de Unamuno ni tampoco nos parece censurable la necesidad de hacerse oír en la sociedad. Nuestro punto de referencia sigue siendo la imagen del artista en la prosa de Unamuno.

⁹³ Miguel de Unamuno, «¡Ramplonería!», *op. cit.*, p. 767.

⁹⁴ Artículo sin título en: *A propósito...*, *op. cit.*, p. 828.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 829.

⁹⁶ El quehacer de Unamuno como articulista empieza hacia 1880, en *El Noticiero Bilbaíno*. Sobre su colaboración con los diarios bilbaínos y salmantinos, véase Manuel García Blanco, *En torno a Unamuno*, Madrid, Taurus, 1965, pp. 15–25.

tenía una misión social que cumplir. En el ya citado ensayo sobre el teatro, sus congojas relativas al enfrentamiento con el público-masa cuajan en unas reflexiones acerca del carácter imprevisible y hasta amenazador de la muchedumbre, definida como «conciencia colectiva»⁹⁷, significativamente opuesta a la conciencia individual.

Sus experiencias venideras no harán sino exacerbar esta inquietud de la que Unamuno parece cobrar una conciencia cada vez más clara, sobre todo si tomamos en consideración la potente dimensión ética de su reflexión, encaminada hacia el mejoramiento del funcionamiento de la colectividad. Tampoco conviene olvidar la importancia capital del pueblo en cuanto principal fuerza de regeneración en la visión social y estética unamuniana. De hecho, su preocupación por la colectividad, al constituir uno de los puntos de referencia de su pensamiento, marcado indudablemente por el krausismo, contrasta llamativamente con la actitud recelosa hacia las multitudes que estamos detectando. Esta íntima contradicción, resultante de una pugna entre el intelectual regeneracionista y el artista, sitúa a Unamuno dentro de las tensiones sociales y estéticas inherentes al modernismo y su expresión. Por lo tanto, el claro desplazamiento del interés unamuniano hacia el individuo⁹⁸ se origina en este conflicto, sin que desaparezca de su horizonte el culto a una colectividad idealizada y preservada de la crisis de la modernidad, como se puede ver en *San Manuel Bueno, mártir*. En cualquier caso, Unamuno no podía no percatarse de esta tensión que hemos identificado en un texto de 1892, y no tardará en plasmarla de manera sistemática en uno de sus escritos.

«Mi amor a la muchedumbre es lo que me lleva a huir de ella», dice en un ensayo de 1905⁹⁹. Y un poco más adelante:

Cada día creo menos en la cuestión social, y en la cuestión política, y en la cuestión estética, y en la cuestión moral, y en la cuestión religiosa, y en todas esas otras cuestiones que han inventado las gentes para no tener que afrontar resueltamente la única verdadera cuestión que existe: la cuestión humana, que es la mía, y la tuya, y la del otro, y la de todos¹⁰⁰.

De modo que el autor se instala en la soledad para encararse mejor con su problema personal, que considera esencial y al que atribuye características universales, guiado por un impercedero afán de seguir sirviendo a los demás.

⁹⁷ Miguel de Unamuno, «La regeneración...», *op. cit.*, pp. 240–241.

⁹⁸ Nos referimos a la perspectiva general de su narrativa, en la que el problema colectivo debe enfocarse desde el individuo. Por otro lado, la intensa actividad pública de nuestro autor demuestra que el problema español no deja de preocuparlo. Se volverá sobre esta dimensión de la obra unamuniana en el último capítulo del presente estudio.

⁹⁹ Miguel de Unamuno, «Soledad», en: *OC*, t. VIII, FJAC, p. 779. Ya nos hemos referido a esta frase de Unamuno en relación a Darío, (véase nuestro primer capítulo).

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 781.

Sin embargo, las reservas frente a la muchedumbre se están acentuando, como se puede ver en el siguiente pasaje:

Y esta diferencia noto entre una muchedumbre que se junta para cantar los Salmos y una muchedumbre que se junta para ver representar un drama u oír a un orador; y es que aquélla es una verdadera sociedad, una compañía de almas vivas, que cada uno existe y subsiste por sí, y esta otra es una masa informe, y cada uno de los que la componen no más que pedazo de tropel humano¹⁰¹.

Significativamente, «la masa informe» que evoca aparece asociada a la representación de un espectáculo o a una reunión en la que interviene un orador, es decir, la inquietud unamuniana cristaliza en relación con la actividad de un artista y la de un intelectual. En otro pasaje, quedan manifiestas las frustraciones unamunianas, originadas por la insatisfactoria recepción de sus obras, ya abundante a la altura del año 1905, por parte de un público incomprensivo, hostil e indiferente:

Yo bailaba; bailaba al son de una música que los demás no oían, y empezaron por reírse de mí los unos; por llamarme loco o extravagante, o ganoso de notoriedad, los otros; alguno me insultó; no faltó quien me apedreara, y, al cabo, se fueron marchando y no haciéndome caso [...]¹⁰².

Notemos que Unamuno plasma su relación con el público en términos de diferencia y en un movimiento simultáneo evoca la recepción desalentadora por parte de sus lectores. En este conflicto que se va perfilando entre el intelectual-artista y la sociedad hacia la que inicialmente convergen todos sus esfuerzos intervienen, pues, en primer lugar, observaciones de índole sociológica junto a un miedo intuitivo a la masa opinante, enriquecidas muy rápidamente por las experiencias de quien ya ha intentado entablar un diálogo con el gran público. No extraña, por tanto, que el posicionamiento unamuniano ante la intimidad del autor en relación con la comunicación con el público cambiara diametralmente con respecto a sus opiniones, antes citadas, de 1892. En un artículo de 1913 leemos: «La personalidad del autor es lo que más nos interesa de su obra»¹⁰³. Creemos que esta metamorfosis es reveladora de la intensidad de las tensiones con su público, tensiones que determinan el desplazamiento hacia la autobiografía. Igualmente se puede observar que el miedo unamuniano a la muchedumbre permanecerá en los escritos posteriores de Unamuno, como queda patente en este fragmento de 1924: «Y, sin embargo, las muchedumbres de

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 784.

¹⁰² *Ibid.*, p. 786.

¹⁰³ Miguel de Unamuno, «Aprender haciendo», en: *OC*, t. VII, Esc., p. 858.

hombres, las masas, no son humanas. Puede ser humano cada hombre; la muchedumbre es inhumana»¹⁰⁴.

Es conocido el tópico de un Unamuno polemista. El ímpetu polémico contagia con frecuencia su comunicación con el lector y este fenómeno hay que aprehenderlo como paralelo al origen social del pensamiento que defiende en numerosas ocasiones¹⁰⁵. Creemos que la presencia sistemática de un interlocutor cuya opinión hay que combatir se origina en la interiorización de este enfrentamiento, presentido o real, con un público incomprensivo y «frío». Este fenómeno da a los textos unamunianos el tan característico tono combativo:

Le hablaba yo cierto día a un perito químico de la hipótesis de Avogadro respecto al número de moléculas de los gases en igual volumen, y a su relación con la ley llamada de Mariotte y a sus consecuencias en la química moderna, y hubo de contestarme: «¡Teorías, teorías! Todo eso a mí no me importa... Eso para los que hacen ciencia; yo me limito a aplicarla». Me callé, torturando mi magín para dar en cómo puede aplicarse ciencia sin hacerla [...]»¹⁰⁶.

El ente dialogante que aparece en este texto de 1894 no es Kierkegaard ni Comte, como se puede observar en *Amor y pedagogía*¹⁰⁷; es un cualquiera, real o ficticio y que en el texto citado volverá a aparecer bajo la forma de «cierto sujeto de lingüística»¹⁰⁸, ostentando la misma resistencia a las ideas que Unamuno se esfuerza en exponer. Otro ejemplo de este fenómeno nos es ofrecido en un texto de 1900 en el que se refiere a un artículo de Eusebio Blasco, donde este último propone fundar «cátedras de estilo» a fin de mejorar la calidad del periodismo. Unamuno exclama: «¡Cátedras de estilo! ¿Qué es esto, amigo Blasco? Yo no lo entiendo, se lo confieso a usted»¹⁰⁹. A continuación, la inserción de este oponente da pie a la exposición de sus ideas acerca del estilo, volviendo en ocasiones con la misma vehemencia sobre la divergencia fundamental, generadora del tema. En «Orfebrería literaria» (1913), en cambio, aparece un matiz distinto en relación con el tema comentado. De hecho, Unamuno introduce a un «no sé quién» para combatir su punto de vista: «-El de escribir es un oficio- me dijo un día no sé quién. Y yo le contesté: Sí, y nadie tiene peor letra

¹⁰⁴ Miguel de Unamuno, «Traducir el estilo», en: *OC*, t. VII, Esc., p. 926.

¹⁰⁵ Véase, a modo de ejemplo, la siguiente afirmación de Unamuno sobre esta cuestión: «El pensamiento humano, verdaderamente humano, es algo social. El que de un modo o de otro no habla, no se comunica con sus semejantes, tampoco piensa», («Pensar con la pluma», en: *OC*, t. VII, Esc., p. 870).

¹⁰⁶ Miguel de Unamuno, «De la enseñanza...», *op. cit.*, p. 32.

¹⁰⁷ Cfr. Agnieszka Kłosińska-Nachin, «Miguel de Unamuno, novelista moderno», en: Joanna Wilk Racięska, Jacek Lyszczyna (cords.), *Encuentros*, II, Katowice, WW Oficyna Wydawnicza, 2008, pp. 189-200.

¹⁰⁸ Miguel de Unamuno, «De la enseñanza...», *op. cit.*, p. 33.

¹⁰⁹ Miguel de Unamuno, «¡Cátedras de estilo!», en: *OC*, t. VII, Esc., p. 830.

que los calígrafos»¹¹⁰. Cuando este tono combativo se atenúa, el conflicto se hace implícito y puede rozar la ironía. Lo vemos, por ejemplo, en este título del «Prólogo» (1920) a la novela *La tía Tula*: «Prólogo (que puede saltar el lector de novelas)»¹¹¹. Aquí, la polémica se entabla abiertamente con el lector, o más precisamente, con un tipo de lector: «el lector de novelas» que solo se interesa por el desarrollo del argumento¹¹². Subrayemos que Unamuno, al rechazar esta actitud lectora que busca exclusivamente distracción en los libros, tiene presente su punto de vista, que, como el de todos sus innumerables polemistas, parece nutrir y hasta impulsar sistemáticamente la reflexión de nuestro autor. Como vemos, la expresión de Unamuno cristaliza con frecuencia en oposición a la opinión del otro/los otros, interiorizada y actualizada incansablemente por el autor. Estamos, pues, ante una de las estrategias textuales típicas del escritor comentado cuyo origen se ha de aprehender desde la perspectiva de las relaciones conflictivas mantenidas con la sociedad.

En las antípodas de esta actitud incomprensiva atribuida al público, se encuentra un lector idealizado y colaborador al que Unamuno se dirige con confianza. En 1892, es decir, en una época en la que hemos detectado nítidas señales de recelo hacia un público amplio, introduce una instancia lectorial benévola que se muestra a la altura de su método, basado en la «libre divagación»¹¹³: «¡Qué libertad de movimiento permite la carta abierta al amigo ideal, como tú, y otras formas informes, sin etiqueta ni casillas, donde se perdona la divagación y la incoherencia!»¹¹⁴. Unos años más tarde, en «La tradición eterna», evoca el alma del lector en cuanto espacio hacia el que convergen sus esfuerzos por crear el «nimbo», a saber, una atmósfera ideal en la que se anulan las contradicciones y que indudablemente constituye el ideal estético de Unamuno¹¹⁵: «Es preferible, creo, seguir otro método, el de afirmación alternativa de los contradictorios; es preferible hacer resaltar la fuerza de los extremos en el alma del lector para que el medio tome en ella vida, que es resultante de lucha»¹¹⁶. Y un poco más adelante, al referirse a las dificultades que pueden manifestarse a la hora de aplicar su método, se refiere a la colaboración del lector¹¹⁷.

¹¹⁰ Miguel de Unamuno, «Orfebrería literaria», en: *OC*, t. VII, Esc. p. 848.

¹¹¹ Miguel de Unamuno, «Prólogo» a *La tía Tula*, en: *OC*, t. I, Tr., p. 797.

¹¹² Unamuno denuncia explícitamente esta actitud en «Hacerse un alma» de 1924: «Y cosa terrible cuando el oyente o lector, llevado de un instinto progresista, a las veces enfermizo [...], salta frases, estrofas, versos, corriendo al fin, a ver en qué para todo aquello», (*OC*, t. VII, Esc., p. 935).

¹¹³ *Cartas abiertas de libre divagación* es el subtítulo de *A propósito y con excusa del estilo*.

¹¹⁴ Miguel de Unamuno, artículo sin título en: *A propósito...*, *op. cit.*, p. 826.

¹¹⁵ Al concepto de nimbo le dedicamos una parte independiente de nuestro estudio en el capítulo sobre el simbolismo de Unamuno.

¹¹⁶ Miguel de Unamuno, «La tradición eterna», en: *OC*, t. VIII, FJAC, p. 67.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 67.

Resulta llamativa la concomitancia entre la evocación de este lector ideal y el método asociativo tan peculiar que Unamuno sin lugar a dudas se sentía obligado a defender ante la preceptiva retórica basada en la exposición ordenada de ideas. Sin adentrarnos en las ramificaciones de este lector ideal¹¹⁸, señalemos solamente que, con la intensificación del elemento autobiográfico, esta instancia se enriquecerá con matices existenciales. De hecho, el lector que tendrá que asumir la terrible congoja de la muerte, revelada en el famoso encuentro de Augusto Pérez con Miguel de Unamuno en *Niebla*, goza del mismo crédito de confianza que el lector «amigo» al que le incumbe recorrer los caminos tortuosos de la reflexión unamuniana de *En torno al casticismo*. Creemos que el lector metaléptico¹¹⁹ de *Cómo se hace una novela* puede ser considerado igualmente como otra de las facetas de esta presencia benévola y cooperativa de los años noventa.

Sin pretender una presentación exhaustiva de la percepción unamuniana de su público, notemos que la explicitación sistemática y relativamente coherente de los lazos que unen al autor con su sociedad en calidad de receptora de sus obras es reveladora de las tensiones nunca enteramente superadas que subyacen en sus relaciones con el público desde los albores de su expresión. La conciencia de la razón económica proporciona una de las facetas de dicho enfrentamiento. Por otro lado, la bipolaridad de la instancia lectorial que hemos detectado, basándonos en el criterio afectivo de la confianza/desconfianza, corrobora nuestra tesis relativa al carácter conflictivo de las relaciones descritas. De hecho, el lector ideal, tanto en su dimensión epistemológica como existencial, se erige como un espacio alternativo, desprovisto de rasgos individualizadores, frente al lector hostil e incomprensivo, dotado de las características típicas de la sociedad española de su tiempo.

2.3.4. La institución literaria

En el presente apartado nos proponemos esclarecer la actitud de Unamuno frente a la recepción especializada, es decir, a los profesionales de la literatura. En primer lugar, observemos que el tema de la profesionalización del arte y, especialmente de la literatura, siempre provocará comentarios negativos del autor de *Niebla*. Tampoco sorprende el hecho de que el fenómeno aparezca asociado a la ya comentada razón económica:

¹¹⁸ No olvidemos que nuestro punto de referencia lo constituye el conflicto entre el artista y su público.

¹¹⁹ Sobre la importancia de la metalepsis en la obra de Unamuno, véanse nuestros apartados sobre *Niebla*.

En tanto haya pueblo que no pueda ir al teatro por no tener humor, ni dinero, ni tiempo para ello, será el teatro teatral y el arte será mezquino artificio, en tanto sea la función de artista profesión y oficio especializado y haya quienes se dediquen a hacer dramas, novelas, poemas, sinfonías o cuadros como quien se dedica a construir zapatos o sillas¹²⁰.

Un arte que se adapta a las leyes de la especialización, típicas del mercado de la sociedad burguesa, pierde su misión integradora, esencial para Unamuno, que especifica en una nota a pie de página del citado ensayo: «La especialización es una muerte para el arte; aplicada a él la división del trabajo, lleva al artificio mecánico, porque el arte es la suprema integración. ¡Grandes artistas aquellos que no vivían de su arte!»¹²¹. De modo que desde la óptica unamuniana se produce, con el nuevo sistema económico, una escisión del mundo del arte entre una mayoría que se somete a las reglas del mercado y una minoría que defiende el valor simbólico y total de la obra. Esta división se encuentra inserta implícitamente en el planteamiento de Darío a través del enfrentamiento entre el poeta y los cortesanos cuya actividad se relaciona con el arte (músicos, hacedores de ditirambos, pintores y escultores).

La profesionalización de la literatura, que en el tan peculiar léxico unamuniano recibirá el nombre de «literatismo»¹²², va acompañada de un proceso paralelo en el mundo de la crítica. De hecho, la erudición es el mayor vicio de los críticos y les impide apreciar el peso existencial de las obras comentadas, como queda patente en el ensayo «Sobre la erudición y la crítica» de 1905 que citamos a continuación:

[...] en el fondo de esa actitud de los eruditos y críticos a que me he referido, no hay sino una cosa, y es un profundo embotamiento del sentido de la dignidad personal. No estiman al hombre por el hombre mismo, por lo que es en sí. Y así no aciertan a ver tras de los libros los hombres, sino que sólo ven tras de los hombres los libros. Tienen amasadas las almas con tipos de imprenta o con caracteres paleográficos¹²³.

¹²⁰ Miguel de Unamuno, «La regeneración...», *op. cit.*, p. 253.

¹²¹ *Ibid.*, p. 253. Para ver la vigencia de la denuncia unamuniana ante el tema de la especialización de la literatura en épocas posteriores, véase el siguiente fragmento de *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez* (1930): «Y si es terrible caer como en profesión en fabricante de novelas, mucho más terrible es caer como en profesión en lector de ellas. Y créeme que no habría fábricas, como esas americanas, en que se producen artículos en serie, si no hubiese clientela que consume los artículos seriados, los productos con marca de fábrica», (en: *OC*, t. II, Tr., p. 380).

¹²² Véase una de las primeras definiciones unamunianas del concepto en cuestión: «Una enorme incultura, una incultura que acaba por sumirla [a la literatura] en literatismo, en el cultivo artificioso de los profesionales que, encerrados en su torre de alfeñique, que no de marfil, ejercen de ebanistas de versos o de prosa», («De la enseñanza...», *op. cit.*, p. 27).

¹²³ Miguel de Unamuno, «Sobre la erudición y la crítica», en: *OC*, t. VIII, FJAC, p. 818.

El desprecio con el que Unamuno se referirá a los críticos a lo largo de su actividad de escritor cobrará distintos matices. En «¡Ramplonería!» (1905), por ejemplo, se manifiesta a través del uso polifónico de voces tales como «erudito», «sabio», «pensador» u «original»¹²⁴, claramente atribuibles a la recepción especializada y a su dogmática axiología, cuya vaciedad Unamuno ridiculiza en un tono vehemente. La figura de Antolín S. Paparrigópulos de *Niebla*, (1914), trasunto literario de la escuela crítica de Menéndez Pelayo, nos ofrece una faceta paródica de la rebeldía unamuniana contra la institución literaria. Recordemos que a este extravagante personaje, Unamuno le atribuye, entre otros proyectos, el de «acometer la historia de aquellos otros [escritores] que habiendo pensado escribir no llegaron a hacerlo»¹²⁵. La irritación del autor de *Niebla* ante la esterilidad de una crítica aquejada de una irremediable ceguera frente a lo actual y lo personal no ha perdido en intensidad ya que encontramos una burla muy parecida en un artículo quince años anterior al episodio comentado, titulado «Joaquín Rodrigo Janssen» (1899)¹²⁶. Significativamente, el conflicto con los representantes de dicha institución se hace menos agudo cuando el autor se encuentra exiliado en Francia. De hecho, las alusiones a la hostilidad de la recepción especializada se hacen menos frecuentes en *Alrededor de estilo*, aunque no desaparecen del todo. En «Traducir el estilo» (1924), nos refiere su enfrentamiento con la medianía de la institución literaria francesa con motivo de la publicación en Francia de un artículo suyo, en el que intentó introducir alguna expresión original: «[...] el ciudadano francés de tipo medio, encargado de revisar y corregir mis artículos, se sonrió al leerla; murmuró “¡Es original!”; pero la suprimió al publicar el artículo»¹²⁷.

Otra faceta del continuo enfrentamiento unamuniano con la institución literaria nos es proporcionada a través de su hostilidad contra la Real Academia Española, manifiesta, por ejemplo, en este pasaje de 1894:

Porque está muy generalizado el prejuicio de creer que no hay más palabras legítimas que las contenidas en el diccionario *oficial*, que este es el arca cerrada y sellada del caudal de nuestra

¹²⁴ Miguel de Unamuno, «Ramplonería», *op. cit.*, pp. 764–765.

¹²⁵ Miguel de Unamuno, *Niebla*, en: *OC*, t. I, Tr., p. 609.

¹²⁶ En el epistolario unamuniano encontramos pruebas de que Unamuno busca ridiculizar el método de Menéndez Pelayo, (cfr. *Epistolario a Clarín*, ed. Adolfo Alas, Madrid, Escorial, 1941, p. 95). Por otra parte, uno de los representantes mayores de la institución literaria de la época, «Clarín», entendió adecuadamente la terrible burla de Unamuno y no permitió su publicación en *La vida literaria*, (cfr. Luis Álvarez Castro, *La palabra y el ser en la teoría literaria de Unamuno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2005, p. 30).

¹²⁷ Miguel de Unamuno, «Traducir el estilo», *op. cit.*, p. 927.

lengua, que debe proibirse toda voz no contenida en él, que la función de la Academia es *decretar* lo que ha de ser tenido por buen castellano¹²⁸.

Al denunciar la arbitrariedad de esta institución, Unamuno manifiesta su irritación al ver a los escritores y, especialmente, a los periodistas rendirle un culto excesivo que les impide expresarse libremente. En este contexto, resulta oportuno recordar que el autor de tales arremetidas nunca fue propuesto para el ingreso en la institución en cuestión¹²⁹.

En nuestra indagación relativa a la imagen del artista en el mundo unamuniano, hemos privilegiado hasta ahora la óptica del propio Unamuno a fin de situarla frente a la visión dariana, deducible de «El rey burgués». Siguiendo la perspectiva de José-Carlos Mainer, quien, al expresar su convencimiento acerca de la necesidad de plantear «preguntas elementales» relativas a la situación social y económica de un autor, evoca «la valoración subjetiva que puede tener el interesado» y «el dato real»¹³⁰, nos proponemos a continuación explotar esta segunda vía de investigación. De hecho, para entender la unidimensional actitud de Unamuno frente a la institución literaria, no sería vano recurrir a algún «dato real», sobre todo que estamos ante una de las manifestaciones de la disidencia unamuniana, decisiva igualmente, como hemos visto, a la hora de reconsiderar su supuesto antimodernismo. Las expectativas frustradas a las que aludíamos al hablar de la visión que Unamuno se ha formado de su público adquieren un especial relieve en el contexto que estamos analizando. Al irrumpir en el mundo de la narrativa, Unamuno aguarda ansiosamente el apoyo de las voces críticas reputadas. Es conocido el episodio relativo a las cartas que el autor manda a «Clarín» para pedirle un comentario público de *Paz en la guerra*, comentario que nunca llegará a producirse¹³¹. Esta actitud fría del mundo de la crítica frente a sus esfuerzos creativos, encaminados siempre –no lo olvidemos– a actuar en el alma de un ser concreto, alcanzará un inaguantable punto culminante con la publicación de *Vida de don Quijote y Sancho* en 1905. No sería, pues, descabellado pretender que la relación conflictiva de Unamuno con la institución

¹²⁸ Miguel de Unamuno, «La enseñanza del latín en España», en: *OC*, t. VIII, FJAC, p. 217.

¹²⁹ Antonio Cabrera Perera, «Unamuno y la Real Academia Española», en: María Dolores Gómez Molleda (ed.), *Actas del Congreso internacional del cincuentenario de Unamuno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1989, pp. 417–421.

¹³⁰ José-Carlos Mainer, *Historia, literatura, sociedad (y una coda española)*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2000, p. 138.

¹³¹ Véanse a este respecto José Luis Calvo Carilla, *La cara oculta del 98...*, *op. cit.*, p. 254 y Luis Álvarez Castro, *La palabra y el ser...*, *op. cit.*, p. 31. De hecho, Unamuno, desde su primera carta que dirige a «Clarín» en 1895, aspira a llamar la atención del eminente crítico sobre su quehacer. Sobre la relación entre Unamuno y «Clarín», véase Manuel García Blanco, *En torno a Unamuno*, *op. cit.*, pp. 183–214. Las reticencias del crítico asturiano ante la obra de Unamuno recuerdan de cerca la actitud unamuniana ante el quehacer de Rubén Darío, (véase nuestro primer capítulo).

literaria se origina en la recepción incomprensiva e insuficiente por parte de la crítica, especialmente si tenemos en cuenta la génesis del ya citado ensayo «Sobre la erudición y la crítica», donde el ataque contra los críticos se hace frontal, vertebrando su expresión. De hecho, al principio del texto en cuestión, evoca un artículo de Camille Pitollot relativo a su *Quijote*:

Un buen amigo mío, y persona a quien de veras estimo, M. Camille Pitollot, joven de ingenio despierto y vivo, al dar cuenta, en el número de la *Revue Critique d'Histoire et de Littérature* correspondiente al 9 de setiembre de este año, de mi *Vida de don Quijote y Sancho*, se desentendiendo casi por entero de esta mi obra, y la trama con mi ya citado ensayo, considerándolo como una especie de prólogo de la susodicha obra. Y este artículo de M. Pitollot ha de darme ocasión a decir unas cuantas cosas respecto a los eruditos y los críticos, y muy en particular a los que nos gastamos, o, mejor dicho, se gastan ellos, por España¹³².

Por otro lado, para apreciar el alcance de la recepción insatisfactoria del *Quijote* unamuniano tal vez no sería inútil ponerla en relación con la publicación de *Cantos de vida y esperanza* de Rubén Darío, que se produce en Madrid en ese mismo año, unos meses después de la sesión solemne del Ateneo en la que el vate nicaragüense lee su «Salutación del optimista», recibida con «inequívocas muestras de entusiasmo»¹³³. El poeta hispanoamericano vive «reconocimientos clamorosos, a veces casi devocionales»¹³⁴ al tiempo que un grupo pujante de escritores va imponiendo su sensibilidad y su nueva expresión. De manera que el poeta de «El rey burgués» ha encontrado un público, por muy restringido y profesional que sea¹³⁵. Este horizonte pesa sin duda alguna en la desilusión unamuniana relativa a la acogida especializada de sus obras, determinando igualmente –como se ha visto– sus reacciones refractarias ante el modernismo en cuanto «escuela».

¹³² Miguel de Unamuno, «Sobre la erudición...», *op. cit.*, p. 801.

¹³³ Es una expresión que aparece en un comentario publicado en la *Revista Hispano-Americana* relativo a la sesión del Ateneo que evocamos, (citado por José Carlos Rovira en su comentario a Rubén Darío, *Cantos de vida y esperanza, los cisnes y otros poemas*, Madrid, Alianza Editorial, 2004, p. 170).

¹³⁴ José Carlos Rovira, «Introducción» a Rubén Darío, *Cantos de vida...*, *op. cit.*, p. 9.

¹³⁵ Pensamos en el entusiasmo de jóvenes poetas tales como Juan Ramón Jiménez, Eduardo Marquina, Antonio y Manuel Machado. Cfr. José Carlos Rovira, «Introducción» a Rubén Darío, *Cantos de vida...*, *op. cit.*, p. 29.

2.3.5. «El héroe»: un artista con el alma fuera

¡Pobre espíritu, débil, perdido
entre gente egoísta y extraña!

Manuel Gutiérrez Nájera, «Las almas huérfanas»

En la más reciente edición de las *Obras Completas* de Unamuno, Ricardo Senabre incluye nueve cuentos bajo el título de *Nuevos cuentos*, escritos entre 1889 y 1894 y, según el editor, nunca publicados anteriormente¹³⁶. Entre estos escritos se encuentra uno, titulado «El héroe» y fechado en mayo de 1889, sobre el que nos proponemos echar una breve ojeada desde la perspectiva de la conflictiva relación que mantiene un artista con su público. Como veremos, su destino es un continuo debatirse entre distintos estratos de sus vivencias, siempre enfocados desde la soledad, y la recepción que le reserva el gran público. Estas tensiones desembocarán en la muerte del héroe.

El cuento mencionado desarrolla la historia de un héroe al que Unamuno se niega a poner un nombre. Le hace vivir una intensa pasión amorosa, una pasión dominante:

Estaba muy enamorado el héroe, tanto que el pobre andaba por esas calles haciendo el tonto con el alma fuera y el corazón en la mano [...]. Vivía al aire libre sometido al flujo y el reflujo de las muchedumbres, sosteniendo ante ellas un monólogo eterno¹³⁷.

Desde los umbrales del texto, vemos que lo que interesa al narrador a la hora de esbozar la problematización del asunto es el posicionamiento del yo que siente frente al otro que se perfila como un grupo. Respecto a este último, aparte de la expresión ya citada relativa a las muchedumbres, encontramos expresiones tales como: «los demás hombres», «la compasión pública», «montón de gente» así como referencias explícitas al público-lector de novelas o al público-espectador de dramas. Por otra parte, a su «héroe», Unamuno le atribuye posturas típicas de un artista. Este último vocablo se repite tres veces en el texto (una vez en forma adjetival), siempre en referencia a alguna faceta de la conducta del protagonista. Estamos, pues, ante un texto cuyo núcleo se vertebra en torno a la relación del artista con su público.

La actitud del público no encierra ninguna complejidad. De hecho, los destinatarios de las penas exaltadas del artista nunca llegan a interesarse en los esfuerzos del «héroe» por captar su atención. Sin lugar a dudas, Unamuno percibe al público a través de la categoría de la especialización o

¹³⁶ Cfr. Ricardo Senabre, «Introducción» a Miguel de Unamuno, *OC*, t. II, Tr., p. XII.

¹³⁷ Miguel de Unamuno, «El héroe», en: *OC*, t. II, Tr., p. 745.

profesionalización. Los que adoptan una actitud de burla ante los amantes de Teruel son «los mismos que en la novela o en el drama lloran la suerte de estos amantes desdichados»¹³⁸. De modo que si les fuera posible contemplar el drama del protagonista desde la butaca de un teatro, «le aplaudirían a rabiar y reirían y llorarían con él los que en el mundo le arrojaban su piedad como limosna al perro de un ciego»¹³⁹. La frialdad del público ante la intimidad del artista se expresa igualmente mediante una alusión implícita al concepto de costra que Unamuno desarrolla recurrentemente en sus otros escritos¹⁴⁰: «Estaba muy enamorado y en vez de relacionarse con los demás hombres por la superficie como los cuerpos sacaba sus sentimientos al aire que los hiel»¹⁴¹. En el mundo de «El héroe», la incomunicación sustancial a la que remite la noción evocada afecta al proceso de la recepción de las vivencias del artista¹⁴². En este contexto resulta también llamativa la alusión al frío que reaparece en otro pasaje («mientras en los árboles se helaban los pajarillos»¹⁴³) y que sin lugar a dudas alude metafóricamente a la actitud incomprensiva del público.

La figura del héroe, en cambio, está provista de características ambiguas. En primer lugar, observemos que, como el público, el protagonista se ve aquejado por el gravísimo defecto del profesionalismo: «Se acordaba de aquel león del grupo que representa a la fuerza y la belleza, de Sansón y de Dalila, del Cid y de Jimena»¹⁴⁴. Instalado en un espacio monológico, ofrece al público sus emociones pasadas por un tamiz de sensibilidades ajenas. La ironía autorial ante esta dimensión del protagonista es más que evidente. Baste recordar un ya citado artículo unamuniano de 1892 en el que se evoca despectivamente a artistas que llegan a estropearse «voluntariamente el alma para vivir de los románticos sentimientos de la gente»¹⁴⁵ y cuya actitud parece comparada, como en el cuento comentado, a la de los mendigos. Otro paralelo entre ambos escritos nos es

¹³⁸ *Ibid.*, p. 746.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 746.

¹⁴⁰ Véase, a modo de ejemplo, la siguiente cita en la que aparece la metáfora de la costra: «Y cuando leí, no recuerdo en qué libro, lo doloroso y terrible que sería para un espíritu humano tener que encarnar en un cangrejo y servirse de los sentidos, órganos y miembros de ése, me dije: “Así sucede en realidad, todos somos pobres cangrejos encerrados en dura costra”», («Soledad», *op. cit.*, p. 786).

¹⁴¹ Miguel de Unamuno, «El héroe», *op. cit.*, p. 745.

¹⁴² En su indagación del espíritu español, Unamuno achaca este temor al público, calificado de «bestia multifauce», («Sobre el marasmo actual de España», en: *OC*, t. VIII, FJAC, p. 190) a la supervivencia de la ley de la honra en la vida social: «No hay que flaquear; y si se flaquea, que no lo sepan. Sobre todo esto; que no lo sepan ¡por Dios!, que no lo sepan», («El espíritu castellano», en: *OC*, t. VIII, FJAC, p. 142).

¹⁴³ Miguel de Unamuno, «El héroe», *op. cit.*, p. 745.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 747.

¹⁴⁵ Miguel de Unamuno, artículo sin título, en: *A propósito...*, *op. cit.*, p. 827.

ofrecido a través de una mención poco halagüeña del «estilo peculiar y sibilítico»¹⁴⁶ de los autores cuya personalidad ha llegado a una inquietante hipertrofia y que en «El héroe» cuaja de la siguiente manera: «Ciertas notas archiíntimas [el héroe las] escribía en el diario con un alfabeto de su invención, regocijándose al imaginar vagamente las cavilaciones que costaría descifrar aquello»¹⁴⁷. Desde la perspectiva unamuniana estamos, pues, ante un literato.

Sin embargo, el héroe del cuento evoluciona. El factor determinante del cambio que se opera en su destino es el dolor. Veamos cómo el texto se refiere a esta faceta de la experiencia del protagonista, conjugando el motivo de la desilusión amorosa con el tema de la representación, asociada a la expresión literaria¹⁴⁸:

Empezó por entonces para el hombre calabaceado un martirio atroz; no pasaba día sin percibir 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. Cuchefletas 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 mano¹⁴⁹.

De modo que la representación no dejará de acompañar las experiencias dolorosas del héroe, sin que nunca consiga conmover a nadie. A medida que el dolor se exagera, «los pinchazos» generados por la recepción de sus confesiones se hacen más molestos hasta el momento en que nace un héroe auténtico, en cuya gestación dejamos de percibir ecos de ironía:

El héroe se levantó, brotaba en él la primavera, se vio desde fuera, balanceó a solas su propio nombre y lo oyó como oído de otro conociendo por primera vez su timbre, se palpó y se encontró visto desde fuera tan ridículo como era sublime visto desde dentro¹⁵⁰.

El descubrimiento de la escisión fundamental entre un yo sensible y un mundo definido como exterior y frío constituye la base de la gestación de la autenticidad, una autenticidad –precisémoslo– concebida desde la perspectiva de la modernidad alienadora. De hecho, varios elementos nos convencen de la índole social del elemento ajeno, frente al que se define la sensibilidad del héroe. La expresión clave nos es ofrecida en la descripción de las circunstancias de su muerte, que se produce «cuando con la salida del sol empezaba el flujo y reflujo

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 827.

¹⁴⁷ Miguel de Unamuno, «El héroe», *op. cit.*, p. 746.

¹⁴⁸ De hecho, el cuento estudiado ofrece un germen de las peripecias de Apolodoro y de Augusto Pérez.

¹⁴⁹ Miguel de Unamuno, «El héroe», *op. cit.*, p. 748.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 748.

de la luz en las sombras»¹⁵¹. Recordemos que al principio del cuento aparece una expresión análoga: «el flujo y el reflujo de las muchedumbres». La sustitución léxica que se opera es reveladora de un desplazamiento sustancial del núcleo hacia el que tiende el interés del yo nacido a la autenticidad. Así pues, lo social se asienta en la conciencia y, simultáneamente, se abre paso a un mundo abierto y placentero de la naturaleza («ya no llenaba él su casa, llena de aire y sol»¹⁵²). Además, la insuperable escisión yo/mundo social queda realzada mediante la oposición sublime/ridículo, confrontándonos con una formulación germinal de la modalidad que calificaremos de ampliación modernista del simbolismo. La interiorización del público marca de una manera definitiva las vivencias del héroe que en el momento de suicidarse «se figuró rechazar el arma, disparó y quedó muerto»¹⁵³. Por tanto, el desdoblamiento entre un yo que siente y otro que se contempla y que, en realidad, remite a un público mentalizado, parece inseparable de la condición del artista. La muerte del héroe no ablanda en nada la actitud de los espectadores ante sus obsesivos esfuerzos. La frase que cierra el relato de la muerte del héroe pone de manifiesto la imperturbabilidad definitiva del público: «Le enterraron y nada más»¹⁵⁴.

En este texto prematuro de Unamuno, la gestación de la autenticidad se asocia a la muerte. Esta muerte no hay que interpretarla únicamente desde la perspectiva existencial. Siguiendo nuestra perspectiva, que hemos ido definiendo como esencial en el cuento analizado, a saber, la del artista frente a su público, llegamos al convencimiento de que el descubrimiento de la intimidad que se produce paralelamente a la concienciación acerca de la esencial frialdad del público conduce inevitablemente al aborto del proyecto artístico en su misión humanizadora. Recuérdese que tanto el «estropear el alma» como el «palparse» acaban con un fracaso ya que la comunicación nunca se instaura. Pero el fracaso adquiere rasgos más trascendentales cuando acompaña la experiencia de la autenticidad porque, una vez rota la costra del artista, la imposibilidad de romper la del público mata al hombre, sin que desaparezca el ímpetu artístico de representar. Por tanto, «El héroe» desarrolla una de las dimensiones de «El rey burgués», la que denominamos «relaciones afectivas» del artista con su público y que en el mundo unamuniano cuaja a través del concepto de la costra. De hecho, la costra ofrece un paralelo significativo con el frío rubendariano, aunque es preciso observar que el concepto forjado por el autor español es más amplio y afecta al artista en la misma medida que al público. La actitud recelosa de Unamuno frente al gran público que hemos

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 749.

¹⁵² *Ibid.*, pp. 748–749.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 749.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 749.

detectado en sus artículos y ensayos encuentra un eco indudable en el cuento comentado.

Por otro lado, «El héroe» ofrece el germen de algunas tensiones que subyacen en la reflexión estética unamuniana y que experimentarán una evolución que revelará más puntos de contacto con la estética modernista. Pensamos ante todo en un tema ya señalado en párrafos anteriores, a saber, el de la subjetividad y la autobiografía, primero rehusadas y que posteriormente pasarán a ocupar el lugar medular de su ideal de la expresión literaria. El otro tema es el erostratismo, noción que en el léxico unamuniano remite al afán de notoriedad. El posicionamiento del autor del cuento en cuestión ante el erostratismo ofrece oscilaciones llamativas entre la condena abierta, cuando los autores, como el héroe, incurren en un narcisismo impúdico, y la aceptación, cuando se trata de confesiones sinceras echadas «en el mercado»¹⁵⁵. En este segundo caso, la afirmación de un yo en busca de la fama se puede interpretar como la persecución de la inmortalidad en un mundo secularizado que, a su vez, podría relacionarse con el afán de los modernistas de imponer libremente su personalidad hipertrofiada a través de los numerosos artículos, manifiestos o autorretratos publicados en la prensa.

Hace varias décadas, Miguel Enguídanos llamó la atención de la crítica especializada sobre unos paralelos que se perfilan entre algunos escritos de Rubén Darío y el español¹⁵⁶. Compara, por ejemplo, «El rey burgués» con «Sobre el marasmo actual de España», textos en los que ve programas poéticos muy parecidos, especialmente en cuanto a su dimensión misionera. Al comentar el poema «La narria» de Unamuno, indica semejanzas llamativas con «Allá lejos» de *Cantos de vida y esperanza*, parecidos que se confirman gracias a una lectura del *Cancionero* unamuniano. En sus páginas, el crítico encuentra, al lado del poema «La narria», una breve composición, fechada el mismo día, que demuestra que el autor español estaba leyendo a Darío a la hora de crear su poema. A modo de conclusión, dice Enguídanos: «Los dos coinciden en mayor grado de lo que se cree»¹⁵⁷. Aunque nuestro enfoque no se propone el ambicioso objetivo de demostrar similitudes entre ambos autores debidas a influencias directas, compartimos con Miguel de Enguídanos el convencimiento de que es

¹⁵⁵ En una carta a Leopoldo Gutiérrez Abascal de 1904, Unamuno dice: «es una obligación moral echar el alma en el mercado», en: Javier González de Durana (ed.), *Cartas íntimas. Epistolario entre Miguel de Unamuno y los hermanos Gutiérrez Abascal*, Bilbao, Eguzki Argitaldaria, 1986, p. 150. El tema del erostratismo ha recibido un tratamiento abundante por parte de la crítica. Para una síntesis e interpretación más reciente, véase Luis Álvarez Castro, *La palabra y el ser...*, *op. cit.*, pp. 59–71.

¹⁵⁶ Miguel Enguídanos, «Dos poetas paralelos: Miguel de Unamuno y Rubén Darío», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 212–213, 1967.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 444.

preciso dejar de lado las polémicas generales a fin de adentrarnos en lo concreto de los hechos literarios. A nuestro modo de ver, las coincidencias que hemos podido esbozar son reveladoras de que ambos autores son partícipes del mismo entramado de procesos estéticos y socioeconómicos. Tanto Unamuno como los modernistas mantienen una postura de condena ante la modernidad al tiempo que llevan a la práctica estrategias encaminadas a asimilarla, como indica el planteamiento de la conflictividad consustancial a la narrativa modernista¹⁵⁸. El modernismo es, pues, un posicionamiento específico ante la modernidad. La problematización a la que los modernistas someten la modernidad entendida como espacio socialmente alienante para el ser humano y, especialmente, para el artista, constituye el impulso genético de la renovación estética emprendida desde el simbolismo y desde la ampliación modernista del simbolismo.

¹⁵⁸ Nuestras conclusiones acerca del posicionamiento de Unamuno ante la modernidad concuerdan con las de Carlos París: «Realmente Unamuno, a pesar de su aparente excentricidad histórica, de su personal voluntad evasiva, de sus ataques a la modernidad, es no sólo un pensador inmerso en ésta [...], sino un testigo empeinado de su problemática, de su desgarramiento, («Tiempo y modernidad», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 440-41, febrero-marzo 1987, p. 171).

3. EL SIMBOLISMO HISPÁNICO

¡Oh, divino coloquio de las cosas y el alma!
Enrique González Martínez, «Busca en todas las cosas»

3.1. El modernismo frente al simbolismo

El reconocimiento de una poderosa impronta simbolista en la literatura finisecular constituye un punto insoslayable de un estudio sobre el modernismo¹. Los modernistas se muestran perfectamente conscientes de que escriben bajo la égida del simbolismo tanto a nivel de su visión analógica del mundo como en lo relativo a los recursos estéticos de los que echan mano y entre los que nos limitamos de momento a evocar el símbolo con su génesis epistemológica y estética. En esta etapa de nuestras reflexiones, nos proponemos resolver, en primer lugar, algunas dificultades metodológicas vinculadas con la narrativa simbolista y su relación con la llamada «novela modernista», lo cual nos permitirá posicionarnos ante estas categorías estéticas. A continuación, presentaremos algunos testimonios iluminadores de la conciencia del simbolismo, patente en los autores modernistas para, en la etapa siguiente de nuestro estudio, hacer resaltar las líneas directrices del simbolismo, partiendo de *La lámpara maravillosa* de Ramón del Valle-Inclán, texto que consideramos representativo de la estética simbolista en el seno del modernismo. Estas características generales, completadas por otras manifestaciones literarias de la estética en cuestión, detectables, por ejemplo, en *Antonio Azorín* de José Martínez Ruiz, *Lucía Jerez* de José Martí, *Jardín umbrío* de Ramón del Valle-Inclán o *Ídolos rotos* de Manuel Díaz Rodríguez, nos permitirán apreciar su vigencia y calibrar su alcance en las letras hispánicas del periodo finisecular. En

¹ Según Emilio González López, el simbolismo es «la corriente principal y más caudalosa del modernismo», («Bajo la sombra del modernismo y el impresionismo: la generación del 98 y el simbolismo», *Ínsula*, 350, 1976, p. 11). Véanse también los siguientes estudios: Ricardo Gullón, «Simbolismo y modernismo», en: José Olivio Jiménez (ed.), *El simbolismo*, Madrid, Taurus, 1979, pp. 21–44; Rosario Peñaranda Medina, *La novela modernista hispanoamericana: estrategias narrativas*, Anejo VI de la Revista Cuadernos de Filología, Valencia, Universitat de Valencia, 1994; Pierre Brunel, «Literatura», en: Joanna Guze (red.), *Encyklopedia symbolizmu*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1997, pp. 180–268.

nuestro primer capítulo, hemos detectado en Miguel de Unamuno una apreciación altamente positiva del componente simbolista de los modernistas hispanoamericanos. La mayor parte del presente capítulo se orienta a delimitar su actitud frente a un movimiento que consideramos nuclear dentro del polimorfo modernismo, apoyándonos en un modelo previamente elaborado.

3.1.1. Prosa simbolista y modernista

Antes de adentrarnos en la problemática del simbolismo en la prosa modernista hispánica, una matización de índole metodológica resulta necesaria. Aunque la crítica especializada no vacila en relacionar el modernismo con el simbolismo en lo referente a la poesía y al drama, por una parte, y a cierta metafísica, por otra, las reticencias surgen a la hora de hablar de la prosa simbolista. De hecho, la acuñación del concepto «novela simbolista», tardó en llevarse a cabo. El posicionamiento de Anna Balakian resulta muy representativo a este respecto: «La novela simbolista es una contradicción en los términos»². Mencionemos igualmente el clásico estudio de William R. Risley, quien, aunque acude a la noción de prosa simbolista, situando *Jardín umbrío* de Valle-Inclán dentro de la tradición resultante de la evolución del movimiento en cuestión, no deja de recordar que, desde la óptica de Mallarmé, el simbolismo resulta ajeno al componente narrativo³. Ello sorprende tanto más que en una de las formulaciones programáticas del movimiento en cuestión, como lo es indudablemente el manifiesto de Jean Moréas de 1886, leemos unas consideraciones reveladoras que se aplican a la prosa: «La prose, romans, nouvelles, contes, fantaisie, évolue dans un sens analogue a celui de la poésie. [...] La conception du roman symbolique est polymorphe»⁴. A continuación, Moréas habla del personaje único que protagoniza la nueva novela: «un personnage unique se meut dans des milieux déformés par ses hallucinations propres, son tempérament; en cette déformation gît le seul réel»⁵. Hoy en día, el

² Anna Balakian, *El movimiento simbolista*, Madrid, Ed. Guadarrama, 1969, p. 194.

³ William R. Risley, «Hacia el simbolismo en la prosa de Valle-Inclán», en: John P. Gabriele (ed.), *Suma valleinclaniana*, Barcelona, Anthropos, pp. 53–95. Observemos que las reservas de Mallarmé ante el género narrativo, aunque indudables, no son tan unívocas como sugiere Risley, ya que el poeta francés admira, por ejemplo, la novela simbolista *Bruges-la-Morte* (1892) del belga Georges Rodenbach, (cfr. Wiesław Mateusz Malinowski, *Le roman du symbolisme*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2003, p. 203). Por otro lado, Malinowski da cuenta de las mismas dificultades que encuentra la noción de novela simbolista en el campo de la crítica francesa.

⁴ Jean Moréas, «Un manifeste littéraire. Le symbolisme», *Le Figaro, Supplément littéraire*, 18 de septiembre de 1886, p. 2.

⁵ *Ibid.*, p. 2.

uso del término de novela (narrativa) simbolista se hace cada vez más presente, especialmente en el contexto de obras particulares⁶.

Por otro lado, desde nuestra perspectiva, resulta altamente llamativa la casi total coincidencia entre los rasgos de la llamada novela simbolista, cuyas características establece con mayor rigor Roland Grass⁷, quien se concentra en los orígenes de dicha novela en Hispanoamérica, y los rasgos distintivos de la novela modernista hispanoamericana, sistematizados por Aníbal González⁸, Klaus Meyer-Minnemann⁹ y Rosario Peñaranda Medina¹⁰. La captación subjetiva (con frecuencia patológica) y artística de la realidad, la elaboración de una prosa poética, sugerente, musical y relativamente breve en ruptura con la mimesis realista, la concentración en un protagonista en oposición a su medio, la hibridación de la forma y hasta un marcado carácter fundacional relativo a la instauración de la modernidad estética son coordenadas insoslayables tanto de la novela simbolista como de la modernista. La definición que Laura Rivkin¹¹ y Germán Gullón dan de la novela simbolista en relación, esta vez, con la narrativa española no se aleja mucho de esta sucinta y abarcadora presentación. Veamos la caracterización de este último estudioso quien, sin embargo –como se verá a continuación–, establece un criterio distintivo entre la novela simbolista y la modernista:

Entiendo por novela simbolista [...] aquella donde la acción exterior es mínima, con la consecuente devaluación textual de los factores compositivos tradicionales, de tiempo cronológico, las relaciones causa y efecto, el entorno histórico, el desarrollo de los

⁶ Laura Rivkin, «Introducción» a Ángel Ganivet, *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 48–55; María Paz Díez Taboada, «Introducción» a Ramón del Valle-Inclán, *Flor de santidad*, Madrid, Gredos, 1999, pp. 53–71. Como se verá, también Germán Gullón echa mano de la rotulación «novela simbolista» en relación a un tipo de novela finisecular española, (*El jardín interior de la burguesía. La novela moderna en España (1885–1902)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003, p. 164 y siguientes).

⁷ Roland Grass, «Notas sobre los comienzos de la novela simbolista-decadente en Hispanoamérica (Amado Nervo y Carlos Reyles)», en: José Olivio Jiménez, (ed.), *El simbolismo*, *op. cit.*, pp. 313–327. Al establecer la genealogía de la novela simbolista-decadente, el autor de este estudio utiliza indistintamente la noción de novela simbolista (decadente) y la de modernista. Para el canon de la novela simbolista en relación a la literatura francesa, véase Wiesław Mateusz Malinowski, *Le roman du symbolisme*, *op. cit.*

⁸ Aníbal González, *La novela modernista hispanoamericana*, Madrid, Gredos, 1987.

⁹ Klaus Meyer-Minnemann, «La novela modernista hispanoamericana y la literatura europea del “fin de siglo”: puntos de contacto y diferencias», en: Ivan Schulman (ed), *Nuevos asedios al modernismo*, Madrid, Taurus Ediciones, 1987, pp. 246–261.

¹⁰ Rosario Peñaranda Medina, *La novela modernista...*, *op. cit.*

¹¹ Laura Rivkin, «Introducción», a Ángel Ganivet, *Los trabajos...*, *op. cit.*, p. 48.

personajes, etc. En contrapartida, la técnica novelística entra al servicio de la sugestión, adaptada a los métodos de la poesía con vistas a captar los encargos de lo íntimo¹².

Otra convergencia que hemos podido captar en la óptica de los estudios evocados se refiere al corpus de novelas que suministra material a las investigaciones en cuestión. De hecho, las obras consideradas como simbolistas aparecen calificadas de «modernistas» por otros críticos¹³. Por ello, teniendo en cuenta las opiniones de Moréas y las concomitancias mencionadas entre la novela simbolista y la modernista, consideramos legítimo hablar de la prosa modernista en cuanto reverberación y desarrollo de la estética simbolista, aunque estableciendo algunas precisiones.

Observemos, primero, que la novela modernista, tal como aparece definida en los estudios relativos a la narrativa hispanoamericana, ofrece una matización con respecto a la simbolista: la de reflexionar explícitamente sobre el papel del intelectual frente a la sociedad, rasgo en el que insiste Aníbal González¹⁴. Obviamente sería válido considerar esta última característica como una plasmación del aislamiento del personaje de la novela simbolista, frecuentemente representado en términos de oposición a su medio social. Señalemos, no obstante, que la presencia del rasgo en cuestión en el seno de la novela modernista, tanto española como hispanoamericana, posibilita una rápida identificación del contexto nacional, que llega a problematizarse paralelamente a la problematización del yo, de clara raigambre simbolista. Por otro lado, existe otra vía por la que la narrativa modernista se irá desviando del proyecto simbolista, socavando cualquier posibilidad de metafísica. Nos referimos a la ironía, fenómeno que, al recurrir a un repertorio peculiar de técnicas, desmiente cualquier posibilidad de llegar a una suma. La perspectiva simbolista se orienta hacia una trascendencia que se intuye o reconstruye desde el horizonte de una modernidad altamente insatisfactoria; la modernista, en cambio, pone de relieve las secuelas de la modernidad alienadora en una subjetividad fragmentada¹⁵. Así pues, recurriremos a la noción de **prosa simbolista**, cuyos recursos se orientan hacia un canon de la armonía, y a la noción de **ampliación modernista del simbolismo**, tendencia que entra en diálogo con el componente simbolista a

¹² Germán Gullón, *El jardín interior...*, *op. cit.*, p. 164. El rasgo que no aparece destacado por este crítico en su caracterización de la novela simbolista es la presentación del personaje en oposición a su medio. Esta divergencia se debe, a nuestro entender, al corpus de novelas comentadas. Germán Gullón se centra, en su comentario de la novela simbolista, en *Sonata de otoño* de Valle-Inclán.

¹³ Todos los textos estudiados por Roland Grass, («Notas sobre los comienzos...», *op. cit.*) aparecen mencionados en Aníbal González, (*La novela modernista...*, *op. cit.*, p. 23), cuyo corpus resulta mucho más extenso.

¹⁴ Este estudioso, al hablar de las novelas modernistas concretas las califica de «obras profundamente políticas», (*ibid.*, p. 28).

¹⁵ Utilizamos la noción de «modernidad» en la acepción desarrollada en nuestro segundo capítulo.

través de la ironía o de la problematización del contexto nacional. Nuestros siguientes capítulos se dedican a una caracterización pormenorizada de esta segunda modalidad.

En cualquier caso, lejos de buscar contrastar los dos conceptos, nos inclinamos a trazar su complementariedad. En cierto modo, coincidimos, pues, con la postura de Germán Gullón, quien distingue los conceptos de novela modernista y simbolista, fijándose en el predominio de un criterio determinado, aunque nos parece adecuado aportar alguna matización en lo referente a la naturaleza de dicho criterio. De hecho, cuando habla de la «prosa modernista en su tendencia simbolista»¹⁶, hace referencia a la mirada estetizante del narrador, la cual opera una transformación idealizadora: «se trata de una ideación que sobrevuela la realidad, un escape»¹⁷. Frente a esta actitud adjudicada a la expresión simbolista, otra vertiente de la narrativa modernista parece abocada al dominio de la autenticidad y la sinceridad, correspondiente a una situación de impotencia ante lo real: «La prosa modernista no simbolista expresa en su fragmentación el mundo entrevisto a través de la reacción auténtica, desde la sinceridad de cuando ni se sabe bien qué decir ni cómo hacerlo»¹⁸. Desde nuestra perspectiva, tanto la mirada simbolista como la modernista fluyen de un posicionamiento auténtico ante el mundo, regido por una conciencia como única medida de lo real.

En lo referente a los recursos narrativos, el simbolismo, como se verá, acude a instrumentos estéticos al servicio de la sugerencia y la ambigüedad, mientras que la narrativa de la ampliación modernista se orienta a expresar la fragmentariedad y la escisión del sujeto. En cualquier caso, las técnicas de las que echan mano los textos de la ampliación modernista hunden sus raíces, como veremos, en el simbolismo. Señalemos de momento, ciñéndonos a la necesidad de elaborar una metodología a la hora de acercarnos a la prosa simbolista-modernista, que Germán Gullón, en un intento de sintetizar los rasgos distintivos de la narrativa modernista, opone la novela modernista a la realista e indica la operatividad de la metáfora como herramienta más dinámica en los autores finiseculares mientras que los representantes de la novela tradicional, al moldear el material ficticio, se basan en la actitud metonímica¹⁹. Observemos que lo que subyace en el estudio mencionado en cuanto criterio diferenciador resulta ser el posicionamiento del novelista ante la materia novelable, que en el realismo estriba en la relación de contigüidad, mientras que en el modernismo consiste en una mirada distanciadora y embellecedora del narrador. La matriz de esta segunda actitud se encuentra, según nuestra óptica, en el simbolismo, el cual

¹⁶ Germán Gullón, *El jardín interior...*, op. cit., p. 31.

¹⁷ *Ibid.*, p. 31.

¹⁸ *Ibid.*, p. 31.

¹⁹ Germán Gullón, «Técnicas narrativas en la novela realista y en la modernista», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 286, 1974, pp. 173–187.

precisamente tiende a distanciarse de las coordenadas espacio-temporales del mundo objetivo en busca de una trascendencia. Por consiguiente, la metáfora en los modernistas aparece frecuentemente elevada a la categoría de símbolo. Del mismo modo, la duda epistemológica derivada del uso de una voz narrativa no fidedigna y considerada como base de una narración modernista²⁰ puede deducirse de la subjetivación del mundo representado en cuanto característica ineludible de una narración simbolista.

En lo general, y volviendo al problema genérico de la «prosa simbolista», procederemos, según los presupuestos que implícitamente organizan el estudio de Miguel Ángel Lozano Marco quien, al referirse a los primeros cuentos de Ramón Pérez de Ayala, los vincula con la estética simbolista, lo cual le permite incluir dichos textos dentro de la categoría de relatos modernistas²¹. Desde nuestro punto de vista, el modernismo constituye, pues, una fecunda y polimorfa maduración del simbolismo, tanto en los dominios de la poesía y el drama como en el área de la narrativa. La conciencia que tienen los modernistas hispánicos de crear empapados de la estética simbolista proporciona buena muestra de ello.

3.1.2. Los modernistas frente al simbolismo

En diciembre de 1897, Amado Nervo publica un revelador artículo: «Los modernistas mexicanos (Réplica)». Como solía ocurrir con muchos de los manifiestos modernistas, su autor esboza un ideal estético en respuesta a los ataques de un incomprensivo compatriota, reacio a la nueva literatura. Resulta imprescindible señalar que Nervo, al mencionar a los padres del simbolismo, no se contenta con evocar a Baudelaire, Verlaine, Mallarmé o Villiers de L'Isle-Adam, sino que se remonta a Isaías, Daniel o San Juan Evangelista, a saber, lejos de identificar dicha estética con un cenáculo de autores galos, la adscribe a una tradición religiosa que hace suya²². De modo que en el artículo de Nervo no solo aflora la conciencia del simbolismo en cuanto visión germinal en los modernistas sino que el poeta mexicano tiene la lucidez de indicar el fermento religioso que, como veremos, palpita debajo del lenguaje literario simbolista. Por otra parte, desde la óptica del artículo comentado, los dos rasgos definitorios de la estética simbolista lo son simultáneamente del modernismo: «Porque el

²⁰ Nil Santiañez, «Entre el realismo y el modernismo: voz narrativa y deseo triangular en *Una cristiana-la prueba*», *Castilla: estudios de literatura*, 19, 1994, pp. 187–205.

²¹ Miguel Ángel Lozano Marco, *Del relato modernista a la novela poemática: la narrativa breve de Ramón Pérez de Ayala*, Alicante, Universidad de Alicante, Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1983.

²² Amado Nervo, «Los modernistas mexicanos (Réplica)», en: *OC*, Madrid, Aguilar, 1972, t. II, p. 342.

modernismo va, seguramente, hacia dos grandes fines: el símbolo y la relación»²³. Convencido de la superioridad del sustrato ideal de la realidad, Nervo indica la operatividad de ambos en la exploración de lo inmaterial. Así, la relación, por ejemplo, «ata a los mundos en un imponderable abrazo»²⁴. Esta misión cognoscitiva del nuevo arte permanece vigente en otro artículo del autor mexicano, titulado «El modernismo» (1907), donde el modernista es el que va hacia dentro, auscultando los «latidos íntimos del Universo»²⁵. Aunque en este escrito Nervo no recurre al concepto de simbolismo, no cabe duda de que esta «doctrina literaria», como lo llama en el artículo de 1897, sigue informando el ideario estético que expone.

Otro hispanoamericano que se hace eco de la estética simbolista es Julio Herrera y Reissing. En un ensayo vehemente de 1905 titulado «Syllabus» el autor uruguayo parte de una visión unitaria de la realidad donde «todo se entrelaza» y en la que el poeta simbolista penetra extáticamente en una experiencia teñida de misticismo. El artista presiente la Verdad y el Enigma, términos a los que los simbolistas suelen referirse supersticiosamente con mayúscula, y se lanza a reconstruir el misterio, basando su arte en una sugerente ambigüedad:

Las palabras suntuosas, las imágenes imprecisas, las sensaciones espectrales, el tono enrarecido, el gesto evocador, el «chaud-froid» excéntrico, todo amalgamado, todo borroso, todo en concordancia estética, forma en arquitecturas casi inverosímiles una especie de rerapium místico²⁶.

Para Herrera y Reissing, el esfuerzo del poeta en un movimiento simultáneo debe orientarse hacia el misterio oculto del mundo, que abarca la naturaleza y la conciencia, y hacia el lenguaje, al que hay que infundir un espíritu renovado para que esté a la altura de una experiencia de la eternidad.

Numerosas son las ocasiones en las que Rubén Darío alude al simbolismo en cuanto estética con la que se identifica plenamente. Sin extendernos sobre los detalles de su actitud siempre apologética ante la corriente en cuestión, señalemos solamente que el vocablo «simbolismo» permanecerá en el vocabulario dariano impermeable al recelo que contaminará el uso de la voz «decadente» y hasta «modernista»²⁷ en un ambiente en que, no hay que perderlo

²³ *Ibid.*, p. 342.

²⁴ *Ibid.*, p. 342.

²⁵ Amado Nervo, «El modernismo», en: Ricardo Gullón (ed.), *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Guadarrama, 1980, p. 101.

²⁶ Julio Herrera y Reissing, *Poesías completas y páginas en prosa*, Madrid, Aguilar, 1961, p. 710.

²⁷ Cfr. José Olivio Jiménez, «La conciencia del simbolismo en los modernistas hispánicos (algunos testimonios)», en: José Olivio Jiménez (ed.), *El simbolismo*, *op. cit.*, p. 55. Para la evolución del concepto de modernismo en Darío, véase Allen W. Phillips, «Rubén Darío y sus juicios sobre el

de vista, «simbolista», «decadente» y «modernista» eran denominaciones con frecuencia intercambiables. De hecho, el autor nicaragüense observa con lucidez los abusos de los «modernistas» epígonos, de una parte y, de otra, las connotaciones negativas de la voz «decadentismo» en lo relativo a la moralidad. En 1903 escribe en la *Revista Moderna*: «El vulgo semileído y semiuniformado en todas partes encontró fácil sonreír del simbolismo y traer el detalle decadente como corroboración de su alegría»²⁸. Empeñado en defender sus ideales frente a un mundo mezquino y de mala fe, el siempre batallador Darío escoge el vocablo que considera más eficiente en su batalla por el modernismo, a saber, el del simbolismo.

Los testimonios de Nervo, Herrera y Reissing y Darío nos sirven de simple botón de muestra para ilustrar la conciencia del poderoso impacto de la estética simbolista en los modernistas hispanoamericanos. En este contexto, sería un olvido imperdonable de nuestra parte el no mencionar el juicio de Pedro Emilio Coll que a primera vista parece contradecir lo que venimos demostrando en este apartado. Veamos su declaración de 1901:

En mi concepto, los simbolistas franceses han ejercido poca o ninguna influencia en América, donde son casi desconocidos; lo que se llama «decadentismo» entre nosotros no es quizás sino el romanticismo exacerbado por las imaginaciones americanas²⁹.

De hecho, Coll se equivoca solo en parte. Al refutar el alcance de la estética simbolista en los autores de su continente y ello, para defenderse del inevitable reproche del galicismo mental, Coll se erige en gran conocedor de sus líneas directrices. Además, cuando, no sin incurrir en una contradicción, arguye que «una moda extranjera que se acepta y se aclimata es porque encuentra terreno propio, porque corresponde a un estado individual o social y porque satisface un gusto que ya existía antes»³⁰ no hace sino resaltar un fondo americano dentro de la nueva estética. Por consiguiente, implícitamente reconoce una coincidencia entre el simbolismo de cariz francés y una tendencia latente en los modernistas hispanoamericanos, aunque no en términos de influencia. El juicio de Coll nos parece de suma importancia ya que, según nuestra óptica, la presencia de la marca simbolista no se reduce en absoluto a la cuestión de adoptar preceptos del cenáculo de unos archicitados poetas parisienses; la huella simbolista de una obra se trasluce a través de una ética y estética compartidas con dicho

modernismo», en: Homero Castillo (ed.), *Estudios críticos sobre el modernismo*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 118–145.

²⁸ Rubén Darío, «Al Dr. Max Nordau», citado por José Olivio Jiménez, «La conciencia del simbolismo...», *op. cit.*, p. 56.

²⁹ Pedro Emilio Coll, «Decadentismo y americanismo», en: Vicente Sabido, Ángel Esteban (eds.), *Antología del modernismo literario hispánico*, Granada, Editorial Comares, 2001, p. 132.

³⁰ *Ibid.*, p.131.

movimiento. Esta confluencia, tal como sugiere Nervo en el escrito antes citado de 1897, no solo se produce a raíz de una prodigiosa expansión del simbolismo hacia fuera, de la que habla Anna Balakian³¹ sino que puede darse con anterioridad a su formulación por parte de los poetas franceses. En esta misma línea, se ha hablado, por ejemplo, del simbolismo de San Juan de la Cruz³².

En lo referente a la conciencia del simbolismo en las letras españolas, empecemos por consideraciones que más o menos explícitamente hacen suya la cosmovisión fácilmente identificable con la estética en cuestión. En 1898, José Martínez Ruiz publica en *El Progreso* un artículo titulado «Un poeta», impulsado por unos propósitos poco halagüeños del periodista catalán Ignacio Iglesias, quien anteriormente pone en tela de juicio la calidad artística de los escritores españoles fuera de Cataluña³³. El escrito de *El Progreso* constituye, pues, un esfuerzo por demostrar un agudo interés por la estética que llegó a destronar el naturalismo:

Sí, la Naturaleza tiene *alma*; tiene alma el campo solitario, en noche estrellada de estío [...]. Tiene alma cuanto nos rodea, cuanto vive a nuestro lado, y asiste impasiblemente, en silencio, a nuestras tragedias íntimas, a nuestros dolores microscópicos, como a nuestras expansiones de placer, a las alegrías de una hora. Tienen alma las cosas, y los grandes artistas saben verla y trasladarla a sus versos o a su prosa³⁴.

La mención de Verlaine, Rodenbach, Maeterlinck y de *La intrusa*, bajo cuyo encanto dice encontrarse el joven autor, no ofrece lugar a dudas: Martínez Ruiz está hablando del simbolismo. Notemos de paso que el futuro Azorín no tiene reparos en relacionar la nueva estética con la expresión prosística.

A la hora de detectar la impronta del simbolismo en las autorreflexiones de los modernistas, nos parece oportuno, antes de adentrarnos en la producción literaria del periodo en cuestión, indagar el impacto de la estética examinada en la lectura que los autores finiseculares hacen de textos de otros autores, cuando se pronuncian, en cierto modo, en calidad de críticos. De hecho, nos parece muy llamativo que la obvia adscripción al simbolismo de autores tales como Ramón del Valle-Inclán se trasluce no solo a través de su obra de ficción, lo cual nos será posible comprobar en los apartados siguientes, sino que se manifiesta también en sus apreciaciones relativas a producciones ajenas. En un escrito

³¹ Obviamente, esta expansión supone transformaciones. Cfr. Anna Balakian, *El movimiento simbolista*, *op. cit.*

³² Así lo hace, por ejemplo, Juan Ramón Jiménez. Sobre sus juicios volveremos más adelante.

³³ Para las circunstancias en las que aparece este escrito, véase Richard A. Cardwell, «La poesía moderna, modernísima, poesía quizás del futuro». Los orígenes del simbolismo en España», *Anales de literatura española*, 15, 2002, pp. 24–47.

³⁴ José Martínez Ruiz, «Un poeta», en: José María Valverde (ed.), «Azorín», *Artículos olvidados de José Martínez Ruiz (1894–1904)*, Madrid, Narcea, 1972, p. 154.

sobre *La casa de Aizgorri* de Pío Baroja, Valle-Inclán dice: «Y todo el libro es así: una lejanía de niebla por donde pasan vidas de ensueños. Algo que me hace recordar los relatos de las abuelas: ¡esos relatos que tienen una indecisión y un encanto que no tiene la vida!»³⁵. De modo que el autor de las *Sonatas* lee la estampa de Baroja³⁶ desde su íntima experiencia (no en vano, en el título del artículo aparece la palabra «sensación»), a saber, desde su manera personal de vivir una ficción que coincide con su modo anhelado de vivir la vida. En la prosa de su *Jardín umbrío*, encontramos sin dificultad los mismos elementos que los adjudicados a *La casa de Aizgorri* y que la crítica especializada en Valle-Inclán ha relacionado con el simbolismo³⁷.

En las letras españolas, el modernista que mayor empeño puso en destacar el cariz simbolista de las letras finiseculares fue sin duda ninguna Juan Ramón Jiménez. Al hablar del «primer Villaespesa» en 1936, reconoce la poderosa impronta de la escuela francesa en algunos autores del fin de siglo: «Aparte de Rubén Darío, en los Machado y en mí la influencia mayor fue la francesa; el simbolismo, no el parnaso [...]»³⁸. Pero a continuación, su apreciación del simbolismo en las letras españolas cobrará un énfasis distinto. En este contexto, no resultaría baldío recordar su famosa distinción entre la poesía cerrada y abierta. En esta segunda categoría, definida como más universal al tiempo que nacional y, por lo tanto, más fecunda, el crítico y poeta español incluye el simbolismo, insistiendo simultáneamente, y siguiendo en este sentido a los modernistas hispanoamericanos antes citados, en las raíces no foráneas de la tendencia en cuestión. La tradición arábigo-andaluza y, ante todo, la poesía mística de San Juan de la Cruz proporcionan a Juan Ramón argumentos a favor del carácter castizamente español del simbolismo: «Más que alemán por la música, o que inglés por la lírica, como se dice, el simbolismo es, por San Juan de la Cruz, español»³⁹. Tal obstinación por remontarse al origen castizo del simbolismo resurge con más intensidad en su curso sobre el modernismo,

³⁵ Ramón del Valle-Inclán, «*La casa de Aizgorri*. Sensación», en: Ricardo Gullón, *El modernismo...*, *op. cit.*, p. 316.

³⁶ Cfr. Maitena Etxebarria Aróstegui, «Introducción» a Pío Baroja, *La casa de Aizgorri*, Madrid, Espasa Calpe, 1999. Sin acudir a la noción de simbolismo, la crítica hace entroncar el texto barojano con la estética modernista, evocando la valoración citada de Valle-Inclán.

³⁷ Cfr. William R. Risley, «Hacia el simbolismo...», *op. cit.* y también Miguel Díez Rodríguez, «Introducción» a Ramón del Valle-Inclán, *Jardín umbrío. Historias de santos, de almas en pena, de duendes y ladrones*, Madrid, Espasa Calpe, 2007.

³⁸ Juan Ramón Jiménez, «Recuerdo al primer Villaespesa, 1899-1901», en: Ricardo Gullón, *El modernismo...*, *op. cit.*, pp. 286–287.

³⁹ Juan Ramón Jiménez, «Poesía cerrada y poesía abierta», en: *El trabajo gustoso*, Madrid, Aguilar, 1961, p. 100.

impartido en Puerto Rico en 1953. Para apoyar su tesis, Juan Ramón sugiere una influencia directa de la mística española en Paul Verlaine⁴⁰.

3.2. *La lámpara maravillosa: entre la estética y la ética*

Publicado en 1916, el controvertido texto de *La lámpara maravillosa* puede considerarse como una de las poéticas del modernismo español⁴¹. Su vinculación con el simbolismo fue realizada, por ejemplo, por William Risley⁴², Francisco Javier Blasco Pascual⁴³ y Carol S. Maier⁴⁴. En nuestro comentario de dicho texto, insistiremos, en primer lugar, en la concepción unitaria del universo que gravita sobre la cosmovisión vailleinclanesca, cobrando todas las cualidades de un paraíso perdido a la vez que anhelado. Nos interesará especialmente la concepción de la conciencia en cuanto depositaria de la misión de interpretar la señal de lo divino así como el papel reservado al arte y al poeta en el desciframiento de lo oculto. A continuación, pasaremos a detallar las maneras de recrear el mundo de las analogías, destacando los obstáculos que pueden frustrar tal aspiración. Insistiremos igualmente en la importancia de la ambigüedad y del misterio en su relación con la eternidad.

Desde una perspectiva general, *La lámpara maravillosa* ofrece una visión de un mundo signifiante, donde lo material aparece marcado por señales de un orden ideal. Lo inefable aparece inserto en las cosas, en los seres humanos y en los paisajes, desprendiendo un aura de divinidad que la gente inculta es capaz de aprehender instintivamente y que el arte se esfuerza por recrear. Miremos un paisaje invadido por una presencia superior y organizadora:

El campo tenía una gracia inocente bajo la lluvia. Los senderos de color barcino ondulaban cortando el verde de los herberos y la geometría de las siembras. Cuando el sol rasgaba la boira, el campo se entonaba de oro con la emoción de una antigua pintura, y sobre la gracia inocente de los prados, y en el tablero de las siembras, los senderos parecían las flámulas

⁴⁰ Juan Ramón Jiménez, *El modernismo. Apuntes de curso (1953)*, Madrid, Visor, 1999, p. 24.

⁴¹ Cfr. Rosa Fernández Urtasun, *Poéticas del modernismo español*, Pamplona, Eunsa, 2002. Sobre las controversias relativas a este texto de Valle-Inclán, véase Javier Blasco, «Introducción» a Ramón del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa*, Madrid, Espasa Calpe, 1995, pp. 10–11.

⁴² William R. Risley, «Hacia el simbolismo...», *op. cit.*

⁴³ Javier Blasco, «Introducción» a Ramón del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa*, *op. cit.*

⁴⁴ Carol S. Maier, «*La lámpara maravillosa* de Valle-Inclán y la invención continua como una constante estética», en: A. David Kossoff, José Amor y Vázquez, Ruth H. Kossoff, Geoffrey W. Ribbans (coords.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 2, Madrid, Istmo, 1986, pp. 237–245.

donde escribían las leyendas de sus cuadros los viejos maestros de aquel tiempo en que las sombras de los santos peregrinaban por los senderos de Italia⁴⁵.

El mundo recreado desde la óptica simbolista cobra todas las cualidades de un texto cuyos componentes vienen a ser signos, aboliendo las limitaciones de la cronología gracias al poder arcano de una «gracia inocente». Esta última expresión que aparece dos veces en el fragmento comentado remite a la pureza y a la inmediatez de la trascendencia que se manifiesta en la naturaleza sin instancias mediadoras. Sin embargo, estamos ante una visión que se irá problematizando a lo largo de las páginas del texto comentado.

El mundo de *La lámpara maravillosa* se constituye a través de un incesante tira y afloja entre un pasado perfecto y un presente insatisfactorio. De hecho, uno de los principios vitales que aflora en el libro de Valle-Inclán es el de la crisis del yo, entrevista como inseparable de un devenir histórico y originada en la pérdida de una visión unitaria del universo. Solo desde la alienación de la conciencia se puede entender la aspiración a una experiencia extática de lo real, del mismo modo que entre las vivencias previas a la unión mística de San Juan de la Cruz predomina la carencia en cuanto rasgo generatriz de la búsqueda de una trascendencia. Desde esta perspectiva, el tratado de Valle-Inclán constituye una teorización estética en torno a un intento por restablecer una relación religiosa del yo con un mundo dinámico y alienante. Lógicamente, este esfuerzo se expresa a través de un lenguaje sistemáticamente religioso:

El Adamita, al morder la simbólica manzana, contaminó de ciencia y de experiencia el immaculado conocer de los sentidos, y desapareció de los ojos aquella visión gozosa del mundo que, aun cambiando los números del sol, era quieta. Antes del pecado, la gracia colmaba las almas, y la vida en sus espejos era eterno renacer, y toda la Tierra era Paraíso⁴⁶.

Hay, pues, un antes siempre recordado y un ahora casi siempre contaminado por el pecado del conocimiento discursivo y la experiencia empírica. El ser humano puede volver a vivir en armonía con el mundo, «llegar a la comunión con el Todo»⁴⁷ a costa del esfuerzo sostenido de unos «ejercicios espirituales»⁴⁸ que recuerdan la vía purgativa e iluminativa de los místicos. Sin embargo, a diferencia de los místicos, guiados por la luz de la impenetrable gracia divina, el énfasis de la experiencia valleinclanesca de la trascendencia recae en la vivencia de una conciencia. La unidad se deja aprehender desde un vivir afectado por la cronología. Recordemos, por ejemplo, que al principio del apartado titulado «El anillo de Giges», el acceso al arcano que posibilita la percepción de lo invisible

⁴⁵ Ramón del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa*, op. cit., p. 74.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 145.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 65.

⁴⁸ *Ejercicios espirituales* es el subtítulo del texto comentado.

empieza significativamente con una situación en el correr del tiempo: «Cuando yo era mozo, la gloria literaria y la gloria aventurera me tentaron por igual»⁴⁹. En otro lugar leemos: «Recuerdo también una tarde, hace muchos años, en la catedral leonesa»⁵⁰. La predominancia de la evocación de las vivencias pasadas, conducentes a la revelación de lo eterno, actualiza, por una parte, esta dimensión recordatoria y anhelante del alma en incesante tensión hacia el Todo y, por otra, corrobora el carácter inmanente (temporal) del impulso original de las experiencias descritas. Fijémonos, por ejemplo, que el llegar a una visión atemporal de las cosas pasa por etapas y esfuerzos estériles:

En esta rebusca, al cabo logré despertar en mí desconocidas voces y entender su vario murmullo, que unas veces me parecía profético y otras familiar, cual si de pronto el relámpago alumbrase mi memoria, una memoria de mil años. Pude sentir un día en mi carne, como una gracia nueva, la frescura de las hierbas, el cristalino curso de los ríos, la sal de los mares, la alegría del pájaro, el instinto violento del toro⁵¹.

La suma se deja entrever «un día» y «en mi carne», es decir, la trascendencia es aprehensible desde un yo marcado originariamente por la inmanencia. El movimiento de acceso a lo inefable aparece relacionado con los privilegios de la gracia, pero se trata de una gracia «nueva», cuyo carácter heterodoxo aparece realzado con el adverbio «como». De hecho, se trata de una gracia moderna, asociada a la temporalidad y a la conciencia. De modo que, como hemos visto en el primero de los pasajes comentados, en el orden material de lo real aparece inserto lo divino, pero este principio ideal tiende a inmanentizarse porque su percepción solo es posible a través de una visión interior reestructuradora. Estamos lejos, pues, del «aquí» dotado de una esencial autonomía de Fray Luis de León, un aquí situado en las alturas y asociado a la bienaventuranza⁵² como también nos alejamos del aquí valleinclanesco marcado por una «gracia inocente».

En el contexto del desciframiento moderno de lo oculto, no sería vano recurrir al que «suministra carburante al simbolismo»⁵³, a saber, a Baudelaire y, especialmente, a su manera de asimilar a Swedenborg. De hecho, se suele citar a este filósofo en lo relativo a la visión idealista que subyace en el simbolismo. Sin embargo, como dicho pensador aparece evocado en distintos contextos⁵⁴, resulta

⁴⁹ Ramón del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa*, *op. cit.*, p. 69.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 76.

⁵¹ *Ibid.*, p. 71.

⁵² Nos referimos a «Noche serena».

⁵³ Anna Balakian, *El movimiento simbolista*, *op. cit.*, p. 65.

⁵⁴ Anna Balakian da cuenta de cierta ambigüedad que acompaña la mención de Swedenborg en relación con distintas corrientes estéticas y precisa las maneras peculiares en las que el romanticismo, el simbolismo y el surrealismo asimilan su pensamiento, (*ibid.*, pp. 25–43).

imprescindible realzar el giro que dieron los simbolistas, partiendo de Baudelaire, en su lectura de lo divino con respecto a los románticos, para quienes el orden trascendente constituye el punto de referencia absoluto. Veamos una estrofa de «Harmonie du soir»:

Un coeur tendre, qui hait le néant vaste et noir,
Du passé lumineux recueille tout vestige!
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige...
Tout souvenir en moi luit comme ostensor!⁵⁵

La experiencia iluminadora converge en un yo cuya entidad se construye mediante la ubicación del recuerdo de lo inmaterial. Como en *La lámpara maravillosa*, la conciencia se erige en foco de la trascendencia. Y aunque en el famoso soneto baudelairiano «Correspondances», la naturaleza lleva marcas inequívocas de una verticalidad espiritualizada («La Nature est un temple ou de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles»⁵⁶), la sinestesia llamada a evocarla es de índole estrictamente terrenal⁵⁷. Como hemos visto, tanto en *La lámpara maravillosa* como en los poemas mencionados de Baudelaire, se trata, pues, de buscar la unidad a través de la experiencia de un yo afectado por su temporalidad. Por consiguiente, la crisis evocada al principio de nuestras consideraciones sobre el texto de Valle-Inclán repercute en la personalidad. Veamos el siguiente fragmento:

Anohecido, cuando bajaba del monte hacia mi casa, impensadamente, en el trillado del sendero di con una sierpe partida en dos pedazos que se retorcián sobre la arena. [...] Atemorizado, hallé el símbolo de mi vida; también estaba rota, también se debatía bajo la losa de los remordimientos. Y al caminar de nuevo, puesto a pensar en los afanes de otro tiempo, los miré tan ajenos que casi no me parecieron míos⁵⁸.

El movimiento de descenso en dirección a la casa, contrario al de los místicos, tiene que ir acompañado de una experiencia de desasosiego, en oposición a la «casa sosegada» que el alma deja para emprender su esencial salida en «Noche oscura». De modo que la fragmentación del vivir humano, asociada al pecado y al terror, es vivida en la conciencia como alienación de sus distintos estratos temporales. Sin embargo, el pasaje citado no se limita a realzar el descenso en cuanto experiencia de la temporalidad, lo cual nos situaría en una

⁵⁵ Charles Baudelaire, «Harmonie du soir», en: Jerzy Lisowski (ed.), *Antologia poezji francuskiej*, t. 3, Warszawa, Czytelnik, 2006, p. 434.

⁵⁶ Charles Baudelaire, «Correspondances», en: Jerzy Lisowski (ed.), *Antologia...*, op. cit., p. 414.

⁵⁷ Véase a este respecto la lectura que de este soneto hace Anna Balakian, (*El movimiento simbolista*, op. cit., p. 52).

⁵⁸ Ramón del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa*, op. cit., p. 157.

perspectiva naturalista, tan aborrecida, aunque no por casualidad previamente experimentada por los simbolistas⁵⁹. De hecho, el vivir arrojado en el tiempo alienante constituye el fondo del impulso cognoscitivo hacia la unidad, resumido con la fórmula: «Hallé el símbolo de mi vida». El adverbio «también» subraya la vigencia de la analogía en cuanto categoría de la unidad anhelada. Observemos que un mundo problemático (la serpiente partida está fuera de la conciencia) aparece proyectando su problematicidad hacia el yo (el carácter fragmentario del ser), el cual se moviliza para reconstruir su significado (mediante el símbolo revelador de la relación oculta entre la realidad y el yo) y para interiorizar espontáneamente la realidad («puesto a pensar en los afanes de otro tiempo»), intentando simultáneamente asumirla. Así que, si el movimiento descendiente puede encarnar una vida sin trascendencia, la búsqueda del símbolo iluminador, llevada a cabo por la conciencia, eleva a esta última a la categoría de lo inmutable. El enigma de la eternidad se encuentra, pues, en la superación del problema de la escisión de la personalidad en el tiempo, es decir, en la intuición de la continuidad de la persona:

Al caminar bajo la sombra sagrada de los recuerdos, no experimenté la sensación de volver a vivir en los años lejanos, sino algo más inefable, pues comprendía que nada de mi psiquis era abolido. Hasta entonces nunca había descubierto aquella intuición de eternidad que se me mostraba de pronto al evocar la infancia y darle actualidad en otro círculo del Tiempo⁶⁰.

Por tanto, la verticalidad perdida fuera se encuentra desplazada hacia el interior. Se trata no solo de la inmanentización de lo divino que evocábamos antes, sino también, en un movimiento paralelo, de la trascendentalización de la conciencia, convertida en una potencia intuitivo-cognoscitiva y orientada hacia la búsqueda de significados. De ahí que la exploración de la conciencia adquiriera tanta importancia para los simbolistas, llegando a cristalizar esta tendencia en el hallazgo de nuevas técnicas narrativas, como lo es, sin duda alguna, el monólogo interior⁶¹. En el polo opuesto al examen de una interioridad llamada a

⁵⁹ No hay que olvidar que muchos de los simbolistas pasaron por el naturalismo. En los dominios de la novela, se podría pensar en Huysmans y en Manuel Díaz Rodríguez. Hernán Vidal evoca la conjunción naturalista-simbolista de la novela *Sangre Patricia*, («*Sangre Patricia* de Manuel Díaz Rodríguez, y la conjunción naturalista-simbolista», en: José Olivio Jiménez (ed.), *El simbolismo*, *op. cit.*, pp. 328–341).

⁶⁰ Ramón del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa*, *op. cit.*, p. 85.

⁶¹ Sobre el origen simbolista y wagneriano del monólogo interior en *Les lauriers sont coupés*, de Edouard Dujardin, la primera novela escrita enteramente en monólogo interior, véase Agnieszka Kłosińska-Nachin, *Monólogo interior en la novela española. Técnica narrativa y visión del mundo*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2001, pp. 9–13. Significativamente, esta técnica narrativa, aunque surgida del anhelo simbolista de abarcar la totalidad de lo real, pondrá de relieve la fragmentariedad de la personalidad, característica que consideramos decisiva en la ampliación modernista del simbolismo. En nuestro siguiente capítulo, presentaremos fragmentos

convertirse en el núcleo de un mundo secularizado, se halla la disolución quietista del vivir consciente. Esta aniquilación del yo tiene que concebirse como deseo de superar definitivamente la crisis en cuanto vivencia dominante y, lógicamente, se produce en contacto con la naturaleza, la cual, como hemos visto, conserva señales de la trascendencia original e invasora. De modo que la experiencia de la suma puede equivaler a la renuncia a la crisis, es decir, en última instancia, al abandono del yo:

Fui feliz bajo el éxtasis de la suma, y al mismo tiempo me tomó un gran temblor comprendiendo que tenía el alma desligada. [...] Con una alegría coordinada y profunda, me sentí enlazado con la sombra del árbol, con el vuelo del pájaro, con la peña del monte. La Tierra de Salnés estaba toda en mi conciencia por la gracia de la visión gozosa y teologal⁶².

Sin embargo, el énfasis de *La lámpara maravillosa* recae en el enfrentamiento consciente con el mundo aparental. En un universo de teología desplazada, la experiencia estética se convierte en un modo de conocimiento. El poeta se erige en sacerdote cuyos ojos alcanzan lo inasequible al común de los mortales:

En este mundo de las evocaciones sólo penetran los poetas, porque para sus ojos todas las cosas tienen una significación religiosa, más próxima a la significación única. Allí donde los demás hombres sólo hallan diferenciaciones, los poetas descubren enlaces luminosos de una armonía oculta⁶³.

El arte se hace, pues, vidente y enlaza con la religión en sus potencialidades de desvelar lo oculto: «Y el Arte es nuncio de aquel divino conocimiento cuando alumbraba un ideal de conciencia, una razón de quietud y un imán de centro, plenarios de vida, de verdad y de luz»⁶⁴. Su misión, encaminada a abolir el tiempo y hacer caer el velo aparental de las cosas, tiene que desafiar el trascurso de la historia para extraer de él el principio eterno: «Descubrir en el vértigo del movimiento la suprema aspiración a la quietud es el secreto de la estética»⁶⁵.

Pero este sacerdocio del artista merece ser matizado. En un mundo donde la eternidad aparece enfocada desde la óptica de la persona y su pasado, la visión eternizadora del poeta tiene que pasar por el tamiz de la memoria o un

de obras que, desde la óptica de la concepción de la persona, se acercan al llamado flujo de conciencia. En cualquier caso, queda patente la indisoluble dinámica unidad/fragmento que caracteriza el modernismo.

⁶² Ramón del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa*, op. cit., p. 74.

⁶³ *Ibid.*, p. 82.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 112.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 141.

mecanismo análogo a la evocación mental de lo pretérito: «En las creaciones del arte, las imágenes del mundo son adecuaciones al recuerdo donde se nos representan fuera del tiempo, en una visión inmutable»⁶⁶. En el universo de *La lámpara maravillosa*, la misión iluminadora del arte, tan puesta de relieve por los simbolistas⁶⁷, no prevalece sobre la dimensión individual de la búsqueda de la eternidad que evocábamos en los párrafos anteriores. Obviamente, se puede considerar el texto comentado como una autobiografía de un artista, haciendo confluir lo individual con lo artístico. Según nuestra perspectiva, sin embargo, la fuerza de la veta experiencial, concomitante con la relevancia de la misión del poeta, es reveladora ante todo del acercamiento del artista al hombre que se opera en el curso de la evolución del simbolismo⁶⁸.

Este movimiento de «ir hacia las muchedumbres», para recordar la feliz fórmula dariana que ya hemos comentado, cristaliza en Valle-Inclán no solo a través del enfoque individual y vivencial que hemos ido destacando, sino que se manifiesta igualmente en una misión colectiva atribuida al arte. De hecho, partiendo de un convencimiento sobre el carácter anticuado del castellano, encerrado en el corsé de los dogmas y de la frustrada aventura conquistadora, Valle-Inclán lanza una grandilocuente exhortación a los poetas a renovarlo, haciéndolo coincidir con el estado actual de las mentalidades:

El habla castellana no crea de su íntima sustancia el enlace con el momento que vive el mundo. No lo crea, lo recibe de ajeno. Poetas, degollad vuestros cisnes y en sus entrañas escrutad el destino. La onda cordial de una nueva conciencia sólo puede brotar de las líras⁶⁹.

Una vez restablecido el enlace entre el habla y las conciencias, al poeta le será posible entablar un diálogo sustancial con su pueblo. Observemos que ambas reformas, tanto la de actualizar el castellano como la de infundir el espíritu de la hermandad en las conciencias, corren a cargo del poeta que, de este modo, se hace responsable de la colectividad cuya lengua maneja. De modo que, en la visión valleinclanesca del arte, la ética aparece inseparable de la estética. Por otro lado, tal responsabilidad implica un acercamiento a la circunstancia vivencial de los integrantes de la colectividad a la que el poeta pretende ir guiando a través de su labor creadora. En este contexto, la degollación de los cisnes remite al rechazo de lo ajeno (imitativo), por una parte, y de lo

⁶⁶ *Ibid.*, p. 138.

⁶⁷ La famosa «Lettre à Paul Demeny», llamada «du Voyant», de Arthur Rimbaud (1871) puede considerarse como representativa de la facultad visionaria atribuida al poeta: «Donc le poète est vraiment voleur de feu», (en: Georges Déote et Joël Dubosclard (coords.), *XIX^{ème} siècle*, t. II, Paris, Hatier, 1988, p. 351).

⁶⁸ De la ruptura del aislamiento del poeta simbolista como consecuencia de la evolución del movimiento en cuestión habla Anna Balakian, (*El movimiento simbolista, op. cit.*, p. 196).

⁶⁹ Ramón del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa, op. cit.*, pp. 99–100.

superficialmente estético, consistente en la perduración de los procedimientos, por otra. No se olvide que el símbolo del cisne llega rápidamente a formar parte de un alfabeto simbolista-modernista que, en vez de orientar la lectura hacia el enigma, se convierte en un atajo para la comunicación. Ante este envejecimiento prematuro, Valle-Inclán propone una vía existencial más acorde con lo que otro modernista denomina «el ritmo latente de la vida profunda»⁷⁰, a saber, el escrutinio del destino.

Sin embargo, la misión ético-estética adjudicada a la literatura corre un grave riesgo de verse frustrada a causa del carácter discursivo, es decir, inevitablemente temporal, inherente a la expresión literaria. Al no cobrar plena conciencia de esta supeditación a la lógica, la literatura, según Valle-Inclán, no ha llegado al estadio de la madurez y está buscando su autonomía: «Las artes literarias dan la sensación de no haberse definido aún y de luchar por ser. Aparecen como largos caminos por donde las almas van en la exploración de su Mundo Interior»⁷¹. No cabe duda de que a través de estas consideraciones sobre la inmadurez de la literatura, el autor de *La lámpara maravillosa* está fustigando el trasnochado apego al realismo, centrado en la mimesis de la realidad fenomenológica y en la relación subordinada de la palabra a la cosa y a la idea. De esta esclavitud, el poeta puede salvarse echando mano de unas herramientas estéticas modernas que hunden sus raíces en el mundo analógico que sabía cantar la armonía y la divinidad: «La creación estética es el milagro de la alusión y de la alegoría»⁷². De hecho, el poeta puede acercarse a la Suma que, como Dios mismo, es misterio, solo sugiriéndola, nunca nombrándola. Por consiguiente, la recreación del misterio garantiza un acercamiento a lo eterno: «Para amar las cosas hay que sentir las imbuidas de misterio, y contemplarlas hasta ver surgir en ellas el enigma oscuro de su eternidad»⁷³. Por tanto, la plasmación estética del misterio, conducente inevitablemente a la ambigüedad como respuesta al dogma de la llamada realidad objetiva del realismo, se origina en la afirmación ontológica de un ser enigmático y trascendente.

⁷⁰ Enrique González Martínez, «Tuércele el cuello al cisne», en: José Olivio Jiménez, *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*, Madrid, Hiperión, 2007, p. 285. Resulta inevitable referirnos en este contexto al famoso soneto del poeta mexicano (1911), sobre el que han corrido ríos de tinta. Hoy no nos cabe duda que el poema en cuestión iba dirigido, como puntualizó el propio poeta, contra los imitadores de Darío que hicieron perdurar la dimensión más cortical del modernismo, (cfr. José Olivio Jiménez, «Enrique González Martínez», en: *Antología...*, *op. cit.*, p. 279). Nuestra lectura de Valle-Inclán va en la misma dirección que la indicada por González Martínez.

⁷¹ Ramón del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa*, *op. cit.*, p. 104.

⁷² *Ibid.*, p. 166.

⁷³ *Ibid.*, p. 129.

Otra escapatoria de la mimesis se encuentra en el poder genético del sonido: «La suprema belleza de las palabras solo se revela, perdido el significado con que nacen, en el goce de su esencia musical, cuando la voz humana, por la virtud del tono, vuelve a infundirles toda su ideología»⁷⁴. Por consiguiente, se vuelve al origen de la expresión literaria, cuando el verso surgía con el canto y el baile, potenciando su capacidad evocadora. La dimensión fónica, aunque sustituida en el curso de la evolución de las formas literarias por una paralizante tendencia a nombrar, encierra una carga emotiva capaz de restablecer la comunicación con el misterio: «Adonde no llegan las palabras con sus significados, van las ondas de sus músicas»⁷⁵. Recordemos que la restitución del íntimo parentesco de las artes, preconizada por Richard Wagner en su concepción de la obra de arte total, subyace en la visión estética de los simbolistas en oposición a todo conocimiento fragmentado y parcial, derivado del cientifismo decimonónico⁷⁶.

Las herramientas que hemos mencionado como operantes en la evocación de lo inefable no hacen desaparecer el tema de la dificultad de la expresión, lo cual nos permite trazar otro paralelo con la experiencia mística de San Juan de la Cruz y su vertiente literaria. El lenguaje se queda corto a la hora de hablar de lo divino desde una experiencia individual y privilegiada: «Las palabras son siempre una creación de multitudes»⁷⁷. Hechas para transmitir lo cotidiano, las palabras no son aptas para expresar lo no empírico. Por otra parte, la mente humana solo puede acercarse a lo que ha experimentado, lo cual complica todavía más la comunicación de lo divino: «Las palabras son humildes como la vida. Pobres ánforas de barro, contienen la experiencia derivada de los afanes cotidianos, nunca lo inefable de las alusiones eternas»⁷⁸. Y un poco más adelante:

Sólo podemos comprender aquello que tiene sus larvas en nuestra conciencia, y que va con nosotros desde que nacemos hasta que morimos. A veces la música de una palabra logra despertar estas larvas, y otra las hace remover, y otra les da alas, pero jamás aprendemos nada⁷⁹.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 105.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 92.

⁷⁶ Sobre la importancia del wagnerismo en el periodo finisecular, véase, por ejemplo, Giovanni Allegra, «El wagnerismo y la exégesis española de principios de siglo», en: *El reino interior...*, *op. cit.*, pp. 359–371.

⁷⁷ Ramón del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa*, *op. cit.*, p. 88. A este respecto, Anibal González habla reiteradamente de la conciencia filológica de los modernistas en la medida en que estos autores han cobrado una aguda conciencia del instrumento del que se sirven, *La novela modernista...*, *op. cit.*, p. 20; «La prosa modernista», en: Roberto González Echevarría y Enrique Pupo-Walker (eds.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. II, *El siglo XX*, Gredos, Madrid, 2006, p. 97. Cfr. también Ryszard Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historyczno-literackie*, Wrocław, Leopoldinum, 1997, pp. 45–59.

⁷⁸ Ramón del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa*, *op. cit.*, p. 88.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 88.

El poeta tiene que hacer frente no solo a las limitaciones del lenguaje sino también a las de nuestra mente. Notemos que ambos obstáculos, al interrelacionarse genéticamente, remiten de nuevo a la inmanencia como cuestión medular de un mundo afectado por una crisis epistemológica. Formateados por el tiempo y el espacio, los hombres modernos se han quedado ciegos a la eternidad. En el universo de *La lámpara maravillosa*, esta ceguera se expresa mediante la imagen de una flecha en movimiento, el cual ilustra la interdependencia esclavizadora de las categorías de tiempo y espacio. Nuestra supeditación a la geometría y a la historia se manifiesta en la imposibilidad de abstraernos del desplazamiento de la flecha (del *correr* del tiempo). Su inmovilización, conseguida imaginativamente por Zenón de Elea, orienta el ímpetu cognoscitivo hacia la instancia superior y hacedora:

[...] el iniciado no mira el vuelo de la flecha porque penetra en la conciencia del arquero. Sabedor de los destinos, es sabedor de los caminos, sin ser ellos desenvueltos. Y el camino de la flecha estuvo antes en el ojo y en la mente del arquero⁸⁰.

A pesar de que el énfasis de la expresión valleinclanesca recae en las dificultades que tiene que afrontar, por una parte, la conciencia y, por otra, su corolario literario en la experiencia de la divinidad, el autor de *La lámpara maravillosa* sugiere el cumplimiento del ideal anhelado de diversas maneras. En primer lugar, en lo relativo a la expresión literaria, nos parece de suma importancia la evocación de una vieja ciega, aquejada de una ceguera de signo contrario a la que evocábamos anteriormente, sabedora de «cuentos» y perteneciente, claro está, al mundo de los recuerdos. Primero, fijémonos en el ambiente en el que Valle coloca a la protagonista que encarnará los poderes encantadores de la narración oral:

Aún recuerdo la angustia de mi vida en aquel tiempo, cuando estudiaba latín bajo la férula de un clérigo aldeano. Todos los sucesos de entonces se me aparecen en luz de anochecer y en un vaho de llovizna. Nos reuníamos en la cocina: El ama, con el gato en la falda, asaba castañas; el clérigo leía su breviario, yo suspiraba sobre mi Nebrija⁸¹.

El niño que va a recibir una experiencia privilegiada se encuentra en el cruce de dos influencias: la del clérigo que no atiende a su alrededor, sumido en la lectura de un libro de oraciones, y la de una gramática. De modo que se halla inserto dentro de una tradición fijada por la escritura y cuya esencia resulta ser llamativamente normativa. Aunque el tamiz del recuerdo tiende a atenuar el peso

⁸⁰ *Ibid.*, p. 142.

⁸¹ *Ibid.*, p. 154.

autoritario de este ambiente, anunciando la apertura de mundos alternativos, potencialmente agazapados en la luz crepuscular, la angustia de un niño obligado a estudiar reglas muertas no llega a esfumarse. Pasemos a continuación a la presentación de la vieja:

Era ciega, ciega desde mocina, ciega de las negras viruelas. Sabía contar cuentos, y todos tenían una evocación nocturna: Cielo estrellado, sombras de árboles, viento húmedo, luces por los caminos, martas por el filo de las tejas. Entraba con un estremecimiento de frío, llena de luna y de campo. Sus cuentos nunca sucedían en el mundo de nuestros sentidos. Tenían un paisaje translúcido. Eran relatos campesinos que convertía en mitos el alma milenaria de aquella aldeana ciega [...] ⁸².

La ceguera es reveladora: al no ver el mundo de las apariencias (al no fijarse en el movimiento de la flecha, se diría), y, por lo tanto, al no tener que nombrarlas, su ímpetu narrativo se ve orientado hacia la evocación de un mundo carente de luz diferenciadora (nocturno) a través de su vivencia (por ej. «viento húmedo»). Por ello, los cuentos de la vieja transcurren en una lejanía ajena a «nuestros sentidos», a saber, la actitud de la narradora ante la materia narrada no se basa en la contigüidad, típica de una narración realista, sino en la metáfora que transforma («convierte») a fin de alejar lo inmediato. Observemos de paso que la ciega aparece representada mediante este mismo procedimiento que maneja: la expresión «llena de luna y de campo» apela a una mirada distanciadora frente a lo real. El desplazamiento metafórico le permite a la narradora acercarse a una dimensión de la eternidad a través de la estructura inmutable del mito que perdura en el alma de la vieja aldeana y que se deja penetrar gracias al «ejercicio espiritual» de la ceguera. Subrayemos igualmente que Valle-Inclán asocia esta facultad de penetración con la oralidad, por una parte, y con el entorno rural, por otra, planteándola de este modo en términos de oposición a la modernidad de tipo sociológico. Desde el punto de vista de su génesis, las narraciones de la ciega, al encarnar el ideal simbolista de la literatura, suponen un movimiento de libertad dentro del mundo opresor y restrictivo de la norma escrita que remite, en primer lugar, al realismo/naturalismo («mundo de nuestros sentidos») y, en segundo, a las potencias vedadas de la palabra (el Nebrija y el breviario). La ambigüedad se erige, una vez más, en criterio estético capaz de captar la ética que emana de la trascendencia.

La otra vía por la que Valle-Inclán sugiere la posibilidad de cumplimiento del ideal estético esbozado nos conduce al texto de la propia *Lámpara maravillosa* y a sus estrategias. De hecho, el autor tiene que afrontar el problema

⁸² *Ibid.*, p. 155.

de la discursividad, es decir, de la supeditación a la cronología, desde dentro de su obra que, recordémoslo, consta de elementos narrativos (relatos de experiencias) y explicaciones teóricas típicas de un tratado. Ambos componentes suelen someterse a un discurso lineal que Valle-Inclán identifica con la representación del mundo fenomenológico. Ahora bien, la narración en el universo de *La lámpara maravillosa* no está sometida a un hilo que lleva a un desenlace a través de un desarrollo. Como buena prueba de ello, recordemos que desde los umbrales del texto se nos narra un suceso que acarrea una revelación de la suma⁸³. A continuación, los relatos de experiencias parecidas constituyen o un núcleo hacia el que convergen teorizaciones valleinclanescas o un punto de partida que confluirá en una revelación encerrada en una de las fórmulas con las que acaban los capítulos. La superación de la linealidad se opera, pues, mediante una estructura circular cuyo funcionamiento queda explicitado en el pasaje siguiente de claro sabor metatextual, remitiendo simultáneamente a la gestación de una obra y a la emotividad de su recepción: «Como la piedra y sus círculos en el agua, así las rimas en su enlace numeral y musical. La última resume la vibración de las anteriores»⁸⁴. La imagen de una piedra echada al agua remite a la rima, es decir, a la palabra originada por un imperativo poético-musical. La misma evocación de la piedra que genera círculos aparece en otro pasaje que nos proporciona una exhortación al alma a liberarse de las limitaciones del tiempo:

Para romper su cárcel de barro, colócate fuera de los sentidos y haz por comprender el misterio de las horas, por persuadirte de que no fluyen y que siempre perdura el mismo momento. Que sean tus emociones como los círculos abiertos por la piedra en el cristal del agua, y que en la última se contenga toda tu Vida⁸⁵.

Aquí la emoción se nos revela como una fuerza que, al ensancharse hacia el mundo gracias al impulso generador de la piedra (palabra o emoción originaria), llega a abarcar el todo, en una intuición cognoscitiva de la unidad. Por lo tanto, la emoción aparece como una actitud epistemológica que permite vencer la barrera temporal de lo aparential en un proceso análogo al de la evocación a través de la palabra sugerente. *La lámpara maravillosa* constituye, pues, un esfuerzo de plasmación estética de dicha actitud.

Otra de las estrategias de las que echa mano Valle-Inclán, llevando a la práctica los ideales expresados, estriba en el carácter abierto de las imágenes elaboradas. Sin pretender descifrar todas sus connotaciones, fijémonos en el siguiente pasaje, cuyas reverberaciones nos parecen reveladoras del procedimiento valleinclanescas:

⁸³ *Ibid.*, p. 74.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 93.

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 82–83.

Otro día, sobre la máscara de mi rostro, al mirarme en un espejo, vi modelarse cien máscaras en una sucesión precisa, hasta la edad remota en que aparecía el rostro seco, barbudo y casi negro de un hombre que se ceñía los riñones con la piel de un rebeco, que se alimentaba con miel silvestre y predicaba el amor de todas las cosas con rugidos⁸⁶.

La contemplación del vivir cronológico hace posible la superación del carácter fragmentario del ser, llegando a una estructura mítica del mismo. La configuración del personaje legendario que encarna el estrato unificador de la personalidad coincide con la imagen evangélica de Juan el Bautista⁸⁷, la cual orienta la lectura hacia una dimensión espiritual y originaria de la personalidad. Sin embargo, la apariencia salvaje del hombre mítico no cohibe el componente sensual y primitivo de la personalidad. Recordemos que el modernismo recurrió con llamativa frecuencia a la figura de Juan el Bautista a través del tema erótico, encarnado por la pasión de Herodías y el baile de Salomé⁸⁸. De este modo, a través de la naturaleza alusiva e inclusiva de la imagen-símbolo, Valle-Inclán instaura la circularidad en cuanto principio alternativo a la palabra dogmática de los realistas. Carol S. Maier ha observado que varias palabras, entre ellas «ficción» y «símbolo», aparecen sometidas en *La lámpara maravillosa* al mismo proceso de sucesiva transformación de significados, lo cual hace converger el ideal estético valleinclanesco en una invención flexible y unificadora⁸⁹.

En conclusión, *La lámpara maravillosa* constituye un acercamiento al ideal simbolista desde la perspectiva de un ensayo estético, ofreciéndonos, simultáneamente, una puesta en práctica de lo expuesto. Valle-Inclán se apropia del simbolismo desde la crisis del yo que aparece dotado de las mismas potencialidades que el artista-sacerdote. En un universo secularizado, esta concepción estética trata de restablecer la unión trascendente de una subjetividad, vivida como sucesión de fragmentos, con el mundo aparential que en momentos privilegiados, derivados esencialmente de la contemplación de la naturaleza, se convierte en un texto divino. La lógica, el tiempo y el espacio se erigen en principales limitaciones del ser humano que el arte literario tiende a superar mediante el recurso al misterio, al símbolo y a los valores musicales de

⁸⁶ *Ibid.*, pp. 71–72.

⁸⁷ Véase a este respecto Guillermo Díaz-Plaja, «Las estéticas de Valle-Inclán: simbología y síntesis», en: Norbert Poulussen, Jaime Sánchez Romeralo (coords.), *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, Nimega, Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967, pp. 274–275.

⁸⁸ En los dominios de la prosa, recordemos el cuento del guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, «El triunfo de Salomé», (en: Vicente Sabido, Ángel Esteban (eds.), *Antología del modernismo...*, *op. cit.*, pp. 375–384), donde la entrega al arte aparece indisociable del tema de la muerte. La evocación de la degollación del Bautista se hace explícita cuando Marta-Salomé dice: «Bailaré de tal modo, que los espectadores me ofrecerán sus cabezas», (*ibid.*, p. 381).

⁸⁹ Carol S. Maier, «*La lámpara maravillosa* de Valle-Inclán...», *op. cit.*, p. 239.

la palabra. Así, el arte simbolista se autodefine en términos de oposición al realismo y al naturalismo, tanto desde su cosmovisión, que gira en torno a un centro oculto, como desde la perspectiva de su expresión, orientada hacia la circularidad y la sugerencia. Estas dos cualidades se dejan aprehender solo emotivamente como la unidad misma, inasequible a la razón y a las ciencias que, al tender a especializarse, lo único que han conseguido ha sido exacerbar la fragmentación del vivir humano. Al pretender destronar la ciencia, en su vertiente más profética, el esfuerzo del artista simbolista se encauza hacia la colectividad, inventando una ética revolucionaria que obrará en las conciencias y que tiene que empezar por la renovación del lenguaje.

3.3. La narrativa simbolista del modernismo

3.3.1. *Lucía Jerez: al ritmo de una magnolia*

En la literatura finisecular en lengua española, la estética simbolista informa gran número de textos narrativos. A continuación, nos proponemos acercarnos a algunos de ellos a fin de demostrar la operatividad de la herramienta que hemos ido forjando a lo largo de los apartados dedicados a *La lámpara maravillosa*. Empecemos por una obra considerada la primera novela modernista, aunque su carácter fundacional aparece a veces injustamente puesto en entredicho por haberse publicado originariamente bajo un seudónimo⁹⁰. Nos referimos a *Lucía Jerez* de José Martí, aparecida por entregas en 1885 en el periódico neoyorquino *El Latino-Americano* con el título *Amistad funesta*. En primer lugar, nos gustaría insistir en un rasgo de esta novela que no sin motivo se impone desde sus primeras líneas, guardando afinidades obvias con la estética del simbolismo a nivel de la estructura de la obra. Veamos el pasaje que, tras el conocido prólogo, abre el texto de Martí:

Una frondosa magnolia, podada por el jardinero de la casa con manos demasiado académicas, cubría aquel domingo por la mañana con su sombra a los familiares de la casa de Lucía Jerez. Las grandes flores blancas de la magnolia, plenamente abiertas en sus ramas de hojas delgadas y puntiagudas, no parecían, bajo aquel cielo claro y en el patio de aquella casa

⁹⁰ Cfr. Roland Grass, «Notas sobre los comienzos...», *op. cit.* Nos parece inadecuado el considerar el surgimiento de una categoría estética, como lo es en este caso la de la novela modernista, en términos de influjos. A este respecto nos parece muy lúcido el juicio de Pedro Emilio Coll que citábamos en los apartados dedicados a la conciencia del simbolismo en los modernistas: una estética se impone no por influjos externos sino porque se encuentra en un estado latente en un ambiente artístico determinado.

amable, las flores del árbol, sino las del día ¡esas flores inmensas e inmaculadas, que se imaginan cuando se ama mucho!⁹¹.

La magnolia del patio de Lucía Jerez ha sido podada con manos «demasiado académicas», detalle que introduce el motivo de artificiosidad, prolongado inmediatamente en el pasaje citado a través del sobrevuelo idealizador que opera la mirada del narrador al referirse a las flores del árbol que se metamorfosean en «las del día»⁹². A raíz del desplazamiento embellecedor, se menciona la imaginación como generadora del procedimiento que acaba de cumplirse. Esta evocación se hace en relación con el amor, lo cual nos arroja desde el espacio metaliterario al de la realidad representada. De modo que desde los umbrales del texto, el lector está confrontado con dos de sus ingredientes importantes, a saber, su artificialidad y el tema de su argumento. Este segundo componente aparece planteado en estricta relación con la imaginación, portadora, a su vez, del motivo de la envidia de Lucía al tiempo que remitente a la artificialidad. La circularidad metaléptica de este inicio de la novela, cuya clave nos es dada por la categoría de la imaginación, orienta nuestra lectura hacia un desarrollo alternativo al lineal. De hecho, estamos ante una apertura que a la manera de una pieza musical anuncia sus componentes. No extraña, pues, que el motivo de la magnolia, elevado a la categoría de símbolo, vuelva en el texto martiano en calidad de leitmotiv, dotándolo de un ritmo no justificado desde el punto de vista del encadenamiento cronológico de los sucesos. Por lo tanto, se insiste en el carácter familiar de dicho elemento, como en el pasaje siguiente: «Dos amigas están sentadas a la sombra de la magnolia, nuestra antigua conocida»⁹³; o un poco más adelante: «La magnolia, nuestra antigua conocida, oyó, a las últimas horas de la tarde, el final de esta conversación congojosa»⁹⁴. Observemos, siempre en la misma perspectiva, que el que la magnolia haya oído las frases intercambiadas por Juan y Lucía no afecta al desarrollo estrictamente argumental de la obra. No obstante, lejos de resultar gratuitas y meramente ornamentales, estas evocaciones potencian emocionalmente la compleja carga semántica anunciada en la apertura.

De la misma manera, el cuadro de Ana, titulado «Flores vivas», actualiza la esencia del destino de las tres mujeres-protagonistas del texto martiano. Veamos cómo la pintora, indignada por unas valoraciones miopes de un crítico, habla de su obra:

⁹¹ José Martí, *Lucía Jerez*, Madrid, Cátedra, 2006, p. 111.

⁹² Nos encontramos ante la propensión del narrador modernista a la metafóricidad, tal como la describe Germán Gullón, («Técnicas narrativas...», *op. cit.*). Nosotros relacionamos esta facultad creadora con la vertiente simbolista dentro del modernismo.

⁹³ José Martí, *Lucía Jerez*, *op. cit.*, p. 163.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 170.

¡Como si no supiera yo que cada flor de aquellas es una persona que yo conozco, y no hubiera yo estudiado tres o cuatro personas de un mismo carácter, antes de simbolizar el carácter en una flor; cómo si no supiese yo quién es aquella rosa roja, altiva, con sombras negras, y aquella otra flor azul que mira al cielo como si fuera a hacerse pájaro y a tender a él las alas [...]!»⁹⁵.

Resulta imprescindible cotejar esta sucinta descripción de «Flores vivas» con una escena de *Lucía Jerez*:

[...] Ana, ya próxima a morir, prendida sobre el corazón enfermo, en su vestido de muselina blanca, una flor azul sujeta con unas hebras de trigo; y Lucía, robusta y profunda, que no llevaba flores en su vestido de seda carmesí, «porque no se conocía aún en los jardines la flor que a ella le gustaba: ¡la flor negra!»⁹⁶.

En la última escena, el narrador mantiene una relación de contigüidad con lo descrito: al representar a las muchachas con sus atributos florales y, especialmente, al renunciar a atribuirle a Lucía una flor que «no se conocía en los jardines», se sitúa potencialmente dentro de una realidad objetivamente consistente, aunque su carácter comprobable parece sutilmente minado mediante la naturaleza conmutativa de los símbolos de las flores⁹⁷. Este proceso de disgregación de lo real iniciado en este último fragmento, culminará en el cuadro de Lucía, del que las mujeres han desaparecido, sustituidas por las flores-símbolo, entre las que destaca la rosa «con sombras negras», ausente de la representación regida por la contigüidad. Asistimos, pues, al proceso de metaforización que tiende a eludir lo inmediato, desafiando imaginativamente las leyes de lo real, a fin de desvelar un estrato oculto del destino del individuo. Este proceso aparece asociado a la representación artística. Sin embargo, en este procedimiento de traslación no podemos hacer caso omiso de la presencia de Ana, que establece las relaciones entre el referente y su cuadro, actuando a la manera de la conjunción «como», tan frecuente en las imágenes poéticas acumuladas en las novelas modernistas⁹⁸. En cualquier caso, la fluctuación entre el plano de la ficción y el de la metaficción, patente en *Lucía Jerez*, se encamina a resaltar una interrelación revalorizada entre ambos niveles: el desprendimiento de la realidad fenomenológica permite al arte indagar en la esencia de lo vital.

Como veíamos a través del referente del cuadro «Flores vivas», la realidad representada en *Lucía Jerez* como más inmediata, es decir, sin el marco de la

⁹⁵ *Ibid.*, p. 135.

⁹⁶ *Ibid.*, pp. 111–112.

⁹⁷ «Enunciado en su más desnuda esencia, la naturaleza fundamental del símbolo literario es conmutativa. Esta cualidad básica implica que no puede identificarse consigo mismo, sino que ha de referirse a algo que está más allá de él», (Ivan A. Schulman, *Símbolo y color en la obra de José Martí*, Madrid, Gredos, 1970, p. 20).

⁹⁸ Cfr. Rosario Peñaranda Medina, *La novela modernista...*, *op. cit.*, pp. 141–144.

artificialidad, lleva huellas de una trascendencia hacia la que nos orientan los símbolos florales. Esta característica explica la relativa abundancia de artistas en la novela en cuestión. De hecho, el espacio en el que transcurre su acción se nos revela como una tierra de promesa. Veamos las razones que han traído al genial músico Keleffy a América:

Keleffy viajaba por América, porque le habían dicho que en nuestro cielo del Sur lucen los astros como no lucen en ninguna otra parte del cielo, y porque le hablaban de unas flores nuestras, grandes como cabezas de mujer y blancas como la leche, que crecen en los países del Atlántico, y de unas anchas hojas que se crían en nuestra casa exuberante, y arrancan de la madre tierra y se tienden voluptuosamente sobre ella, como los brazos de una divinidad vestida de esmeraldas, que llamasen, perennemente abiertas, a los que no tienen miedo de amar los misterios y las diosas⁹⁹.

No resulta casual que esta descripción empiece con una referencia al cielo: sus demás ingredientes participan del paisaje celeste, entablando una íntima comunicación vertical con lo más alto. Estamos, pues, ante un paisaje simbolista concebido fuera de la conciencia de la crisis, paisaje del que un artista tiene que adueñarse.

El simbolismo que hemos destacado en *Lucía Jerez* nos ubica dentro de la tradición que arranca con Mallarmé y su concepción de la música en relación con la estructura de la obra en la que las variaciones de un motivo tienden a socavar la progresión lógica¹⁰⁰. Por otro lado, la emotividad del símbolo-leitmotiv nos sitúa en la vertiente estética indicada años más tarde por Valle-Inclán en *La lámpara maravillosa*. La ostentación de la artificialidad tiende a proclamar la libertad del arte ante lo real, un arte que ya no tiene que ocultarse vergonzosamente tras la materia representada puesto que su nuevo compromiso ético frente al destino individual le confiere la dignidad de una religión secularizada¹⁰¹. La concepción de un mundo idílico, anterior a la crisis de la modernidad epistemológica y burguesa, gravita sobre el horizonte estético de

⁹⁹ José Martí, *Lucía Jerez*, *op. cit.*, p. 158.

¹⁰⁰ Cfr. Anna Balakian, *El movimiento simbolista*, *op. cit.*, pp. 108–109. Nuestro análisis se aleja en este punto de las conclusiones de Ivan A. Schulman, quien insiste en las afinidades martianas con el poeta y ensayista norteamericano Ralph Waldo Emerson, diciendo que la huella del simbolismo francés resulta menos manifiesta en su obra, (Ivan A. Schulman, *Símbolo y color...*, *op. cit.*, p. 26). Recordemos que Emerson conoció a Swedenborg en Manchester en 1847 y llevó a América su concepto de poesía.

¹⁰¹ Anibal González dice que la trama de la novela proporciona a Juan «una lección antisimbolista», (*La novela modernista...*, *op. cit.*, p. 80). Efectivamente, el enredo amoroso ciega a Juan. Pero la pintora Ana, al estar cerca de la muerte, aparece dotada de la capacidad visionaria concomitante con una actitud misericordiosa y abarcadora (piénsese en el beso que da a Lucía al final de la obra) y es ella, según nosotros, la que encarna el ideal del arte simbolista en su dimensión existencial y estética, sin ningún vislumbre irónico de parte de Martí.

Lucía Jerez, ofreciendo generosamente sus potencialidades a la mirada escudriñadora de los artistas.

3.3.2. *Ídolos rotos: el símbolo revelador*

En *Ídolos rotos* (1901), de Manuel Díaz Rodríguez, queremos destacar la naturaleza del símbolo en relación con el destino y la actividad del escultor Alberto Soria. Miremos un pasaje que se sitúa tras el estallido del levantamiento, cuando el protagonista deja la agobiante ciudad para esconderse en una hacienda del campo. Durante la tarde de su escapada, tras la puesta del sol que presencia, su atención se pone en un fenómeno que se expande a ras de tierra:

Mientras Alberto admiraba el incendio de la roza, en su espíritu se abría la flor de un símbolo. Y en el símbolo creyó ver la explicación de la última época de su vida, creyó ver la explicación de la vida alborotada de las gentes de su país y creyó penetrar el secreto del alma de aquellas comarcas, triste, ardorosa y enferma. Las purpúreas coronas de llamas de la roza eran las únicas dignas del dios de aquellas comarcas, un dios indígena, semibárbaro y guerrero, cruel y voluptuoso, un dios que fuera al mismo tiempo el dios de la Voluptuosidad, la Codicia y la Sangre¹⁰².

Observemos que, al igual que en *La lámpara maravillosa*, el vector de la verticalidad se dirige hacia abajo: desde las coronas de los árboles hacia el «incendio de la roza». Al ver relampaguear la tierra preparada para sembrar, a Alberto se le revela una verdad que atañe a su destino y su país. Esta revelación aparece calificada de «símbolo». Asistimos, pues, al nacimiento del símbolo en su cariz cognoscitivo que, de acuerdo con la estética simbolista, corre a cargo de un artista mientras está contemplando un paisaje. El desplazamiento hacia la mente de Alberto cambia el rumbo de la verticalidad descendente, elevando lo concreto a la categoría de lo abstracto: la roza se relaciona con la Voluptuosidad, la Codicia y la Sangre. Estamos, pues, ante la trascendentalización de la conciencia que evocábamos en los párrafos dedicados a *La lámpara maravillosa* y que en el contexto de la novela comentada no sería descabellado relacionar con un testimonio de 1887 de un asiduo asistente belga a las reuniones del cenáculo simbolista:

[...] le symbolisme actuel, contrairement au symbolisme grec, qui était la concrétion de l'abstrait, sollicite vers l'abstraction du concret. C'est là, croyons-nous, sa haute et moderne

¹⁰² Manuel Díaz Rodríguez, *Ídolos rotos*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 285.

raison d'être [...]. On part de la chose vue, ouïe, sentie, tâtée, goûtée, pour en faire naître l'évocation et la somme par l'idée¹⁰³.

Además, el desarrollo de la acción de la novela confirma el carácter operante del símbolo en cuanto herramienta epistemológica: la destrucción de las estatuas de Alberto corresponde a una plasmación exacta de la tres ideas captadas por su mente en el pasaje antes citado. De acuerdo con la dicción simbolista, la misión del artista-vidente queda planteada en términos de oposición al medio, dado que el pueblo, simbolizado por la roza que Alberto pretendía abonar, vive guiado por los instintos vitales y empujado por los vientos ciegos de la historia. De este modo, Díaz Rodríguez, a través de la dialéctica artista-sociedad venezolana, desarrolla un aspecto de la cosmovisión simbolista y este desarrollo supondrá una fecunda ampliación de dicha perspectiva, cristalizada en la novela modernista. Recordemos, sin embargo, que el germen de esta ampliación se encuentra en el simbolismo mismo y que *La lámpara maravillosa* planteará el problema de las obligaciones éticas de un artista frente a una España en crisis, aunque sin llegar a problematizar la realización de esta misión desde la perspectiva social.

Ciñéndonos al plano individual de *Ídolos rotos*, es de observar que el mismo Alberto consigue aprehender la idea iluminadora una vez alejado, por una parte, de la corriente impetuosa de los acontecimientos y, por otra, de la atracción de índole sexual hacia Teresa. Dicho de otro modo, padece los mismos males que la colectividad de la que es oriundo¹⁰⁴. Recordemos que el tiempo de las visitas de Teresa en su taller aparece dividido entre la actividad artística y la estrictamente amorosa y que pronto la segunda suplanta a la primera: «Poco a poco el estatuario, seguro de tener de cómplice al modelo, fue haciendo menor el tiempo consagrado a la estatua, a fin de prolongar el consagrado a las caricias»¹⁰⁵. La entrega desenfadada a una sensualidad exuberante le impide superar la fragmentación de lo real. Por ello, su amante no se le aparece como un todo sino como partes de su cuerpo: «[sus manos] vivían y se agitaban en el extremo de los brazos, como si no fueran partes en el acabado conjunto de un ser, sino seres distintos con vida propia»¹⁰⁶. De hecho, al permanecer embebecido por lo concreto, Alberto nunca llegará a acabar la estatua de Teresa que iba a ser la encarnación de la idea que de ella se ha formado. Fijémonos en el fruto inevitablemente frustrado del trabajo del escultor que aparece descrito en el momento en que Rosa y María penetran clandestinamente en su taller:

¹⁰³ Emile Verhaeren, «Le Symbolisme», en: *De Baudelaire a Mallarmé*, Bruxelles, Complexe, 2002, p. 119.

¹⁰⁴ La novela analizada se relaciona, de este modo, con el naturalismo.

¹⁰⁵ Manuel Díaz Rodríguez, *Ídolos rotos*, op. cit., p. 262.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 263.

Ninguna de las dos, en efecto, podía hallar en aquella masa informe, la más vaga semejanza con la Farías. Aun en la obra acabada les hubiera sido difícil sorprender tal semejanza, porque el propósito del escultor no era copiar fielmente los rasgos de belleza de su amante, sino traducir en esos rasgos toda la Voluptuosidad misma, fatigada e incansable, rica en placideces y en dolor, acerba y dulce¹⁰⁷.

En consonancia con la imperfección de la obra de su protagonista, el narrador está multiplicando los adjetivos relativos a cualidades que, lejos de fundirse en una imagen, constituyen una yuxtaposición de antítesis. El alejamiento de la mimesis y la consiguiente aprehensión de lo inefable (observemos que Alberto, a pesar de sus limitaciones, entendió la esencia de Teresa) condena al artista a una lucha extenuante por conseguir una expresión adecuada. El simbolismo de la novela venezolana estriba, pues, de un lado, en la actualización de la naturaleza epistemológica del símbolo y las dificultades que acompañan su expresión y, de otro, en la sistemática presencia de la dialéctica unidad-fragmentación paralela a la oposición arte nuevo-modernidad alienadora. Esta última dimensión evidencia el aislamiento del artista en una sociedad burguesa, tal como lo describimos en nuestro segundo capítulo. El contexto venezolano y la ironía autorial proporcionan elementos propios de la ampliación modernista del simbolismo.

3.3.3. *Antonio Azorín: la palabra redentora*

Las letras españolas del periodo finisecular llevan igualmente marcas inequívocas de la estética simbolista¹⁰⁸. Veamos, primero, un fragmento de *Antonio Azorín* (1903) en el que nos fijaremos en un pasaje de una carta que Antonio dirige a Pepita desde Madrid, adonde se fue en busca de la fama:

Esíbeme: dime si paseáis por la plaza al anochecer, mientras suena la fuente y el cielo se va poniendo fosco; dime si salís a las huertas y os sentáis bajo esas nogueras anchas, espesas, redondas, y veis correr el agua limpia y mansa por los azarbes; dime si las campanadas del *Ángelus* son las mismas campanadas graves y dulces que yo he oído; dime si los azahares de los naranjos se han abierto ya y perfuman el aire; dime si las palmeras mueven mansamente sus ramas péndulas en el azul inmenso...¹⁰⁹

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 292.

¹⁰⁸ Miguel Ángel Lozano Marco señala que, aunque «en España casi nadie se califica de este modo» (con el rótulo de simbolista), en José Martínez Ruiz la presencia de dicha estética es patente, «Azorín y la sensibilidad simbolista», *Anales de literatura española*, 15, 2002, pp. 123–138.

¹⁰⁹ José Martínez Ruiz, *Antonio Azorín*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998, p. 181.

El protagonista está mencionando algunos pormenores de su vida anterior así como elementos del paisaje que acompañan la vida diaria de Pepita. De modo que estamos ante una visión idílica a la vez que perdida y anhelada. El uso repetitivo de la voz «dime» hace entroncar este pasaje con el ritmo de la poesía, poniendo de relieve simultáneamente el poder evocador de la palabra que destaca con más fuerza que su facultad comunicativa, inherente a una carta. Así que no se trata de pedir a Pepita que conteste las insistentes preguntas de Antonio sino que se busca actualizar mediante una palabra poetizada una realidad ausente. Por otra parte, en el recuerdo del autor de la carta, el lugar evocado aparece caracterizado por una fusión de ecos y enlaces que invaden su espacio gracias al momento privilegiado de la luz crepuscular: la fuente y las campanadas suenan, el agua corre, los azahares de los naranjos se han abierto, las palmeras mueven sus ramas. Asistimos, pues, a un desbordamiento de lo material con vistas a contaminar lo contiguo mediante la potencia invasora del olor y del sonido, los cuales llegan a espiritualizar el paisaje. Hasta la triple caracterización de las nogueras («anchas, espesas, redondas») tiende a convencernos de la capacidad que tiene la naturaleza de trasladarse y de comunicarse. Pero la clave del pasaje se encuentra en los dos elementos de la verticalidad, insertos en la evocación de Antonio: la campanadas y las palmeras aseguran la comunicación con la trascendencia. Las primeras anuncian el ángelus del atardecer, es decir, una oración que recuerda el misterio de la encarnación del hijo de Dios y que empieza con la palabra «el ángel», el mediador. Este mismo misterio se cumple literariamente ante los ojos del lector gracias a la evocación de una naturaleza intercesora. El segundo elemento capaz de comunicarse con un más allá se encuentra directamente relacionado con «el azul inmenso», dotado de una fuerte carga metaliteraria, ya cristalizada a la altura de 1903, remitente al simbolismo y al modernismo. No se olvide, empero, que estamos ante una reconstrucción artística de un espacio/paisaje llevada a cabo por una conciencia que recuerda y que lleva marcas inequívocas de una crisis de inmanencia. Unos párrafos antes, Antonio Azorín exclama: «¡Mi personalidad ha desaparecido, se ha disgregado en diálogos insustanciales y artículos ligeros!»¹¹⁰.

Los «artículos ligeros» se refieren a las crónicas que el protagonista escribe para los diarios madrileños. El sentimiento de vergüenza que experimenta Antonio Azorín al leerlas se origina, según nuestro convencimiento, en un planteamiento del ideal simbolista de cuño muy parecido al de *Ídolos rotos*. El género de la crónica nos orienta hacia el espacio de lo inmediato y del vivir histórico, identificado con Madrid. De hecho, las descripciones de la vida en la

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 176.

corte se construyen en contrapunto a la imagen de la trascendencia reconstruida por la conciencia que analizábamos en los párrafos anteriores:

Algunos días voy al Retiro, que es un gran jardín con muchos árboles; otros, si el tiempo es desapacible, me meto en el Museo de Pinturas. A la hora en que yo voy al Retiro no hay nadie. Todo está silencioso; los troncos se yerguen desnudos, negruzcos, con manchas de líquenes verdosos; las violetas crecen, moradas y olorosas, entre el césped¹¹¹.

La sucinta descripción del Retiro sorprende por su vulgaridad, sobre todo si tenemos en cuenta todas las potencialidades evocadoras que despierta el espacio de un jardín en el yo de un artista finisecular. El silencio y, en general, la ausencia, tienden a indicar que estas potencialidades se encuentran aquí neutralizadas conscientemente. Los elementos remitentes a la verticalidad llevan marcas de degeneración («desnudos, negruzcos, con manchas...»); las violetas que «crecen moradas y olorosas» proporcionan el único ingrediente de verticalidad incontaminada pero la inmediata precisión «entre el césped» rebaja su capacidad de elevarse. De modo que los rasgos simbolistas de *Antonio Azorín* que tendemos a destacar residen, por una parte, en la primacía de la palabra poética en la reconstrucción de la unidad asumida por una conciencia que recuerda y, por otra, en la oposición entre el paisaje idílico y el mundo de una modernidad intrascendente en el que se encuentra abocado el yo al tender fatalmente a satisfacer sus ansias temporales.

3.3.4. «Del misterio»: la muerte en el espejo

El cuento «Del misterio» de Valle-Inclán, publicado inicialmente en abril de 1906 en *El Imparcial* e incluido en las series de los *Jardines*, nos ofrece la faceta del simbolismo orientada hacia lo arcano y su peso en la vida del individuo. La historia está contada por un narrador adulto que relata un suceso de su niñez relativo a la muerte que dio su padre a un guardia al escaparse de la cárcel. Estos acontecimientos aparecen revelados a través de una médium, Doña Soledad, en presencia del niño medio dormido que se convertirá en la víctima inocente del delito de su padre:

Una puerta batió lejos. Todos sentimos que alguien entraba en la sala. Mis cabellos se erizaron. Un aliento frío me rozó la frente, los brazos invisibles de un fantasma quisieron arrebatar me del regazo de mi madre. Me incorporé asustado, sin poder gritar, y en el fondo nebuloso de un espejo vi los ojos de la muerte y surgir poco a poco la mate lividez del rostro,

¹¹¹ *Ibid.*, p. 176.

y la figura con sudario y un puñal en la garganta sangrienta. Mi madre, asustada viéndome temblar, me estrechaba contra su pecho. Yo le mostré el espejo, pero ella no vio nada¹¹².

Como en el teatro simbolista, el pasaje empieza por la evocación del efecto de una acción que en este caso es la entrada de un fantasma. La explicitación de esta acción se opera a través del sentir aterrado de los protagonistas, el cual invade la escena junto con la imagen reflejada en el espejo. Este último elemento nos parece de suma importancia a la hora de acercarnos a la estética del simbolismo. Recordemos la archiconocida fórmula stendhaliana del espejo paseado a lo largo del camino que vino a caracterizar las pretensiones de la novela realista. Aquí, el espejo encierra una realidad espantosa asequible solo al niño, es decir, un mundo que ha perdido la cualidad de realidad objetiva. Por ello, su surgimiento se emparenta con el sueño en cuanto este constituye una vía de escape que requiere un espejo no mimético¹¹³. Otro elemento destacado en el fragmento que venimos comentando se refiere a la posición del niño, que se encuentra tumbado en el regazo de su madre, rasgo sobre el que el narrador adulto vuelve insistentemente. La aparición misteriosa dispone de una fuerza arrebatadora incompatible con la postura simbiótica con la madre, acarreado consecuentemente un cambio violento y radical a este respecto. Al incorporarse, el niño se enfrenta con una realidad que no puede compartir con su madre, la cual, a pesar de estrecharlo contra su pecho, queda relegada a su soledad. De este modo, el descubrimiento de la imagen del espejo, remitente a la muerte en su dimensión existencial y a la insuficiencia de la mimesis, en su aspecto estético, equivale claramente a la pérdida de la inocencia (de la infancia) y a la conciencia de la crisis del individuo, marcado para siempre por esta experiencia iniciática. Desde la perspectiva de los treinta años que transcurrieron desde lo sucedido en el viejo caserón, el narrador escribe:

Mis ojos de niño conservaron mucho tiempo el espanto de lo que entonces vieron, y mis oídos han vuelto a sentir muchas veces las pisadas del fantasma que camina a mi lado implacable y funesto, sin dejar que mi alma, toda llena de angustia, toda rendida al peso de

¹¹² Ramón del Valle-Inclán, «Del misterio», en: *Jardín umbrío...*, *op. cit.*, p. 134.

¹¹³ «Yo estaba medio dormido en el regazo de mi madre», se nos dice al principio del cuento, (*ibid.*, p. 131). De la importancia de la exploración del sueño en cuanto ampliación de lo decible habla Rosario Peñaranda Medina, (*La novela modernista...*, *op. cit.*, p. 148) y, desde la perspectiva del simbolismo, Anna Balakian, (*El movimiento simbolista*, *op. cit.*, p. 97). Véase a este respecto, el cuento de Darío «El palacio del sol» (1887), donde el mundo del hada se relaciona explícitamente con el sueño, («Yo soy la buena hada de los sueños de las niñas adolescentes [...]», *Azul... Cantos de vida y esperanza*, Madrid, Cátedra, 2006, p. 202), remitiendo a la liberación del individuo de las garras de una ciencia a todas luces deshumanizada. Piénsese en la descripción irónica del médico que atiende a Berta: «Y llegaron las antiparras de aros de carey, los guantes negros, la calva ilustre y el cruzado levitón», *ibid.*, p. 200).

torvas pasiones y anhelos purísimos, se asome fuera de la torre, donde sueña cautiva hace treinta años. ¡Ahora mismo estoy oyendo las silenciosas pisadas del Alcaide Carcelero!¹¹⁴.

La imagen entrevista en el espejo, aunque inicialmente atribuible a los excesos de una subjetividad perturbada, no ha perdido vigencia y sigue ejerciendo su dominio en la vida del individuo. De este modo, se está afirmando la validez de la realidad interior, independientemente del criterio empírico, que queda, en el relato comentado, neutralizado mediante el recurso de la ambigüedad. La cristalización de una faceta misteriosa de la subjetividad en un fantasma-sombra refleja simultáneamente la concepción del individuo en crisis así como la obsesión por el abismo, identificable con la muerte¹¹⁵. Ambas tendencias guardan estrechas relaciones con el simbolismo en la medida en que se combinan con recursos que nos orientan hacia una sobrerrealidad.

3.4. Unamuno y el simbolismo

En varias ocasiones, como ya hemos visto, la crítica especializada ha relacionado a Miguel de Unamuno con la estética simbolista. Mencionemos, primero, a Juan Ramón Jiménez y su fundamental curso sobre el modernismo: «[...] Unamuno era ya un simbolista (no que él copiara de Francia, sino que él era simbolista, es decir, que él escribía con símbolos)»¹¹⁶. No resulta descabellado percibir en el ya mencionado esfuerzo juanramoniano de realzar la conectiva mística y también romántica (becqueriana) del modernismo una influencia decisiva del autor de *Paz en la guerra*¹¹⁷. A través de esta hipótesis vemos perfilarse, una vez más, el alcance del rectorado estético e intelectual de Unamuno, proyectado hacia la interpretación del modernismo en suelo español. Otro intento de acercar el ideario estético del autor salmantino con el simbolismo lo ofrece Ciriaco Morón Arroyo, aunque su perspectiva ofrece una

¹¹⁴ Ramón del Valle-Inclán, «Del misterio», *op. cit.*, p. 134.

¹¹⁵ Sobre el «gouffre» simbolista, véase Anna Balakian, *El movimiento simbolista, op. cit.*, pp. 144–146.

¹¹⁶ Juan Ramón Jiménez, *El modernismo...*, *op. cit.*, p. 82.

¹¹⁷ «La transformación que experimenta la idea de “modernismo” en Juan Ramón Jiménez sufre un proceso que pasa por la directa influencia de Miguel de Unamuno», José Antonio Reula Paúl, «Las claves modernistas de Miguel de Unamuno desde la perspectiva juanramoniana», en: María Dolores Gómez Molleda (ed.), *Actas del Congreso internacional del cincuentenario de Unamuno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1989, p. 573. Al emitir tal hipótesis, Reula Paúl acepta explícitamente la presencia de un poderoso fondo simbolista en Miguel de Unamuno. Por otra parte, sería conveniente poner en relación el giro que experimenta la opinión juanramoniana en lo relativo al modernismo con el momento de la madurez del movimiento en cuestión, (cfr. Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1954).

importante divergencia con respecto a la nuestra. De hecho, al destacar el carácter simbolista de la poética unamuniana, este investigador se apresura a poner de relieve una oposición entre el simbolismo y el modernismo: «La concepción simbolista se oponía en aquellos años a dos extremos: la que llamaban Valera o Clarín literatura docente, encarnada en Zola, y en el polo contrario, los modernistas, que se caracterizaban por un simbolismo predominantemente sensorial, sin hondura de pensamiento»¹¹⁸. A la luz de los apartados anteriores del presente estudio, resulta imposible hacer caso omiso del componente eminentemente simbolista de la narrativa modernista tanto española como hispanoamericana, cuyas implicaciones éticas afectan al individuo y a la colectividad.

La vinculación simbolista de Unamuno se hace más patente gracias a los trabajos más recientes de Luis Álvarez Castro¹¹⁹, Pilar Celma¹²⁰, Javier Blasco¹²¹ y Manuel María Pérez López¹²². El primero de estos estudiosos tiende a esquematizar el vasto repertorio de ideas estéticas de Unamuno, sin proponerse averiguar su plasmación en la actividad literaria. El descubrimiento de la coincidencia entre el ideario unamuniano y el simbolismo constituye uno de los frutos incontestables de dicho estudio, planteando simultáneamente la necesidad de confrontar estas conclusiones con la creación del autor. Los estudios de Pilar Celma y Javier Blasco, en cambio, afirman la presencia de una potente veta simbolista en la reflexión estética y filosófica de Unamuno, hallando su confirmación en su expresión poética. El acercamiento al simbolismo llevado a cabo por Manuel María Pérez López se hace a través de la categoría epistemológica del relativismo, que consideramos predominante en la ampliación modernista del simbolismo, modalidad que se comentará en el

¹¹⁸ Ciriaco Morón Arroyo, «Las ideas estéticas de Unamuno», *Letras de Deusto*, 7, 1977, p. 10. El artículo aparece reproducido en: Ciriaco Morón Arroyo, *Hacia el sistema de Unamuno. Estudios sobre su pensamiento y creación literaria*, Palencia, Ediciones Cálamo, 2003, pp. 159–178. En la identificación del modernismo con un simbolismo «sin hondura de pensamiento» obra el lastre metodológico acarreado por la oposición noventayochismo/modernismo y ello, a pesar de que el autor del artículo se propone replantear dicha distinción. Por otra parte, estamos ante una de las secuelas del «antimodernismo unamuniano», concepto que hemos revisado en nuestro primer capítulo.

¹¹⁹ Luis Álvarez Castro, *La palabra y el ser en la teoría literaria de Unamuno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2005, p. 120.

¹²⁰ Pilar Celma, «Miguel de Unamuno, poeta simbolista», *Anales de literatura española*, 151, 2002, pp. 93–108.

¹²¹ Javier Blasco, «Notas para una poética unamuniana», en: Javier Blasco, María Pilar Celma, José Ramón González, *Miguel de Unamuno, poeta*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2003, pp. 57–115.

¹²² Manuel María Pérez López, «Unamuno: estrategias expresivas del relativismo», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 38, 2003, pp. 63–89.

capítulo siguiente del presente estudio. Queda, por lo tanto, abierta una perspectiva de investigación encaminada a analizar la relación entre la creación prosística de Unamuno y el ideario simbolista, tal como lo hemos definido. Es precisamente el camino que nos proponemos emprender en esta etapa de nuestro estudio.

3.4.1. El mundo sustancial

Como hemos visto, el simbolismo constituye una peculiar afirmación de un mundo paralelo a la realidad de las apariencias materiales. Este impulso originario, común a todas las filosofías idealistas, lo hallamos igualmente en Unamuno. En el presente apartado nos dedicaremos, pues, a destacar sucintamente este aspecto de su reflexión¹²³ con el fin de analizar, a continuación, sus fecundos desarrollos y sus implicaciones estéticas dentro de la producción prosística de nuestro autor. Veamos cómo en 1904 se refiere a la realidad de la trascendencia:

Es un mundo misterioso y sagrado, donde nada pasa, sino todo queda; es un mundo en que no hay pasajeras formas de materia y fuerza persistentes, sino que todo lo que ha sido sigue siendo tal como fue, y es como será todo lo que ha de ser. Y ese mundo es el verdadero mundo sustancial¹²⁴.

La inmutabilidad, el misterio y lo sagrado destacan como características esenciales en esta descripción, situándonos, por lo tanto, en el espacio de lo religioso, en el cual penetran solo algunas personas. Así que, para Unamuno, el componente inmutable de lo real con frecuencia tiende a proclamar su autonomía ante una subjetividad convertida en receptor activo del misterio. Siempre en la misma línea, en julio de 1906, Unamuno escribe: «Hay por debajo del mundo visible y ruidoso en que nos agitamos, por debajo del mundo de que se habla, otro mundo visible y silencioso en que reposamos, otro mundo de que no se habla»¹²⁵. Este «otro mundo», oculto y profundo, es anterior al de las apariencias, es decir, la conciencia no hace sino actualizar una fórmula germinadora. Estamos, pues, ante una realidad convertida en texto que ha preservado la facultad de hablar al hombre.

Por otro lado, la reflexión de Unamuno aparece impulsada por el vacío que siente emanar de los individuos carentes de vida espiritual:

¹²³ No creemos que sea necesario un desarrollo más extenso de este punto ya que los estudios antes mencionados de Pilar Celma y Javier Blasco se encargan de ello.

¹²⁴ Miguel de Unamuno, «¡Plenitud de plenitudes y todo plenitud!», en: *OC*, VIII, FJAC, p. 660.

¹²⁵ Miguel de Unamuno, «El secreto de la vida», en: *OC*, VIII, FJAC, p. 925.

Porque no sé cómo decir que al oír cómo se expresan y cómo se conducen muchas gentes, he llegado a sospechar que carecen de conciencia refleja, que son a modo de autómatas que nos producen la ilusión de seres vivos, que no sienten, en fin, el peso del propio espíritu ni el contacto de él¹²⁶.

La imagen de los hombres desprovistos de interior aparece obsesivamente en los textos de Unamuno, como en «Desahogo lírico» (1909), donde confiesa experimentar un aterrador sentimiento de soledad en presencia de las muchedumbres que recorren las calles de una gran ciudad: «Los hombres me parecen sombras sin interior»¹²⁷. Observemos que paralelamente a la afirmación de una trascendencia objetivada, en el universo unamuniano lo sagrado puede originarse en la «conciencia refleja», es decir, lejos de provenir de la inmutabilidad de lo Absoluto, aparece desplazado hacia un principio individual y arbitrario que se erige lógicamente en centro del mundo: «Es cosa apenadera [...] que no todos sienten su propio espíritu, que no todos sienten ser y existir como núcleo de su universo»¹²⁸. Estamos, pues, ante la subjetivación de la trascendencia, fenómeno que definimos como fundamental para la cosmovisión simbolista y que corre parejo a la trascendentalización de la conciencia que tiende a asumir la unidad, invadiendo un mundo a todas luces vaciado de Dios. Esta oscilación unamuniana entre la concepción de una subjetividad como núcleo del universo y la de un mundo dotado de atributos de divinidad puede considerarse como reverberación de su problema religioso, guardando al mismo tiempo íntimas relaciones con la dinámica del proyecto simbolista, concebido, recordémoslo, desde la conciencia de una crisis.

3.4.1.1. «La sima del secreto»: en torno a un núcleo

Y los ecos respondían, hondos y sonoros, como en el fondo de un gran pozo.
Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*

«La sima del secreto» (1910) forma parte del tomo *Soliloquios y conversaciones*, publicado en 1911. Desde la óptica del presente estudio, nos interesan las características del reino que Unamuno construye ante los ojos del lector así como el peculiar fundamento epistemológico de esta realidad que el autor no vacila en explicitar y afirmar apasionadamente. De hecho, el ensayo-

¹²⁶ Miguel de Unamuno, «¡Plenitud de plenitudes...!», *op. cit.*, p. 658.

¹²⁷ Miguel de Unamuno, «Desahogo lírico», en: *Soliloquios y conversaciones*, Madrid, Espasa-Calpe, 1956, p. 56.

¹²⁸ Miguel de Unamuno, «¡Plenitud de plenitudes...!», *op. cit.*, p. 658.

relato narra la historia de un país lejano y fantástico cuya vida gira en torno a un centro, constituido por una misteriosa sima. Al final, Unamuno confiesa que el texto entero lo ha escrito «al dictado» de una instancia desconocida, tras haberse despertado en medio de una noche tormentosa.

La ubicación central de la sima aparece realzada desde la primera frase del texto: «Había en el centro de aquel reino un bosque vasto y espeso»¹²⁹ y al final del primer párrafo se precisa que «en el centro del bosque»¹³⁰ se halla un descampado con la sima. A continuación, se subraya con insistencia que el reino vive al ritmo de este lugar: «Y en aquel reino toda la vida, absolutamente toda, pendía del secreto de la sima. Todo su arte, su ciencia, su literatura, su gobierno, giraba en torno de ella»¹³¹. Los reyes también se encuentran bajo el poder de la sima: «Un sagrado respeto había vedado a los reyes todos de aquel reino el prohibir acceso a la sima»¹³². Entre otras propiedades del misterioso lugar evoquemos su hondura, que se realza mediante vocablos tales como «agujero»¹³³, «cueva»¹³⁴, «fondo»¹³⁵, «dentro»¹³⁶. Por otra parte, se dice que en el descampado nunca llueve ni ha llovido, mientras los árboles del bosque permanecen eternamente verdes. Fuera del ciclo biológico de la vida y muerte, la sima se asocia, pues, a la perennidad, la cual, junto con la profundidad destacada, remite a una religiosidad primitiva, cuyos fundamentos permanecen firmes e impermeables a la intrusión de la duda y del individualismo. Así que estamos ante un mundo coherente y autónomo, estructurado alrededor de un núcleo que irradia fuerza cautivadora hacia todos sus súbditos. El cariz fantástico de los sucesos reiterados y el uso predominante del imperfecto sumen al lector en una temporalidad remota e indeterminada, dotando al relato de un carácter marcadamente legendario. Por lo tanto, creemos que «La sima del secreto», al traicionar claras afinidades con la sensibilidad simbolista, ofrece al mismo tiempo una muestra de la predilección modernista por la utopía: el constante desacuerdo con la actualidad que subyace en la escritura de los autores finiseculares nutre simultáneamente sus anhelos de liberación y purificación¹³⁷.

Las profundidades de la sima ocultan un misterio que ejerce una atracción irresistible sobre los habitantes del reino. De hecho, muchos de ellos se dejan tragar por el enigmático lugar, sin que nunca se sepa nada de su suerte y ello, a

¹²⁹ Miguel de Unamuno, «La sima del secreto», en: *Soliloquios y conversaciones*, op. cit., p. 81.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 81.

¹³¹ *Ibid.*, p. 84.

¹³² *Ibid.*, p. 83.

¹³³ *Ibid.*, p. 81.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 81.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 81.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 85.

¹³⁷ Cfr. Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo*, Barcelona, Montesinos, 1983, p. 179.

pesar de los esfuerzos sostenidos de los que quedan para averiguar lo que oculta la sima. El motivo de la desaparición definitiva así como la imposibilidad de conocer la suerte de los desaparecidos nos orienta hacia la obsesión unamuniana: el utópico topos unamuniano ofrece una plasmación espacial del problema de la muerte, que el autor soluciona haciendo coincidir las características de la sima con las propiedades de una divinidad. El misterio promete, pues, un más allá¹³⁸. El episodio de un ciego foráneo quien, como único, volvió de la sima no hace sino realzar el carácter esotérico del lugar: aunque nadie entendió nada de su relato, todos quedaron cautivados por su salida del lugar impenetrable: «Pero su vuelta de la sima, vuelta única, selló al pueblo aquel con una impresión imperecedera»¹³⁹. El último adjetivo remite a la inmortalidad que los súbditos del reino unamuniano anhelan, pero el ciego no puede afirmar a los habitantes en su esperanza porque habla un lenguaje incomprensible. Notemos asimismo que el texto sugiere que el extranjero, a pesar de su ceguera, vio algo, es decir, a todas luces, el secreto de la sima se relaciona con alguna presencia sustancial.

Frente a la imposibilidad de aprehender el secreto de la sima a través del lenguaje humano, el topos unamuniano se ve dotado de la facultad de comunicarse con los habitantes del reino, fenómeno que nos hace pensar en la Naturaleza del famoso soneto ya citado de Baudelaire: «La Nature est un temple ou de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles». Veamos el texto unamuniano:

En ciertos días, más en otoño que en otra estación del año, y a ciertas horas, a la caída de la tarde, salía del fondo de la sima una música misteriosa envuelta en un vaho de un aroma embriagador y extramundo. Oíase como el canto lejano, lejanísimo, de una numerosa procesión, un canto arrastrado, melancólico y quejumbroso de una muchedumbre¹⁴⁰.

El ambiente otoñal, crepuscular y melancólico hace entroncar este pasaje directamente con la imaginería simbolista. Además, la sima tiene un poder sinestético: al emitir una música, la combina con embriagadoras señales olfativas. De manera que se comunica mediante un lenguaje sintetizador, hecho que una vez más nos convence de que estamos ante una divinidad misteriosa y potente, capaz de prevenir los estragos de la modernidad (burguesa y epistemológica). Así que la sima unamuniana equivale a la suma de los simbolistas. Sin embargo, la naturaleza del canto nos hace formular algún reparo

¹³⁸ Más adelante, al comentar el cuento unamuniano «El espejo de la muerte», volveremos sobre el alcance de la dimensión misteriosa de la realidad en su relación con la muerte, insistiendo en los recursos estéticos de los que echa mano Unamuno para sugerir el misterio. De momento, nos limitamos a examinar el papel que la categoría del misterio desempeña en la ficcionalización del mundo sustancial.

¹³⁹ Miguel de Unamuno, «La sima del secreto», *op. cit.*, p. 84.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 82.

acerca del presumido carácter trascendente de la misteriosa instancia. De hecho, parece provenir de una «numerosa procesión» formada por una muchedumbre que anhela y se queja, como lo indica la adjetivación unamuniana. Por tanto, se sugiere que del otro lado de la sima se encuentra otra colectividad que se organiza con miras religiosas en torno a este mismo centro sumido en un impenetrable silencio. Es decir, el centro, en vez de remitir directamente a una realidad sustancial y perdurable, nos orienta hacia la nostalgia de la trascendencia, sentimiento que se convierte en generador de lo perdurable. Lo religioso se ve desplazado hacia el hombre anhelante al tiempo que se abre paso al presentimiento de la nada, sin que la colectividad se vea afectada por la crisis. La referencia a un relieve que representa el suplicio del conde Ugolino, realizado por el escultor bilbaíno Nemesio Mogrovejo bajo la inspiración de la *Divina comedia*, exagera la inquietud que el texto suscita ya que, a través de la historia del conde, Dante eterniza una espera angustiosa sin que nunca se produzca la liberación. Por lo tanto, «El secreto de la sima» nos confronta con el germen de *San Manuel Bueno, mártir*.

Como apuntábamos al principio de nuestras reflexiones sobre «El secreto de la sima», Unamuno afirma que su relato se concibe en relación con un sueño: «Y al despertar me encontré con el relato este del secreto de la sima»¹⁴¹. El sueño ofrece de este modo una justificación de la dimensión fantástica de lo contado¹⁴². Notemos asimismo que, al apresurarse a poner de relieve la veracidad del mundo de la sima, Unamuno destaca la legitimidad tanto del sueño como de la fantasía a la hora de enfrentarse con la representación de lo real. Sobre los que proponen exégesis «simbólicas o alegóricas» del secreto de la sima, dice el narrador, desacreditándolos: «No se trataba de un símbolo, no, sino de una realidad muy real»¹⁴³. El símbolo y la alegoría son construcciones que tienden a actualizar realidades otras que las que designan y, a través de este mismo proceso de sustitución, se pone de manifiesto la inadecuación de la imagen simbólica o alegórica con la realidad que se busca aprehender. Por ello, Unamuno, cuando rehúsa las interpretaciones «simbólicas y alegóricas», insiste en el carácter «real» de su relato: de hecho, se trata de la autonomía ontológica del fantástico reino de «La sima del secreto». De modo que, lejos de desacreditar nuestra lectura simbolista del relato unamuniano, la frase comentada confirma su explícita fundamentación antirrealista, es decir, se opone a un realismo que

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 86.

¹⁴² En este contexto debe recordarse que el modernismo tiene una especial predilección por la fantasía: piénsese en el interés por la magia, los fenómenos extraños y el ocultismo. Nótese igualmente que la narrativa fantástica se consolida significativamente durante el modernismo hispanoamericano, (cfr. Dolores Phillipps-López, «Introducción» a *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 31–33).

¹⁴³ Miguel de Unamuno, «La sima del secreto», *op. cit.*, p. 86.

defiende una visión dogmática de lo real y niega a lo fantástico las cualidades cognoscitivas. Estamos, pues, ante la fundamentación que se encuentra en la raíz de la expresión simbolista.

«La sima del secreto» ofrece un relato que reflexiona en torno a la sustancialidad de lo real. A nivel general, constituye una afirmación contundente de un fondo perdurable que insufla coherencia y sentido al mundo, especialmente en relación con el funcionamiento armónico de una colectividad. La vertiente ética del relato unamuniano, orientada hacia un vivir colectivo, pone de relieve el entronque modernista de su escritura –entiéndase: relativo a la ampliación modernista del simbolismo–, aunque su carácter legendario y utópico imposibilita la identificación del contexto nacional. La problematización del mundo sustancial que corre a cargo de una instancia superior a la del protagonista colectivo nos confronta con la implícitación de una escisión entre una subjetividad creadora y el medio social. Los elementos de la imagería simbolista que hemos identificado en este texto, tales como el ambiente crepuscular o la tendencia a la fantasía y a la sinestesia en relación con la unidad armoniosa (presupuesta o experimentada) de lo real, lejos de ofrecer un caso aislado dentro de los escritos prosísticos de Unamuno, constituyen una constante dentro de su quehacer literario, configurando sistemáticamente, como el lector podrá comprobar a continuación, el carácter de sus textos excursionistas.

3.4.1.2. El Unamuno paisajista

He cantado en mis diferentes modos el espectáculo multiforme
de la naturaleza y su inmenso misterio.
Rubén Darío, «Dilucidaciones»

La pasión excursionista de Unamuno, según confiesa en *Por tierras de Portugal y de España*, le permite sacudir «el polvo de su biblioteca»¹⁴⁴. Es de observar, sin embargo, que la plasmación literaria de sus andanzas supone una inevitable vuelta a la «biblioteca», es decir, una recreación de sus vivencias previas en busca de una expresión estética. De hecho, aunque indudablemente los escritos unamunianos originados en sus viajes por tierras españolas y portuguesas poseen un nítido sabor costumbrista, el principal impulso que mueve al autor a la hora de evocar su experiencia viajera resulta ajeno al afán realista de proporcionar información objetiva acerca de los lugares

¹⁴⁴ Miguel de Unamuno, «Excursión», en: *OC*, t. VI, FJAC, p. 306.

descritos¹⁴⁵. Nos apoyamos en los escritos paisajísticos, en primer lugar, para ir detectando huellas del mundo sustancial en la prosa unamuniana. Paralelamente a este objetivo principal, en nuestro breve recorrido por los lugares visitados y recordados en los escritos excursionistas, nos va a interesar la trasmutación que el yo contemplativo va a imponer a la geografía a fin de cotejar el carácter de los cambios infligidos con la perspectiva simbolista¹⁴⁶. Inevitablemente, nos iremos acercando a los recursos estéticos de los que echa mano el Unamuno paisajista, lo cual nos encaminará progresivamente a la explicitación del rol que le toca al arte a la hora de expresar el mundo sustancial, tema al que pensamos dedicar la parte siguiente del presente capítulo.

En un escrito perteneciente a *Paisajes* (1902), encontramos una clara propensión a huir de las garras del realismo en lo referido al tratamiento de los lugares visitados. Pensamos en «Brianzuelo de la Sierra», donde Unamuno, acompañado por otro viajero, llega de noche al pueblo y no tarda en acostarse. Al día siguiente, al oír ruidos matutinos, se resiste a levantarse y a conocer la realidad del pueblo, prefiriendo la visión anticipada que llega a formarse a base de lo entrevisto imperfectamente la noche anterior: «Y me puse a imaginar cómo sería el lugar, sobre la pobre base de mi rapidísima inspección nocturna de la víspera. Todo menos levantarme e ir a verlo»¹⁴⁷. La imaginación resulta más fecunda que el contacto directo a la hora de acercarse al mundo de Brianzuelo de la Sierra. Este rechazo de la vista se confirma a través del episodio de una ciega, cuyo empapamiento en lo intrahistórico remite a la inmutabilidad del lugar. Así que la vista resulta inoperante en el proceso de comunicación de las esencias, proceso que requiere, no obstante, un contacto inmediato entre la conciencia y la realidad aprehendida. De hecho, el pueblo aparece provisto de un aura espiritual que hemos de relacionar con el mundo sustancial:

¹⁴⁵ Recordemos a este respecto que el protagonista de *Ídolos rotos*, el escultor Alberto Soria, al entrar en contacto con la realidad de sus tierras, concibe la idea de realizar la estatua de una venus criolla, proyecto que, a diferencia de sus otros planes, llevará a cabo. De modo que, sin lugar a dudas, el sabor costumbrista revelador de un intenso interés social proporciona una de las dimensiones de la literatura modernista. Véase a este respecto el estudio de Rosario Peñaranda Medina, quien habla de un «costumbrismo renovado» de los modernistas, (*La novela modernista...*, *op. cit.*, p. 157 y siguientes).

¹⁴⁶ Ciertas confluencias entre el posicionamiento de los modernistas, marcados por el simbolismo, ante el paisaje y los escritos paisajísticos unamunianos han sido puestas de relieve por Richard A. Cardwell, lo cual le hace formular un llamamiento a descartar «divisiones críticas artificiales» entre el modernismo y la llamada Generación del 98, («Modernismo frente a noventa y ocho: el caso de las andanzas de Unamuno», *Anales de literatura española*, 6, 1988, pp. 87–108).

¹⁴⁷ Miguel de Unamuno, «Brianzuelo de la Sierra», en: *OC*, t. VI, FJAC, p. 18.

Aquí estoy en él y la conciencia de estar en él vivifica la imaginación; aquí respiro con su aire sus efluvios espirituales; aquí oigo el rumor de sus gentes... ¿Quieres que no salgamos de este cuarto y que esta noche, a oscuras, prosigamos nuestra excursión?¹⁴⁸.

Como en el caso del pueblo en *Antonio Azorín*, estamos ante una expansión de lo inmutable, proceso concomitante con un alejamiento de lo accidental. El deseo de proseguir la excursión de noche, «a oscuras», se combina de una manera coherente con la imagen de la ciega, realzando la dimensión antirrealista de la aventura excursionista de Unamuno, dimensión de la que el texto de «Brianzuelo de la Sierra» nos ofrece una manifestación de índole programática.

En estricta relación con lo dicho hasta ahora en lo referente a los escritos excursionistas, hay que apuntar una tendencia a la nebulosidad que le hace preferir a Unamuno la luz difusa a la diurna¹⁴⁹. Recordemos el principio del texto «Puesta de sol (Recuerdos del 16 de diciembre de 1897)» de *Paisajes*: «Volvíamos a Salamanca del habitual paseo cotidiano cuatro amigos en una tarde de mediado diciembre, cuando, recién puesto el sol, nos arrancó de la tierra una celestial visión de espléndida magnificencia»¹⁵⁰. Observemos que la desaparición de la luz del día se relaciona con la imposición de una visión desligada de las ataduras a lo inmediato. A este respecto, resulta altamente significativo que lo esencial de este «recuerdo» transcurra una vez finalizada la excursión y, consiguientemente, Unamuno pasa por alto los pormenores del paseo, dirigiendo su mirada hacia las alturas, donde se desarrolla el espectáculo hacia el que convergen los esfuerzos artísticos del paisajista. Por lo tanto, el volver los ojos hacia el cielo aparece condicionado por la presencia de una indecisa luz crepuscular, indecisión que se relaciona con el final de la conquista del espacio geográfico, legitimando silmultáneamente el carácter fantástico de lo contemplado:

Hacia el poniente de la aérea bóveda que coronaba a la llanura, de un remolino de áurea nube irradiaban, cual inmensos pétalos, otras nubes esplendorosas. Fingía una de ellas inmenso dorso de mitológica bestia, lanuda piel de vellones de abrasado oro, dominados por espesa y sedosa melena¹⁵¹.

El desplazamiento hacia lo artístico, manifiesto en este fragmento a través de la abundante adjetivación, se perfila como una de las consecuencias de la

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 19.

¹⁴⁹ Esta tendencia la identifica Carlos Blanco Aguinaga, (*El Unamuno contemplativo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1959, pp. 252–260), relacionándola con la dimensión contemplativa de Unamuno.

¹⁵⁰ Miguel de Unamuno, «Puesta de sol (Recuerdos del 16 de diciembre de 1897)», en: *OC*, t. VI, FJAC, p. 25.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 25.

libertad adquirida en el proceso de despegue de la perspectiva realista¹⁵². La vinculación de este último proceso con la luz difusa queda explicitada en «Fantasía crepuscular», proveniente igualmente de *Paisajes*. Desde los primeros párrafos, Unamuno precisa que lo descrito coincide con el final de una excursión y se produce al caer la tarde:

Reducidos los colores a matices al fundirse en el gradual derretimiento de la luz diurna, volvían a entrar las formas todas en la comunión del conjunto; abandonadas del sol, abrazábanse en el campo, con dulce armonía, bajo la difusa claridad del cielo, por el que iba infiltrándose desde el ocaso la oscuridad nocturna. No se hacían ya sombras unas cosas a otras. Y era a la vez como si perdiendo todo su materialidad tangible se hubiese convertido en mera vestidura del espacio, en forma gloriosa de la creación invisible. Las horas mismas amortiguaban su marcha¹⁵³.

Al diluirse las formas y sus contornos, desaparece la jerarquización entre los elementos del paisaje, el cual se convierte de este modo en una manifestación de la suma. A la vez, la armonía aparece percibida como emanación de la trascendencia y lo visto se espiritualiza, llegando a suspenderse la marcha del tiempo. Por lo tanto, la indecisión cromática permite superar las categorías consideradas como enemigas de la concepción unitaria del ser desde la perspectiva simbolista, a saber, la lógica, subyacente en la jerarquización, la materialidad y el tiempo. En este fragmento se perfila, pues, toda una ética de lo crepuscular que confiere a «Fantasía crepuscular», como en el caso de «Brianzuelo de la Sierra», un cariz nítidamente programático: la apertura hacia la libertad creadora (el origen de la fantasía) tiene como objetivo liberar al hombre de la sujeción a la contigüidad, abriéndole las puertas de lo divino.

La percepción de la suma a través del paisaje aparece con frecuencia acompañada de una visión nostálgica de lo contemplado. En «Fantasía crepuscular», antes de penetrar en el armónico mundo crepuscular, Unamuno se refiere a sus sentimientos en los siguientes términos:

Me quedé en la vega a esperar la noche, lleno de melancólico pesar por aquel día más que con el sol se iba y de dulce anhelo por la recogida noche que se venía tan queda. Y era en mí todo uno y lo mismo la tristeza del pasado y la esperanza del porvenir [...] ¹⁵⁴.

La visión unitaria encerrada en el paisaje aparece condicionada por la predisposición anímica del yo que contempla, el cual, a través de su sentir,

¹⁵² Sobre las peculiaridades de la adjetivación modernista, véase Edmund García-Girón, «“La azul sonrisa”. Disquisición sobre la adjetivación modernista», en: Lily Litvak (ed.), *El modernismo*, Madrid, Taurus, 1986, pp. 121–141.

¹⁵³ Miguel de Unamuno, «Fantasía crepuscular», en: *OC*, t. VI, FJAC, p. 30.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 30.

consigue superar previamente las oposiciones convencionales entre la tristeza y la esperanza. En otros textos, las menciones de la melancolía aparecen en relación con los estragos ocasionados por el paso del tiempo, como en el siguiente fragmento de «El Paraje» (*Paisajes*): «Aún se alza un sotillo de alamos al abrigo de las laderas y sobre todo ello se cierne la melancolía del abandono, adivinándose por donde quiera que hubo un tiempo en que la mano humana ejerció allí su más pacífico oficio»¹⁵⁵. En «De Oñate a Aitzgorria» de *Por tierras de Portugal y de España*, el sentir nostálgico se origina en una visión evocadora del mundo de una religiosidad primitiva: «[...] al punto descansaban mis ojos nostálgicamente en la visión de la joven de luto, recogida, de mantilla, que con su devocionario en la mano va a oír misa»¹⁵⁶. En este contexto no podemos perder de vista el fundamental hecho de que estamos ante visiones recordadas de excursiones pasadas. Señalemos que el motivo de la rememoración vuelve recurrentemente en los textos excursionistas unamunianos, enlazando con la actividad de soñar, como en este fragmento de 1911: «¿Hay acaso placer mayor que, sentado en las largas noches de invierno junto a la leña que arde y zumba en la chimenea, soñar un paisaje favorito?»¹⁵⁷. De este modo, mediante su parentesco con la libertad de la ensoñación, la evocación mental llega a instalarse en un espacio deseado. Consiguientemente, la palabra estética de los textos paisajísticos de Unamuno se perfila, a través de su actividad recordatoria, como la actualización del esencial y melancólico recordar del ser humano, separado de la trascendencia. Nos hallamos ante un mecanismo similar al que hemos detectado en *Antonio Azorín*.

Otra dimensión de los escritos excursionistas de Unamuno guarda una estrecha relación con la experiencia de la suma entrevista en el paisaje. Ante la inoperancia de la referencialidad realista, surge una necesidad apremiante de buscar recursos adecuados para la evocación del todo simbolista. Por ello, el autor, al verse confrontado con la armonía de un paisaje, acude con harta frecuencia a las referencias musicales. Así, «la callada música de aquella amplia vestidura»¹⁵⁸ en «La paz del campo» (*Paisajes*) remite a la religiosidad de Fray Luis de León, deudora del sentimiento de la naturaleza, recordando simultáneamente la famosa antítesis «música callada» de San Juan de la Cruz. La implicación religiosa de las referencias musicales resalta con mayor fuerza en «Excursión» (1909) de *Por tierras de Portugal y de España*. En su comentario de la espléndida del valle de Pas, Unamuno alude a la música litúrgica, la cual, al acompañar los rituales encaminados a ponerse en contacto con la divinidad,

¹⁵⁵ Miguel de Unamuno, «El Paraje», en: *OC*, t. VI, FJAC, p. 10.

¹⁵⁶ Miguel de Unamuno, «De Oñate a Aitzgorria», en: *OC*, t. VI, FJAC, p. 308.

¹⁵⁷ Miguel de Unamuno, «Ciudad, campo, paisaje y recuerdos», en: *OC*, t. VI, FJAC, p. 401.

¹⁵⁸ Miguel de Unamuno, «La paz del campo», en: *OC*, t. VI, FJAC, p. 13.

sugiere el cumplimiento de la comunicación con la trascendencia a través del paisaje: «Es un paisaje musical, pero de música litúrgica, gregoriana, de pocas notas y ellas de órgano»¹⁵⁹. Junto a este lenguaje religioso, concomitante con las referencias musicales, es preciso señalar una clara propensión a la sinestesia en el lenguaje paisajístico unamuniano. A este respecto, véase un pasaje del ya citado texto «Puesta de sol»:

¡Ah! ¡Si pudiese repercutir aquella sublime sinfonía celestial de pocas y preñadas notas de purísimos colores de fuego y de cándidos perfiles! ¡Si pudiese pintarla para siempre y no tener que verter aquí el rastrojo que de aquellos feraces momentos ha quedado en la tumba de mi memoria!¹⁶⁰.

La magnitud de un paisaje marcado por la trascendencia («celestial») solo puede trasmitirse mediante una expresión globalizadora capaz de abarcar la totalidad de las sensaciones y que esté a la altura de la unidad entrevista en lo contemplado. En otro lugar vemos cómo existe una íntima correspondencia entre colores, los cuales, lejos de fragmentar el mundo en parcelas bien distintas, remiten a una compenetración entre el orden horizontal y el vertical:

Sólo desde el campo cabe penetrar en toda la sublimidad de la vasta llanura de los cielos; sólo desde el paisaje adquieren su más acabada significación los simbólicos celajes; sólo el verde de los campos da su preñado sentido al rosa de las almas y al azul de los espacios¹⁶¹.

Sin lugar a dudas, a través de esta tendencia unamuniana, estamos identificando una afinidad con la concepción wagneriana del arte total. Señalemos que en su ensayo de 1896 sobre «La regeneración del teatro español», Unamuno expresa un deseo de ver cumplirse la originaria fusión de las artes así como la unión de lo profano con lo religioso¹⁶². En este contexto, evoca al autor de *Tannhäuser*: «Aún no ha influido Wagner lo que debiera fuera de la música»¹⁶³.

En los textos que venimos comentando, la visión de la unidad a través del paisaje cuaja en oposición sistemática a la modernidad, tal como la definimos en nuestro segundo capítulo. Al igual que en el caso de las vivencias de Antonio Azorín antes comentadas, el recuerdo de la sustancia inserta dentro del mundo de la naturaleza contrasta dolorosamente con la actividad periodística que, de este modo, llega a encarnar un mundo abocado a la actualidad y la contingencia. En «Excursión» (1909), tras haber visitado varios lugares entre los que se

¹⁵⁹ Miguel de Unamuno, «Excursión», *op. cit.*, p. 304.

¹⁶⁰ Miguel de Unamuno, «Puesta de sol...», *op. cit.*, p. 26.

¹⁶¹ Miguel de Unamuno, «La paz del campo», *op. cit.*, p. 13.

¹⁶² Miguel de Unamuno, «La regeneración del teatro español», en: *OC*, t. VIII, FJAC, p. 248.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 248, nota 18.

encuentra el valle de Mena y Espinosa de los Monteros, rincones que «a la caída de la tarde de un día de fines de julio eran una visión de paz y eternidad»¹⁶⁴, el excursionista da rienda suelta a su irrefrenable irritación derivada de un encuentro con un periodista de la capital:

Al llegar a Torrelavega nos encontramos con un periodista madrileño, que empezó a darnos noticias de los sucesos de Barcelona y Melilla. ¡El sempiterno suceso! ¡La devoradora actualidad! Todo anecdótico, todo fragmentario, sin que haya modo de sacar substancia ni contenido a nada¹⁶⁵.

En otros textos excursionistas, el mundo vaciado de sustancia se concentra en las grandes ciudades mientras el campo y los pueblos conservan señales de un fondo de eternidad que solo puede comunicarse lejos de los compromisos sociales típicos de una metrópoli: «¿Creéis que pueden acaso llegar a comunión dos almas cuando las rodea el eco del mar humano? En la ciudad cabe hablar de negocios, de política candente, de sociología, de modas; pero ¿de las cosas eternas?»¹⁶⁶. Por esta misma razón, Unamuno no duda en confesar recurrentemente su odio a la gran urbe, a «la ciudad odiable y odiosa del trajín social»¹⁶⁷.

El último punto de nuestro acercamiento al paisajismo de Unamuno se refiere al posicionamiento del yo ante lo contemplado. En los primeros párrafos que dedicamos al paisajismo unamuniano, insistíamos en la transformación antirrealista orientada hacia lo fantástico y lo artístico llevada a cabo por la subjetividad que contempla. El predominio del yo que ve y, al ver, crea en vez de pretender reproducir, llega a su cumbre en el siguiente fragmento de «La torre de Monterrey a la luz de la helada» (1916) de *Andanzas y visiones españolas*: «Mi torre de Monterrey, no ésta que tengo ante los ojos al salir de casa en estas montañas arrecidas y de sol acendrado, [...] mi torre, la que llevo en el cristal de la mente como una visión [...]»¹⁶⁸, y también en esta frase: «Es lo único que queda: la visión queda»¹⁶⁹. Estamos, pues, ante el fenómeno de la subjetivación de lo real: la conciencia se apodera de lo contemplado, lo humaniza al tiempo que lo inmanentiza. El paisaje entero converge en el yo, el cual tiende a sustituirlo con su vivencia. Más adelante, en los apartados relativos a la mirada metafórica y a la literatura como marco, iremos desarrollando las implicaciones estéticas de esta tendencia.

¹⁶⁴ Miguel de Unamuno, «Excursión», *op. cit.*, p. 303.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 305.

¹⁶⁶ Miguel de Unamuno, «El silencio de la sima», en: *OC*, t. VI, FJAC, pp. 394–395.

¹⁶⁷ Miguel de Unamuno, «Ciudad, campo...», *op. cit.*, p. 402.

¹⁶⁸ Miguel de Unamuno, «La torre de Monterrey a la luz de la helada», en: *OC*, t. VI, FJAC, p. 545.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 544.

Observemos igualmente que el texto citado de 1916 ofrece una llamativa peculiaridad en comparación con la ya comentada tendencia a la nebulosidad. De hecho, la «luz limpidísima, clara como el hielo, sin brumas»¹⁷⁰, que es preciso poner en relación con la constitución del ser como núcleo fagocitario de lo real, contrasta con la luz diseminada que propicia la revelación de lo absoluto exterior a la conciencia. Sin pretender llegar a una siempre peligrosa generalización, señalemos que en «Puesta de sol», ante la magnitud de la «sinfonía celestial» que se despliega a una luz crepuscular, el yo tiende a fundirse con la visión:

La intensidad y la pureza de la visión, penetrándonos por completo y esponjándonos en ella, reducía nuestras almas a contemplación pura, a sentimiento sin liga de idea. Un mar que nos empapaba como a esponjas que tiritan en los abismos del océano, y nuestras vidas la quieta vida del cielo entonces¹⁷¹.

Se trata de una disolución del «yo» en un paisaje-revelación, el cual llega a invadir la conciencia, anulando su circunstancia y su temporalidad. A través de esta experiencia de índole quietista (nótese el uso del adjetivo «quieto» en la cita), el yo se identifica con lo contemplado, a saber, con la revelación de la eternidad. Siempre en la perspectiva que relaciona la luz y el posicionamiento del yo frente a lo contemplado, en «Fantasía crepuscular», Unamuno traza un paralelo entre ambos componentes de su paisajismo: la individualidad aparece asociada a un «color propio», un «relieve» y una «luz propia», características que se hallan en las antípodas de un vivir en «comunidad de solidaridad con todo», el cual armoniza, a su vez, con lo crepuscular:

Cuando entres en el crepúsculo de tu vida [...], bajo el dulce y puro y difuso resplandor del cielo que nos cobija por igual a todos, te sentirás más uno con ellos y sentirás a la par no ser tu color propio más que mero matiz del armonioso conjunto¹⁷².

De modo que la disolución de la individualidad se perfila en términos pictóricos como erradicación de la crisis.

La misma dimensión del paisajismo unamuniano la encontramos en la narrativa, aunque, como es sabido, el autor rehúye todo tipo de descripciones. En *Paz en la guerra* (1897), ante un paisaje montañoso, Pachico Zabalbide experimenta la esencialidad del universo, equivalente a la fusión de los contrarios y a la superación de la fragmentación del yo:

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 541.

¹⁷¹ Miguel de Unamuno, «Puesta de sol...», *op. cit.*, p. 26.

¹⁷² Miguel de Unamuno, «Fantasía crepuscular», *op. cit.*, p. 31.

Olvídase del curso fatal de las horas, y en un instante que no pasa, eterno, inmóvil, siente en la contemplación del inmenso panorama, la hondura del mundo, la continuidad, la unidad, la resignación de sus miembros todos, y oye la canción silenciosa del alma de las cosas desarrollarse en el armónico espacio y el melódico tiempo¹⁷³.

San Manuel Bueno, mártir (1930) ofrece otra faceta del quietismo unamuniano. Pensamos en la famosa imagen de la cabrera observada por don Manuel con el hermano de la narradora. Esta vez la narración no adopta el punto de vista del que contempla y, por lo tanto, del que se olvida, sino que penetramos en la imagen comentada a través de los ojos del párroco: «Esta zagala forma parte, con las rocas, las nubes, los árboles, las aguas, de la naturaleza y no de la historia»¹⁷⁴. La disolución del yo en el paisaje constituye una alternativa frente a la conciencia en crisis, ofreciendo, de este modo, una visión globalizadora de lo real en la que las actitudes a primera vista antagónicas llegan a complementarse y a fundirse.

A lo largo de estos apartados dedicados a la aprehensión del paisaje en los escritos prosísticos unamunianos, hemos visto que la naturaleza se erige ante todo en testimonio de la presencia de un más allá. Frente al paisaje, el yo adopta una actitud nostálgica que lo capacita para el desciframiento de lo oculto a través de un lenguaje sinestésico y musical, actitud que incurre en la imposición de su propia visión, liberada del corsé del realismo mimético y orientada hacia lo fantástico. Observábamos igualmente la disolución de la individualidad ante el paisaje informado por una divinidad, fenómeno cuyo contrapunto aparece sistemáticamente ofrecido por la conciencia de la crisis. Como se ha visto en nuestro comentario de *La lámpara maravillosa*, la dicción simbolista abarca ambas actitudes ante el paisaje. Desde dentro de la obra unamuniana, se hace preciso relacionar el contrapunto evocado con la fusión de los contrarios, una concepción sintetizadora sobre la que volveremos en los apartados dedicados al nimbo. Por otra parte, el mundo crepuscular del paisajismo unamuniano viene a referirse, de un lado, a las limitaciones del realismo y, de otro, al apagamiento del yo, el cual, de este modo, vence su finitud. Asimismo, a la hora de

¹⁷³ Miguel de Unamuno, *Paz en la guerra*, en: *OC*, t. I, Tr., p. 290. Se trata de una tendencia comentada por Blanco Aguinaga, (*El Unamuno contemplativo*, *op. cit.*, pp. 213-219) y Javier Blasco, («Unamuno, poeta metafísico», en: Javier Blasco, Pilar Celma, José Ramón González, *Miguel de Unamuno, poeta*, *op. cit.*, p. 132 y siguientes). El último investigador discrepa con el primero en cuanto a la naturaleza de la experiencia vivida, subrayando su cariz cognoscitivo y rechazando la idea de la pérdida de la conciencia en el paisaje, sostenida por Blanco Aguinaga. A nuestro modo de ver, el conocimiento que adquiere el yo en tales visiones es de índole emocional y estriba en la identificación con lo contemplado, acarreado inevitablemente una disolución del yo histórico y consciente. Lo valioso de la aportación de Javier Blasco reside en haber relacionado esta tendencia unamuniana con *La lámpara maravillosa* de Valle-Inclán y con el simbolismo.

¹⁷⁴ Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir*, en: *OC*, t. II, Tr., p. 334.

acercarnos a la expresión de la suma, nos hemos visto obligados a rozar sistemáticamente los dominios de la estética. En el «Prólogo» a *Andanzas y visiones españolas* de 1920, Unamuno explica la escasez de descripciones paisajísticas en sus novelas del siguiente modo: «Y en cambio el que gusta del paisaje literario, va a buscarlo en sí y por sí. Y a esta demanda de la afición estética es a lo que quiere responder la oferta de este libro, lector amigo»¹⁷⁵. Por lo tanto, en el mundo unamuniano, el desvelamiento de lo oculto pasa por la eternización de la belleza¹⁷⁶. Ello nos lleva a la explicitación de la misión que Unamuno atribuye a la emoción estética siempre en relación con la expresión y el estatus de un fondo de inmutabilidad en lo real.

3.4.2. Emoción estética: comunicación de lo inefable

Según Unamuno, la intuición de la sustancialidad del ser humano y de su entorno puede comunicarse preferentemente, aunque no exclusivamente, por medio de la obra de arte. A este respecto, la noción puente entre la esencialidad del hombre y su comunicación la proporciona el siguiente fragmento de 1904:

Puedes darme el tono y la intensidad con que en ti vibra el mundo, la nota que en tu corazón resuena; pero no puedes darme el timbre con que los recibes, que es tu propio timbre. Y si me lo trasmites, es por emoción estética, es por obra de arte¹⁷⁷.

El timbre constituye, pues, la exteriorización de la matriz ideal de un individuo, un eco o una voz del hombre oculto y auténtico que a manera de un aura emana de la individualidad. El mismo concepto reaparece en un texto de 1933 titulado «El hombre interior» donde nos percatamos de que el timbre se deja percibir igualmente en una conversación, aunque obviamente no se trata de una manifestación meramente fonética del lenguaje:

A las veces se logra llegar a este hombre sustancial y no con lo que se le dice ni con el tono y acento –si es por escrito, estilo– con que se le dice, sino con el timbre. Es el timbre de la voz con que se conmueve y se convence. Sin que falte timbre escrito¹⁷⁸.

¹⁷⁵ Miguel de Unamuno, «Prólogo» a *Andanzas y visiones españolas*, OC, t. VI, FJAC, p. 382. En la crítica polaca, fue Stefania Ciesielska-Borkowska la que supo detectar la dimensión estética del paisajismo unamuniano, («Miguel de Unamuno», *Przegląd Współczesny*, 5-6, Warszawa, 1937, p. 21).

¹⁷⁶ Ana Rodríguez Fischer evoca la imagen unamuniana del viajero «como peregrino de la belleza y romero de la inmortalidad», («Unamuno, peregrino de la belleza: ascensión y asunción, o de una estética montesina», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 45, 2008, p. 132).

¹⁷⁷ Miguel de Unamuno, «¡Plenitud de plenitudes...», *op. cit.*, pp. 665–666.

A nivel de la ontología del ser, la noción de timbre nos sitúa dentro de la perspectiva de las correspondencias que nos interesa especialmente en su dimensión estética.

En la reflexión unamuniana, la superioridad de la expresión estética del timbre cristaliza en oposición al discurso filosófico en la medida en que este queda confinado a la expresión exclusiva de la idea. La sistematicidad y la neutralidad de un filósofo lo incapacita para la expresión de la sustancialidad:

El poeta es el que da todo un mundo personalizado, el mundo entero hecho hombre, el verbo hecho mundo; el filósofo nos da algo de esto en cuanto tenga de poeta, pues fuera de ello no discurre él, sino que discurren en él sus razones o, mejor, sus palabras¹⁷⁹.

En el léxico unamuniano, las voces «poeta» y «poesía» se convierten en genéricas, remitiendo a la facultad visionaria de transmitir lo inmutable: «Pero viene el poeta, es decir, el vidente y no el coplero, y en prosa o verso exhala su espíritu [...]»¹⁸⁰. Observemos que la mente unamuniana concibe el mundo desde una óptica sistemáticamente bipolar: en la primera cita, el poeta se define en relación con el filósofo; en la segunda, con el coplero¹⁸¹. Por consiguiente, se establece una tupida red de realidades en constante tensión, restringiendo cada vez más la posibilidad de comunicar el timbre.

Como en *La lámpara maravillosa*, el lenguaje, al pertenecer a una colectividad y al referirse habitualmente a lo accidental, tiende a frustrar los esfuerzos por expresar el timbre. De este modo, el pensador-escritor del ensayo «Intelectualidad y espiritualidad» (1904) no se reconoce en su propio escrito, achacando la culpa al carácter convencional de la comunicación verbal:

No, no comunica uno lo que quería comunicar –pensó–; apenas un pensamiento encarna en palabra, y así revestido sale al mundo, es de otro, o más bien no es de nadie por ser de todos. La carne de que se reviste el lenguaje es comunal y es externa; engurruña al pensamiento, lo aprisiona y aun lo trastorna y contrahace¹⁸².

¹⁷⁸ Miguel de Unamuno, «El hombre interior», en: *OC*, t. VII, Esc., pp. 1105–1106.

¹⁷⁹ Miguel de Unamuno, «¡Plenitud de plenitudes...!», *op. cit.*, p. 666.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 667. Para más precisión sobre la oposición poesía/literatura, véase Álvarez Castro, *La palabra y el ser...*, *op. cit.*, pp. 78–84.

¹⁸¹ En otras ocasiones, Unamuno señalará la necesidad de soldar la poesía y la filosofía a fin de conseguir una expresión global y armonizadora de lo racional y emotivo, llegando a una visión de la poesía fronteriza de las concepciones wagnerianas del arte total. En una carta a Juan Zorrilla de 1906 leemos: «Yo no siento la filosofía sino poéticamente ni la poesía sino filosóficamente. Y ante todo y sobre todo religiosamente», (Miguel de Unamuno, *Epistolario americano (1890–1936)*, ed. Laureano Robles, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1996, p. 249).

¹⁸² Miguel de Unamuno, «Intelectualidad y espiritualidad», en: *OC*, t. VIII, FJAC, p. 609.

El lenguaje cotidiano no está hecho para la expresión de la sustancialidad de los seres, también si tenemos en cuenta el hecho de que, en la óptica unamuniana, la mayoría de la gente que maneja la palabra carece de conciencia refleja capaz de captar su propio timbre. Las limitaciones derivadas de la lógica, del tiempo y del espacio dificultan todavía más la transmisión de lo inefable, acarreando, por una parte, una constante tergiversación de la expresión íntima por parte del público-masa y, por otra, condenando al poeta a una ardua lucha contra normas que anidan en su propia mente:

El tiempo, el espacio y la lógica son nuestros tres más crueles tiranos. ¿Por qué no he de poder vivir ayer, hoy y mañana a la vez? ¿Por qué no he de estar aquí y ahí a un tiempo? ¿Por qué no he de poder sacar de unas mismas premisas cuantas conclusiones me convengan?¹⁸³.

Cuando a pesar de estos obstáculos llega a cumplirse la comunicación de lo inmutable, el léxico llamado a evocar la superación de la tiranía del lenguaje y de las categorías epistemológicas convencionales roza inevitablemente el espacio de la incertidumbre y del misterio:

Una vez, al oír un canto popular entonado por un zagal, y que le llegaba cernido en el perenne follaje de las pardas encinas, estremeciose y sintió como si oyera voces de otro mundo, no de otro mundo que se tiende allende el nuestro, sino de otro mundo que dentro del nuestro palpita; era como voces que brotaran de las entrañas mismas de las cosas, como canto del alma de las encinas, de las nubes, de los guijarros, de la tierra y del cielo. ¿Dónde había oído antes aquello? ¿Quién sabe? Tal vez una noche, mientras dormía pasó junto a él el zagal cantando su canción, y la canción brezó el sueño de su sueño, hundiéndoselo en las fuentes de la vida¹⁸⁴.

El símil y la metáfora son recursos adecuados para actualizar una realidad atemporal y fuera del espacio físico. La conjunción «como», tan frecuente en las imágenes poéticas de los modernistas¹⁸⁵, además de traducir un esfuerzo de acercarse a un mundo repleto de analogías, tiene la virtud de insuflar un ritmo poético a este pasaje metaliterario. La imagen metafórica forjada a base de las «pardas encinas», redundante en Unamuno¹⁸⁶, remite a la inmutabilidad de la esencia actualizada mediante el canto. Por otro lado, este último, a través de su explicitado carácter popular y la referencia al árbol predilecto de Unamuno,

¹⁸³ Miguel de Unamuno, «Conversación segunda», en: *Soliloquios y conversaciones*, *op. cit.*, p. 19.

¹⁸⁴ Miguel de Unamuno, «Intelectualidad y espiritualidad», *op. cit.*, pp. 611–612.

¹⁸⁵ Consúltese la parte de nuestro estudio que dedicamos a *Lucía Jerez*.

¹⁸⁶ Cfr. Luciano G. Egido, «Una metáfora esencial de Unamuno (“como el crecer de las encinas”）」, *Anuario de estudios filológicos*, 4, 1981, pp. 129–149. El autor de este estudio sitúa la aparición de las menciones unamunianas de la encina a partir de 1895 y las documenta hasta 1936. Las relaciona con la permeabilidad de nuestro autor al paisaje castellano.

orienta la comunicación de la sustancialidad hacia una estructura de lo real alejada de la modernidad. Parémonos igualmente a realzar la naturaleza híbrida del vehículo de esta transmisión: la música, al incorporarse a la palabra, neutraliza su referencialidad (obsérvese que no sabemos nada sobre el tema del canto), reforzando las emociones causadas en el oyente («estremeciose y sintió»). Por último, la vivencia estética de tan alto calibre se arraiga en una prehistoria («¿dónde había oído antes aquello?»); tiene que ser, conforme con el código simbolista, recuerdo de algo primitivo e irracional. La mención del sueño en relación con la prehistoria de la emoción evocada sitúa la representación de la esencialidad fuera del alcance de los recursos miméticos basados en la causalidad y la linealidad.

En la reflexión unamuniana, lo inefable, concebido como equivalente estético de la sustancialidad del ser, se puede aprehender recurriendo a las herramientas que funden la misión cognoscitiva y artística: 1) la metáfora, cuyo papel se perfila en la última cita¹⁸⁷, 2) el nimbo, definido desde los primeros ensayos del autor y que guarda íntimas relaciones con la tendencia a la nebulosidad que hemos identificado en sus escritos paisajísticos, 3) la ambigüedad, la cual, conjugada con el símbolo, tiende a evocar el misterio como emanación de un más allá. Los tres vehículos aparecen sustentados por la creatividad en cuanto superadora de la sujeción a las convenciones del lenguaje y a la contigüidad realista. La necesidad de recurrir a la imaginación creadora queda resumida en la siguiente exclamación del personaje-escritor del ya citado ensayo-cuento «Intelectualidad y espiritualidad»: «¡Si fuera posible ir creando el lenguaje a medida que se habla lo pensado!»¹⁸⁸.

3.4.2.1. Mirada metafórica

Para seguir matizando el posicionamiento unamuniano frente a la misión del poeta, resulta imprescindible enfocar esta última en relación con la oscilación de nuestro autor en torno al estatus de la trascendencia. Junto con la función actualizadora de un fondo inmutable surge la potencia creadora atribuible a la poesía. En el primer caso, el poeta hace de sacerdote; en el segundo, de dios.

¹⁸⁷ El carácter metafórico de la expresión literaria de Unamuno ha sido detectado por numerosos unamunistas. A modo de ejemplo, véase Stefan Pieczara, «Język modernistów iberyjskich i iberoamerykańskich. Miguel de Unamuno», *Sprawozdanie Poznańskiego Towarzystwa Nauk*, 1, 1970, p. 75. Según explicamos al principio del presente capítulo, en el uso de la metáfora vemos uno de los rasgos de la prosa modernista.

¹⁸⁸ Miguel de Unamuno, «Intelectualidad y espiritualidad», *op. cit.*, p. 611.

Uno de los interlocutores de las conversaciones unamunianas se expresa del siguiente modo:

Todo es poesía. Y la suprema poesía la de esa infinita libertad de soñar lo que no fuera. [...] Es que además del nido que tenemos en tierra, el nido real, el que guarda las realidades, conviene tener otro nido aéreo, de ensueño, prendido de las nubes, un nido de ilusiones¹⁸⁹.

En los dominios de la estética, el concepto de la imaginación creadora, latente en esta cita, constituye una apertura hacia la metáfora en cuanto herramienta del acercamiento a lo inefable. De hecho, en los escritos unamunianos este recurso recibe una valoración muy especial. En el ensayo «Intelectualidad y espiritualidad» (1904), un «hombre», cuyas preocupaciones, recordémoslo, giran en torno a su vida interior y su comunicación por medio de la palabra escrita, exclama al encararse con los secretos de la transmisión de lo inefable: «Respira el alma. ¡Por qué no discurrir con metáforas!»¹⁹⁰. A continuación, consigue entrever la esencia de nuestra vida interior, equiparándola a la de la sangre, que solo una imagen poética es capaz de aprehender: «Y de aquí pasó a imaginarse a modo de una aireación espiritual de nuestra mente, y el mundo de los colores, las formas, los sonidos, las impresiones todas, diluido en ella»¹⁹¹. Estamos, pues, ante una actualización del efecto traslaticio de la metáfora que, aunque sin desprenderse por completo de la sujeción a la lógica («a modo de»), se opera mediante la imaginación: confrontado con lo inasible de la realidad interior, el yo pensante establece un paralelo entre la sustancia de la sangre y la de lo inmaterial, forjando la expresión de «aireación espiritual» que, además, establece un puente con la metáfora de la respiración del alma, evocada en la cita anterior. De modo que se teje una nueva red de relaciones entre las palabras y sus referentes: al explorar el lenguaje, la metáfora pretende indagar en el mundo de las apariencias en busca de un fondo perdurable. No extraña, por lo tanto, que Unamuno quiera acercarse a la realidad partiendo de un examen previo de las palabras, desgastadas por el uso cotidiano. La metáfora está llamada a fecundar la renovación del lenguaje, proceso que, a su vez, permitirá reconfigurar la realidad. Veamos el principio de un texto titulado «A pesca de metáforas» de 1924 que forma parte, recordémoslo, de un ciclo de artículos escritos en torno a la expresión poética¹⁹²:

¹⁸⁹ Miguel de Unamuno, «Conversación segunda», en: *Soliloquios y conversaciones*, *op. cit.*, pp. 19–20.

¹⁹⁰ Miguel de Unamuno, «Intelectualidad y espiritualidad», *op. cit.*, p. 612.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 612.

¹⁹² Obviamente, siendo de Unamuno, estos artículos no pueden constituir un sistema preceptivo. Acudimos a ellos en la medida en que ofrecen una reflexión estética y, al mismo tiempo, autobiográfica.

Quedábamos en lo de la pesca de las metáforas. Se las pesca en el mar de la filología. Y es para lo mejor que sirve estarle hurgando y escarbando las entrañas a un lenguaje: para sacar metáforas y resucitar así a las palabras. Que sólo son vivas, que sólo son poéticas, que sólo son evocadoras cuando nos muestran sus metáforas¹⁹³.

A continuación, Unamuno, al contemplar las olas del mar, se deja llevar por las potencialidades creadoras del lenguaje, lo cual le permite llegar a la etimología griega de la palabra «cima» («cyma», según recuerda el autor, es el equivalente griego de la ola) que remite a la maternidad y a la preñez: «¡Maravillosa metáfora que me hacía mirar con otros ojos, con ojos metafóricos, a la madre mar!»¹⁹⁴. La mirada metafórica posibilita, pues, una captación revitalizada del mundo, orientada tanto hacia el individuo (el timbre) como hacia la totalidad de lo real. El movimiento circular que va de la poesía (lenguaje) hacia el mundo, pasando por la imaginación y repasando inevitablemente por la formulación metafórica, nos recuerda de cerca los procedimientos de los que echa mano José Martí desde los umbrales de *Lucía Jerez*. La nueva implicación ética del arte que parte de la revalorización de su material de expresión desemboca en un protagonismo impresionante que en la narrativa simbolista cobra el mundo del artista¹⁹⁵. De este modo, la perduración a través de la conservación de la sensibilidad humana en las formas artísticas proporciona una reacción ante el materialismo y el utilitarismo de los burgueses por una parte y, por otra, ante el acuciante problema de la muerte que el simbolismo, como señalábamos en los apartados dedicados al cuento «Del misterio» de Valle-Inclán, intenta asumir. Consideramos que la presencia redundante del marco de la representación (literaria o de otra índole artística) en los relatos de Unamuno constituye una reverberación del proyecto estético simbolista en su dimensión humanizadora que venimos definiendo¹⁹⁶.

¹⁹³ Miguel de Unamuno, «A pesca de metáforas», en: *OC*, t. VII, Esc. 1967, p. 901.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 901.

¹⁹⁵ Recordemos en este contexto que la opacidad ha sido indicada como uno de los rasgos típicos de la llamada novela modernista hispanoamericana, (Rosario Peñaranda Medina, *La novela modernista...*, *op. cit.*, p. 208).

¹⁹⁶ Para Jean Cassou, el simbolismo es un humanismo. Cfr. Jean Cassou, «Duch symbolizmu», en: Joanna Guze (red.), *Encyklopedia symbolizmu*, *op. cit.*, p. 27.

3.4.2.2. Literatura como marco. *Abel Sánchez*

[...] en mí como en ti riñe la altura / un combate mortal con el abismo.
Amado Nervo, «A Felipe II»

Resulta sumamente llamativa la frecuencia con la que Unamuno en su narrativa recurre al procedimiento de literatura en la literatura. Esta potente veta de autorreflexividad no ha pasado desapercibida a los ojos de la crítica especializada. Evoquemos en este contexto a Robert L. Nicholas, quien, partiendo de esta característica, ha llegado a poner en entredicho el supuesto carácter vivíparo de la novelística unamuniana, sugiriendo tímidamente una coincidencia con la de sus coetáneos, aunque sin recurrir a la noción de modernismo¹⁹⁷. Por otra parte, la autorreferencialidad ha sido relacionada con la modernidad estética, la cual llega a su cumbre en el periodo finisecular y queda manifiesta, aparte de la dimensión literaria que estamos destacando, en la abundante prensa del periodo en cuestión¹⁹⁸.

La escritura como tema dentro del mundo ficticio aparece en *Amor y pedagogía*, «La locura del doctor Montarco», *Niebla*, *Abel Sánchez*, *Tulio Montalbán* y *Julio Mancedo*, *Cómo se hace una novela*, *San Manuel Bueno, mártir* y *La novela de don Sandalio*. Hay que considerar estos textos como cumbre del proceso de la subjetivación del mundo representado, proceso que se inicia, como muy agudamente supo observar Ricardo Gullón, con *Paz en la guerra*¹⁹⁹. La filiación simbolista de la interiorización de la perspectiva, por una parte, y de la autorreflexividad, por otra, se hace más patente en los casos donde

¹⁹⁷ «Además, aquellos experimentos precedieron o coincidieron con los de los escritores principales de su época», (Robert L. Nicholas, *Unamuno, narrador*, Madrid, Castalia, 1987, p. 129).

¹⁹⁸ Cfr. Pilar Celma, *La pluma ante el espejo (Visión autocrítica del "Fin de Siglo", 1888-1907)*, Salamanca, Acta Salmanticensia, 1989, p. 12.

¹⁹⁹ Este investigador se basa en los cuentos que constituyen el germen de *Paz en la guerra* para describir «el movimiento interiorizante» que condiciona los cambios infligidos a la novela, (Ricardo Gullón, *Autobiografías de Unamuno*, Madrid, Gredos, 1976, p. 18). Aparte de la subjetivación de la perspectiva, el carácter simbolista de las transformaciones se averigua a través del sugestivo color gris, dominante en la chocolatería de Pedro Antonio, color que sustituye a los colores chillones del comercio de «Solitaña». Cfr. también Leon Livingstone, quien, aunque no pasa por alto las diferencias entre la *novela* unamuniana y la novela de 1897, evoca el incipiente proceso de subjetivación de lo real, manifiesto a través, por ejemplo, del uso del monólogo interior, («Unamuno and the aesthetic of the novel», *Hispania*, vol. XXIV, Nueva York, 1941, p. 444).

la ficción o una parte de ella nos llega a través del marco de la representación, como en el caso de *Abel Sánchez*, *San Manuel Bueno, mártir* o *La novela de don Sandalio*: la subjetivación de una instancia narrativa permite dar relieve a las facultades de la palabra en la penetración de la realidad así como nos confronta con un espacio sujeto a la mirada transformadora o manipuladora de lo real. El alejamiento de las coordenadas espacio-temporales consideradas como objetivas (del mundo de la contigüidad) trae como consecuencia una valoración excepcional atribuida a la realidad concebida como visión. Nos iremos acercando a este proceso de metaforización de lo real a través de *Abel Sánchez*.

Primero, observemos que la representación pulula en el mundo de *Abel Sánchez*. La *Biblia*, el *Caín* de Byron, los cuadros de Abel, las narraciones relativas a los conflictos familiares, la *Confesión* de Joaquín y las menciones de sus *Memorias de un médico viejo* nos proporcionan múltiples reencarnaciones del mito de Caín y Abel, que se convierte de este modo en el obsesivo leitmotiv de la novela²⁰⁰. Sin embargo, al remitir a una estructura inamovible de la realidad, el motivo bíblico de la envidia aparece simultáneamente sometido a una revisión a través de las variaciones, entre las cuales la de Joaquín ofrece la nota esencial. Asistimos, pues, a un enfrentamiento con la visión ortodoxa del mito, vehiculada por la *Biblia* como paradigma de la autoridad. En este contexto, recordemos el diálogo entre Abel y Joaquín, entrecruzado por citas bíblicas concernientes al conflicto entre los dos hermanos del *Antiguo Testamento*:

–¿Y eso, por qué? –interrumpió Joaquín– ¿Por qué miró Dios con agrado la ofrenda de Abel y con desdén la de Caín?

–No lo explica aquí...

–¿Y no te lo has preguntado tú antes de ponerte a pintar tu cuadro?

–Aún no... Acaso porque Dios veía ya en Caín el futuro matador de su hermano..., al envidioso...

–Entonces– es que le había hecho envidioso, es que le había dado un bebedizo. Sigue leyendo²⁰¹.

Observemos que el que está dispuesto a poner en entredicho el proyecto divino relativo a los hermanos bíblicos es Joaquín, es decir, el que vive en su propia carne el conflicto que Abel pretende representar en un cuadro. La pregunta «por qué» planteada por el médico revela su aptitud para cuestionar la

²⁰⁰ Carlos Clavería observa la presencia de «una larga cadena del motivo de Caín o de la envidia en la obra de Unamuno», (*Temas de Unamuno*, Madrid, Gredos, 1953, p. 116). La perspectiva simbolista que adoptamos en los apartados que siguen nos obliga a restringir nuestro análisis del motivo en cuestión al estudio de *Abel Sánchez* y, de este modo, a abordarlo solo tangencialmente. Señalemos, sin embargo, que Clavería no pasa por alto la admiración que despierta en Unamuno la novela del modernista uruguayo Carlos Reyles, *La raza de Caín*, (*ibid.*, p. 103).

²⁰¹ Miguel de Unamuno, *Abel Sánchez. Una historia de pasión*, en: *OC*, t. I, Tr., p. 713.

versión dogmática, aptitud legitimada por su vivencia y que contrasta con el posicionamiento de Abel ante los contenidos bíblicos: de hecho, el pintor queda satisfecho con la versión ortodoxa y sus posibles lagunas («No lo explica aquí...»). De modo que asistimos a la bancarrota de un dogma, el cual aparece desmentido por vía de la emoción y de la experiencia. Al erigirse en contra de la representación comúnmente aceptada, Joaquín nos aparece como un hombre nuevo, es decir, moderno, en la medida en que se rebela en contra de la autoridad. En última instancia, su actitud remite a la crisis de la conciencia en un mundo secularizado²⁰². Este fenómeno cuaja con mayor fuerza en la escena en la que Joaquín se recoge delante de la representación de Helena realizada por Abel:

Abel había pintado una Virgen con el niño en brazos, que no era sino un retrato de Helena, su mujer, con el hijo, Abelito. El cuadro tuvo éxito, fue reproducido, y ante una espléndida fotografía de él rezaba Joaquín a la Virgen Santísima, diciéndole: «¡Protégeme! ¡Sálvame!»²⁰³.

Notemos que el médico reza delante de una fotografía, es decir, ante una reproducción del original, hecho que nos orienta hacia el sistema de producción masiva. Al establecerse la reproductibilidad técnica típica del mundo capitalista, el objeto artístico se convierte en mercancía, perdiendo el sello de genialidad proveniente del autor. En consonancia con la desmiraculización del espacio creativo, se opera una secularización de la representación: al rendirle culto a la «Virgen Santísima», el protagonista da rienda suelta a su deseo erótico hacia Helena, a la que visitará, recordémoslo, en el capítulo que sigue a la escena del cuadro para poner su hipotética gloria a sus pies²⁰⁴. Como podrá apreciarse en los apartados que dedicamos a *Nuevo mundo* y *Una historia de amor*, esta superposición de lo divino y lo erótico supone una constante en la representación de la mujer dentro del universo ficticio unamuniano, oscilando entre la voluntad de alcanzar una síntesis superadora de las contradicciones y la profanación. Desde este punto de vista, la novela analizada, al insistir en la representación fotográfica, nos ubica en una dimensión más desenfadada del modernismo que tiende a socavar irónicamente el proyecto de la unidad y de una nueva relación religiosa del ser humano con el mundo. Estamos, pues, ante una escena-límite que roza lo que denominamos en los apartados anteriores la ampliación modernista del simbolismo. Sin embargo, la redefinición ontológica llevada a

²⁰² *Abel Sánchez* nos sitúa en un espacio en el que se cruzan los tres tipos de modernidad que evocábamos al principio de nuestro segundo capítulo (la estética, como alejamiento de la autoridad en los dominios de la representación; la social, como posicionamiento ante el sistema de valores acarreados por el mundo capitalista, y la epistemológica, que supone una duda sobre su propio ser, fenómeno sobre el que se volverá a continuación).

²⁰³ Miguel de Unamuno, *Abel Sánchez...*, *op. cit.*, p. 728.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 732.

cabo por la palabra explícitamente literaria, es decir, la relevancia del marco literario y su misión metaforizadora de lo real nos sitúa dentro de las implicaciones estéticas y éticas del movimiento simbolista, el cual debe entenderse como una reacción ante los condicionamientos socioeconómicos que se perfilan en la última cita.

El proceso de autocomprensión en *Abel Sánchez*, proceso al que accedemos a través de la *Confesión* del protagonista, se apoya en un texto ajeno:

Hasta que leí y releí el *Cain* byroniano, yo, que tantos hombres había visto agonizar y morir, no pensé en la muerte, no la descubrí. Y entonces pensé si al morir me moriría con mi odio, si se moriría conmigo o si me sobreviviría; pensé si el odio sobrevive a los odiadores, si es algo sustancial y que se trasmite, si es el alma, la esencia misma del alma²⁰⁵.

La autobiografía del protagonista unamuniano es historia de la lectura, que llega a fundirse con sus experiencias sociales y existenciales. Resulta imprescindible recordar este dato básico, cuya cumbre se encuentra en *Cómo se hace una novela*, en el contexto de la cultura excesivamente libresca o museica atribuida a los modernistas y sus personajes que el propio Unamuno censuraba burlescamente. Sin lanzarnos a averiguar la legitimidad de sus reproches en casos concretos, es de subrayar la absoluta coincidencia entre la convicción unamuniana sobre la capacidad de la palabra artística de revelar la sustancia del ser y la fe simbolista en el poder penetrante de la literatura. Confiesa Joaquín: «Todo lo que mi ciencia no me enseñó me enseñaba el terrible poema de aquel gran odiador que fue lord Byron»²⁰⁶. De modo que el protagonista de *Abel Sánchez* llega a tocar el sustrato inmortal de su alma gracias, por un lado, a la libertad adquirida en el proceso de desprendimiento de la autoridad y, por otro, a la lectura de un texto cuya esencia romántica no hace sino subrayar el carácter heterodoxo de la experiencia reveladora. El ciclo iniciático se cumple a través de la palabra, que es la que asume explícitamente la aprehensión del yo en la *Confesión* y llega a imponerse como visión a través del famoso discurso de Joaquín sobre el cuadro de Abel.

Cuando Joaquín llega a la sala de la exposición a ver por primera vez el cuadro sobre el fratricidio del *Antiguo Testamento*, le tortura el miedo de verse confrontado con su propio retrato en la figura de Caín. No obstante, su sospecha no se confirma: «¡Pero no! No había en el Caín de Abel el menor parecido conmigo, no pensó en mí al pintarlo, es decir, no me despreció, no lo pintó desdeñándose, ni Helena debió de decirle nada de mí»²⁰⁷. Resulta muy llamativa esta falta de identidad entre la representación y su referente. Joaquín

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 717.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 717.

²⁰⁷ *Ibid.*, pp. 719–720.

en su *Confesión* se refiere a la «frialdad» y al carácter calculado del arte de Abel²⁰⁸, suposición que parece confirmarse a través de las afirmaciones del hijo del pintor²⁰⁹. Sin embargo, es preciso recordar que muchas de las apreciaciones relativas al arte de Abel nos llegan a través de la visión distorsionada por la envidia de Joaquín. No por casualidad, fuera del marco de la *Confesión*, el texto de la novela tiende a desmentir la supuesta falta de pericia de Abel a través de las consideraciones «objetivadas» del propio Joaquín:

¿Pero este hombre –se decía Joaquín al separarse de Abel– es que lee en mí? Aunque no, parece no darse cuenta de lo que me pasa. Habla y piensa como pinta, sin saber lo que dice y lo que pinta. Es un inconciente, aunque yo me empeño en ver en él un técnico reflexivo [...]²¹⁰.

De modo que los cuadros de Abel, aunque lejos de poseer las virtudes cognoscitivas atribuidas a la obra de Byron, no aparecen unívocamente abocados al espacio de la inautenticidad: su capacidad de revelación se mantiene en deuda con respecto a la palabra actualizadora y creadora.

En su discurso sobre el cuadro de Abel, Joaquín se fija en la figura de Caín, es decir, en su referente a nivel vivencial, para destacar en su representación el cariño y la compasión que supuestamente le comunica el pintor: «Nuestro Abel nos hace comprender la culpa de Caín, porque hubo culpa, y compadecerle y amarle... ¡Este cuadro es un acto de amor!»²¹¹. El amor al fratricida bíblico, atribuido a Abel Sánchez, no se da en la realidad de la novela. Recordemos que, momentos antes de morir, el pintor pronuncia esta frase reveladora: «Si a ti, Joaquín, aunque uno se lo proponga no puede quererte... Si rechazas a la gente»²¹². Por otro lado, el público admirador de la obra de Abel se muestra consciente de que el discurso ha insuflado a la pintura unos valores nuevos de los que a todas luces estaba desprovisto originariamente: «Quita el discurso y ¿qué queda del cuadro? ¡Nada! A pesar del primer premio»²¹³. Por consiguiente, nos hallamos ante una expresión de la voluntad transformadora de Joaquín concebida por su subjetividad torturada que entrevé la salvación en la imposición de un lazo amoroso, es decir, más humano, en las relaciones sociales. La visión de Joaquín, ofrecida a través de su discurso que cristaliza, no lo olvidemos, en la reflexión de su *Confesión*, a saber, a través del marco literario, se erige como himno teñido de acentos proféticos y misioneros, equiparable al del poeta de «El rey burgués». Las palabras pronunciadas por Joaquín en el

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 726.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 752.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 730.

²¹¹ *Ibid.*, p. 723.

²¹² *Ibid.*, p. 787.

²¹³ *Ibid.*, p. 724.

banquete han de aprehenderse como una manifestación de la dimensión social del proyecto artístico que encierra la *Confesión*. Aunque no llega a contagiar el amor redentor a Abel, el discurso comentado se perfila como mensaje humanizador orientado hacia el futuro a través de la perennidad inherente a la transmisión literaria, la cual llega a suplantar la concepción religiosa, entendida como un dogma vaciado de actualidad.

El marco literario concebido desde la perspectiva de sus implicaciones éticas ofrece simultáneamente una legitimación estética y epistemológica de la metáfora. Como puntualizábamos anteriormente al comentar los juicios de Joaquín sobre la pintura de Abel, en la *Confesión* estamos ante una visión distorsionadora de la realidad que podría merecer el calificativo de narración no fidedigna²¹⁴. Pero no debe olvidarse que la inadecuación originaria entre lo real (el odio de Joaquín) y su representación (el cuadro de Abel), inadecuación que se reverbera en el desajuste esencial entre la realidad del cuadro (de una representación) y el discurso de Joaquín (que no es sino otra representación) viene a neutralizar el fundamento cognoscitivo de la relación de contigüidad entre la representación y la materia representada. Al multiplicarse las representaciones, desaparece lo real dogmático y solo cuenta una visión creadora. Esta, como en *Lucía Jerez*, se relaciona en la novela unamuniana con el tema de la envidia en la medida en que un envidioso cierra los ojos ante el mundo circundante para vivir envuelto en su pasión transformadora, lejos de las pautas de la lógica y del alcance del discurso metonímico de los realistas.

La crítica unamuniana ha identificado la importancia de la metáfora del hielo en la novela comentada, aunque sin ponerla en relación con el proyecto simbolista-modernista que venimos caracterizando²¹⁵. Cuando Joaquín se entera de la relación amorosa que entabla Helena con Abel, accedemos por primera vez a su *Confesión*, que del siguiente modo sintetiza los tormentos acarreados por la pérdida de su novia: «Aquella noche nací al infierno de mi vida»²¹⁶. Notemos el carácter convencional de esta expresión que potencialmente anula su carga metafísica, remitiendo a un estado de malestar hacia el que parece orientar la primera frase del pasaje comentado: «Pasé una noche horrible [...]»²¹⁷. Será en el siguiente fragmento de la *Confesión* donde aparecerá por primera vez una referencia al hielo: «En los días que siguieron a aquel en que me dijo que se casaban [...] sentí como si el alma toda se me helase. Y el hielo me apretaba el

²¹⁴ Recordemos que Nil Santiáñez considera que este tipo de narración caracteriza la novela modernista, («Entre el realismo y el modernismo...», *op. cit.*).

²¹⁵ Cfr. Ricardo Gullón, *Autobiografías de Unamuno*, *op. cit.*, pp. 132–133; Carlos Clavería, *Temas de Unamuno*, *op. cit.*, p. 111.

²¹⁶ Miguel de Unamuno, *Abel Sánchez...*, *op. cit.*, p. 691.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 691.

corazón. Eran como llamas de hielo»²¹⁸. La última expresión enlaza con la imagen del infierno y le insufla una carga poética marcadamente anti-conventional cuya importancia se nos revelará cuando apreciemos el alcance del proceso de la metaforización. Como vemos en la segunda frase del pasaje comentado, la imagen tiende a independizarse del corsé lógico del símil, proceso que se cumple a continuación, cuando Joaquín confiesa: «Fui a la boda con el alma escarchada de odio, el corazón garapiñado en hielo agrio [...]»²¹⁹. Por consiguiente, el alma de Joaquín *es* hielo, sin olvidar que este remite al infierno²²⁰. En este contexto, no deben olvidarse los dilemas de Joaquín sobre su ser: al acrecentarse sus congojas, el médico tiende a creer que «no hay alma»²²¹, convicción que cambiará bajo el influjo de la lectura reveladora del texto romántico: «Y desde aquel día, gracias al impío Byron, empecé a creer»²²². Por lo tanto, en las páginas de la *Confesión* cristaliza la conciencia del ser entendido como infierno, el cual, mediante la metáfora del hielo, aparece desplazado hacia el interior, legitimando simultáneamente el discurso humanizador de Joaquín sobre la necesidad de amor en las relaciones sociales. El proceso mismo de la metaforización, asumido dentro del marco literario, cobra un relieve especial ya que nos orienta, por una parte, hacia la destrucción de la imagen corriente del infierno como simple malestar o lugar fuera de la conciencia y, por otra, hacia la inmanentización de la esencia del ser. Es igualmente de observar que las imágenes que cuajan dentro del marco literario llegan a contaminar el relato omnisciente de *Abel Sánchez*, como en el capítulo que relata los esfuerzos de Joaquín por olvidar sus penas en las conversaciones del Casino: «Le llegaba como un puñal de hielo hasta las entrañas de la voluntad [...]»²²³; o sobre todo: «Hubo un breve silencio, oscuro y frío»²²⁴. Esta ampliación del alcance de la imagen del hielo-odio-infierno viene a confirmar su vigencia en cuanto herramienta renovada de acercamiento al mundo. Así pues, en *Abel Sánchez* la explicitación de la metáfora a través de su fundamentación literaria concomitante con la destrucción de la realidad como dogma se halla en el origen de una concienciación sobre lo real, convertido en visión.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 694.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 695.

²²⁰ Señalemos que en un pasaje comentado anteriormente de «La torre de Monterrey a la luz de la helada», aparece una referencia al hielo en relación con una luz «limpidísima». Aunque en este texto de Unamuno, el hielo no posee las connotaciones infernales típicas de la novela analizada, sería posible trazar un paralelo entre el lugar medular de la conciencia (luz-helada-hielo) como creadora de lo real y la imagen del alma-hielo como centro del mundo de *Abel Sánchez*.

²²¹ Miguel de Unamuno, *Abel Sánchez...*, *op. cit.*, p. 696.

²²² *Ibid.*, p. 718.

²²³ *Ibid.*, p. 743.

²²⁴ *Ibid.*, p. 744.

3.4.2.3. Nimbo: hacia una visión sintetizadora del arte. *Nuevo mundo*

En el verde estanque de lotos bordado, / se refleja el cielo.
Francisco Villaespesa, «Paisaje de sombra»

El nimbo es considerado uno de los conceptos medulares de la estética unamuniana²²⁵. En nuestra presentación, nos importa insistir en sus implicaciones ontológicas y estéticas. Destacaremos, por lo tanto, su parentesco con lo inefable para pasar a continuación a esbozar su alcance en el seno de una obra literaria, según las teorizaciones unamunianas. También nos detendremos a buscar una posible plasmación del nimbo dentro de la producción narrativa del autor de *Niebla*.

Como es bien sabido, Unamuno reflexiona sobre el nimbo en *En torno al casticismo*, partiendo del convencimiento de que lo nimbático resulta inasequible al espíritu castizo español. Veamos cómo se perfila el concepto en cuestión: «El universo todo es un tejido de hechos en el mar de lo indistinto e indeterminado, mar etéreo y eterno e infinito, un mar que se refleja en el cielo inmenso de nuestra mente, cuyo fondo es la ignorancia»²²⁶. Al intentar acercarse al modo de funcionamiento de la mente humana, Unamuno observa que lo cognoscible, los «hechos vivos», exteriores a la conciencia («el universo todo») flotan en una materia uniforme e ideal, que los anega y suelda. Estas propiedades coinciden con las del nimbo, de modo que este se relaciona genéticamente con la dimensión sustancial de la realidad, a saber, se puede trazar un claro paralelo entre este concepto y el aura de idealidad que rodea los hechos, los paisajes y los individuos, en cuya existencia insistíamos en los apartados anteriores. A un nivel muy general, el nimbo constituye, pues, un componente espiritual de lo real a la vez intuido que deseado. A este respecto, resulta muy importante un episodio relatado en «A lo que salga» (1904) en el que Unamuno nos recuerda que un día, al salir de su casa en Salamanca, la visión de unos árboles sumergidos en la niebla le produjo una impresión muy peculiar, la de creer ver que «[...] las entrañas éstas de arbolillos y de las cosas todas se habían fundido unas en otras»²²⁷. A continuación, al proseguir su camino rumbo a la universidad, se pone a imaginar, impulsado por esta extraña visión, lo que sigue:

²²⁵ Ciriaco Morón Arroyo sitúa este concepto, junto con el «arte humano», el «sentimiento trágico» y la «expresión», entre los cuatro principios que describen el ideario estético de Unamuno, emparentándolo con el simbolismo, aunque no sin incurrir en cierta contradicción en relación con el modernismo que señalábamos anteriormente, («Las ideas estéticas...», *op. cit.*). Véase también Luis Álvarez Castro, (*La palabra y el ser...*, *op. cit.*, pp. 133–136).

²²⁶ Miguel de Unamuno, «La casta histórica Castilla», en: *OC*, t. VIII, FJAC, p. 115.

²²⁷ Miguel de Unamuno, «A lo que salga», en: *OC*, t. VIII, FJAC, p. 700.

un remoto reino del espíritu en que se nos vacíe a todos el contenido espiritual, se nos rezumen los sentimientos, anhelos y afectos más íntimos, y los más recónditos pensamientos, y todos ellos, los de unos y los de otros, cuajen en una común niebla espiritual²²⁸.

Lo nebuloso de esta cita que se impone como realidad anhelada coincide con la naturaleza ontológica del nimbo. De hecho, estamos ante una exteriorización y una fusión de la materia espiritual equivalente, en el episodio de la niebla salmantina, a la emotividad y a la reflexividad del ser humano. Es igualmente de observar que, al confundirse lo cardíaco y lo intelectual en un espacio espiritual compartido («común niebla espiritual»), el componente nimbático-nebuloso de lo real se concibe como superador de la soledad individual e instaurador de una hermandad social.

Como queda patente en el episodio recordado de «A lo que salga», Unamuno no concibe el nimbo fuera del elemento experiencial. De modo que sería erróneo suponer que la naturaleza sustancial o la idealidad de dicho concepto reside en su pureza, efecto de una abstracción. Para seguir indagando su índole, resulta imprescindible referirnos a sus propiedades abarcadoras, en las que Unamuno insiste al referirse al proceso de conocer la realidad. En efecto, en lo concerniente al concepto que nos interesa, el énfasis unamuniano recae en su dimensión epistemológica, ya mencionada en el apartado anterior, al tiempo que estética. Es decir, Unamuno echa mano de dicho concepto en las situaciones en las que habla, por un lado, de la manera en que la conciencia aprehende el mundo y, por otro, de los modos de expresar lo conocido en busca de la belleza. Veamos el tenor de las siguientes citas: «Cada impresión, cada idea, lleva su nimbo, su atmósfera etérea; la impresión, de todo lo que le rodeaba; la idea, de las representaciones de que brotó»²²⁹; y también: «Nimbo o atmósfera ideal que es lo que da carne y vida a los conceptos, lo que les mantiene en conexión; lo que les enriquece poco a poco, irrumpiendo en ellos desde sus entrañas»²³⁰. Nuestra representación mental de las ideas no se plantea como una conceptualización disociada de la experiencia sino que surge nutrida por una indefinida materia vital que viene a ser la interiorización ininterrumpida de la constelación de sucesos y discursos, materia que impulsa el proceso de conocer. Sin este halo constituido por lo concreto y lo vivo reflejado en la conciencia, se incurre en una deplorable fosilización típica, por ejemplo, de la ciencia o de la historia, las cuales, según Unamuno, rompen la íntima conexión con «los hechos vivos» en cuanto que racionalizan sus objetos, alejándose de la poesía. Además, el nimbo, al corresponder a la sustancia perdurable sustentadora de lo real, tiene la propiedad de germinar continuamente la representación, la enriquece y la

²²⁸ *Ibid.*, p. 700.

²²⁹ Miguel de Unamuno, «La casta histórica...», *op. cit.*, p. 113.

²³⁰ *Ibid.*, pp. 114–115.

eterniza. No extraña, pues, que el Unamuno de los ensayos de *En torno al casticismo* apele al concepto en cuestión para justificar el método de exposición de sus ideas, que, lejos de atenerse a los principios organizadores derivados de la lógica, estriban en un acercamiento circular a la idea central:

Al llegar aquí tenemos que traer a cuenta algún *hecho* que sirva de hilo central a nuestras reflexiones, que seguirán, sin embargo, sin atarse a él, ondulando acá y allá, fuera de maroma lógica, para engendrar en el alma del lector el nimbo, la atmósfera de donde vaya surgiendo algún tema»²³¹.

Se trata, pues, de transmitir una idea con su nimbo o, más exactamente, ir esparciendo lo general en su entorno vivencial, reservando al lector la misión de reconstruir el principio ideal a partir o dentro del nimbo sugerido. Desde la perspectiva del conocimiento, se diría que el nimbo constituye una tentativa por encontrar en lo sensitivo y lo experiencial una dimensión imperecedera que cuaja en la representación artística, siempre que esta se vea dotada de la pericia de sugerir la emanación ideal de la realidad, sin romper el sutil lazo que las une y que se sitúa en la conciencia. Por lo tanto, dicho concepto se perfila como una respuesta unamuniana a la tensión típicamente simbolista y modernista entre la vida y el arte, tensión arraigada en la sensibilidad romántica. En última instancia, el nimbo demuestra que Unamuno experimentó en su propia carne la congoja a la que nos referimos.

En los dominios del arte, las nociones claves en cuanto a las propiedades fecundadoras del nimbo son las de fusión y de armonía. A la hora de acercarse a estas categorías, Unamuno insiste en que los autores castizos, especialmente Calderón, se han mostrado poco diestros:

Este espíritu castizo no llegó, a pesar de sus intentonas, a la entrañable armonía de lo ideal y lo real, a su identidad oculta, no consiguió soldar los conceptos anegándolos en sus nimbos, ni alcanzó la inmensa sinfonía del tiempo eterno y del infinito espacio de donde brota con trabajo, cual melodía en formación y lucha, el Ideal de nuestro propio Espíritu²³².

El mayor defecto del autor de *La vida es sueño* consistiría en yuxtaponer conceptos esquematizados en personajes, sin detenerse a representar el espacio indeterminado y común del que surgen las ideas confundidas. De modo que el nimbo llega a neutralizar las tensiones resultantes del encuentro de las oposiciones, dado que es una herramienta estética encaminada a captar el fondo común de las cosas anterior a la categorización diferenciadora. Se trata, pues, de llegar a una armonía concebida como un espacio estético y visionario, capaz

²³¹ *Ibid.*, p. 116.

²³² Miguel de Unamuno, «El espíritu castellano», en: *OC*, t. VIII, FJAC, p. 121.

de abarcar la alteridad²³³. Observemos que, igual que en sus escritos paisajísticos, Unamuno recurre al lenguaje de la música cuando se refiere a una realidad que tiende a imponer la verticalidad y la horizontalidad fundidas. El elemento humano que participa de lo divino aparece identificado con una «melodía» que forma parte de la celestial «sinfonía» y que se desarrolla penosamente en el tiempo. Estamos ante una manifestación del ideal intrahistórico unamuniano: el ser humano, a través de su integración en una colectividad, realiza una progresiva humanización, armonizando su devenir con la patria humana universal²³⁴. La referencia a la melodía ilustra, pues, de una parte, la naturaleza temporal del esfuerzo humano y, de otra, el carácter integrado de su vivir. La dimensión musical del nimbo encuentra otra confirmación en una alusión llamativa a Wagner. En «El espíritu castellano», al calificar el nimbo de «coro irrepresentable de las cosas»²³⁵, Unamuno aclara en una nota a pie de página: «En la ópera es donde halla representación. Así es que el genuino teatro alemán es Wagner con el *leitmotiv* de melodía infinita que se desarrolla en sinfonía armónica e inarticulada»²³⁶. Como vemos, el concepto de nimbo halla su equivalente en el leitmotiv wagneriano en cuanto que actualiza lo que hay de perdurable en el transcurso de los sucesos. En última instancia, la musicalidad del nimbo viene a significar una manifestación espontánea e individual (vital) de un principio humanizador a través del que el ser humano vence su alienación social, llegando a soldarse lo individual y lo colectivo, lo concreto y lo general. A nivel de la estructura de una obra, el leitmotiv se perfila como inserción de un ritmo significante, vehículo de una ley universal dentro de la contingencia, la cual de este modo queda elevada a la categoría de un todo orquestado.

²³³ Cfr. Francisco Fernández Turienzo, («Unamuno, lo inconsciente y la historia», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 32, 1997, pp. 77–98). Según nuestro punto de vista, la armonía en cuanto ideal entre estético y epistemológico se concibe en el ideario de Unamuno como una facultad de absorber la otredad, superando la visión antagónica de las cosas. A este respecto, véase también Mario J. Valdés, quien estudia cómo en los escritos unamunianos surge el ideal de los opuestos que se integran a través de la dialéctica abierta, («Unamuno en el crisol, 1895–1912: la elaboración de la dialéctica abierta», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, XXXII, 1997, pp. 351–365). El anhelo de llegar a una armonía lo detectábamos igualmente en los escritos paisajísticos de nuestro autor.

²³⁴ Para este aspecto del pensamiento unamuniano, véase Mariano Álvarez Gómez, «La tradición y el hecho vivo en el primer Unamuno», en: María Dolores Gómez Molleda (ed.), *Actas del Congreso...*, *op. cit.*, pp. 219–233.

²³⁵ Miguel de Unamuno, «El espíritu castellano», *op. cit.*, p. 119.

²³⁶ *Ibid.*, p. 119. No es la primera vez que topamos con una apreciación positiva de Unamuno ante las ideas estéticas del compositor alemán, decisivas para la formulación del ideario simbolista. Véanse nuestros apartados sobre el paisajismo unamuniano.

Aparte de la dimensión musical del nimbo, resulta preciso mencionar las implicaciones pictóricas del concepto que nos ocupa. Detengámonos, aunque sea muy brevemente, en la siguiente cita:

Nuestro ingenio castizo es empírico e intelectual, traza enredos entre sucesos perfectamente verosímiles; no nacieron aquí los mundos difuminados en niebla, los mundos de hadas, gnomos, silfos, ninfas y maravillas. Pueblo fanático, pero no supersticioso, y poco propenso a la mitología, al que cuadra mejor el monoteísmo semítico que el politeísmo ariano. Todo es en él claro, recortado, antinebuloso [...] ²³⁷.

Sin lugar a dudas, estamos ante una propensión a la luz difusa a la que aludíamos al hablar de los escritos paisajísticos de Unamuno. El espíritu disociativo castellano permanece apegado a la verosimilitud realista, rehuyendo la indeterminación cromática. Como en «Fantasía crepuscular», el autor traza un paralelo entre lo nimbático y lo fantástico, relacionando ambas cualidades con la «imaginación creadora» ²³⁸, la cual empieza a operar cuando los contornos diferenciadores de lo material se esfuman: «La imaginación se apacienta en los nimbos de los hechos [...]» ²³⁹. Al mismo tiempo, se abre paso a la mitología y esta apertura, junto con las alusiones directas a la música, traduce otra afinidad con la estética de Wagner. Señalemos asimismo que lo mítico encuentra una apreciación en Unamuno en la medida en que constituye una estructura profunda y determinante de lo real. Siempre en la misma línea, se diría que el motivo bíblico de la envidia de *Abel Sánchez* sigue condicionando el destino humano aunque previamente ha sido sometido a una revalorización a fin de mantener su conexión con la materia vital. Su disseminación en distintas representaciones, cuyo foco aparece constituido por la de Joaquín, equivale, según nuestro parecer, a una realización entre pictórica (espacial) y musical (temporal) del nimbo: las experiencias de los personajes, al dotar de ritmo a la narración, confluyen en un fondo común de la envidia donde lo particular de sus vivencias queda difuminado, haciendo resaltar el sufrimiento compartido.

El concepto de nimbo nos confronta con las posibilidades sintetizadoras del arte, revelando simultáneamente unas llamativas concomitancias con la naturaleza epistemológica y estética del símbolo: se trata de penetrar en lo real, extraer su esencia y esparcirla en la obra de arte mediante recursos estéticos (también pictóricos o musicales), manteniendo el lazo germinal con lo real. Observemos que estas características podrían corresponder a la estatua de la Voluptuosidad de Alberto Soria de *Ídolos rotos* si Díaz Rodríguez no hubiera condenado a su protagonista al fracaso.

²³⁷ Miguel de Unamuno, «El espíritu castellano», *op. cit.*, p. 124.

²³⁸ *Ibid.*, p. 124.

²³⁹ *Ibid.*, p. 125.

Los unamunistas no han dedicado un espacio satisfactorio a la búsqueda de paralelos entre la narrativa unamuniana y el concepto de nimbo. A este respecto, Ciriaco Morón Arroyo apunta que *Paz en la guerra* proporciona una puesta en práctica de lo expuesto discursivamente en los ensayos de *En torno al casticismo*:

[...] vemos que los dos libros contienen las mismas ideas sobre el individuo, la sociedad y el sentido de la literatura; pero estas ideas en la novela están fundidas con fuertes sentimientos de los personajes y fundidas en una tierra que condiciona su manera de ser. En los ensayos de *En torno al casticismo*, las ideas se exponen, se estudia en abstracto el papel del paisaje en la historia, pero falta el nimbo sentimental y sensorial²⁴⁰.

Obviamente, si enfocamos el problema desde una perspectiva tan general, cada obra literaria ofrece una puesta en práctica de cariz nimbático respecto a las ideas que el autor expone sobre el mundo en un contexto no ficticio, aunque es de recordar el esfuerzo de Unamuno de sugerir el nimbo también discursivamente, mediante acercamientos circulares, característica de la que Morón Arroyo parece hacer caso omiso. Es cierto que la novela de 1897 ofrece un intento de fundir en la persona de Pachico Zabalbide la contemplación y la acción, lo sensible y lo eterno, como explica el investigador mencionado, partiendo del carácter antitético sugerido en el título de la obra²⁴¹. También Carlos Blanco Aguinaga, cuando dice que en *San Manuel Bueno, mártir* «[...] los contrarios se cruzan y se funden dejando al lector sin ningún sostén conceptual definido [...]»²⁴², manifiestamente se mueve dentro de las categorías interpretativas encerradas por la concepción del nimbo. Es de observar que la aplicación de este método desemboca en una caracterización del texto mencionado muy cercana a la de la novela simbolista, calificativo al que el crítico mencionado no acude. En efecto, Blanco Aguinaga habla de «[...] sensación de lejanía, de irrealidad, de vida inconsciente»²⁴³, resultado de una visión ofrecida a través de una interioridad, fenómeno que desemboca en una esencial ambigüedad. Una «novela enigma», es el apelativo del que echa mano

²⁴⁰ Ciriaco Morón Arroyo, «Las ideas estéticas...», *op. cit.*, p. 7.

²⁴¹ Ciriaco Morón Arroyo, «Hacia el sistema de Unamuno», en: *Hacia el sistema de Unamuno*, *op. cit.*, pp. 19–21. También en el artículo antes citado, la fusión de lo intelectual y lo sentimental prevalece en la manera de aprehender el nimbo desde la perspectiva del texto literario, («Las ideas estéticas...», *op. cit.*, pp. 6–11). No se olvide que este crítico no duda en relacionar el nimbo con el simbolismo, (*ibid.*, p. 9), aunque, como puntualizamos al principio de nuestro estudio sobre el simbolismo de Unamuno, a continuación tiende a separar esta corriente del modernismo.

²⁴² Carlos Blanco Aguinaga, «Sobre la complejidad de *San Manuel Bueno, mártir*, novela», en: Sánchez Barbudo (ed.), *Miguel de Unamuno*, Madrid, Taurus, 1974, p. 296.

²⁴³ *Ibid.*, p. 287.

el crítico en cuestión en relación con el texto de 1930²⁴⁴. Sin olvidar lo valioso de estas aportaciones y siempre en consonancia con la perspectiva simbolista que intentamos defender, creemos que *Nuevo mundo*, una novela contemporánea de *En torno al casticismo*, ofrece la realización más representativa de lo que acabamos de exponer sobre el nimbo. El análisis que ofrecemos a continuación nos permitirá averiguar si el nimbo como herramienta epistemológica posibilita zanjarse la oposición típica de la prosa simbolista entre un individuo y su entorno. En última instancia, nuestra manera de enfocar la plasmación literaria del concepto en cuestión nos permitirá indagar la relación entre la experiencia del protagonista y las soluciones estéticas a las que apela Unamuno para sugerir lo nimbático.

Como demuestra Laureano Robles, la intención de Unamuno fue la de publicar *Nuevo mundo* antes de dar a conocer *Paz en la guerra*²⁴⁵. Un estudio detenido de la correspondencia unamuniana permite al primer editor de dicho texto establecer su fecha de composición en torno a los meses de septiembre-octubre de 1895. Es decir, nos encontramos ante una cronología coincidente con la de la publicación de los ensayos de *En torno al casticismo*, que vieron la luz, recordémoslo, en los meses de febrero y junio del mismo año. La gestación ovípara de *Paz en la guerra*, como es bien sabido, abarca más de 12 años y, aunque indudablemente la noción de nimbo germina durante este periodo, *Nuevo mundo* encierra, a nuestro parecer, una realización más inmediata de sus presupuestos, ofreciendo además una nítida confirmación del entronque simbolista de dicho concepto. De modo que nuestras reflexiones sobre el nimbo en *Nuevo mundo* nos permitirán paralelamente indagar la génesis estética de este texto.

El lugar medular de la concepción nimbática de *Nuevo mundo* lo ocupa la visión de una muchacha que se le aparece al protagonista, Eugenio Rodero, durante una de sus escapadas al campo:

Sobre el fondo del campo fragante se destacaba la figura pura y limpia de una muchacha vestida de rosa. Sus ojos lo miraron como los mira el cielo, serenos y sin intención alguna, y cual partiendo la mirada de una profundidad infinita. Pasó y dos trenzas rubias le caían sobre el fondo rosado de la espalda. Parecióle, sin darse de ello clara cuenta, que la visión había surgido del ámbito mismo, que era condensación misteriosa de la verdura primaveral del campo, del aroma nupcial de las flores, del frescor del aire, de la castidad del cielo²⁴⁶.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 296.

²⁴⁵ Para la génesis de *Nuevo mundo*, véase Laureano Robles, «Introducción» a Miguel de Unamuno, *Nuevo mundo*, Madrid, Trotta, 1994.

²⁴⁶ Miguel de Unamuno, *Nuevo mundo*, *op. cit.*, p. 47.

Parémonos, primero, a señalar la naturaleza pictórica de esta visión. La muchacha surge de un «fondo» en el que predominan características sensoriales. El campo primaveral invade el lugar de la aparición con sus aromas, su color y su frescor, creando de este modo un espacio en el que las sensaciones se fusionan. Es de observar que este fondo se construye igualmente con elementos de verticalidad, introducidos en esta cita por la expresión «castidad del cielo» y elaborados anteriormente a través de una curiosa imagen en la que el personaje, al tumbarse sobre la yerba y al ver el cielo azul reflejado en el agua, tiene la sensación de contemplar un paisaje en el que se funden lo de arriba con lo de abajo: «mezclándose así cielo y tierra en la luz y el aire libres»²⁴⁷. El fondo ofrece de este modo «una fiesta nupcial», es decir, realiza una confluencia de lo pagano y de lo religioso en potencia. Señalemos asimismo que la naturaleza de este fondo y de la visión entera constituye una concretización de otro «fondo», proporcionado con anterioridad a través de la siguiente referencia a la vida espiritual de Eugenio:

[...] érale imposible concebir un mundo sin gloria llevando sobre su alma una de purísimo azul, cándida y luminosa, y en ella flotantes imágenes de rosa de alba, de azul celeste, de oro del sol ocaso, como en un cuadro del divino Angélico²⁴⁸.

Esta imagen, al pretender acercarse a la conciencia del protagonista, encierra todos los elementos de la visión posterior, sin cristalizar todavía en la aparición de la muchacha. Así, los colores predominantes pasarán a caracterizar a la joven y su entorno; hasta el «oro del sol ocaso» encuentra un eco en la «dos trenzas rubias» de la joven. Estamos, pues, ante el proceso de gestación del nimbo, el cual flota en la conciencia antes de revestirse de una forma que surgirá de un fondo. Este nimbo pre-nimbo nos revela que la subjetividad se concibe como fuerza prehistórica y generadora, susceptible de impulsar una visión concretizada al tiempo que sintetizadora de lo real.

Antes de pasar a una caracterización de la aparición (la muchacha), resultaría imperdonable hacer caso omiso de la referencia al «divino Angélico», patente en la última cita. De hecho, una vez más la mente unamuniana concibe el nimbo desde una perspectiva explícitamente pictórica, es decir, una herramienta estética de esta envergadura apela sistemáticamente a la hibridación de los recursos utilizados. Pero es que, además, la mención del pintor italiano Fra Angélico, el cual se encuentra a caballo entre el mundo medieval y el renacentista, merece una atención especial en el contexto de nuestro estudio ya que remite a una de las principales inspiraciones de los prerrafaelitas. Como es bien sabido, estos últimos ejercieron un influjo poderoso en los pintores simbolistas. La inserción del elemento ideal en el plano de lo visible, manifiesto en los frescos y cuadros de Fra Angélico, atrae tanto a los miembros de la

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 47.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 45.

hermandad londinense como a los artistas simbolistas. Según recuerda Georges Pillement, las raíces del simbolismo en la pintura llegan a identificarse con la fundación de la Pre-Raphaelite Brotherhood en 1848²⁴⁹, hecho que encuentra un perfecto reflejo en un episodio de *De sobremesa*, cuando un protagonista, al buscar una fórmula para referirse a un cuadro, dice: «[...] ¿decadente? no... ¿simbolista? no, ¿prerrafaelista? Eso es, prerrafaelista [...]»²⁵⁰. Volviendo a Unamuno, no extraña que el futuro rector de Salamanca, quien no se cansa de insistir en la necesidad de fundir lo divino con lo humano mediante el recurso que venimos analizando, se dejara encantar por los cuadros del piadoso pintor. De modo que la mención del «divino Angélico» se erige en puente entre la noción de nimbo y la estética prerrafaelita, la cual a su vez apela directamente al simbolismo y al modernismo²⁵¹.

Veamos ahora cómo la visión prerrafaelita, junto con la presencia implícita de Fra Angélico, informa la imagen de la muchacha, aparecida nimbáticamente al protagonista. La castidad constituye la característica dominante de la joven, la cual participa de este modo de los dos planos, esbozados en el fondo de la visión: su incontestable corporeidad, evocada no solo a través de la mención de sus ojos, su espalda, sus trenzas y su figura sino también mediante los verbos «surgir» y «aparecer», se combina con su naturaleza celestial, condensada sobre todo en la mirada («como nos mira el cielo»). De modo que en la visión unamuniana, la pureza no excluye un fondo de sensualidad, del que surge la muchacha, armonizándolo con su naturaleza casta. En este contexto, nos llama la atención asimismo la expresión «sin intención alguna» que volverá al final del episodio de la aparición²⁵² y que nos orienta hacia un mundo fuera del correr del tiempo y del progreso humano siempre intencional y práctico. Sin lugar a dudas, el texto unamuniano nos ofrece una de las encarnaciones de la Virgen, tan típicas de la imaginería prerrafaelita y modernista en general²⁵³. En las letras hispanas, Helena de *De sobremesa*, de José Asunción Silva, ofrece una llamativa condensación del ideal femenino finisecular, en el que confluyen referencias a la Virgen y a la Beatriz del

²⁴⁹ Georges Pillement recuerda que la exposición «Simbolismo en Europa» que recorre el viejo continente en 1975–1976 empieza la presentación de dicho movimiento a partir de la fecha de la creación del movimiento prerrafaelita en Londres, («Malarstwo, grafika i rzeźba», en: Joanna Guze (red.), *Encyklopedia symbolizmu*, op. cit., pp. 31–179).

²⁵⁰ José Asunción Silva, *De sobremesa*, Madrid, Ediciones Hiperión, 2003, p. 43.

²⁵¹ Ya hemos abordado el tema del prerrafaelismo unamuniano a través de su cuestionamiento de la modernidad en *Paz en la guerra*.

²⁵² Miguel de Unamuno, *Nuevo mundo*, op. cit., p. 47.

²⁵³ Según Hans Hinterhauser, el culto a la Virgen, «dotado de una nueva fuerza de atracción en aquella época» contribuye a la cristalización de la imagen de la mujer prerrafaelita, («Mujeres prerrafaelitas», en: *Fin de siglo, Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980, pp. 91–121).

Dante²⁵⁴. Esta atracción modernista por la pintura del piadoso dominico, concomitante con un culto a la Virgen y especialmente con el misterio de la encarnación, encuentra igualmente una confirmación en un fragmento de *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez, quien impone poéticamente una imagen de un paisaje transformado mientras suena el Ángelus:

¿Sabes tú, quizás, de dónde es esta blanda flora, que yo no sé de dónde es, que enternece, cada día, el paisaje y lo deja dulcemente rosado, blanco y celeste –más rosas, más rosas–, como un cuadro de Fra Angélico, el que pintaba la gloria de rodillas?²⁵⁵

La evocación de la Virgen contenida en la visión unamuniana que venimos comentando nos hace otra vez volver la mirada hacia la pintura de Fra Angélico. Creemos que la fascinación unamuniana por la figura de la Virgen, la cual a través de su vivir realiza la fusión desinteresada de lo humano y lo divino se nutre del cuadro «La Anunciación» del pintor italiano²⁵⁶. En efecto, junto con los colores antes mencionados, la tan destacada ambientación primaveral de la visión unamuniana revela una llamativa coincidencia con la fecha del anuncio llevado a cabo por el arcángel Gabriel. La publicación de *Nuevos cuentos* en la última edición de las *Obras Completas* de Unamuno nos proporciona otro argumento a favor de nuestra suposición: en un cuento sin título, cuya fecha es establecida por Ricardo Senabre entre 1889–1994, queda desarrollado un episodio de *Nuevo mundo*. Llamativamente, su protagonista se llama Gabriel, lo cual confirma que en la mente unamuniana obra el tema de la anunciación mientras trabaja en su novela²⁵⁷. Además, el texto de *Nuevo mundo* ofrece otra

²⁵⁴ Nótese que en la descripción de Helena el texto de Silva recurre a una comparación con las vírgenes de Fra Angélico, (José Asunción Silva, *De sobremesa*, *op. cit.*, p. 123) y a Beatriz de Dante, (*ibid.*, p. 136). Observemos que Jean-Claude Rabaté identifica a la muchacha de la aparición de *Nuevo mundo* con Beatriz, (*Guerra de ideas en el joven Unamuno (1880–1900)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, p. 33). Sin lugar a dudas, este último personaje femenino forma parte de la imaginería prerrafaelita, (cfr. Hans Hinterhauser, «Mujeres prerrafaelitas», *op. cit.*, pp. 119–120). No obstante, como seguiremos demostrando, el prototipo de la imagen unamuniana se encuentra en un cuadro concreto de Fra Angélico y, por lo tanto, remite a la Virgen, sin que ello impida, de acuerdo con el ideal simbolista, la superposición de otras imágenes.

²⁵⁵ Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 94. Nótese la presencia reiterada de la oración «Ángelus» en la narrativa finisecular. Creemos que esta presencia debe considerarse como reverberación del proyecto simbolista. Al comentar *Una historia de amor* tendremos la oportunidad de indagar en la actualización unamuniana de este motivo modernista.

²⁵⁶ Unamuno pudo haber visto «La Anunciación» en el Prado, donde se encuentra desde mediados del siglo XIX.

²⁵⁷ Miguel de Unamuno, «Sin título», en: *OC*, t. II, Tr., pp. 751–755. Se trata del episodio de los amores culpables del protagonista con la criada. Posiblemente, de acuerdo con la opinión de Ricardo Gullón, según la cual los cuentos de Unamuno constituyen el germen de sus novelas, (*Autobiografías de Unamuno*, *op. cit.*, p. 17 y siguientes), en el cuento mencionado estamos ante el embrión de *Nuevo mundo*. El cambio del nombre del protagonista probablemente corresponde a un

indicación decisiva a la hora de establecer la presencia de «La Anunciación» en la génesis de las visiones comentadas: al recogerse en una catedral, Eugenio se pone a murmurar las palabras de una oración calificada de «salutación angélica»²⁵⁸. Obviamente, se hace alusión al episodio bíblico de la Anunciación, el cual se encuentra en el origen de la oración «Ave María», actualizando simultáneamente tanto el tema del cuadro como el nombre de su autor («angélica»).

Una vez confirmada nuestra hipótesis acerca de la superposición de la pintura de Fra Angélico en las imágenes de *Nuevo mundo*, se hace urgente una precisión relativa al paralelo entre las vivencias del protagonista y el episodio bíblico vehiculado por el soporte pictórico, sin perder de vista la perspectiva del nimbo. De hecho, el encuentro con la muchacha resultará crucial para Eugenio ya que inicia el proceso germinativo de un impulso redentor que irá guiando al protagonista hasta su final fracaso: «Voy a inventar un nuevo sistema filosófico»²⁵⁹, exclama Eugenio a raíz del misterioso encuentro. En realidad, la visión encauzará hacia su interior el que las leyes auténticas tienen que arraigarse en un fondo indeterminado de las vivencias, haciéndole renegar de todo lo dogmático. De hecho, al adherirse a una especie de anarquismo intelectual²⁶⁰, Eugenio absorbe la dimensión ética de lo nimbático. Lo que le falta es la formulación exacta del principio humanizador.

Prosiguiendo nuestro análisis del nimbo y de su puesta en práctica en *Nuevo mundo* en busca de una ley universal, nos será preciso proceder a una ampliación de la perspectiva adoptada a fin de averiguar el alcance estético del concepto analizado a nivel de la estructura de la novela. De hecho, el plano vivencial del protagonista aparece cruzado por experiencias muy similares a la referida

deseo de ir desdibujando los lazos directos entre el texto y el modelo pictórico a fin de preservar la dimensión sugerente de la obra.

²⁵⁸ Miguel de Unamuno, *Nuevo mundo*, op. cit., p. 45.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 47.

²⁶⁰ En una carta que Unamuno dirige a Leopoldo Gutiérrez Abascal, fechada en marzo de 1896, leemos: «No hace mucho que de una sentada trasladé al papel una porción de cosas que me escarabajeaban, el fruto, aún no maduro, de mis reflexiones acerca de lo que podría llamarse el anarquismo. (Estudio ahora con cuidado esta tendencia, en sus aspectos económicos, científico, literario y artístico.) De esa labor brotó mi *Nuevo mundo*», (en: Javier González de Durana (ed.), *Cartas íntimas. Epistolario entre Miguel de Unamuno y los hermanos Gutiérrez Abascal*, Bilbao, Eguzki Argitaldaria, 1986, p. 23). Señalemos en este contexto que Cristián H. Ricci ha sugerido la existencia de una íntima relación entre la estética modernista y el anarquismo, («*La voluntad* y el anarquismo literario de Martínez Ruiz», *Cuadernos de investigación literaria*, 29–30, 2003–2004, pp. 95–115). Ello abre una nueva vía de acercamiento de *Nuevo mundo* al modernismo.

anteriormente, con ciertas variaciones²⁶¹. Veamos una de ellas que transcurre en el interior de una iglesia:

Fue serenándose y viendo claro, ascendió a la altísima región de las ideas madres, viendo en su fondo dibujarse la imagen de la doncella de rosa, con sus trenzas rubias, cual condensación de la verdura eterna del universo, del aroma nupcial de la vida, del frescor del espíritu, de la castidad de la vida. [...] Fue luego la doncella disipándose para aparecer allá, en lontananza, donde el camino se pierde en el cielo, el viejo hogar y en su dintel la Madre de Misericordia esperando. Al salir a la calle bajaron tales visiones a convertirse en aroma de su alma quedándole la firme concepción de la realidad idealizada, y oyendo una voz suavísima y tenue que le decía: «¡A ser bueno!»²⁶².

Sin ningún esfuerzo identificamos los elementos de la primera visión e incluso de la pre-visión que calificamos de pre-nimbo. El elemento que cobra un relieve especial en esta actualización de la imagen de la Virgen es la maternidad. No obstante, observemos que esta dimensión no estaba ausente de la aparición originaria y ello no solo porque la maternidad constituye una de las connotaciones asociadas espontáneamente a esta figura. En realidad, la superposición del cuadro de Fra Angélico remite directamente al próximo nacimiento del niño Jesús. Por otro lado, el texto orienta sistemáticamente al lector hacia la idea de la maternidad de la Virgen mediante la exclamación: «¡Madre de misericordia, favorecedme!»²⁶³. Volviendo a la experiencia de Eugenio, la incrustación de la idea de la maternidad, llevada a cabo en la primera visión y explicitada en distintos contextos confluyentes en la cita que estamos comentando, conduce a la concepción de una idea madre o de una ley viva que se convertirá en su lema: «¡A ser bueno!».

Como la imagen de la Virgen, este imperativo moral volverá insistentemente en el texto de *Nuevo mundo*. En la cita anterior se produce la interiorización de la ley: Eugenio se apropia de este principio moral que a través de su vivir intentará poner en práctica. La confluencia del motivo de la Virgen y del de la ley no hace sino resaltar la naturaleza vivencial, experiencial del principio moral. En otros términos, Eugenio Rodero lo hace suyo nimbáticamente, actualizando de este modo la enseñanza de la primera aparición: aquel «¡A ser bueno!», concebido como emanación de una idealidad o de una trascendencia, surge impulsado y nutrido por un halo ininterrumpido de lo humano e individual.

Pero es que, además, esta ley, antes de perfilarse como idea dominante y superior que se impondrá en el texto en calidad de leitmotiv, se hallaba

²⁶¹ Aparte de las dos imágenes que citamos, véanse también las que aparecen en las páginas 52 y 56, (*Nuevo mundo*, *op. cit.*).

²⁶² *Ibid.*, p. 54.

²⁶³ *Ibid.*, pp. 45, 51, 53.

sumergida en un fondo indeterminado de los recuerdos de Eugenio. O, dicho de otro modo, como la aparición de la Virgen, el principio «¡A ser bueno!» tiene su pre-historia en la conciencia del protagonista. A diferencia de la dimensión virginal, de origen inequívocamente pictórico, el lema en cuestión hunde sus raíces en la música. Veamos los recuerdos de Eugenio:

Siempre acababa la lección el cura acariciando a Eugenio la barbilla y diciéndole: Con que, ya lo sabes, ¡a ser bueno! «se creía obligado –me contaba Rodero– a darme consejos... figúrate las simplezas de rigor, pero el tono, la voz en que parecían vibrar ecos de armónium, el dulce reflejo de su cara plácida al dárme los no los olvidaré nunca, y después de todo en los consejos como en lo demás la vida es la música, no la letra. Aquel ¡a ser bueno! me ha seguido siempre»²⁶⁴.

El sonido es el vehículo de lo sustancial, capaz de neutralizar el carácter convencional de la fórmula que nos ocupa. La carga referencial de la palabra aparece subordinada a la emotiva, transmitida por la música o por la voz. El párroco que da clases al pequeño Eugenio ha interiorizado el principio que inculca a su discípulo, autenticándolo con sus actuaciones y comunicándolo a su voz, la cual, de este modo, se ve dotada de una gran fuerza operativa. De modo que la ley «¡A ser bueno!» tiene un pre-origen nimbático: no es un dogma normativo disociado de la experiencia sino que se funde armoniosamente con las sensaciones que acompañan su aparición. Señalemos asimismo que entre los efectos recibidos por los sentidos del niño, se insiste en el perfume del incienso con el que el cura solía sahumar el hogar²⁶⁵. Por lo tanto, la evocación del «armónium», que marcará las menciones posteriores de esta fórmula²⁶⁶, remite indudablemente tanto al principio de la fusión, que el nimbo se esfuerza por restablecer, como a la música²⁶⁷, convertida en un vehículo estético de lo nimbático.

Siempre en el contexto de la reflexión unamuniana sobre el concepto que nos ocupa en estos apartados, no resultaría descabellado cotejar la expresión «¡A ser bueno!» con la Ley calderoniana de *El Gran teatro del mundo*: «Obrar bien que Dios es Dios». Como recordábamos anteriormente, Unamuno cierra su concepto de nimbo en oposición a la manera calderoniana de pensar las verdades, muy patente en la formulación de la Ley del auto sacramental mencionado. De hecho, el obrar bien según el autor barroco estriba en un principio autoritario y apriorístico. Por otra parte, la semejanza entre ambas fórmulas en lo referente a su alcance ético nos convence de que Unamuno, al

²⁶⁴ *Ibid.*, pp. 44-45.

²⁶⁵ *Ibid.*, pp. 44, 51.

²⁶⁶ *Ibid.*, pp. 47, 48, 53.

²⁶⁷ Recordemos que el párroco tiene un viejo armónium y Eugenio con frecuencia encuentra a su maestro tocándolo.

concebir el mundo de su novela, tenía presentes en su mente los defectos calderonianos y se esforzaba por corregirlos mediante la herramienta sobre la que estaba reflexionando. Por tanto, este último concepto resulta decisivo a la hora de acercarnos a la génesis de *Nuevo mundo*, al tiempo que los mecanismos que subyacen en la concepción de la novela comentada se convierten en una fuente de información difícilmente subestimable acerca del origen del recurso que venimos analizando. Al orientarnos hacia la pintura prerrafaelita y la música, especialmente hacia la plasmación literaria del concepto de leitmotiv mediante, de una parte, las imágenes de la Virgen y, de otra, las fórmulas actualizadoras «¡A ser bueno!» y «¡Madre de misericordia, favorecedme!», *Nuevo mundo* arroja una luz determinante sobre el origen simbolista del nimbo.

Hasta ahora hemos comprobado que los dos motivos estructurantes de *Nuevo mundo*, al erigirse en leitmotiv, surgen nimbáticamente, desde la conciencia del protagonista. Ambos principios estéticos motivados existencialmente buscan cohesionar el texto, orquestando la materia novelable e imponiéndole un ritmo. En la siguiente etapa de nuestras reflexiones, pasaremos a comentar la relación que se instaura entre el destino del protagonista y el proyecto simbolista de reconstruir la unidad mediante recursos artísticos. Recordemos que en la visión que consideramos medular para el texto entero, se suelda lo sensitivo (lo humano) y lo ideal (lo trascendente), confluyendo ambas dimensiones en la sugestión de la figura de la Virgen, que no dejará de obsesionar al joven Eugenio. Sin embargo, con el establecimiento del protagonista en la corte arranca un inquietante proceso encaminado a socavar la fecunda fusión de los contrarios. Uno de los primeros indicios de dicho fenómeno se encuentra en una descripción de su vida madrileña, marcada por el aislamiento:

«La soledad le produjo un acceso religioso. En aquel inmenso poblacho donde todo le parecía extraño y aun hostil, todo incomunicable, el templo era lo que más le volvía a su nativa aldea y al viejo ciudadón donde pasara sus años de bachillerato»²⁶⁸.

Como se ve, la hostilidad de la capital se traduce en la carencia de comunicación que ante todo remite a la soledad social de Eugenio. Si miramos esta angustia del protagonista desde la perspectiva de su experiencia germinal, no tardamos en darnos cuenta de que la incomunicación experimentada en una ciudad moderna significa una ruptura enajenadora de la unión originaria. Consecuentemente, las vivencias de Eugenio, al producirse el contacto fatal con la metrópoli, tienden a escindirse en dos planos: el religioso y el sensitivo. Por ello, como se trasluce en la última cita, el templo se convierte en un refugio al que queda abocado lo trascendente. Al multiplicarse las visitas de Eugenio a las

²⁶⁸ Miguel de Unamuno, *Nuevo mundo*, *op. cit.*, p. 48.

iglesias, no extraña que la ley «¡A ser bueno!», a saber, un principio ideal dentro de la contingencia, llegue a concretarse en un templo, es decir, pese al origen nimbático del principio humanizador, el proceso de la disociación empieza a manifestarse. Dentro de una realidad marcada por la alienación, el mundo de la unión aparece evocado a través de la memoria: tanto las visiones de la Virgen como la del párroco tocando el armónium se perfilan como recuerdos de experiencias pretéritas. Paralelamente a este proceso de rescate de la unidad a través de la memoria, observamos que la escisión afecta igualmente a la personalidad de Eugenio que empieza a percibirse como otredad impenetrable y angustiada. Una noche, al mirarse en el espejo, se siente invadido por una presencia ajena: «Parecióse otro, se vio desde fuera, sintió el espacio que ocupaba y se sintió solo, enteramente solo, solo y vacío»²⁶⁹. Como vemos, el concepto de nimbo gravita sin cesar en las vivencias de Eugenio: en un mundo disociador, la otredad deja de integrarse armoniosamente y el yo se ve afectado por una grieta existencial.

El plano sensitivo de las vivencias de Eugenio merece una atención muy especial. De hecho, en un párrafo que sucede al citado anteriormente y que se refiere a «un acceso religioso», leemos lo siguiente:

Todas las noches en que se retiraba algo tarde llevaba el sobresalto que le producían los chisteos y llamadas de aquellas pobres mujeres pálidas que vendían sus cuerpos. Y una noche en que una llegó a cogerle de la manga apretó el paso y al llegar a su cuarto las palpitaciones del corazón le sacudían todo²⁷⁰.

Lo que se superponía en la aparición de la muchacha ahora se manifiesta cronológicamente, marcando discursivamente la escisión vivida por Eugenio. Al mismo tiempo, se produce un llamativo rebajamiento de la dimensión sensitiva, confinada a un erotismo vulgar. La mujer venal ofrece una evidente oposición frente a la visión de la Virgen, en la que el cuerpo era casto. Notemos igualmente que en el episodio callejero comentado asistimos a un contacto directo con el mundo del pecado: a partir de ese momento, Eugenio tendrá que vivir los tormentos de la carne. En efecto, la relación de amistad que entabla con la criada de la casa de huéspedes muy pronto desemboca en un erotismo turbio y atormentado:

Una noche en que sentía Eugenio violentos latidos en las venas de las sienes, escalofríos y cosquilleo se retiró temblando al cuarto y desde él pidió la luz. Y al entrar a oscuras la criada

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 53. La experiencia consistente en descubrir a un ser ajeno en el espejo aparece recurrentemente en los escritos unamunianos. Indudablemente, nos hallamos ante una de las primeras manifestaciones de esta experiencia en la narrativa unamuniana. Volveremos sobre esta problemática en nuestro capítulo que dedicamos a la ampliación modernista del simbolismo.

²⁷⁰ *Ibid.*, pp. 48–49.

la cogió bruscamente, la oprimió apretadamente contra su pecho y silenciosos, con la respiración ansiosa, oyeron el campanillazo del ama. Aquella noche se la pasó Eugenio casi toda de rodillas rezando y llorando, llorando su soledad, una soledad inmensa y triste²⁷¹.

La escisión se ha cumplido: la dimensión sensitiva cristaliza en una sexualidad torpe que entra en conflicto abierto con el sentimiento religioso. Los contrarios han dejado de tocarse para confrontarse. Lo que llama igualmente la atención es la recurrencia del motivo de la soledad, que marca tanto la fase religiosa como la erótica de Eugenio. De modo que una vez rota la fusión originaria, el individuo tiene que asumir una creciente alienación.

Otra faceta de la dimensión sensual de la experiencia de Eugenio la constituye el episodio de sus amores en Argentina. El texto proporciona muy escasa información al respecto pero suficiente para ver en este motivo un eco de lo esbozado en la visión juvenil de la muchacha. Primero nos enteramos de que ha entablado una relación amorosa con una joven de la que se nos dirá a continuación que se llama Ángela. Este nombre nos orienta inmediatamente hacia la aparición «angelical», es decir, entendemos que Eugenio prosigue en su relación con esta mujer un ideal entrevisto un día de primavera. Lógicamente, las esperanzas del protagonista de recrear un mundo armónico a través de un lazo amoroso renacen al contacto con una tierra alejada de la modernidad. En una de las cartas califica a su amada de «un alma [...] que se ha liberado del contacto pestilente de una civilización caduca»²⁷². Pero el desenlace de esta aventura no ofrece lugar a dudas: la chica deja a Eugenio para casarse con otro, «con un chico bueno y rico, y de sanas ideas sobre todo»²⁷³. En la realidad, la búsqueda del ideal no casa con las atracciones del cuerpo y, por lo tanto, Ángela rechaza a su pretendiente precisamente por sus ideas²⁷⁴. El episodio de Ángela sirve de cierre a la ramificación sensual de la experiencia de Eugenio: una vez iniciado el proceso de la disociación entre lo ideal y lo vivencial, el ser humano tiene que afrontar la desilusión más amarga. En otros términos, no se puede vivir nimbáticamente.

El último punto que nos queda por comentar concierne a la naturaleza de su relación con el entorno social. Recordemos que Eugenio concibe la ley «¡A ser bueno!» con el fin de integrar su devenir con el de la colectividad, insertando su «melodía» en la sinfonía social. La progresiva humanización de las conciencias

²⁷¹ *Ibid.*, pp. 50–51.

²⁷² *Ibid.*, p. 59.

²⁷³ *Ibid.*, p. 61.

²⁷⁴ La imposibilidad de dar con una mujer ideal, satisfaciendo simultáneamente los impulsos carnales cuaja llamativamente en una novela simbolista de Remy de Gourmont, *Sixtine. Roman de la vie cérébrale* de 1890. Hubert d'Enragues, aquejado por la manía de pensarlo todo, no consigue lanzarse a seducir a la mujer de la que se enamora, tarea de la que se encargará un dramaturgo ruso.

y la liberación del individuo del corsé de los dogmas, en consonancia con el desarrollo armónico de la sociedad, constituyen los puntos esenciales de «un sostenido apostolado»²⁷⁵ de Eugenio:

Y otras veces he soñado en cuando rotas las capas en que se embotan los cantos de las almas vibren libres éstas dando al mundo su cantar, con ritmo y armonía libres, con su timbre propio cada una y se alce así de la Humanidad un coro silencioso y sinfónico, la verdadera música de las esferas en que fantasearon los antiguos²⁷⁶.

La experiencia iniciática del nimbo sigue operando en la mente de Eugenio cuando se imagina en términos musicales un mundo sin aristas que recuerda el ya comentado episodio de la niebla en Salamanca de «A lo que salga». Pero esta actitud llevará al protagonista a un enfrentamiento abierto con la colectividad hacia la que convergen sus impulsos redentores. Recordemos en este contexto que sus esfuerzos por cooperar con diversos periódicos acaban en estrepitosos fracasos ya que los jóvenes «modernos» o «modernistas» que los dirigen obedecen en el fondo a unos principios restrictivos, sin poder asimilar la actitud comprensiva de Eugenio. Veamos la siguiente cita en la que el entorno social son «ellos», pronombre que marcará decisivamente la fosa que se ha cavado entre el protagonista y la sociedad:

Yo cumplía la ley pero no por la ley porque mi ley soy yo, mi moral es mi naturaleza. Hacía lo que ellos dicen que se debe hacer, y de cierto debe hacerse, pero lo hacía por mis razones, no por las suyas, y se han dicho: «¿No hace lo que yo quiero que haga por la razón en que yo lo fundo? ¡ojo con él! es un hipócrita». Han llegado a decir que doy mal ejemplo al ser bueno. No creen en el hombre sino en la ley escrita; creen los muy imbéciles que sus explicaciones hacen las cosas [...]»²⁷⁷.

De modo que la soledad inicial de Eugenio se convierte en una marginalización consciente por parte de una sociedad que no puede absorber su ímpetu apostólico. Observemos que la oposición protagonista-medio no reside en una actitud hostil del protagonista sino en la reacción de la sociedad ante un individuo excepcional que ha experimentado la suma. En última instancia, desde la perspectiva de *Nuevo mundo* resulta imposible imponer el ideal de la armonía a la sociedad aunque este modelo de perfección nunca desaparece del horizonte de Eugenio. Los recursos estéticos de este texto, resultantes en gran medida del nimbo en cuanto visión sintetizadora del arte, constituyen, pues, una compensación de las carencias concernientes a la vida social moderna y alienadora: el individuo no llega a integrarse en la colectividad, pero el texto

²⁷⁵ Miguel de Unamuno, *Nuevo mundo*, op. cit., p. 59.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 68.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 62.

literario ofrece, a través de los leitmotivs, un mundo coherente informado por la trascendencia. De modo que creemos que *Nuevo mundo*, al llevar a la práctica el concepto de nimbo tanto desde la perspectiva de sus implicaciones epistemológicas y existenciales como estéticas, se erige en una de las más perfectas plasmaciones de la novela simbolista en las letras hispánicas.

3.4.2.4. Del misterio: «El espejo de la muerte»

¿Conque el misterio puede adquirir así forma material,
mezclarse a nuestra vida, codearse a la luz del sol?
José Asunción Silva, *De sobremesa*

Como venimos apuntando en los párrafos anteriores, en la cosmovisión simbolista el misterio se perfila como posibilidad de un más allá que el artista se esfuerza en plasmar a través de recursos estéticos tales como el símbolo y la ambigüedad. La proclamación de un mundo definido como desconocido constituye, además, una respuesta a la solución científicista ante lo real, la cual plantea la realidad en términos de lo conocible, eludiendo la pregunta esencial sobre el final de la vida humana. Por esta misma razón, y como señalábamos antes, la muerte se sitúa en el centro del interés de los simbolistas y los modernistas²⁷⁸. Para nuestros propósitos, resulta de gran importancia la manera en que se combina el motivo de la muerte con la sugerencia del misterio, concomitancia que consideramos paradigmática para el simbolismo al analizar el cuento «Del misterio», de Valle-Inclán. Ahora bien, la obvia obsesión por el tema de la muerte de Unamuno no lo sitúa a priori dentro del ámbito del simbolismo²⁷⁹. A continuación nos proponemos analizar el cuento «El espejo de la muerte», publicado originariamente en *Los lunes de El Imparcial* en 1912, a fin de comprobar la vigencia de la dicción simbolista en la solución unamuniana al problema que le obsesiona.

El cuento en cuestión lleva el subtítulo de «historia muy vulgar», expresión que desde los umbrales del texto nos coloca dentro de lo corriente, es decir, a

²⁷⁸ Para apreciar el peso que cobra esta problemática para los autores finiseculares, véase el estudio de Lily Litvak sobre los exlibris modernistas en los que la crítica norteamericana detecta un especial interés por el motivo de la muerte, («Exlibris modernistas españoles de principios de siglo», en: *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 75–103). Consúltese asimismo Pilar Celma, *La pluma ante el espejo...*, *op. cit.*, pp. 146–148.

²⁷⁹ En este punto, discrepamos de Anna Balakian, quien incluye a Unamuno dentro de la «experiencia simbolista» en relación al sentimiento trágico de la vida, (*El movimiento simbolista*, *op. cit.*, p. 174).

primera vista, en los antípodas del misterio. Además, el argumento tiende a legitimar esta lectura «vulgar»: Matilde, una joven de 23 años se pone enferma y su novio la abandona para cortejar a otra. El día de Nuestra Señora de la Fresneda, nadie se atreve a cumplir con el rito ancestral de «retozarla» y a los tres meses de la fiesta, Matilde se muere. Esta perspectiva de una vulgaridad redundante será decisiva a la hora de abordar lo indecible en «El espejo de la muerte».

Veamos cómo la muerte se inmiscuye en el cuento de Unamuno. Desde el principio se insiste en el debilitamiento corporal de la joven como resultado de una enfermedad. Nos enteramos de que le cuesta levantarse de la cama y que las faenas de la casa le resultan imposibles de efectuar. Por otra parte, la falta de apetito a la que el texto alude insistentemente la hará adelgazar y palidecer. Ante estas inquietantes señales, el médico le aconseja «aire y luz, nada más que aire y luz. Y comer bien; lo mejor que pudiese»²⁸⁰. De modo que la muerte se insinúa convencionalmente a través de las secuelas físicas de la enfermedad, las cuales tienden a suplantar la presencia esencial. Los remedios recomendados por el doctor caben dentro de la retórica de la vulgaridad, pasando simultáneamente a caracterizar el elemento vital. Observemos asimismo que nos movemos dentro del ámbito de lo aparential: el texto aprehende los cambios nefastos que afectan al cuerpo y a la vida rutinaria de la joven. Por lo tanto, la muerte aparece reducida, a nivel de lo observable y lo decible, a una desaparición meramente material y a una simple alteración del orden cotidiano de las cosas. En este sentido, la expresión «quedarse en puros huesos», utilizada por la madre de Matilde para referirse a su propio adelgazamiento en relación con el estado alarmante de su hija, cobra una importancia especial: el lenguaje convencional alude a la muerte de una manera deficiente, registrando exclusivamente lo superficial y eludiendo la pregunta esencial sobre el destino del ser. En cierto modo, el predominio de los hechos vulgares hace que la muerte tienda a desaparecer del horizonte del cuento: una joven se va a morir pero la muerte resulta inabordable. Creemos que a través de la insistencia en la vulgaridad se trasluce, por una parte, la voluntad de dignificar la cotidianidad, espiritualizándola, y, por otra, la conciencia de las limitaciones del realismo a la hora de encararse con el tema central unamuniano.

A pesar de las insuficiencias del lenguaje, el cuento supone una apertura hacia lo desconocido, vehiculada, en primer lugar, por el motivo del espejo: «Y luego, encerrada en su cuarto, con poca luz y poco aire, mirábase Matilde una y

²⁸⁰ Miguel de Unamuno, «El espejo de la muerte», en: *OC*, t. II, Tr., p. 5. Obsérvese que de este modo, el médico del cuento analizado se junta al numeroso grupo de médicos positivistas que pululan en la narrativa modernista, erigiéndose en paradigma de la ceguera ante los secretos ocultos de lo real (por ejemplo, en *De sobremesa* de Silva y en «El palacio del sol» de Darío). Consecuentemente, estos textos los presentan a una luz irónica.

otra vez al espejo y volvía a mirarse en él»²⁸¹. A continuación, la muchacha una vez más se refiere a su progresivo adelgazamiento, reflejado en el espejo, para exclamar al final de esta escena: «¿Qué es esto, Dios mío, qué es?». A todas luces, el espejo muestra su cuerpo languidecido, pero la pregunta vehemente de Matilde nos sume en la ambigüedad. ¿Ha visto algo más o solo se refiere a las causas de su estado? En este contexto, la invocación de Dios, aunque puede perfectamente corresponder a una exclamación convencional, no es ajena a la sugestión de una presencia misteriosa. Fijémonos igualmente en el entorno de Matilde: la joven se halla reclusa, «con poca luz y con poco aire». Por lo tanto, el espacio que Unamuno reserva para sugerir el misterio se relaciona con lo antivital, es decir, con la muerte, o más precisamente, con una muerte que apela a un más allá, lo cual nos confronta con la conjunción simbolista deducible del cuento comentado de Valle-Inclán.

El episodio transcurrido en el cuarto marca un momento decisivo en la historia de la joven. El descubrimiento de la presencia misteriosa en el espejo hace que los demás se percaten de la inevitabilidad de la muerte de Matilde: el novio la deja, lo cual hace decir a la madre: «Por qué no aguardó un poco..., un poco, sí, no mucho... La está matando... antes de tiempo...»²⁸². El novio y la madre ya saben que la muchacha se va a morir porque la muerte se refleja en su rostro, como se sugiere a través del episodio del espejo, el cual cobra todas las cualidades de un símbolo. A la hora de describir las señales anunciadoras, el narrador tendrá que recurrir a una imagen poética: «[...] y el último arbol, un arbol de ocaso encendió las mejillas de Matilde [...]»²⁸³. La luz declinante, al colorear de rojo las mejillas de la muchacha, la coloca en el espacio ultraterreno de las nubes. Por lo demás, una vez desasido del poder sugestivo de la poesía, el narrador se limita a registrar las reacciones de los que saben descifrar las señales nefastas en la cara de la joven. Este fenómeno tiene su triste punto culminante durante la fiesta, cuando todos la miran con respeto y miedo:

¿Infundía temor?; ¡ella, la pobre chiquilla de veintitrés años! Y al pensar en este miedo inconsciente de los otros, en este miedo que inconscientemente también adivinaba en los ojos de los que al pasar la miraban, se le helaba de miedo, de otro más terrible miedo, el corazón²⁸⁴.

Los personajes pertenecientes al mundo de la vulgaridad saben leer la muerte en el rostro palidecido de Matilde porque es una habilidad primitiva e irracional. Al final, la joven tendrá que aceptar esta lectura: al renunciar a

²⁸¹ Miguel de Unamuno, «El espejo de la muerte», *op. cit.*, p. 7.

²⁸² *Ibid.*, pp. 7-8.

²⁸³ *Ibid.*, p. 9.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 9.

mirarse en el espejo, reconoce la presencia aterradora e inasible en su rostro. Observemos que incluso cuando el misterio parece llegar a objetivarse, Unamuno no renuncia a la ambigüedad. De hecho, conforme con la lógica de la vulgaridad anunciada en el subtítulo, queda la posibilidad de que Matilde evite contemplar su propia fealdad, de la que cobra conciencia durante la fiesta. El cierre del cuento nos reserva una sorpresa en la medida en que, tras haberse esforzado por revestir a la muerte de un aura misteriosa, entre sublime y aterradora, el narrador le da ahora cierto aire de vulgaridad, la domestica: «Y la Virgen de la Fresneda, Madre de campesinos, oyendo los ruegos de Matilde, a los tres meses de la fiesta se la llevaba a que la retozasen los ángeles»²⁸⁵. La imagen de los ángeles retozando a la joven puede atribuirse a una voz popular que polifónicamente viene a reforzar la retórica de la vulgaridad. También es cierto que, como el arbol que encendía las mejillas de Matilde, la presencia de los ángeles supone una incrustación de la otredad sublimada. En cualquier caso, cabe concluir que lo vulgar y lo sublime no deben considerarse por separado: el misterio no puede aprehenderse fuera de la cotidianidad.

En conclusión, se diría que «La muerte en el espejo» supone un esfuerzo por rescatar estéticamente la parte misteriosa que se oculta detrás de la vulgaridad²⁸⁶. La gran aporía de esta última se concentra en su expresión ya que el lenguaje está demasiado apegado a la realidad fenomenológica. Por ello, el narrador del cuento se resiste sistemáticamente a ofrecer una descripción de la cara de Matilde o de lo entrevisto en el espejo, con la llamativa excepción de la imagen metafórica que hemos comentado, la cual ofrece una alternativa al mundo de los hechos. De este modo, por la puerta de la poesía, lo sublime se filtra subrepticamente en la realidad del cuento. Por otra parte, en «El espejo de la muerte», el misterio y la muerte se entrelazan genéticamente, ofreciendo una firme resistencia a la ubicua vulgaridad, brindando a la existencia humana otras posibles finalidades. A nivel estético, la ambigüedad, coadyuvada por el símbolo, se encarga de recrear el misterio. En última instancia, creemos que el cuento analizado, al proclamar la necesidad de expandir el poder sugestivo de la literatura hacia lo enigmático, ensancha el espacio de lo decible conforme a la solución simbolista, manifestando una vez más la conciencia de las limitaciones del discurso realista tradicional.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 10.

²⁸⁶ Esta faceta del simbolismo unamuniano coincide con el simbolismo de José Martínez Ruiz, (cfr. Miguel Ángel Lozano Marco, «Azorín y la sensibilidad...», *op. cit.*).

3.4.3. *Una historia de amor: síntesis del simbolismo unamuniano*

En 1911, *El Cuento Semanal* publica una novela corta de Unamuno titulada *Una historia de amor*. En su día, Ricardo Gullón señaló la carga autobiográfica de la novela basándose en un conocido episodio de la vida del autor transcurrido en su mocedad: tras abrir al azar el Evangelio, Unamuno leyó una frase que le exhortaba a predicar²⁸⁷. En la lectura de Gullón la novela comentada sería una exploración de uno de sus yos ex-futuros²⁸⁸. Miguel Ángel Lozano Marco, en cambio, insiste en el entronque de *Una historia de amor* con el ensayo *Del sentimiento trágico de la vida*, detectando imágenes similares en ambos textos e insistiendo en una peculiar concepción del amor que los dos desarrollan²⁸⁹. Fuera del nivel estrictamente ideológico, la validez del último estudio estriba en poner de realce el carácter simbolista del relato unamuniano²⁹⁰ y lógicamente es la veta que nos proponemos explorar en los siguientes apartados, siempre en consonancia con las líneas directrices de nuestra exposición. De hecho, *Una historia de amor* ofrece, según nuestro íntimo convencimiento, una síntesis de los aspectos del simbolismo unamuniano que hemos ido desvelando a lo largo de este capítulo. A continuación nos proponemos, pues, destacar sucintamente, evitando incurrir en redundancias, el carácter melancólico y anhelante del espacio narrativo de la novela, así como la operatividad del nimbo, la metáfora, la ambigüedad y el símbolo en relación con la evocación del sustrato ideal de la realidad.

Recordemos que la obra narra la historia de un amor frustrado entre Liduvina y Ricardo, quienes, al ver decaer sus afectos, se dejan llevar por un impulso ambiguo y se lanzan a fugarse de sus respectivas casas. En un hotel barato consuman su unión, acontecimiento que precipita el triste final de su relación. Los encuentros amorosos anteriores a la fatal fuga tienen lugar junto a una reja de la casa de la muchacha:

La reja de la casa de Liduvina se abría a un callejón, flanqueado por la altas tapias de un convento de ursulinas. Sobre las tapias asomaba su larga copa un robusto y cumplido ciprés, en que hacían coro los gorriones. A la caída de la tarde, el verde negror del árbol se destacaba

²⁸⁷ Cfr. Ricardo Gullón, *Autobiografías de Unamuno*, op. cit., p. 290. Unamuno relata este episodio en una carta dirigida a Jiménez Ilundain fechada en mayo de 1898, (*Epistolario americano...*, op. cit, p. 48).

²⁸⁸ Ricardo Gullón, *Autobiografías de Unamuno*, op. cit., p. 298.

²⁸⁹ Miguel Ángel Lozano Marco, «Consideraciones sobre *Una historia de amor*, relato unamuniano», en: María Dolores Gómez Molleda (ed.), *Actas del Congreso...*, op. cit., pp. 505–508.

²⁹⁰ *Ibid.*, pp. 506–507.

sobre el incendio del poniente, y era entonces cuando las campanas de la Colegiata derramaban sobre la serenidad del atardecer las olas lentas de sus jaculatorias al infinito. Y aquella voz de los siglos hacía que Ricardo y Liduvina suspendieran un momento su coloquio [...]»²⁹¹.

La cercanía de un convento no deja de ser reveladora: lo religioso se incrusta en la realidad que se comunica con el infinito mediante el sonido invasor y atemporal de las campanas y la verticalidad del ciprés (recuérdese a este respecto *Antonio Azorín*). Este ambiente crepuscular enlaza con el retrato que se nos ofrece de la joven, de quien se nos dice que parecía «concordar» con el fondo en el que transcurren los melancólicos coloquios. El motivo de los ecos configura la totalidad del texto²⁹² de tal modo que, una vez rota la íntima comunicación a raíz del acto carnal, la comunión entre lo sagrado y lo profano queda alterada: «Tomó ella agua bendita con las yemas del índice y el corazón de su mano derecha, y se la dio a él, mirándole con turbios ojos a los ojos turbios»²⁹³. La opacidad de las miradas de los malogrados amantes, anunciada por un episodio en el tren que los lleva al destino de la fuga y donde oyen una conversación en lengua extranjera sin entenderla²⁹⁴, nos orienta hacia un mundo huero de trascendencia, no sin remitir al enturbiamiento producido en la bíblica torre de Babel. Las reverberaciones bíblicas se refuerzan con la evocación velada del paraíso perdido en el momento crucial del viaje «entre pinos, olivos y naranjos»²⁹⁵. Por lo tanto, *Una historia de amor* no solo pone ante los ojos del lector un mundo lleno de ecos en comunión con Dios sino que, además y ante todo, ficcionaliza la pérdida del espacio analógico.

El ambiente que rodea a Liduvina y Ricardo merece una matización más. De hecho, resulta llamativa la redundancia con la que se destaca su carácter entre decadente²⁹⁶ y nostálgico, característica tanto más relevante en cuanto que se expande hacia otros aspectos del texto analizado. Las conversaciones vespertinas, acompañadas de «apacible y triste melancolía» y la luz declinante constituyen el fondo de un amor moribundo. Dentro de la misma óptica, vemos a

²⁹¹ Miguel de Unamuno, *Una historia de amor*, en: *OC*, t. II, Tr., p. 419.

²⁹² Piénsese en el momento en que la protagonista, tras la decepcionante experiencia sexual, anhela «los ecos mimosos de una lengua extranjera, (*ibid.*, p. 430) o cuando, reclusa en un convento, capta los ecos de la calle, (*ibid.*, p. 440).

²⁹³ *Ibid.*, p. 430. Recordemos que la relación amorosa entre los jóvenes empezó en una iglesia donde Ricardo le ofrece agua bendita a Liduvina.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 428.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 440. Ricardo aludirá a este episodio en su sermón vehemente, (*ibid.*, p. 444).

²⁹⁶ Al adjetivo «decadente» le damos el significado de «decaído», que acusa el paso del tiempo y sus secuelas, anunciando la muerte, rasgos que permanecen en estricta relación con el simbolismo. No pensamos en el refinamiento de las sensaciones que la voz «decadente» actualiza, al remitir a una dimensión del decadentismo ajena por completo a la sensibilidad unamuniana.

Ricardo, quien, tras contemplar los rizos de la amada, «donde morían los últimos rayos del sol»²⁹⁷ se confiesa a sí mismo que tiene que «acabar con aquello»²⁹⁸. Un poco más adelante, el texto se refiere a «un desmayo de la conversación»²⁹⁹, a una «penumbra de afecto»³⁰⁰, a «un muerto sentimiento»³⁰¹ o a los días «todos iguales y todos grises»³⁰². Sin lugar a dudas, nos hallamos ante una predilección detectada ya en otros textos unamunianos cuya filiación inequívocamente simbolista encuentra una confirmación en el siguiente comentario de Unamuno relativo al encanto irresistible de Santiago de Compostela y fechado en 1912:

Y no sé por qué me acordaba de Brujas la muerta y de tantas otras muertas ciudades, y pensaba en amores furtivos, en tragedias ocultas, en dramas de misterio entre amantes de negro bajo la negrura lluviosa de la ciudad, en citas que alguien creería sacrílegas, en las oscuras naves románicas de la catedral³⁰³.

El autor traza un paralelo entre el ambiente de Santiago de Compostela y el de Brujas, recreado por Rodenbach en su novela *Bruges-la-morte*³⁰⁴, ambiente que, a su vez, impregna la novela analizada. De hecho, la tristeza, el color gris y lo moribundo que acompañan los amores de Liduvina y Ricardo ofrecen una consecuencia de la atracción hacia lo sombrío, calificado por Unamuno de «hermosísimo»³⁰⁵, atracción afín a la sensibilidad del escritor belga³⁰⁶.

Como hemos apuntado, la ambientación crepuscular propicia la comunicación con lo inefable y ambas tendencias encuentran una confirmación en la novela que venimos comentando. Sin embargo, la retórica de lo decadente contamina otras dimensiones de *Una historia de amor*, llegando a cuajar en un fecundo contrapunto frente al espacio penumbroso que emite ecos. Pensamos especialmente en la casa materna de Liduvina, en «sus rincones mohosos, siempre en sombra»³⁰⁷, con «un sillón desvencijado»³⁰⁸, donde la madre arrastra

²⁹⁷ Miguel de Unamuno, *Una historia de amor*, op. cit., p. 421.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 421.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 421.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 422.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 421.

³⁰² *Ibid.*, p. 442.

³⁰³ Miguel de Unamuno, «Santiago de Compostela», en: *OC*, t. VI, FJAC, p. 425.

³⁰⁴ La importancia de esta predilección unamuniana expresada en *Andanzas y visiones españolas* fue destacada por Miguel Ángel Lozano Marco en relación con el simbolismo de *Una historia de amor*, («Consideraciones sobre *Una historia de amor...*») op. cit., p. 507).

³⁰⁵ Miguel de Unamuno, «Santiago de Compostela», op. cit., p. 425.

³⁰⁶ La crítica especializada ha detectado la peculiar fascinación que ejerce el simbolismo belga sobre los autores finiseculares de España, (Miguel Ángel Lozano Marco, «Azorín y la sensibilidad...»), op. cit., p. 131).

³⁰⁷ Miguel de Unamuno, *Una historia de amor*, op. cit., p. 422.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 422.

un «cuerpo tembloroso y decadente»³⁰⁹. La casa parece gemir «bajo el peso de recuerdos de vacío»³¹⁰ mientras «el viejo reló»³¹¹ da las horas. Añádase a ello que en la vieja casona, habitada por una madre equiparada a un animal y una hermana ceñuda, roída por la envidia, apenas se habla. Llamativamente, la descripción de la habitación del hotel donde se produce la ruptura de la comunicación con lo sagrado, con sus «muebles desconchados, de estuco lleno de grietas»³¹², se inscribe dentro de la misma lógica. De suerte que lo decadente constituye una categoría jánica en el universo unamuniano, oscilante entre un espacio espiritualizado, simbolista, aliado natural de la melancolía, y un mundo incomunicable y odioso, de clara raigambre naturalista.

Obviamente, los recursos estéticos de los que echa mano Unamuno permanecen en estrecha relación con la primera faceta de lo decadente que hemos evocado, fenómeno que evidencia las direcciones de la renovación simbolista. En primer lugar, fijémonos en el peso del lenguaje metafórico:

Acostábase el sol entre sábanas de grana; el ciprés, más ennegrecido aún, parecía una advertencia; las campanas de la Colegiata dejaron caer el ángelus. Liduvina se persignó como todos los días a aquella hora y palpitaron sus labios³¹³.

La mirada hermoseedora del narrador convierte este paisaje en una representación litúrgica. De hecho, sus elementos no se someten a ninguna jerarquía regida por la sintaxis; Liduvina, cuando empieza a rezar, impulsada por el ángelus vespertino, le rinde culto, en un movimiento simultáneo, a la belleza de este espectáculo. La protagonista proyecta asimismo sus emociones en lo contemplado (piénsese en el ciprés ennegrecido que parece una advertencia), de modo que queda manifiesta la fundamentación afectiva de la transformación metafórica que se está llevando a cabo. Notemos asimismo que la naturaleza de la oración nos orienta hacia la inserción misteriosa y fecunda de lo sublime dentro del orden humano, potenciando asimismo el acto creador³¹⁴.

Otra herramienta que viene a reforzar la dicción simbolista de *Una historia de amor* es el nimbo unamuniano que podría aplicarse a la imagen de la

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 422.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 422.

³¹¹ *Ibid.*, p. 422.

³¹² *Ibid.*, p. 430.

³¹³ *Ibid.*, p. 426.

³¹⁴ Recurramos una vez más a *Platero y yo*, texto que en el fragmento que reproducimos a continuación explicita esta predilección modernista por el ángelus en relación a la potencia y las implicaciones metaforizadoras de esta oración: «Parece, Platero, mientras suena el Ángelus, que esta vida pierde su fuerza cotidiana, y que otra fuerza de adentro, más altiva, más constante y más pura, hace que todo, como en surtidores de gracia, suba a las estrellas, que se encienden ya entre las rosas...», Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 94.

Liduvina rezando el ángelus que acabamos de comentar. La generosa fusión de los contrarios se está realizando, como en *Nuevo mundo*, a través de la representación de la mujer. Ya hemos señalado que Liduvina se integra armoniosamente en la ambientación de los encuentros, la cual forma un fondo entre pictórico y musical (piénsese en las campanadas y en «los conciertos de los gorriones»³¹⁵). Además, la divinización de su sensualidad llega a cuajar en la siguiente cita:

¡Cuántas veces no contempló Ricardo los arreboles de la tarde reflejados en los cabellos de la novia! Y entonces tomaba ésta algo de los rojores aquellos, algo también del canto de las campanas, que parecía, sonorizándola, espiritualizarla; y pensaba el pobre esclavo del cortejo si no era Liduvina misma la buena nueva que se sentía llamado a predicar³¹⁶.

Como en «El espejo de la muerte», los arreboles depositan en la imagen de la joven una señal de la trascendencia. Por otra parte, la «sonorización» de Liduvina ilustra la muy unamuniana tendencia a recurrir a imágenes musicales en la representación de la suma. Se podría trazar un paralelo entre la trascendentalización de la sensualidad, patente en la última frase de la cita, y la oración que Liduvina pronuncia ante la hermosura del paisaje vespertino en la cita anterior. Para completar esta dimensión nimbática de la representación de Liduvina, hemos de recordar la muy llamativa referencia a Beatriz³¹⁷ así como las reverberaciones religiosas de su nombre que Unamuno no dejará de recordar en la ampliación de su «Prólogo» de 1933, evocando a la Santa Lidwine de Schiedam, una monja holandesa, y a Huysmans en cuanto autor de su biografía³¹⁸.

La naturaleza sugerente y estructurante del símbolo queda actualizada a través de la imagen reiterada del ciprés, al que ya hemos aludido³¹⁹. Recordemos primero que, tras la primera mención del árbol, se habla de su «verde negror», de suerte que sus cualidades expresadas poéticamente tienden a sustituir su material presencia, anunciando acontecimientos dentro del mundo representado. Señalemos que su verticalidad no solo le otorga cualidades de agente de comunicación con el más allá sino que, a imagen de la magnolia de la novela de

³¹⁵ Miguel de Unamuno, *Una historia de amor*, op. cit., p. 420.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 420.

³¹⁷ «Ella sería la Beatriz de su apostolado», *ibid.*, p. 435.

³¹⁸ Miguel de Unamuno, «Prólogo» a *San Manuel Bueno, mártir, y tres historias más*, en: *OC*, t. II, Tr., p. 309. En lo referente a Huysmans, su libro sobre la monja holandesa sale a la luz en 1901 bajo el título de *Sainte Lidwine de Schiedam*, nueve años después de la conversión del escritor.

³¹⁹ La tarea de «explicar» los símbolos en una obra simbolista resulta sumamente ingrata ya que va en contra de la naturaleza misma de este recurso. En este apartado nos limitamos a indicar algunas posibilidades de su lectura con el único objetivo de relacionar las imágenes analizadas con el simbolismo.

Martí, opera horizontalmente, dentro de los límites del mundo ficticio, en calidad de elemento familiar. De hecho, el ciprés enlaza elementos dispersos de la vida de Liduvina: «En la huerta había un ciprés, hermano del de las ursulinas de su ciudad natal, del ciprés de sus mocedades»³²⁰. Por lo tanto, al erigirse en «doble agente», el ciprés, potencia significados que se contaminan mutuamente (la verticalidad, el misterio, la angustia, la juventud...).

Junto al ciprés, resulta imprescindible insistir en la relevancia de la enigmática imagen de una anciana que recorre de rodillas el vía crucis en un templo al que acuden los frustrados amantes a raíz del acto carnal. Posteriormente, la mujer volverá a aparecer en los recuerdos de ambos amantes. La penitencia que está realizando la anciana se relaciona con la instauración definitiva del pecado en la vida de los jóvenes protagonistas; la actualización de la imagen en su memoria remite al sentimiento de culpa que ambos experimentan a consecuencia del acto sexual. Pero el aspecto más ambiguo de esta presencia reside en que la mujer se vea dotada de un «enorme vientre tembloroso»³²¹, atributo que volverá en todas las actualizaciones de la imagen. Sus excesivas dimensiones hacen posible un acercamiento desde el prisma de la maternidad. De hecho, tras la noche en el hotel, Liduvina y Ricardo esperan «las consecuencias de su aventura»³²² y la anciana con un enorme vientre, expiando sus pecados, prefigura esta espera culpable. No obstante, las experiencias posteriores de Liduvina hacen que su vivencia de la culpa se vea sustituida por un anhelo de la maternidad³²³, de modo que el vientre tembloroso presagia la esterilidad de la relación y, por lo tanto, una maternidad definitivamente frustrada. La adoración con la que las monjas, calificadas de «madres marradas», tratan al «niño Jesús» atestigua que el texto de la novela desarrolla esta potencialidad. Como vemos, la fuerza de la imagen en cuestión reside en orientar la lectura hacia el futuro de los protagonistas sin encerrar su destino, posibilitando, en un movimiento simultáneo, las bifurcaciones de la carga semántica encauzada hacia otros destinos. La superposición de significados en una imagen simbólica desborda el nivel de las vivencias de un protagonista y afecta a la totalidad de la obra, lo cual evidencia su naturaleza sintetizadora y cognoscitiva. Por otro lado, la ambigüedad es la propiedad inherente al símbolo, hecho que queda patente tanto en la imagen de la anciana como en las referencias antes comentadas al ciprés. El final de la novela tiende a reforzar esta pensión a la ambigüedad, emparentada con la ambientación crepuscular y decadente. Al sugerir la instauración de un nuevo orden, la frase dejada en

³²⁰ Miguel de Unamuno, *Una historia de amor*, op. cit., p. 439.

³²¹ *Ibid.*, p. 434.

³²² *Ibid.*, p. 432.

³²³ *Ibid.*, p. 442.

suspense («Y desde aquel día...»³²⁴), se niega a determinar los destinos de los protagonistas.

Antes de la ruptura fatal, lo divino y lo humano se entrelazan continuamente y el repertorio unamuniano de recursos simbolistas, desmenuzados en partes anteriores del presente estudio, ofrece un firme armazón al servicio de la evocación de esta peculiar cosmovisión. Nuestra lectura de *Una historia de amor*, al servir de cierre al capítulo dedicado al simbolismo unamuniano, se ha propuesto demostrar que esta dimensión estética del modernismo ofrece una constante coherente e insoslayable dentro de la narrativa de nuestro autor. Además, la novela comentada pone de manifiesto la ambivalencia con la que ciertos autores modernistas, deudores del simbolismo, aprehenden el amor carnal. En efecto, no deja de llamar nuestra atención el hecho de que, en novelas tales como *Ídolos rotos*, de Manuel Díaz Rodríguez, *De sobremesa*, de José Asunción Silva o *El triunfo del ideal*, de Domínguez, el acto sexual signifique un lazo excesivamente estrecho con lo vital y, en última instancia, suponga la pérdida del espacio ideal (artístico o religioso) vivida como expulsión del paraíso. Por otra parte, la modalidad trascendental del amor, encarnada por la impregnación prerrafaelita de la representación de la mujer, recurrente tanto en Unamuno como en los otros modernistas, se esfuerza por contrabalancear los estragos del amor carnal. Los apartados que siguen se dedican al comentario de textos unamunianos en los que el ideal simbolista ha dejado de obrar como valor positivo, sumiendo a los protagonistas en un espacio minado por las fisuras de la ironía. Pasemos, pues, a lo que hemos denominado la ampliación modernista del simbolismo.

³²⁴ *Ibid.*, p. 447.

4. LA AMPLIACIÓN MODERNISTA DEL SIMBOLISMO

Esta llave cincelada,
si no cierra ni abre nada,
¿para qué la he de guardar?
Amado Nervo, «Vieja llave»

4.1. Hacia el concepto de ironía modernista

Acabamos de explorar una potente dimensión simbolista de la prosa unamuniana que consideramos una modalidad de la narrativa modernista. La ampliación modernista a la que va dedicado el presente capítulo se define en estricta relación con el simbolismo. Como adelantábamos en los párrafos introductorios al capítulo anterior, el presente estudio, lejos de tender a separar las dos modalidades narrativas, se esfuerza por interrelacionarlas. La frustración del anhelo de un lazo religioso con el mundo, anhelo que hilvana las manifestaciones literarias del simbolismo, se erige en punto de referencia de la modalidad modernista que nos proponemos desmenuzar. Por lo tanto, nos veremos confrontados con una dialéctica interna inherente a la narrativa finisecular hispánica, dialéctica que explica, según nuestra perspectiva, la tantas veces aludida dimensión contradictoria o jánica del modernismo. Una vez delimitado el proceso de tensión entre ambas modalidades, no extraña que las dos tendencias así enfocadas (la simbolista y la ampliación modernista) lleguen a menudo a convivir dentro de la misma obra, como lo demuestra *De sobremesa* de José Asunción Silva¹. En cualquier caso, el simbolismo no deja de gravitar en el horizonte intelectual y estético del periodo finisecular, configurando de un modo peculiar lo que consideramos como ampliación modernista del simbolismo.

¹ La narrativa simbolista francesa nos ofrece igualmente casos del aniquilamiento de lo sublime a través de la ironía, como ocurre en Georges Rodenbach, *Bruges-la-morte* (1892). Piénsese en especial en el momento en que la amante del protagonista está probando vestidos de la muerta idolatrada, cuando aparece este comentario: «Cette minute, qu'il avait rêvée culminante et suprême, apparaissait polluée, triviale», (*Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, 1998, p. 149). La narrativa del modernismo hispánico constituye, sin embargo, nuestro esencial punto de referencia y los procesos que describimos atañen exclusivamente a ella.

Cuando la persecución de un principio trascendente o de la unidad dentro de los límites de la conciencia desemboca en la nada o en la dislocación del sujeto, nos hallamos ante una de las facetas de dicha ampliación, faceta que pondrá en escena a un protagonista escindido a través de una expresión fragmentada, característica en la que la crítica especializada no ha dejado de reparar². Aunque el simbolismo lleva la marca inequívoca de la crisis, en las obras que hemos analizado en los apartados anteriores, el presentimiento de la entropía se encuentra contrabalanceado por el esfuerzo de imponer la armonía y la unidad, valores que configuran el vivir humano en calidad de ideales. Por otra parte, forzoso es reconocer que la incorporación de la otredad a los límites ensanchados del yo, proceso llevado a cabo en el seno de la ampliación modernista a través, sobre todo, del inconsciente, debe considerarse como consecuencia de la puesta en práctica del ideal simbolista relativo a la misión de la obra. El autor/poeta, convertido en vate, en su ansia de abarcarlo todo para desvelar lo divino, descubre territorios que, aunque sospechados por los naturalistas, permanecieron casi intactos en cuanto a su expresión. En realidad, la actitud contestataria de los naturalistas, heredada de los románticos, concomitante con la disposición a liberar la creatividad de todo prejuicio, conduce a los autores pre-modernistas a entrever las pulsiones del deseo o las distorsiones del inconsciente³. Pero el discurso mimético, apegado, por una parte, a la lógica y la racionalidad y, por otra, a la necesidad de ir desarrollando una acción exterior, no podía hacer frente a la expresión de estos nuevos espacios⁴. Los modernistas dan el paso porque relegan la acción en pos de la subjetividad, que acapara por completo su atención. Así pues, la experimentación de la narrativa finisecular, tema que, en parte, desarrollamos en el capítulo dedicado al simbolismo, se debe vincular con su intimismo, sin olvidar que el ímpetu solipsista acabará socavando el acto mismo de

² Donald Shaw, «La novela modernista», en: Luis Iñigo Madrigal (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. II, *Del neoclasicismo al modernismo*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 509; Rosario Peñaranda Medina, *La novela modernista hispanoamericana: estrategias narrativas*, Anejo VI de la Revista Cuadernos de Filología, Valencia, Universitat de Valencia, 1994, pp. 93–101; Nil Santiáñez. «Sujetos», en: *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*, Barcelona, Editorial Crítica, 2002, pp. 325–349.

³ Cfr. Nil Santiáñez, «Las consecuencias del naturalismo», en: *Investigaciones literarias...*, op. cit., pp. 207–244.

⁴ Aunque algunos de ellos han franqueado la frontera que separa el mundo de la contigüidad de lo indecible. La integración del monólogo interior en el repertorio de recursos de los que echa mano Galdós en *La desheredada* para referirse a los contenidos caóticos e inconscientes de la mente de Isidora Rufete demuestra que el autor canario debió de pasar por un proceso de concienciación estética que se convertirá en el caballo de batalla de los modernistas.

representación⁵. Paradójicamente, en la modalidad de la narrativa finisecular que nos proponemos analizar a continuación, el ansia de los simbolistas de abrazar el todo desemboca en una captación de partes inconexas, operación rayana en el silencio.

Los avances de la psicología de la época proporcionan carburante a los autores modernistas, confirmando sus intuiciones derivadas de su actividad artística. No se trata solo de los trabajos de Freud, relativamente poco comentados en la prensa española en el curso de la primera década del siglo pasado sino de los estudiosos tales como el Dr. Coste o Pío Baroja⁶, quienes vislumbran la fuerza de los impulsos no controlados por el ser humano⁷. La importancia de «Hacia lo inconsciente» (1899) de Baroja reside en percibir un lazo germinal entre la inspiración artística y los asomos del inconsciente, cuyo descubrimiento ofrece, de este modo, uno de los pilares de la concienciación conducente al desprendimiento modernista del corsé realista. Siempre en la misma perspectiva, mencionemos que, en un escrito de 1902, Eduardo Gómez de Baquero, al afirmar que la poesía contemporánea se adentra en los recovecos subterráneos del yo por vía del sentimiento, llega a relacionar al nuevo estrato del yo con el misterio y lo inefable⁸. De manera que el inconsciente supone un resquicio al que los modernistas se asomarán para contemplar el enigma del hombre, y con harta frecuencia se estremecerán al entrever su bestialidad.

Esta concepción dislocada del sujeto se ve informada por la ironía. De manera general, entenderemos por ironía un distanciamiento que caracteriza la actitud del protagonista o la de una entidad narratorial superior, instancias que a través de su juicio irónico expresan su impotencia para restablecer el orden ideal. De este modo, la dialéctica de la ironía, es decir, su capacidad para afirmar una cosa y simultáneamente ponerla en tela de juicio, se convierte en una herramienta metodológica que nos permitirá aprehender la faceta de la narrativa finisecular que pretendemos caracterizar. La ironía así entendida se relaciona

⁵ «La inseguridad del autor abarca su propio arte y el acto de representar se hace cada vez más problemático», (John Macklin, «Modernismo y novela en la España finisecular», *Ínsula*, 487, junio 1987, p. 22).

⁶ Pío Baroja, «Hacia lo inconsciente», *La vida literaria*, 19, 1899, pp. 316–317.

⁷ A este respecto, Pilar Celma evoca, por ejemplo, la reseña de Pedro González Blanco, relativa a las investigaciones del Dr. Coste en *Helios* (1903), (*La pluma ante el espejo (Visión autocrítica del "Fin de Siglo", 1888–1907)*, Salamanca, Acta Salmanticensia, 1989, p. 143). Sobre la presencia de Freud en el modernismo europeo, véanse Richard Sheppard «Problematyka modernizmu europejskiego», en: Ryszard Nycz (red.), *Odkrywanie Modernizmu. Przekłady i komentarze*, Kraków, Universitas, 2004, pp. 101–111; Witold Nawrocki, «Wprowadzenie» a Tadeusz Skoczek (red.), *Modernizm*, en: *Historia Literatury Powszechnej*, VIII, Bochnia–Kraków–Warszawa, Wydawnicwto SMS, 2006, pp. 5–28.

⁸ Eduardo Gómez de Baquero, «Crónica literaria: Poetas modernistas y no modernistas», *La España moderna*, 159, 1902, pp. 166–171.

con la facultad polifónica del discurso narrativo. Por otro lado, con frecuencia toparemos con el resurgimiento de la ironía romántica⁹, la cual, desde la perspectiva filosófica, constituye una reacción ante un mundo desgarrado, repleto de fuerzas antagónicas imposibles de canalizarse según un principio cohesionante. Las disonancias entre las realidades nobles dentro de las que se suele mover un artista y la realidad cruda de lo circundante, marcado por la transitoriedad moderna, desembocan en una visión tragicómica, generadora de lo grotesco¹⁰ en la que la animalidad del hombre no se separa de su espiritualidad. Desde esta perspectiva, las manifestaciones del humor en el sentido romántico remiten a la entidad de lo bufo procedente de la comedia dell'arte italiana en la medida en que esta presencia supone una ruptura dentro de la coherencia (la historicidad) de una narración. De hecho, la irreductible dualidad del ser encuentra un reflejo en una dialéctica artística: la creatividad del autor, tan puesta de relieve en el simbolismo, ahora se refleja en un acto de concienciación conducente a la destrucción de la ilusión. La potente dimensión autorreferencial de la narrativa cambiosecular que arranca con el simbolismo y el peculiar protagonismo del arte convertido en herramienta cognoscitiva, en la modalidad que nos proponemos presentar a continuación, desemboca en la sistemática denuncia de la porosidad de la frontera entre la ficción y la realidad¹¹.

La ironía de los modernistas afecta tanto a sus facultades epistemológicas y las de la representación como a la fe en la restauración del ideal y de la belleza dentro de la realidad. Los autores a los que acudiremos renunciarán, en casos extremos, a su anhelo original de repercutir en el mundo. Si tomamos en consideración la evolución del modernismo, la aparición de la flexión irónica se

⁹ Cfr. Cristina Flores Moreno, «El resurgimiento de la ironía romántica durante el modernismo», *The Grove*, 6, 1999, pp. 7–21. El estudio ofrece una síntesis de gran valía acerca del concepto comentado y, además, al basarse en los textos de James Joyce, sugiere un posible punto de convergencia entre el modernismo anglosajón y el hispánico a través de la ironía romántica. Sobre la ironía romántica, véanse Włodzimierz Szturc, *Ironia romantyczna*, Warszawa, PWN, 1992; Paul de Man, «Pojęcie ironii», en: *Ideologia estetyczna*, Gdańsk, słowo/obraz terytoria, 2000, pp. 251–283.

¹⁰ A este respecto, acudimos a la concepción de lo grotesco proporcionada por Michał Głowiński, quien define esta categoría estética como unas «disonancias armonizadas» encaminadas a socavar un proyecto de unidad, («Groteska jako kategoria estetyczna», en: *Groteska*, Gdańsk, słowo/obraz terytoria, 2003, pp. 5–15). Por otra parte, recuérdese que según Wolfgang Kayser lo grotesco es inherente a la expresión del modernismo. Cfr. «Próba określenia istoty groteskowości», en: Michał Głowiński (red.), *Groteska*, *op. cit.*, pp. 17–39.

¹¹ «La novela modernista se dice “novela”, se descubre y se siente como “ficción”, como “composición”-“construcción” artística. Aún más: se reflexiona a sí misma, explicita sus mecanismos, rompe la transitividad narrativa y se opaquiza..., se hace arte que reflexiona sus propios principios estéticos», Rosario Peñaranda Medina, *La novela modernista...*, *op. cit.*, p. 204.

considera un momento de acercamiento a lo real y va generalmente unida al tema de la muerte, originando una peculiar visión de la misma:

La nota irónica, voluntariamente antipoética y por eso más intensamente poética, aparece precisamente en el momento de mediodía del modernismo (*Cantos de vida y esperanza*, 1905) y aparece casi siempre asociada a la imagen de la muerte¹²,

aunque obviamente el distanciamiento irónico no falta en los textos tempranos de la corriente en cuestión¹³. Entre el idealismo de los simbolistas y la actitud distante típica de la ironía media, pues, la experiencia de lo vulgar desencantado. A este respecto, el estudio de José Alberich acerca de la carga humorística inserta en las experiencias del Marqués de Bradomín nos ofrece un punto de arranque para nuestro acercamiento a la literatura modernista de la que nos ocupamos en este capítulo¹⁴.

Desde la perspectiva narratológica, la dispersión del yo autorial en el texto, característica desplegada paralelamente a la disgregación del yo del personaje, guarda íntimas relaciones con la ironía romántica. Por un lado, el autor, anheloso de llegar a una verdad absoluta, se distancia de lo contado (o lo sobrevuela), manteniéndose fuera de la obra. Por otro, resulta incuestionable el autobiografismo de la narrativa modernista¹⁵: el autor, al implicarse en el mundo de sus ficciones, irá esparciendo sus íntimas preocupaciones por los sujetos y las experiencias narradas, de manera que sea imposible identificarlo con un protagonista o una convicción¹⁶. Fuera y dentro a la vez, el autor en cuanto único

¹² Octavio Paz, «Traducción y metáfora», en: Lily Litvak (ed.), *El modernismo*, Madrid, Taurus, 1986, pp. 113–114. El ensayo forma parte de *Los hijos del limo*, (Barcelona, Seix Barral, 1974, pp. 115–141). El distanciamiento irónico que traerá aparejado una desmitificación de la retórica de la belleza marca, según Rosario Peñaranda Medina, un momento de maduración del modernismo, (*La novela modernista...*, *op. cit.*, pp. 49–56). Recuérdese que también Max Henríquez Ureña habla de dos momentos del modernismo hispanoamericano, (*Breve historia del modernismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1954, p. 34).

¹³ Cfr. Fidel Coloma González, «Ironía y parábola en *Azul...* de Rubén Darío», *Anales de literatura hispanoamericana*, 17, Madrid, Universidad Complutense, 1988. Sobre la ironía, la caricatura y el humor en la novela modernista, véase también Rosario Peñaranda Medina, *La novela modernista...*, *op. cit.*, pp. 162–163.

¹⁴ José Alberich, «Ambigüedad y humorismo en las *Sonatas* de Valle Inclán», *Hispanic Review*, XXXIII, 4, 1965, pp. 360–382.

¹⁵ Cfr. Nil Santiáñez, «Entre el realismo y el modernismo: voz narrativa y deseo triangular en *Una cristiana-la prueba*», *Castilla: estudios de literatura*, 19, 1994, p. 200.

¹⁶ Piénsese en el distanciamiento de José Asunción Silva frente a José Fernández o en el del autor de *Ídolos rotos* ante Alberto Soria. A este respecto, un caso especial lo constituye Antonio Azorín de la trilogía de José Martínez Ruiz. Si bien es cierto que este protagonista posee rasgos autobiográficos, la crítica más perspicaz ha sabido detectar divergencias biográficas entre el Antonio Azorín de *La voluntad* y el de *Antonio Azorín*. Cfr. María Martínez del Portal, «Introducción» a José Martínez Ruiz, *La voluntad*, Madrid, Cátedra, 2003.

modelador de la realidad no puede mantenerse transparente pero al mismo tiempo la base epistemológica de su mundo lo obliga a admitir otros mundos de la misma índole¹⁷. En los textos modernistas la verdad se hace escurridiza, tendiendo a desertar de ellos en oposición tanto a la conciencia central y estructurante de los realistas como a la tensión hacia lo uno trascendente de los simbolistas. De manera evidente, esta dispersión del yo autorial se perfila como diálogo con la unidad sintetizadora de los simbolistas. La hibridez formal, propiedad que ha despistado a no pocos críticos¹⁸, se origina en la gran enemiga de la doxa, la duda epistemológica, la misma que condiciona las escisiones del personaje y las oscilaciones de lo real. Por otro lado, los imperativos del mercado que conducen a los modernistas al periodismo y al cultivo de la crónica no son ajenos a la fragmentación que venimos comentando. Así, el conocimiento trascendente se ve frustrado por doquier. En última instancia, en el presente estudio consideramos la ampliación modernista como punto de llegada de la empresa estética y epistemológica que supone el simbolismo. Llamativamente, este punto de llegada coincide con el agotamiento del impulso romántico, abriendo brecha al relevo vanguardista.

Antes de emprender nuestro comentario de textos literarios, resulta inevitable aportar dos observaciones de índole metodológica. La primera se refiere al alcance del concepto de ironía del que echaremos mano a lo largo de nuestras reflexiones. Primero, aunque es indudable la huella genética de la ironía romántica en la narrativa que nos proponemos comentar, no es una categoría distintiva de dicha modalidad. En realidad, su influjo puede constatarse también en el simbolismo, esencialmente a través de la exposición de la dimensión creacionista. Por lo tanto, una vez esbozada a grandes rasgos su presencia, restringiremos el uso de este concepto al nivel narratológico, cuando se trate de recursos orientados a romper la ilusión de la ficción¹⁹. La categoría de la ironía a la que acudiremos sistemáticamente tiene un significado envolvente (incluye la ironía romántica en su significado restringido) y corresponde a nuestra interpretación de la narrativa cambiosecular en la medida en que supone un

¹⁷ John Macklin observa que el perspectivismo constituye una constante en la narrativa modernista española, («Modernismo y novela...», *op. cit.*, p. 22).

¹⁸ Rosario Peñaranda Medina da cuenta de los reproches que se suelen dirigir a los autores modernistas. Citemos uno de ellos, formulado por Allen W. Phillips en 1974, para quien la novela modernista es «poca novela», (citado por Rosario Peñaranda Medina, *La novela modernista...*, *op. cit.*, p. 64). Significativamente, estas críticas son muy parecidas a las formuladas por los editores a los que insistentemente se dirige Unamuno para publicar *Nuevo mundo*. Véase a este respecto la correspondencia unamuniana que cita Laureano Robles, («Introducción» a Miguel de Unamuno, *Nuevo mundo*, Madrid, Trotta, 1994, pp. 15–28).

¹⁹ Nuestra definición de la ironía romántica se ciñe a la de Paul de Man: «parábasis permanente de la alegoría de los tropos», («Pojęcie ironii», *op. cit.*, p. 274).

posicionamiento ante el simbolismo²⁰. En cierto modo, nuestra perspectiva responde al llamamiento de Beda Allemann a separar la ironía en cuanto hecho literario de las resonancias filosóficas que afectan a este concepto desde que Fr. Schlegel quiso unir la metafísica y la poesía²¹. La razón de esta separación que, en realidad, como se verá, es un desplazamiento, reside en la complejidad y fluidez del concepto de ironía romántica. Así pues, en los apartados que siguen, la ironía es, ante todo, un discurso literario sobre otro discurso literario aludido²². Si nos vemos obligados a incurrir en los dominios de la ontología es porque, como se ha visto, el simbolismo constituye una visión del ser y, por lo tanto, cualquier axiología del proyecto simbolista tiene que tomarla en cuenta. Nos hallamos, pues, ante un caso específico de ironía, la cual expresa sus reservas ante la dicción simbolista considerada simultáneamente como ineludible; es un sí y un no a la vez, actitud que merece el calificativo de **ironía modernista** en cuanto hecho literario que conceptualiza la dinámica del proceso modernista. Nuestra elección de textos-modelo de la ampliación modernista se rige por la presencia de esta categoría genérica, sin pretender agotar las potencialidades de la dialogía con la dicción simbolista. En esta etapa de nuestra investigación consideramos que la obra de Unamuno constituye un enriquecimiento original de la ampliación modernista, del mismo modo que, por ejemplo, su concepto de nimbo ofrece una faceta peculiar del simbolismo hispánico.

La segunda observación en relación a nuestra perspectiva investigadora es de orden más general. Somos conscientes de que el principio metodológico que subyace en el presente estudio, basado en expresiones paradigmáticas de determinadas tendencias, puede inducir a error, consistente en atribuir una de las categorías estéticas en cuestión de modo exclusivo. Precisemos que la categoría de narrativa simbolista y de ampliación modernista corresponden ante todo a tendencias que consideramos relevantes dentro de un texto, sin tender obligatoriamente a determinar su predominación sobre otros aspectos y ello, con el fin de respetar las potencialidades polifónicas de la obra literaria. En el capítulo anterior, por ejemplo, analizamos la novela unamuniana *Abel Sánchez* a

²⁰ Nuestra manera de entender la ironía se encuentra en deuda con respecto a la perspectiva del australiano D. C. Muecke, quien habla de una perceptible inadecuación entre dos significados inherente a la óptica irónica, («Ironia: podstawowe klasyfikacje», en: Michał Głowiński (red.), *Ironia*, Gdańsk, słowo/obraz terytoria, 2002, p. 61).

²¹ Beda Allemann, «O ironii jako o kategorii literackiej», en: Michał Głowiński (red.), *Ironia*, *op. cit.*, p. 22.

²² En lo referente a la dimensión dialógica de la ironía, coincidimos con el enfoque adoptado por José Alberich en su estudio sobre las *Sonatas* de Valle-Inclán, («Ambigüedad y humorismo...», *op. cit.*) y pretendemos ensanchar su perspectiva al modernismo hispánico en general. Remitimos a este estudio en lo referente a la ironía de las novelas de Valle-Inclán; las obras que elegimos buscan demostrar la vigencia de la distorsión irónica en el periodo finisecular.

través de la perspectiva simbolista de la metaforización y de la imposición de lo real como visión, alumbrada por un ideal armonioso formulado desde el marco de la literatura. Pero el mismo texto puede analizarse desde la perspectiva de la ampliación modernista porque la novela pone de manifiesto una personalidad escindida²³. Observemos, sin embargo, que mientras la estética simbolista tiende a establecer un discurso envolvente, como en el caso de *Nuevo mundo* o *Una historia de amor*, la novela de la ampliación modernista, al dejar que la obra se impregne de ironía, tenderá a multiplicar las voces que se oyen en el texto, deslegitimándolas por el mero procedimiento de superposición²⁴. En cualquier caso, el capítulo que sigue debe leerse en estricta relación con el precedente tanto en su parte introductoria, en la que buscamos establecer modelos de la ironía modernista, como en los subcapítulos que se acercan a la narrativa unamuniana, dado que en el periodo finisecular, el ideal de la unidad pervive como horizonte epocal aun cuando se retire de los márgenes de un libro. Paralelamente a esta tendencia general, la presencia de la fuerte tensión hacia lo uno en nuestro autor, no puede minusvalorarse en obras donde parece esfumarse, haciendo hueco a lo truncado e incompleto.

4.2. *De sobremesa: el yo protéico*

En 1925, ve la luz la primera edición de la única novela conservada de Silva, *De sobremesa*. Esta publicación póstuma se hace a partir de una reconstrucción llevada a cabo por el propio Silva tras el naufragio de un vapor en el que viajaba de Caracas a Bogotá en 1895. Indudablemente, la novela del colombiano forma parte del canon de la llamada novela modernista hispanoamericana y constituye un punto de referencia insoslayable en los estudios críticos especializados en este tema. A lo largo de nuestras reflexiones acerca del simbolismo, hemos evocado *De sobremesa* para ilustrar la dimensión prerrafaelita de la representación de la mujer. De hecho, a través de este aspecto del texto de Silva cristaliza la relevancia del horizonte simbolista en cuanto fondo del resquebrajamiento del sujeto.

²³ De hecho, Nil Santiáñez califa esta novela de «modernista por excelencia» porque profundiza en el tema de la identidad conflictiva, (*Investigaciones literarias...*, *op. cit.*, p. 346).

²⁴ Piénsese en este contexto que la ironía en su origen socrático, muy apreciado por Fr. Schlegel, supone una dialógica conducente hacia la verdad, instaurando la duda como categoría que lleva a un conocimiento polifónico.

José Fernández es un fino analista. El diario íntimo, inspirado en *Journal de Marie Bashkirtseva*²⁵, forma de la que echa mano para actualizar sus experiencias, sin duda alguna contribuye a reforzar su autoconciencia. Veamos cómo el protagonista sintetiza su entrada al mundo, describiendo las «cuatro almas» que se alojan en su yo:

[...] la de un artista enamorado de lo griego, y que sentía con acritud la vulgaridad de la vida moderna; la de un filósofo descreído de todo por el abuso de estudio; la de un gozador cansado de los placeres vulgares, que iba a perseguir sensaciones más profundas y más finas, y la de un analista que las discriminaba para sentirlas con más ardor [...]²⁶.

La pervivencia de la tradición naturalista, cuyo peso en la narrativa modernista ya hemos tenido la oportunidad de apreciar, hace buscar a José Fernández la razón de su escisión en las contradicciones de su linaje:

Por el lado de los Fernández vienen la frialdad pensativa, el hábito del orden, la visión de la vida como desde una altura inaccesible a las tempestades de las pasiones; por el de los Andrades, los deseos intensos, el amor por la acción, el violento vigor físico, la tendencia a dominar los hombres, el sensualismo gozador²⁷.

La detección de las pulsiones místicas y sensuales forma parte de la reflexión sobre la raza, la cual se erige en conjunción antitética de lo castizo y lo injerto. Además, a la original superposición de lo hispánico y lo autóctono se junta la atracción hacia el componente cosmopolita, muy presente en *De sobremesa* a través, por ejemplo, de la ambientación parisina y londinense. De este modo, el protagonista de *De sobremesa*, al querer serlo todo, transparenta el deseo de los modernistas latinoamericanos de apropiarse de lo ajeno a fin de integrarse en el centro, deseo formulado desde la periferia y que contribuye a la fracturación identitaria²⁸. Paralelamente a este cuestionamiento asumido por José Fernández, la España finisecular se ve sacudida por una polémica en torno a los latinos y los anglosajones impulsada por la irremediable crisis que afecta a los

²⁵ Cfr. Evelyn Picon Garfield, «*De sobremesa*: José Asunción Siva. El diario íntimo y la mujer prerrafaelita», en: Ivan Schulman (ed.), *Nuevos asedios al modernismo*, Taurus, Madrid 1987, pp. 262–281.

²⁶ José Asunción Silva, *De sobremesa*, Madrid, Ediciones Hiperión, 2003, p. 133.

²⁷ *Ibid.*, p. 130.

²⁸ Andrea Pollo sitúa la novela comentada dentro de la búsqueda identitaria latinoamericana, oscilante entre lo hispánico y lo extranjero, («*De sobremesa*, la necesidad de la creencia para la definición del ser», *Hologramática*, 11, vol. 3, 2009, pp. 45–65). En lo referente a las relaciones centro-periferia, Claudio Maíz ve en el discurso modernista hispanoamericano «una batalla contra la invisibilidad», («La primera modernización literaria hispanoamericana. Unamuno y las disputas en el campo literario español», en: Ana Chaguaceda Toledano (ed.), *Miguel de Unamuno. Estudio sobre su obra*, III, Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca, 2008, p. 214).

países latinos a partir de la segunda mitad del siglo XIX²⁹. La literatura, al considerarse un medio adecuado para la exploración de las esencias de una raza de acuerdo con los preceptos de la «Völkerpsychologie», lógicamente se ve capacitada para delimitar la otredad. La espectacular proliferación de discursos e ideologías que llega a su cumbre en el fin de siglo no hace sino exacerbar la dificultad de asimilar los contenidos proteicos (o, más propiamente, digerirlos, para hacer referencia a la «sobremesa» de la novela colombiana). Por lo tanto, el contexto de las escisiones del yo que marcan la literatura modernista hispánica se encuentra delimitado, por una parte, por el impulso estético del simbolismo y, por otra, por el proceso de concienciación identitaria que atraviesa la latinidad.

Las cuatro almas que enumera José Fernández no apuran la complejidad de su ser. Una vez puesto a reflexionar en torno a la naturaleza de sus devaneos, se lanza a relatar su violenta reacción cuando descubre a la Orlof en brazos de una mujer:

[...] había alzado con un impulso de loco, duplicado por la ira, el grupo infame, lo había tirado *al suelo*, sobre *la piel de oso negro* que está *al pie del lecho*, y lo golpeaba furiosamente con todas mis fuerzas, arrancando gritos y blasfemias, con las manos violentas, con los tacones de las *botas*, como quien *aplasta una culebra*³⁰.

En la cita se explora el material que se encuentra a ras de tierra para referirse a lo ocurrido en la alcoba. José Fernández atribuye la brutalidad de la escena, realzada por las referencias al mundo animal, a un acceso de locura, es decir, a la presencia de una alteridad rebelde dentro del yo. Cuando analiza fríamente esta escena, reconoce que «fue un movimiento irrazonado, un impulso ciego, inconsciente [...]»³¹. De modo que el refinamiento decadente al que somete su vida, rodeándose de objetos de arte y de exquisiteces materiales, no lo ponen a salvo de su propia animalidad, identificada con el inconsciente, lo cual evidencia, a su vez, la fundamentación compensatoria del espiritualismo modernista, representado por Helena. Además, es legítimo notar que José Fernández no duda en incorporar esta dimensión oscura, rayana con el crimen, en las confesiones de su diario, que, recordémoslo, lee en voz alta a sus comensales durante una plácida sobremesa. Es decir, el descubrimiento de la dislocación del yo corre parejo a su socialización mediante la expresión literaria. Así pues, al proseguir la centralidad de la periferia, el autor modernista, en un movimiento simultáneo, se lanza a reconfigurar el mundo, descubriendo y absorbiendo lo periférico del yo. La consiguiente desjerarquización de la

²⁹ Cfr. Lily Litvak, «Latinos y anglosajones. Una polémica de la España de fin de siglo», en: *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 155–199.

³⁰ José Asunción Silva, *De sobremesa*, op. cit., p. 73. Los subrayados son nuestros.

³¹ *Ibid.*, p. 74.

conciencia del protagonista imprime un sello poderoso a sus angustiosas vivencias.

El clímax del diario íntimo de José Fernández coincide con el advenimiento del año nuevo y, como nos enteraremos posteriormente, con la muerte de Helena. Veamos algunos momentos de su experiencia parisina:

Una mujer pálida y flaca, con cara de hambre, las mejillas y la boca teñidas de carmín, me hizo estremecer de pies a cabeza al tocarme la manga del pesado abrigo de pieles que me envolvía, y sonó siniestramente en mis oídos el *pssit, pssit*, que le dirigió a un inglés obeso y sanguíneo, forrado en cheviotte gris, que se había detenido a mi lado y que se fue tras ella. Al volver la cabeza, los faroles de vidrio rojo de un fiacre que cruzó por la bocacalle vecina, distrajeron mi atención por unos segundos. Me fijé luego en la ventana [...] ³².

La vulgaridad del entorno, fronteriza de una mascarada carnavalesca, es vivida como algo doloroso y alienante. El contacto con la prostituta recuerda de cerca la escena de *Nuevo mundo* de Unamuno que hemos comentado anteriormente, sobre todo si tomamos en consideración el contrapunto de la mujer virginal vigente en ambos textos. Sin duda ninguna, la percepción de José Fernández se encuentra agudizada por los efectos de su curiosa enfermedad. Notemos la vertiginosa rapidez con la que la conciencia registra las sensaciones. El movimiento, los sonidos, las formas, los colores y la luz se suceden como en un flujo de conciencia y ello, a pesar de que estamos ante un diario íntimo, cuya forma explícitamente escrita no consigue borrar el efecto de una inmediatez abrumadora. El yo dislocado de José Fernández, en el que la presencia del inconsciente se trasluce a través del «pesado abrigo de pieles», no consigue filtrar y jerarquizar los múltiples estímulos de una metrópoli. Un poco más adelante, la fragmentación del yo desemboca en el descubrimiento del tiempo en cuanto entidad dislocadora, descubrimiento concomitante con la revelación de la muerte:

El volante iba y venía: tic tac, tic tac, tic tac; un hilo luminoso sobre el fondo sombrío: tic tac, tic tac. Los dos espejos laterales de la ventana, al copiarse, reflejaban con un tinte verdoso de cadáver descompuesto mi fisionomía horriblemente desfigurada y pálida, el perfil adelgazado por el sufrimiento de los días anteriores y la maraña de la descuidada barba. Me parecía que estaba preso entre dos muros de vidrio y que jamás podría salir de allí. El volante iba y venía: tic tac, tic tac [...] ³³.

El reflejo duplicado de la fisionomía de José Fernández apela a la cercanía de una muerte inmanente, marcada por la descomposición y la desfiguración, una desaparición sin el alivio de una profundidad salvadora. Además, la

³² *Ibid.*, p. 159.

³³ *Ibid.*, p. 159.

animalidad del protagonista («la maraña de la descuidada barba») contribuye a exacerbar esta vivencia. Por otra parte, la fragmentación del yo se manifiesta mediante el insistente tic tac que irá afectando a la fluidez del texto. El significado que porta esta escena no puede abstraerse de la muerte de Helena, contemporánea de los sucesos narrados: la desaparición del horizonte cohesionante de una unidad trascendente, reducida a una entelequia, acarrea la atomización del ser humano, hundiéndolo en la desesperación. Si el simbolismo enfatizaba la armonía y el misterio mediante un lenguaje analógico y rítmico, la modalidad modernista que comentamos reflexiona en torno al reflejo, a la deformación grotesca y va presidida por la calavera. Simultáneamente, la literariedad del relato (el diario íntimo de José Fernández como marco) se perfila como sustituto de la meta trascendente. La literatura, al tener que renunciar a una profundidad absoluta, se ve sumida en su propia horizontalidad, experiencia que hace entrever el final de la expresión: José Fernández, convertido en mero lector de su diario, se ve afectado de una llamativa parálisis creativa. Por lo tanto, *De sobremesa* textualiza, a través de la categoría de la ironía modernista, la gestación de la ampliación modernista del horizonte simbolista.

4.3. *La voluntad: lo grotesco modernista*

La crisis identitaria que atraviesa el Antonio Azorín de *La voluntad* resulta equiparable a la de José Fernández: «Así yo, soy sucesivamente, un hombre afable, un hombre huraño, un luchador enérgico, un desesperanzado, un creyente, un escéptico... todo en cambios rápidos, en pocas horas, casi en el mismo día»³⁴. De hecho, al yuxtaponer varios discursos (Yuste, Lasalde, Martínez Ruiz) y al renunciar a jerarquizarlos, la novela evidencia el proceso de desinstitucionalización al que se ve sometido el texto³⁵. La carencia de visión dogmática fragmenta, pues, el mundo del protagonista, el cual se mueve entre discursos ajenos sin saber acogerse a ninguno de ellos³⁶. A nivel metaliterario, dicho fenómeno obstaculiza una narración de índole «historiográfica», típica de la novela del siglo XIX y que consiste en contar sucesos, si no comprobados por

³⁴ José Martínez Ruiz, *La voluntad*, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 326–327.

³⁵ Cfr. Germán Gullón, *El jardín interior de la burguesía. La novela moderna en España (1885–1902)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003, pp. 197–201.

³⁶ A este respecto se ha hablado de la influencia decisiva de Yuste (a modo de ejemplo, véase María Martínez del Portal, «Introducción», a José Martínez Ruiz, *La voluntad*, *op. cit.*, p. 67). Sin embargo, otros críticos han sabido detectar cierto distanciamiento que marca la actitud del narrador, el cual tiende a deslegitimar a este personaje a través de una mirada «entre compasiva e irónica», (cfr. Fermín Ezpeleta Aguilar, «Formación y maestro en *La voluntad* de Azorín», *Anales de literatura española*, 22, 2010, p. 73).

lo menos comprobables, tendentes a establecer verdades. Narrar sucesos como si fuese historia deja de ser posible en una época en la que se cruzan tantos discursos no canónicos. La imagen de la biblioteca que reproducimos a continuación ofrece una obvia muestra de la conciencia del confinamiento en lo textual en su doble aspecto de ficticio y múltiple, conciencia que debe relacionarse con el anhelo modernista de redefinición identitaria ante el bagaje cultural heredado³⁷:

Los estantes cubren casi todas las paredes, y en ellos reposan sabiamente los sabios y discretos libros, unos viejos, enormes, con sus amarillos pergaminos, con cierto aire de suficiencia paternal, y otros, junto a estos, en revuelta e irrespetuosa confusión con ellos, pequeños, con cubiertas amarillas y rojas, como jóvenes fuertes y audaces que se ríen un poco de la senilidad omnisciente³⁸.

Junto a los viejos volúmenes, se encuentran los jóvenes, cuya actitud contestataria socava cualquier posibilidad de verdad trascendente. Siempre en el contexto de la representación, sería conveniente referirnos a la significativa yuxtaposición de estatuas en el rectoral del Colegio de los Escolapios. Recordemos que una de ellas representa a dos mujeres yeclanas «que aman, que creen y que esperan»³⁹ mientras otra corresponde a un «escéptico»⁴⁰ con una «eterna mueca de burla»⁴¹. Los discursos sobre lo real entran en juego entre sí mismos, configurando una red de reflejos que anquilosa su ímpetu epistemológico y vital, reduciendo su capacidad de comprender lo real. Simultáneamente, la aparición de la ironía ante una fe ingenua y firme pone en duda cualquier pretensión de lazo íntimo con el mundo, incluyendo la dicción simbolista, la cual valoraba lo popular y su aptitud para trascender la inmediatez de la realidad aparental. Nos hallamos, pues, ante un caso manifiesto de ironía modernista. Frente a ello, lo real prosaico y vulgar irrumpe en el horizonte del escritor, como se trasluce a través de la presencia de «multitud de vasos, potes, jícara, tazas, platos, con dulces conservas y mermeladas»⁴² que invaden la biblioteca del protagonista. Por tanto, en *La voluntad* azoriniana asistimos a la

³⁷ Confróntese con el juicio de Anibal González relativo a la literatura finisecular hispanoamericana: «El Modernismo fue, en gran medida, la apropiación y la reorganización parcial de la Biblioteca de la cultura europea [...]», («La prosa modernista», en: Roberto González Echevarría y Enrique Pupo-Walker (eds.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. II, *El siglo XX*, Gredos, Madrid, 2006, p. 98).

³⁸ José Martínez Ruiz, *La voluntad*, *op. cit.*, p. 151.

³⁹ *Ibid.*, p. 205.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 199.

⁴¹ *Ibid.*, p. 199.

⁴² *Ibid.*, p. 151.

gestación de la necesidad de acercarse a lo vital desde el cansancio de una biblioteca autorreflexiva e inmanente.

A imagen de la biblioteca, la representación de lo real inmediato lleva marcas inequívocas de la mueca irónica típicamente modernista. Significativamente, las experiencias de Antonio Azorín correspondientes al escrutinio de lo cotidiano y lo prosaico coinciden con su estancia en la capital, donde la velocidad con la que se suceden los ruidos y las imágenes ante sus ojos recuerda las sensaciones experimentadas por José Fernández en las calles parisinas:

Y las notas alegres, precipitadas, resonantes de los organillos, estallan, saltan, rebotan sobre el rumor formidable de gritos, campanillazos de tranvías, traqueteo de coches, pregones de vendedores, ladridos de perros, ruido de organillos, rasgueos de guitarras...⁴³.

La experiencia angustiosa de la modernidad llega a su cumbre cuando lo vulgar se codea con la muerte. Anteriormente, apuntábamos la tendencia simbolista a sugerir un misterio que remite a la trascendencia en el tratamiento del tema de la muerte. La narrativa perteneciente a la ampliación modernista del simbolismo aparece imbuida de la conciencia de la mortalidad, pero la categoría del misterio, decisiva en los simbolistas tanto desde el punto de vista estético como ontológico, se ve sustituida por una nota antipoética:

Pasa un coche fúnebre negro, pasa un coche fúnebre blanco. Más allá del puente, en un barracón empinan vasos, devoran chuletas, y los féretros casi pasan rozando las mesas, mientras los organillos prosiguen incansables [...]. En una esquina borbolla el aceite en grandes sartenes y chirrían trozos de lomo [...]; por delante, al ras de las enormes vacas y cerdos desollados que penden de la pared en garfíos, pasan los coches fúnebres⁴⁴.

Aquí la muerte no estremece a nadie, la gente sigue impasible devorando chuletas mientras pasan los coches fúnebres. La cercanía de las reses desolladas animaliza la muerte humana. En un texto cuyo autor tradujo *La intrusa* (1896) y reconoció su fascinación por el mundo de Maeterlinck⁴⁵, la sugerencia del misterio ha dejado paso a una torsión irónica donde la muerte remite a una vulgaridad definitivamente intrascendente. Una idea complementaria brota del trozo en el que asistimos a un entierro de una joven de quince años. El sepultero, al no poder colocar el ataúd en su nicho, forcejea y «va sacando a puñados tierra negruzca, trapos, huesos amarillentos»⁴⁶. Con cara «estúpidamente inexpli-

⁴³ *Ibid.*, p. 256.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 256–257.

⁴⁵ Cfr. Miguel Ángel Lozano Marco, «Azorín y la sensibilidad simbolista», *Anales de literatura española*, 15, 2002, p. 129.

⁴⁶ José Martínez Ruiz, *La voluntad*, *op. cit.*, p. 240.

siva»⁴⁷, contempla lujuriosamente el cuerpo excitante de la muerta. De modo que la animalidad se aloja en el hombre vulgar, el cual ha perdido su respeto a la muerte y su aptitud para dejarse imbuir por el misterio de lo circundante.

El modernismo de *La voluntad* reside, pues, en la textualización de su cansancio libresco y en la conciencia del aniquilamiento de lo sublime que cristaliza mediante el distanciamiento irónico. La ineludible dimensión autorreflexiva de esta novela ofrece, además, una formulación exacta de la entropía hacia la que tiende la novela de la ampliación modernista, a diferencia de la tendencia simbolista que en su búsqueda de la armonía privilegia la sugerencia:

Hay una famosa litografía de Daumier que representa el galop final de un baile en la Ópera de París; es un caos pintoresco, delirante, frenético de cabezas tocadas con inverosímiles caretas, de piernas que corren, de brazos en violentas actitudes, de máscaras, en fin que se atropellan, saltan, gesticulan, gritan, bailan en un espasmo postrero de la orgía... Pues bien; el mundo es como este dibujo de Daumier, en que el artista [...] ha sabido hacer revivir el austero y a la vez cómico espíritu de las antiguas Danzas de la Muerte⁴⁸.

Notemos, primero, el peso de la mirada museica, que opera en la cita a través de las referencias a otras representaciones (Daumier, «Danzas de la Muerte» de la Edad Media), peso que persiste a pesar de la actitud autoconsciente que comentamos con respecto a la biblioteca. La imagen del baile corresponde a una carrera sin sentido hacia la nada, en la que la persona humana se ve reducida a una yuxtaposición dinámica y arbitraria de fragmentos de su cuerpo. La importancia capital del pasaje comentado recae en el motivo de la máscara. Su redundancia (máscara-careta) subraya la vigencia de la deformación en la representación de lo vital así como la imposibilidad de desvelar la esencia del ser humano. Ante la impermeabilidad del mundo, solo existen las interpretaciones que se quedan en la superficie de las cosas. De este modo, el concepto de la imaginación creadora, determinante para la representación según el simbolismo, aunque siga vigente en un mundo en que prima el yo artístico («el artista ha sabido hacer revivir»), encuentra una firme resistencia de lo real y lo único que desvela es la irreductible realidad de la muerte, siempre a través del prisma de la representación («el austero y a la vez cómico espíritu de las antiguas Danzas de la Muerte»). Observemos asimismo que lo cómico de la escena se ve sustentado por la seriedad de la melancolía que se sobrepone a la representación ajena. Por lo tanto, cuando la experiencia de lo

⁴⁷ *Ibid.*, p. 240.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 278.

vital viene a engrosar el bagaje libresco del artista, lo grotesco⁴⁹, patente igualmente en la escena relativa al cortejo fúnebre, pasa a convertirse en lente deformante a través de la que el modernista contempla lo real opaco. Vemos, pues, cómo la categoría de lo grotesco conlleva una concienciación permanente de la representación y, como tal, apela a la destrucción de la misma. No se olvide que ante la impermeabilidad del mundo, *La voluntad* planteará el callarse como solución última⁵⁰. En el contexto de la ampliación modernista del simbolismo que venimos caracterizando, no debe minusvalorarse el hecho de que el silencio del escritor aparezca enfocado desde la perspectiva de la experiencia de quien ha creído en el ideal y en la fuerza de la palabra, es decir, al fin y al cabo, en la biblioteca simbolista:

He aquí la nueva vida del viejo bohemio, admirador de Baudelaire, devotísimo de Verlaine, entusiasta de Mallarmé; del viejo bohemio amante de la sensación intensa y refinada, apasionado de todo lo elegante, de todo lo original, de todo lo delicado, de todo lo que es Espíritu y Belleza⁵¹.

4.4. Unamuno y la ampliación modernista

Al igual que el simbolismo, la dimensión modernista de la narrativa unamuniana que nos proponemos indagar en los siguientes apartados tiene un claro exponente en la ensayística de nuestro autor y ello tanto a nivel ideológico como discursivo. *Del sentimiento trágico de la vida* (1913), por una parte, y «Divagaciones de estío» (1908), por otra, nos van a servir de preludio a nuestro comentario de la narrativa de Unamuno. Señalemos que de momento acudimos al ensayo unamuniano a fin de buscar manifestaciones de tendencias que se desarrollan en las obras de ficción, en cierto modo negándole autonomía al género ensayístico. Para restituirle el puesto que le corresponde dentro de la expresión literaria, dedicaremos un capítulo independiente al ensayo modernista; de momento solo nos interesa demostrar que, a nivel muy general, la base de lo que denominamos ampliación modernista del simbolismo se encuentra en la reflexión de Unamuno.

⁴⁹ Tanto el motivo de la máscara como el del baile y, especialmente, el de las «Danzas de la muerte» aparecen asociados por la crítica especializada con la categoría de lo grotesco, (Wolfgang Kayser, «Próba okrešlenia...», *op. cit.*; Lee Byron Jennings, «Termin groteska», en: Michał Głowiński (red.), *Groteska, op. cit.*, pp. 31–71).

⁵⁰ Piénsese en el casamiento del protagonista y su llamativo mutismo cuando José Martínez Ruiz toma el relevo de la narración en el «Epílogo».

⁵¹ José Martínez Ruiz, *La voluntad, op. cit.*, p. 332.

Recordemos que *Del sentimiento trágico de la vida* proclama la necesidad de instalarse en la incertidumbre. Consecuentemente, el dolor y la desesperación constituyen la condición sine qua non del ser auténtico, la única manera de existir en el mundo. La experiencia del mundo y del yo tiende a revelar sistemáticamente la aparencialidad del ser: «Según te adentras en ti mismo y en ti mismo ahondas, vas descubriendo tu propia inanidad, que no eres todo lo que no eres, en fin, más que nonada»⁵². La duda se erige en verdadera categoría ontológica porque solo a partir de ella se puede concebir la esperanza de un orden ideal y trascendente: «Y de este choque, de este abrazo entre la desesperación y el escepticismo, nace la santa, la dulce, la salvadora incertidumbre, nuestro supremo consuelo»⁵³. De modo que la posibilidad de una unidad trascendente no desaparece del horizonte emotivo del ser humano pero se concibe siempre desde la experiencia de la desesperación. Los hombres que llegan «al fondo de su propia miseria, de su propia aparencialidad, de su nadería»⁵⁴ no dejan de anhelar un fondo absoluto, de concebirse a través de un criterio de continuidad: «Y lo que determina a un hombre, lo que le hace *un* hombre, uno y no otro, el que es y el que no es, es un principio de unidad y un principio de continuidad»⁵⁵.

En *Del sentimiento trágico de la vida*, el mundo ha perdido definitivamente su consistencia objetiva. Lo que predomina es el elemento discursivo que media entre lo real incierto y el sujeto conocedor:

Y es porque la filosofía no trabaja sobre la realidad objetiva que tenemos delante de los sentidos, sino sobre el complejo de ideas, imágenes, nociones, percepciones, etc., incorporadas en el lenguaje, y que nuestros antepasados nos transmitieron con él. Lo que llamamos el mundo, el mundo objetivo, es una tradición social. Nos lo han hecho⁵⁶.

Así que el conocimiento de lo real, al pasar obligatoriamente por el lenguaje, no aprehende su objeto, cuyo estatus se ha vuelto oscilante, sino se queda en interpretaciones convencionalizadas, socialmente digeribles. Ante la imposibilidad de revelar la esencia del mundo exterior, queda el alivio de la sustancialidad de la conciencia: «Lo único de veras real es lo que siente, sufre, compadece, ama y anhela, es la conciencia; lo único sustancial es la conciencia»⁵⁷. El giro hacia la subjetivización del mundo lo observábamos desde la perspectiva del simbolismo. Pero *Del sentimiento trágico de la vida* no se queda ahí porque, si bien afirma la primacía del yo, también define la conciencia

⁵² Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, en: *OC*, t. X, FJAC, p. 385.

⁵³ *Ibid.*, p. 370.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 384.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 289.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 392.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 399.

como *función* («siente, sufre, compadece...») y no como enigma remitente a una idealidad trascendente. En realidad, en el ensayo que comentamos asistimos a una disolución del yo, que queda definido como *relación* con el mundo: «[...] ser es ser percibido»⁵⁸. El famoso concepto de hombre de carne y hueso significa no solo el hombre concreto, íntimo y, por lo tanto, auténtico, sino que ante todo nos orienta hacia el único describible: «[...] ser es obrar y solo existe lo que obra, lo activo, y en cuanto obra»⁵⁹. Así que ser es vivir y no cabe ninguna revelación acerca del mundo ni del yo.

La disolución del yo también se cumple en «Divagaciones de estío»: «Por mi parte, me encuentro con el alma –o lo que en mí haga sus veces– no ya dilatada, sino más bien desgranada, desvencijada; es decir, con sus vencejos o ligaduras todos sueltos. Me cuesta recojerla en un haz»⁶⁰. Recordemos que, debido a un calor excesivo, Unamuno no consigue conciliar el sueño y se entrega a una serie de reflexiones sin imponer ningún hilo conductor a su escrito. Las ideas no reciben un desarrollo sistemático y, si bien es cierto que Unamuno era gran enemigo de toda sistematicidad, en este ensayo el fenómeno llega a su cumbre. Los párrafos se hacen cortos; el discurso se ve impulsado por los vocablos y por la necesidad de mantenerse receloso ante la propensión de estos a significar algo:

Y dando vueltas en la cama, bajo un calor seco penosamente soportable me iba haciendo todas esas reflexiones agresivas.

¿Y por qué han de ser agresivas, como por lo común me resultaban mis reflexiones?⁶¹.

Este procedimiento que tan abiertamente rompe con el desarrollo racional de una tesis⁶² debe relacionarse con los recursos que caracterizan los escritos de *En torno al casticismo*⁶³, a los que nos hemos acercado desde la perspectiva

⁵⁸ *Ibid.*, p. 392.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 393.

⁶⁰ Miguel de Unamuno, «Divagaciones de estío», en: *Obras completas*, t. IX, FJAC, pp. 230–231.

⁶¹ *Ibid.*, p. 235.

⁶² Piénsese, por ejemplo, en el *Ensayo de biología lingüística*, donde Unamuno pone en marcha recursos característicos de un tratado objetivo.

⁶³ Cfr. Ángel San Miguel, «Unamuno o la revolución del ensayismo español», en: María Dolores Gómez Molleda (ed.), *Actas del Congreso internacional del cincuentenario de Unamuno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1989, pp. 609–612. El autor de este artículo menciona los ensayos de *En torno al casticismo* para marcar los cambios fundamentales que se operan en la ensayística unamuniana, orientados a separarse de las características de un tratado objetivo dirigido a los especialistas. Por tanto, desde esta perspectiva, «Divagaciones de estío» se sitúa dentro de la línea que arranca con *En torno al casticismo*. Según nuestro parecer, en cambio, hay una gran distancia que media entre *En torno al casticismo* y «Divagaciones de estío», distancia que puede conceptualizarse, como va a quedar patente, a través de la dialéctica simbolismo/ampliación modernista.

simbolista. Recordemos que en los ensayos de 1895, Unamuno justifica el carácter ilógico de sus reflexiones recurriendo a la noción de nimbo: su pensamiento es circular, gira en torno a un tema «central» que busca aprehender mediante la afirmación alternativa de ideas contradictorias. En «Divagaciones de estío», en cambio, el carácter embrionario de la reflexión, anotada «in statu nascendi» sin otro rumbo que el de su aleatoria gestación, cristaliza en función de un yo aquejado de fragmentación. Paralelamente, las facultades creadoras del autor se encuentran paralizadas:

Y daba vueltas en la cama porque se me iba el tiempo sin cosa de provecho. Y pensaba deber aprovechar esta flojedad de espíritu, este desatamiento de los lazos del alma, esta situación de desagregación anímica para escribir alguna fantasía lírica. ¡Imposible! Las explosiones líricas sólo me brotan cuando tengo el alma condensada. No sirvo para el caleidoscopio⁶⁴.

La imaginación creadora deja, pues, de operar en un yo dislocado. La fragmentación no se puede superar desde la escritura, la cual tiende a afirmar la condición inesencial del ser. De modo que *Del sentimiento trágico de la vida* y «Divagaciones de estío», desde dentro de la reflexión unamuniana, explicitan la dinámica generada por el choque entre la dicción simbolista y la ampliación modernista: el primer ensayo hace depender la autenticidad humana de la incertidumbre en la que el sujeto se aloja definitivamente mientras que el segundo pone en marcha las estrategias discursivas características del flujo de conciencia. Pasemos a indagar el desarrollo que estas potencialidades reciben en la narrativa de nuestro autor.

4.4.1. Simbolismo: un discurso entre otros. *Amor y pedagogía*

En el alma cantan todas
las voces sentimentales...,
ya el sol se ha muerto, ya hay miedo
por la sombra de los valles.

Juan Ramón Jiménez, «¡Qué tristes son los caminos / polvorientos, por la tarde!»

Al publicarse en el prodigioso año 1902, *Amor y pedagogía* suele considerarse, junto a las demás tres consabidas novelas que ven la luz ese mismo año, una de las manifestaciones de la estética modernista en las letras

⁶⁴ Miguel de Unamuno, «Divagaciones de estío», *op. cit.*, p. 231.

españolas⁶⁵. La obra constituye, por una parte, un obvio alegato contra una organización rigurosa del mundo según preceptos científicos y estéticos estancados⁶⁶ y, por otra, una incursión en un espacio donde el grosor de la discursividad va adquiriendo un valor cada vez más relevante y, de este modo, según demuestran los estudios evocados, se inserta en la poética modernista. Desde nuestra perspectiva, que busca en la ampliación modernista un posicionamiento ante el simbolismo, ciñéndonos a una estructura interna del periodo finisecular, *Amor y pedagogía* representa el momento en que la dicción simbolista, de una visión totalizadora, pasa a convertirse en un discurso entre otros que compiten por colonizar al ser humano.

Como José Fernández de *De sobremesa*, Apolodoro recibe de sus padres una herencia profundamente contradictoria: su madre vive empapada en el respeto atávico de los valores tradicionales y su padre le intenta inculcar una admiración sin objeciones por la ciencia y la razón. Don Fulgencio, al transigir en varios aspectos con el espíritu positivista, como lo demuestra, por ejemplo, la relación con su mujer, encarna esta contradicción a la que Apolodoro tiene que enfrentarse. La dualidad nunca superada, subyacente en su formación y que queda resumida en los dos nombres Apolodoro/Luis, se manifiesta a través de discursos de sus padres que vienen a incrustarse en el suyo, enriquecidos a su vez por otros con los que el protagonista se cruza en su camino. Así pues, cuando piensa en Clarita, dice para sus adentros: «¡Ay, Clarita, mi Clarita! ¡Qué vida esta, Virgen Santísima, qué mundo!»⁶⁷; y es una frase predilecta de su madre. Unas líneas más adelante, siempre en relación con su novia, dice:

Porque... vamos a ver; después de todo, ¿no me aburro con Clarita?, ¿no es estúpida la conversación que me da? ¿tiene acaso algún ingenio la pobre muchacha? ¿dice más que gansadas y vulgaridades? La quiero por inercia, por hábito; soy una víctima del amor⁶⁸.

No resulta difícil detectar en estas opiniones ecos de las de su padre. Nos resta por aclarar la naturaleza de esta presencia de discursos ajenos, y el diálogo

⁶⁵ Véase, a modo de ejemplo, Germán Gullón, *El jardín interior...*, *op. cit.*, pp. 177–195; Ángel L. Prieto de Paula, «Unamuno: la abolición del género novela», *Anales de literatura española*, 22, 2010, pp. 33–48.

⁶⁶ No pretendemos, en este contexto, incurrir en polémicas relativas a la naturaleza exacta de la ideología que Unamuno rechaza (positivismo, escolástica, krausismo...). Véanse a este respecto los estudios de Ricardo Gullón, *Autobiografías de Unamuno*, Madrid, Gredos, 1976; Rosendo Díaz-Peterson, *Las novelas de Unamuno*, Maryland-Washington, Scripta Humanistica, 1987; Bénédicte Vauthier, *Arte de escribir e ironía en la obra narrativa de Miguel de Unamuno*, Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca, 2004.

⁶⁷ Miguel de Unamuno, *Amor y pedagogía*, en: *OC*, t. I, Tr., p. 393.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 394.

que reproducimos a continuación entre Apolodoro y Federico nos será de gran utilidad:

–Es que... tenemos que batirnos... –y apenas lo suelta, se dice: «¿pero, quién ha dicho esto?, ¿he sido yo?»

–Pero venga acá, infeliz, y no sea ridículo: ¿quién le ha metido eso en la cabeza?, ¿a que ha sido el imbécil de Menaguti?⁶⁹.

Federico no se equivoca: la voz de Menaguti resuena en la de Apolodoro. Tampoco falla cuando formula la pregunta sobre quién «le ha metido» la idea del duelo en la cabeza. De hecho, la apropiación discursiva que estamos desvelando no reside en que el sujeto se apodere de discursos ajenos a fin de pensar el mundo: son los discursos los que se introducen en la mente del protagonista. Así hay que entender el interrogante de Apolodoro quien, al oír su propia voz, no la reconoce. La otredad, en vez de fundirse con el ser, enriqueciéndolo como en las visiones nimbáticas, permanece extraña al sujeto, enajenándolo desde dentro. Por ello, Apolodoro anhela el momento en que se duerme para que los múltiples discursos dejen de ser operantes: «En el sueño nadie le enseña nada»⁷⁰. Esta presencia de discursos ajenos dentro del yo, cuyo principio de organización reside en la yuxtaposición y a la que nos referiremos con el rótulo de «heterodiscursividad» constituye, pues, la nota esencial del protagonista de *Amor y pedagogía*. Al mismo tiempo, la heterodiscursividad así entendida plantea el problema del yo como hueco. Quizás la imagen que mejor revela la distorsión modernista, causada por la proliferación de visiones del mundo en constante contradicción, es la de un epiléptico a quien la terrible enfermedad le impide armonizar sus movimientos: «Es que en un rincón yace un pobre epiléptico, haciendo las más grotescas contorsiones, torciendo boca y ojos, sacudiendo la mano como quien toca la guitarra, y le rodean cinco chiquillos, que celebran la gracia»⁷¹. Sin ahondar en esta concepción antisimbolista de la persona (volveremos sobre ello al hablar de *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez*, donde esta faceta del modernismo unamuniano queda conjugada con el problema de la representación), observemos que lo real se plantea en los mismos términos: es un caleidoscopio de discursos sin que pueda establecerse uno dominante⁷². Como muy bien ha sabido ver Bénédict Vauthier, Unamuno, a través de su novela de 1902, entra en diálogo con los diversos discursos de su

⁶⁹ *Ibid.*, p. 404.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 377.

⁷¹ *Ibid.*, p. 410. Observemos que la deformación corporal pertenece a una de las principales fuentes de lo grotesco, (cfr. Lee Byron Jennings, «Termin groteska», *op. cit.*). De modo que en la escena comentada se puede apreciar la validez de esta categoría estética en el proceso de destrucción de la visión simbolista.

⁷² Piénsese en la frase: «¡Qué caleidoscopio es el mundo!», *Amor y pedagogía, op. cit.*, p. 378.

época, los cuales ofrecen una orquestación de voces empapada de ironía y burlas⁷³. Ello explica las dificultades a la hora de determinar el posicionamiento del propio Unamuno ante sus personajes. A este respecto, la figura que mayor resistencia ofrece es la de don Fulgencio, a través del que el autor se burla de sus propias debilidades y contradicciones. Aunque el tono paródico y distanciador de los «Apuntes para un tratado de cocotología» no parece ofrecer motivos de dudas, otros rasgos que caracterizan a don Fulgencio coinciden con los del propio Unamuno, como en el caso de su afición a las rodilleras: «El traje lo lleva de retazos hábilmente cosidos, intercambiables, diciendo: “esto es un traje orgánico; siempre conserva las coderas y rodillera, signos de mi personalidad, *mis coderas, mis rodilleras*”»⁷⁴. En un artículo de 1913 publicado en *La Nación*, Unamuno, al defenderse de las acusaciones de no seguir «las buenas formas» y «el buen gusto», dice:

Hasta que no se ha usado un traje algún tiempo, hasta que no se ha adaptado a su dueño, hasta que no ha tomado pliegues y arrugas que corresponden a los movimientos y actitudes de éste, no puede decirse que ese traje «expresé» a su amo⁷⁵.

De modo que, al ser el foco en el que confluyen múltiples voces, don Fulgencio representa también no pocas notas típicas del propio autor y, entre ellas, la saturación que supone el intelectualismo⁷⁶. Así pues, el autor está dentro y fuera a la vez, se distancia de su obra y se implica en ella, se burla de sus personajes y se caricaturiza a sí mismo. La realidad de *Amor y pedagogía* está hecha de discursos al tiempo que expone ostentosamente su discursividad; significativamente, ninguno de ellos se eleva a la categoría de leitmotiv: «No se sabe bien qué es lo que en ella se ha propuesto el autor y tal vez es la raíz de los más de sus defectos»⁷⁷. La frecuente mención de la Virgen que aparece en los suspiros de la madre (y, como hemos visto, alguna vez en los de Apolodoro)⁷⁸, constantemente entregada al sueño, ha dejado de remitir a una ley capaz de

⁷³ Bénédicte Vauthier, «Ejercicio(s) de estilo(s) en *Amor y pedagogía* de Miguel de Unamuno: el *Ars magna combinatoria* del gran mixtificador unamuniano», en: Ana Chaguaceda Toledano (ed.), *Miguel de Unamuno. Estudio sobre su obra*, t. I, Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca, 2003, pp. 113–122.

⁷⁴ Miguel de Unamuno, *Amor y pedagogía*, *op. cit.*, p. 339.

⁷⁵ Miguel de Unamuno, «Sobre las rodilleras», en: *La vida literaria*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981, pp. 9–10.

⁷⁶ Estamos, pues, de acuerdo, con las conclusiones de Ricardo Gullón acerca de esta figura aunque creemos que el excelente crítico se equivoca en su interpretación del traje de don Fulgencio, en el cual ve señales de la penuria que satisfacen simultáneamente el ansia de originalidad del protagonista, (*Autobiografías de Unamuno*, *op. cit.*, p. 75).

⁷⁷ Miguel de Unamuno, «Prólogo» a *Amor y pedagogía*, *op. cit.*, p. 307.

⁷⁸ Miguel de Unamuno, *Amor y pedagogía*, *op. cit.*, pp. 375, 384, 393, 419.

moldear lo real. Esta evidente presencia de un aspecto relevante en *Nuevo mundo*, pero esta vez vaciado de toda su dinámica ético-estética, nos permite hurgar más en el tejido de la novela comentada en busca de otras correspondencias entre ambos textos.

Como adelantamos en la introducción a nuestro comentario de *Amor y pedagogía*, interesa notar que uno de los discursos desplegados en la novela coincide con el simbolista, o más precisamente, el nimbático. Recordemos que cuando Apolodoro se enamora de Clarita, su vida adquiere un nuevo matiz: descubre el discurso de la sensualidad, que pasará por el tamiz de una perspectiva artística. Durante un paseo en las afueras de la ciudad, a orillas de un río, a sus ojos se ofrece un espectáculo sin par:

[...] sonríe el río; está terso el océano del cielo, sin más que ligera espuma de nubes al occidente; sustancioso y henchido de aromas el aire [...]. Al otro lado del río la ciudad, con sus torres y chapiteles, cual inmensa floración de piedra, primaveral también, refléjase en el espejo tersísimo de las mansas aguas, así como el bruñido azul de que se destaca, y de tal modo se reflejan que parece continuarse el cielo en el río y que es la desdoblada imagen de la ciudad friso en mármol cerúleo burilado, esmalte sin bulto. Es un libro abierto⁷⁹.

Asistimos a un diálogo que Unamuno entabla con su propia propensión a recrear lo real a través de visiones sintetizadoras. Resulta notorio que, al contemplar esta visión, a las mientes de Apolodoro le vienen imágenes de la poesía de Menaguti⁸⁰, «sacerdote de Nuestra Señora la Belleza» o «poeta sacrílego»⁸¹, calificativos en los que percibimos una nota irónica de Unamuno ante un arte encerrado en preocupaciones exclusivamente estéticas⁸². Es decir, para aprehender un nuevo sustrato de la realidad, el cual revela concomitancias llamativas con el simbolismo de *Nuevo mundo*, el protagonista inmediatamente acude a un discurso ajeno. Este discurso, que lleva marcas inequívocas del distanciamiento narratorial, posteriormente determinará el carácter de la novela poética del protagonista. Don Fulgencio sabrá identificar esta huella en la obrita fracasada de Apolodoro: «Allí aparece tu novia, hacia la mitad, pero es tu novia

⁷⁹ *Ibid.*, p. 379.

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 379–380.

⁸¹ *Ibid.*, p. 376.

⁸² En este punto, discrepamos de las opiniones de Bénédicte Vauthier, quien, al identificar a Menaguti con Campoamor, habla de la simpatía unamuniana hacia este personaje, indicando una cierta afinidad entre Unamuno y el antikrausismo del poeta romántico. A continuación, al trazar un paralelo entre Darío y Campoamor, se apresura a poner en entredicho el antimodernismo unamuniano, (*Arte de escribir...*, *op. cit.*, p. 371). El posicionamiento de nuestro autor ante Menaguti (y también ante don Fulgencio) –como muy bien sabe Vauthier–, dista mucho de ser unidimensional. En cualquier caso, no estamos conformes con una revisión del «antimodernismo unamuniano», la cual se basa en una definición del modernismo restringida a la actitud esteticista de Menaguti.

vista por ojos de Menaguti»⁸³. De hecho, en la «fiesta nupcial»⁸⁴ que presenciamos en la cita antes comentada, en la que lo de abajo se funde con el cielo, no faltará la aparición de una muchacha: «De pronto ahora le llama el corazón con un latido, vuelve la cabeza y tras la ráfaga de esos ojos, sólo ve dos trenzas rubias que por la espalda le caen»⁸⁵. Además, unos párrafos más adelante, Apolodoro percibe a Clarita con una mirada nítidamente prerrafaelita:

Alguna vez, al salir o entrar en el estudio, al que se pasa por las habitaciones privadas del maestro, ha visto Apolodoro pasar, semiflotante, sin hacer ruido, por la penumbra, una visión de doncella. Otra vez ha descubierto, por una puerta entreabierta, allá en el fondo, junto a un balcón cerrado, envuelta en la mansa luz que los visillos tamizaban, una figura encorvada sobre la blanca labor, algo como eternizado *en cuadro de ingenua mano*, cosa no de bulto, algo como la flor de aquel ámbito de doméstica penumbra, tranquila violeta de hogar⁸⁶.

No cabe duda de que las experiencias de Apolodoro se tiñen de la aparición esencial de Eugenio Rodero. Desde la perspectiva de la heterodiscursividad que acabamos de definir, el simbolismo unamuniano entra en crisis (su parentesco con la figura de Menaguti ofrece una clara prueba de ello), perdiendo el privilegiado estatus de discurso envolvente que detenta en la novela de 1895 y que volverá a detentar, no lo olvidemos, en textos posteriores. Una evidente muestra del debilitamiento del ideal simbolista nos es ofrecida en la escena en la que asistimos al suicidio de Apolodoro: «Detiéndole por un momento la idea de lo ridículo que puede resultar quedar colgado así, como una longaniza; pero al cabo se dice: “¡es sublime!” y da un empollón al taburete con los pies»⁸⁷. La aparición del concepto de lo ridículo junto con el de lo sublime revela el carácter relevante de lo bufo trágico en cuanto categoría estética subyacente en la concepción unamuniana de la novela⁸⁸, confirmando nuestras afirmaciones acerca de la deslegitimación en la que cae el discurso simbolista en *Amor y pedagogía*. En esta etapa de nuestras reflexiones, nos interesa sobre todo poner de relieve la

⁸³ Miguel de Unamuno, *Amor y pedagogía*, *op. cit.*, p. 401.

⁸⁴ Expresión de *Nuevo mundo*, Madrid, Trotta, 1994, p. 47.

⁸⁵ Miguel de Unamuno, *Amor y pedagogía*, *op. cit.*, p. 380.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 382, curisiva nuestra.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 422.

⁸⁸ Antonio Vilanova ofrece un estudio detallado de lo bufo trágico, («La teoría nivolesca del bufo trágico», en: María Dolores Gómez Molleda (ed.), *Actas del Congreso...*, *op. cit.*, pp. 189–215). Aunque su aportación fue puesta en duda por Bénédicte Vauthier, (*Arte de escribir...*, *op. cit.*, pp. 387–400), sobre todo en lo referente al supuesto origen krausista de la categoría en cuestión, lo grotesco constituye, según nuestra perspectiva, una constante estética en Unamuno, particularmente en cuanto socavación de la dicción simbolista. Véase asimismo Manuel García Blanco, «Introducción», a *OC*, t. II, Esc., pp. 12–19. Volveremos sobre ello en los apartados siguientes, en los que nos proponemos relacionar lo grotesco con el inconsciente.

visión que tiene Apolodoro de su propia muerte. De hecho, el verse colgado esperpénticamente «como una longaniza» contrasta de manera llamativa con una muerte envuelta en el misterio y prometedora de un más allá, vigente en los simbolistas y que hemos visto obrar en «El espejo de la muerte» (1913) del propio Unamuno. La resucitación artificial emprendida por el padre de Apolodoro irá acentuando la concepción mecanicista y degradante del ser humano:

[...] al encontrarse con aquello que cuelga, tras fugitivo momento de consideración, salta a la mesa, corta la cuerda, tiende el cuerpo de su hijo sobre la mesa misma, le abre la boca, le coge la lengua y empieza a tirarle rítmicamente de ella, que acaso sea tiempo⁸⁹.

El discurso narratorial, pormenorizado y metonímico, refuerza la visión exclusivamente vulgar de una realidad que acaba de recibir la sacudida de la muerte. Es cierto que, como nota Germán Gullón, a través del resquebrajamiento del espíritu de Avito⁹⁰ se opera un rechazo de lo aparential a fin de liberar la intimidad del corsé de la lógica⁹¹. Las numerosas evocaciones del inconsciente, definido como voz (una voz más, se diría) dentro del ser⁹², contribuyen a indicar los caminos por donde desviarse de la esclavitud del ergo⁹³. No obstante, no se debe minusvalorar el hecho de que, a pesar de la experiencia reveladora de la muerte de su hijo, en el «Epílogo» asistimos al renacimiento de la pedagogía de Avito en toda su pureza⁹⁴. Es decir, en *Amor y pedagogía* lo irracional, si bien se

⁸⁹ Miguel de Unamuno, *Amor y pedagogía*, *op. cit.*, p. 422.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 422.

⁹¹ Germán Gullón, *El jardín interior...*, *op. cit.*, p. 194.

⁹² «¡Tengo para mí que ha entrado en juego el Inconciente..., démosle su parte..., a dormir», (*Amor y pedagogía*, *op. cit.*, p. 319); «Va a decidirse por Apolodoro, y la voz interior: “caíste ya y vuelves a caer, y caerás cien veces y estarás cayendo de continuo; transigiste con el amor, con el instinto, con lo carnal [...]”», (*ibid.*, p. 333).

⁹³ En la parte dedicada a «La locura del doctor Montarco» analizamos el papel reservado al inconsciente en la narrativa unamuniana, siempre en relación con la novela modernista.

⁹⁴ Germán Gullón considera que el episodio de *Niebla* en el que Avito ofrece agua bendita a Augusto Pérez ofrece otro cierre de *Amor y pedagogía*, en el que los valores eternos aparecen elevados a la categoría superior, (*El jardín interior...*, *op. cit.*, p. 194). Sin discrepar de este crítico, queremos demostrar que en la novela de 1902, a raíz del destronamiento del discurso simbolista, la axiología unamuniana se ve teñida por la ambigüedad, pero no por una ambigüedad simbolista, remitente al misterio, sino por una superposición de perspectivas, sin que ninguna se salve de la burla. Cfr. Ana María Esteve López, «Tres versiones del género de lo grotesco: Unamuno, Arniches y Valle-Inclán», en: María Dolores Gómez Molleda (ed.), *Actas del Congreso...*, *op. cit.*, pp. 459-462.

erige en alternativa frente al callejón sin salida constituido por la ciencia, no consigue rescatar la perdurabilidad de lo eterno y, por ello mismo, lleva a Apolodoro a una muerte grotesca. En última instancia, lo grotesco en cuanto herramienta susceptible de aprehender la muerte revela el carácter inoperante de las visiones nimbáticas que nutren la mente del protagonista. La heterodiscursividad dinamita la dicción simbolista desde dentro, desde la mente misma del personaje. Así, se instaura un diálogo con la destrucción llevada a cabo desde fuera, es decir, con *Nuevo mundo*. La conciencia de Apolodoro, quien en el momento de morirse se desdobra para verse colgado «como una longaniza», es la instancia generadora de lo grotesco.

A la altura de 1902 *Nuevo mundo* permanecía inédito y lo permanecerá, como queda dicho, durante la vida de Unamuno. Su publicación en 1994 arroja nueva luz sobre *Amor y pedagogía*, ya que hoy no podemos seguir defendiendo que la obra de 1902 inicia el proceso de innovación narrativa, una vez comprobada la obvia dimensión nivolesca de *Nuevo mundo*. Sin embargo, según nuestra convicción, tampoco se trata de una «modificación estilística» que Unamuno lleve a la práctica en *Amor y pedagogía* a fin de conjurar la miopía de los editores⁹⁵. Si bien es cierto que nuestro autor podía acudir a su propio texto sin publicar para incorporar a su nueva novela fragmentos que consideraba de mayor fuerza artística, tampoco cabe duda de que, dentro del marco de la heterodiscursividad, convertida en una señal de la ironía modernista, estos fragmentos pierden la virtud de discurso dominante. Lo que estamos presenciando es el advenimiento de una dimensión modernista tal como la definimos en relación con el simbolismo. De hecho, ambas modalidades se instalan en la narrativa de Unamuno y cada una de ellas irá cobrando más relieve en obras particulares. Por ello, no se trata de una mera evolución de nuestro autor a través del tiempo. Al igual que hay dos Góngoras, sin que exista contradicción exclusiva entre ambos, hay dos Unamunos: uno simbolista y otro perteneciente a la ampliación modernista del simbolismo.

⁹⁵ En este punto discrepamos de Francisco Javier Arias Santos, («Una nueva visión de Unamuno», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 589–590, 1999, p. 184).

4.4.2. Hacia el inconsciente

[...] lo que quizá la vida es en realidad: una melodía vulgar,
monótona, ramplona ante el horizonte ilimitado...
Pío Baroja, *Paradox, rey*

4.4.2.1. «La locura del doctor Montarco»

El ensayo-relato de 1904 titulado «La locura del doctor Montarco» nos va a interesar en la medida en que pone en escena a un yo dislocado al tiempo que valora esta fragmentación en relación con la expresión literaria. Recordemos a grandes rasgos lo que sucede en el texto. El doctor Montarco se establece en un pueblo donde ejerce su profesión con gran escrupulosidad, lo cual le permite hacerse una clientela más que suficiente para ganarse la vida. Este éxito profesional se ve nublado por la publicación de sus cuentos «entre fantásticos y humorísticos, sin descripciones y sin moraleja»⁹⁶, nada apreciados por sus recién adquiridos pacientes, que lo irán abandonando. Sumido en la miseria, el doctor Montarco acabará en un manicomio, donde se dedicará a leer un capítulo de *El Quijote* y a pronunciar discursos grotescos ante su médico.

Notemos, primero, el carácter antirrealista y antididáctico de los cuentos que lo precipitarán a la locura. Para profundizar en la naturaleza de sus creaciones, recuérdese que, al referirse a las cosas que trata en su quehacer cuentístico, el doctor Montarco dice: «[...] necesito echarlas fuera; si no escribiera esas atrocidades acabaría por hacerlas»⁹⁷. Y en otro lugar aparecen estas significativas palabras que también corren a cargo del protagonista: «¡Si pudiésemos asomarnos los unos al brocal de la conciencia de los otros y verles el fondo!»⁹⁸. De modo que la expresión literaria, tal como la practica el doctor Montarco, está llamada a ventilar la parte oculta de la mente humana, no asumida socialmente, dotando al texto de virtudes catárticas. La literatura no retrocede ante la atrocidad entrevistada en el yo y ello nos recuerda la experiencia de la lectura del diario de José Fernández. La segunda cita llama nuestra atención de un modo muy peculiar, ya que se hace preciso trazar un paralelo entre su tenor y un pasaje del «Prólogo» al drama unamuniano «El otro» de 1926:

⁹⁶ Miguel de Unamuno, «La locura del doctor Montarco», en: *OC*, t. VIII, FJAC, p. 592.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 594.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 595.

Esto me podrá restar algún público; pero me queda otro –¡el otro!–, el otro público. El de los que conmigo se arriman al brocal del pozo sin fondo de nuestra conciencia humana personal, y de bruces sobre él tratan de descubrir su propia verdad, la verdad de sí mismos⁹⁹.

La importancia de la obvia coincidencia entre ambas citas reside en el parentesco que constata Miguel de Unamuno entre el «asomarse al brocal de la conciencia» y el descubrimiento de la otredad en el ser. La violencia con la que se expresa el doctor Montarco para defenderse de la necedad circundante delata la presencia de un yo agazapado detrás de su irreprochable apariencia social: «Sólo a las veces, y ello no más que con personas de toda su confianza [...] rompía el freno de cierta contención y se desbordaba en vehementes inectivas contra las gentes que le rodeaban y de las que tenía que vivir»¹⁰⁰. Además, el doble al que el protagonista da rienda suelta en sus escritos queda calificado de «loco» y «raro», apodos que ilustran las maneras en las que la sociedad pone trabas a la otredad asociada a la expresión literaria. De este modo, queda patente el paralelo entre la situación social del doctor Montarco-escritor y la tensa relación del modernista-liberador de la expresión frente a un público burgués empapado de estulticia¹⁰¹.

La naturaleza de la alteridad alojada en el sujeto unamuniano se define en relación con el proyecto simbolista¹⁰². Miremos una vez más lo que el propio protagonista dice sobre sus locuras: «[...] eso que llaman ahora el Inconsciente (con letra mayúscula) nos dice que para no llegar, más tarde o más temprano, a ser nada, el camino más derecho es esforzarse por serlo todo»¹⁰³. Nuestro autor, al ensanchar el horizonte cognoscitivo de la literatura hacia la parte inconsciente del ser y al reivindicar a grandes voces su reconocimiento en cuanto parte íntegra del hombre, sigue fiel al impulso de serlo todo, el cual determina las visiones nimbáticas de *Nuevo mundo*. Lógicamente, el inconsciente unamuniano

⁹⁹ Miguel de Unamuno, «Prólogo» a *El otro*, en: *OC*, t. V, Esc., p. 654.

¹⁰⁰ Miguel de Unamuno, «La locura...», *op. cit.*, p. 591.

¹⁰¹ En este contexto se impone un parentesco con la problemática de la dependencia económica del artista modernista, deducible del cuento «El rey burgués». Notemos que, a pesar de que Unamuno renuncia a la profesionalización del escritor (el doctor Montarco no quiere que la gente lo «enjaule» en «su especialidad», *ibid.*, p. 592), la sociedad sabe perfectamente aislar «lo poético» y condenarlo.

¹⁰² El doble dentro de la conciencia no dejará de interesar a Unamuno. En esta parte de nuestro estudio, el motivo del otro nos interesa en relación con la afloración del inconsciente en cuanto que este dinamita la concepción unitaria del yo. Para profundizar en este tema, véase Ricardo Tejada, («Las peripecias de la subjetividad y de la alteridad en Unamuno y Zambrano», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 42, 2006, pp. 109–125), quien analiza este aspecto de la obra unamuniana desde la perspectiva de su contexto histórico (la crisis de la trascendencia ofrece uno de los aspectos de este contexto) y del autobiográfico (la compleja relación unamuniana con su madre, su esposa y su hermano envidioso).

¹⁰³ Miguel de Unamuno, «La locura...», *op. cit.*, p. 596.

pretende acercarse al misterio de la trascendencia. El médico que lleva el caso de Montarco en el manicomio se refiere a ello en los siguientes términos:

[...] ¿quién le dice a usted que esa inextinguible ansia de sobrevivir no es revelación de otro mundo que envuelve y sostiene al nuestro, y que, rotas las cadenas de la razón, no son estos delirios los desesperados saltos del espíritu por llegar a ese otro mundo?¹⁰⁴.

De este modo, el razonamiento del médico se esfuerza por preservar el yo de su paciente de las fisuras que supone la detección de una alteridad alienadora dentro de su yo. Al tender al confinamiento¹⁰⁵, el médico que atiende al frustrado escritor se sitúa del lado de una locura sublimada, la cual, al creer en su propia profundidad, atribuye al inconsciente virtudes trascendentes.

Sin embargo, este desplazamiento de lo religioso hacia el ser anhelante y doble se ve acompañado de una conciencia del aniquilamiento de lo sublime (de lo Uno), patente a través del carácter «humorístico» de los cuentos del doctor Montarco, cuentos que narran, recordémoslo, «atrocidades». De hecho, en «La locura del doctor Montarco» se perciben ecos diáfanos del concepto moderno de «humor» tal como fue definido a partir de Jean Paul Richter y su *Introducción a la Estética* (1804), traducida al español en 1884 y reseñada por Marcelino Menéndez Pelayo en su *Historia de las Ideas Estéticas*. El humor supone una disonancia entre la realidad baja y la noble porque trae consigo una reflexión seria sobre la imposibilidad de insertar lo trascendente dentro de lo vulgar. Como indicamos anteriormente, ya *Amor y pedagogía* desarrolla esta visión del mundo, esencialmente a través de la categoría de lo grotesco. La visión humorística, al llegar a enlazar dimensiones antagónicas de lo real, se convierte en una manifestación fundamental de la belleza en la vida moderna. Aparte del carácter «humorístico» de los relatos del doctor Montarco, las referencias constantes a la tontería y a los tontos en general (no a un tonto en particular) así como el diagnóstico relativo a la «seriedad» de los españoles, es decir, su falta de humor, demuestran la vigencia de dicho concepto en el cuento analizado. La presencia de don Quijote no hace sino realzar el carácter operante del humor en cuanto categoría estética que confronta lo infinito subjetivado con lo finito de lo real objetivado¹⁰⁶.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 602.

¹⁰⁵ «[...] cada día me confino más en esta casa de salud», (*ibid.*, p. 603).

¹⁰⁶ Sobre la relevancia de don Quijote en este relato, véase Harriet S. Stevens, «Los cuentos de Unamuno», en: Antonio Sánchez Barbudo (ed.), *Miguel de Unamuno*, Madrid, Taurus, 1974, p. 313. Carlos Clavería relaciona el concepto de humor desarrollado en este cuento con el humorismo de Carlyle, aprendido en *Sartor Resartus*. Clavería insiste en la rebeldía unamuniana contra el medio provinciano, llevada a cabo a través de la identificación del autor con el doctor Montarco, (*Temas de Unamuno*, Madrid, Gredos, 1953, pp. 53–56). A nosotros nos gustaría insistir en la nueva concepción de la persona que cristaliza en la categoría del inconsciente en

Ahora bien, una vez constatada la presencia del humor, entendido como degradación de lo sublime, se hace imprescindible averiguar la relación que se instaura entre este concepto y el inconsciente. Hemos visto que este último se perfila como otredad confinada al sujeto y, desde este punto de vista, se encuentra en deuda con el ideal simbolista de rescatar la parte invisible e irracional de lo real¹⁰⁷. Pero al mismo tiempo afirma la parte oscura del hombre, su bestialidad y su violencia, reduciendo de este modo las posibilidades de la señal divina en el ser. Así pues, la incongruencia de lo real vulgar se origina en las disonancias detectadas dentro del yo: no sin motivo el doctor Montarco no puede seguir siendo uno, a saber, médico o escritor. Resulta llamativo que, a través de estas dos actividades, lo corporal se separe de lo espiritual; el protagonista se niega a conciliar la esencial escisión que rige su vida y afirma el imperativo de seguir siendo doble para no silenciar una parte del todo: «Yo, por el contrario, hallo grandísimas ventajas en que se viva de una actividad y para otra»¹⁰⁸. Lo sublime se aniquila dentro del yo y este aniquilamiento acrecienta el apetito de divinidad, en consonancia con el mecanismo que impulsa a José Fernández a divinizar a Helena mientras su yo proteico roza la nada. A diferencia de *Nuevo mundo* y de acuerdo con la destrucción del ideal desde dentro de la conciencia, destrucción llevada a cabo en *Amor y pedagogía*, la oposición del medio se erige en secundaria ante la fisura originaria que el doctor Montarco ventila a través del humor en sus curiosos cuentos. No extraña que la categoría de lo grotesco venga a proyectarse sobre este resquebrajamiento del sujeto¹⁰⁹, como lo evidencia la escena que reproducimos a continuación relativa a la conducta del doctor Montarco en el manicomio:

[...] cuando le da por desbarrar se finge un personaje grotesco, al que llama el consejero privado Herr Schmarotzender; se pone una peluca, se sube en una silla y declama unos discursos llenos de espíritu, unos discursos en que palpitan las ansias eternas de la humanidad¹¹⁰.

relación con el concepto de humor, tal como se define en Richter y, posteriormente, en Schopenhauer.

¹⁰⁷ De este modo, María Teresa Arregui Zamorano interpreta a los locos de los cuentos unamunianos, aunque sin recurrir a la estética simbolista/modernista, («Los cuentos de Unamuno», en: *Estructuras y técnicas narrativas en el cuento literario de la Generación del 98: Unamuno, Azorín y Baroja*, Pamplona, Eunsa, 1998, p. 63).

¹⁰⁸ Miguel de Unamuno, «La locura...», *op. cit.*, p. 592.

¹⁰⁹ Recuérdese que Wolfgang Kayser define lo grotesco como otredad indomable cuyo descubrimiento evidencia la inoperancia de las categorías establecidas de comprender lo real, («Próba okrešlenia...»), en: Michał Głowiński (red.), *Groteska*, *op. cit.*.

¹¹⁰ Miguel de Unamuno, «La locura...», *op. cit.*, p. 602.

La peluca como principal elemento de disfraz cobra una importancia especial, ya que encubre la animalidad humana, inseparable de su espiritualidad. Lo risible de la escena, en la que se perciben ecos de Schopenhauer —«el terrible humorista de Danzig»¹¹¹—, como lo llama nuestro autor, y de sus teorías sobre la risa, reside en una total inadecuación entre los discursos emitidos por el consejero disfrazado y la humanidad tal como queda plasmada en el cuento. Para asumir tal desajuste, el doctor Montarco no solo tiene que ir disfrazado, sino que, además, «se sube en una silla», adoptando una postura desde arriba para medir lo infinito.

Desde la axiología de «La Locura del doctor Montarco», la obra literaria registra la fragmentación del sujeto para, en un primer impulso, devolverle su unidad. Sin embargo, la apertura hacia el inconsciente, aunque a través de sus virtudes catárticas preserve la integridad del yo en el plano social (el protagonista escribe «atrocidades» para no cometerlas), acabará minando la generosa síntesis de los simbolistas. Por el resquicio del inconsciente penetra, pues, la incongruencia y la distorsión, que se instala definitivamente en la narrativa de los modernistas mediante su apego a lo grotesco¹¹². La vulgaridad del medio resuena como un eco de la bestialidad alojada en el sujeto, cuya superioridad frente a la sociedad reside en su capacidad de desdoblarse (de contemplarse «humorísticamente», como lo hace Apolodoro un momento antes de suicidarse), aptitud que agrieta todavía más el vivir armonioso.

4.4.2.2. *La tía Tula*

En marcha ya en 1902, Unamuno acaba su novela en 1920. El inusitado poderío espiritual que ejerce la tía Tula en los demás personajes así como su impermeabilidad ante la mirada ajena nos hacen dirigir nuestra reflexión hacia ella a fin de cuestionarnos el subsuelo de su maternidad espiritual. Esta última se nos revela como impulso fundador de una comunidad, es decir, de una convivencia armoniosa según unas leyes de índole divina¹¹³. Desde esta

¹¹¹ Miguel de Unamuno, *Amor y pedagogía*, *op. cit.*, p. 366.

¹¹² «Si hay un paradigma identificable en las cuatro novelas que aparecieron en 1902 [...], lo hallaremos precisamente en esa doble visión del ser humano, capaz de mezclar lo cómico con lo trágico», afirma Germán Gullón en *El jardín interior...*, *op. cit.*, p. 195. Recordemos que en *De sobremesa* hemos identificado la misma tensión. Piénsese igualmente en la escena de *Ídolos rotos* en la que el artista Alberto descubre sus estatuas mutiladas por los soldados.

¹¹³ Es Julián Marías quien llama la atención sobre este aspecto de la novela unamuniana, relacionándolo con las raíces teresianas, evocadas por el propio autor en su prólogo, (*Miguel de Unamuno*, Madrid, Espasa-Calpe, 1943, pp. 113–120). Carlos Longhurst apunta en el mismo sentido, insistiendo en el que el origen de *La tía Tula* se encuentra en *Del sentimiento trágico de la*

perspectiva, es interesante apuntar que la figura de la Virgen que, como veremos, moldea la conducta de Gertrudis, recibe una configuración nueva, si la cotejamos con la dimensión virginal de *Nuevo mundo*, replanteando el binomio trascendencia/realidad.

La evocación de la Virgen no deja de acompañar a la protagonista, como cuando quiere proteger a su sobrino de las miradas concupiscentes de sus padres y le cuelga al cuello una medalla de la Santísima¹¹⁴. En otra ocasión alude directamente al culto que le rinde y que le fue inculcado por su tío Primitivo¹¹⁵. Obviamente, la idea de la maternidad de espíritu que Gertrudis encarna arranca de esta devoción¹¹⁶, aunque el texto bíblico desconoce la formulación de este concepto¹¹⁷. Debemos, pues, atribuirlo al propio Unamuno y a su relectura de la *Biblia*. Por otro lado, aunque menos que en el caso de *Dos madres*, la determinación con la que actúa la tía Tula así como su modo inapelable de expresarse ofrecen una reverberación del estilo de las sagradas escrituras¹¹⁸. Además, las múltiples referencias a su santidad nos enfrentan al tema de la deidad encarnada y del ideal llevado a la vida. Añádase a ello que, hasta el último momento, Gertrudis rehúsa la contaminación de la carne y no se casa con ninguno de sus pretendientes y ello, a pesar de estar enamorada de Ramiro. ¿Supone, pues, *La tía Tula* la otra cara de la relación entre Liduvina y Ricardo de *Una historia de amor* (1911) donde, como recordamos, la entrega carnal origina una pérdida del espacio ideal?

Desde el inicio del texto, la narración traza una disyuntiva que irá marcando la totalidad de la experiencia de Gertrudis y que separa la sensualidad de la castidad. Rosa y Gertrudis, aunque van siempre juntas, representan dos facetas planteadas como contradictorias del vivir humano:

Formaban las dos hermanas, siempre juntas, aunque no por eso unidas siempre, una pareja al parecer indisoluble, y como un solo valor. Era la hermosura espléndida y algún tanto

vida, («Para una interpretación de *La tía Tula*», en: María Dolores Gómez Molleda (ed.), *Actas del Congreso...*, op. cit., pp. 143–163).

¹¹⁴ Miguel de Unamuno, *La tía Tula*, en: *OC*, t. I, Tr., p. 818.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 820.

¹¹⁶ Thomas R. Franz plantea el conflicto vigente en la novela comentada como un choque entre la salvación en el espíritu, tal como se trasluce a través del *Evangelio* de Juan y las epístolas paulianas, y la salvación en la carne, la cual supone la procreación, la transmisión de la personalidad y de los ideales. Este conflicto llega a cuajar plenamente en la *Agonía del cristianismo*, de modo que el texto ficticio prefigura el ensayo. La tía Tula, al identificarse con la Virgen, se esfuerza por encontrar una tercera vía: evitar la procreación, transmitir sus ideales y salvarse espiritualmente, («*La tía Tula* y el cristianismo agónico», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 29, 1994, pp. 43–54).

¹¹⁷ Ainoa Begoña Sáenz de Zaitegui, «Metafísica de la maternidad: estudio comparativo de *Dos madres* y *La tía Tula* de Miguel de Unamuno a la luz de *Génesis 29-30*», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 42, 2-2006, pp. 93–108.

¹¹⁸ *Ibid.*, pp. 95–96.

provocativa de Rosa, flor de carne que se abría a flor del cielo a toda luz y todo viento, la que llevaba de primera vez las miradas a la pareja; pero eran luego los ojos tenaces de Gertrudis los que sujetaban a los ojos que se habían fijado en ellos y los que a la par les ponían raya¹¹⁹.

Así pues, Rosa se identifica con la sexualidad que desde los umbrales de la obra se define en relación estricta con una fecundidad un tanto vegetal («flor de carne» abierta «a toda luz y todo viento»). El atractivo de Gertrudis, al residir en la fuerza que irradia su mirada, remite a un interior oculto y hermético. Esta disyuntiva, decisiva para nuestros propósitos, cobra un especial relieve si la relacionamos con la dimensión virginal de la protagonista. Se nos revela, pues, que la fusión de la castidad y de la sensualidad que caracteriza a la aparición virginal de *Nuevo mundo* y que sigue informando la imagen de Liduvina de *Una historia de amor* ha desembocado en una visión disociadora, en la que la deidad tiene que alejarse de la condición humana a fin de preservar su cualidad de tal. Una vez más topamos con la esencial inadecuación entre la realidad noble y la vulgar, característica inherente a la narrativa modernista y que el simbolismo sabía superar mediante la imposición de un ideal en el que lo estético abrazaba lo ético. Notemos en este contexto que Gertrudis, al agarrarse frenéticamente al espacio de la espiritualidad, es decir, en concreto, al no hacer concesiones a lo biológico, no consigue preservar incontaminada su castidad y tiene que dejarse caer en la trampa de sus pulsiones, donde los ligamentos sexuales revelan toda su fuerza avasalladora. De modo que, en consonancia con la esencial escisión que acabamos de detectar, lo humano o, más precisamente, lo animal alojado en el ser se mantiene siempre al acecho: cuando se filtra en el espacio ideal, lo está manchando ya que se trata de fuerzas antagónicas en constante fricción¹²⁰. Veamos cómo se produce esta contaminación.

Muertos ya Rosa, Manuela y Ramiro, en un diálogo cara a cara con el padre Álvarez, la tía Tula hace una confesión vehemente:

—Cálmese, señora, por Dios, cálmese... y deseche esas aprensiones..., esas tentaciones del Demonio, se lo he dicho cien veces... Sea la que es..., la tía Tula que todos conocemos y veneramos y admiramos..., sí, admiramos...
—¡Usted lo sabe! ¡Por dentro soy otra!¹²¹.

¹¹⁹ Miguel de Unamuno, *La tía Tula*, *op. cit.*, p. 803.

¹²⁰ La incompreensión de esta dimensión de la novela ha originado interpretaciones contradictorias de la protagonista, en las que se trasluce el deseo de enjuiciarla según criterios morales. A este respecto, Ricardo Gullón alude a la monstruosidad de la tía Tula, (*Autobiografías de Unamuno*, *op. cit.*, p. 214) mientras que, por ejemplo, para Carlos Blanco Aguinaga, es «bondadosa y tierna», (*El Unamuno contemplativo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1959, p. 124). Nuestra inclusión de la novela comentada dentro de la categoría de la ampliación modernista nos permite rehuir esta lectura axiológica.

¹²¹ Miguel de Unamuno, *La tía Tula*, *op. cit.*, p. 880.

La alteridad a la que alude la protagonista no es otra que su sexualidad negada a la vez que reprimida. De hecho, en el curso de esta misma conversación, el sacerdote le dice a la protagonista que «hay que ocultarlo» y, en otra ocasión, la tía Tula alude a cosas que, aunque existen, no deben decirse¹²². Resulta también llamativo el que los instintos biológicos se trasluzcan en su aspecto exterior, suscitando el deseo de los hombres: «¡Qué cuerpo! ¡Irradia fuego!¹²³», dice para sus adentros el médico que atiende a su cuñado y su percepción de Gertrudis no dista mucha de la de Ramiro: «¿Es justo que me reproches y estés llenando la casa con tu persona, con el fuego de tus ojos, con el son de tu voz, con el imán de tu cuerpo lleno de alma, pero de un alma llena de cuerpo?»¹²⁴. Otras señales de la sojuzgación a lo sexual se dejan entrever a través del discurso narratorial cuando este, siempre escasamente, traza la ambientación de los diálogos: «Era la luna llena, roja sobre su palidez, que surgía de las olas como una flor gigantesca y solitaria en un yermo palpitante»¹²⁵. Esta breve pincelada poética está hinchada de erotismo: el rojo que se incrusta en la palidez de la luna y la imagen floral que se expande sobre el mar así como la referencia al plenilunio generan una tensión expectante, reforzada a continuación por una alusión metafórica al lado oscuro de la luna¹²⁶. Esta última mención cobra un relieve peculiar si tomamos en consideración el que el tema lunar constituya una constante en la expresión literaria de Unamuno, relacionándose simultáneamente con una belleza insuperable, con el misterio inasequible y con la eternidad, a través de la figura del Hijo de Dios¹²⁷. De modo que la referencia al otro lado de la luna en el doble y contrastado contexto de la lectura romántica, remitente al enigma del ser¹²⁸, y el de una sexualidad reprimida como fondo de la conversación entre Gertrudis y su cuñado, sugiere una respuesta inmanente al interrogante relativo al misterio de la personalidad. Dentro de la misma perspectiva, en otra parte, el narrador transcribe las reacciones de la protagonista en los siguientes términos:

¹²² *Ibid.*, p. 841.

¹²³ *Ibid.*, p. 865.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 840.

¹²⁵ *Ibid.*, pp. 847–848. Para una lectura psicoanalítica de esta novela, véase Ricardo Díez, *El desarrollo estético de la novela de Unamuno*, Madrid, Playor, 1976, pp. 200–205; Anna Caballé, «Introducción» a Miguel de Unamuno, *La tía Tula*, *op. cit.*, pp. 25–27; María Dolores Dobón Antón, «La otra tía Tula: el lado oscuro de la luna», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 31, 1996, pp. 71–87.

¹²⁶ Miguel de Unamuno, *La tía Tula*, *op. cit.*, p. 848.

¹²⁷ Carlos Clavería identifica en el tema lunar una de las constantes referencias dentro de la copiosa obra literaria unamuniana, (*Temas de Unamuno*, *op. cit.*, pp. 137–156).

¹²⁸ Esta lectura se encuentra actualizada en el fragmento comentado: «¿Por qué será la luz romántica y de los enamorados? [...] Es lo intangible», (Miguel de Unamuno, *La tía Tula*, *op. cit.*, p. 848).

«Y entonces, en el silencio agorero, podía oírse el galope trepidante del corazón»¹²⁹. Esto se nos dice cuando Gertrudis anuncia a Ramiro que tiene que casarse con su hermana. La alusión implícita al caballo delata metafóricamente la presencia de una fuerza imperiosa alojada dentro de la persona, fuerza que, aunque se deja encauzar, no por eso deja de determinar su vivir, que se nos revela como una continua lucha: «Y era lo cierto que en el alma de Gertrudis se estaba desencadenando una brava galerna»¹³⁰. En realidad, la fuerza de su carácter no hace sino enfatizar el poderío de la parte negada¹³¹. Además, esta dimensión del ser se ve dotada de un peso tanto más relevante cuanto que su caracterización roza la indeterminación, de modo que su captación parece abocada al fracaso: «Su cabeza reñía con su corazón, y ambos, corazón y cabeza, reñían en ella con algo más ahincado, más entrañable, más íntimo, con algo que era como el tuétano de los huesos de su espíritu»¹³². La dificultad de atribuirle un nombre a este «algo» corre pareja a su progresivo acercamiento al núcleo del ser, lo cual le otorga un potencial temible. En el «Prólogo», Unamuno traza un paralelo entre «las catacumbas» adonde ha bajado en su *Abel Sánchez* y las profundidades visitadas en *La tía Tula*: «Y aquí, en esta novela, he intentado escarbar en otros sótanos y escondrijos. Y como no ha faltado quien me haya dicho que aquello era inhumano, no faltará quien me lo diga, aunque en otro sentido, de esto»¹³³. Al igual que en «La Locura del doctor Montarco» y *El otro*, Unamuno se está asomando al brocal de la conciencia y las fuerzas que entrevé en esta experiencia estremecedora, transcurrida al filo de lo inhumano, remiten a una otredad, coincidente en varios aspectos con el inconsciente¹³⁴. El gran paso franqueado por el autor en el seno de la novela analizada con respecto a la detección del inconsciente en «La locura del doctor Montarco» estriba en representar a un personaje que actúa sometido a las fuerzas de sus instintos. Por ello, el discurso narratorial se

¹²⁹ *Ibid.*, p. 812.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 843.

¹³¹ A este respecto, María Elena Bravo Guerreira habla de «un dudoso éxito» en el que resulta el proyecto de Tula consistente en renunciar a la fisiología, «Algunos aspectos del problema de la genericidad en *La tía Tula* de Miguel de Unamuno», en: María Dolores Gómez Molleda (ed.), *Actas del Congreso...*, *op. cit.*, p. 414.

¹³² Miguel de Unamuno, *La tía Tula*, *op. cit.*, p. 843.

¹³³ Miguel de Unamuno, «Prólogo» a *La tía Tula*, *op. cit.*, p. 802.

¹³⁴ Es cierto que la tía Tula se muestra consciente de la atracción sexual que siente hacia Ramiro, como se ve, por ejemplo, en su conversación con el padre Álvarez que hemos reproducido, (cfr. Carlos Longhurst, «Para una interpretación...», *op. cit.*, p. 148). Si a pesar de ello nos decidimos a hablar del inconsciente es, por una parte, por coincidir el sustrato de la personalidad en cuestión con el apetito sexual reprimido y, por otra, por tratarse de una realidad de la que no hay que hablar. Paralelamente, el posicionamiento «indeterminado» del discurso narratorial ante estas fuerzas remite al carácter inconsciente de las mismas.

esfuerza por sugerir la tensión del vivir bajo la presión de la biología mientras que en el relato-ensayo analizado anteriormente la expresión del inconsciente queda reservada a los cuentos del personaje que no llegamos a conocer.

El último aspecto digno de mención en relación a la expresión de la sexualidad tal como la vive la tía Tula se refiere a la valoración, obligatoriamente negativa, a la que la protagonista somete a los instintos que siente vivos dentro de sí. En efecto, para ella la sensualidad queda asociada a los animales, por una parte, y a la suciedad, por otra:

Gertrudis sufría al ver la atención con que los pequeños, sus sobrinos, seguían los juegos del averío. No, el campo no rendía una lección de pureza. Lo puro allí era hundir la mirada en el mar. Y aun el mar... La brisa marina llegaba como un agujijón¹³⁵.

La naturaleza, que en otros textos unamunianos recibe señales de una presencia trascendente, en *La tía Tula* se deja contaminar por el deseo de la protagonista. La identificación del instinto sexual con la animalidad agazapada dentro del ser humano encuentra una confirmación en la reflexión que se hace la protagonista sobre la criada Manuela, antes de percatarse de la naturaleza de las relaciones que mantiene con Ramiro: «[...] tiene algo de gata esta mozuela»¹³⁶. En el mismo sentido va la contestación que da la protagonista a uno de sus pretendientes acerca de la razón de su negativa: «¡Por puerco!»¹³⁷. En lo referente a su apego a la limpieza, detrás de esta cualidad se percibe un rechazo tajante de lo biológico: «[...] Gertrudis tuvo que vencer la repugnancia que la sangre, sobre todo la negra y cuajada, le producía»¹³⁸. Esta axiología de la vulgaridad cristalizada desde arriba del ideal entendido como pura espiritualidad pone un mayor énfasis en la disyuntiva original. La animalidad del ser humano, oculta en su sexualidad –reprimida o no– trivializa su vivir, alejando el horizonte de las realidades nobles. Vivir significa indefectiblemente mancharse y, aunque la tía Tula se esfuerza por evitar la suciedad, esta se inmiscuye en su ser. En este mismo sentido hay que leer su legado: «¡No, no tenemos alas..., a lo más de gallina..., no somos ángeles..., lo seremos en la otra vida..., donde no hay fango..., ni sangre! [...] Es lo último que os digo, no tengáis miedo a la podredumbre...»¹³⁹. Al comprobar la inutilidad del esfuerzo de elevar la vida a la categoría de lo sublime incontaminado, se hace imprescindible asumir la condición humana, como lo hicieron los modernistas, bajando hacia las muchedumbres desde la altura del ideal azul.

¹³⁵ Miguel de Unamuno, *La tía Tula*, *op. cit.*, p. 847.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 855.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 872.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 867.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 894.

4.4.3. *Niebla*: los límites del solipsismo

Destruir es cambiar. No, algo más. Destruir es crear.
Pío Baroja, *Paradox, rey*

Desde varios puntos de vista, Augusto Pérez es hermano de Apolodoro: su vivir es inconsistente, tiene que enfrentarse a un desengaño amoroso que le conduce al suicidio (o, cuanto menos, a una idea de suicidio), experimenta la crudeza de la burla y de lo grotesco. La diferencia entre ambos reside en el que el personaje de 1902 se ve habitado por una multitud de discursos mientras que Augusto Pérez, tan hueco como Apolodoro, se lanza al amor en busca de un discurso nuclear, es decir, aspira en cierto modo a convertirse en un personaje simbolista. Nuestro comentario pretende demostrar cómo el horizonte simbolista o, más concretamente, la dimensión prerrafaelita en cuanto esta remite a la representación de la mujer, se está esfumando de las páginas de la novela comentada, dejando sitio a un nuevo tipo de relación intrínseca del texto narrativo, relación de índole metaléptica. Esta última consiste en la denuncia de la porosidad que caracteriza la frontera entre ficción y realidad¹⁴⁰.

La falta de núcleo ideal en la construcción del personaje principal cristaliza a través de monólogos interiores que cruzan su mente justo cuando se ve arrastrado por la mirada de Eugenia¹⁴¹. Resulta notoria la coincidencia entre este libre transcurrir de su conciencia y los contenidos mentales fragmentados de José Fernández o de Antonio Azorín cuando se encuentran en las calles de una metrópoli¹⁴²:

¹⁴⁰ Cfr. Gérard Genette, *Métalepse. De la figure a la fiction*, Paris, Seuil, 2004; Tomasz Swoboda, «Zakrzywienie przestrzeni reprezentacji. Parę słów o metalepsie», *Teksty Drugie*, 5, 2005, pp. 183–194. El significado que Ryszard Nycz atribuye a la «silepsis» en relación con el sujeto modernista, (*Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław, Leopoldinum, 1997, p. 108) coincide perfectamente con la categoría de la relación metaléptica que describiremos al final de los apartados que dedicamos a *Niebla*. Sobre la metalepsis en Unamuno, véase Agnieszka Kłosińska-Nachin, «Miguel de Unamuno. Pomiedzy fikcją a rzeczywistością», *Przestrzenie teorii*, 7, 2007, pp. 97–104.

¹⁴¹ El uso de esta técnica narrativa en *Niebla* no pasa desapercibido a la crítica unamuniana. Véase, a modo de ejemplo, Ronald Ernest Batchelor, *Unamuno Novelist: A European Perspective*, Oxford, The Dolphin Book, 1972, pp. 130–131.

¹⁴² Extraña el empeño de la crítica especializada de relacionar a Unamuno con la modernidad estética de autores tales como Sartre, Camus, Graham Green, Bernanos, Gide o Robbe-Grillet.

¡El trabajo! ¡Hipocresía! Para trabajo el de ese pobre paralítico que va ahí metido arrastrándose... Pero ¿y qué sé yo? ¡Perdone, hermano! –esto se lo dijo en voz alta– ¿Hermano? ¿Hermano en qué? ¡En parálisis! Dicen que todos somos hijos de Adán. Y éste, Joaquinito, ¿es también hijo de Adán? ¡Adiós Joaquín! ¡Vaya, ya tenemos el inevitable automóvil, ruido y polvo!¹⁴³.

Subrayemos la aparición de un paralítico, eco del de *Amor y pedagogía*, que actualiza la estructura inconexa del ser y la vigencia de lo grotesco en la representación del mundo. Aparte de evidenciar la libre asociación de ideas en relación con la modernidad burguesa como marco de la destrucción del núcleo del sujeto («el inevitable automóvil»), en la cita comentada se puede apreciar la interiorización del otro, convertido en un polo de la dialogía mental. La carencia de un eje estructurante encuentra un fundamento justificante en la ausencia del padre. De hecho, mientras la madre, aunque muerta, acompaña el pensamiento de Augusto, la realidad del padre se define en términos de alejamiento y de privación: «De su padre apenas se acordaba; era una sombra mítica que se perdía en lo más lejano, era una nube sangrienta de ocaso. Sangrienta, porque siendo aún pequeñito lo vio bañado en sangre, de un vómito, y cadavérico»¹⁴⁴. El recuerdo del padre se ciñe a dos representaciones: la de un mito, es decir, de un contenido sustancial y fundacional a la vez, y la de una muerte fisiológica y repelente. La acumulación adjetival en torno a la segunda categoría hace prevalecer la imagen de un padre corporal y descompuesto. Pero el motivo más esclarecedor en relación con el padre nos es ofrecido por el del cenicero que conserva la ceniza de su «último puro»¹⁴⁵. En el capítulo primero, tras el encuentro con Eugenia, Augusto toma la determinación de volver a casa para escribir una carta a su amada y, en esta ocasión, dice para sus adentros: «Esas cosas desde casa, desde el hogar. ¿Hogar? Mi casa no es hogar. Hogar..., hogar... ¡Cenicero más bien! ¡Ay, mi Eugenia!»¹⁴⁶. Así que por medio de una sinécdoque, el cenicero designa la casa sin fuego, que es la de Augusto, en oposición a un hogar que el protagonista reconoce no tener. Como se verá más

Paralelamente, se está contrastando su quehacer novelístico con las obras de Galdós, Pereda o Clarín, como si la renovación del autor vasco se llevara a cabo desde el vacío, (cfr. Arsenio Sánchez Calvo, «Miguel de Unamuno: novelista innovador», en: María Dolores Gómez Molleda (ed.), *Actas del Congreso...*, op. cit.; Andrés Amorós, *Introducción a la novela contemporánea*, Salamanca, Anaya, 1966, p. 209). Este planteamiento, al silenciar la labor fundacional de los modernistas, rehúye la dificultad que reside en la problemática relación de Unamuno con el modernismo.

¹⁴³ Miguel de Unamuno, *Niebla*, en: *OC*, t. I, Tr., p. 488.

¹⁴⁴ *Ibid.*, pp. 506–507.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 507.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 491.

adelante, cuando comentemos *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez*, en el mundo unamuniano el no tener hogar remite a la insustancialidad de la persona. La ausencia del padre en *Niebla* se relaciona, pues, con la pérdida del núcleo fundacional y la búsqueda de una mujer, búsqueda encaminada a fundar un hogar, desde esta perspectiva, adquiere un matiz trascendental. Los ojos de Eugenia orientan a Augusto hacia ese «otro mundo» que imagina en términos muy cercanos a los que el Unamuno-simbolista utiliza en «El secreto de la vida» (1906) o en «La sima del secreto» (1910): «Y de vez en cuando nos llegan hálitos, vahos y hasta rumores misteriosos de ese otro mundo, de ese interior de nuestro mundo»¹⁴⁷.

En consonancia con su proyecto simbolista de fundar un hogar, tras la aparición de Eugenia, Augusto empieza a esforzarse por reorientar su vida en torno a una idea única, la del amor: «Augusto se lavó, peinó, vistió y avivó como quien tiene ya un objetivo en la vida, rebosando íntimo arregosto de vivir. Aunque melancólico»¹⁴⁸. Unas líneas más adelante vemos a Augusto acogerse a la concepción platónica del amor: «¡Calla –se dijo–, si yo la había visto, si yo la conocía hace mucho tiempo; sí, su imagen me es casi innata...! ¡Madre mía, ampárame!»¹⁴⁹. El último grito nos interesa sobremanera ya que nos orienta hacia la dimensión virginal, concomitante con el anhelo de eternizarse sin renunciar a lo humano. El ansia de entablar una relación religiosa con el mundo a través del amor nos obliga a reflexionar acerca de la imagen de Eugenia, cuyo nombre establece un extrañamiento paralelo con el protagonista de *Nuevo mundo*, quien místicamente sentía las íntimas armonías del mundo, vehiculadas en términos pictóricos y musicales, antes de que el medio y la ramplonería de la capital las hicieran añicos.

Eugenia se parece en mucho a Clarita de *Amor y pedagogía* pero su vulgarización con respecto a la protagonista de la novela de 1902 se agudiza. De hecho, la condición de Eugenia aparece en estrecha relación con lo económico, a saber, primero, con el suicidio de su padre «después de una operación bursátil desgraciadísima»¹⁵⁰ y, segundo, con una casa hipotecada. En este contexto, su vinculación con la música podría ofrecer una apertura hacia una posible idealización, sobre todo si tomamos en consideración las potencialidades sintetizadoras que el Unamuno-simbolista atribuye a la música. Pero Eugenia

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 517.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 505.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 505. Alexander A. Parker ve en la conducta de Augusto un recuerdo lejano del neoplatonismo, actualizado a través del «Epílogo» de Orfeo, («En torno a la interpretación de *Niebla*», en: Antonio Sánchez Barbudo (ed.), *Miguel de Unamuno, op. cit.*, p. 224). Según nuestra perspectiva, nos hallamos ante un punto de contacto entre la corriente neoplatónica y el prerrafaelismo, un cruce explotado generosamente por la literatura modernista.

¹⁵⁰ Miguel de Unamuno, *Niebla, op. cit.*, p. 513.

declara en numerosas ocasiones que la música le es odiosa y, de hecho, renuncia al piano en cuanto la generosidad de Augusto la libera de las estrecheces económicas. De modo que la condición de «profesora de piano» queda asociada a la profesionalización del arte y constituye una nota degradante que no hará sino exacerbar la crueldad de las acciones de Eugenia. Además, el encuentro con la joven pianista entraña el descubrimiento de la sensualidad y de la pasión sexual, cuyo carácter envilecedor se encuentra condensado a través de las relaciones que el protagonista mantiene con Rosario y, particularmente, cuando el cínico Mauricio visita a Augusto y ridiculiza su conducta esquiva con la planchadora. La búsqueda del horizonte trascendente a través del amor desemboca inevitablemente en lo tragicómico que recuerda a Calisto de *La Celestina*¹⁵¹ mientras está cantando las gracias de su Melibea en presencia de un criado pícaro. En la cita que reproducimos a continuación asistimos a la composición de un poema por parte de Augusto, mientras Eugenia toca el piano:

Mi alma vagaba lejos de mi cuerpo
 en las brumas perdida de la idea,
 perdida allá en las notas de la música
 que según dicen cantan las esferas;
 y yacía mi cuerpo solitario
 sin alma y triste errando por la tierra [...]
 Mas brotaron tus ojos como fuentes
 De viva luz encima de mi senda
 Y prendieron a mi alma y la trajeron
 Del vago cielo a la dudosa tierra,
 metieronla en mi cuerpo, y desde entonces
 ¡y sólo desde entonces vivo, Eugenia!¹⁵².

No solo la obvia degradación de Eugenia contribuye a la frustración del horizonte prerrafaelita de *Niebla*. El esfuerzo de Augusto de ir construyéndose un alma se ve malogrado por la instancia narratorial, la cual no escatima notas grotescas a la hora de caracterizar a su protagonista, fenómeno que se trasluce, por ejemplo, a través del carácter imitativo del poema citado, muy en consonancia con la dudosa pericia artística de la acompañante. La burla queda

¹⁵¹ Esta coincidencia remitente a la degradación de los anhelos idealistas de Augusto resalta igualmente en la escena en la que el protagonista está hablando con sus criados de su proyecto de casarse y Liduvina teme «que Augusto les espetara todo un monólogo», (*ibid.*, p. 501).

¹⁵² *Ibid.*, pp. 629–630. Thomas R. Franz ve en estos versos de Augusto un eco de los que compone Pío Cid, inspirándose en Martina, en *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* de Ángel Ganivet. Según el crítico unamunista, en ambas novelas los motivos eternizadores se encuentran ironizados, («*Niebla* y *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*: Ganivet como catalizador de la primera modernidad española», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 40, 2005, pp. 31–44).

patente desde el arranque de la búsqueda trascendental de Augusto, la cual empieza con la determinación de seguir a un perro a fin de conjurar la indeterminación, y el atractivo de los ojos de Eugenia resulta ser un eco de esta decisión inicial. Sin pretender agotar la lista de guiños de un narrador poco compasivo, se hace apremiante plantear una pregunta acerca de las razones de esta degradación vertical (llevada a cabo desde arriba), paralela a una frustración a nivel horizontal, típica de la dicción simbolista (recordemos que en *Nuevo mundo*, lo exterior frustra el ideal). La respuesta a tal interrogante se halla en la dimensión que hemos denominado «metaléptica».

El archicommentado encuentro de Augusto con Unamuno transcurre en el despacho-librería del autor, en el que en no pocas ocasiones se alude al rector de Salamanca en el contexto de la representación: varias veces se menciona su retrato al óleo¹⁵³ y sus «trabajos literarios»¹⁵⁴. La ubicación del diálogo en un espacio reducido remitente a la creación nos sitúa dentro de la perspectiva simbolista en la que el acto creador se aísla del mundo fenoménico a fin de penetrar los laberintos del alma o descifrar las señales de lo oculto. El despacho-librería pasa a convertirse, de este modo, en la cámara oscura de la conciencia artística (a imagen del taller de Alberto Soria o la «celda escondida» de *Ariel*), donde el mundo interior se erige, con el respaldo de la biblioteca universal, en refugio autenticador o en sustituto de lo real exterior¹⁵⁵. A este respecto, la conversación que ocupa el capítulo XXXI de la novela, al sugerir que toda la novela ocurre en la conciencia del autor, entabla un diálogo abierto con la dicción simbolista, equiparable a la superación de la biblioteca simbolista realizada por Antonio Azorín en *La voluntad*. De hecho, la revelación del carácter ficticio de la vida de Augusto parece de menos peso que la de la naturaleza mortal del propio autor: «El que crea se crea y el que se crea se muere»¹⁵⁶. La búsqueda trascendental de Augusto se revela fracasada porque se emprende desde la conciencia del despacho-librería¹⁵⁷, es decir, una conciencia que ha descubierto su finitud en cuanto creadora. De modo que asistimos a la superación del solipsismo en la medida en que este se teñía de acentos místicos (seculares o religiosos). La creación que se sabe mortal no puede desvelar este

¹⁵³ Miguel de Unamuno, *Niebla*, *op. cit.*, pp. 648 y 650.

¹⁵⁴ *Ibid.*, pp. 648, 650.

¹⁵⁵ La predilección por el espacio interior de la narrativa cambiosecular no ofrece lugar a dudas. Cfr. Nil Santiáñez, «Interiores», en: *Investigaciones literarias...*, *op. cit.*, pp. 281–323.

¹⁵⁶ Miguel de Unamuno, *Niebla*, *op. cit.*, p. 655.

¹⁵⁷ El que el episodio del famoso encuentro se añada en la última etapa de la composición de *Niebla*, iniciada en torno a 1907, no resta fundamento a nuestra hipótesis, ya que esta escena constituye la cristalización de una actitud patente desde el principio de la novela. En lo referente al desentrañamiento del proceso de la composición de *Niebla*, véase Roberta Johnson, «El problema del conocimiento en Unamuno y la composición de *Niebla*», en: Sebastián Neumeister (coord.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 2, 1989, pp. 303–308.

«otro mundo» que evoca el Unamuno-simbolista¹⁵⁸. Augusto, al matar a su autor, proclama la instauración de la relación metaléptica como dominante dentro de la novela en la que se mueve. Así pues, la metalepsis se convierte en sustituto del horizonte ideal (concebido este último fuera del espacio artístico) y ofrece asimismo un cruce entre el nivel ontológico y estético de la obra: a falta de una trascendencia, la novela se repliega sobre sí misma y su propia ficcionalidad como respuesta última a los problemas irrevocables. De modo que la representación de la subjetividad, a saber, la solución simbolista ante la crisis, deja paso al protagonismo intrascendente y, por ello mismo, autónomo del lenguaje¹⁵⁹.

La obvia dimensión autorreferencial de la novela constituye una clara prueba de este nuevo protagonismo¹⁶⁰. Sin detenernos a desmenuzarla, nos gustaría llamar la atención sobre un consejo que Víctor Goti da a su amigo mientras este se sume en la desesperación tras la pérdida definitiva de Eugenia: «Pues esto, charlar, sutilizar, jugar con las palabras y los vocablos... ¡pasar el rato!»¹⁶¹. Pasar el rato con la palabra, ya que eternizarse a través de un alma ha resultado un fracaso. Este es el significado que poseen las varias novelas intercaladas, como la del *fogueteiro* o la de don Eloíno Rodríguez de Alburquerque y Álvarez de Castro, recogidas en el Casino, lugar que se erige en espacio alternativo al del despacho-librería. El ser humano existe como chisme contado en un casino, tiene la misma consistencia que las palabras que textualizan su anécdota en un sitio intrascendente. Otro aspecto del protagonismo del lenguaje se desarrolla a través de la oración fúnebre de Orfeo,

¹⁵⁸ En cierto modo, aunque adoptando una perspectiva distinta, llegamos a una conclusión similar que la de Francisco La Rubia Prado cuando habla del fracaso del organicismo en *Niebla*, en la medida en que el desdoblamiento irónico, en última instancia, da la razón al autor mecanicista, (*Alegorías de la voluntad. Pensamiento orgánico, retórica y deconstrucción en la obra de Miguel de Unamuno*, Madrid, Libertarias/Prodhufi, 1996, pp. 185–198). Sin embargo, nos gustaría marcar nuestra disconformidad ante el razonamiento de dicho crítico que se fundamenta en el convencimiento de que Augusto se suicida (*ibid.*, pp. 188–190). Según nuestra perspectiva, la cuestión de la muerte del protagonista tiene que quedar sin solución porque el texto se resiste a aportar pruebas a este respecto.

¹⁵⁹ Nil Santiáñez advierte la presencia de estas dos tendencias (la representación de la subjetividad y el protagonismo del lenguaje) dentro de la narrativa modernista al analizar el interiorismo espacial, (Nil Santiáñez, «Interiores», *op. cit.*).

¹⁶⁰ De hecho, se trata de una dimensión ampliamente discutida por la crítica. Véase, a modo de ejemplo, la siguiente afirmación de Ricardo Gullón, quien dice de Unamuno que es «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», («Teoría y práctica de la novela», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 440-41, febrero-marzo 1987, p. 333). A nosotros nos gustaría insistir en el hecho de que este aspecto de la novelística unamuniana llega a su cumbre en *Niebla* (no sin insinuarse previamente en *Amor y pedagogía*), cumpliéndose simultáneamente el solapamiento de la dicción simbolista.

¹⁶¹ Miguel de Unamuno, *Niebla*, *op. cit.*, p. 645.

pronunciada en presencia del cuerpo «frío y blanco, vestido, sí, pero sin habla ni por fuera ni por dentro»¹⁶², en la que se evoca el mundo puro de Platón¹⁶³ y se manejan vocablos tales como «antropismo»¹⁶⁴. De este modo, se nos ofrece una manifestación de la autonomía del discurso literario, proclamada ante el silencio definitivo de un mundo de cara a la muerte¹⁶⁵. Además, la proclividad al juego con las palabras, tal como aconseja Víctor Goti, se realiza con harta frecuencia actualizando (y degradando) el horizonte trascendental, como ocurre en este diálogo jocoso entre Augusto y la cocinera Liduvina:

- ¡El piano! Y eso ¿para qué sirve?– preguntó Liduvina.
 –¿Para qué sirve? Pues ahí estriba su mayor encanto, en que no sirve para maldita de Dios la cosa, lo que se llama servir. Estoy harto de servicios...
 –¿De los nuestros?
 –¡No, de los vuestros, no! Y además el piano sirve..., sí, sirve para llenar los hogares de armonía y que no sean ceniceros.
 –¡Armonía! Y eso ¿con qué se come?¹⁶⁶.

La música, el cenicero, el hogar y la armonía, tal como Augusto maneja estos vocablos en consonancia con sus anhelos simbolistas, pertenecen a un orden inasequible para Liduvina, la cual, en su calidad de cocinera entiende únicamente la prueba trófica: solo existe lo que se come. El exceso de comida ingerida por Augusto al final de *Niebla*, además de ofrecer un eco de las teorías del biólogo-filósofo Ramón Turró¹⁶⁷ constituye, de este modo, una última tentativa de demostrar la existencia objetiva del mundo y, por esta vía, la suya propia. Huelga decir que el «como luego existo» se encuentra en las antípodas del idealismo solipsista y arranca del mismo fundamento epistemológico que el que sustenta la determinación de callarse del Antonio Azorín de *La voluntad*. La creación se instaura como emanación del yo y se autodestruye, instalándose en la dialéctica artística típica de la ironía modernista de clara raigambre romántica.

¹⁶² *Ibid.*, p. 670.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 670.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 668.

¹⁶⁵ Cfr. Javier Blasco para quien «la constatación de la autonomía del arte respecto de la vida» ofrece uno de los fenómenos importantes para la definición del modernismo, («Ensayo y estética: el paradigma del modernismo», en: Juan Francisco García Casanova (ed.), *El ensayo. Entre la filosofía y la literatura*, Granada, Comares, 2002, p. 116).

¹⁶⁶ Miguel de Unamuno, *Niebla*, *op. cit.*, p. 502.

¹⁶⁷ Carlos Clavería recuerda que Unamuno prologó la versión castellana de *Los orígenes del conocimiento: el hambre* (1916, la versión catalana es de 1912) de Turró y rastrea su huella en *Del sentimiento trágico de la vida* (1913), es decir, la teoría de Turró pudo proveer a Unamuno de un fodo temático durante la gestación de *Niebla*, (*Temas de Unamuno*, *op. cit.*, pp. 37–38). En el mismo sentido va el artículo de Roberta Johnson, quien recuerda la existencia de una carta de Turró de 1913 en la que el autor catalán agradece a Unamuno el envío de *Del sentimiento trágico de la vida*, («El problema del conocimiento...», *op. cit.*, pp. 306–307).

4.4.4. *La novela de don Sandalio: sobre la opacidad del mundo*

Cementerio sin tumbas...
Ni una voz, ni recuerdos ni esperanza.
Jardín sin jardinero,
viejo jardín,
viejo jardín sin alma.
Manuel Machado, «El jardín gris»

Escrita en 1930, *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez* sitúa su escasa acción en 1910. El texto consta de las cartas de un solitario que cuentan la relación que mantuvo durante un breve lapso de tiempo con don Sandalio, la cual consistió esencialmente en unas partidas de ajedrez jugadas en un casino. El destinatario de las misivas permanecerá mudo, aunque su presencia se menciona ocasionalmente a través de las alusiones del epistológrafo a sus cartas. Reducido a este esquema, el argumento de la novela textualiza un ir hacia el mundo desde la experiencia de un misántropo. A diferencia de la novela de aprendizaje, en la que el contacto con la realidad se efectúa desde la inocencia a través de parcelas aleatorias que irán moldeando al protagonista¹⁶⁸, en *La novela de don Sandalio...*, el epistológrafo entabla una relación esencial con el mundo que se vive como la única posible, dado que anteriormente el protagonista ha realizado un rechazo contundente de los demás lazos y no irá sino confirmando su elección. Ello nos mueve a buscar el anclaje que justifica y cimenta la relación del epistológrafo con el mundo, tanto más que la forma epistolar de la novela evidencia la necesidad asumida por el protagonista de pasar por la expresión literaria¹⁶⁹ a fin de afirmarse, situándose, de este modo, dentro de una posible perspectiva simbolista. Veamos la naturaleza de este anclaje.

La novela construye una serie de imágenes recurrentes, entre las que destacan la del viejo caserío, la del roble herido y la de los espejos, las cuales ofrecen una respuesta al interrogante que acabamos de plantear. Parémonos, primero, a examinar la relevancia del viejo caserío por donde pasea el protagonista en su ansia de huir de la tontería humana: «[...] y me he ido hasta las ruinas de aquel viejo caserío de que ya te dije, al resto de cuya chimenea de hogar enhollinada abriga hoy el follaje de la hiedra en que anidan los pájaros del

¹⁶⁸ *La voluntad*, por ejemplo, se inscribe dentro de esta categoría estética, acogándose asimismo al género de la novela lírica, (cfr. Fermín Ezpeleta Aguilar, «Formación y maestro...», *op. cit.*).

¹⁶⁹ De hecho, el epistológrafo subraya en numerosas ocasiones que está construyendo su propia novela.

campo»¹⁷⁰. El caserío está arruinado y la chimenea, el centro del antiguo hogar, aparece invadido por la irreflexiva naturaleza (hiedra y pájaros). Algo muy similar acontece con el roble, el cual, aunque «lleva una profunda herida que le deja ver las entrañas al descubierto y esas entrañas están vacías»¹⁷¹, conserva sus fuerzas vitales porque «la savia circula entre la albura del leño y la corteza»¹⁷². Estamos, pues, en un mundo descentralizado e insustancial cuya vitalidad se mantiene a través de un ímpetu ciego y deshumanizado. La historia del epistológrafo se construye en consonancia con esta ambientación invertebrada:

Tú sabes, mi Felipe, que yo sí que no tengo, hace ya años, hogar, que mi hogar se deshizo, y que hasta el hollín de su chimenea se ha desvanecido en el aire, tú sabes que a esa pérdida de mi hogar se debe la agrura con que me hiere la tontería humana¹⁷³.

Por tanto, como en los personajes del simbolismo, asistimos a la evocación de una prehistoria, pero el énfasis de la rememoración recae en la carencia resultante de la pérdida de la unidad¹⁷⁴. La incurable misantropía que aqueja al protagonista se origina, según él mismo confiesa, en esta privación de interior, la cual, de esta manera, llega a cobrar cualidades de acontecimiento fundacional. Como recordamos, la fe en la necesidad de rehumanizar la conciencia humana incita al artista del simbolismo a imponer leyes dignificadoras a la colectividad (piénsese en Eugenio Rodero, de *Nuevo mundo*); una vez desaparecida la conciencia como foco del mundo, se esfuma toda esperanza de mejora.

La insustancialidad de la realidad adquiere tintes más agudos en la experiencia de la sala de espejos. Un día, el protagonista se aventura a penetrar en un café que describe en los siguientes términos:

Había grandes espejos, algo opacos, unos frente a otros, y entre ellos me veía varias veces reproducido, cuanto más lejos más brumoso, perdiéndome en lejanías como de triste ensueño. ¡Qué monasterio de solitarios el que formábamos todas las imágenes aquellas, todas aquellas copias de un original!¹⁷⁵.

¹⁷⁰ Miguel de Unamuno, *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez*, en: *OC*, t. II, Tr., p. 368.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 352.

¹⁷² *Ibid.*, p. 352.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 368.

¹⁷⁴ Notemos que la novela analizada en ningún momento se dedica a evocar la armonía perdida, aunque, como puede apreciarse, se menciona la pérdida como tal.

¹⁷⁵ Miguel de Unamuno, *La novela de don Sandalio...*, *op. cit.*, p. 374.

Los espejos, al multiplicar una imagen, reflejan su propio reflejo, haciendo desaparecer el original. Por lo tanto, se esfuma la causa primera de las representaciones y lo que permanece se caracteriza por su superficialidad y su incontrolable multiplicación. Como falta el lazo germinal, las representaciones resultan incomunicadas. Ello es tanto más notable cuanto que el espejo, en el mundo narrativo unamuniano, como ha quedado patente en nuestro análisis del cuento «El espejo de la muerte», puede remitir al misterio de la trascendencia. En la novela comentada, el ser humano se reduce a una yuxtaposición infinita de espectros que bien pueden equivaler a «un mero flujo, en el tiempo, de conciencia»¹⁷⁶ o a las huellas que deja en conciencias ajenas. Observemos que, en última instancia, ambos planteamientos corresponden a un cuestionamiento ontológico explicitado en la novela: «El problema más hondo de nuestra novela, de la tuya, Felipe, de la mía, de la de don Sandalio, es un problema de personalidad, de ser o no ser [...]»¹⁷⁷. Como a todas luces el yo carece de alma¹⁷⁸, la impronta que deja en las mentes de los demás debe ser irrelevante. Pero al mismo tiempo, esta leve huella del otro en el yo¹⁷⁹ ofrece la única posibilidad de interrelacionarse con el mundo y de llenar el vacío. De ahí que el texto unamuniano se valga del episodio de la huella de un pie, encontrada en la playa por Robinsón¹⁸⁰, lo cual, a su vez, explica el alcance del apellido del personaje epónimo¹⁸¹.

La visión de una realidad reducida a la complejidad de su superficie se cifra en el juego de ajedrez. El epistológrafo nos dice que Don Sandalio «juega [...] como quien cumple un servicio religioso»¹⁸². El mismo Unamuno, aficionado en su mocedad al ajedrez, en un ensayo de *Contra esto y aquello* (1912), llega a explicitar la relación entre este juego y la religiosidad en los siguientes términos: «Un club ajedrecista es lo más opuesto a una iglesia cualquiera, a un centro de comunión espiritual. El ajedrez puede llegar a ser uno de los medios de juntarse

¹⁷⁶ Donald L. Shaw, «Acerca de *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez* de Unamuno», en: Francois Lopez, Joseph Pérez, Noël Salomon, Maxime Chevalier (coords.), *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, vol. 2, 1977, p. 796.

¹⁷⁷ Miguel de Unamuno, *La novela de don Sandalio...*, op. cit., p. 379.

¹⁷⁸ A este respecto, piénsese igualmente en el motivo de las sombras con las que se cruza el protagonista y que corroboran la visión de un mundo desprovisto de sustancia eterna, (*ibid.*, pp. 351, 377).

¹⁷⁹ Sobre la importancia del tema del otro en la gestación de *La novela de don Sandalio...*, véase Bénédicte Vauthier, «Miguel de Unamuno y André Gide ante el espejo», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 37, 2002, pp. 91–111.

¹⁸⁰ Miguel de Unamuno, *La novela de don Sandalio...*, op. cit., pp. 352, 359, 163.

¹⁸¹ Cfr. Robert L. Nicholas, *Unamuno, narrador*, Madrid, Castalia, 1987, p. 125.

¹⁸² Miguel de Unamuno, *La novela de don Sandalio...*, op. cit., p. 358.

las personas sin comprometer en esta junta sus almas»¹⁸³. Al jugar al ajedrez dos personas pasan un rato juntas, unidas por un interés común, sin que se establezca ningún tipo de compenetración espiritual entre ellas. En términos del Unamuno-simbolista, el timbre, es decir, la matriz ideal del ser humano, permanece incomunicado. Pero es que el Unamuno de la ampliación modernista renuncia a la creencia en el núcleo eterno alojado en el sujeto. Por ende, el ajedrez pasa a significar un mundo sin profundidad, en el que lo esencial son las cambiantes relaciones horizontales, sin ningún principio de perdurabilidad. El peculiar lazo que une a don Sandalio con el tablero remite al desplazamiento religioso que se ha operado con la modernidad¹⁸⁴, una vez cumplida la secularización del mundo. Estamos asimismo ante el anclaje que hemos estado buscando a fin de definir el posicionamiento de los protagonistas de *La novela de don Sandalio...* frente al mundo: en la novela de la modalidad que estamos analizando, la relación tensa hacia lo Uno se ve sustituida por la interrelación. Observemos igualmente que Unamuno, al sacralizar la planicie del tablero, aun encarando la nada, no pierde de vista la perspectiva de la sustancialidad (de ahí, la retórica del vacío), al igual que José Asunción Silva cuando introduce en su novela la dimensión prerrafaelita. El arte de las vanguardias aprovecha plenamente la fecunda experiencia del juego, cuyo inicio se sitúa en la literatura modernista¹⁸⁵.

Dejando de lado este nivel ontológico, en el que la dicción simbolista queda ostensiblemente superada, se hace imprescindible acudir a la dimensión metaliteraria de la novela. Aparte de deducirse de la experiencia de los espejos, el tema de la representación preocupa poderosamente al narrador, el cual en numerosas ocasiones rechaza historias que podrían contarse. Así, *La novela de don Sandalio...* contiene en germen varias novelas abortadas, como la de una joven que pasea al borde del mar y quien, tras leer una carta, la rompe en

¹⁸³ Miguel de Unamuno, «Sobre el ajedrez», en: *OC*, t. IX, FJAC, p. 489. Muchas de las observaciones de este texto inducen a pensar que la novela que venimos comentando se estaba ya gestando en la mente de Unamuno a la altura de 1912. Piénsese, en especial, en el siguiente fragmento: «En mi época de ajedrecimania solía yo jugar con un ancianito que no parecía vivir sino para el ajedrez. Todas las tardes me pasaba dos o tres horas jugando con él. Y jamás supe sino su nombre, que hoy ya no lo recuerdo. No sé de dónde, ni cómo era, ni qué ideas tenía, ni nada de su vida pasada», (*ibid.*, p. 489).

¹⁸⁴ Pensamos en la modernidad tanto epistemológica como sociológica.

¹⁸⁵ Según Nil Santiáñez, en las letras españolas, *La incógnita* (1889) de Pérez Galdós supone un arranque del interés por el juego, iniciando, de este modo, uno de los senderos del modernismo que este crítico aprehende desde su contexto europeo, (*Investigaciones literarias...*, *op. cit.*, pp. 351–380). Como se puede ver, somos partidarios de abordar los procesos histórico-literarios de las primeras décadas del siglo XX en términos de continuidad. Cfr. Astradur Eysteinnsson, «Awangarda jako/czy modernizm?», en: Ryszard Nycz (red.), *Odkrywanie Modernizmu...*, *op. cit.*, pp. 155–199.

pedazos, echa a llorar y se enjuga la cara¹⁸⁶. El epistológrafo se niega igualmente a contar la historia de la hija de don Sandalio, «¡La ella del viejo cuento!»¹⁸⁷. Pero la obstinación por no narrar se deja sentir sobre todo en cuanto al mismo don Sandalio, cuya vida permanecerá definitivamente desconocida, aunque, a juzgar por lo que se filtra desde el mundo real hacia la conciencia del narrador, ofrece no poco material novelable. Esta tajante negativa ante la convención de organizar hechos externos en series coherentes, negativa encaminada a liberar la instancia lectora del corsé de la doxa, nos sitúa en las antípodas de la tendencia historiográfica, superada por la narrativa del modernismo, como hemos tenido la ocasión de apreciar al comentar *La voluntad*¹⁸⁸.

Ante la incesante afluencia de historias que configuran la aparencialidad, el narrador de las cartas propone novelar a *su* don Sandalio: «¿Historias? Cuando las necesite, me las inventaré»¹⁸⁹. En vez de recoger datos sobre su vida fuera del casino, el autor de las cartas prefiere «imaginársela»¹⁹⁰. Este deseo reiterado de oponer novelas, fruto de su invención, a las historias, definidas como registro de sucesos, nos hace volver otra vez la mirada hacia el concepto de imaginación creadora, decisivo para el Unamuno-simbolista. Y aquí descubrimos algo que se deduce de lo ya dicho: la imaginación, al erigirse en alternativa al mundo de la contigüidad, no puede penetrar en las esencias de lo real entendido como objeto o sujeto. El vector de su acción se dirige, por lo tanto, hacia el yo definido como relación con la otredad, la cual, por un breve lapso de tiempo, llega a alojarse en su interior deshabitado, a imagen de una de las escenas finales de la novela: «Y he llegado al roble, a mi viejo roble, y como empezaba a lloviznar me he refugiado en sus abiertas entrañas»¹⁹¹. Consecuentemente, la novela no da a conocer al epistológrafo ni muchísimo menos a don Sandalio, sino el proceso de apropiación a través del que el primero fagocita al otro. Este existir solo en redes de relaciones, fenómeno al que remite al juego del ajedrez, se manifiesta, por ejemplo, por medio de múltiples interrogantes formulados en relación con la vida de don Sandalio: «¿pensará él en mí?, ¿me echará de menos en el casino?, ¿habrá encontrado en éste algún otro consocio –¡consocio!– que le haga la partida? ¿habrá preguntado por mí? ¿existo yo por él?»¹⁹². Estamos tocando la

¹⁸⁶ Miguel de Unamuno, *La novela de don Sandalio...*, *op. cit.*, p. 365.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 378.

¹⁸⁸ Esta tendencia «antihistoriográfica» de *La novela de don Sandalio...* fue detectada por Carlos Alex Longhurst, quien, además, relaciona la novela unamuniana con el contexto modernista europeo, («Teoría de la novela de Unamuno. De *Niebla* a *Don Sandalio*», en: Ana Chaguaceda Toledano (ed.), *Miguel de Unamuno...*, t. I, *op. cit.*, pp. 139–151).

¹⁸⁹ Miguel de Unamuno, *La novela de don Sandalio...*, *op. cit.*, p. 361.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 355.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 371.

¹⁹² *Ibid.*, p. 364.

raíz del monodílogo, forma que hay que considerar como solución unamuniana a la esencial opacidad de la realidad. Paralelamente a la conversación con la alteridad temporalmente alojada en el sujeto, la forma epistolar del relato, al silenciar las respuestas del destinatario, actualiza la naturaleza inmanente del yo¹⁹³. Por otro lado, el motivo de la locura que aflora en varias ocasiones en el texto¹⁹⁴ no hace sino realzar la horizontalidad de la conciencia, convertida en un espacio habitado por entidades sustituibles. De modo que la novela, al partir de un sistemático rechazo de lo anecdótico, está llamada a crear series de tensiones hacia lo otro, es decir, hacia un mundo que se ha vuelto impenetrable, para ir llenando el vacío del yo. El ser auténtico, aunque intrascendente, se inventa, y esta confianza en la expresión literaria, junto a la memoria del lazo religioso que acompaña la evocación del ajedrez, ofrece el último reducto del simbolismo dentro de la modalidad modernista que venimos comentando.

4.4.5. *San Manuel Bueno, mártir: la voz irónica*

Converso con el hombre que siempre va conmigo.
Antonio Machado, «Retrato»

La realidad de Valverde de Lucerna de *San Manuel Bueno, mártir* se configura en torno a la voluntad del párroco, por una parte, y a una voluntad de índole textual, por otra. Ambas entidades volitivas buscan dotar al mundo del pueblo de principios de coherencia y perdurabilidad, en oposición a la crisis explicitada a través del personaje central. Nos enfrentamos, pues, a un orden pre-moderno, el cual remite a la cosmovisión simbolista. La conciencia de la crisis vehiculada por don Manuel, no se aparta del simbolismo en la medida en que su agonía se ve compensada por la imposición de un nuevo orden. Sin embargo, dentro de esta unidad atravesada por el vislumbre de la inmanencia, se pueden percibir ecos irónicos cuyo blanco se encuentra en la crisis misma, hecho que fundamenta nuestra inclusión de *San Manuel Bueno, mártir* en la ampliación modernista del simbolismo.

El trasfondo bíblico de la novela comentada se manifiesta por doquier y constituye la base de una colectividad pre-moderna. A este respecto podrían evocarse la transcripción del *Antiguo Testamento*, relativa a la muerte de Moisés, o las muchas referencias a Jesús en relación al párroco. Por otro lado, los ritos

¹⁹³ A este respecto, es necesario recordar que en el «Epílogo» a su novela, Unamuno sugiere que el espistológrafo, Felipe y don Sandalio son todos la misma persona, (*ibid.*, p. 381).

¹⁹⁴ *Ibid.*, pp. 358–359.

que instauro el párroco, como el de recitar el Credo o el de sumergir en el lago a los endemoniados, participan de la voluntad de mantener vivos los mitos fundacionales de Valverde de Lucerna. Así pues, la actividad de don Manuel coincide con la del Salvador: «Debo vivir para mi pueblo, morir para mi pueblo. ¿Cómo voy a salvar mi alma si no salvo la de mi pueblo?»¹⁹⁵. Y, en efecto, tal salvación se cumple, al vivir los habitantes de la aldea en un espacio analógico, ya que los elementos tales como la montaña y el lago producen ecos constantemente, dotando a la realidad ficticia de una redundante esencialidad¹⁹⁶:

Y yo oía las campanadas de la villa que se dice aquí que está sumergida en el lecho del lago –campanadas que se dice también se oyen la noche de San Juan– y eran las de la villa sumergida en el lago espiritual de nuestro pueblo; oía la voz de nuestros muertos que en nosotros resucitaban en la comunión de los santos¹⁹⁷.

La leyenda de una villa sumergida¹⁹⁸ que emite señales («campanadas» y «voz») contribuye a construir el espacio analógico. Destaquemos igualmente la importancia de la profundidad: el lago encubre en su fondo una realidad que comunica con la de los habitantes de Valverde de Lucerna. Estas correspondencias hacen que el lago aparezca calificado de «espiritual», identificando de este modo lo profundo con el elemento inmaterial. De manera que la realidad (la de Valverde de Lucerna) no se reduce a meras apariencias (un lago y también una montaña en cuanto soporte material del argumento) sino que remite, a nivel de la realidad representada, a una idealidad sustentadora de la vida de sus habitantes y, a nivel textual, a un ritmo estructurante. De hecho, la reiterada evocación del lago y de la montaña les confiere la cualidad de leitmotivs, vehiculando de este modo la voluntad artística de erigir un mundo coherente y armónico.

Otros elementos característicos de la aldea vienen a reforzar su estatus de realidad pre-moderna. Volvamos sobre el rito de recitar el Credo que evocábamos anteriormente:

Había un santo ejercicio que introdujo en el culto popular y es que, reuniendo en el templo, hombres y mujeres, viejos y niños, unas mil personas, recitábamos al unísono, en una sola voz, el Credo [...]. Y no era un coro, sino una sola voz, una voz simple y unida, fundidas

¹⁹⁵ Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir, y tres historias más*, en: *OC*, t. II, Tr., p. 322.

¹⁹⁶ Sobre las connotaciones bíblicas del lago y la montaña, véase Alfred Rodríguez y Karen M. Faren, «Sobre el lago y la montaña en *San Manuel Bueno, mártir*», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 31, 1996, pp. 115–119.

¹⁹⁷ Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno...*, *op. cit.*, p. 318.

¹⁹⁸ Unamuno visitó el lago de San Martín de Castañeda en junio de 1930 y probablemente en esta ocasión le fue contada la leyenda local de la ciudad sumergida, (cfr. Manuel García Blanco, «Introducción», a *OC*, t. II, Esc., pp. 45–47).

todas en una y haciendo como una montaña, cuya cumbre, perdida a las veces en nubes, era don Manuel¹⁹⁹.

Los habitantes del pueblo tienden espontáneamente a agruparse en torno a un centro, a una autoridad: estamos ante una sociedad cuya conciencia se construye fuera de la polifonía. La esencialidad de un pueblo perdido entre un lago y una montaña aparece opuesta a la actualidad pragmática, la que cuaja a través de la imagen de la ciudad y la que trae de América, junto con «un caudillo ahorrado», Lázaro, el hermano de la narradora. Este mundo actual se identifica, pues, con el dinero y el progreso, autodefiniéndose, por boca del mismo Lázaro, en términos de oposición al orden feudal y medieval: «Para él feudal era un término pavoroso; feudal y medieval eran los dos calificativos que prodigaba cuando quería condenar algo»²⁰⁰. Desde la óptica del texto, la ciudad aparece representada en términos de carencia y, significativamente, lo que anhela la narradora en su breve estancia fuera de la aldea es, en primer lugar, el lago y la montaña, es decir, las huellas de la perdurabilidad y del ritmo:

Fui unos días, invitada por una compañera de colegio, a la ciudad, y tuve que volverme, pues en la ciudad me ahogaba, me faltaba algo, sentía sed de la vista de las aguas del lago, hambre de la vista de las peñas de la montaña; sentía, sobre todo, la falta de mi don Manuel y como si su ausencia me llamara, como si corriese un peligro lejos de mí, como si me necesitara²⁰¹.

Ahora bien, la voluntad instauradora de la comunidad eterna de Valverde de Lucerna, es decir, la conciencia del párroco, se ve aquejada por la congoja de haber perdido la fe, hecho que ha inducido a no pocos críticos a hablar del «engaño» de don Manuel²⁰². En efecto, la tarea del párroco se aleja de la ortodoxia, hecho que resalta su actividad original y autónoma en su afán de dotar de leyes perdurables a su parroquia:

Jamás en sus sermones se ponía a declamar contra impíos, masones, liberales o herejes. ¿Para qué, si no los había en la aldea? Ni menos contra la mala prensa. En cambio, uno de los más frecuentes temas de sus sermones era contra la mala lengua²⁰³.

¹⁹⁹ Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno...*, *op. cit.*, p. 318.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 326.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 325.

²⁰² Véase, a modo de ejemplo, Antonio Sánchez Barbudo, *Estudios sobre Galdós, Unamuno y Machado*, Madrid, Guadarrama, 1968, p. 248. El atento análisis de Bénédicte Vauthier muestra que don Manuel no busca engañar a su pueblo ya que suspende la voz cuando sus feligreses recitan la parte del Credo relativa a la inmortalidad del alma, («Huellas del ideario (religioso) krausista en *San Manuel mártir, bueno* de Miguel de Unamuno», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 33, 1998, pp. 145–189).

²⁰³ Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno...*, *op. cit.*, p. 318.

La heterodoxia del párroco²⁰⁴ se ve corroborada a través del calificativo de «varón matriarcal»²⁰⁵ que recibe desde el principio del relato y que demuestra la vigencia del remoto ideal simbolista del nimbo en la medida en que este recrea la confluencia de los contrarios. Por otro lado, la expresión «varón matriarcal» puede asociarse a Jesús, en su doble dimensión humana y divina, y en oposición a la ley dogmática y muerta de los patriarcas²⁰⁶. De modo que opinamos que el que don Manuel no crea en la vida perdurable de acuerdo con el código de «la Santa Madre Católica Apostólica Romana», no supone la inoperatividad de su tarea. Muy al contrario, en cierto modo nos hallamos ante una reconfiguración de Eugenio Rodero, con la diferencia de que don Manuel ha conseguido imponer sus propias leyes a la comunidad (recuérdese que en *Nuevo mundo* estas leyes sabían a anarquismo), superando la destructora oposición al medio.

La edificación de una convivencia pre-moderna se encuentra respaldada por la figura de la narradora, quien, aparte de ritmar el texto con los leitmotivs, está hablando desde la generosa confluencia de la maternidad y la virginidad, de modo que la génesis del texto aporta la misma fusión que la vehiculada por el protagonista. Así, cuando Ángela empieza a percatarse del secreto del párroco, en la iglesia se produce una extraña escena:

Me sentí como penetrada de un misterioso sacerdocio y le dije:

–En nombre de Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo, le absuelvo, padre. Y salimos de la iglesia, y al salir se me estemecían las entrañas maternas²⁰⁷.

Por lo tanto, la figura de Ángela, virgen-madre-sacerdotisa y, en última instancia, también mensajera, como sugiere su nombre, llega a neutralizar las tensiones de la otredad dentro del sujeto²⁰⁸. A este respecto, resulta notoria la desaparición de la relación metaléptica, y ello, a pesar de la pervivencia del marco de la representación. Las únicas señales de la permeabilidad de los límites entre lo real y lo ficticio aparecen a través de unas menciones del sueño: «Me

²⁰⁴ La heterodoxia de don Manuel fue abordada desde otro ángulo que el nuestro por Bénédicte Vauthier, («Huellas del ideario...», *op. cit.*). De hecho, esta crítica sitúa al personaje central de la novela unamuniana dentro de la perspectiva krausista, de acuerdo con la óptica trazada por Gumersindo de Azcárate en la *Minuta de un testamento*. De este modo, el texto se convierte en un vituperio contra los que hablan desde la ortodoxia y, muy en particular, contra Menéndez Pelayo. En lo tocante a nuestra perspectiva, nos interesa resaltar el carácter heterodoxo de la actividad del párroco en busca de los ecos del horizonte simbolista.

²⁰⁵ Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno...*, *op. cit.*, p. 313.

²⁰⁶ Cfr. Ciriaco Morón Arroyo, «La retórica del ensayo: Unamuno», en: Juan Francisco García Casanova (ed.), *El ensayo...*, *op. cit.*, p. 151.

²⁰⁷ Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno...*, *op. cit.*, p. 333.

²⁰⁸ Véase nuestro estudio de *La tía Tula*.

levanté sin fuerzas y como sonámbula. Y todo en torno me pareció un sueño»²⁰⁹, confiesa Ángela tras unas palabras sobrecogedoras del párroco. Estas alusiones se encuentran paliadas, por una parte, por los efectos eternizadores de la historia contada (y de la tarea de don Manuel): «No me sentía envejecer»²¹⁰; y, por otra, por el esfuerzo sostenido de infundir fe a los que dudan:

Y ahora, al escribir esta memoria, esta confesión íntima de mi experiencia de la santidad ajena, creo que don Manuel Bueno, que mi san Manuel y que mi hermano Lázaro se murieron creyendo no creer lo que más nos interesa, pero sin creer creerlo, creyéndolo en una desolación activa y resignada²¹¹.

La narradora se apodera, pues, de sus protagonistas (la expresión «mi san Manuel» debe leerse en relación a la heterodoxia de la narración –en oposición al manual del perfecto párroco que corre a cargo del obispo–, y en sintonía con la facultad creadora de la palabra) para recrear el horizonte trascendente del que se creían desprovistos.

Sin embargo, en *San Manuel Bueno, mártir* hemos detectado una fisura a través de la que se cumple una evidente degradación de la dicción simbolista. La nota eminentemente disonante dentro del mundo de ecos y correspondencias la constituye el enigmático personaje Blasillo, cuya presencia en la obra ha levantado no pocas especulaciones, entre las que podemos destacar la de Sánchez Barbudo, quien vincula a Blasillo con Blaise Pascal²¹², y la de Pablo Cepeda Calzada, para quien este personaje se asocia, por una parte, con un hijo muerto de Unamuno-Raimundín y, por otra, con el pueblo²¹³. Según nuestra perspectiva, se hace imprescindible interpretar a Blasillo sobre todo como voz, relacionándola, en primer lugar, con la de don Manuel y, posteriormente, con un leitmotiv cuya misión hemos vinculado con el deseo de la perdurabilidad formulado desde la voluntad artística.

Blasillo es un pobre idiota a quien don Manuel trata con un afecto peculiar: «[...] si a algunos distinguía más con él era a los más desgraciados y a los que aparecían como más díscolos²¹⁴». Curiosamente, a pesar de la naturaleza indomable del bobo («díscolo»), su presencia en la novela se cifra en su talento imitativo que demuestra al reproducir la voz del párroco y, especialmente, cuando canta el «¡Dios mío, Dios mío!, ¿por qué me has abandonado?»²¹⁵,

²⁰⁹ Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno...*, op. cit., p. 337.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 343.

²¹¹ *Ibid.*, pp. 343–344.

²¹² Antonio Sánchez Barbudo, *Estudios sobre Galdós...*, op. cit., p. 251.

²¹³ Pablo Cepeda Calzada, «Sobre su novela *San Manuel Bueno, mártir*», en: María Dolores Gómez Molleda (ed.), *Actas del Congreso...*, op. cit., pp. 421–423.

²¹⁴ Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno...*, op. cit., p. 316.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 317.

arrancando lágrimas a los feligreses, incapaces de distinguir la voz del idiota de la de don Manuel. Huelga precisar que se trata de una frase pronunciada por el mismo Jesucristo en el momento de la agonía y que encierra el congojoso secreto del párroco. Llamativamente, la aparición de Blasillo en el texto coincide con la de esta frase y ello en momentos de alta tensión, en los que la duda del protagonista central llega a exacerbarse, contaminando las vivencias de Ángela y de Lázaro. Justo cuando Ángela llega a entender las razones de la angustia de don Manuel, leemos: «Y en aquel momento pasó por la calle Blasillo el bobo, clamando su “¡Dios mío, Dios mío!, ¿por qué me has abandonado?” Y Lázaro se estremeció creyendo oír la voz de don Manuel, acaso la de Nuestro Señor Jesucristo»²¹⁶. De modo que indudablemente la función del bobo cristaliza en torno a la crisis, por una parte, y a la réplica de la palabra evangélica convertida en leitmotiv, por otra.

La pericia imitativa de Blasillo no deja de extrañar, no solo por la cualidad de «díscolo», atribuida al bobo, sino también si la confrontamos con todo lo que se nos dice acerca de la voz de don Manuel: «Su maravilla era la voz, una voz divina, que hacía llorar»²¹⁷; y en otro lugar: «¡Qué cosas nos decía! Eran cosas, no palabras»²¹⁸. La voz del párroco remite a un mundo sustancial, alejado de la arbitrariedad del lazo entre las palabras y las cosas y, por ello mismo, se ve dotada de la cualidad de «divina». En este contexto, la reproducción por parte de Blasillo –y no debe minusvalorarse el hecho de que se trate de una imitación de una réplica, ya que el original lo constituye la frase de Jesucristo– resulta en alto grado degradante: pronunciada desde la vaciedad de «un pobre idiota de nacimiento»²¹⁹, atento exclusivamente a su «triumfo imitativo»²²⁰, ofrece un eco de un eco, eclipsando la verdad y la tragedia original. La crisis resultante de la pérdida de la unidad se encuentra, de esta manera, deslegitimada. Pero la mayor degradación se cumple a nivel del discurso, informado, como sugeríamos anteriormente, por el deseo de instaurar un orden armonioso y coherente, también a través del recurso simbolista de leitmotiv. De hecho, el «¡Dios mío, Dios mío!, ¿por qué me has abandonado?» de Blasillo se convierte en un anti-leitmotiv en la medida en que, en vez de remitir a una duda prometedora de una continuidad trascendente, nos orienta hacia una retórica huera. La muerte silenciosa de Blasillo, cogido de la mano por don Manuel, cobra un significado especial en consonancia con el papel que se le atribuye desde el discurso de la

²¹⁶ *Ibid.*, p. 330. Piénsese igualmente que, en el momento en que asistimos a un primer asomo de duda en Ángela respecto a la fe del párroco, el bobo manifiesta su presencia a través de la misma frase, (*ibid.*, p. 324).

²¹⁷ *Ibid.*, p. 316.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 314.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 316.

²²⁰ *Ibid.*, p. 317.

novela: al ser la reverberación de una fuente contingente, tiene que apagarse junto con ella, cumpliéndose simultáneamente un rebajamiento de la muerte de don Manuel (y de la de Jesús) al nivel de un suceso insustancial. Por lo tanto, la figura/voz de Blasillo marca un distanciamiento irónico (modernista) de *San Manuel Bueno, mártir* ante los presupuestos simbolistas ampliamente desplegados en el texto²²¹. Desde esta perspectiva, el calificativo «discolo» revela todo su potencial iluminador, ya que remite a una nota disonante (rebelde) o, si tenemos en cuenta su etimología griega, malhumorado, vocablo este último muy del agrado de nuestro autor²²². Consiguientemente, aplicando el procedimiento que el propio Unamuno aconseja desde el «Prólogo» a *San Manuel Bueno, mártir, y tres historias más*, consistente en los usos no convencionales de ciertos vocablos²²³, a través del calificativo «discolo» el lector se halla ante una «piedra de tropiezo»²²⁴ que le permite descifrar la carga irónica de Blasillo, entendido como voz disidente y autorial dentro del discurso simbolista de la novela. No solo asistimos a un distanciamiento irónico ante el proyecto unitario de la cosmovisión y de la estética de los simbolistas, sino que vemos desplegarse las potencialidades de la ironía modernista en la medida en que se cumple el aniquilamiento de un espacio mitológico, construido mediante la fuerza del lenguaje creador. La armonía se deja erigir, como la realidad de Valverde de Lucerna, pero no se deja estabilizar; la ironía modernista de cariz romántico lleva a cabo esta desestabilización.

A modo de conclusión, diríamos ante todo que Miguel de Unamuno pertenece a la ampliación modernista del simbolismo en la medida en que en su quehacer narrativo proyecta su sombra el ideal simbolista, forjado desde los umbrales de su labor de novelista. Las categorías tales como la unidad, el ser sustancial, el misterio y su sistemático cuestionamiento configuran un incesante tira y afloja dentro de los textos que acabamos de comentar, tal como ocurre en *De sobremesa* y *La voluntad*, textos que consideramos expresiones paradigmáticas de la ironía modernista. De modo que resulta imposible entender el designio renovador (entiéndase modernista, en su acepción global) de la narrativa unamuniana sin tener en cuenta sus raíces simbolistas, por una parte, y la puesta en entredicho de las mismas desde la postura inherente a la ironía modernista, por otra. Así pues, en *Amor y pedagogía* la heterodiscursividad

²²¹ Nos hallamos asimismo ante una manifestación perfecta de lo grotesco, tal como lo entiende Michał Głowiński (véase la parte introductoria al presente capítulo). Recordemos que acudimos al concepto de ironía en su acepción genérica en cuanto abarcadora de diversos recursos susceptibles de degradar la visión simbolista.

²²² Cfr. Miguel de Unamuno, «Malhumorismo», en: *OC*, t. IX, FJAC, pp. 251–257.

²²³ Miguel de Unamuno, «Prólogo» a *San Manuel Bueno...*, *op. cit.*, p. 302.

²²⁴ Sobre los usos no convencionales de algunos vocablos dice Unamuno en su «Prólogo»: «Será como una llamada de atención o acaso una piedra de escándalo o tropiezo», (*ibid.*, p. 302).

como rasgo epocal socava la estructura nuclear del ser, ironizando asimismo la muerte e instaurando la operatividad de lo grotesco en cuanto herramienta estética capaz de aprehender el destino humano. *Niebla* profundiza en la visión irónica, proclamando el final de un solipsismo trascendente y la primacía de la relación metaléptica, orientada hacia el lenguaje y su potencial lúdico como consecuencia de la ficcionalidad desenmascarada. La relación metaléptica se erige, de este modo, en alternativa al horizonte trascendente. El inconsciente unamuniano, al que nos hemos acercado a través de nuestro comentario de «La locura del doctor Montarco» y *La tía Tula*, se perfila, por un lado, como una vía de escape del realismo de las apariencias, fragmentando, por otro, al yo, que, a pesar de sus miras trascendentes, se ve guiado por los instintos biológicos. La expresión del inconsciente, alusiva y metafórica, se queda en una indeterminación generadora de una tensión a la que se ven sometidos los personajes de *La tía Tula*. En cierto modo, *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez* ofrece la visión más global de la superación de la visión simbolista, ya que construye un mundo sin interior en relación a su expresión, la cual está llamada a inventar una sustancia concebida como interrelación y no como centro. La fuerza expresiva de *San Manuel Bueno, mártir*, que cierra nuestro análisis de la ampliación modernista, reside en construir, a través de un discurso simbolista, un espacio analógico y unitario, minado por la voz disonante de Blasillo, elevada a la categoría de anti-leitmotiv. El impacto de este último, apreciable exclusivamente a nivel discursivo, resulta mucho más desgarrador que el de la crisis de don Manuel, base de un ideal heterodoxo y edificante. Más de una vez hemos topado con la categoría de ironía romántica como herramienta de acercamiento a la ampliación modernista del simbolismo: su alcance reside en la exposición de las potencialidades creadoras de la subjetividad, cuya capacidad de sobrevolar su propia creación llega a su cumbre a través del auto-aniquilamiento. *Niebla* y *San Manuel Bueno, mártir* ofrecen claros ejemplos de este procedimiento, manifestándose de este modo el imperativo modernista de un incesante cuestionamiento de los discursos monológicos.

5. EL ENSAYO MODERNISTA

Vuelva el antiguo entusiasmo, vuelva el espíritu ardiente.
Rubén Darío, «Salutación del optimista»

Junto a la convivencia antagónica que tiende a destacar el contraste entre el mundo anhelado y el real, determinando fuertemente la expresión formal de la ampliación modernista, hemos evocado una modalidad de dicha ampliación cuyo fundamento estriba en un desarrollo no conflictivo (entiéndase: carente de ironía modernista) del proyecto simbolista en el seno de la literatura hispánica. Se trata de la problematización del contexto nacional, problematización que constituye una prolongación del componente ético de los simbolistas y, por lo tanto, no pone en entredicho las potencialidades de la dicción simbolista¹. De hecho, como señalábamos en los párrafos introductorios a la prosa simbolista, la misión del artista vate, encaminada a redignificar al hombre a través de la facultad humanizadora y reveladora del arte, en el modernismo hispánico recibe una leve revalorización que cristaliza mediante un sistemático cuestionamiento en torno a la posición del intelectual ante una sociedad en plena crisis identitaria. Recordemos que, desde el acercamiento de Aníbal González, esta reflexión pasa a convertirse en fundacional para la narrativa modernista hispanoamericana². Ahora bien, si en el presente capítulo nos decidimos a abordar esta faceta del modernismo a través del ensayo es por razones propias de la obra unamuniana, donde la misión ética, tal como queda definida desde la óptica modernista, cuaja esencialmente, aunque no exclusivamente, en su abundante producción ensayística. De modo que los apartados que siguen tienen la doble función de desarrollar la última vía por la que se cumple la ampliación modernista del proyecto simbolista, y de destacar simultáneamente la coincidencia entre la ensayística unamuniana y el ensayo modernista.

¹ No se olvide que la dicción simbolista supone la representación de un protagonista en oposición al medio y que esta característica se encuentra desarrollada igualmente en la modalidad que vamos a analizar. Con todo ello, en algunas novelas del modernismo (piénsese, por ejemplo, en *Ídolos rotos*) se concibe el final de la misión ética del intelectual y en estos casos estamos ante una evidente huella de ironía modernista. En los apartados que siguen, sin embargo, pretendemos concentrarnos en la producción ensayística donde la confianza en la misión histórica del intelectual es predominante.

² Aníbal González, *La novela modernista hispanoamericana*, Madrid, Gredos, 1987.

Junto a la crónica y al artículo periodístico, el ensayo recibe en manos de los autores cambioseculares un tratamiento específico que le otorga la categoría de «ensayo modernista». La insoslayable crisis, decisiva para la captación del fermento del modernismo en su acepción epocal³, no es nada ajena a la profusión de escritos ensayísticos que responden a la doble necesidad de reaccionar ante la insatisfactoria situación social y la insustancialidad ontológica, ambas características derivadas del predominio del positivismo. Ciñéndonos al ámbito de la expresión de las ideas estéticas, la extraordinaria proliferación del ensayo en las letras hispánicas en el periodo que nos interesa se debe, por una parte, a la necesidad de autodefinirse y defenderse, propio de todas las generaciones nuevas, y, por otra, al imperativo de la autorreflexividad, rasgo cuya vigencia se ve corroborada, como más de una vez hemos tenido la ocasión de comprobar, en las obras de ficción. De modo que, originariamente, el ensayo modernista en no pocas ocasiones sirve de prefacio a una obra ajena, como ocurre en el caso del programático *Prólogo al poema «Al Niágara», de Juan Antonio Pérez Bonalde* de José Martí (1882), donde la obra prefaciada da lugar a una amplia reflexión general sobre la época finisecular. Los ensayistas modernistas son también críticos literarios y, por lo tanto, no es de extrañar que su labor llegue a cuajar en forma de tratados estéticos, como ocurre en el caso de *La lámpara maravillosa*, considerada por Javier Blasco como paradigma del ensayo modernista⁴.

El auge del que goza el ensayo en el periodo modernista también se debe a sus rasgos inherentes. Su carácter fragmentario y asistemático así como su estructuración en torno a las experiencias y meditaciones de un yo en trance de hacerse tenían que atraer a los autores modernistas, que harán de él una de sus formas expresivas predilectas, contribuyendo decisivamente a la fijación de su entidad literaria⁵. Por último, tanto las razones de índole tecnológica y

³ Recuérdese el acercamiento al modernismo de Federico de Onís: «El modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX [...]», («Introducción» a *Antología de la poesía española e hispanoamericana 1882–1932*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934, p. XV). Véase también Vicente Sabido, Ángel Esteban, «Introducción al modernismo hispánico», en: *Antología del modernismo hispánico*, Granada, Comares, 2001, p. 3.

⁴ Javier Blasco, «Ensayo y estética: el paradigma del modernismo», en: Juan Francisco García Casanova (ed.), *El ensayo. Entre la filosofía y la literatura*, Granada, Comares, 2002.

⁵ José Olivio Jiménez, «El ensayo y la crónica del modernismo», en: Luis Iñigo Madrigal (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. II, *Del neoclasicismo al modernismo*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 539. José Luis Gómez Martínez considera que el ensayo es el género modernista por excelencia, ya que las características del modernismo coinciden con las de este género, («Krausismo, modernismo y ensayo», en: Ivan Schulman (ed.), *Nuevos asedios al modernismo*, Taurus, Madrid 1987, pp. 210–226). Obviamente, el ensayismo no nace con el modernismo. Entre los ascendientes del ensayo, Ciriaco Morón Arroyo menciona el diálogo renacentista, los *Essais* de

sociológica, como los avances en el área de la imprenta o un ensanchamiento general de horizontes, contribuyen a la difusión de este tipo de escritura⁶, de modo que, paradójicamente, la modernidad no siempre vista con ojos benévolos por los modernistas, les brindó una oportunidad más de expresión.

La categoría estética de «ensayo modernista» ofrece una fuente inagotable de información sobre el periodo finisecular, fuente que, tenida debidamente en cuenta, evitaría confusiones en torno al modernismo. De hecho, las tres características evocadas por Peter G. Earle como típicas del ensayo modernista, a saber, la autocontemplación, la independencia del arte y la misión histórica⁷, consideradas junto a la mencionada proliferación de este género, nos hacen apreciar el alcance del compromiso social del autor modernista, compromiso indisoluble de su ensimismamiento y de sus miras estéticas⁸.

5.1. *Ariel*: sobre la heroicidad del intelectual

El ensayo del uruguayo José Enrique Rodó se publica en 1900 y ofrece un hito incontestable en la historia del modernismo en la medida en que supone una cristalización del posicionamiento idealista ante la amenaza del utilitarismo y del positivismo, la cual para muchos hispanoamericanos, dadas las circunstancias históricas, se cifraba en el imperio norteamericano⁹. *Ariel* significa igualmente una concienciación frente a una literatura decadente y preciosista, juzgada como insensible a la cuestión americana. Nos iremos acercando a este escrito desde los tres rasgos indicados por Peter G. Earle, poniendo un especial énfasis, de

Montaigne, los *Essays* de Bacon y el *Teatro crítico* de Feijoo, («La retórica del ensayo: Unamuno», en: Juan Francisco García Casanova (ed.), *El ensayo...*, *op. cit.*, pp. 129–156).

⁶ Cfr. Javier Blasco, «Ensayo y estética...», *op. cit.*, p. 107.

⁷ Peter G. Earle, «Sentido de la forma en el ensayo modernista», en: Ivan Schulman (ed.), *Nuevos asedios...*, *op. cit.*, p. 229.

⁸ El compromiso histórico del modernismo considerado desde la perspectiva de la proliferación de la producción ensayística se hace todavía más patente si aceptamos la definición del género en cuestión propuesta por Ciriaco Morón Arroyo, quien parte de la insuficiencia de las definiciones anteriores: «Ensayo es el género literario que permiten y exigen los temas morales y sociales tratados desde la observación personal, no con los métodos científicos de la sociología», («La retórica del ensayo: Unamuno», en: Juan Francisco García Casanova (ed.), *El ensayo...*, *op. cit.*, p. 136). Véase igualmente la contribución de Javier Blasco a la definición del ensayo modernista, uno de cuyos principios fundamentales expresa del siguiente modo: «Una nueva definición de los papeles del escritor y del intelectual», («Ensayo y estética...», *op. cit.*, p. 127).

⁹ José Luis Abellán ve en *Ariel* el símbolo del modernismo hispánico a nivel ideológico, reconociendo, además, que es el ensayo modernista «por excelencia», («Modernismo: *Ariel* como símbolo», *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 17, Madrid, Servicio de Publicaciones, 2000, pp. 219–229).

acuerdo con la lógica de nuestra perspectiva, en la misión histórica que el artista-intelectual modernista se compromete a cumplir ante su propia sociedad.

En *Ariel*, la constante referencia a la circunstancia histórica del continente latinoamericano no ofrece lugar a dudas¹⁰. Nos convencen de ello expresiones tales como «con relación a las condiciones de la vida de América¹¹», «en nuestra América»¹² o «sobre el suelo de América»¹³ pero, ante todo, la génesis misma del texto, el cual se sitúa dentro de un debate en relación a la identidad latina de Hispanoamérica. Recordemos brevemente que a raíz de los acontecimientos cubanos de 1898, en mayo de ese mismo año se celebra en Buenos Aires un acto en defensa del honor de España y de la identidad latina de Hispanoamérica. Al poco tiempo, Darío publica un artículo-reseña de esta celebración, titulado «El triunfo de Calibán», que recoge algunas ideas aparecidas con anterioridad en *Los raros* y, especialmente, en la sección «Edgar Allan Poe»¹⁴. La mención de Calibán o, más precisamente, del adjetivo «calibanesco» aparece igualmente en el discurso que Paul Groussac pronuncia durante el acto bonaerense, designando —como en el caso de Darío— los instintos bajos y exclusivamente materialistas encarnados por los Estados Unidos¹⁵. Estos textos se hacen eco del drama de Ernest Renan, publicado en 1878 en París y titulado *Caliban. Suite de La tempête*, y tienen una amplia difusión en el ámbito hispanoamericano, explicitando las preocupaciones que dieron lugar al texto de Rodó.

En el ensayo del uruguayo, el binomio Ariel/Calibán recibe un tratamiento original con respecto a los intertextos ocultos que hemos mencionado, imponiendo simultáneamente una lectura actualizada de *La tempestad*. Por tanto, estamos ante un eco, por cierto remoto, de la comedia shakesperiana¹⁶. Observemos una vez más cómo un autor modernista se ubica ante la biblioteca universal para someterla a sus imperativos artísticos individuales, en consonancia con el principio de la libertad que se defenderá en muchos de los

¹⁰ También es cierto que el escritor uruguayo ofrece una visión europeizante e idealizada de América pero esta idealización no le resta nada a la voluntad de Rodó de desempeñar una misión histórica en calidad de intelectual que se esfuerza por combatir las consecuencias nefastas del predominio del positivismo, (cfr. José Miguel Oviedo, «La América de Rodó», en: *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. II, Madrid, Alianza Editorial, pp. 325–333).

¹¹ José Enrique Rodó, *Ariel*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 179.

¹² *Ibid.*, p. 178.

¹³ *Ibid.*, p. 230.

¹⁴ El artículo se reproduce en Ricardo Gullón (ed.), *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Guadarrama, 1980, pp. 404–409.

¹⁵ Cfr. Belén Castro, quien reproduce un largo pasaje del texto de Groussac, («Introducción» a José Enrique Rodó, *Ariel*, *op. cit.*, p. 81).

¹⁶ «Poco queda, en realidad, de la historia relatada en *La tempestad* [...]», según dice de *Ariel* Belén Castro, (*ibid.*, p. 75).

ensayos programáticos de la época, entre los que es preciso colocar el texto que venimos comentando¹⁷. Así pues, Ariel corresponde a:

[...] la parte noble y alada del espíritu. Ariel es el imperio de la razón y el sentimiento sobre los bajos estímulos de la irracionalidad; es el entusiasmo generoso, el móvil alto y desinteresado en la acción, la espiritualidad de la cultura, la vivacidad y la gracia de la inteligencia, el término ideal a que asciende la selección humana, rectificando en el hombre superior los tenaces vestigios de Calibán, símbolo de sensualidad y de torpeza, con el cincel perseverante de la vida¹⁸.

Para Rodó, Ariel representa la idealidad hacia la que debería tender el ser humano a través del esfuerzo intelectual, del arte y de la cultura en general, en contra de los impulsos corporales, siempre egoístas, encarnados por Calibán. La parte noble se asocia en el texto con la elevación asegurada por el desarrollo equilibrado de la espiritualidad, de ahí que la estatua de Ariel que preside el discurso de Próspero se vea provista de alas y se encuentre en el momento mismo de tomar el vuelo. Calibán, en cambio, responde al hombre mutilado por el ímpetu pragmático que, al propender a la especialización, prescinde de lo ideal y, a la larga, se verá incapacitado para percibir las manifestaciones de la idealidad detrás de lo aparential:

Cuando cierto falsísimo y vulgarizado concepto de la educación, que la imagina subordinada exclusivamente al fin utilitario, se empeña en mutilar, por medio de ese utilitarismo y de una especialización prematura, la integridad natural de los espíritus y anhela proscribir de la enseñanza todo elemento desinteresado e ideal, no repara suficientemente en el peligro de preparar para el porvenir espíritus estrechos [...] ¹⁹.

Hoy sabemos que sería erróneo atribuir el estrecho utilitarismo únicamente a los Estados Unidos: en la interpretación de Rodó, hay también un Calibán de adentro, que se cifra, por ejemplo, en la incultura y en la inmigración masiva²⁰. Rodó no censura la orientación pragmática de los norteamericanos; denuncia el exclusivismo que hace que la prosperidad se convierta en un fin en sí mismo sin servir, como debería, a la causa espiritual²¹. De manera que, en contra de las fuentes de Rodó, Ariel y Calibán no representan respectivamente América Latina y Estados Unidos, sino valores abstractos que el autor uruguayo plantea

¹⁷ «No gusto de moldes nuevos ni viejos», confiesa Darío en «Dilucidaciones» (1907), en: Ricardo Gullón (ed.), *El modernismo...*, op. cit., p. 66.

¹⁸ José Enrique Rodó, *Ariel*, op. cit., p. 139.

¹⁹ *Ibid.*, p. 154.

²⁰ Belén Castro acude a los artículos que Rodó publica bajo el pseudónimo de «Calibán» a fin de esclarecer esta dimensión de su ensayo de 1900, («Introducción» a José Enrique Rodó, *Ariel*, op. cit., p. 77).

²¹ José Enrique Rodó, *Ariel*, op. cit., p. 205.

en relación con la misión educadora que otorga a su ensayo y, por ende, a la intelectualidad. De modo que la invocación al espíritu alado y aéreo tiene como objetivo el ir trazando un ideal para la juventud a la que Próspero dirige su discurso, quedando de esta manera perfilado el papel del intelectual ante una sociedad amenazada por la sombra calibanesca: Próspero –el que toma la palabra– es un guía espiritual que se hace responsable del destino de su pueblo y cuya misión se verá prolongada a través de la tarea de sus discípulos. Consecuentemente, se manifiesta, por una parte, la fe de Rodó en la perfectividad de la sociedad y, por otra, su confianza en la acción:

Lo que a la Humanidad importa salvar contra toda negación pesimista es no tanto la idea de la relativa bondad de lo presente, sino la de la posibilidad de llegar a un término mejor para el desenvolvimiento de la vida, apresurado y orientado mediante el esfuerzo de los hombres²².

El intelectual es, pues, un mesías que encauza el rumbo ideal de una sociedad desorientada, sin descartar los accesos de la duda y de la angustia, siempre que sirvan de estímulo a la acción: «[...] cuando lo que nace del seno del dolor es el anhelo varonil de la lucha para conquistar o recobrar el bien que él nos niega, entonces es un acerado acicate de la evolución, es el más poderoso impulso de la vida [...]»²³. Esta labor humanizadora recuerda de cerca las implicaciones éticas atribuidas a la actividad del poeta desde el simbolismo, tanto más que, mientras que su acción se orienta hacia la muchedumbre, esta se encuentra en situación de inferioridad con respecto a los conocimientos que le son accesibles a su guía²⁴. Consiguientemente, la acción del intelectual se acerca a una revelación de carácter religioso. Este aspecto de la actividad del intelectual queda patente en la imagen que sirve de remate al ensayo, cuando un joven discípulo de Próspero toma la palabra:

²² *Ibid.*, p. 151.

²³ *Ibid.*, pp. 150–151.

²⁴ Nótese que la caracterización del ensayo modernista por parte de Peter G. Earle coincide con los rasgos del simbolismo, hecho que, una vez más, pone de relieve el carácter fundacional de esta corriente estética para el modernismo hispánico. En lo referente a las responsabilidades sociales del simbolismo, Peter G. Earle dice: «El simbolismo americano se distingue del movimiento simbolista en Francia e Inglaterra por su persistente orientación histórica, y por su clara responsabilidad ética», («Sentido de la forma...», *op. cit.*, p. 233). Si nosotros persistimos en hablar del simbolismo y de la ampliación modernista del mismo, es, en realidad, para aprehender con más precisión su desarrollo en el ámbito del modernismo hispánico.

—Mientras la muchedumbre pasa, yo observo que, aunque ella no mira al cielo, el cielo la mira. Sobre su masa indiferente y oscura, como tierra del surco, algo desciende de lo alto. La vibración de las estrellas se parece al movimiento de unas manos de sembrador²⁵.

El cielo, depositario de verdades absolutas, llega a traspasarlas a la realidad vulgar por medio de la tarea idealizadora del intelectual, quien, de este modo, se convierte en un héroe en el sentido carlyliano. Recordemos que el escritor escocés Thomas Carlyle, cuya obra *Los héroes* logró una gran repercusión en el mundo hispánico a raíz de su traducción al español en 1893, aparece mencionado más de una vez en el texto de Rodó, precisamente en el contexto del heroísmo, virtud que el autor uruguayo asocia a la tarea del intelectual que actúa bajo el signo de Ariel: «La gran voz de Carlyle había predicado ya, contra toda niveladora irreverencia, la veneración del *heroísmo*, entendiéndolo por tal el culto de cualquier noble superioridad»²⁶. Por lo tanto, el cumplimiento de la misión histórica por parte de un intelectual heroico (superior e incomprendido) viene a ser el desarrollo de las leyes de la idealidad (de Ariel) para combatir la plebeyez circundante, fruto del imperio positivista decimonónico. Llamativamente, es la misión que desempeñó el libro de Rodó, dando lugar a una expansión espectacular del arielismo²⁷.

Otro criterio en el que se basa la caracterización que Peter G. Earle hizo del ensayo modernista estriba en la contemplación narcisista del yo. De este modo, el ensayo se convierte, junto con la narrativa, en la exploración de los recovecos de la subjetividad tanto más fecunda cuanto que se efectúa en el acto mismo de producir la palabra, es decir, en el acto creador, que el modernista, como sabemos, valora en alto grado. La autocontemplación de *Ariel* se verifica no solo a través del paralelo Próspero-Rodó, sino sobre todo en el cuento sobre un rey oriental, quien, a pesar de su ejemplar hospitalidad, conserva una «celda escondida y misteriosa»²⁸ «oculta a la mirada vulgar»²⁹ en la que nadie puede penetrar. Esta sala se reserva a tres actividades estrictamente personales —«pensar, soñar, admirar»³⁰, y su paralelo con la vida interior queda explicitado en el texto³¹. Así pues, nos encontramos ante la imagen de un artista visionario y amante de las artes, quien, aunque obsequia generosamente a los demás con sus

²⁵ José Enrique Rodó, *Ariel*, *op. cit.*, p. 231.

²⁶ *Ibid.*, p. 185. No por casualidad el paralelo con Carlyle fue destacado por «Clarín» en su comentario a la obra del uruguayo, (Leopoldo Alas, «Prólogo» a José Enrique Rodó, *Ariel*, Montevideo, Domaleche y Reyes, 1900). Recordemos que el novelista español fue quien prologó la traducción española de *Los héroes* en 1893.

²⁷ Cfr. Belén Castro, «Introducción» a José Enrique Rodó, *Ariel*, *op. cit.*, pp. 91–110.

²⁸ José Enrique Rodó, *Ariel*, *op. cit.*, [2003], p. 161.

²⁹ *Ibid.*, p. 159.

³⁰ *Ibid.*, p. 161.

³¹ *Ibid.*, p. 160.

bienes («su palacio era la casa del pueblo»³²), se atribuye el derecho exclusivo a un espacio misterioso, que es el de la revelación y de la autocontemplación, para mantener en equilibrio su reino. En última instancia, el cuento en cuestión, al poner de relieve la dimensión romántica del yo modernista, evidencia la tensión entre el impulso de servir a la sociedad y la necesidad de mantener intactos y autónomos tanto el yo del artista como su creación. La ruptura del lazo con la colectividad, ejemplificada por el caso de Des Esseintes³³, conduce a un acrecentamiento de la abulia, llevando al incumplimiento de la ley divina, orientada hacia la mejora de la humanidad. Obsérvese, además, que el ensayo modernista acoge espontáneamente el elemento narrativo, llevando a la práctica el principio de la libertad creadora, generadora de la hibridez formal que detectamos igualmente en la narrativa, la cual, a su vez, absorberá la poética del ensayo.

La contemplación de la intimidad del yo, típica del ensayo modernista, se interrelaciona con el ideal clásico del arte, el último criterio caracterizador destacado por Peter G. Earle. De hecho, el arte se encuentra ubicado en el pedestal de un bien supremo, atribuyéndosele un espacio social de prestigio, como en la Grecia antigua, cuya vocación artística no deja de ser evocada elogiosamente en *Ariel*³⁴. La independencia del arte significa, por tanto, la liberación de los ligamentos de Calibán (o, si se quiere, del rey burgués) y la instauración de un medio receptor maduro desde el que el artista emprende su tarea reformadora bajo el signo de Ariel:

Los antiguos los clasificaban [los sutiles visitantes de mi celda: pensar, soñar, admirar] dentro de su noble inteligencia del *ocio*, que ellos tenían por el más elevado empleo de una existencia realmente racional, identificándolo con la libertad del pensamiento emancipado de todo innoble yugo. El ocio noble era la inversión del tiempo que oponían, como expresión de la vida superior, a la actividad económica³⁵.

La persecución de la belleza en la celda cerrada a la curiosidad del vulgo se orienta hacia el ensalzamiento del bien, ya que, en términos de Rodó, la hermosura es la aliada natural de la virtud. Siguiendo a J. M. Guyau, el escritor uruguayo recuerda las figuras esculpidas de una iglesia gótica en los que la representación del martirio de un santo se combina armoniosamente con una ornamentación floral³⁶. Por tanto, lo bello no solo se alía con la virtud, encauzándola hacia el interior del receptor, sino que el bien es generador de la hermosura; de ahí, la necesidad de ir reforzando la educación estética de la

³² *Ibid.*, p. 158.

³³ *Ibid.*, p. 147.

³⁴ Cfr. el capítulo II.

³⁵ *Ibid.*, p. 161.

³⁶ *Ibid.*, p. 165.

humanidad, ya que, al gozar la belleza, el hombre aprende a amar el bien: «A medida que la humanidad avance, se concebirá más claramente la ley moral como una estética de la conducta. Se huirá del mal y del error como de una disonancia; se buscará lo bueno como placer de una armonía»³⁷. Como se puede apreciar, la hermosura se desprende progresivamente de la servidumbre de la idea, dado que por sí misma encierra un potencial moral. De ahí que ante el auge del utilitarismo, Rodó engrandezca continuamente las aspiraciones desinteresadas del espíritu en cuanto germinadoras de una reforma educativa desplegada bajo los auspicios de Ariel:

Todo el que se consagra a propagar y defender, en la América contemporánea, un ideal desinteresado del espíritu –arte, ciencia, moral, sinceridad religiosa, política de ideas–, debe educar su voluntad en el culto perseverante del porvenir³⁸.

En resumen, la tendencia docente del ensayo finisecular se concentra en la afirmación de la individualidad y, en particular, en la búsqueda de una espiritualidad a través de una expresión bella, concebida esta última como una forma desarrollada en sintonía con un sentir auténtico e independiente de una utilidad inmediata y, especialmente, de las urgencias económicas. Considerado desde esta perspectiva, el ensayo modernista bebe de las fuentes krausistas³⁹, sobre todo si tomamos en cuenta la necesidad de un desarrollo armonioso del ser humano a través del cultivo de las artes encaminado a moldear una estética de la conducta. La práctica intelectual debe enfocarse como recuperación de un espacio de enunciación tanto a nivel social, en contra de la cosificación típica de las sociedades aburguesadas, como a nivel cultural, ante la acumulación de discursos coetáneos y tradicionales. El «Yo soy un modernista también»⁴⁰ de Rodó debe entenderse en relación con este peculiar papel asignado al artista-intelectual. En la concepción de este ideal imprime un sello inconfundible la circunstancia histórica de las sociedades latinoamericanas, amenazadas a la vez que atraídas por el invasor modelo anglosajón. La huella del concepto de héroe de Carlyle en la imagen del intelectual en cuanto receptor y realizador de una idea trascendente lo convierten en un redentor que sabrá reorientar la historia según las pautas de un idealismo reinventado.

³⁷ *Ibid.*, p. 166.

³⁸ *Ibid.*, p. 223.

³⁹ El origen krausista del ensayo modernista fue destacado por José Luis Gómez Martínez, («Krausismo, modernismo y ensayo», *op. cit.*). Por otra parte, Belén Castro detecta la huella de la doctrina estética krausista en *Ariel*, («Introducción» a José Enrique Rodó, *Ariel*, *op. cit.*, p. 47).

⁴⁰ José Enrique Rodó, «Rubén Darío. Su personalidad literaria. Su última obra», en: Jorge Rufinelli (ed.), *José Enrique Rodó: crítico literario*, Alicante, Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”, 1995, p. 72.

5.2. *Vida de don Quijote y Sancho: el héroe al servicio de la patria*

La España que yo defendiendo se llama Hidalguía, Ideal, Nobleza; se llama Cervantes, Quevedo, Góngora, Gracián, Velázquez; se llama el Cid, Loyola, Isabel; se llama la Hija de Roma, la Hermana de Francia, la Madre de América.
Rubén Darío, «El triunfo de Calibán»

La imagen de un Unamuno «al que le duele España» ha pasado a los manuales de historia de la literatura española y, sin lugar a dudas, no carece de fundamento, como lo demuestra la incesante y hasta con frecuencia agresiva actividad pública del rector de Salamanca. «Hago política –¡Claro que la hago!– y no mal que me pese, sino complaciéndome en ello, y sé –¿por qué no he de decirlo?– que aunque sea poco, influyo algo con mis predicaciones en la gobernación del pueblo»⁴¹, exclama en 1916 en las páginas de *La Nación* y mucho de su entusiasmo se debe a la resonancia que alcanzan sus opiniones en contra de la neutralidad de España en la guerra de 1914. Los deseos unamunianos de participar en el devenir histórico de su patria seguirán manifestándose durante toda su vida y ello, en contra de los juicios de la crítica que quiere ver en la crisis del 97 un punto de arranque de una evolución hacia una actitud de recogimiento espiritual⁴². Pero también es cierto que el compromiso como cristalización del papel del intelectual, tal como lo vemos infiltrarse en la narrativa modernista hispanoamericana y española, no penetra con la misma fuerza en su obra de ficción que en sus escritos periodísticos y ensayísticos⁴³. A este respecto, podría señalarse que, exceptuando *Paz en la*

⁴¹ Miguel de Unamuno, «La politiquería picaresca», en: *OC*, t. VIII, Esc., p. 1128.

⁴² Cfr. E. Inman Fox: «Así, hablar del “cambio de signo” de Unamuno, a raíz de su crisis religiosa, quizás sea erróneo», «Turriemburnismo y compromiso: Unamuno y la política», en: María Dolores Gómez Molleda (ed.), *Actas del Congreso internacional del cincuentenario de Unamuno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1989, pp. 29–39; cfr. también Pedro Cerezo Galán, *Las máscaras de lo trágico. Filosofía y tragedia en Miguel de Unamuno*, Madrid, Trotta, 1996, p. 362). Una vez más, se averigua la inoperancia del criterio biográfico de la crisis del 97 para aprehender la obra de Unamuno. Véase también Paolo Tanganelli, *Unamuno fin de siglo. La escritura de la crisis*, Pisa, Edizioni ETS, 2003.

⁴³ Como ejemplo paradigmático de una novela española finisecular perteneciente a la ampliación modernista del simbolismo desde la perspectiva de la problematización del contexto nacional y del posicionamiento del intelectual ante su sociedad debe citarse la obra de Ángel Ganivet *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* (1895). En lo relativo a Unamuno, Armando F. Zubizarreta observa que la circunstancia política moldea *Cómo se hace una novela*, aunque «queda, después, en un plano bastante insignificante dentro del mensaje total de la obra», (*Unamuno en su «nivola»*, Madrid, Taurus, 1960, p. 318). De modo que asistimos a una difuminación del contexto histórico, el cual no deja por ello de determinar la expresión unamuniana.

guerra, la ambientación de su narrativa propende a ubicarse en lugares inventados o no problematizados, rehuendo, por razones propias de su antirrealismo, los cuadros costumbristas y su planteamiento desde el contexto de la sociedad española. Se puede, sin embargo, hablar del *engagement* de *Amor y pedagogía*, como lo hace Bénédicte Vauthier, en la medida en que la novela de 1902 entra en polémica, a través de la dialogía, con diversos discursos intelectuales, aspirantes a monopolizar el espacio intelectual de España⁴⁴. Aunque, según nuestra perspectiva, lo que calificamos de heterodiscursividad se resuelve como problema individual a través del destino de Apolodoro, (evidenciando los estragos de la modernidad epistemológica a nivel del sujeto), justo es reconocer que, desde la reflexión unamuniana, los planteamientos individuales ofrecen soluciones a los problemas colectivos. El problema de España cobra igualmente cierto relieve en el relato-ensayo «La locura del doctor Montarco», en el que penetra el ambiente ramplón nítidamente español que el autor censura vehementemente en sus escritos no ficticios. También podría considerarse que *San Manuel Bueno, mártir* constituye un desarrollo del problema del intelectual ante la sociedad española, aunque forzoso es reconocer que la representación de la cuestión social aparece desdibujada en esta novela⁴⁵. Esta llamativa escasez de ejemplos de la ficcionalización del problema de España en el seno de la narrativa unamuniana nos ha llevado a enfocarlo desde el ensayo modernista. De este modo, se nos ofrece una vía más amplia de acercamiento a la similitud entre el modernismo y la obra de nuestro autor. De hecho, al ser el ensayista «un poeta con los pies en la tierra»⁴⁶, nos percatamos de que, considerada la obra unamuniana en su totalidad, donde mejor se observa la confluencia entre la literatura y la política es precisamente en este género, resolviéndose, tal como ocurre en *Ariel*, las contradicciones entre un poeta en busca de las esencias y un intelectual representando un papel histórico. A este respecto, *Vida de don Quijote y Sancho* (1905) nos ofrece una plasmación perfecta del sentido colectivo asignado por Unamuno a la práctica intelectual.

Precisemos que la elección de este ensayo responde a los objetivos cuya particularidad acabamos de esbozar. Recordemos en este contexto que en los capítulos anteriores acudimos sistemáticamente a los ensayos de nuestro autor en busca de una problemática y una expresión modernista. Así, «La regeneración

⁴⁴ La ironía de esta novela, según esta estudiosa, en manos de Unamuno se erige en escudo en contra de los sistemas ideológicos concretos (entre ellos se halla el krausismo) que buscan imponerse al pensamiento cambioso secular español, (Bénédicte Vauthier, *Arte de escribir e ironía en la obra narrativa de Miguel de Unamuno*, Universidad de Salamanca, Salamanca 2004, p. 404). Así que el Unamuno ironista «no dejó jamás de interesarse por el mal de España», (*ibid.*, p. 404).

⁴⁵ Piénsese, en este contexto, en la negativa de don Manuel a fundar un sindicato católico agrario, (Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir, y tres historias más*, en: *OC*, t. II, Tr., p. 335).

⁴⁶ Cfr. José Luis Gómez Martínez, «Krausismo, modernismo y ensayo», *op. cit.*, p. 223.

del teatro español», «Soledad», «¡Ramplonería!» o «Sobre la erudición y la crítica», por ejemplo, nos sirven para exponer el posicionamiento unamuniano ante lo que definimos como modernidad; «¡Plenitud de plenitudes y todo plenitud!», «El secreto de la vida», «Intelectualidad y espiritualidad» y los ensayos de *En torno al casticismo*, entre otros, nos han permitido acceder a la visión simbolista de Unamuno. Un comentario de «Divagaciones de estío» y «Del sentimiento trágico de la vida» preludia nuestro análisis de la ampliación modernista del simbolismo en el seno de la narrativa de nuestro autor. Consideramos que todos estos textos son modernistas desde las perspectivas particulares adoptadas en cada uno de los capítulos y ello, tanto a nivel ideológico como formal (recuérdese a este respecto la expresión nimbática de *En torno al casticismo* o las características del flujo de conciencia desplegadas en «Divagaciones de estío»). A continuación, nos proponemos, pues, completar esta visión, ciñéndonos a la categoría estética del ensayo modernista propuesta por Peter G. Earle. Los paralelismos entre Rodó y Unamuno no harán sino resaltar la innegable impronta modernista de la prosa de nuestro autor.

La problematización de España desde las páginas de *Vida de don Quijote y Sancho* constituye la raíz misma del llamamiento a rescatar el sepulcro de don Quijote y «a alumbrar el cielo de la patria redimida»⁴⁷ con el ideal quijotesco: «Este valor es el que necesitamos en España, y cuya falta nos tiene perlesuada el alma. Por falta de él no somos fuertes, ni ricos, ni cultos; por falta de él no hay canales de riego, ni pantanos, ni buenas cosechas [...]»⁴⁸. Como se puede ver, al igual que en *Ariel* de Rodó, no se trata de una negación absoluta del progreso tecnológico para regenerar espiritualmente a una sociedad desorientada y sumida en el marasmo; el quijotismo unamuniano supone un esfuerzo por imponer valores identitarios raigales, anteriores a las contingencias del devenir histórico al tiempo que determinantes para un florecimiento exterior de España. De modo que Unamuno no pierde de vista la modernización de la patria, pero concebida solo como consecuencia de la imposición de un idealismo originario: «Lo repito: nuestra patria no tendrá agricultura, ni industria, ni comercio, ni habrá aquí caminos que lleven a parte adonde merezca irse mientras no descubramos nuestro cristianismo, el quijotismo»⁴⁹. El compromiso histórico de *Vida de don Quijote y Sancho* se trasluce igualmente a través de algunas menciones de la actividad pública unamuniana, como en el siguiente ejemplo:

⁴⁷ Miguel de Unamuno, *Vida de don Quijote y Sancho*, en: *OC*, t. X, FJAC, p. 11.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 118.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 120.

No ha mucho pedí que se pidiera la derogación de ciertos artículos de nuestra Ley de Instrucción Pública, y una mazorca de mandrias se pusieron a berrear que era inoportuno e impertinente, y otras palabrotas más fuertes y más groseras⁵⁰.

Por lo tanto, el dolor de España unamuniano se constituye como eco de su condición de intelectual, cristalizando asimismo el paralelo Unamuno-don Quijote, paralelo que enfatiza el carácter altamente insatisfactorio de los lazos que unen al rector de Salamanca con su sociedad. La intelectualidad modernista se encuentra en un vacío social y su expresión periodística y ensayística, así como su labor artística, corresponden a la búsqueda de un público, rasgo que se comprueba desde *Ariel* y también desde la problemática que hemos abordado en nuestro comentario de «El rey burgués». Del mismo modo que Rodó reescribe la obra de Shakespeare, marcando simultáneamente su diferencia ante Sarmiento, Baudelaire o Darío, Unamuno emprende la poderosa tarea de adaptar la novela cervantina a sus imperativos espirituales, echándole en cara al novelista del siglo XVII su ignorancia o su incompreensión y no sin referirse, con razón o sin ella, a un esteticismo huero característico del momento. Pero otros intertextos vienen a constituir una tupida red discursiva que gravita sobre la formación del Quijote unamuniano; entre ellos resulta inevitable citar los *Evangelios* como componente cristológico de su destino, así como *Vida de San Ignacio* de Rivadeneira, sin minusvalorar los escritos del propio Unamuno dedicados al héroe cervantino con anterioridad a *Vida de don Quijote y Sancho*⁵¹. Así pues, Unamuno, como otros modernistas, se ve obligado a adoptar una posición diferenciadora ante los discursos ajenos (y, rasgo muy unamuniano, los suyos), tradicionales y coetáneos, con objeto de forjarse un espacio auténtico de enunciación, considerado este como fundamental para la actuación pública⁵².

Las coincidencias entre *Ariel* y *Vida de don Quijote y Sancho* van más allá de este posicionamiento general de revisión ante la biblioteca universal. Paralelamente a la pareja Ariel/Calibán, el binomio don Quijote/Sancho textualiza valores opuestos, aunque –como queda dicho– no excluyentes, cuya identidad se define en torno a la razón educativa que es la que determina la relación dinámica entre los elementos de la pareja. Don Quijote encarna el ideal que tiene que inculcarse a Sancho. La transformación que en la lectura unamuniana de la novela cervantina consigue imponer el caballero a la realidad

⁵⁰ *Ibid.*, p. 119.

⁵¹ Piénsese en la serie de artículos que va desde «¡Muera don Quijote!» de 1898 hasta «La causa del qui jotismo» (1903) que marcan la progresiva evolución del qui jotismo unamuniano. Por otro lado, con *Vida de don Quijote y Sancho* no se agota el interés de nuestro autor por el protagonista cervantino, (cfr. «Grandes, negros y caídos» de 1914 o «Sobre el qui jotismo de Cervantes» de 1915).

⁵² Este esfuerzo por posicionarse ante un público como intelectual explica la desilusión unamuniana por el silencio de la crítica tras la publicación de *Vida de don Quijote y Sancho*.

es de naturaleza diáfananamente idealista. Baste recordar el episodio de las mozas del partido que, en el texto de Unamuno, se adoncellan gracias al tratamiento peculiar que les reserva don Quijote: «¡Oh poder redentor de la locura! A los ojos del héroe las mozas del partido aparecieron como hermosas doncellas; su castidad se proyecta a ellas y las castiga y depura!»⁵³. El ideal actúa por sí solo, cumpliéndose una redención divina a través de las actuaciones de un héroe. Por tanto, en el ensayo comentado, el idealismo de don Quijote corresponde a la afirmación de una idealidad preexistente susceptible de ser rescatada, como la doncellez de las prostitutas, a pesar de la acción corrosiva de la realidad vulgar. El caballero unamuniano se ve dotado de la facultad de traspasar la costra aparental de las cosas y de penetrar hacia el fondo sustancial de lo real: «La verdad no es relación lógica del mundo aparental a la razón, aparental también, sino que es penetración íntima del mundo sustancial en la conciencia, sustancial también»⁵⁴. Consecuentemente, la misión de guía espiritual de una colectividad se concibe en sintonía con la creencia en la sustancialidad de la realidad, actualizada por la esencialidad de la conciencia.

A cambio de los servicios prestados a la humanidad, el caballero no debe esperar ninguna recompensa inmediata ya que el entorno no es capaz de apreciar la envergadura del ideal que defiende. Esta incompreensión de la orientación ideal de la historia, orientación que fluye de un fondo trascendente a la vez que determinante del devenir humano, está en la raíz del continuo enfrentamiento con el entorno y de la soledad del héroe, proyectándose de este modo, como en el caso de Rodó, el influjo de Carlyle en la imagen de la misión atribuida al intelectual:

«¡Yo sé quien soy!», dice el héroe, porque su heroísmo le hace conocerse a sí propio. Puede el héroe decir: «yo sé quien soy», y en esto estriba su fuerza y su desgracia a la vez. Su fuerza, porque como sabe quién es, no tiene porque temer a nadie, sino a Dios, quien le hizo ser quien es; y su desgracia, porque solo él sabe, aquí en la tierra, quién es él, y como los demás no lo saben, cuanto él haga o diga se les aparecerá como hecho o dicho por quien no se conoce, por un loco»⁵⁵.

Desde la publicación de *Temas de Unamuno*, la presencia de Carlyle en el pensamiento de Unamuno anterior y posterior a su traducción de *The History of the French Revolution* no ofrece lugar a dudas. Recordemos que Carlos Clavería acude precisamente al pasaje citado de *Vida de don Quijote y Sancho* para apoyar sus tesis⁵⁶. Por primera vez, Unamuno se hace eco de la lectura de *Los héroes* en «Sobre el marasmo actual de España» (1895); la huella del autor

⁵³ Miguel de Unamuno, *Vida de don Quijote...*, op. cit., p. 31.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 126.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 42.

⁵⁶ Carlos Clavería, *Temas de Unamuno*, Madrid, Gredos, 1953, pp. 35–36.

escocés se hace explícita igualmente en un artículo-comentario de *Los héroes* publicado en 1896 en *La Época* de Madrid bajo el título «The last Hero»⁵⁷. Aparte de la coincidencia relativa a la concepción del héroe, en el ensayo que venimos comentando, la presencia carlyliana se verifica a través del uso sistemático del vocablo «héroe», uso que confirma que la lectura del libro del autor escocés ofrece una de las lentes a través de las que Unamuno contempla al caballero cervantino, mientras reescribe su destino.

El caballero andante, al encarnar los proyectos divinos, tiene que hacer frente a las «impurezas de la realidad» para sublimarla y esta tarea se verifica esencialmente mediante el influjo que ejerce sobre Sancho. A los ojos del escritor salmantino, el escudero es doble: sus actuaciones corresponden a la humanidad toda o, en ocasiones, a unas facetas particulares de la misma que, al exacerbarse en el momento histórico concreto, piden una corrección de cariz quijotesco. Al comentar las razones por las que don Quijote se ve acompañado por Sancho en su segunda salida, dice Unamuno: «Sancho fue su coro, la Humanidad toda para él. Y en cabeza de Sancho ama a la Humanidad toda»⁵⁸. En primer lugar, Sancho representa, pues, el inevitable encuentro de la idea divina con el mundo, sin el cual la tarea del intelectual pierde todo su sentido. La progresiva quijotización del escudero, resaltada por Unamuno, demuestra el carácter operante de la idea vehiculada por el héroe. Sin gran esfuerzo, puede percibirse un paralelo entre las salidas de don Quijote en compañía de Sancho y los esfuerzos de los modernistas de llevar su estética a la vida, sobre todo si, a este respecto, recordamos la categoría de lo tragicómico, cuya naturaleza romántica se actualiza igualmente en el ensayo comentado: «Ya tenemos al héroe siendo, en cuanto héroe, juguete de los hombres y motivo de risa; ya está la compañía de los hombres en campaña contra él»⁵⁹. Las primeras en reírse de don Quijote serán las prostitutas adoncelladas y su risa desenmascara la incongruencia entre la realidad que representan y el concepto que de ellas se ha formado don Quijote: «He aquí la primera aventura del hidalgo, cuando responde la risa a su cándida inocencia, cuando al verter sobre el mundo su corazón la pureza de que estaba henchido, recibe de rechazo la risa, matadora de todo generoso anhelo»⁶⁰. El mundo opone una firme resistencia a las actuaciones del héroe, degradándolo continuamente. Y aquí tocamos la otra faceta de Sancho, faceta que supone una contextualización y, a la vez, un enjuiciamiento del sanchopancismo: «Así es con el sanchopancismo que llaman ya positivismo, ya naturalismo, ya empirismo, y es que ha sido que, pasado el miedo, se burla

⁵⁷ Cfr. Laureano Robles, «Unamuno traductor de Th. Carlyle», *Revista de Filología*, 10, 1995, pp. 7–22.

⁵⁸ Miguel de Unamuno, *Vida de don Quijote...*, *op. cit.*, p. 46.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 100.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 31.

del idealismo quijotesco»⁶¹. Los tres «-ismos» vituperados por el modernismo se encuentran asignados a la actitud del escudero, de modo que el ímpetu educativo de don Quijote se define claramente en torno a los excesos cientificistas del siglo XIX. La burla ante todo anhelo trascendente es un corolario del empobrecimiento espiritual, acarreado por la instauración del positivismo:

Sin inspiraciones del corazón y fe en lo eterno nos sacaron de las congojas de la noche de la superstición y del miedo a lo desconocido; ¿por qué cuando la luz de la experiencia luce hemos de burlarnos de aquellas inspiraciones y de aquella fe?⁶²

Como apuntábamos al principio de nuestro comentario, el posicionamiento de Unamuno ante la primacía de lo útil, inherente a la modernidad burguesa, no consiste en una condena unívoca; nuestro autor proclama la necesidad de reformar el sanchopancismo en cuanto «culto y veneración al vapor y a la electricidad»⁶³, culto responsable del empequeñecimiento espiritual del hombre que se verifica mediante la ineptia estética de Sancho para percibir el ritmo íntimo del universo⁶⁴. En última instancia, la actitud exclusivamente utilitaria desemboca en la desviación del interés humano de las miras trascendentes. De manera que la contextualización del sanchopancismo hace más patente el paralelo entre la orientación de la misión histórica atribuida al intelectual desde *Ariel* y la del ensayo unamuniano.

Las salidas de don Quijote suponen, en el ensayo unamuniano, el prurito de la acción, la cual determina su condición de intelectual reformador. Si el obrar es, pues, decisivo para apreciar la envergadura de su compromiso, no lo es menos el recogimiento al que el protagonista se ve sometido a fin de seguir obrando. De este modo nos acercamos a la siguiente pauta caracterizadora del ensayo modernista: la contemplación del yo. Por primera vez, Unamuno aprehende este aspecto del hidalgo cervantino al comentar el episodio de la penitencia en Sierra Morena, episodio que da pie a una alusión al retiro de Iñigo de Loyola en la cueva de Manresa y se ramifica en la historia de la piadosa vida de San Simeón Estilita, seguida por una parábola sobre dos segadores⁶⁵. Antes de desentrañar el significado de estas historias intercaladas, observemos que la escritura unamuniana, al abordar el tema del cultivo de la vida interior, se adentra en el elemento narrativo de carácter ejemplar que nos trae a la memoria el relato sobre el rey generoso de *Ariel*. Ahora bien, la actitud unamuniana ante

⁶¹ *Ibid.*, p. 79.

⁶² *Ibid.*, pp. 79–80.

⁶³ *Ibid.*, p. 49.

⁶⁴ «¡Soluciones concretas! ¡Oh Sanchos prácticos, Sanchos positivos, Sanchos materiales! ¿Cuándo oiréis la silenciosa música de las esferas espirituales?», (*ibid.*, p. 60).

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 94–95.

el recogimiento de don Quijote se despliega en dos fases. En un primer movimiento, nuestro autor califica la penitencia del héroe de «superflua»: «Lo bello es lo superfluo, lo que tiene su fin en sí; la flor de la vida. Y esas zapatetas en el aire son bellísimas, porque no tienen otro fin que el de darlas»⁶⁶. La suspensión de la orientación inmediatamente útil hace que resalte la belleza de sus actos ya que se produce la depuración del degradante elemento burlesco, inseparable de la confrontación con el mundo. A continuación, Unamuno pone de relieve la necesidad de la autocontemplación en relación a la concentración de energías, indispensables para seguir actuando:

Y esas zapatetas sin más ni más en el aire, y esos rezos, esos grabados en las cortezas de los árboles, suspiros e invocaciones, son ejercicio espiritual para arremeter molinos, alcanzar corderos, vencer vizcaínos, libertar galeotes y ser por ellos apedreado⁶⁷.

Por lo tanto, el recogimiento de don Quijote es un acto artístico (una manifestación de la hermosura) y, como tal, educativo porque le enseña a seguir siendo quien es, es decir, una idea de Dios obrando.

Otro momento del ensayo unamuniano que nos confronta con el tema de la autocontemplación es el comentario de la bajada del caballero a la cueva de Montesinos. Primero, Unamuno asocia el deseo del protagonista de hundirse en el abismo con el de adentrarse en sí mismo: «¡Ahí está el abismo: dentro de él!»⁶⁸. A continuación, identifica la empresa quijotesca con la búsqueda y el rescate del alma viva del pueblo («es menester empozarse en las entrañas de la sima para sacar de allí el alma viva de las creencias del pueblo»⁶⁹), en contra de los falsos tradicionalistas que no hacen sino almacenar tradiciones anquilosadas. En lo sucesivo, la evocación de las creencias populares auténticas sirve para corroborar la veracidad de «las visiones» de don Quijote en cuanto base identitaria de su ser. De hecho, lo visto por el caballero, como se recuerda de la novela cervantina a la que, en este punto, remite Unamuno, confirma la realidad de su mundo, llegando a resolver algunas de sus contradicciones, como lo es, por ejemplo, la plebeyez de Dulcinea. De modo que la adhesión quijotesca a la realidad de la caballería es equiparable al apego del pueblo a sus creencias que, aunque parezcan inverosímiles desde el sanchopancismo, fundamentan la continuidad de su vivir. Para nuestro propósito, resulta de gran importancia destacar la insistencia unamuniana en la afirmación de la veracidad de las

⁶⁶ *Ibid.*, p. 95.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 95.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 160.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 160.

visiones de don Quijote, comparadas a un éxtasis místico⁷⁰ y opuestas a los gozos derivados de la sensualidad:

De los que nieguen tales visiones y digan que son imposibles, digamos lo que de ellos dice el piadosísimo P. Rivadeneira, y es que «serán comúnmente hombres que no saben, ni entienden, ni han oído decir qué cosa sea espíritu, ni gozo, ni fruto espiritual... ni piensan que hay otros pasatiempos y gustos, ni recreaciones sino las que ellos, de noche y de día, por mar y por tierra, con tanto cuidado y solicitud y artificio buscan para cumplir con sus apetitos y dar contento a su sensualidad»⁷¹.

Como la celda solitaria del rey en el ensayo de Rodó, la bajada a la cueva de Montesinos se erige en experiencia paradigmática de la espiritualidad individual, definida en oposición a los impulsos egoístas y estrictamente corporales (sanchopancescos o calibanescos), de naturaleza llamativamente expansiva («de noche y de día, por mar y por tierra») y, por ello mismo, amenazadora. El carácter invasor del sanchopancismo debe relacionarse con la facultad niveladora de la democracia, la cual, con el poderío de la masa, tiende a eliminar las subjetividades heroicas, sustituyendo al todo de la cultura por el culto a la especialización. Por tanto, la proclamación de la primacía del yo se enuncia en consonancia con la misión histórica asignada al héroe y, en última instancia, remite al imperativo de una élite cultural en una sociedad de masas, la cual, una vez eliminados los mentores, va a la deriva.

Pero el cultivo de la subjetividad no tiene que definirse a través de una experiencia privilegiada, reservada a un héroe en el sentido carlyliano. La incesante preocupación de Unamuno por el tema de la educación en el contexto de la sociedad española⁷² queda igualmente enfocada desde la masa a la que va dirigido el esfuerzo educativo del intelectual y ello, fuera de la perspectiva del sanchopancismo, el cual, como queda dicho, más que el espíritu popular representa al ser humano en general o los estragos positivistas en el individuo. Aludimos al episodio en el que don Quijote visita una catedral gótica en León. En esta ocasión se formula el deseo de ver resurgir todas las manifestaciones de la vida espiritual concebidas en ese santo lugar («deseos, anhelos, pensares, oraciones, cuchicheos, ruegos, imprecaciones, requiebros, quejas y secretos»⁷³), manifestaciones que ocasionarían la ruptura de «toda la rutinera salmodia litúrgica del coro canónico»⁷⁴. El resultado de este acto sería el siguiente:

⁷⁰ *Ibid.*, p. 161.

⁷¹ *Ibid.*, p. 162.

⁷² Ramiro Flórez, «Sistema de pensamiento y razón educativa en Unamuno», *Cuadernos Hispano-americanos*, 440-41, 1987, pp. 187-204.

⁷³ Miguel de Unamuno, *Vida de don Quijote...*, *op. cit.*, p. 168.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 168.

Las voces, libertadas, buscarían el cielo. Derrumbaríase la catedral de piedra, vencida y agobiada por la violencia del propio esfuerzo, al ponerse a cantar, pero de entre sus escombros, que seguirían cantando, resurgiría una catedral de espíritu, más aérea, más luminosa y a la vez más sólida, una inmensa seo que elevaría al cielo columnas de sentimiento que se ramificarán bajo la bóveda de Dios, echando a tierra su peso muerto por arbotantes y contrafuertes de ideas. Y eso no sería comedia litúrgica⁷⁵.

Llama la atención el carácter heterodoxo de la fundación de la nueva seo: el canto que rompe la estructura de la antigua catedral está formado por toda la afectividad humana libertada de las bridas impuestas por el respeto al lugar. De este modo se expresa la protesta unamuniana en contra del anquilosamiento acarreado por la institucionalización de la fe y de toda la educación, fenómeno que pone trabas a la subjetividad, cuyo cultivo se reivindica aquí desde la perspectiva vital y artística (creadora). La liberación de la subjetividad contribuye a un renacimiento espiritual asociado a la elevación y al espíritu aéreo y luminoso. En *Vida de don Quijote y Sancho*, la idealidad no tiene un origen exclusivamente trascendente; la humanidad se eleva a la categoría de lo divino mediante un cultivo heterodoxo y globalizador de las subjetividades.

Como acabamos de sugerir, la fundación de la nueva seo en cuanto resultado de la desinstitucionalización de la vida interior debe considerarse como acto creador, llegando de este modo a manifestarse la autonomía del arte en estricta relación con la reivindicación unamuniana de la libertad de la individualidad. Sin lugar a dudas, en este punto nos hallamos ante un eco del peculiarísimo anarquismo unamuniano, el cual hemos visto subyacer en su novela *Nuevo mundo*. Más que un credo ideológico, el anarquismo de Unamuno constituye un estilo existencial⁷⁶ determinante de su ideario estético. Teniendo todo ello en cuenta, el último criterio diferenciador del ensayo modernista cristaliza con mayor intensidad como correlación del desenvolvimiento heroico del proyecto divino, siendo el obrar de don Quijote una obra independiente de cualquier criterio sanchopanchesco. De manera que el protagonista mismo, en su calidad de héroe, aparece identificado con la poesía en la medida en que sus acciones reverberan espíritu: «El verdadero héroe es, sépalo o no, poeta, porque, ¿qué sino poesía es el heroísmo?»⁷⁷.

Sin lugar a dudas, donde con mayor fuerza se lleva a cabo la defensa de la supremacía del arte es en el comentario unamuniano al discurso pronunciado por don Quijote delante de los cabreros. Nuestro autor se detiene a considerar el hecho de que, a pesar de que tan torpe auditorio no pudo entender «el sentido

⁷⁵ *Ibid.*, p. 169.

⁷⁶ Pedro Cerezo Galán, *Las máscaras de lo trágico...*, *op. cit.*, p. 355.

⁷⁷ Miguel de Unamuno, *Vida de don Quijote...*, *op. cit.*, p. 191.

material»⁷⁸ de la arenga del caballero, sus palabras fructificarán en los espíritus de los cabreros: «El espíritu produce espíritu, como la letra letra, y la carne, y así la arenga de don Quijote produjo, a vuelta, cantares al son de cabreril rabel. No fue, pues, inútil ni lo es nunca la palabra pura»⁷⁹. La «palabra pura» remite al carácter desinteresado del discurso en el sentido en que no se pronuncia con objetivos prácticos, orientados hacia un provecho material e inmediato. Esa es la diferencia que media entre el hablar de un héroe y el de «nuestros Sanchos de hoy»⁸⁰, quienes «estiman que el habla no se hizo sino para pedir o para ofrecer algo, y no hay manera de que sientan lo que tiene de revelación la música interior del espíritu»⁸¹. Como se puede ver, el discurso de don Quijote no dice sino que revela y ello mediante una virtud musical de las palabras, asociada a la transmisión del espíritu. Nos hallamos, pues, ante un principio capital de la expresión simbolista que asigna a la palabra artística una misión superior de alcance trascendente.

Pero la vida de don Quijote se diferencia no solo de la palabra interesada inherente al sanchopancismo, sino también de un arte carente de miras trascendentes y encerrado en un esteticismo huero u orientado hacia la sensualidad:

Te hablarán esos danzantes de poesía. No les hagas caso. El que se pone a tocar su jeringa –que no es otra cosa que la «syringa»– debajo del cielo, sin oír la música de las esferas, no merece que se le oiga. No conoce la abismática poesía del fanatismo, no conoce la inmensa poesía de los templos vacíos, sin luces, sin dorados, sin imágenes, sin pompas, sin armas, sin nada de eso que llaman arte⁸².

El vocablo «arte» está devaluado en el léxico de nuestro autor ya que encubre una representación exclusivamente ornamental y olvidadiza de lo esencial, coincidiendo posiblemente con el significado que da al arte del modernismo, el cual, según esta cita, se halla incapacitado para participar en el rescate del sepulcro de don Quijote. Pero no nos engañe la peculiar manera unamuniana de entender (y, en ocasiones, de tergiversar) los vocablos. La

⁷⁸ *Ibid.*, p. 58.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 59. Compárese esta confianza en el poder espiritualizador de la palabra inspirada por una idealidad trascendente con el siguiente pasaje de *La lámpara maravillosa*: «San Bernardo, predicando en la vieja lengua de Oíl por tierras extrañas donde no podía ser entendido, levantó un ejército para la Cruzada de Jerusalén. Cierito que ninguno alcanzaba sus divinas razones, pero era tan viva la llama de aquella fe, que cegaba los caminos cronológicos del pensamiento y llegaba a las conciencias intuitivamente, contemplativamente, porque las palabras depuradas de toda ideología eran claras y divinas músicas», (Ramón del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa*, Madrid, Espasa Calpe, 1995, p. 90).

⁸⁰ Miguel de Unamuno, *Vida de don Quijote...*, *op. cit.*, p. 60.

⁸¹ *Ibid.*, p. 60.

⁸² *Ibid.*, p. 13.

facultad de «oír la música de las esferas», atribuida a los cruzados, coloca su actividad en un pedestal donde confluye lo humano y lo divino, posibilitando un real progreso, es decir, una paulatina espiritualización de la historia. Recordemos en este contexto que el ideal de Rodó se forja igualmente en oposición a un arte que, al desentenderse del contexto existencial y nacional, enerva al ser humano, desviándolo de la acción solidaria y dignificadora.

En resumen, *Vida de don Quijote y Sancho* es un ensayo modernista tanto a nivel ideológico, como cristalización de un ideal reformador frente al predominio de la concepción positivista, ideal en cuya formulación el cultivo de la subjetividad y de un arte autónomos ocupan un lugar medular, como a nivel discursivo, como forja de una expresión libre ante el peso de una cultura secular y a veces opresiva. En sintonía con otros modernistas, Unamuno necesita de libros para escribir. Los paralelos entre el texto de Rodó y el de Unamuno se cifran sobre todo en la presencia de Carlyle, cuya sombra se inmiscuye en la imagen del intelectual convertido en mentor de la sociedad en la que ambos autores, a pesar de referirse explícitamente a sus propios contextos nacionales, diagnostican males de cuño muy parecido. También es cierto que no poco separa al autor español del escritor uruguayo. A Unamuno le repele, por ejemplo, el helenismo, al que opone cierta barbarie y violencia en la manera de proceder de su protagonista⁸³. Quizás donde mejor resaltan las reservas unamunianas ante la orientación del escritor uruguayo es en una de las últimas cartas que dirige a «Clarín» en la que se queja del olvido en que le tiene, mientras que no regatea elogios al autor de *Ariel*⁸⁴. Sin embargo, sería erróneo reducir el cotejo de sus obras a estas discrepancias, las cuales, como sospechamos, reposan en parte en la relación tensa mantenida por Unamuno con la institución literaria⁸⁵. Según nuestra perspectiva, resulta decisivo que los dos autores se acojan al ensayo modernista para indicar el rumbo de sus pueblos desde la recién fundada palestra de la intelectualidad hispánica.

⁸³ Miguel de Unamuno, «Carta a José Enrique Rodó», en: Ricardo Gullón (ed.), *El modernismo...*, *op. cit.*, p. 413. Sobre la relación entre Unamuno y Rodó, véase Julio César Chaves, *Unamuno y América*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1964, pp. 204–215.

⁸⁴ Miguel de Unamuno, *Epistolario a Clarín*, ed. Adolfo Alas, Madrid, Escorial, 1941, pp. 92–93. La carta está fechada en mayo de 1900.

⁸⁵ Ya hemos abordado esta cuestión en relación al «antimodernismo unamuniano» y a la recepción de Darío en España.

CONCLUSIONES

El estudio que acabamos de finalizar se organiza en torno a dos polos. El primero, correspondiente al modernismo hispánico, nos brinda una herramienta para enfrentarnos a la prosa de Miguel de Unamuno, la cual constituye el eje rector de nuestra investigación. Las soluciones que aportamos en relación con el modernismo pretenden captar los principales impulsos de la expresión prosística de los modernistas; la parte dedicada a Unamuno se esfuerza por demostrar la existencia de una dimensión modernista, regida por la misma dinámica que subyace en la obra de los prosistas modernistas del ámbito hispánico. Esta dinámica conceptualiza el lugar medular que ocupa el simbolismo en el seno de las letras finiseculares, movimiento que origina una generosa dialogía desde dentro de la modalidad que hemos denominado ampliación modernista del simbolismo.

En primer lugar, hemos abordado el «antimodernismo unamuniano», fenómeno cuyo alcance no solo atañe a la comprensión de la obra del propio autor sino que también afecta a la historiografía literaria del período finisecular español. Resulta llamativo que Miguel de Unamuno contribuyera a fijar el modelo bipolar y rupturista (noventayochismo/modernismo) con el que durante décadas la crítica miró las letras españolas de su época. En la actualidad, por lo menos desde que Ricardo Gullón habló de la perturbadora invención azoriniana, hemos aprendido a detectar continuidades dentro de este modelo, pero sus resabios impactan en las perspectivas de acercamiento a las obras particulares, especialmente a la de Unamuno. Por ello, la categoría de «antimodernismo unamuniano» merece una atención especial. Es cierto que las opiniones de Unamuno sobre el modernismo ofrecen más de una prueba de su oposición a este movimiento. Sin embargo, resulta notorio que nuestro autor ve en el modernismo una escuela literaria, hecho que explica el porqué del obsesivo motivo de la imitación que sistemáticamente acompaña sus juicios. A esta luz, sus valoraciones altamente positivas de las obras de los modernistas latinoamericanos más destacados (exceptuando el caso de Darío, que ofrece más complejidad), en vez de parecer paradójicas, revelan toda su coherencia dentro de la óptica unamuniana: los genios, los que, de acuerdo con la dicción simbolista, están en contacto con el sustrato ideal de lo real, no imitan a nadie, no pertenecen a escuelas, más bien destacan por desprenderse de ellas. Así pues, la precisión de lo que Unamuno entendía por «modernismo», nos ha permitido

deslegitimar la validez del «antimodernismo unamuniano» en cuanto categoría que fundamenta la comprensión rupturista del periodo finisecular español: el concepto de modernismo que maneja Unamuno no es el mismo que el que hoy manejamos, porque disponemos de una visión epocal de este movimiento. Aunque esta visión amplia hunde sus raíces en la concepción que de su arte tenían los propios modernistas (baste recordar que Darío rechazaba el concepto de escuela en relación al modernismo), Unamuno permaneció impermeable a su alcance, porque condenaba a priori todas las agrupaciones en torno a un ideario común, por muy amplio que fuera.

Pero su crítica al modernismo tiene también otro fondo: al abrigar esperanzas relativas a su liderazgo dentro de las letras hispánicas, ve surgir la imponente figura de Darío, acogida con señales de irrefrenado entusiasmo por parte de los jóvenes poetas españoles. Al mismo tiempo, la recepción de su propia obra le resulta en alto grado insatisfactoria: no consigue publicar *Nuevo mundo*, ante la publicación de *Paz en la guerra*, «Clarín» no le proporciona ninguna muestra de simpatía (y todo ello, mientras no duda en prodigar elogios a *Ariel*, de José Enrique Rodó), su *Quijote* es acogido con claras reservas. Lo que ante todo aguarda nuestro autor es un reconocimiento de la cualidad poética de su obra, y, a este respecto, nos ha llamado particularmente la atención el hecho de que, cuando ve la luz su primer tomo poético, la opinión estereotipada de un Unamuno pensador y profundamente antipoético esté ya en circulación. En realidad, a medida que su ilusión de presidir una renovación ético-estética se ve frustrada, Unamuno va marcando su diferencia ante la estética del grupo modernista, condicionando de este modo la perspectiva que predominará durante largo tiempo en la comprensión de su obra. En este contexto, no deja de ser significativo que sea el propio Darío quien tome la palabra para enfatizar lo poético de la obra unamuniana. El tópico del «antimodernismo unamuniano» afecta no solo a Unamuno, sino también, y no en menor grado, a los modernistas, porque los aboca en un arte superficial, imitativo y gratuito. De este modo, se ve desde dentro del periodo finisecular el carácter falseador del concepto al que hemos dedicado nuestro primer capítulo.

Una vez demostrada la inoperancia del «antimodernismo unamuniano», se hace posible el acceso a su obra desde la perspectiva modernista. A nivel muy general, hemos delimitado el modernismo en cuanto posicionamiento ante la modernidad, entendida como espacio secularizado, racional y alienador, ante cuya imposición, llevada a cabo por la burguesía, el artista busca reconstruir un espacio ideal, artístico o religioso a fin de redignificar al hombre. Este posicionamiento, que hemos abordado desde el cuento dariano «El rey burgués», explicita las direcciones de la renovación simbolista. En la obra unamuniana, la relación tensa con la modernidad se manifiesta a través de la veta prerrafaelita patente en *Paz en la guerra*, novela cuya conflictividad lleva marcas del

enfrentamiento modernidad/mundo pre-moderno. Donde con mayor fuerza resalta la tensión nítidamente modernista frente a la modernidad es en su continuo enfrentamiento con el público, concomitante con la conciencia de las leyes del mercado a las que se ven sometidas sus obras y la actividad artística en general. Unamuno concibe a su público como una masa hostil, agresiva y sistemáticamente ignorante, características que contrastan con las facultades creadoras y cognoscitivas atribuidas a un lector ideal que bien puede coincidir con el lector-artista de los simbolistas. Pero el posicionamiento de Unamuno ante la modernidad no se limita a una simple condena; como los demás modernistas, nuestro autor idea estrategias orientadas a contrarrestar sus secuelas: su escritura vehicula un espiritualismo que no se entiende sino en el contexto de la modernidad; su obsesiva actividad periodística y ensayística está hecha a la medida de una sociedad encaminada a la progresiva materialización y la vulgarización. En última instancia, la concienciación acerca de la esencial frialdad del público, acompañada por la interiorización de la representación, corresponde a una busca afanosa de un público, es decir, de un espacio que dé sentido a la renovación propuesta.

El simbolismo entendido como afirmación de un canon de la armonía, entrevista a través de la conciencia de la crisis, constituye el lugar medular dentro de la renovación modernista y, consecuentemente, ese es el lugar que ocupa en nuestro estudio. La metáfora, el símbolo, la ambigüedad, el leitmotiv tienden a entablar una comunicación con el universo de las esencias, concebido como emanación de una trascendencia. Hemos empezado nuestro comentario del simbolismo unamuniano por el ensayo-relato «La sima del secreto», el cual ofrece la plasmación de una realidad estructurada en torno a un núcleo misterioso, configurando el vivir armonioso de una colectividad. También el paisajismo unamuniano nos confronta con un mundo provisto de un centro, ora fuera de la conciencia, ora dentro de ella. Para recrear el esplendor de los espectáculos desplegados por la naturaleza, Unamuno acude a una expresión globalizadora, sinestética, wagneriana. En los textos que consideramos programáticos dentro del paisajismo unamuniano, la sugerencia de la suma contenida en el paisaje se efectúa en oposición explícita a la dicción realista: la vista se hace inoperante frente a la emanación de lo ideal. Por ello, el paisajista se complace en lo crepuscular y en lo indeciso, al tiempo que afirma la necesidad de recurrir a la imaginación creadora. El yo tiende a desaparecer en el paisaje o a fagocitarlo; ambas tendencias son manifestaciones de una individualidad problemática. El espacio geográfico no existe *per se*; se concibe como función del yo.

En la narrativa unamuniana, la subjetivación de lo real como característica dominante dentro del simbolismo se opera desde *Paz en la guerra*. Si hemos optado por acceder a este fenómeno a través de *Abel Sánchez* es por ofrecer esta

novela una explicitación del proceso de la metaforización llevado a cabo desde un marco literario. Así, el protagonista de esta obra tiene que empezar por redefinir lo real en oposición a la visión dogmática propuesta por la lectura bíblica de la envidia. Desde una visión heterodoxa, se deduce un nuevo ideal, basado en el lazo amoroso, ideal que el personaje vanamente intenta instaurar en las relaciones sociales. La comprensión de lo real se hace mediante un alejamiento de la realidad de la contigüidad, realidad que, al multiplicarse las representaciones, tiende a desaparecer. Como José Martí en *Lucía Jerez*, Unamuno echa mano del motivo de la envidia para demostrar la operatividad de la imaginación creadora en la tarea de reconfigurar lo real, convertido definitivamente en visión.

Nuevo mundo se acerca a la realidad de las esencias por medio de un concepto típicamente unamuniano, el nimbo. Este recurso estético constituye una manera de aprehender lo perdurable gracias a sus potencialidades sintetizadoras: funde lo sensitivo y lo ideal, se esfuerza por no separar la idealidad de la dimensión experiencial del ser humano. Asimismo, el nimbo demuestra una facultad cognoscitiva porque desde dentro de lo vivencial es capaz de penetrar en lo trascendente. De este modo, este recurso manifiesta su hermandad estética con las facultades del símbolo, explicitadas, por ejemplo, en *Ídolos rotos* de Manuel Díaz Rodríguez. *Nuevo mundo* lleva a la práctica las características atribuidas al nimbo mediante una poderosa veta prerrafaelita, inspirada directamente, como hemos demostrado, en un cuadro de Fra Angélico. Aparte de recurrir al elemento pictórico, esta novela se vale de varios leitmotivos de naturaleza musical, sometidos a una significativa variación. Por tanto, *Nuevo mundo* debe considerarse como parte del canon de la narrativa simbolista dentro del modernismo hispánico. Además, constituye un importante punto de referencia para calibrar el desarrollo de la dimensión simbolista de nuestro autor.

La muerte constituye uno de los temas predilectos de los simbolistas. En consonancia con el proyecto simbolista de restablecer un orden trascendente, la representación de la muerte apela a la categoría del misterio. Así ocurre en el cuento «Del misterio», de Valle-Inclán, texto que consideramos representativo de esta tendencia. El cuento unamuniano «El espejo de la muerte» se propone, en primer lugar, recrear el ambiente de la vulgaridad para, a continuación, mediante el símbolo del espejo, sugerir una presencia misteriosa a la que la muerte da acceso. Paralelamente, se registran las dificultades de acercarse a la realidad de las esencias mediante el lenguaje convencional: la espiritualización de lo vulgar se hace por medio de la ambigüedad, en oposición a la insatisfactoria realidad fenomenológica accesible al mimetismo de los realistas.

Una historia de amor sintetiza los recursos simbolistas de Unamuno al tiempo que ficcionaliza la pérdida del espacio analógico a través del acto sexual. Los modernistas mantienen una postura ambigua frente a la sexualidad: por una

parte, en un movimiento iconoclasta y antiburgués, proclaman la necesidad de ensanchar lo decible hacia el erotismo; por otra, su atracción hacia la idealidad, asociada inevitablemente a la castidad, les hace formular el ideal espiritual de la mujer prerrafaelita, identificada con el alma. El prerrafaelismo no falta en *Una historia del amor*: antes de la fatal consumación del lazo amoroso, la protagonista se encuentra fundida a un espacio idílico, en íntima comunicación con el orden vertical, comunicación propiciada, al igual que en *Antonio Azorín*, por el Ángelus vespertino. La clara propensión a una ambientación crepuscular recuerda la de *Bruges-la-morte* del simbolista belga Rodenbach, novela que Unamuno conocía y admiraba precisamente por su poder de sugestión. Los símbolos que hemos detectado en *Una historia de amor* se caracterizan por su naturaleza sintetizadora y polivalente, encubriendo no solo la realidad de los protagonistas sino también remitiendo a las potencialidades de su destino.

La realidad altamente problemática de las sociedades hispánicas del periodo finisecular agudiza la conciencia de lo inmediato en los literatos, sensibilizados al contexto humano de su renovación estética por el proyecto simbolista. La confrontación del ideal de unidad con la crudeza de una cotidianidad intrascendente, por una parte, y con la estulticia de la realidad social, por otra, se hace paralelamente al descubrimiento de las cualidades alienadoras del lenguaje, el cual, en vez de cohesionar el vivir mediante el símbolo o la emoción estética en general, tiende a fragmentar lo real en una proliferación incontrolada de discursos cerrados. Así nace una sistemática dialogía con el simbolismo dentro del modernismo, dialogía que llamamos ampliación modernista del simbolismo. Esta modalidad de la narrativa se ve regida por la categoría genérica de ironía modernista que hemos introducido, delimitando sus raíces dentro de la ironía romántica. La fragmentación del sujeto, mimado por el inconsciente recién descubierto, las disonancias de lo grotesco, la dispersión del yo autorial, el descubrimiento de una muerte despojada de misterio y el aniquilamiento del acto creador son las manifestaciones principales de la ampliación modernista en el seno de las letras hispánicas. Las hemos tenido en cuenta en nuestro cuarto capítulo, al acercarnos a esta modalidad de la prosa unamuniana, sin perder de vista las peculiaridades del simbolismo de nuestro autor.

En la obra unamuniana, la crisis del proyecto simbolista se inicia con *Amor y pedagogía*, novela que integra el discurso de *Nuevo mundo* a fin de degradarlo mediante el procedimiento de discursos yuxtapuestos, alojados de manera inconexa dentro el yo. Esta heterodiscursividad se ve acompañada de una visión grotesca de la muerte, inseparable de la conciencia de la representación, la cual, al concebirse como eco de la modernidad, tal como la definimos en nuestro segundo capítulo, dinamita el vivir unitario hasta en sus dimensiones más trágicas. El inconsciente al que nos acercamos desde «La locura del doctor Montarco» y *La Tía Tula* acabará el proceso de distorsión. A primera vista, de

acuerdo con algunas perspectivas de acercamiento vigentes en el periodo finisecular, este sustrato del yo promete un acceso ilimitado al misterio de la creación. Pero pronto, en autores tales como José Asunción Silva, por el resquicio del inconsciente empieza a aflorar toda la bestialidad del ser. Unamuno también franquea el paso y dice asomarse al brocal de la conciencia a fin de sorprender los instintos agazapados en el yo. Los cuentos humorísticos del doctor Montarco, a través del concepto romántico del humor, marcan la destrucción de lo sublime, llevada a cabo mediante el resquebrajamiento del sujeto. En el caso de la tía Tula, el instinto sexual reprimido revela su fuerza avasalladora, degradando continuamente su apetito de una maternidad virginal. Por consiguiente, la disyuntiva entre la divinidad y la sensualidad, enlazadas nimbáticamente en *Nuevo mundo*, se irá exacerbando.

Niebla ofrece una degradación del horizonte prerrafaelita en cuanto categoría cohesionante del vivir humano. Eugenia –eco irónico de Eugenio Rodero de *Nuevo mundo*–, es un contrapunto de la mujer-alma. La novela cumple también una tarea destructiva a nivel del acto creador: el protagonista-Unamuno, al descubrir su mortalidad en su despacho-biblioteca –espacio que hemos identificado con el interior simbolista por excelencia–, desvela la finitud del solipsismo creador, en el cual los simbolistas ven una vía de acceso a la sustancialidad. El creador se sabe mortal y se hace protagonista. Frente al aniquilamiento de la trascendencia, se impone la relación metaléptica como sustituto del horizonte ideal. *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez* explota una veta afín dentro de la ampliación modernista del simbolismo: el reflejo y la interrelación reemplazan a la sustancialidad. Al mismo tiempo, se realiza un rechazo de la tendencia historiográfica, característica del realismo tradicional, para fundamentar la forma unamuniana del monodílogo, capaz de inventar el ser, aunque desde la conciencia de la inmanencia.

San Manuel Bueno, mártir acude a la ironía modernista a nivel estrictamente discursivo, entablando una polémica con la dicción simbolista desde el grosor textual de la novela. A primera vista es una obra simbolista: erige un mundo coherente, armónico, unitario desde la conciencia de la crisis, representada por el párroco. Los leitmotivos de la montaña y del lago ritman el texto, orientándolo hacia la perdurabilidad de un mito fundamentado en múltiples reverberaciones bíblicas. El componente metaléptico ha desertado del texto, dejando lugar a los elementos unitivos, entre los cuales la conciencia de la narradora Ángela posee más potencial cohesionante. Y dentro de este espacio lleno de ecos y analogías, se eleva la voz degradante de un idiota que imita a don Manuel y, a través de él, a Jesús, sin que los feligreses sepan distinguirla del original. Esta presencia «díscola» es una disonancia premeditadamente orquestada por el propio Unamuno, quien, desde las páginas de su «Prólogo», nos llama la atención sobre las voces anticonvencionales que vienen a

incrustarse en sus textos. El «Dios mío, ¿por qué me has abandonado?» de Blasillo merece el calificativo de «anti-leitmotiv», recurso que tiende a desestabilizar la armonía, erigida desde una postura nítidamente simbolista.

Por último, hemos abordado la escritura unamuniana desde la perspectiva del ensayo modernista. A nivel muy general, consideramos este género como una manifestación de la ampliación modernista del proyecto simbolista porque en este tipo de escritos se cumple un desarrollo de uno de los aspectos del simbolismo: la misión ética del artista desemboca, en el seno de las letras modernistas hispánicas, en la problematización del contexto nacional, concebido desde la perspectiva de un intelectual comprometido. El principio de la ampliación no estriba, como en el caso de la narrativa que abordamos en nuestro cuarto capítulo, en la ironía modernista, sino en un ensanchamiento de perspectivas. *Ariel* de José Enrique Rodó nos proporciona un modelo al que equiparamos *Vida de don Quijote y Sancho*. Ariel y don Quijote se nos revelan como figuras gemelas: las dos designan el rumbo de una renovación cultural de cariz marcadamente espiritual, renovación que se debe emprender desde una intelectualidad concienciada ante la sombra de un calibanismo/sanchopancismo amenazador. De acuerdo con la visión de Carlyle, compartida por el autor uruguayo y el español, el intelectual/artista se perfila como receptáculo de verdades divinas, inasequibles a la masa que se quiere educar. Consecuentemente, se proclama a grandes voces la libertad creadora del artista, quien cultivará su subjetividad, independientemente de los imperativos de la realidad inmediata. En coherencia con la totalidad de la expresión modernista, el ensayo modernista se concibe como relectura del bagaje cultural heredado (Shakespeare para Rodó, Cervantes para Unamuno), en busca de un espacio propio de enunciación.

Así pues, el modernismo hispánico se desarrolla entre el polo simbolista y el que enfatiza su negación. Se nos revela como expresión renovada que asume una dinámica entre la profundidad ontológica y una horizontalidad tendente a asentarse dentro de la literariedad. Es esta dinámica, ampliamente desplegada en las obras comentadas de Miguel de Unamuno, la que nos ofrece el argumento de mayor peso a la hora de colocar su prosa en el seno del movimiento modernista.

BIBLIOGRAFÍA

A. Obras de Miguel de Unamuno

Unamuno, Miguel de, *Obras completas*, 9 vols., ed. Manuel García Blanco, Madrid, Escelicer, 1966–1971.

Unamuno, Miguel de, *Obras completas*, 10 vols., ed. Ricardo Senabre, Madrid, Turner/Fundación José Antonio Castro, 1995–2009.

Unamuno, Miguel de, *Epistolario a Clarín*, ed. Adolfo Alas, Madrid, Escorial, 1941.

Unamuno, Miguel de, *Soliloquios y conversaciones*, Madrid, Espasa-Calpe, 1956.

Unamuno, Miguel de, *La vida literaria*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981.

Unamuno, Miguel de, *Cartas íntimas. Epistolario entre Miguel de Unamuno y los hermanos Gutiérrez Abascal*, ed. Javier González de Durana, Bilbao, Eguzki Argitaldaria, 1986.

Unamuno, Miguel de, *Nuevo mundo*, ed. Laureano Robles, Madrid, Trotta, 1994.

Unamuno, Miguel de, *Epistolario americano (1890–1936)*, ed. Laureano Robles, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1996.

Unamuno, Miguel de, *Poesías*, Madrid, Cátedra, 2001.

B. Textos de otros autores simbolistas/modernistas

Baroja, Pío, «Hacia lo inconsciente», *La vida literaria*, 19, 1899, pp. 316–317.

Baroja, Pío, *La casa de Aizgorri*, Madrid, Espasa Calpe, 1999.

Baroja, Pío, *Paradox, rey*, Madrid, Espasa Calpe, 1999.

Darío, Rubén, *Epistolario I*, en: *Obras Completas*, vol. XIII, Madrid, Biblioteca «Rubén Darío», 1926.

Darío, Rubén, *Cantos de vida y esperanza, los cisnes y otros poemas*, Madrid, Alianza Editorial, 2004.

- Darío, Rubén, *Azul... Cantos de vida y esperanza*, Madrid, Cátedra, 2006.
- Díaz Rodríguez, Manuel, *Ídolos rotos*, Madrid, Cátedra, 2009.
- Dominici, Pedro César, *El triunfo del ideal*, Paris, Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1901.
- Ganivet, Ángel, *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, Madrid, Cátedra, 1998.
- Gourmont, Remy de, *Sixtine. Roman de la vie cérébrale*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1892.
- Herrera y Reissing, Julio, *Poesías completas y páginas en prosa*, Madrid, Aguilar, 1961.
- Jiménez, Juan Ramón, *Platero y yo*, Madrid, Cátedra, 1989.
- Martí, José, *Lucía Jerez*, Madrid, Cátedra, 2006.
- Martínez Ruiz, José, «Un poeta», en: José María Valverde (ed.), «Azorín», *Artículos olvidados de José Martínez Ruiz (1894–1904)*, Madrid, Narcea, 1972, pp. 152–156.
- Martínez Ruiz, José, *Antonio Azorín*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998.
- Martínez Ruiz, José, *La voluntad*, Madrid, Cátedra, 2003.
- Moréas, Jean, «Un manifeste littéraire. Le symbolisme», *Le Figaro, Supplément littéraire*, 18 de septiembre de 1886, pp. 1–2.
- Nervo, Amado, «Los modernistas mexicanos (Réplica)», en: *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1972, t. II, pp. 341–343.
- Rodenbach, Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, 1998.
- Rodó, José Enrique, «Rubén Darío. Su personalidad literaria. Su última obra», en: Jorge Rufinelli (ed.), *José Enrique Rodó: crítico literario*, Alicante, Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”, 1995, pp. 49–72.
- Rodó, José Enrique, *Ariel*, Madrid, Cátedra, 2003.
- Sawa, Alejandro, *Iluminaciones en la sombra*, Madrid, Josef k editor, 2004.
- Silva, José Asunción, *De sobremesa*, Madrid, Ediciones Hiperión, 2003.
- Valle-Inclán, Ramón del, *Sonata de otoño. Sonata de invierno. Memorias del Marqués de Bradomín*, Madrid, Espasa Calpe, 1992.
- Valle-Inclán, Ramón del, *Sonata de primavera. Sonata de estío. Memorias del Marqués de Bradomín*, Madrid, Espasa Calpe, 1993.

Valle-Inclán, Ramón del, *La lámpara maravillosa*, Madrid, Espasa Calpe, 1995.

Valle-Inclán, Ramón del, *Jardín umbrío. Historias de santos, de almas en pena, de duendes y ladrones*, Madrid, Espasa Calpe, 2007.

Verhaeren, Émile, «Le symbolisme», en: *De Baudelaire a Mallarmé*, Bruxelles, Complexe, 2002, pp. 119–122.

C. Antologías

Gullón, Ricardo (ed.), *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Guadarrama, 1980.

Hölderlin, Friedrich, *Antología poética*, ed. Federico Bermúdez-Cañete, Madrid, Cátedra, 2002.

Jiménez, José Olivio, Morales, Carlos Javier (eds.), *La prosa modernista hispanoamericana. Introducción crítica y antología*, Madrid, Alianza, 1998.

Jiménez, José Olivio (ed.), *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*, Madrid, Hiperión, 2007.

Lisowski, Jerzy (ed.), *Antologia poezji francuskiej*, t. III, Warszawa, Czytelnik, 2006.

Ramonedá, Arturo, *Antología de la literatura española del siglo XX*, Madrid, SGEL, 1996.

Sabido, Vicente, Esteban, Ángel (eds.), *Antología del modernismo literario hispánico*, Granada, Editorial Comares, 2001.

D. Estudios sobre el simbolismo/modernismo

Abellán, José Luis, «España – América Latina (1900–1940): la consolidación de una solidaridad», *Revista de Indias*, vol. LXVII, 239, 2007, pp. 15–32.

Allegra, Giovanni, *El reino interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España*, Madrid, Encuentro, 1986.

Balakian, Anna, *El movimiento simbolista*, Madrid, Guadarrama, 1969.

Blasco, Javier, «Ensayo y estética: el paradigma del modernismo», en: Juan Francisco García Casanova (ed.), *El ensayo. Entre la filosofía y la literatura*, Granada, Comares, 2002, pp. 105–127.

Bourdieu, Pierre, «Teoria obiektów kulturowych», en: Ryszard Nycz (red.), *Odkrywanie Modernizmu. Przekłady i komentarze*, Kraków, Universitas, 2004, pp. 259–280.

- Bradbury, Malcolm y MacFarlane, James (eds.), *Modernism, 1890–1930*, Harmondsworth, Penguin Books, 1976.
- Brunel, Pierre, «Literatura», en: Joanna Guze (ed.), *Encyklopedia symbolizmu*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1997, pp. 180–268.
- Buxadé, José, «Modernismo», *Gente Vieja*, 54, 1902, pp. 3–5.
- Calinescu, Matei, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, Madrid, Tecnos, 2003.
- Calvo Carilla, José Luis, *La cara oculta del 98. Místicos e intelectuales en la España del fin de siglo (1895–1902)*, Madrid, Cátedra, 1998.
- Cardwell, Richard, A., «La poesía moderna, modernísima, poesía quizás del futuro». Los orígenes del simbolismo en España», *Anales de literatura española*, 15, 2002, pp. 24–47.
- Cassou, Jean, «Duch symbolizmu», en: Joanna Guze (ed.), *Encyklopedia symbolizmu*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1997, pp. 7–30.
- Celma, Pilar, *La pluma ante el espejo (Visión autocrítica del “Fin de Siglo”, 1888–1907)*, Salamanca, Acta Salmanticensia, 1989.
- Conrotte, Manuel, «Del modernismo», *Gente Vieja*, 59, 1902, pp. 3–5.
- Cózar Castañar, Juan, *Modernismo teológico y Modernismo literario. Cinco ejemplos españoles*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2002.
- Earle, Peter G., «Sentido de la forma en el ensayo modernista», en: Ivan Schulman (ed.), *Nuevos asedios al modernismo*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 227–234.
- Eysteinson, Astradur, «Awangarda jako/czy modernizm?», en: Ryszard Nycz (red.), *Odkrywanie Modernizmu. Przekłady i komentarze*, Kraków, Universitas, 2004, pp. 155–199.
- Fernández Urtasun, Rosa, *Poéticas del modernismo español*, Pamplona, Eunsa, 2002.
- Flores Moreno, Cristina, «El resurgimiento de la ironía romántica durante el modernismo», *The Grove*, 6, 1999, pp. 7–21.
- García-Girón, Edmund, «“La azul sonrisa”. Disquisición sobre la adjetivación modernista», en: Lily Litvak (ed.), *El modernismo*, Madrid, Taurus, 1986, pp. 121–141.
- Gómez de Baquero, Eduardo, «Crónica literaria: Poetas modernistas y no modernistas», *La España moderna*, 159, 1902, pp. 166–171.
- Gómez Martínez, José Luis, «Krausismo, modernismo y ensayo», en: Ivan Schulman (ed.), *Nuevos asedios al modernismo*, Madrid, Taurus Ediciones, 1987, pp. 210–226.

- González, Aníbal, *La crónica modernista hispanoamericana*, Madrid, J. Porrúa Turanzas, 1983.
- González, Aníbal, *La novela modernista hispanoamericana*, Madrid, Gredos, 1987.
- González, Aníbal, «La prosa modernista», en: Roberto González Echevarría y Enrique Pupo-Walker (eds.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. II, *El siglo XX*, Madrid, Gredos, 2006, pp. 95–137.
- González López, Emilio, «Bajo la sombra del modernismo y el impresionismo: la generación del 98 y el simbolismo», *Ínsula*, 350, 1976, p. 11.
- Grass, Roland, «Notas sobre los comienzos de la novela simbolista-decadente en Hispanoamérica (Amado Nervo y Carlos Reyles)», en: José Olivio Jiménez (ed.), *El simbolismo*, Madrid, Taurus, 1979, pp. 313–327.
- Gullón, Germán, «Técnicas narrativas en la novela realista y en la modernista», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 286, 1974, pp. 173–187.
- Gullón, Germán, *El jardín interior de la burguesía. La novela moderna en España (1885–1902)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.
- Gullón, Ricardo, *Direcciones del modernismo*, Madrid, Gredos, 1971.
- Gullón, Ricardo, «Simbolismo y modernismo», en: José Olivio Jiménez (ed.), *El simbolismo*, Madrid, Taurus, 1979, pp. 21–44.
- Gutiérrez Girardot, Rafael, *Modernismo*, Barcelona, Montesinos, 1983.
- Henríquez Ureña, Max, *Breve historia del modernismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954.
- Hinterhauser, Hans, *Fin de siglo, Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980.
- Jiménez, José Olivio, «La conciencia del simbolismo en los modernistas hispánicos (algunos testimonios)», en: José Olivio Jiménez (ed.), *El simbolismo*, Madrid, Taurus, 1979, pp. 45–64.
- Jiménez, José Olivio, «El ensayo y la crónica del modernismo», en: Luis Iñigo Madrigal (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. II, *Del neoclasicismo al modernismo*, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 537–548.
- Jiménez, Juan Ramón, «Poesía cerrada y poesía abierta», en: *El trabajo gustoso*, Madrid, Aguilar, 1961, pp. 83–115.
- Jiménez, Juan Ramón, *El modernismo. Apuntes de curso (1953)*, Visor, Madrid, 1999.
- Litvak, Lily, *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona, Anthropos, 1990.

- Longhurst, Carlos Alex, «El giro de la novela en España: del realismo al modernismo en la narrativa española», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXXXIV, 2008, pp. 59–106.
- Macklin, John, «Modernismo y novela en la España finisecular», *Ínsula*, 487, junio 1987, pp. 22–23.
- Mainer, José-Carlos, *La edad de plata (1902–1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1999.
- Mainer, José-Carlos, *Historia, literatura, sociedad (y una coda española)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.
- Malinowski, Wiesław Mateusz, *Le roman du symbolisme*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2003.
- Meyer-Minnemann, Klaus, «La novela modernista hispanoamericana y la literatura europea del “fin de siglo”: puntos de contacto y diferencias», en: Ivan Schulman (ed.), *Nuevos asedios al modernismo*, Madrid, Taurus Ediciones, 1987, pp. 246–261.
- Możejko, Edward, «Modernizm literacki: niejasność i dychotomia kierunku», *Teksty Drugie*, 5/6, 1994, pp. 26–45.
- Nawrocki, Witold, «Wprowadzenie» a Tadeusz Skoczek (red.), *Modernizm*, w: *Historia Literatury Powszechnej*, VIII, Bochnia–Kraków–Warszawa, Wydawnictwo SMS, 2006, pp. 5–28.
- Nycz, Ryszard, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław, Leopoldinum, 1997.
- Onís, Federico de, «Introducción» a *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934.
- Paz, Octavio, *Los hijos del limo*, Seix Barral, Barcelona, 1974.
- Paz, Octavio, «Traducción y metáfora», en: Lily Litvak (ed.), *El modernismo*, Madrid, Taurus, 1986, pp. 113–114.
- Peñaranda Medina, Rosario, *La novela modernista hispanoamericana: estrategias narrativas*, Anejo VI de la Revista Cuadernos de Filología, Valencia, Universitat de Valencia, 1994.
- Phillipps-López, Dolores, «Introducción» a *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*, Madrid, Cátedra, 2003.
- Pillement, Georges, «Malarstwo, grafika i rzeźba», en: Joanna Guze (red.), *Encyklopedia symbolizmu*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1997, pp. 31–179.
- Sabido, Vicente, Esteban, Ángel, «Introducción al modernismo hispánico», en: *Antología del modernismo hispánico*, Granada, Comares, 2001.

Santiáñez, Nil, «Entre el realismo y el modernismo: voz narrativa y deseo triangular en *Una cristiana-la prueba*», *Castilla: estudios de literatura*, 19, 1994, pp. 187–205.

Santiáñez, Nil, *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*, Barcelona, Editorial Crítica, 2002.

Schulman, Ivan, «Reflexiones en torno a la definición del Modernismo», en: Homero Castillo, *Estudios críticos sobre el modernismo*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 325–357.

Shaw, Donald L., *La Generación del 98*, Madrid, Cátedra, 1978.

Shaw, Donald L., «La novela modernista», en: Luis Iñigo Madrigal (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. II, *Del neoclasicismo al modernismo*, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 507–513.

Sheppard, Richard, «Problematyka modernizmu europejskiego», en: Ryszard Nycz (red.), *Odkrywanie Modernizmu. Przekłady i komentarze*, Kraków, Universitas, 2004, pp. 71–140.

Vadé, Yves (coord.), *Ce que modernité veut dire*, Bordeaux, PUB, 1994.

Zawadzki, Andrzej, «Pomiędzy genezą a strukturą: Pierre’a Bourdieu socjologia modernizmu literackiego», en: Ryszard Nycz (red.), *Odkrywanie Modernizmu. Przekłady i komentarze*, Kraków, Universitas, 2004, pp. 281–293.

E. Estudios sobre Unamuno

Alvar, Manuel, «Introducción» a Miguel de Unamuno, *Poesías*, Madrid, Cátedra, 2001.

Álvarez Castro, Luis, *La palabra y el ser en la teoría literaria de Unamuno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2005.

Álvarez Gómez, Mariano, «La tradición y el hecho vivo en el primer Unamuno», en: María Dolores Gómez Molleda (ed.), *Actas del Congreso internacional del cincuentenario de Unamuno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1989, pp. 219–233.

Arias Santos, Francisco Javier, «Una nueva visión de Unamuno», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 589–590, 1999, pp. 179–193.

Arregui Zamorano, María Teresa, «Los cuentos de Unamuno», en: *Estructuras y técnicas narrativas en el cuento literario de la Generación del 98: Unamuno, Azorín y Baroja*, Pamplona, Eunsa, 1998, pp. 41–90.

Azaola, José Miguel de, «Acercamiento al ideario estético de Miguel de Unamuno», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 37, 2002, pp. 9–68.

- Batchelor, Ronald Ernest, *Unamuno Novelist: A European Perspective*, Oxford, The Dolphin Book, 1972.
- Blanco Aguinaga, Carlos, *El Unamuno contemplativo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1959.
- Blanco Aguinaga, Carlos, «Sobre la complejidad de *San Manuel Bueno, mártir*, novela», en: Sánchez Barbudo (ed.), *Miguel de Unamuno*, Madrid, Taurus, 1974, pp. 273–296.
- Blasco, Javier, Celma, Pilar, González, José Ramón, *Miguel de Unamuno, poeta*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2003.
- Bravo Guerreira, María Elena, «Algunos aspectos del problema de la genericidad en *La tía Tula* de Miguel de Unamuno», en: María Dolores Gómez Molleda (ed.), *Actas del Congreso internacional del cincuentenario de Unamuno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1889, pp. 409–416.
- Caballé, Anna, «Introducción» a Miguel de Unamuno, *La tía Tula*, Madrid, Espasa Calpe, 1994.
- Cabrera Perera, Antonio, «Unamuno y la Real Academia Española», en: María Dolores Gómez Molleda (ed.) *Actas del Congreso internacional del cincuentenario de Unamuno*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1889, pp. 417–421.
- Cardwell, Richard A., «Modernismo frente a noventa y ocho: el caso de las andanzas de Unamuno», *Anales de literatura española*, 6, 1988, pp. 87–108.
- Celma Pilar, «Miguel de Unamuno, poeta simbolista», *Anales de literatura española*, 151, 2002, pp. 93–108.
- Cepeda Calzada, Pablo, «Sobre su novela *San Manuel Bueno, mártir*», en: María Dolores Gómez Molleda (ed.), *Actas del Congreso internacional del cincuentenario de Unamuno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1889, pp. 421–423.
- Cerezo Galán, Pedro, *Las máscaras de lo trágico. Filosofía y tragedia en Miguel de Unamuno*, Madrid, Trotta, 1996.
- Chabrán, Rafael, «Unamuno y H. G. Wells: pensamiento y literatura», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 43, 2007, pp. 13–26.
- Chaves, Julio César, *Unamuno y América*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1964.
- Ciesielska-Borkowska, Stefania, «Miguel de Unamuno», *Przegląd Współczesny*, 5-6, Warszawa, 1937, pp. 3–22.
- Clavería, Carlos, *Temas de Unamuno*, Madrid, Gredos, 1953.
- Criado Miguel, Isabel, *Las novelas de Miguel de Unamuno. Estudio formal y crítico*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1986.

- Díaz-Peterson, Rosendo, *Las novelas de Unamuno*, Maryland-Washington, Scripta Humanistica, 1987.
- Díaz-Plaja, Guillermo, «El antimodernismo de Miguel de Unamuno», en: *Las lecciones amigas*, Barcelona, Edhasa, 1967, pp. 43–55.
- Díez, Ricardo, *El desarrollo estético de la novela de Unamuno*, Madrid, Playor, 1976.
- Dobón Antón, María Dolores, «La otra tía Tula: el lado oscuro de la luna», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 31, 1996, pp. 71–87.
- Egido, Luciano G., «Una metáfora esencial de Unamuno (“como el crecer de las encinas”）」, *Anuario de estudios filológicos*, 4, 1981, pp. 129–149.
- Enguïdanos, Miguel, «Dos poetas paralelos: Miguel de Unamuno y Rubén Darío», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 212–213, 1967, pp. 427–444.
- Esteve López, Ana María, «Tres versiones del género de lo grotesco: Unamuno, Arniches y Valle-Inclán», en: María Dolores Gómez Molleda (ed.), *Actas del Congreso internacional del cincuentenario de Unamuno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1989, pp. 459–462.
- Fernández Tresguerres, Alfonso, «Unamuno con paisaje al fondo», en: María Dolores Gómez Molleda (ed.), *Actas del Congreso internacional del cincuentenario de Unamuno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1989, pp. 463–468.
- Fernández Turienzo, Francisco, «Unamuno, lo inconsciente y la historia», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 32, 1997, pp. 77–98.
- Flórez, Ramiro, «Sistema de pensamiento y razón educativa en Unamuno», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 440–441, 1987, pp. 187–204.
- Franz, Thomas R., «La tía Tula y el cristianismo agónico», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 29, 1994, pp. 43–54.
- Franz, Thomas R., «Niebla y Los trabajos del infatigable creador Pío Cid: Ganivet como catalizador de la primera modernidad española», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 40, 2005, pp. 31–44.
- García Blanco, Manuel, *En torno a Unamuno*, Madrid, Taurus, 1965.
- García Blanco, Manuel, «Introducción» a *Obras Completas*, t. II, Madrid, Escelicer, 1967.
- Górski, Eugeniusz, *Hiszpańska refleksja egzystencjalna. Studium filozofii i myśli politycznej Miguela de Unamuno*, Wrocław, Ossolineum, 1979.
- Gullón, Ricardo, *Autobiografías de Unamuno*, Madrid, Gredos, 1976.

Gullón, Ricardo, «Teoría y práctica de la novela», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 440–441, febrero–marzo 1987, pp. 323–333.

Imízcoz Beunza, Teresa, *La teoría poética de Miguel de Unamuno*, Pamplona, Eunsa, 1996.

Inman Fox, Edward, «Turriemburnismo y compromiso: Unamuno y la política», en: María Dolores Gómez Molleda (ed.), *Actas del Congreso internacional del cincuentenario de Unamuno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1989, pp. 29–39.

Jaramillo-Zuluaga, José Eduardo, *Valencia contra Unamuno: «¿Quién tiene derecho a interpretar a Silva?»*, *Estudios de Literatura Colombiana*, 9, Universidad de Antioquia-Medellín-Colombia, 2001, pp. 9–18.

Johnson, Roberta, «El problema del conocimiento en Unamuno y la composición de *Niebla*», en: Sebastián Neumeister (coord.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 2, 1989, pp. 303–308.

Kłosińska-Nachin, Agnieszka, «Miguel de Unamuno. Pomiędzy fikcją a rzeczywistością», *Przestrzenie teorii*, 7, 2007, pp. 97–104.

Kłosińska-Nachin, Agnieszka, «Miguel de Unamuno, novelista moderno», en: Joanna Wilk Racięska, Jacek Lyszczyna (coords.), *Encuentros*, II, Katowice, WW Oficyna Wydawnicza, 2008, pp. 189–200.

Kłosińska-Nachin, Agnieszka, «Miguel de Unamuno y la cuestión modernista. Sobre dos destinos complementarios: U. Jugo de la Raza (*Cómo se hace una novela*) y José Fernández (*De sobremesa*)», *Kwartalnik Neofilologiczny*, 2/2009, pp. 153–168.

La Rubia Prado, Francisco, *Alegorías de la voluntad. Pensamiento orgánico, retórica y deconstrucción en la obra de Miguel de Unamuno*, Madrid, Libertarias/Prodhufi, 1996.

Livingstone, Leon, «Unamuno and the aesthetic of the novel», *Hispania*, vol. XXIV, Nueva York, 1941, pp. 442–450.

Longhurst, Carlos Alex, «Para una interpretación de *La tía Tula*», en: María Dolores Gómez Molleda (ed.), *Actas del Congreso internacional del cincuentenario de Unamuno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1989, pp. 143–163.

Longhurst, Carlos Alex, «Teoría de la novela de Unamuno. De *Niebla* a *Don Sandalio*», en: Ana Chaguaceda Toledano (ed.), *Miguel de Unamuno. Estudio sobre su obra*, t. I, Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca, 2003, pp. 139–151.

Lozano Marco, Miguel Ángel, «Consideraciones sobre *Una historia de amor*, relato unamuniano», en: María Dolores Gómez Molleda (ed.), *Actas del Congreso internacional del cincuentenario de Unamuno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1989, pp. 505–508.

- Maíz, Claudio, «El modernismo hispanoamericano. Expresiones diversas de un rechazo», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 44, 2-2007, pp. 97–112.
- Maíz, Claudio, «La primera modernización literaria hispanoamericana. Unamuno y las disputas en el campo literario español», en: Ana Chaguaceda Toledano (ed.), *Miguel de Unamuno. Estudio sobre su obra*, III, Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca, 2008, pp. 207–216.
- Marías, Julián, *Miguel de Unamuno*, Madrid, Espasa-Calpe, 1943.
- Metzidakis, Philip, «Unamuno frente a la poesía de Rubén Darío», *Revista Iberoamericana*, vol. XXV, 1960, pp. 228–249.
- Moncy, Agnes, *La creación del personaje en las novelas de Unamuno*, Santander, La Isla de los Ratones, 1963.
- Morón Arroyo, Ciriaco, «Las ideas estéticas de Unamuno», *Letras de Deusto*, 7, 1977, pp. 5–22.
- Morón Arroyo, Ciriaco, «La retórica del ensayo: Unamuno», en: Juan Francisco García Casanova (ed.), *El ensayo, entre la filosofía y la literatura*, Granada, Comares, 2002, pp. 129–156.
- Morón Arroyo, Ciriaco, *Hacia el sistema de Unamuno. Estudios sobre su pensamiento y creación literaria*, Palencia, Ediciones Cálamo, 2003.
- Nicholas, Robert L., *Unamuno, narrador*, Madrid, Castalia, 1987.
- Osuna, Rafael, «Un texto desconocido de Unamuno sobre el modernismo», *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 8, 1987, pp. 131–135.
- París, Carlos, «Tiempo y modernidad», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 440–441, febrero–marzo 1987, pp. 163–173.
- Parker, Alexander, A., «En torno a la interpretación de *Niebla*», en: Antonio Sánchez Barbudo (ed.), *Miguel de Unamuno*, Madrid, Taurus, 1984, pp. 203–225.
- Pérez López, Manuel María, «Unamuno: estrategias expresivas del relativismo», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 38, 2003, pp. 63–89.
- Pieczara, Stefan, «Język modernistów iberyjskich i iberoamerykańskich. Miguel de Unamuno», *Sprawozdanie Poznańskiego Towarzystwa Nauk*, 1, 1970, pp. 72–75.
- Prieto de Paula, Ángel L., «Unamuno: la abolición del género novela», *Anales de literatura española*, 22, 2010, pp. 33–48.
- Rabaté, Jean-Claude, *Guerra de ideas en el joven Unamuno (1880–1900)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.
- Reula Paúl, José Antonio, «Las claves modernistas de Miguel de Unamuno desde la perspectiva juanramoniana», en: María Dolores Gómez Molleda (ed.), *Actas del Congreso internacional del*

cincuentenario de Unamuno, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1989, pp. 573–577.

Rexach, Rosario, «Presencia de similitudes entre Martí y Unamuno», en: Juan Villegas (coord.), *Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Irvine, 1992, pp. 329–337.

Roberts, Stephen G. H., «El nacimiento de un prejuicio: 1898, América Latina y galofobia», en: Cirilo Flórez Miguel (coord.), *Tu mano es mi destino. Congreso Internacional Miguel de Unamuno*, Salamanca, Ediciones Universidad, 2000, pp. 417–423.

Robles, Laureano, «Introducción» a Miguel de Unamuno, *Nuevo mundo*, Madrid, Trotta, 1994.

Robles, Laureano, «Unamuno traductor de Th. Carlyle», *Revista de Filología*, 10, 1995, pp. 7–22.

Rodríguez, Alfred, Farren, Karen M., «Sobre el lago y la montaña en *San Manuel Bueno, mártir*», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 31, 1996, pp. 115–119.

Rodríguez Fischer, Ana, «Unamuno, peregrino de la belleza: ascensión y asunción, o de una estética montesina», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 45, 2008, pp. 131–156.

Sáenz de Zaitegui, Ainoa Begoña «Metafísica de la maternidad: estudio comparativo de *Dos madres* y *La tía Tula* de Miguel de Unamuno a la luz de *Génesis 29-30*», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 42, 2006, pp. 93–108.

San Miguel, Ángel, «Unamuno o la revolución del ensayismo español», en: María Dolores Gómez Molleda (ed.), *Actas del Congreso internacional del cincuentenario de Unamuno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1989, pp. 609–612.

Sánchez Barbudo, Antonio, *Estudios sobre Galdós, Unamuno y Machado*, Madrid, Guadarrama, 1968.

Sánchez Calvo, Arsenio, «Miguel de Unamuno: novelista innovador», en: María Dolores Gómez Molleda (ed.), *Actas del Congreso internacional del cincuentenario de Unamuno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1989, pp. 617–619.

Senabre, Ricardo, «Introducción» a Miguel de Unamuno, *Obras Completas*, Madrid, Turner/Fundación José Antonio Castro, 1995–2009.

Shaw, Donald L., «Acercas de *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez* de Unamuno», en: Francois Lopez, Joseph Pérez, Noël Salomon, Maxime Chevalier (coords.), *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, vol. 2, 1977, pp. 795–799.

Stevens, Harriet S., «Los cuentos de Unamuno», en: Antonio Sánchez Barbudo (ed.), *Miguel de Unamuno*, Madrid, Taurus, 1984, pp. 297–319.

Tanganelli, Paolo, *Unamuno fin de siglo. La escritura de la crisis*, Pisa, Edizioni ETS, 2003.

Tejada, Ricardo, «Las peripecias de la subjetividad y de la alteridad en Unamuno y Zambrano», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 42, 2006, pp. 109–125.

Valdés, Mario J., «Unamuno en el crisol, 1895–1912: la elaboración de la dialéctica abierta», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 32, 1997, pp. 351–365.

Vauthier, Bénédicte, «Huellas del ideario (religioso) krausista en *San Manuel mártir, bueno* de Miguel de Unamuno», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 33, 1998, pp. 145–189.

Vauthier, Bénédicte, «Miguel de Unamuno y André Gide ante el espejo», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 37, 2002, pp. 91–111.

Vauthier, Bénédicte, «Ejercicio(s) de estilo(s) en *Amor y pedagogía* de Miguel de Unamuno: el *Ars magna combinatoria* del gran mixtificador unamuniano», en: Ana Chaguaceda Toledano (ed), *Miguel de Unamuno. Estudio sobre su obra*, t. I, Salamanca, ed. Universidad de Salamanca, 2003, pp. 113–122.

Vauthier, Bénédicte, *Arte de escribir e ironía en la obra narrativa de Miguel de Unamuno*, Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca, 2004.

Vilanova, Antonio, «La teoría nivelesca del bufo trágico», en: María Dolores Gómez Molleda (ed.), *Actas del Congreso internacional del cincuentenario de Unamuno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1989, pp. 189–215.

Zambrano, María, *Unamuno*, Debolsillo, Barcelona, 2004.

Zubizarreta, Armando F., *Unamuno en su «nivola»*, Madrid, Taurus, 1960.

Zuleta, Ignacio M., «Razón, sensibilidad y poética (otro deslinde unamuniano)», *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 6, 1984, pp. 107–134.

F. Estudios sobre otros autores

Abellán, José Luis, «Modernismo: *Ariel* como símbolo», *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 17, Madrid, Servicio de Publicaciones, 2000, pp. 219–229.

Alas, Leopoldo, «Prólogo» a José Enrique Rodó, *Ariel*, Montevideo, Domaleche y Reyes, 1900.

Alberich, José, «Ambigüedad y humorismo en las *Sonatas* de Valle Inclán», *Hispanic Review*, XXXIII, 4, 1965, pp. 360–382.

Blasco Javier, «Introducción» a Ramón del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa*, Madrid, Espasa Calpe, 1995.

Cano, José Luis, «Rubén Darío visto por Azorín», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 212–213, 1967, pp. 453–461.

- Castro, Belén, «Introducción» a José Enrique Rodó, *Ariel*, Madrid, Cátedra, 2003.
- Caudet, Francisco, «Introducción» a Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Cátedra, 2005.
- Coloma González, Fidel, «Ironía y parábola en *Azul...* de Rubén Darío», *Anales de literatura hispanoamericana*, núm. 17, Madrid, Universidad Complutense, 1988, pp. 249–260.
- Díaz-Plaja, Guillermo, «Las estéticas de Valle-Inclán: simbología y síntesis», en: Norbert Poulussen, Jaime Sánchez Romeralo (coords.), *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, Nimega, Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967, pp. 274–275.
- Díez Rodríguez, Miguel, «Introducción» a Ramón del Valle-Inclán, *Jardín umbrío. Historias de santos, de almas en pena, de duendes y ladrones*, Madrid, Espasa Calpe, 2007.
- Díez Taboada, María Paz, «Introducción» a Ramón del Valle-Inclán, *Flor de santidad*, Madrid, Gredos, 1999.
- Etxebarria Aróstegui, Maitena, «Introducción» a Pío Baroja, *La casa de Aizgorri*, Madrid, Espasa Calpe, 1999.
- Ezpeleta Aguilar, Fermín, «Formación y maestro en *La voluntad* de Azorín», *Anales de literatura española*, 22, 2010, pp. 65–83.
- Lozano Marco, Miguel Ángel, *Del relato modernista a la novela poemática: la narrativa breve de Ramón Pérez de Ayala*, Alicante, Universidad de Alicante, Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1983.
- Lozano Marco, Miguel Ángel, «Azorín y la sensibilidad simbolista», *Anales de literatura española*, 15, 2002, pp. 123–138.
- Maier, Carol S., «*La lámpara maravillosa* de Valle-Inclán y la invención continua como una constante estética», en: A. David Kossoff, José Amor y Vázquez, Ruth H. Kossoff, Geoffrey W. Ribbans (coords.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 2, Madrid, Istmo, 1986, pp. 237–245.
- Martínez, José María, «Introducción» a Rubén Darío, *Azul... Cantos de vida y esperanza*, Madrid, Cátedra, 2006.
- Martínez del Portal, María, «Introducción» a José Martínez Ruiz, *La voluntad*, Madrid, Cátedra, 2003.
- Oviedo, José Miguel, «La América de Rodó», en: *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. II, Madrid, Alianza Editorial, pp. 325–333.
- Phillips, Allen W., «Rubén Darío y sus juicios sobre el modernismo», en: Homero Castillo, *Estudios críticos sobre el modernismo*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 118–145.

Picon Garfield, Evelyn, «De sobremesa: José Asunción Siva. El diario íntimo y la mujer prerrafaelita», en: Ivan Schulman (ed.), *Nuevos asedios al modernismo*, Madrid, Taurus Ediciones, 1987, pp. 262–281.

Pollo, Andrea, «De sobremesa, la necesidad de la creencia para la definición del ser», *Hologramática*, 11, vol. 3, 2009, pp. 45–65.

Rama, Ángel, *Rubén Darío y el modernismo. (Circunstancia socioeconómica de un arte americano)*, Caracas, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1970.

Ricci, Cristián H., «La voluntad y el anarquismo literario de Martínez Ruiz», *Cuadernos de investigación literaria*, 29–30, 2003–2004, pp. 95–115.

Risley, William R., «Hacia el simbolismo en la prosa de Valle-Inclán», en: John P. Gabriele (ed.), *Suma valleinclaniana*, Barcelona, Anthropos, pp. 53–95.

Rivkin, Laura, «Introducción» a Ángel Ganivet, *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, Madrid, Cátedra, 1998.

Rovira, José Carlos, «Introducción» a Rubén Darío, *Cantos de vida y esperanza, los cisnes y otros poemas*, Madrid, Alianza Editorial, 2004.

Santiáñez, Nil, *Ángel Ganivet, escritor modernista. Teoría y novela en el fin de siglo español*, Madrid, Gredos, 1994.

Schulman, Ivan A., *Símbolo y color en la obra de José Martí*, Madrid, Gredos, 1970.

Serrano Alonso, Javier, «“Solo, altivo y pobre”. La polémica modernista de Valle-Inclán con Francisco Navarro Ledesma (1903)», *Moenia. Revista Lucense de Linguística & Literatura*, 12, 2006, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 129–156.

Urrutia, Jorge, «Introducción» a Juan Ramón Jiménez, *El modernismo. Apuntes de curso (1953)*, Madrid, Visor, 1999.

Vidal, Hernán, «Sangre Patricia de Manuel Díaz Rodríguez, y la conjunción naturalista – simbolista», en: José Olivio Jiménez, *El simbolismo*, Madrid, Taurus, pp. 328–341.

G. Otros textos y estudios

Allemann, Beda, «O ironii jako o kategorii literackiej», en: Michał Głowiński (red.), *Ironia*, Gdańsk, słowo/obraz terytoria, 2002, pp. 17–41.

Amorós, Andrés, *Introducción a la novela contemporánea*, Salamanca, Anaya, 1966.

Bernaldo de Quirós, Constancio, Llanas Aguilaniedo, José María, *La mala vida en Madrid. Estudio psico-sociológico*, Madrid, B. Rodríguez Serra, 1901.

- Bonet, Laureano (ed.), *Benito Pérez Galdós. Ensayos de crítica literaria*, Barcelona, Ediciones Península, 1972.
- Déote, Georges, Dubosclard, Joël (coords.), *XIX^{ème} siècle*, t. II, Paris, Hatier, 1988.
- Dubois, Jacques, *L'institution de la littérature*, Bruxelles, Labor, 2005.
- Espronceda, José de, *El estudiante de Salamanca*, Madrid, Cátedra, 2003.
- Genette, Gérard, *Métalepse. De la figure a la fiction*, Paris, Seuil, 2004.
- Głowiński, Michał, «Groteska jako kategoria estetyczna», en: *Groteska*, Gdańsk, słowo/obraz terytoria, 2003, pp. 5–15.
- Jennings, Lee Byron, «Termin groteska», en: Michał Głowiński (red.), *Groteska*, Gdańsk, słowo/obraz terytoria, 2003, pp. 31–71.
- Kayser, Wolfgang, «Próba określenia istoty groteskowości», en: Michał Głowiński (red.), *Groteska*, Gdańsk, słowo/obraz terytoria, 2003, pp. 17–39.
- Kłosińska-Nachin, Agnieszka, *Monólogo interior en la novela española. Técnica narrativa y visión del mundo*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2001.
- Man, Paul de, «Pojęcie ironii», en: *Ideologia estetyczna*, Gdańsk, słowo/obraz terytoria, 2000, pp. 251–283.
- Maravall, José Antonio, «Calisto y los criados: la desvinculación de las relaciones sociales», en: Francisco Rico (coord.), *Historia y crítica de la literatura española*, t. I, Barcelona, Editorial Crítica, 1980, pp. 513–517.
- Muecke, Douglas Colin, «Ironia: podstawowe klasyfikacje», en: Michał Głowiński (red.), *Ironia*, Gdańsk, słowo/obraz terytoria, 2002, pp. 43–74.
- Ocasar, José Luis, *Literatura española contemporánea*, Madrid, Edinumen, 1997.
- Pérez Galdós, Benito, *La desheredada*, Barcelona, Planeta, 1992.
- Swoboda, Tomasz, «Zakrzywienie przestrzeni reprezentacji. Parę słów o metalepsie», *Teksty Drugie*, 5, 2005, pp. 183–194.
- Szturc, Włodzimierz, *Ironia romantyczna*, Warszawa, PWN, 1992.

Miguel de Unamuno i modernizm. Studium prozy (streszczenie)

Autorka monografii postawiła sobie za cel wykazanie pokrewieństwa między prozą Miguela de Unamuno a modernizmem hiszpańskojęzycznym. W ten sposób przeciwstawiła się tradycyjnemu ujęciu twórczości hiszpańskiego autora, zgodnie z którym jest on czołowym przedstawicielem społecznie zaangażowanego „Pokolenia 98”, definiowanego w opozycji do estetyzującego modernizmu. Choć takie rozumienie historii literatury hiszpańskiej przełomu XIX i XX w. zostało w systematyczny sposób poddane w wątpliwość przez prace Ricardo Gullóna¹ i licznych badaczy, którzy szli tym samym tropem (m. in.: Ivan Schulman², Germán Gullón³, Carlos Alex Longhurst⁴, Nil Santiáñez⁵), ujęcie przeciwstawiające „Pokolenie 98” i modernizm kładzie się cieniem na interpretację poszczególnych utworów, determinując wybór dzieł uznawanych za kanon w twórczości autorów przełomu wieków. W odniesieniu do samego Unamuna, książka podejmuje linię badawczą wytyczoną przez Pilar Celmę, Javiera Blasco, José Ramóna González, którzy skupili się na modernistycznym wymiarze jego poezji⁶. Również inni badacze dostrzegają analogie między pisarstwem Unamuna a twórczością modernistów (Luis Álvarez Castro⁷, Bénédicte Vauthier⁸, Manuel María Pérez López⁹, Carlos Alex Longhurst¹⁰). Czynną to jednak przy okazji badań, których kierunek nie pozwala im w sposób zadowalający

¹ Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo*, Gredos, Madrid 1971.

² Ivan Schulman, *Reflexiones en torno a la definición del Modernismo*, w: Homero Castillo (ed.), *Estudios críticos sobre el modernismo*, Gredos, Madrid 1974, ss. 325–357.

³ Germán Gullón, *El jardín interior de la burguesía. La novela moderna en España (1885–1902)*, Biblioteca Nueva, Madrid 2003.

⁴ Carlos Alex Longhurst, *El giro de la novela en España: del realismo al modernismo en la narrativa española*, «Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo», LXXXIV, 2008, ss. 59–106.

⁵ Nil Santiáñez, *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*, Editorial Crítica, Barcelona 2002.

⁶ Javier Blasco, Pilar Celma, José Ramón González, *Miguel de Unamuno, poeta*, Universidad de Valladolid, Valladolid 2003.

⁷ Luis Álvarez Castro, *La palabra y el ser en la teoría literaria de Unamuno*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 2005.

⁸ Bénédicte Vauthier, *Arte de escribir e ironía en la obra narrativa de Miguel de Unamuno*, Universidad de Salamanca, Salamanca 2004.

⁹ Miguel Ángel Lozano Marco, *Consideraciones sobre Una historia de amor, relato unamuniano*, w: María Dolores Gómez Molleda (ed.), *Actas del Congreso internacional del cincuentenario de Unamuno*, Universidad de Salamanca, Salamanca 1989, ss. 505–508.

¹⁰ Carlos Alex Longhurst, *Teoría de la novela de Unamuno. De Niebla a Don Sandalio*, w: Ana Chaguaceda Toledano (ed.), *Miguel de Unamuno. Estudio sobre su obra*, t. I, Universidad de Salamanca, Salamanca 2003, ss. 139–151.

rozwinąć tej problematyki. Tak więc książka *Miguel de Unamuno i modernizm. Studium prozy* ma wypełnić pewną lukę w skądinąd niezwykle bogatej bibliografii dotyczącej hiszpańskiego pisarza.

Praca wyznacza sobie dwa równoległe kierunki badań. W pierwszej kolejności autorka określa charakter modernistycznej rewolucji prozatorskiej. Zadanie to wiąże się z koniecznością pokonywania stereotypu utożsamiającego pisarstwo modernistów z głęboko społecznym dekadentyzmem, dążącym do kreowania autonomicznej przestrzeni artystycznej. W celu ustalenia wiarygodnych modeli poszczególnych tendencji w prozie modernizmu, autorka odnosi się do literatury hiszpańskiej i hispanoamerykańskiej badanego okresu. Takie wyjście poza granice modernizmu hiszpańskiego pozwala uniknąć metodologicznych implikacji, jakie pociąga za sobą historyczno-literacka kategoria „Pokolenia 98”. Podejście to znajduje również uzasadnienie w pochodzącym z badanego okresu pojęciu „hispanidad”, rozumianym jako wspólnota krajów hiszpańskiego obszaru językowego, której zregenerowany, neoromantyczny model kulturowy jest odpowiedzią na agresywną ekspansję świata anglosaskiego, opartego na walorach pozytywistycznych. Głównymi orędownikami tak rozumianej hiszpańsko-amerykańskiej solidarności byli Unamuno i Rubén Darío. Najogólniej rzecz ujmując, idealistyczna reakcja literatury modernizmu hiszpańskojęzycznego pozostaje w ścisłym związku z postawą, która doprowadziła do wykrystalizowania się kategorii „hispanidad”. Drugi kierunek badań dotyczy bezpośrednio prozy Unamuna. Wypracowane na podstawie tekstów literackich modele modernizmu stanowią narzędzie, z którym konfrontowana jest twórczość hiszpańskiego autora. Ta perspektywa stoi w opozycji do bardzo powszechnie obowiązującego podejścia, według którego Unamuno jest twórcą niezwykle oryginalnym, wyprzedzającym dwudziestowieczne tendencje prozatorskie, takie jak egzystencjalizm¹¹. Proponowane ujęcie przeciwstawia się również schematowi pokoleniowemu, który kładzie nacisk na kontrast między następującymi po sobie grupami twórców, wyznaczając bardzo wąskie ramy czasowe dla poszczególnych formacji. Analiza powieści Unamuna prowadzi do przyjęcia stosunkowo szerokiej chronologii modernizmu, zgodnie z perspektywą badawczą wywodzącą się od Federica de Onís¹², Juana Ramóna Jiménez¹³, Ivana Schulmana¹⁴, reprezentowaną wspólnie przez Nila Santiáñeza¹⁵. Takie podejście otwiera jednocześnie drogę autorce monografii, która podąża w tym aspekcie m. in. za Rosą Fernández Urtasun¹⁶ i Carlosem Alexem Longhurstem¹⁷, do poszukiwania cech wspólnych między modernizmem anglosaskim i hiszpańskojęzycznym.

Pierwszy rozdział zatytułowany *Unamuno ante el modernismo (Miguel de Unamuno wobec modernizmu)* jest metodologicznym wstępem umożliwiającym badanie prozy Unamuna z perspektywy modernizmu. Dokonano w nim rewizji stereotypu, według którego autor ten jest czołowym hiszpańskim antymodernistą. Owo przekonanie, oparte na licznych wypowiedziach samego Unamuna, systematycznie krytykującego modernizm, stanowi jeden z argumentów

¹¹ Ricardo Díez, *El desarrollo estético de la novela de Unamuno*, Playor, Madrid 1976; Arsenio Sánchez Calvo, *Miguel de Unamuno: novelista innovador*, w: María Dolores Gómez Molleda (ed.), *Actas del Congreso...*, op. cit., ss. 617–619; Eugeniusz Górski, *Hiszpańska refleksja egzystencjalna. Studium filozofii i myśli politycznej Miguela de Unamuno*, Ossolineum, Wrocław 1979.

¹² Federico de Onís, *Introducción*, w: *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, Centro de Estudios Históricos, Madrid 1934.

¹³ Juan Ramón Jiménez, *El modernismo. Apuntes de curso (1953)*, Visor, Madrid 1999.

¹⁴ Ivan Schulman, *Reflexiones en torno...*, op. cit.

¹⁵ Nil Santiáñez, *Investigaciones literarias...*, op. cit.

¹⁶ Rosa Fernández Urtasun, *Poéticas del modernismo español*, Eunsa, Pamplona 2002.

¹⁷ Carlos Alex Longhurst, *El giro de la novela...*, op. cit.

legitymizujących kontrastujący podział modernizm/„Pokolenie 98”. Determinuje ono również perspektywy badawcze jego własnej twórczości, niejednokrotnie sprowadzanej do warstwy ideologicznej. Analiza antymodernistycznych wypowiedzi Unamuna wykazuje, iż autorów rozumie modernizm jako szkołę literacką, w której niezmiennie poddaje krytyce zasadę naśladownictwa. Ten pierwszy, bardzo podstawowy wniosek pozwala poddać w wątpliwość wagę antymodernizmu Unamuna w dyskusji na temat periodyzacji hiszpańskiego okresu przełomu XIX i XX w. Już sami moderniści postrzegali swoją rewolucję estetyczną w kategoriach o wiele szerszych niż pojęcie szkoły literackiej, a późniejsza krytyka przyznała im rację, traktując modernizm jako postawę lub epokę¹⁸. Stanowisko Unamuna bez wątpienia przyczyniło się do ugruntowania wąskiego rozumienia modernizmu w historii literatury hiszpańskiej.

Z drugiej strony, autor *Mgły* przypisuje grupie młodych pisarzy cechy instytucji literatury, dążącej do marginalizowania tych twórców, którzy nie poddają się obowiązującym w niej normom. To z kolei potęguje u Unamuna poczucie frustracji, związane z jego niespełnionymi ambicjami zaistnienia w życiu literackim (zwłaszcza poetyckim) Hiszpanii. Entuzjastyczne przyjęcie Rubena Darío przez młodych poetów hiszpańskich w niemalym stopniu tłumaczy chłodny i pełen niekonsekwencji stosunek rektora z Salamanki do twórczości pisarza z Nikaragui. Jednak niepochlebne wypowiedzi Unamuna nie wyczerpują złożoności jego relacji z modernizmem. Hiszpański pisarz nad wyraz pozytywnie wypowiada się o prozie Manuela Díaz Rodrígueza i José Martíego, poezji José Asuncióna Silvy, Amado Nery i Manuela Machado i fakt ten potwierdza tezę, iż Unamuno, poddając krytyce modernizm, utożsamia go z jej epigońskim wymiarem (wymiarom, dodajmy, konsekwentnie piętnowanym przez czołowych modernistów). Podziw hiszpańskiego autora wzbudzają w szczególności symbolistyczne aspekty twórczości wspomnianych autorów, co z kolei przemawia za koniecznością ustalenia związków między prozą Unamuna a estetyką symbolizmu. Recenzje hiszpańskiego pisarza odnoszące się do modernistów wykazują jeszcze jedno istotne zjawisko: Unamuno usiłuje w nich przekonać, iż jest otwarty na muzykalność pisarstwa młodych poetów i cecha ta przemawia do niego bardziej niż conceptualny wymiar ich twórczości. Inną ważną tendencją dostrzegalną w tekstach krytycznych poświęconych modernistom jest wyraźne zbliżanie się do wypowiedzi poetyckiej. Jeśli zestawimy tę cechę pisarstwa Unamuna–krytyka z artykułem *Unamuno, poeta* Rubéna Darío, jaki ukazał się po publikacji pierwszego tomu poezji hiszpańskiego autora, dochodzimy do wniosku, iż stereotypowy obraz Unamuna–antymodernisty został już ustalony za jego życia, szkodząc na równi jemu samemu i pisarzom modernistycznym. Ten pierwszy jest bowiem postrzegany jako myśliciel, niewrażliwy na artystyczny wymiar literatury; twórczość modernistów zaś, w świetle tego stereotypu, zostaje zubożona o ważny dla nich aspekt społeczno-egzystencjalny. W ten sposób antymodernizm Unamuna staje się kategorią nieprzystającą do złożoności procesów historyczno-literackich przełomu wieków z punktu widzenia uczestników tych procesów. Ten wniosek pozwala przejść do analizy możliwych związków prozy hiszpańskiego autora z pisarstwem modernistów.

W drugim rozdziale monografii, *El artista ante la modernidad (Artysta wobec nowoczesności)*, autorka stawia sobie za zadanie uchwycenie socjologicznego podłoża przemian estetycznych formacji modernistycznej. W najbardziej ogólnym ujęciu, modernizm opisany zostaje jako reakcja wobec nowoczesności, rozumianej jako przestrzeń poddana zeświecczeniu, w której prym wiodzie mieszczaństwo, narzucające swój system wartości wywodzący się z pozytywizmu. Postępujący materializm, typowy dla systemu kapitalistycznego, niesie za sobą zerwanie prymitywnych więzi społecznych i oddalenie się od boskości postrzeganej jako centrum rzeczywistości. Tekstem obrazującym złożoność relacji artysty modernistycznego z tak pojętą

¹⁸ Ricardo Gullón, *Direcciones...*, op. cit.

nowoczesnością jest opowiadanie *El rey burgués* Rubéna Darío, którego aktualność w literaturze hiszpańskiej obrazują postawa i dzieło Alejandra Sawy, polemika Valle-Inclána z krytykiem Francisco Navarro-Ledesmą czy znaczący epizod z powieści *Antonio Azorín* José Martíneza Ruiza. Konieczność poddania się bezlitosnym zasadom wolnego rynku generuje osobliwą relację artysty z odbiorcą, który (twórca) z jednej strony postrzegany jest z nieskrywaną wrogością, z drugiej zaś – jego obecność rysuje się jako świadomość wyobcowania, towarzysząca procesowi twórczemu. W tym względzie reakcja modernistów okazuje się szczególnie gwałtowna w stosunku do wyspecjalizowanego odbiorcy (krytyki literackiej) i instytucji sprawującej pieczę nad normami językowymi. Ale postawa modernisty wobec nowoczesności nie sprowadza się wyłącznie do jednoznacznej krytyki. Jak wykazał Ángel Rama w swoim klasycznym studium nad twórczością Rubéna Darío¹⁹, artysta przełomu XIX i XX w. opracowuje wiele strategii, spośród których wymienić należy systematyczne uprawianie artykułu prasowego, eseju i kroniki, zmierzających do przewyciężenia alienacji i próżni społecznej, w jakiej zawieszona jest twórczość modernistów. W tych warunkach autorzy ci stawiają sobie za cel m. in. uformowanie grupy odbiorczej wrażliwej na ich przekaz. Ten aspekt ich pisarstwa najdobitniej świadczy o społecznym ukierunkowaniu przemian estetycznych, jakie proponują.

Ambiwalentna postawa artysty wobec tak zdefiniowanej nowoczesności znajduje oddźwięk w twórczości Unamuna, poczynając już od pierwszych jego tekstów. W powieści *Paz en la guerra* konflikt dziewiętnastowiecznej wojny domowej przedstawiony zostaje jako zderzenie nowego, liberalnego i mieszczańskiego porządku świata ze starym, w którym człowiek harmonijnie współistnieje ze społecznością. W powieści tej nostalgia za przednowoczesną organizacją świata znajduje swoje ujęcie w postaci prerafaelizmu, opisanego wcześniej przez krytykę (Lily Litvak²⁰, Giovanni Allegra²¹), chociaż w kategoriach zjawiska zaskakującego u pisarza powszechnie przeciwstawianego modernizmowi. Dzięki konsekwentnemu ujmowaniu tego stanowiska przez Unamuna, wpisuje się ono w zespół uwarunkowań typowych dla modernizmu. Podobnie jak inni moderniści, hiszpański pisarz był szczególnie wrażliwy na egzystencjalne i estetyczne skutki funkcjonowania jednostki i literatury w warunkach kapitalizmu i racjonalizmu. Postrzegał swojego czytelnika jako niezdolnego do odbioru dzieła nacechowanego idealizmem, przypisując mu jednocześnie zachowania wrogie lub w najlepszym wypadku obojętne. Taki obraz determinuje charakterystyczny polemiczny ton esejów i artykułów Unamuna, znajdując również swoje ujęcie we wczesnym opowiadaniu *El héroe*. Przedstawiciele „instytucji” literatury są przez niego gwałtownie atakowani za ich autorytarny stosunek do norm językowych oraz za brak wrażliwości na pisarstwo młodych autorów. Z drugiej zaś strony, Unamuno wprowadza do swoich utworów instancję czytelnika-artysty tożsamego z idealnym odbiorcą postulowanym przez symbolistów. Ta ostatnia tendencja jest przejawem poszukiwania przestrzeni odbiorczej w warunkach problematycznej nowoczesności.

Trzeci rozdział książki, zatytułowany *El simbolismo hispánico* (*Symbolizm w literaturze hiszpańskojęzycznej*), stanowi najbardziej rozległą i jednocześnie centralną część książki. Rozwija on problem teoretyczny związany z prozą symbolistyczną i jej relacjami z tzw. powieścią modernistyczną. W pierwszej kolejności autorka zauważa w nim tożsamość ogólnych cech powieści symbolistycznej i modernistycznej, odwołując się do badań nad literaturą hiszpańską

¹⁹ Ángel Rama, *Rubén Darío y el modernismo. (Circunstancia socioeconómica de un arte americano)*, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, Caracas 1970.

²⁰ Lily Litvak, *Ruskin y el sentimiento de la naturaleza en las obras de Unamuno*, w: *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Anthropos, Barcelona 1990, ss. 61–73

²¹ Giovanni Allegra, *Prerrafaelismo y modernismo*, w: *El reino interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España*, Encuentro, Madrid 1986, ss. 331–358.

i hispanoamerykańską. Do właściwości tych należą: subiektywna (często patologiczna) perspektywa przedstawienia rzeczywistości; konstruowanie postaci, niejednokrotnie artyści, w opozycji do społeczeństwa oraz hybrydyzacja formy, a w szczególności dążenie do zbliżenia się do poezji i muzyki. Wychodząc od tych cech ogólnych, autorka przedstawia bardziej szczegółowy obraz symbolizmu w hiszpańskojęzycznej prozie modernizmu na podstawie traktatu *La lámpara maravillosa* Ramóna del Valle-Inclána oraz utworów: *Ídolos rotos* Manuela Díaz Rodrígueza, *Antonio Azorín* José Martíneza Ruiza, *Del misterio* Ramóna del Valle-Inclána i *Lucía Jerez* José Martíego. Symbolizm ujęty zostaje jako zespół specyficznych estetycznych środków, takich jak metafora, symbol, wieloznaczność i lejtmytyw, zmierzających do nawiązania kontaktu z rzeczywistością transcendentną z perspektywy jednostki, która obraca się w świecie zdominowanym przez uprzednio zdefiniowaną nowoczesność. Zarówno hispanoamerykańscy, jak i hiszpańscy moderniści utożsamiają się z symbolizmem, wskazując na jego korzenie zawarte w hiszpańskiej tradycji literackiej, w szczególności, w twórczości San Juana de la Cruz. Tak więc modernizm hiszpańskiego obszaru językowego jest w dużej mierze symbolizmem.

Związki Unamuna z symbolizmem są rozliczne. W jego esejach znaleźć można afirmację świata ponadmaterialnego, do którego dostęp mają tylko artyści. Taką wizję świata rozwija esej-opowiadanie *La sima del secreto*, gdzie rzeczywistość organizuje się wokół tajemniczej otchłani opatrzonej cechami boskości, zaś społeczność nie została jeszcze dotknięta kryzysem nowoczesności. Podobną tendencję obserwujemy w tekstach pochodzących z tomów *Paisajes*, *Andanzas y visiones españolas* i *Por tierras de Portugal y de España*, gdzie przyroda staje się świadectwem istnienia bytu idealnego, którego uchwycenie możliwe jest dzięki synestezji oraz językowi przepelnionemu odniesieniami do świata muzyki. W komentowanych tekstach obserwuje się bardzo wyraźne zdystansowanie do przedstawiania świata według norm realizmu, jakiemu przeciwstawia się koncepcję rzeczywistości rozumianej jako wizja narzucona przez kontemplujący podmiot. Powieść *Abel Sánchez* stanowi paradygmatyczny przykład subiektywizacji rzeczywistości, a proces ten dokonuje się w opozycji do dogmatycznej lektury świata, w tym wypadku reprezentowanej przez *Biblię*. Ogarnięty zazdrością bohater, szczerze zamknięty w ramach swego życia wewnętrznego, dokonuje reinterpretacji otaczającej go rzeczywistości za pomocą literatury, rozumianej jako narzędzie poznawcze. Efektem twórczej wizji jest nieudana próba narzucenia społeczności zasady miłości i harmonii. Towarzyszy jej uwypuklenie procesu metaforyzacji ujętego jako korelat twórczości artystycznej, której misją jest poszukiwanie esencjalnej zasady bytu.

Jednym z istotniejszych elementów estetyki Unamuna, pozwalającym łączyć jego twórczość z symbolizmem, jest pojęcie *nimbo*. Z punktu widzenia kosmologii, hiszpański autor definiuje je jako emanację bytu idealnego; z perspektywy epistemologicznej *nimbo* jest sposobem poznawania rzeczywistości i formułowania sądów ogólnych, pozostającym w ścisłym związku ze sferą doznań i doświadczeń. Pojęcie *nimbo* jest również tożsame z narzędziem estetycznym, umożliwiającym harmonijne scalenie świata idealnego ze sferą doczesności. Staje się wtedy przestrzenią, gdzie zanikają podziały i różnicowania typowe dla dyskursu opierającego się na logice w poznawaniu i wyrażaniu świata. Opery Wilhelma Richarda Wagnera, w szczególności dzięki użyciu lejtmytywów, stanowią dla Unamuna przykład sztuki, która realizuje estetyczne przesłanki *nimbo*. Tekstem najdoskonalej obrazującym funkcjonowanie tej kategorii, uwydatniając jednocześnie jej symbolistyczną naturę, jest powieść *Nuevo mundo*. Późna publikacja tego dzieła (1994) oraz przypisywany mu status tekstu nieskończonego i niedoskonałego nie pozwoliły, jak dotąd, uchwycić jego wagi i, co za tym idzie, precyzyjnie określić zasięgu symbolizmu w prozie Unamuna. Autor posługuje się w tej powieści niezwykle istotnym odniesieniem do obrazu Fra Angelico *Zwiastowanie*, co nadaje przedstawionemu obrazowi kobiety, nawiązującemu do Matki Boskiej, znamiona prerafaelizmu, umożliwiając jednocześnie ukazanie pożądanej konfluencji

boskości i człowieczeństwa. Malarski wymiar harmonijnie łączy się z elementami, którym z perspektywy *Nuevo mundo* przypisuje się muzyczną genezę, w szczególności zaś z techniką leitmotywu, co z kolei pokazuje, że hiszpański autor usiłuje wprowadzić w życie bardzo cenioną przez siebie wagnerowską koncepcję dzieła totalnego. *Nimbo* staje się oryginalnym narzędziem prowadzącym do sugerowania idealnego, ponadczasowego porządku świata, zaś wyjątkowa jednostka-artysta, usiłująca wprowadzić zasady harmonii w życiu społecznym, jest niezrozumiana i marginalizowana przez swoje środowisko. Tak więc *Nuevo mundo* jest powieścią symbolistyczną i jednocześnie niezwykle istotnym punktem odniesienia w ewolucji estetycznej Unamuna.

Symbolizm Unamuna przejawia się również w sposobie przedstawienia śmierci. Podobnie jak w tekście Valle-Inclána *Del misterio*, w opowiadaniu *El espejo de la muerte* odtwarza on atmosferę tajemniczości, która nawiązuje do rzeczywistości transcendentnej, będącej odpowiedzią na palącą go kwestię śmierci. Jak u „Azorína”-symbolisty, tajemniczość staje się jednocześnie atrybutem codzienności, której język okazuje się jednak nieskuteczny w wyrażaniu tego, co irracjonalne. Ten wszechobecny w pisarstwie Unamuna metaliteracki aspekt wskazuje na konieczność poszukiwania nowych form wyrazu, zaś sugestywny i antyrealistyczny charakter symbolu (w tym wypadku lustra) dobitnie dowodzi, iż estetyczne rozwiązania symbolizmu i innowacyjna proza hiszpańskiego autora mają tę samą antyrealistyczną genezę. Rozważania na temat noweli *Una historia de amor*, stanowiącej syntezę wszystkich symbolistycznych środków typowych dla Unamuna, zamykają ten rozdział monografii. Symbolistyczny wymiar tekstu został wcześniej opisany przez Miguela Ángela Lozano Marco²², zwłaszcza w odniesieniu do podziwianego przez autora *Una historia de amor* belgijskiego symbolisty Georges’a Rodenbacha. W kontekście analizy przeprowadzonej w trzecim rozdziale, symbolizm tego utworu spójnie wpisuje się w poetykę hiszpańskiego autora.

W rozdziale czwartym, zatytułowanym *La ampliación modernista del simbolismo* (*Modernistyczne rozszerzenie symbolizmu*), autorka rozwija własny schemat, zasugerowany w poprzednim rozdziale, ilustrujący dynamikę relacji między prozą symbolistyczną a prozą modernistycznego rozszerzenia. Obecność symbolizmu w prozie przełomu wieków nie sprowadza się bowiem jedynie do afirmacji. Niezwykle silny wymiar etyczny badanej literatury prowadzi do konfrontacji symbolistycznej dykcji z rzeczywistością egzystencjalną i społeczną. Tendencja ta, określona mianem modernistycznego rozszerzenia symbolizmu, polega na nawiązaniu dialogu z koncepcją symbolistów, dialogu, którego antagonistyczny charakter przejawia się przez systematyczną obecność historyczno-literackiej kategorii, opisanej przez autorkę monografii jako ironia modernistyczna. Silnie zakorzeniona w ironii romantycznej, acz nie do końca z nią tożsama, ironia modernistyczna operuje polifonią: wewnątrz tekstu literackiego przywołuje określone komponenty estetyki i kosmologii symbolizmu, aby wykazać, wprowadzając groteskowe dysonanse, ich kompromitację w kontakcie z rzeczywistością nacechowaną nowoczesnością. *De sobremesa* José Asunción Silvy oraz *La voluntad* José Martíneza Ruiza służą za modele funkcjonowania ironii modernistycznej w hiszpańskojęzycznej prozie modernizmu. Warto podkreślić, iż kategorie symbolizmu i modernistycznego rozszerzenia symbolizmu nie służą do zarysowania nowych granic przeciwstawiających określone nurty wewnątrz formacji modernistycznej; ich celem jest stworzenie możliwie spójnego modelu wyjaśniającego wewnętrzne sprzeczności przypisywane tej literaturze. Obydwie tendencje mogą występować w jednym dziele: symbolizm jako dążenie do ideału, modernistyczne rozszerzenie jako niemożność osiągnięcia jedności i harmonii.

W konstrukcji bohatera ironia modernistyczna polega na uwypukleniu fragmentarycznej, niespójnej struktury osobowości, nadwerżonej przez odkrycie sfery podświadomości. Prowadzi to

²² Miguel Ángel Lozano Marco, *Consideraciones...*, *op. cit.*

do atomizacji życia wewnętrznego, którego wyrażanie nierzadko zbliża się stylistycznie do strumienia świadomości. Jednocześnie powieść przewyższa tendencję historiograficzną, dążącą do konstruowania spójnej, wiarygodnej narracji. W powieści nacechowanej ironią modernistyczną prawda o świecie zostaje rozproszona pomiędzy liczne instancje, z których żadna nie identyfikuje się z prawdą absolutną. W ten sposób neguje się nie tylko właściwości poznawcze literatury, ale również istnienie rzeczywistości transcendentnej. Efektem przesunięcia poznawczego horyzontu literatury z rzeczywistości pozaliterackiej do wewnątrz dzieła jest uwypuklenie nieszczelnej granicy między fikcją a rzeczywistością. Egzystencjalną konsekwencją tego przesunięcia staje się konfrontacja z chaosem i nicością, będącą odpowiedzią na harmonię i absolut symbolistów. W powieści modernistycznego rozszerzenia symbolizmu relacja wertrykalna zostaje zastąpiona związkami horyzontalnymi, zawiązującymi się między pozbawionymi hierarchii dyskursami lub odwołującymi się do literackości dzieła. Jedyną alternatywą dla odkrytej przez modernizm horyzontalności staje się kres literackiej ekspresji.

W twórczości Unamuna, obecność ironii modernistycznej zarysowuje się od momentu publikacji *Amor y pedagogía*. Zestawienie licznych dyskursów, z których każdy dąży do zmonopolizowania zdecentralizowanej świadomości bohatera, obrazuje nagromadzenie sposobów wyjaśniania rzeczywistości poddanej zeświecczeniu. Żadna doktryna nie jest w stanie w sposób harmonijny wyjaśnić losu ludzkiego. Z estetycznego punktu widzenia, najistotniejszy okazuje się fakt, iż jednym z dyskursów poddanym w wątpliwość poprzez zestawienie z innymi dykcjami staje się symbolizm. W *Amor y pedagogía* autor cytuje bowiem symbolistyczną powieść *Nuevo mundo*, dokonując jednocześnie degradacji prerafaelickiego obrazu kobiety. Nawiązuje jednocześnie polemikę z symbolizmem w przypadku obrazu śmierci, nacechowanego groteską, w opozycji do tajemniczości i wieloznaczności tego motywu u symbolistów, tj. także u samego Unamuna. Kolejnym aspektem modernistycznego rozszerzenia symbolizmu jest ukazanie bohaterów poddanych presji impulsów podświadomości, wysublimowanych przez twórczość artystyczną (*La locura del doctor Montarco*) lub bezwzględnie przypominających o biologicznej, zwierzęcej naturze człowieka (*La tía Tula*). W obydwu tekstach stykamy się z romantycznym ujęciem humoru, uwydatniającym dysonans między świadomością dążącą do boskiej doskonałości i harmonii a wulgarnością, jaką bohater odkrywa już nie tylko na zewnątrz, jak było u symbolistów, lecz przede wszystkim w samym sobie.

Bodaj najczęściej komentowana powieść Unamuna *Niebla* przynosi niezwykle istotne wzbogacenia badanego wymiaru modernistycznej prozy. W dziele tym, podobnie jak w *Amor y pedagogía*, dokonuje degradacji prerafaelickiej lektury ujmującej obraz kobiety. Fragmentaryczna, zdecentralizowana osobowość bohatera znajduje ujście w monologach wewnętrznych, obrazujących chaos myśli w kontakcie ze zmiennością obrazów, typową dla rzeczywistości miejskiej. Lecz najważniejszy moment polemiki z symbolistyczną kosmologią dokonuje się w trakcie spotkania bohatera z autorem, w gabinecie–bibliotece Unamuna. Przestrzeń ta nawiązuje do solipsystycznej kreatywności symbolizmu, eksponującej nieograniczony zasięg wyobraźni twórczej przypisywanej świadomości artysty. W czasie rozmowy ze swoją postacią twórca Miguel de Unamuno odkrywa własną śmiertelność, kładąc w ten sposób kres transcendentnej koncepcji sztuki reprezentowanej przez symbolizm. Wobec niemożności dotarcia czy chociażby zasugerowania idealnej zasady bytu, religijna misja literatury zostaje zastąpiona przez relację metaleptyczną, podkreślającą tożsamość między sposobem istnienia podmiotu i bytu fikcyjnego. Jednocześnie dzieło zaczyna dostrzegać swoją ludyczność. Powieść *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez* potwierdza niesubstancjalny charakter bytu oraz dominację relacji horyzontalnych, ujętą za pomocą metafory szachów. Wobec nieprzejrzystej rzeczywistości, Unamuno odrzuca zarówno historiograficzną, jak i symbolistyczną koncepcję powieści, przypisując literaturze właściwości poznawcze jedynie w granicach immanentnego podmiotu, odkrywającego istotę bytu w relacjach z innymi. Ostatnia z analizowanych powieści, *San Manuel*

Bueno, mártir, podejmuje polemikę z symbolistyczną dykcją przede wszystkim na poziomie metaliterackim. Z jednej strony buduje przestrzeń legendarną, wypełnioną odniesieniami biblijnymi, w której społeczność żyje zgodnie z przednowoczesnymi zasadami harmonii. Kryzys wiary przeżywany przez głównego bohatera aktualizuje genezę symbolizmu jako nurtu wyrosłego z przesilenia nowoczesności. Technika lejtmotywu i spajająca perspektywa świadomości, konstruowane w opozycji do prawdy ortodoksyjnej, dopełniają symbolistyczną wizję świata. Z drugiej strony, symbolistyczny dyskurs powieści zostaje poddany degradacji przez głos idioty Blasillo, który naśladując okrzyk zwątpienia Jezusa i głównego bohatera, poddaje w wątpliwość ich autentyczność. Głos ten rozpatrywany jest jako antylejtmotyw, świadomie wprowadzający dysonans. W świetle ironii modernistycznej harmonię można bowiem zbudować, lecz nie da się jej ustabilizować.

Rozdział piąty monografii nosi tytuł *El ensayo modernista (Modernistyczny esej)* i stanowi w pewnym sensie dopełnienie części poświęconej modernistycznemu rozszerzeniu symbolizmu, choć nie operuje kategorią ironii modernistycznej. Modernizm hiszpańskiego obszaru językowego podejmuje kwestię roli intelektualisty w krajach dotkniętych kryzysem tożsamości, rozwijając w ten sposób jedną z właściwości symbolizmu, jaką jest przedstawienie bohatera w opozycji do swojego środowiska. Autorka monografii bada tę problematykę z perspektywy bardzo bogatej twórczości eseistycznej modernizmu. Przyjmując za punkt odniesienia trzy właściwości eseju modernistycznego wyróżnione przez Petera Earle'a, jakimi są autokontemplacja, misja historyczna i niezależność sztuki²³, ustala model eseistycznej ekspresji na podstawie słynnego tekstu *Ariel* José Enrique Rodó. *Vida de don Quijote y Sancho* Unamuna wykazuje obecność wszystkich trzech cech usystematyzowanych przez Earle'a. Przede wszystkim jednak wyznacza intelektualistę-artystę misję historyczną zbliżoną do tej, jaką Urugwajczyk Rodó przypisuje Arielowi: wobec narastającego zagrożenia, jakie niosą za sobą utylitaryzm i materializm, intelektualista proponuje swojemu narodowi odnowę duchową, opartą na kultywowaniu własnego życia wewnętrznego i artystycznej, niezależnej ekspresji. W ten sposób w modernistycznym eseju odnajdujemy ideologiczne podłoże determinujące charakter przemian proponowanych przez formację modernistyczną. W rozumieniu Rodó i Unamuna, misja historyczna przypisywana duchowemu przywódcy narodu nacechowana jest koncepcją „herosa”, wyrażoną przez Thomasa Carlyle'a. Heros realizuje boską prawdę niezrozumiałą dla reszty społeczeństwa. Rodó bezpośrednio odwołuje się do szkockiego autora; wpływ tego ostatniego na Unamuna już dawno został udokumentowany przez krytykę zajmującą się hiszpańskim pisarzem²⁴. Inną cechą łączącą Rodó i Unamuna jest stosunek do tradycji: dyskurs literacki minionych epok zostaje poddany twórczej rewizji, co wypukla typowe dla modernizmu poszukiwanie przestrzeni odbiorczej w korelacji z wszechobecnym postulatami wolności wyrazu. Na poziomie ekspresji badana forma, podobnie jak inne formy w tym okresie, podlega procesowi hybrydyzacji. Jednocześnie u Unamuna obserwujemy, iż racjonalny schemat rozwijania tezy zastąpiony zostaje strukturą fragmentaryczną opartą na dywagacji eksponującej genezę myśli.

Tak więc hiszpańskojęzyczny modernizm zdefiniowany zostaje jako artystyczna przestrzeń wyrazu, rozciągająca się między symbolizmem i jego zaprzeczeniem. Stanowi poszukiwanie nowych środków estetycznych, umożliwiających z jednej strony sugerowanie ontologicznej głębi, z drugiej zaś – dążących do eksponowania dominanty relacji horyzontalnych. Proza Unamuna spójnie wpisuje się w tak ujętą dwubiegunową dynamikę literatury modernizmu.

²³ Peter G. Earle, *Sentido de la forma en el ensayo modernista*, w: Ivan Schulman (ed.), *Nuevos asedios al modernismo*, Taurus, Madrid 1987, ss. 227–234.

²⁴ Carlos Clavería, *Temas de Unamuno*, Gredos, Madrid 1953.

Miguel de Unamuno and Modernism. The Study of Prose (Summary)

The monograph aims at presenting the affinity of Miguel de Unamuno's prose and modernism in Spanish writing. It is an attempt to contradict the traditional approach towards the works of this Spanish author, according to which he is the main representative of the socially committed "Generation of 98", defined as opposition to aesthetic modernism. Despite the fact that such approach towards Spanish literature at the turn of 19th century was systematically questioned by the works of Ricardo Gullón¹ and a number of other researchers who followed the same frame of thought (among others by Ivan Schulman², Germán Gullón³, Carlos Alex Longhursts⁴, Nil Santiáñez⁵), the approach presenting "Generation of 98" and modernism negatively influences the interpretation of particular works and also determines the selection of works perceived as canon of the works of the authors at the turn of the century. In case of Unamuno, the book follows the research mode established by Pilar Celma, Javier Blasco, José Ramón González, who focused on the modernist dimension of his poetry⁶. Also, other researchers tend to notice analogies between Unamuno's writings and the works of other modernist writers (Luis Álvarez Castro⁷, Bénédicte Vauthier⁸, Manuel María Pérez López⁹, Carlos Alex Longhursts¹⁰). They do so, however, while researching other subjects, whose subject matter does not allow them to thoroughly develop this

¹ Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo*, Gredos, Madrid 1971.

² Ivan Schulman, *Reflexiones en torno a la definición del Modernismo*, in: Homero Castillo (ed.), *Estudios críticos sobre el modernismo*, Gredos, Madrid 1974, pp. 325–357.

³ Germán Gullón, *El jardín interior de la burguesía. La novela moderna en España (1885–1902)*, Biblioteca Nueva, Madrid 2003.

⁴ Carlos Alex Longhurst, *El giro de la novela en España: del realismo al modernismo en la narrativa española*, «Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo», LXXXIV, 2008, pp. 59–106.

⁵ Nil Santiáñez, *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*, Editorial Crítica, Barcelona 2002.

⁶ Javier Blasco, Pilar Celma, José Ramón González, *Miguel de Unamuno, poeta*, Universidad de Valladolid, Valladolid 2003.

⁷ Luis Álvarez Castro, *La palabra y el ser en la teoría literaria de Unamuno*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 2005.

⁸ Bénédicte Vauthier, *Arte de escribir e ironía en la obra narrativa de Miguel de Unamuno*, Universidad de Salamanca, Salamanca 2004.

⁹ Miguel Ángel Lozano Marco, *Consideraciones sobre Una historia de amor, relato unamuniano*, in: María Dolores Gómez Molleda (ed.), *Actas del Congreso internacional del cincuentenario de Unamuno*, Universidad de Salamanca, Salamanca 1989, pp. 505–508.

¹⁰ Carlos Alex Longhurst, *Teoría de la novela de Unamuno. De Niebla a Don Sandalio*, in: Ana Chaguaceda Toledano (ed.), *Miguel de Unamuno. Estudio sobre su obra*, v. I, Universidad de Salamanca, Salamanca 2003, pp. 139–151.

topic. Thus *Miguel de Unamuno and modernism. The Study of prose* aims at filling a certain gap in a somehow rich set of critical writings on the literary output of the Spanish author.

The paper sets two parallel courses of research. Firstly, the author attempts to define the character of modernist revolution in prose. The task requires surmounting the stereotype of attributing deeply antisocial decadence to modernist writing, which tends to create autonomous artistic space. In order to establish credible models of particular tendencies in modernist prose, the author refers to Spanish and Spanish-American literature of the researched period. Such widening of the research area beyond the borders of Spanish modernism allows avoiding methodological implications ascribed to historical and literary category of "Generation of 98". This approach is also justified in the definition of a term "hispanidad", coined in the same period. It is understood as the community of Spanish speaking countries whose regenerated new-romantic cultural pattern is the answer to the violent expansion of Anglo-Saxon world based on positivist values. Unamuno and Rubén Darío were the main advocates of Spanish-American solidarity understood in this way. Basically, the idealistic reaction of Spanish modernist literature remains in close relationship with the attitude that led to the creation of the category of "hispanidad". The second area of research focuses directly on Unamuno's prose. The literary patterns of modernism built upon literary texts constitute a tool with which the works of this Spanish author are confronted. This perspective contradicts the common attitude according to which Unamuno is a uniquely original writer who was ahead of the literary trends in 20th century prose, such as existentialism¹¹. The proposed point of view opposes also the generation scheme, which emphasizes the contrast between the following groups of artists establishing narrow timeframes for particular artistic formations. The analysis of Unamuno's novels leads to the establishment of a fairly wide chronology of modernism, which complies with the research perspective that has its roots in the ideas of Federico de Onís¹², Juan Ramón Jiménez¹³, Ivan Schulman¹⁴, and is contemporarily represented by Nil Santiáñez¹⁵. Such approach offers a new way, following among others Rosa Fernández Urtasun¹⁶ and Carlos Alex Longhurst¹⁷, to search for common features of modernisms in Anglo-Saxon and Spanish-speaking countries.

The first chapter entitled "Miguel de Unamuno and modernism" gives a methodological introduction that enables research into Unamuno's prose from the perspective of modernism. It revises the common stereotype according to which the writer is one of the leading Spanish anti-modernists. Such conviction, based on numerous statements from Unamuno himself, who systematically criticised modernism, is one of the arguments legitimizing the contrasting division of modernism and Generation of 98. It also determines the perspective of research into his own works, which quite often is reduced to ideological layer. The analysis of Unamuno's anti-modernist statements shows that the author considers modernism to be a literary school in which

¹¹ Ricardo Díez, *El desarrollo estético de la novela de Unamuno*, Playor, Madrid 1976; Arsenio Sánchez Calvo, *Miguel de Unamuno: novelista innovador*, in: María Dolores Gómez Molleda (ed.), *Actas del Congreso...*, *op. cit.*, pp. 617–619; Eugeniusz Górski, *Hiszpańska refleksja egzystencjalna. Studium filozofii i myśli politycznej Miguela de Unamuno*, Ossolineum, Wrocław 1979.

¹² Federico de Onís, *Introducción*, in: *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, Centro de Estudios Históricos, Madrid 1934.

¹³ Juan Ramón Jiménez, *El modernismo. Apuntes de curso (1953)*, Visor, Madrid 1999.

¹⁴ Ivan Schulman, *Reflexiones en torno...*, *op. cit.*

¹⁵ Nil Santiáñez, *Investigaciones literarias...*, *op. cit.*

¹⁶ Rosa Fernández Urtasun, *Poéticas del modernismo español*, Eunsa, Pamplona 2002.

¹⁷ Carlos Alex Longhurst, *El giro de la novela...*, *op. cit.*

he constantly criticises the principle of imitation. This first basic conclusion doubts the significance of Unamuno's anti-modernism in the discussion on historical periodization of the Spanish period at the turn of 19th century. Modernists themselves perceived their aesthetical revolution in much broader categories than barely a literary school. The critics in subsequent periods agreed to perceive modernism as conduct or a period¹⁸. Undoubtedly, Unamuno's attitude contributed to the consolidation of the narrow sense of modernism in the history of Spanish literature.

On the other hand, the author of *Niebla* attributes the typical features of a literary institution, which diminishes the role of those writers who fail to accept the standards within the group. This, in turn, feeds Unamuno's frustration over his unfulfilled ambitions to become a prominent figure in the literary (especially poetic) environment in Spain. It was the enthusiastic reception of Ruben Darío by young Spanish poets, which, to a great extent, explains the Rector's of Salamanca dispassionate and full of inconsistency attitude towards the works of the Nicaraguan writer. However, Unamuno's unflattering opinions do not fully define the complexity of his relations with modernism. The Spanish writer was incredibly positive towards the prose of Manuel Díaz Rodríguez and José Martí, also towards the poetry of José Asunción Silva, Amado Nervo and Manuel Machado. That proves the theory that by criticising modernism, Unamuno associates it with its epigone dimension (the dimension that was severely and consistently criticised by leading modernists). The Spanish author particularly admired the symbolic aspects of the works by the abovementioned writers, which, in turn, requires establishing the kinds of Unamuno's relations with the aesthetics of symbolism. The reviews of the works of modernists written by the Spanish author show yet another aspect of important issue: Unamuno attempts to convince the reader that he is open to the musicality of the works of young writers, which appeals to him more than the conceptual dimension of their writing. Another significant tendency observed in critical texts on modernists is a considerable leaning towards poetic style. If this aspect of Unamuno's criticism is juxtaposed with Rubén Darío's article "Unamuno the poet", published after the first volume of poetry of the Spanish author, the obvious conclusion is that the stereotypical image of Unamuno, the anti-modernist, was already established during his life, being equally harmful to him and modernist writers. The former is perceived as a thinker, indifferent to an artistic dimension of literature, while the writings of modernists, in the light of this stereotype, are deprived of an important socio-existential aspects so important to them. Unamuno's anti-modernism becomes a category which does not fit the complexity of historical and literary processes at the turn of the century from the point of view of the participants of these changes. This conclusion justifies the analysis of potential relations between the prose of the Spanish author and the works of modernists.

The second chapter of the monograph, entitled "The artist facing modernity", aims at defining sociological grounds for aesthetical transformation of the modernist company. In most general terms, modernism is described as a reaction against modernity perceived as space undergoing secularisation, in which the bourgeoisie have the dominant position and try to impose their values that originate from positivism. The progressing materialism, typical for capitalism, results in breaking primitive social bonds and dissociation from divinity perceived as the centre of reality. The short story *El rey burgués* by Rubén Darío illustrates the complexity of the relations of a modernist artist and such modernity. The story has been validated in Spanish literature by the attitude and work of Alejandro Sawa, but also in the dispute between Valle-Inclán and the critic, Francisco Navarro-Ledesma, or the significant motif in the novel *Antonio Azorín* by José Martínez Ruiz. The necessity of conforming to the merciless rules of free market generates a peculiar

¹⁸ Ricardo Gullón, *Direcciones...*, *op. cit.*

relation between the author and the reader, who, on the one hand, is perceived in a hostile manner, while on the other his presence is described as awareness of alienation accompanying the process of artistic creation. In that respect, the reaction of modernists towards a specialized reader (literary critics) and the institution responsible for linguistic norms seems particularly fierce. However, the modernist's attitude towards modernity is not merely straightforward criticism. As Ángel Rama proved in his classic study of Rubén Darío's¹⁹ writings, an artist at the turn of the 19th century works out several strategies, among which the prevailing role is attributed to systematic writing of press articles, essays and chronicles, the purpose of which is to fight social alienation and social vacuum, in which the works of modernists seem to drift. In such conditions these authors aim, among others, at forming a group of readers sensitive to their message. This aspect of their literary work proves beyond any doubt the social direction of suggested aesthetic changes they propose.

Unamuno's ambivalent attitude to the defined in this way modernity finds its reflection in the writer's early texts. In the novel *Paz en la guerra*, the conflict of the civil war in 19th century is depicted as a clash of the new, liberal and bourgeois world order with the old, in which a human being coexists in harmony with society. In the above-mentioned novel the nostalgia towards pre-modernist establishment of the world finds vent in the form of Pre-Raphaelite art, earlier described by the critics (Lily Litvak²⁰, Giovanni Allegra²¹), however, in terms of a surprising occurrence in the work of such an anti-modernist writer. Owing to the consistent grasp of Unamuno's attitude, it inscribes the set of determiners typical of modernism. Similarly to other modernists, the Spanish author was particularly sensitive to the existential and aesthetical results of an individual's existence and literature in capitalism and rationalism. He perceived his reader as incapable of understanding a piece of writing characterized by idealism, but, on the other hand, he attributed the reader with hostile or at least indifferent behaviour. Such image determines the characteristic polemic manner of Unamuno's essays and articles. It can also be found in the early short story, *El héroe*. The representatives of the institution of literature are exposed to his fierce attack for their authoritative attitude towards linguistic norms and insensitivity to the literary output of young writers. On the other hand, in his works, Unamuno introduces the character of a reader-artist, who represents an ideal recipient postulated by symbolists. The latter tendency is a response to the attempts to find receiving space in the environment of problematic modernity.

The third chapter, entitled "Symbolism in the literature of Spanish-speaking countries", constitutes the longest and the central point of the book. It examines a theoretical problem connected to the symbolist prose and its relations with the so-called modernist novel. Firstly, the author notices similarities in general features of both symbolist and modernist novel, referring to the research into the literature of Spain and Spanish-speaking countries. Among these features are: a subjective (often pathological) perspective of presenting reality; the structuring of characters – quite often an artist in opposition to the society, and also a form hybridization, and, in particular, aiming at closer relations with music and poetry. With these general features as a starting point, the author proceeds to present a more detailed image of symbolism in Spanish-speaking modernist prose on the basis of *La lámpara maravillosa* by Ramón del Valle-Inclán, and works such as: *Ídolos rotos* by Manuel Díaz Rodríguez, *Antonio Azorín* by José Martínez Ruiz, *Del Misterio* by Ramón del Valle-Inclán and *Lucía Jerez* by José Martí. Symbolism is defined as a set of peculiar

¹⁹ Ángel Rama, *Rubén Darío y el modernismo. (Circunstancia socioeconómica de un arte americano)*, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, Caracas 1970.

²⁰ Lily Litvak, *Ruskin y el sentimiento de la naturaleza en las obras de Unamuno*, in: *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Anthropos, Barcelona 1990, pp. 61–73.

²¹ Giovanni Allegra, *Prerrafaelismo y modernismo*, in: *El reino interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España*, Encuentro, Madrid 1986, pp. 331–358.

aesthetic means, such as metaphor, symbol, ambiguity and leitmotif, which aim at making contact with transcendent reality from the perspective of an individual who exists in the world dominated by formerly defined modernity. Both Spanish-American and Spanish modernists identify with symbolism, pointing to its roots in Spanish literary tradition, especially in the works of San Juan de la Cruz. Therefore, the modernism of Spanish-speaking world is to a great extent synonymous to symbolism.

There are numerous links between Unamuno and symbolism. In his essays one can find affirmation of the supermaterial world, accessible merely for artists. Such vision of the world is presented in the essay/short story *La sima del secreto*, where reality is built around a mysterious vacuum with divine features, whereas the society has not been marked by the crisis of modernity yet. A similar tendency can be observed in texts from *Paisajes, Andanzas y visiones españolas* and *Por tierras de Portugal y de España*, where nature becomes the proof for the existence of the ideal being, which can be experienced only by means of synesthesia and the language enriched with musical references. The texts discussed above present a significant reluctance to realistic depiction of the world, which is in opposition to the concept of reality understood as vision, established by the complementing subject. The novel *Abel Sánchez* is a paradigmatic example of subjectification of reality that happens in opposition to the dogmatic reading of the world, in this particular case represented by *The Bible*. The main character, consumed by jealousy, tightly enclosed within his own inner life, reinterprets the surrounding reality by means of literature, understood as a cognitive tool. The effect of a creative vision is an unsuccessful attempt to enforce the rule of love and harmony onto the society. It is accompanied by an emphatic presentation of the process of metaphorisation, as a correlate of artistic creation, whose mission is to find the essential principle of being.

One of the most significant elements of Unamuno's aesthetics is the term *nimbo*, which allows to link his works to symbolism. The author defines it from the perspective of Spanish cosmology as an emanation of the ideal being. From the epistemological point of view, *nimbo* is a way of getting familiar with the reality and forming general opinions, which is tightly linked to the area of experience. The term *nimbo* also refers to aesthetical tool, which makes it possible to join in a harmonious way both the ideal world and the earthly life. It becomes then space with no borders and diversity typical of discourse based on logics of cognition and expressing the world. Wagner's operas, especially in terms of using leitmotifs, are for Unamuno an example of art which fulfills aesthetic principles of *nimbo*. The novel *Nuevo mundo* is the text which makes a perfect sample of the category, at the same time exposing its symbolic nature. The novel was published very late (1994) and is still regarded as an unfinished and imperfect piece, thus it fails to mark the importance of Unamuno's symbolism and to assess its range with precision. In this novel, the author exploits a uniquely important reference to Fra Angelico's painting "The Annunciation", which gives features of pre-Raphaelitism to an image of a woman, bearing resemblance to Holy Mother, at the same time enabling to expose the confluence of divinity and humanity. The pictorial dimension harmoniously joins the elements, especially the technique of leitmotif, to which, from the perspective of *Nuevo mundo*, musical genesis is ascribed. This, in turn, shows that the Spanish author attempts to apply the highly-acclaimed by him Wagnerian concept of a total work of art. *Nimbo* becomes an original tool for suggesting an ideal, timeless world order, while a unique artist-individual who attempts to introduce harmony to social life remains misunderstood and marginalized by his own environment. *Nuevo mundo*, thus, is a symbolic novel and at the same time a uniquely important reference point in Unamuno's aesthetical evolution.

Unamuno also employs symbolism to the manner of presenting death. Similarly to Valle-Inclán's *Del misterio*, in the short story *El espejo de la muerte*, he creates a mysterious atmosphere which refers to transcendent reality as a response to the issue of death that was of utmost

importance to him. As in the case of “Azorín” the symbolist, mystery becomes an attribute of everyday life, the language of which is insufficient to express the irrational. This omnipresent in the majority of Unamuno’s works metaliterary aspect shows the necessity of looking for new ways of expression, while the antirealistic and evocative nature of symbol (in this particular case – a mirror) proves beyond any doubt that the aesthetic solutions of symbolism and the innovative prose of the Spanish author both originated from the antirealistic environment. The short story *Una historia de amor*, which is a synthesis of all the symbolic means typical of Unamuno, closes this part of the monograph. Miguel Ángel Lozano Marco²² had already explored the symbolic dimension of the text, especially in reference to a Belgian symbolist, Georges Rodenbach, who was openly admired by the author of *Una historia de amor*. In the context of the conducted in the 3rd chapter analysis the symbolic aspect of the text is a perfect example of the prose of the Spanish author.

In the next chapter, entitled “Modernist extension of symbolism”, the writer presents her own scheme suggested in the previous chapter, which illustrates the dynamics of relations between the symbolic prose and the prose of modernist extension. The presence of symbolism in the prose at the turn of 19th century does not boil down to merely an affirmation. The unprecedentedly strong ethic dimension of the literature in question leads to the confrontation of symbolist enunciation with existential and social reality. Such tendency, referred to as *modernist extension of symbolism*, aims at starting a dialogue with the concept presented by symbolists. This contradictory character of the dialogue is shown in the systematic presence of the historic and literary category, described by the author of this book as *modernist irony*. Modernist irony deeply rooted in romantic irony, however, not totally identical with it, employs polyphony: in a literary text it refers to certain elements of aesthetics and cosmology of symbolism in order to show, also by means of grotesque dissonances, their degrading position in the clash with reality characterized by modernity. *De sobremesa* by José Asunción Silva and *La voluntad* by José Martínez Ruiz are model examples of the functioning of modernist irony in Spanish-speaking modernist prose. It should be noted that the category of symbolism and the category of modernist extension of symbolism are not used for setting new borders which juxtapose certain trends within the modernist formation; their purpose is the creation of a possibly consistent model that would explain the inner differences of the aforementioned literature. Both tendencies may appear in a single piece of art: symbolism as the way to perfection; modernist extension as incapability of achieving unity and harmony.

In terms of structuring of a character, modernist irony is about exposition of fragmentary, inconsistent structure of personality, weakened by the discovery of the subconscious sphere. It leads to atomization of inner life, which quite often bears stylistic resemblance to the stream of consciousness. At the same time, a novel defeats the historiographical tendency, aiming at building a consistent, credible narration. In a novel characterized by modernist irony, the truth about the world is dispersed among numerous instances, none of which identifies with the absolute truth. In this manner, not only the cognitive values of literature are negated, but also the existence of transcendent reality. The result of shifting the cognitive limits of literature from reality beyond literature to the inside of a literary work brings to light the porous border between fiction and reality. The existential consequence of such a shift is the clash with chaos and nihilism, which is a response to harmony and absolute presented by the symbolists. In the novel of modernist extension, the vertical relation is replaced with horizontal links, which appear between discourses that lack hierarchy, or refer to the literary aspect of the work. The only alternative for horizontality discovered by modernism is the limit of literary expression.

²² Miguel Ángel Lozano Marco, *Consideraciones...*, *op. cit.*

In Unamuno's literary output, the presence of modernist irony is first marked in the text *Amor y pedagogía*. The juxtaposition of numerous discourses, among which every single one of them aims to monopolize the decentralized consciousness of the character, depicts the abundance of modes of explanation of the reality in the process of laicization. None of the doctrines is capable of a harmonious explanation of human fate. From the aesthetic point of view, the most important is the fact that symbolism is one of the discourses questioned among others by juxtaposing it with other enunciations. *Amor y pedagogía* quotes the symbolic novel *Nuevo mundo*, at the same time degrading the pre-Raphaelite image of a woman. The dispute with symbolism also appears in connection with the image of death, highly denoted by grotesque, in opposition to mystery and ambiguity of the same motif in symbolism, which is also in Unamuno's works. Another aspect of the extension of symbolism is the presentation of characters put under pressure of impulses from their subconsciousness, sublimed by artistic creation (*La locura del doctor Montarco*) or ruthlessly reminding us of biological, animalistic nature of a human being (*La tía Tula*). In both works we are presented with romantic understanding of humour, showing the dissonance between consciousness aspiring to divine perfection and harmony, and crudeness discovered by the character not only outside, as it was in case of symbolists, but most of all inside himself.

One of the most broadly commented novels by Unamuno, *Niebla*, is a major asset to the dimension of modernist prose examined in this book. This piece of writing, similarly to *Amor y pedagogía*, degrades the pre-Raphaelite image of a woman. The fragmentary, decentralized personality of the character is revealed in inner monologues, showing the chaos of thoughts in contact with the changeability of images typical of urban reality. However, the peak of the dispute with symbolic cosmology appears during the meeting of the character and the author, which takes place in Unamuno's library/study. This space refers to solipsistic creativity of symbolism, which exposes unlimited range of creative imagination of the artist's consciousness. In the dialogue with his character, the creator, Miguel de Unamuno, discovers his immortality, putting an end to a transcendent concept of art represented by symbolism. In the face of incapability to reach, or at least come nearer to, the ideal principle of being, the religious mission of literature is replaced with metaleptic relation, which emphasizes identity between the manner of existence of a subject and a fictional being. Simultaneously, the work of art begins to notice its ludicity. The novel *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez* proves insubstantial character of being and the domination of horizontal relations, presented metaphorically by an image of chess. In the light of nontransparent reality, Unamuno rejects both historiographical and symbolic concepts of novel, attributing literature with cognitive properties only within the borders of immanent subject, who discovers the principle of being in relations with others. The last novel analysed here, *San Manuel Bueno, mártir*, enters into the dispute with symbolic diction particularly on the metaliterary level. On the one hand, it creates legendary space filled with biblical references, in which community lives according to pre-modern principles of harmony. The crisis of faith of the main character updates the genesis of symbolism as the trend originating from the crisis of modernity. The technique of leitmotif and the joining perspective of consciousness, built in opposition to orthodox truth, complete the symbolic vision of the world. On the other hand, the symbolic discourse of the novel is degraded by the voice of Blasillo, the idiot, who imitates both Jesus' and the main character's scream of doubt, questions their authenticity. The voice can be perceived as anti-leitmotif, consciously bringing dissonance: in the light of modernist irony, harmony may be built, but it cannot be settled.

The last chapter of the monograph is entitled "A modernist essay". To a certain extent, it is a supplement to the part devoted to the modernist extension of symbolism, however, it does not deal with the category of modernist irony. The modernism of Spanish-speaking world examines the issue of the role of an intellectual in the countries suffering from the crisis of identity. At the same

time, it develops one of the main features of symbolism, which is presentation of the character in the opposition to his environment. The author of the monograph examines the issue from the perspective of the abundant essayistic output of modernism. Starting with Peter Earle's division of three properties of modernist essay, being respectively: autocontemplation, historic mission and independence of art²³, the author establishes the model of essayistic expression on the basis of a famous text by José Enrique Rodó, *Ariel*. Unamuno's *Vida de don Quijote y Sancho* possesses all three aspects listed by Earle. However, its main purpose is to appoint the intellectual/artist to the historic mission, similar to the one ascribed by Uruguayan writer, Rodó, to Ariel: in the light of the ever growing threat of utilitarianism and materialism, an intellectual offers his nation a spiritual renewal, based on the cult of inner life and independent, artistic expression. In this way, in a modernist essay we can find the ideological grounds determining the character of changes proposed by the modernist fraction. Both Rodó and Unamuno understand historic mission as ascribed to the nation's spiritual leader, and is characterized by the concept of "hero" as expressed by Thomas Carlyle: the hero fulfills divine truth which is incomprehensible for the rest of the society. Rodó directly refers to the Scottish writer, the influence of the latter on Unamuno was substantially proved by the critics long time ago²⁴. Another common feature of Rodó and Unamuno is the attitude towards tradition: the literary discourse of the past epochs is creatively revised, revealing a typical of modernism search for receiving space in correlation with the omnipresent postulate of freedom of expression. On the level of expression, the examined form, similarly to other forms of the period, undergoes the process of hybridization. At the same time, we can observe in Unamuno's works that a rational scheme of developing thesis is replaced with a fragmentary structure, based on a dispute exposing the genesis of thought.

Spanish-speaking modernism is thus defined as artistic space for expression which spans symbolism and its negation. It marks the search for new aesthetic means, which might on the one hand enable suggestions of ontological depth, but, on the other, aims at exposing the dominant of horizontal relations. Unamuno's prose coherently completes such bipolar dynamics of modernist literature.

²³ Peter G. Earle, *Sentido de la forma en el ensayo modernista*, in: Ivan Schulman (ed.), *Nuevos asedios al modernismo*, Taurus, Madrid 1987, pp. 227–234.

²⁴ Carlos Clavería, *Temas de Unamuno*, Gredos, Madrid 1953.

Índice onomástico

A

- Abellán, José Luis, 5, 31, 223, 253, 263
Alas, Leopoldo («Clarín»), 21, 66, 67, 227, 241, 244, 251, 263
Allegra, Giovanni, 13, 38, 53, 93, 253, 270, 278
Allemann, Beda, 171, 265
Alvar, Manuel, 14, 257
Álvarez Castro, Luis, 66–67, 73, 109, 125, 137, 257, 267, 275
Álvarez Gómez, Mariano, 140, 257
Amor y Vázquez, José, 85, 264
Amorós, Andrés, 202, 265
Angélico, Fra (Fray Juan de Fiésole), 53, 144–148, 246
Arias Santos, Francisco Javier, 190, 257
Arregui Zamorano, María Teresa, 194, 257
Avogadro, Amadeo, 62
Azaola, José Miguel de, 33, 257

B

- Bacon, Francis (filósofo, escritor), 223
Balakian, Anna, 76, 83, 87–88, 91, 101, 107–108, 154, 253
Baroja, Pío, 22, 59, 84, 167, 191, 194, 201, 251, 257, 264
Bashkirtseva, Marie (María Konstantinovna Bashkirtseva), 173
Batchelor, Ronald Ernest, 201, 258
Baudelaire, Charles, 18, 80, 87–88, 103, 113, 180, 233, 253
Bernaldo de Quirós, Constancio, 40, 265
Bernanos, Georges, 15, 201
Blanco Aguinaga, Carlos, 117, 123, 142, 197, 258
Blasco Pascual, Francisco Javier, 25, 33, 85, 109, 110, 123, 207, 222–223, 253, 258, 263, 267, 275

- Blasco, Eusebio, 62
Bonet, Laureano, 39, 266
Bourdieu, Pierre, 42, 253, 257
Bradbury, Malcolm, 11, 254
Bravo Guerreira, María Elena, 199, 258
Brunel, Pierre, 75, 254
Buxadé, José, 40, 254
Byron, George Gordon, 131, 133–134, 136, 180, 185, 266

C

- Caballé, Anna, 198, 258
Cabrera Perera, Antonio, 67, 258
Calinescu, Matei, 37, 254
Calvo Carilla, José Luis, 59, 67, 254
Camus, Albert, 201
Cano, José Luis, 31, 46, 263
Cardwell, Richard A., 83, 116, 254, 258
Carlyle, Thomas, 11, 193, 227, 229, 234–235, 241, 249, 262, 274, 282
Casal, Julián del, 56
Cassou, Jean, 129, 254
Castelar, Emilio, 47
Castillo, Homero, 11, 26, 28, 82, 257, 264, 267, 275
Castro, Belén, 12, 206, 224–225, 227, 229, 251, 262, 264
Caudet, Francisco, 39, 264
Celma Valero, María Pilar, 6, 25, 28, 33, 109–110, 123, 130, 154, 167, 254, 258, 267, 275
Cepeda Calzada, Pablo, 217, 258
Cerezo Galán, Pedro, 9, 230, 239, 258
Chabrán, Rafael, 35, 258
Chaguaceda Toledano, Ana, 173, 186, 212, 260, 261, 263, 267, 275
Chaves, Julio César, 16, 20, 23, 31, 241, 258
Chevalier, Maxime, 209, 210, 262

Ciesielska-Borkowska, Stefania, 124, 258
 Clavería, Carlos, 131, 135, 193, 198, 207,
 234, 258, 274, 282
 Coll, Pedro Emilio, 28, 30, 82, 98
 Coloma González, Fidel, 43, 169, 264
 Comte, Auguste, 62
 Conrotte, Manuel, 40, 254
 Cózar Castañar, Juan, 8, 254
 Criado Miguel, Isabel, 14, 258

D

Dante, Alighieri, 114, 146
 Darío, Rubén, 3, 5, 7, 16, 18–28, 30–35,
 40–50, 55, 57, 60, 65, 67–68, 73, 81,
 82, 84, 92, 107, 115, 155, 169, 187,
 221, 224–225, 229–230, 233, 241,
 243–244, 251–252, 259, 261, 263–265,
 268–270, 276–278
 Daumier, Honoré, 179
 Demeny, Paul, 91
 Déote, Georges, 91, 266
 Díaz Rodríguez, Manuel, 8, 19, 21–22, 28–
 31, 75, 89, 102–103, 141, 164, 246,
 252, 265, 269, 271, 277–278
 Díaz-Peterson, Rosendo, 184, 259
 Díaz-Plaja, Guillermo, 13, 97, 259, 264
 Díez Rodríguez, Miguel, 84, 264
 Díez Taboada, María Paz, 77, 264
 Díez, Ricardo, 6, 14, 259, 268, 276
 Dobón Antón, María Dolores, 198, 259
 Domínici, Pedro César, 164, 252
 Donoso, Armando, 44
 Dubois, Jacques, 19, 266
 Dubosclard, Joël, 91, 266
 Dujardin, Edouard, 89

E

Earle, Peter G., 223, 226–228, 232, 254,
 274, 282
 Egido, Luciano G., 126, 259
 Emerson, Ralph Waldo, 101
 Enguídanos, Miguel, 23, 73, 259
 Espronceda, José de, 38, 266
 Esteban, Ángel, 82, 97, 222, 253, 256
 Esteve López, Ana María, 189, 259

Etxebarria Aróstegui, Maitena, 84, 264
 Eysteinnsson, Astradur, 11, 211, 254
 Ezpeleta Aguilar, Fermín, 176, 208, 264

F

Farren, Karen M., 214, 262
 Fernández Tresguerres, Alfonso, 14, 259
 Fernández Turienzo, Francisco, 140, 259
 Fernández Urtasun, Rosa, 6, 11, 85, 254,
 268, 276
 Flores Moreno, Cristina, 168, 254
 Flórez Miguel, Cirilo, 18, 262
 Flórez, Ramiro, 18, 238, 259, 262
 Franz, Thomas R., 196, 204, 259
 Freud, Sigmund, 167

G

Ganivet, Ángel, 37, 49, 53, 77, 204, 230,
 252, 259, 265
 García Blanco, Manuel, 59, 67, 188, 214,
 251, 259
 García Casanova, Juan Francisco, 207, 216,
 222–223, 253, 261
 García-Girón, Edmund, 118, 254
 Genette, Gérard, 201, 266
 Gide, André, 201, 210, 263
 Głowiński, Michał, 168, 171, 180, 194, 219,
 265–266
 González Blanco, Pedro, 167
 González de Durana, Javier, 73, 147, 251
 González Echevarría, Roberto, 93, 177, 255
 González López, Emilio, 75, 255
 González Martínez, Enrique, 75, 92
 González, Aníbal, 40, 77–78, 93, 101, 177,
 221, 255
 González, Anselmo, 46
 González, José Ramón, 25, 33, 109, 123,
 258, 267, 275
 Gourmont, Remy de, 18, 152, 252
 Gómez Carrillo, Enrique, 17, 97
 Gómez de Baquero, Eduardo, 167, 254
 Gómez Martínez, José Luis, 222, 229, 231,
 254

Gómez Molleda, María Dolores, 14, 67, 108, 140, 158, 182, 188–189, 196, 199, 202, 217, 230, 257–268, 275–276
 Góngora, Luis de, 18, 230
 Górski, Eugeniusz, 15, 259, 268, 276
 Grass, Roland, 77–78, 98, 255
 Green, Graham, 201
 Groussac, Paul François, 224
 Gullón, Germán, 6, 22, 77–79, 99, 176, 184, 189, 195, 255
 Gullón, Ricardo, 5, 6, 9, 15, 75, 81, 84, 130, 135, 146, 158, 184, 186, 197, 206, 224–225, 241, 243, 253, 255, 259, 260, 267, 269, 275, 277
 Gutiérrez Abascal, Leopoldo, 73, 147, 251
 Gutiérrez Girardot, Rafael, 38–39, 112, 255
 Gutiérrez Nájera, Manuel, 69
 Guyau, Jean Marie, 228
 Guze, Joanna, 75, 129, 145, 254, 256

H

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 38
 Henríquez Ureña, Max, 108, 169, 255
 Herrera y Reissing, Julio, 81, 82, 252
 Hinterhauser, Hans, 145, 146, 255
 Hölderlin, Friedrich, 38, 253
 Huysmans, Joris-Karl, 89, 162

I

Iglesias, Ignacio, 83
 Imízcoz Beunza, Teresa, 16, 260
 Iñigo Madrigal, Luis, 166, 222, 255, 257
 Inman Fox, Edward, 230, 260

J

Jaramillo-Zuluaga, José Eduardo, 31, 260
 Jennings, Lee Byron, 180, 185, 266
 Jiménez Ilundain, Pedro, 158
 Jiménez, José Olivio, 56, 75, 77, 81–82, 89, 92, 222, 253, 255
 Jiménez, Juan Ramón, 6, 11, 15, 20, 22, 28, 34, 68, 83–85, 108, 111, 146, 161, 183, 252, 265, 268, 276

Johnson, Roberta, 205, 207, 260
 Joyce, James, 168
 Juan de la Cruz, San, 83–84, 86, 93, 119, 279

K

Kayser, Wolfgang, 168, 180, 194, 266
 Kierkegaard, Søren, 62
 Kłosińska-Nachin, Agnieszka, 62, 89, 201, 260, 266
 Kossoff A. David, 85, 264
 Kossoff, Ruth H., 85, 264

L

La Rubia Prado, Francisco, 206, 260
 Leibniz, Gottfried Wilhelm, 48
 León, fray Luis de, 87, 119, 238
 Lidwine de Schiedam, Santa, 162
 Lisowski, Jerzy, 88, 253
 Litvak, Lily, 40, 53, 118, 154, 169, 174, 254, 255–256, 270, 278
 Livingstone, Leon, 130, 260
 Llanas Aguilaniedo, José María, 40, 265
 Lombroso, César, 39
 Longhurst, Carlos Alex, 11, 195, 199, 212, 256, 260, 267–268, 275–276
 Lopez, Francois, 209–210, 262
 Loyola, Ignacio de (Iñigo López de Loyola), 230, 236
 Lozano Marco, Miguel Ángel, 80, 104, 157–158, 160, 178, 260, 264, 267, 272, 275, 280
 Lyszczyna, Jacek, 62, 260

M

MacClure, Eduardo, 44
 MacFarlane, James, 11, 254
 Machado, Antonio, 14, 68, 84, 213, 215, 262
 Machado, Manuel, 23, 29, 32–33, 68, 84, 208, 269, 277
 Macklin, John, 11, 167, 170, 256
 Maeterlinck, Maurice, 83, 178

Maeztu, Ramiro de, 59
 Maier, Carol S., 85, 97, 264
 Mainer, José-Carlos, 41, 67, 256
 Maíz, Claudio, 15, 173, 261
 Malinowski, Wiesław Mateusz, 76–77, 256
 Mallarmé, Stéphane, 76, 80, 101, 103, 180, 253
 Man, Paul de, 168, 170, 266
 Maravall, José Antonio, 52, 266
 Marías, Julián, 195, 261
 Mariotte, Edme, 62
 Marquina, Eduardo, 22–23, 68
 Martí, José, 8, 33, 75, 98–99, 100–101, 129, 163, 222, 246, 252, 262, 265, 277–278
 Martínez del Portal, María, 169, 176, 264
 Martínez Ruiz, José, 8–9, 22, 45–46, 75, 83, 104, 147, 157, 169, 176–178, 180, 252, 264–265, 277–278, 280
 Martínez, José María, 21, 44, 264
 Menéndez Pelayo, Marcelino, 11, 66, 193, 216, 256, 267, 275
 Metzidakis, Philip, 23, 261
 Meyer-Minnemann, Klaus, 77, 256
 Mogrovejo, Nemesio, 114
 Moncy, Agnes, 9, 261
 Montaigne, Michel Eyquem de, 223
 Morales, Carlos Javier, 56, 253
 Moréas, Jean, 76, 78, 252
 Morón Arroyo, Ciriaco, 108–109, 137, 142, 216, 222–223, 261
 Mozejko, Edward, 10, 256
 Muecke, Douglas Colin, 171, 266

N

Navarro Ledesma, Francisco, 46, 53, 265
 Nawrocki, Witold, 167, 256
 Nervo, Amado, 3, 22–23, 26–27, 31, 34–35, 77, 80–83, 130, 165, 252, 255, 277
 Nicholas, Robert L., 130, 210, 261
 Nordau, Max, 40, 82
 Nycz, Ryszard, 9, 11, 42, 93, 167, 201, 211, 253, 254, 256–257

O

Ocasar, José Luis, 39, 266
 Onís, Federico de, 11, 15, 28, 222, 256, 268, 276
 Osuna, Rafael, 17, 261
 Oviedo, José Miguel, 224, 264

P

París, Carlos, 28, 30, 74, 179, 224, 261
 Parker, Alexander, A., 203, 261
 Pascal, Blaise, 217
 Paz, Octavio, 169, 256
 Peñaranda Medina, Rosario, 75, 77, 100, 107, 116, 129, 166, 168–169, 170, 256
 Pérez Bonalde, Juan Antonio, 222
 Pérez de Ayala, Ramón, 80, 264
 Pérez Galdós, Benito, 39, 211, 264, 266
 Pérez López, Manuel María, 109, 261, 267, 275
 Pérez, Joseph, 211, 262
 Phillipps-López, Dolores, 114, 256
 Phillips, Allen W., 26, 81, 170, 264
 Pi y Maragall, Francisco, 47
 Picon Garfield, Evelyn, 173, 265
 Pieczara, Stefan, 127, 261
 Pillement, Georges, 145, 256
 Pitollet, Camille, 68
 Poe, Edgar Allan, 224
 Pollo, Andrea, 173, 265
 Poulussen, Norbert, 97, 264
 Prieto de Paula, Ángel L., 184, 261
 Pupo-Walker, Enrique, 93, 177, 255

R

Rabaté, Jean-Claude, 21, 146, 261
 Rama, Ángel, 41, 49, 265, 270, 278
 Ramoneda, Arturo, 13, 253
 Renan, Ernest, 224
 Reula Paúl, José Antonio, 108, 261

Rexach, Rosario, 33, 262
 Reyles, Carlos, 77, 131, 255
 Ribbans Geoffrey W., 85, 264
 Ricci, Cristián H., 147, 265
 Richter, Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter), 193, 194
 Rico, Francisco, 52, 85, 266
 Rimbaud, Arthur, 91
 Riskey, William R., 76, 84–85, 265
 Rivadeneira, Pedro de, 233, 238
 Rivkin, Laura, 77, 265
 Robbe-Grillet, Alain, 201
 Roberts, Stephen G. H., 18, 262
 Robles, Laureano, 23, 125, 143, 170, 235, 251, 262
 Rodenbach, Georges, 76, 83, 160, 165, 247, 252, 280
 Rodó, José Enrique, 11, 21, 29, 223–225, 227–229, 232–234, 238, 241, 244, 249, 252, 263, 264, 274, 282
 Rodríguez Fischer, Ana, 124, 262
 Rodríguez, Alfred, 214, 262
 Rovira, José Carlos, 68, 265
 Rueda, Salvador, 22
 Rufinelli, Jorge, 229, 252
 Ruskin, John, 53, 54, 270, 278

S

Sabido, Vicente, 82, 97, 222, 253, 256
 Sáenz de Zaitegui, Ainoa Begoña, 196, 262
 Salaverría, José María, 5
 Salmerón, Nicolás, 47
 Salomon, Noël, 209–210, 262
 San Miguel, Ángel, 182, 262
 Sánchez Barbudo, Antonio, 142, 193, 203, 215, 217, 258, 261–262
 Sánchez Calvo, Arsenio, 14, 202, 262, 268, 276
 Sánchez Romeralo, Jaime, 97, 264
 Santiáñez, Nil, 6, 11, 22, 37–38, 41, 49, 53, 80, 135, 166, 169, 172, 205–206, 211, 257, 265, 267–268, 275, 276
 Sarmiento, Domingo Faustino, 233
 Sartre, Jean-Paul, 15, 201
 Sawa, Alejandro, 19, 46–49, 252, 277
 Schlegel, Karl Wilhelm Friedrich, 171–172

Schopenhauer, Arthur, 194–195
 Schulman, Ivan, 11, 28, 77, 100–101, 173, 222–223, 254, 256–257, 265, 267, 268, 274–276, 282
 Senabre, Ricardo, 69, 146, 251, 262
 Serrano Alonso, Javier, 46, 265
 Shakespeare, William, 233, 249
 Shaw, Donald L., 14, 166, 210, 257, 262
 Sheppard, Richard, 11, 167, 257
 Silva, José Asunción, 3, 9, 13, 18, 21–23, 26, 30–34, 49, 145, 146, 154–155, 164–165, 169, 172–174, 211, 248, 252, 260, 277, 280
 Simeón Estilita, San, 236
 Skoczek, Tadeusz, 167, 256
 Stevens, Harriet S., 193, 262
 Swedenborg, Emanuel, 87, 101
 Swoboda, Tomasz, 201, 266
 Szturc, Włodzimierz, 168, 266

T

Tanganelli, Paolo, 9, 230, 262
 Tejada, Ricardo, 192, 263

U

Urrutia, Jorge, 6, 265

V

Vadé, Yves, 37, 257
 Valdés, Mario J., 140, 263
 Valencia, Guillermo, 31, 75, 166, 256, 260
 Valera, Juan, 109
 Valle-Inclán, Ramón del, 8, 22, 31, 40, 46, 49, 75–78, 83–93, 95–97, 101, 106–108, 123, 129, 154, 156, 169, 171, 189, 240, 246, 252–253, 259, 263–265, 270–272, 277–279
 Valverde, José María, 83, 213–215, 219, 252
 Varela, Federico, 43
 Vauthier, Bénédicte, 184–188, 210, 215–216, 231, 263, 267, 275

Verhaeren, Émile, 103, 253
Verlaine, Paul, 80, 83, 85, 180
Vidal, Hernán, 89, 265
Vilanova, Antonio, 188, 263
Villaespesa, Francisco, 84, 137
Villegas, Juan, 33, 262
Villiers de L'Isle-Adam, Auguste, 80

W

Wagner, Richard, 93, 120, 140–141, 279
Wells, Herbert George, 35, 258
Wilk Racięska, Joanna, 62, 260

Z

Zambrano, María, 6, 192, 263
Zawadzki, Andrzej, 42, 257
Zenón de Elea, 94
Zola, Emile, 109
Zorrilla, Juan, 125
Zubizarreta, Armando F., 230, 263
Zuleta, Ignacio M., 6, 13, 18, 263

Nota del Editor

Agnieszka Kłosińska-Nachin, doctora en Literatura española, desarrolla su labor docente e investigadora en la Universidad de Łódź desde 1995. Sus principales líneas de investigación son la narrativa española del siglo XX, el modernismo hispánico y la prosa de Miguel de Unamuno. Ha dictado conferencias en numerosos congresos y eventos a nivel nacional e internacional. Es autora de *Monólogo interior en la novela española. Técnica narrativa y visión del mundo* (2001), coautora de *Paso a paso. Léxico español en campos temáticos con contextualizaciones y ejercicios* (2007) y correductora de *Entrecruces. Estudios Hispánicos e Hispanoamericanos* (2009). Asimismo, ha publicado varios artículos en revistas de literatura polacas y extranjeras.