

Unamuno y su metanovela

por

Ricardo Benavides Lillo

Pertenece Unamuno a la constelación de intelectuales que, nacida en torno a 1865, *va* a cancelar las formas de existencia del siglo XIX y *va* a posibilitar con su acción el nacimiento de lo que llamamos nuestro tiempo¹.

Aunque solidario en muchas cosas con los miembros europeos y españoles de su generación, el perfil espiritual de Unamuno ofrece rasgos que lo diferencian de sus coetáneos, desgajándolo, a la vez, de sus mayores inmediatos.

Pensador existencial anterior a la vigencia del existencialismo, debe inventar a cada paso la tradición que requiere para crear, debe comentar incansablemente lo que escribe para adecuarlo a sus lectores, debe prescindir del diálogo rico y sugestivo, debe remontar la historia semántica del vocabulario corriente para dar con las significaciones exigidas por su pensamiento.

En el campo de la novela resulta, como en cualquier otro, imposible la creación *ab nihilo*. Sin una tradición retórica de la que depender, se tornarían sus hipotéticas formas en algo radicalmente incomprensible, amorfo, incommunicable. Pero cuando la tradición carece de raíces nacionales, cuando es más histórica que intrahis-

¹Véase para una nómina completa de los coetáneos y contemporáneos europeos de Miguel de Unamuno H. Peyre, *Les Générations Littéraires*. Paris, 1948, págs. 149-154.

tórica² y cuando se apoya en un sistema de ideas no sólo no compartido sino que rechazado, las posibilidades expresivas de un escritor existen sólo en cuanto sea éste capaz de doblegar esta tradición a sus propósitos. Es lo que ocurre con Unamuno. Tanto con sus novelas como con su teatro, como con su poesía. Lamentablemente la dislocación por él operada en la preceptiva de estos géneros engeguició tanto a sus contemporáneos como a los nuestros. Léanse, por ejemplo, los trabajos de A. Sánchez Barbudo, en los que con majadera frecuencia se le tacha de farsante³, se califica su obra dramática de confusa y mala⁴, y su conciencia como turbia⁵.

Este trabajo aspira a explicar, de manera sumaria y provisional, la estructura de la *novela* de Unamuno, poniendo de relieve su dependencia del mundo romántico y su aportación a la tectónica actual del género.

LA NOVELA Y SU PRECEPTIVA HACIA 1897

Ha llegado la novela hacia 1897, fecha de *Paz en la Guerra* de Unamuno, al total cumplimiento de los propósitos de sus creadores ingleses de finales del siglo XVIII. El apetito de verosimilitud pri-

²En el primero de sus *Ensayos en torno al casticismo*, publicado en 1895, plantea Unamuno la polaridad historia-intrahistoria. Entendidos los ensayos dentro de la línea noventayochista de reformadores de España, parecen ofrecer un diagnóstico de lo español. Pero sabemos por el epistolario a Jiménez Ilundain que las intenciones de Unamuno eran más bien establecer puntos capitales de su pensamiento filosófico que contribuir a "mejorar" a España. La aplicación de la polaridad al campo de la novela la vemos en *Paz en la Guerra*, de 1897, como el mismo Unamuno nos dice en el prólogo a la primera edición en libro de sus Ensayos: "*Paz en la Guerra*, en que dentro del marco de la última guerra civil carlista (...) intenté mostrar algo de la intrahistoria de mi pueblo" (Obras completas, ed. García Blanco, III, p. 167). Ya en esta novela se puede apreciar la identidad de contenido entre intrahistoria y eternidad, con todas las características aterradoras de aniquilación que el autor desarrollará más tarde.

³A. Sánchez Barbudo, *Estudios sobre Unamuno y Machado*, Madrid, 1959.

⁴Op. cit.

⁵Op. cit.

mero, de realismo después y de verdad, por último, la ha llevado del romance a su fase *experimental*. Ya en 1785 escribía Clara Reeve:

The Romance is an heroic fable, which treats of fabulous persons and things. The Novel is a picture of real life and manners, and of the times in which it is written. The Romance in lofty and elevated language, describes what never happened nor is likely to happen. The Novel gives a familiar relation of such things, as pass every day before our eyes, such as may happen to our friend, or to ourselves; and the perfection of it is to represent every scene, in so easy and natural a manner, and to make them appear so probable, as to deceive us into a persuasion (at least while we are reading) that all is real, until we are affected by the joys or distresses, of the persons in the story, as if they were our own⁶.

Antes de ella, Richardson se había defendido de los que lo creían autor de romances y había fijado, muy precisamente la consistencia de éstos⁷. Y Fielding, en 1749, pide que

“the actions should be such as may not only be within the compass of human agency, and which human agents may pro-

⁶“Es el romance una fábula heroica que trata de personas y cosas fabulosas. La novela es un cuadro de la vida y costumbres reales y de los tiempos en que se escribe. El romance, escrito en lenguaje sublime y elevado, describe lo que nunca ha ocurrido ni es probable que ocurra. La novela entrega un relato familiar de cosas tales como pasan diariamente ante nuestros ojos, tales como pueden ocurrirle a nuestros amigos o a nosotros mismos, y su perfección consiste en representar cada escena en forma tan fácil y natural, y en hacerla aparecer tan probable, que nos engañe hasta persuadirnos (por lo menos mientras leemos) de que todo ello es real, hasta el punto de sentirnos afectados por los goces o padecimientos de los personajes del relato como si fueran los propios nuestros”. Clara Reeve, *The Progress of Romance*, Colchester, 1785. Traduzco de la edición facsimilar publicada en Nueva York, 1930, de la página 111.

⁷En la carta cii de la segunda parte de *Pamela*. Puede leerse en *Novelists on the Novel*, de Miriam Allot, Londres, 1959, págs. 41-42.

bably be supposed to do; but they should be likely for the very actors and characters themselves to have performed"⁸.

Esta petición de verosimilitud se apoya en un cambio en los modos de sentir y de pensar, modo bautizado por Ian Watt como *realismo formal*⁹.

Se reinterpreta la postura del hombre en el tiempo y en el espacio, cambia la estimativa de sus relaciones con la Divinidad y, consecuentemente, el código moral por que se rige, varía la valoración de los cánones estéticos y se modifica el ámbito de lo novelable.

Estas mutaciones esenciales ocurren fuera de España y no encuentran en ella ni siquiera un eco discipular. Tras el *Quijote*, semilla de todo el género, España guarda un silencio ininterrumpido hasta el tercio final del siglo XIX.

El tránsito del siglo XVIII al XIX implica nuevas modificaciones en estas vivencias básicas. La aventura, eje de los relatos dieciochescos, con su organización en torno a un concepto atomizado del tiempo, con un héroe hecho sólo de lo que siente, y esto hasta el exceso, temeroso sólo de no poder atender a todas las solicitudes del instante, deja lugar al relato romántico, en que el temor se transforma en angustia, no de perder la esencia del instante, sino que en angustia de existir en un vacío, de no existir, más bien.

At the center of man's being, in the actual feeling of his existence [opens], an insupportable void which real existence borders on every side; existence in time. It is as if duration had been broken in the middle and man felt his life torn from him, ahead and behind. The romantic effort to form itself a being out of presentiment and memory ends in the experience of a double tearing of the self¹⁰.

⁸"Deben ser las acciones tales que no sólo caigan dentro del compás de la agencia humana, protagonizadas con probabilidad por agentes humanos; deben ser verosímiles para los mismos actores y personajes que las hayan llevado a cabo". Traduzco del *Tom Jones*, Libro VIII, capítulo 1.

⁹Ian Watt, *The Rise of the Novel*. California, 1959, p. 32.

¹⁰G. Poulet, *Studies in Human Time*. Nueva York, 1959, p. 29. "En el

A este sentir se pliegan los románticos, configurando un tipo heroico nuevo, el rebelde, memorioso, nostálgico, profético. Con él, un nuevo paisaje aparece, simbólico, a menudo, de su desgarrado vivir¹¹.

La precisión externa de la novela que llevara a Fielding a consultar almanagues para otorgar a Tom Jones coherencia cronológica¹², se interioriza, atiende al tiempo interior, descubre la *memoria del corazón*¹³.

Heredan los naturalistas, románticos, *malgré eux*, esta configuración del tiempo y del espacio y del héroe dentro de ellos, pero fieles a un mecanismo científico impuesto, entre otras cosas, por la fidelidad de Zolá al pensamiento de Claude Bernard, transforman este tiempo angustioso en *un diagrama del tiempo*¹⁴ y a sus personajes en esclavos de sus circunstancias.

Pero a lo largo de estas mutaciones la relación escritor-personaje se mantiene invariablemente como una relación entre dos mundos distintos. Aun en relatos donde la proyección sentimental del escri-

centro del ser del hombre, en el sentimiento mismo de su existencia, se abre un vacío insoportable rodeado por la existencia real: existencia en el tiempo. Es como si la duración se hubiera roto en el mundo y el hombre sintiera su vida desgarrada de sí mismo, adelante y atrás. El esfuerzo romántico de hacerse una existencia del presentimiento y la memoria concluye en la experiencia de un doble desgarro del yo".

¹¹"La vida que anima el *Adolfo*, el incesante haber amado del protagonista, es vida peridérica. La muerte se encuentra en su centro. Vida truncada, en muñón, parecida al único paisaje descrito en este libro: paisaje invernal, gris, impregnado de frío y hielo, calentado desde la lejanía por un sol que 'contempla con piedad la tierra'". Poulet, O. C., p. 216.

¹²Ian Watt, O. C., p. 25.

¹³"No es la memoria del corazón de Constant la memoria afectiva. No es la reviviscencia total que desde el momento presente construye una pura reproducción del momento ido. Al contrario, opone dos momentos profundamente disímiles. No suprime el intervalo de duración que los separa: lo acentúa. Al percibir esta diferencia entre lo que es y lo que fue, el ser humano comprende el verdadero significado del tiempo. No se le aparece su existir como permanencia de una entidad inalterable sino como sustancia perecible, sometida a acción continua". Poulet, O. C., p. 218.

¹⁴Poulet, O. C., p. 33.

tor lo lleva a autobiografiarse en su héroe, la conciencia de que el mundo de la novela es distinto y aparte del real no se pierde jamás. Podrá el novelista introducirse en el mundo de sus personajes —piénsese en *Jacques le Fataliste* de Diderot o en *Tristram Shandy* de Stern, o en el Quijote, de donde todo esto deriva¹⁵—, pero no lo confundirá con el suyo propio.

Está Unamuno puesto al final de esta tradición que he bosquejado. A ella echa mano para escribir *Paz en la Guerra*, pero ya ahí la variará de manera tan sustantiva, que el sentido de la novela se le escapará hasta a Clarín, el más perspicaz de los críticos de entonces. En las novelas sucesivas, los cambios irán creciendo, hasta llevarlo a declarar que no escribe novelas sino *nivolas*.

ESQUEMA DEL PENSAMIENTO DE UNAMUNO

No se basa esto, claro está, en un afán de singularidad ni en un modo juglaresco, como dijo alguna vez Ortega, de entender el oficio de intelectual. Hay un sistema coherente y preciso que respalda, pulgada a pulgada, la conducta literaria de Unamuno.

Un esquema de este sistema servirá para aclararla.

Para Georges Poulet es Benjamin Constant quien cierra la narrativa del siglo XVIII y abre las puertas a la del XIX¹⁶. Concibe

¹⁵No puedo detenerme en este esquema en los antecedentes de la ruptura de las fronteras entre mundo real y mundo de ficción. Sólo quiero apuntar que el procedimiento es de raíz hispánica y que parece responder, por la antigüedad y la frecuencia con que se ha dado en literatura española, a un concepto relativista de la realidad, en el que lo fáctico y lo ficticio se funden y equivalen. El rigor con que se ha entendido este postulado lo prueba, entre otros, el caso de Pérez de Ayala. "El novelista tiene una meta: describir la realidad. Pero este fin está en conflicto con el método de que dispone, porque la realidad no puede ser descrita. La descripción como técnica no puede aprehender más que la material superficie de lo real. Describir es tener *univisión*, visión ciclópea... pero el novelista tiene visión diafenoménica (...). ¿Cómo describir, entonces? Inhibiéndose, dejando de ser novelista". L. Livingstone, *Interior Duplication and the problem of form in modern Spanish novel*, PMLA, 1958, p. 404. Que es justamente lo que Pérez de Ayala hizo.

¹⁶Poulet, O. C., p. 214.

Constant el tiempo como una serie autónoma de momentos, existentes en sí y para sí, sin integrarse en un pasado, sin proyectarse a un futuro, anulando toda posibilidad de duración. El presente pierde sentido porque no tiene dónde conectarse. A no ser que se acuda a la memoria, pero no a ella sola. De por sí, no bastaría para autentificar la existencia. Debe el ser comprometerse con *el otro* para que, abandonada la insensata soledad, pueda reconocer sus propias fronteras temporales. Y es el amor el único compromiso capaz de dar testimonio de este tiempo elusivo, iluminando el pasado y proyectándolo hacia un futuro.

Flaubert, heredero de Constant, complica este esquema. Para él es la memoria la que avala el presente, pero la estructura de éste es doble: bajo su momentánea superficie, descolorida y menesterosa de autenticidad, fluye el pasado, rico y real, determinante de la existencia misma del presente que lo acoge, causa última de su ser.

Aunque pareciera que Unamuno ecoa a Constant y a Flaubert, a los que conoce y lee, su pensamiento difiere esencialmente del de ellos.

Para Unamuno hay un conflicto del que derivan todos los demás: el conflicto de la muerte. Todo su pensar es, como ha dicho Julián Marías, una *meditatio mortis*¹⁷. Es desde la muerte, desde la terrible expectativa de la muerte, de donde Unamuno parte para desarrollar su sistema. Tres rasgos esenciales y relacionados lo constituyen: el concepto de la realidad, el concepto de la conciencia, y el misterio de la personalidad.

TEORIA DE LA REALIDAD

Si es el acabamiento el fin del hombre, su vida no es más que un sueño. Su ser y lo que lo rodea no son sino apariencia, superficie: "las cosas son lo que parecen: retazos sueltos sin sentido"¹⁸. Son

¹⁷Julián Marías, *Miguel de Unamuno*, Madrid, 1943.

¹⁸Artículo de 1891 incluido en *De mi país*. Cito por la edición Austral, p. 84.

como "esas cajitas de laca japonesa. . . y al último una final cajita. . . vacía. . . Así es el mundo, y la vida"¹⁹. Sin embargo, esta insolidez de la realidad no lo conduce a una negación de la acción, como a Constant antes del hallazgo del amor. "Hay que darle finalidad a las cosas"²⁰. Y hay que dársela mediante la lucha, mediante la agonía. En ésta está el agarradero del hombre a su existencia. En la guerra cotidiana entre el ser y la nada, guerra interior simbolizada en su primera novela, *Paz en la guerra*, ya en 1897. De esta actitud frente a la realidad de las cosas deriva en Unamuno su actitud frente al emplazamiento de sus novelas. A partir de *Amor y Pedagogía* desaparece el marco escénico, se reducen las descripciones de circunstancias a meros toques espaciales para situar a sus personajes. Y sus relatos de viaje no son sino paisajes interiores, proyecciones de un fuera autenticado sólo por lo que su espectador siente. Lo que rodea al hombre es sólo su proyección, y sólo en relación con él cobra sentido. El hombre mismo está atacado por la nada, en constante peligro ontológico. Su proyección, en consecuencia, no será más sólida que él.

TEORIA DE LA CONCIENCIA

Una exposición de lo que los escritores del siglo XIX entienden por conciencia justificaría plenamente el sentimiento de hallazgo con que William James expone su teoría del *stream of consciousness* en 1890.

Para Unamuno, aunque coetáneo de Freud, no son los problemas psicológicos los que le interesan sino que los ontológicos. Frente a la conciencia, su posición es semejante a la de la realidad exterior. Dice: "Lo que no es conciencia y conciencia eterna, consciente de su eternidad, no es más que apariencia". El ser que se

¹⁹Cómo se hace una novela, Buenos Aires, 1926. Tomo la referencia del trabajo citado de A. Sánchez Barbudo, p. 196.

²⁰Discurso de 1934. Citado por Sánchez Barbudo, O. C., p. 195.

conciencia a sí mismo, se siente limitado y finito. La conciencia que ejercita al hacerlo es también limitada y finita. Y al serlo padece de semejante apariencialidad al mundo real. De este sentimiento deriva en Unamuno su teoría del personaje de ficción. Este es punto de capital importancia para tasar con justicia a los protagonistas de sus novelas. Escribe Eugenio de Nora sobre el héroe de *Niebla*:

...el personaje mismo, el fantasmal Augusto Pérez, empieza ya siendo un ente dudoso y nebuloso, escasamente vivo: un ser mental artificioso... Es... un producto de puras situaciones: algo que sale de la fantasía de Unamuno como un ensueño voluntario, buscando para explicar o más bien presentar, en pequeño, lo que su autor supone... Un personaje inventado para presentar, más bien que para encarnar la precariedad, la nihilidad de la existencia humana, tal como Unamuno la ve y la siente²¹.

Todos estos reproches valdrían si Augusto Pérez fuera, sin modificarse, héroe de una novela de Galdós, o de la Pardo Bazán, o de cualquier otro novelista para el que la realidad fuera un valor constante. Pero en la atmósfera unamuniana, los rasgos que integran el ser de Augusto Pérez dependen de la porosa textura del mundo que lo rodea, imagen, a su vez, del mundo interior del autor.

La apariencialidad de la conciencia, su limitación, su ineficacia existencial, conducen a Unamuno a simbolizarla por medio del sueño. Adquiere este símbolo un valor expandente a medida que se le reitera en el curso de sus novelas, de su poesía, de su drama, de su filosofía. Sueño y ficción se entremezclan, se tornan sinónimos, se expresan mutuamente, hasta que vida y novela se transforman en una misma cosa.

Es Unamuno coetáneo de Freud, de Bergson, de Proust, de Gide, de Pirandello, de Thomas Mann, y contemporáneo de Virginia

²¹Eugenio de Nora, *La novela Española Contemporánea*, I. Madrid, 1958, p. 23.

Woolf, de Paul Klee, de la escuela cubista. Ha leído y cita a William James. Pero pese al descubrimiento de la subconciencia y su tremendo impacto en las dimensiones de lo novelesco, pese a la desarticulación del mundo y a su recreación operada por los cubistas, Gide entre ellos, pese a las nuevas técnicas épicas que se inauguran en el primer tercio del siglo xx, Unamuno no se deja influir por nada de ello.

El buceo psicológico postfreudiano, la organización proustiana del tiempo en torno a una memoria que se transforma en gracia salvadora, la interpretación y reinterpretación de la realidad de los cubistas, implican todavía un dentro y un fuera, un agente y un objeto que recibe su acción, unos límites entre el creador y lo creado, unos "niveles de realidad"²² que nunca se confunden, aunque se suelen entremezclar.

En Unamuno la identidad básica de sueño y ficción anula estas fronteras y hace que personaje y circunstancia ficticia por un lado y escritor y circunstancia real por el otro, se fusionen en un plano estrictamente equivalente. La novela no sólo simboliza la vida, sino que es literalmente la vida. No hay transición de la una a la otra. Son una común dimensión transitada por seres idénticos, iguales, de última ficción.

EL MISTERIO DE LA PERSONALIDAD

Define Unamuno el problema de la personalidad como "el sentimiento congojoso de nuestra identidad y continuidad individual y personal"²³. Esto, ni "mucho ni muy explícito" para Sánchez Barbudo, resulta suficiente y claro cuando se lo mira con elemental buena fe. La *congoja*, palabra a la que atribuye Unamuno el significado de la angustia física, biológica, que acomete al ser en lucha

²²Wylie Sypher, *Rococo to Cubism in Art and Literature*. Nueva York, 1960, p. 290.

²³*Indice Literario*. Madrid, 1933. I, 26.

con la muerte, estado que no es ni vida ni muerte, sino que una alucinante ambigüedad, un titubeo entre la vida y la muerte, da la clave semántica del misterio. Una existencia destinada a la extinción, signada por la finitud, por lo temporal, forzada a *serse*, rodeada por la *nada* devoradora, en continuo peligro ontológico, no es sino *anhelo*, *afán*, *empeño* por trascender sus límites y *angustia*, *ansia*, *congoja* ante la imposibilidad de hacerlo. Es una existencia dinámica que sólo se expresa en torno a un sistema de polaridades —*serse* - *serlo* todo, finitud - eternidad, lo exterior - lo interno—, sistema capaz de imponerle un latido, un ritmo, una palpación alucinantes.

La persona, el personaje, existe anhelando sobrepasar sus fronteras, desbordar sus lindes, intuye lo que podría ser, pero de conseguirlo, se anularía en el estado desde el que anhela, moriría para cambiarse en otra. El deseo y la pasión la constituyen, aunque incapaces de llevarse a cabo. Entonces, como en el caso de la conciencia, la persona es máscara, pero máscara de la nada. "No hacemos sino representar cada uno su papel. ¡Todos personas, todos caretas, todos cómicos!". Todo nuestro ser es una ficción. La cita de Shakespeare "we are such stuff as dreams are made of" amplía su sentido: sólo soñándonos podemos ser, tenemos la tenuidad del sueño, su inconsistencia, su fragilidad. Es la imaginación quien nos mantiene en este ficticio existir. Existir continuo gracias a ella, pero también agónico.

TEORIA DE LA NIVOLA

Hasta Unamuno, trama, acción y carácter son los cimientos de una buena novela. La doble exploración, externa e interna, en que se empeña en manos de naturalistas y de psicologistas, va modificando, generación tras generación, el sentido de estos términos retóricos. Del afán originario de reproducir fielmente la realidad, pasa a evocarla mediante una simbólica cada vez más rica. Del relato

periférico pasa a la narración de la vida interior. Siempre aspira a ser "fiel a la vida"²⁴. Pareja aspiración tiene la de Unamuno. No otra fuente tienen sus *nivolas*.

Los tres conceptos se mezclan con suficiente regularidad como para hacer difícil definirlos nítidamente. Cuando Unamuno inicia su carrera literaria, cada uno de ellos tiene, sin embargo, un significado positivo. Es el que les ha dado Zolá, adaptando a la teoría de la novela la nueva terminología científica de Claudio Bernardo. Parte el novelista de la observación de un hecho social o individual, es la materia novelesca. Se limita ésta mediante una situación que sirva de hipótesis. La trama estará al servicio de la comprobación de esta hipótesis. La función de la imaginación se minimiza todo lo posible, so pena de alterar la realidad de lo observado y falsificar las conclusiones de la experimentación. Los personajes son esclavos de leyes rígidas y absolutas. Triplemente determinados por la raza, el medio y la historia, reducen su conducta a un ejercicio fisiológico más o menos complejos.

En *Marianela* intenta Galdós aplicar a sus criaturas un sistema si no idéntico, parecido al naturalista. Influidor por Compté, hace a sus caracteres símbolos del pensamiento positivista, negándoles la libertad de elegirse sus destinos. Unamuno reacciona contra esta manera de concebir la novela muy tempranamente. En 1899 tiene el plan de un drama, *La Ciega*, publicado en 1913 con el nombre *La venda*²⁵. Este plan es justamente lo contrario del significado de *Marianela*. Es una réplica exacta al simbolismo de la obra de Galdós. A la recuperación de la vista de Pablo, que le abre las puertas a una existencia real, al estado supremo de la jerarquía comptiana, el positivista, la ciega de Unamuno, mejorada de su ceguera, debe

²⁴A. A. Mendilov, *Time and the Novel*, Londres, 1952. Especialmente iluminador es el capítulo 5.

²⁵Sabemos de este plan por carta de Unamuno a Jiménez Ilundain, de 16-VIII-1899. Como *relato novelesco* lo publicó en 1900. Puede leerse en el tomo XII de las Obras Completas de Unamuno, editadas por Manuel García Blanco.

vendarse sus ojos para dar, en la calle, con el camino de su casa. Esta animosidad contra el naturalismo es, claro está, resultado de la filosofía de Unamuno.

Así, adaptará el contenido de trama, acción y personaje a su personal manera de entender la existencia.

A lo largo de esta exposición se ha insinuado ya parte de la poética de nuestro autor. Ahora, no queda más que puntualizarla en torno a los tres enunciados básicos de la preceptiva vigente en su tiempo.

Respecto de la trama, la idea de obligatoriedad que define este concepto²⁶ no calza con el pensar de Unamuno. Para él, no es el plan el que hace a la vida, sino que ésta se hace sola, viviéndose. Dirá en *Niebla*:

Mi novela no tiene argumento, o mejor dicho, será el que vaya saliendo. El argumento se hace él solo. . .

Un día de éstos que no sabía bien qué hacer. . . me dije: voy a escribir una novela, pero voy a escribirla como se vive, sin saber lo que vendrá. Me senté, cojí unas cuartillas y empecé lo primero que se me ocurrió, sin saber lo que seguiría, sin plan alguno²⁷.

Y el factor causa-efecto, esencial a la trama²⁸, sagrado para los naturalistas, buscadores declarados del *cómo* y no del *por qué*, tampoco tendrá valencia en la *novela*, organizada en torno al latir de la pasión, de la angustia, de la agonía. El tiempo y toda la convención que para reflejarlo se inventa en el curso del siglo XIX, se transforma en instantaneidad dolorosa, en magnitud mezquinamente finita o en eternidad aterradorante. La doble corriente de que hablaba Flaubert se da de nuevo en Unamuno, pero no es el recuerdo tiempo

²⁶R. S. Crane, *The Concept of Plot and the Plot of Tom Jones*, en *Critics and Criticism*. Chicago, 1957.

²⁷Edición de 1914, p. 71.

²⁸Forster, *Aspects of the Novel*.

auténtico, sino que bajo el presente se abren las fauces de una eternidad aniquiladora del ser.

El personaje puede buscar refugio en su infancia —de aquí el símbolo de la madre, radicalmente ajeno a toda connotación edipiana—, pero el recuerdo no le rehará su presente, será transitorio, ineficaz, inútil amparo a una agonía tenaz.

La acción es sólo reflejo de las tensiones existenciales del personaje. No tiene la coherencia normal en las novelas de la época ni la solidez interior de las que la siguen. Es sólo la proyección de su agonía. La delicada relación que establece Elizabeth Bowen entre acción y personaje²⁹ falta en estas novelas. La acción es tumultuosa e intermitente porque es ésta la manera en que Unamuno entiende la máxima "fiel a la vida".

En cuanto al personaje mismo, no concluye en los límites de la novela sino que la trasciende para confundirse con su creador. Esto, por sentir Unamuno que uno y otro están hechos de la misma sustancia: el sueño. La relación entre personajes es también diferente a la normal en la época. No es el amor el que lo abre a los demás, sino que el dolor, y la abertura es más bien a sí mismo. Esencialmente inauténtico en cuanto finito, no le queda a este personaje de ficción sino luchar, luchar sin reposo, porque el descanso lo llevará a la nada. Luchará hasta la blasfemia:

*Por si no hay otra vida después de ésta
haz de modo que sea una injusticia
nuestra aniquilación; de la avaricia
de Dios sea tu vida una protesta.*

Este bosquejo de la novela de Unamuno nos muestra cómo anticipa metas y formas de la novela contemporánea. El monólogo interior, la caracterización ontológica más que psicológica, el marco

²⁹En *Myth and Method*, págs. 33-34.

escénico adecuado estrictamente a la existencia del personaje, la novela entera como campo de representación de la existencia humana, están dados en Unamuno a partir de *Paz en la Guerra*.

Novelista in partibus infidelium, espera todavía discípulos hispánicos que desarrollen la fórmula épica que dejó establecida.

