



Hay quien cuando se propone publicar una obra de alguna importancia o un ensayo de doctrina, toma notas, apuntaciones y citas, y va asentando en cuartillas cuanto se le va ocurriendo a su propósito, para irlo ordenando de cuando en cuando. Hace un esquema, plano o minuta de su obra, y trabaja luego sobre él; es decir, pone un huevo y lo empolla<sup>1</sup>.

Se trata de una técnica que responde en lo esencial a la concepción y a la explicación del mundo del último tercio del siglo XIX, el del realismo naturalista, y del que la novela, casi mejor aún que la propia historia, nos dejará sobrada constancia.

Ese mundo se nos presenta como un universo seguro, sin cuestiones acuciantes requeridas de solución a la hora de hacer posible nuestro personal vivir. Constituye un mundo estable, hecho a imagen y semejanza del propio ser humano y al que, por otra parte, le queda subordinado en un doble sentido: en el de la comprensión racional y en el del dominio voluntarista. Hasta tal punto es así que el cientificismo se impone como canon de realidad no solo al decidir positivamente cuál es la realidad auténtica o, por el contrario, la ficcional, sino también dando razones internas al sistema de aquellos aspectos que, pese a aparecer como realidades, no permiten sin embargo ser explicados recurriendo a ese mismo código lingüístico.

Con ello dejó a la novela exenta de una de sus notas más tradicionalmente características: *lo imaginativo*. No se trata, pues, de hacer visuales las experiencias imaginativas de ciertos personajes; o de bucear imaginativamente asimismo en aspectos de su personalidad. Buscar tales objetivos al novelar, se piensa desde el positivismo, equivaldría a devolver a la Humanidad a su época oscurantista, por fortuna superada. El objetivo ahora es muy otro: saber. Y la única vía expedita al respecto consiste en darse cuenta de que eso justamente y no otra cosa es lo que pretende el científico. Solo si el narrador se compromete a llevar a cabo una observación rigurosa al ejercer su oficio podrá darnos cuenta efectiva de su mundo en torno. Dicho de manera distinta, estará en condiciones de reproducir la realidad con la máxima objetividad en cualquiera de sus numerosas vertientes por desagradables que algunas pudieran resultar.

La función, entonces, del narrador viene a asimilarse a la del notario, profesional tanto más riguroso cuanto más se ajusta a testimoniar lo que es o hay, o sea, a levantar acta de patentes objetividades. Y como la realidad sea en sus aspectos orgánicos sea en los humanos se halla sujeta al determinismo más absoluto, la novela se convierte en una especie de ciencia positiva a la que Zola se encargará de señalar método y objeto.

Es verdad que en el caso de la narrativa española no podemos hablar de un estricto naturalismo, pero no menos cierto lo es asimismo que sin referirnos a él sería difícil explicar el esplendor de nuestra novela de los ochenta, a principios

---

<sup>1</sup> M. de Unamuno, *A lo que salga*, [en:] *Obras Completas*, T. III, Barcelona 1958, p. 791.

de cuya década, 1880 a 1883, -años en los que Unamuno estudia Filosofía en Madrid-, además de traducirse algunas novelas francesas importantes, se discute acaloradamente en el Ateneo de la capital en torno a esa “cuestión palpitante”. He aquí cómo el resultado del *oviparismo* no podía ser otro que la descripción de lo observado. Y en esto exactamente consiste la novela realístico-naturalista: en una descripción de hechos psíquicos y sociales, resultado de percepciones metódicamente observadas. En consecuencia, que Unamuno se iniciara en la novela de la mano del *oviparismo* merece algunas precisiones, en particular porque más tarde, además de rechazarlo como técnica novelística, llegará inclusive a aborrecerlo.

Ese mundo de “observaciones” se convirtió en materia novelada gracias al uso intencionado de ciertos elementos que se ajustaban al sentido común, tales como, en primer lugar, el escenario, es decir, la determinación precisa de la espacio-temporalidad en que la acción se desarrolla a fin de que no cause extrañeza al lector y con ello lo desconcierte, antes bien le dé la tranquilidad y el equilibrio de lo consabido por verosímil al tener conciencia de algo que siempre ha sido así y de que así continuará siéndolo; en segundo lugar, los personajes, quienes lejos de encarnar individuos que actúan con toda la fuerza, espontaneidad e imprevisibilidad del vivir, aparecen delineados como si se tratara de ejemplares o arquetipos que realizan su “papel” con milimetrada y prevista exactitud, o sea, como siendo “más que verdaderas personas, -según Andrés Amorós- resortes proyectados hacia un objetivo concretísimo”<sup>2</sup>; y, en tercer lugar, la falta de misterio, haciendo que una conducta individual, una reacción psíquica o un comportamiento social aparezcan como experiencias humanas ajenas al enigma.

Ahora, el escritor, -el artista en general-, mira la realidad con el espíritu del científico. La observación atenta a la misma, primero, y su descripción precisa, después, le muestra a las claras el rigor y la exactitud que la caracteriza. De ahí que ninguno dude en absoluto de los datos que le ofrece la percepción inmediata, dando lugar a un tipo de narración en la que cuanto acaece es susceptible de explicación sin que mancha alguna emborrone la luminosidad del quehacer de estas “personalidades”. Por eso en la novela naturalista no hay posibilidad para la sorpresa. Los personajes se conocen a sí mismos, conocen lo que quieren y por qué lo quieren, y hasta el propio lector, en el caso de los personajes frustrados, dispone de las claves que le permiten entender la última razón de las reacciones de

---

<sup>2</sup> A. Amorós, *Introducción a la novela contemporánea*, Madrid 1981, p. 39. Téngase en cuenta que, al no tratarse de personajes en sentido estricto dado que carecen de personalidad, el lector podrá aplicar la prueba de coherencia tanto a las distintas situaciones en que se encuentra o va encontrándose cada uno de ellos, cuanto a sus mecanismos psicológicos, ya que conocido el móvil de sus acciones, estas, en coherencia con el principio positivista del *saber para prever* que no fía nada al azar y sí todo a una cadena de causas y efectos, se vuelven comprensibles y/o previsibles.

estos. Lógico que la técnica que pareciera más apropiada para narrar este tipo de realidad humana fuera aquella que se valía de la observación, de la documentación y de un trazado de esbozos preliminares. O dicho con el término con que la llama Unamuno y que ya conocemos: la *oviparista*.

### EL VERDADERO REALISMO

Sin embargo, en determinados lugares de Europa comienzan a percibirse las limitaciones del cientificismo cuando este se propone aprehender y dar sentido a aspectos nodales que nos constituyen como humanos, comenzando por el de la vida y siguiendo por el de nuestra genuina realidad. Con lo que parece haber llegado la hora de cuestionar este supuesto conocimiento empírico-experimental, empeñado en reducirlo todo a leyes determinísticas. Así es como acceden al primer plano de la reflexión pensadores como Kierkegaard, Schopenhauer y, a otro nivel, Nietzsche, cuyas doctrinas, desarrolladas a contracorriente influirán en Unamuno. No es cierto, empieza a pensarse, que los fenómenos vitales y humanísticos puedan reducirse a procesos físico-químicos, reclamándose una nueva vía que posibilite el acceso a los mismos. Es lo que capta Don Miguel con agudeza: esa necesaria conexión que intermedia entre concepción humana y técnica literaria a la hora de asistir al proceso constituyente de un “hombre de carne y hueso” en el tiempo.

Claro que esto no obsta para que nuestro autor, pese a rechazar el realismo aludido, se proclame a la vez *realista*. Más aún, su convicción de realista llega tan lejos que en uno de sus prólogos más famosos, el de *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, nos ofrece a sus lectores estos relatos no solo como ejemplos de vida, sino también de realidad. “Y llamo ejemplares a estas novelas –escribe- porque las doy como ejemplo –así, como suena-, ejemplo de vida y de realidad. ¡De realidad! ¡De realidad!, sí”<sup>3</sup>. Su realismo, por tanto, rechaza el de superficie, aquel que es “cosa puramente externa, apariencial, cortical y anecdótica”<sup>4</sup> y que, en el fondo, convierte al mundo y al hombre en una cosa más del mismo, que se puede ver, oír, gustar, oler y palpar. Sin embargo, frente a una realidad de esta clase, Unamuno considera que la genuina realidad es “una realidad íntima, creativa y de voluntad”<sup>5</sup>.

Conviene analizar esas tres notas, si se quiere acceder no tanto a la comprensión de su arte de novelar, cuanto a la última razón de por qué escribe novelas y de la técnica elegida para su *nivolería*. Y ¿qué entiende Don Miguel por “realidad íntima” de un hombre de “carne y hueso” que “en puro querer ser o en puro querer

<sup>3</sup> M. de Unamuno, *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, [en:] *Obras Completas*, T. IX, Barcelona 1958, pp. 414–415.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 415.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

no ser”<sup>6</sup> va dotándose de una personalidad, se hace consciente de que su realidad íntima es su historia, siente hasta sus entrañas el impulso de perdurar, de no morirse nunca del todo y, a la vez, la angustia de si continuará o no viviendo después de morir, único modo de que esa personalidad tenga verdadero sentido?

Esta historicidad individual, constitutivo formal de la realidad íntima, implica, de una parte, una serie de acontecimientos que le acaecen al individuo a lo largo de su devenir vital; y de la otra, la posesión de una conciencia refleja sobre aquellos, ya que solo en la medida en que los reconozca como propios se poseerá a sí mismo, puesto que en ellos consiste. Así es cómo la memoria, base de la personalidad individual, pasa a ocupar el primer plano en el orden cognoscitivo. De ella, en efecto, dependen la existencia y la consistencia de cada hombre concreto. Con lo que desbanca de su trono trascendental a un tipo de razón, que en cuanto enemiga de la vida por su tendencia a abstraer, generalizar e inmovilizar, no puede responder al deseo humano más radical: el de saber si ha de morirse o no del todo.

Además de íntima, la realidad es creativa. En efecto, “además del que uno es para Dios, -si para Dios es uno alguien-, y del que es para los otros, y del que se cree ser, -escribe-, hay el que quisiera ser. Y este, el que uno quisiera ser, es en él, en su seno, el creador, y es el real de verdad”<sup>7</sup>. Realidad y ficción se dan la mano, como vemos, y no por casualidad o debido a alguna suerte de extraña cortesía, sino en virtud de una razón de peso, pues justamente este trastrueque intencionado de papeles permitirá luego a nuestro autor, por ejemplo, poner en el mismo platillo de la balanza al autor y al personaje, a Cervantes y a Don Quijote, a Macbeth y a Shakespeare, a Augusto Pérez y a él mismo<sup>8</sup>. ¿Cabe una tal “confusión”? La respuesta a esta pregunta nos aclarará ese otro aspecto nuclear de su concepción de nuestra humana realidad. Entrecomillamos la palabra confusión para hacer notar que no se trata de una contradicción, como a primera vista pudiera parecer, sino para mostrar que la “realidad íntima” humana exige ser creativa y que, a su vez, toda creación es ficción.

Consciente de la agudeza, Unamuno recurre a la metáfora del sueño –y quien dice “sueño” podría haber dicho “niebla”– para aclararlo mejor, ya que el sueño ni es algo irreal porque se oponga a la vigilia, ni tampoco tiene la solidez del ser de las cosas físicas. La realidad onírica es mera temporalidad y en ella consiste y se agota. Y lo mismo le acaece al personaje de ficción: que ha de ir creándose su realidad en el tiempo, como le pasa al individuo humano. Y puesto que el hombre es en tanto que va reduciendo a presente su “querer ser o su querer no ser”

---

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 416.

<sup>8</sup> Cfr. *ibidem*, p. 415.

quiera sea en la forma de voluntario deseo, su realidad habrá de ser *a fortiori* creadora. Y así como el personaje novelesco necesita para existir contar su vida, así también el ser humano reclama vivirla para existir, ya que al ser contar y vivir procesos durativos, ambos dependen del tiempo a la hora de constituirse. “¿No es acaso –escribe Don Miguel en *Cómo se hace una novela*– contar la vida un modo, y tal vez el más intenso, de vivirla?”<sup>9</sup>. Así, pues, al tener el personaje novelesco un modo de ser que se asimila al del sueño, es *mutatis mutandis* un ser ficticio. Pero como lo fingido en él es la realidad íntima, lo que podríamos llamar su alma o su vida, o sea, su pensar y su sentir y su querer y su comportarse aquí y ahora de esta o de aquella manera y su estar realizado solo al final de su aventura existencial, puede con toda razón y de manera coherente decir asimismo Don Miguel: “¿Ente de ficción, ente de realidad? De realidad de ficción que es ficción de realidad”<sup>10</sup>.

Esta realidad íntima y creativa lo es, a su vez, también de voluntad. Recordemos que “por el que hayamos querido ser, no por el que hayamos sido nos salvaremos o perderemos. Dios le premiará o castigará a uno a que sea por toda la eternidad lo que quiso ser”<sup>11</sup>. El único requisito exigido para ello es haber querido serlo, esto es, un efectivo ejercicio de voluntad: echarnos a andar en la temporalidad e ir cumplimentando el proyecto elegido, o, lo que es igual, convirtiéndolo en nuestra propia realidad a medida que lo creamos. Así es como fe y creación, creer y crearse igualan en la realidad de nuestro vivir al afirmar volitivamente nuestro deseo. “La fe es la fuente de la realidad, -escribe-, porque es la vida. Creer es crear”<sup>12</sup>. Y dado que nuestra realidad íntima es, por definición, un programa voluntarista, al creerlo comenzamos a afirmarlo, a convertirlo en realidad, es decir, a crearlo.

Este acto creador o de voluntad posee una doble dimensión. De una parte, la imaginativa, dado que sin ella el querer ser, nuestra ficción soñada no pasaría de ser una ideación huera; y de la otra, la impulsora de una dimensión que nos impele a obrar. Y como Unamuno sabe a través de San Pablo, que “la fe es la sustancia de las cosas que se esperan”<sup>13</sup>, la fe muta en acto creador, en fuente de la realidad auténtica que es, en definitiva, la biografía íntima de cada hombre. Resulta lógico, desde esta perspectiva, que creer equivalga a crear, y que la realidad humana lo sea también de voluntad. Con lo que se da, según dijimos al principio, una inextricable conexión entre la manera de concebir al hombre y la técnica literaria con que expresamos la misma, puesto que a su través asistimos al proceso constituyente de cada “hombre de carne y hueso”.

<sup>9</sup> *Idem*, *Cómo se hace una novela*, [en:] *Obras Completas*, T. X, Barcelona 1958, p. 917.

<sup>10</sup> *Idem*, *Niebla*. Prólogo a la 3ª edición, [en:] *Obras Completas*, T. II, Barcelona 1958, p. 796

<sup>11</sup> *Idem*, *Tres novelas...*, p. 416.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 418.

<sup>13</sup> *Heb* 11, 1.

## REALIDAD ÍNTIMA HUMANA Y GÉNEROS LITERARIOS

Hemos visto que la realidad humana era “íntima”, es decir, un modo de ser y no una sucesión de estados de conciencia; “creativa”, esto es, no el ser que somos o el que los demás nos creen, sino el que queremos ser, nuestro proyecto soñado; y de “voluntad”, a saber, la puesta en el tiempo de dicho proyecto gracias a la acción impulsora de la fe. Dándole una mayor inteligibilidad a este hecho, podemos subsumir los tres aspectos en una evidencia: que la realidad humana es biografía, vida temporalizada que no cabe en conceptos abstractos. Por eso, al proponer al “hombre de carne y hueso” como objeto y sujeto del filosofar, no pretende conocer lo que este necesita en el orden de la existencia cotidiana, sino algo mucho más determinante en el orden humano, el problema de su personal destino: llegar a saber quién es realmente qué le pasará al hombre Unamuno, es decir, a cualquier otro hombre tras su muerte.

He aquí cómo el filósofo queda implicado en el acto mismo del filosofar, elevando con ello su problema personal a objeto universal de reflexión. Y dado que nuestra realidad es la íntima, cada uno consistimos, consecuentemente, en nuestro yo interior, lugar recóndito al que en modo alguno podría haber llegado la ciencia.

Para Unamuno, por eso, “la filosofía se acuesta del lado de la poesía más que del de la ciencia”<sup>14</sup>. ¿Que por qué? Porque su realidad no cabe en el perímetro de un concepto y sí, en cambio, en el de un símbolo, expresión de ese hondón misterioso en el que remansa la profundidad del alma. En tal sentido se pregunta nuestro autor: “¿Es que el ensueño y el mito no son revelaciones de una verdad inefable, de una verdad irracional, de una verdad que no puede probarse?”<sup>15</sup>, haciéndonos además ver en otro lugar cómo tanto el héroe histórico como el novelesco son individualizaciones simbólicas del alma popular e ideales para el pueblo, una singularidad que es “la resultante –según aclara Fernández Turienzo– de una negación racional reiterada y mantenida siempre en vivo, a la que continuamente está oponiendo la necesidad vital de construir por otro camino lo que la razón destruye”<sup>16</sup>, una realidad que solo puede ser expresada y transmitida mediante figuras literarias.

De hecho, toda reflexión que no muerda en carne, es decir, que no se realice a partir del hombre singular que somos, quedará invalidada como abstracción inservible y sus resultados disecados en ideas. Conocer para Unamuno, no se olvide, es sentir lo conocido, aprehendernos con la carne y la sangre y el cerebro

<sup>14</sup> M. de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, [en:] *Obras Completas*, T. XVI, Barcelona 1958, p. 128.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 382.

<sup>16</sup> F. Fernández Turienzo, *Unamuno, ansia de Dios y creación literaria*, Madrid 1966, p. 58.

y las vísceras; o sea, con todo el sera sabiendas del sinsentido en que se convierte nuestra vida, si tras la muerte nos sumimos en la no deseada y definitiva nada.

Esta situación personal es la que elevará a reflexión filosófica Unamuno, generalizándola: lo que a él le sucede les afecta a cada uno de los demás seres humanos, pese a que a muchos de ellos lo más importante precisamente de sus vidas les pase desapercibido. Y puesto que tal principalidad es innegable, nuestro autor asumirá como misión hacérselo saber, afanándose por encontrar el medio literario más apropiado a cuyo través poder expresar esa su realidad íntima y que hallará en varios de los géneros literarios al uso. Pero no como si se tratara de una especie de molde dentro del cual dar forma a un contenido. Sabemos que en Don Miguel no existe la posibilidad de desdoblarse la idea de lo que quiere serse o no serse del tipo de hombre concreto que la sustenta. Lo que implica que la forma expresiva ha de serle consustancial y no un artificio formal seleccionado entre otros. Por eso, en acuerdo con la pluralidad de hombres a los que su existencia en el tiempo va dando cobijo, -ese cúmulo de personajes en los que el propio Unamuno se difracta-, le fuerza a elegir para cada caso la forma literaria que juzga más pertinente a fin de hacer patente a su vez de la manera más clara posible cada una de las tipologías en las que va transformándose la idea con la que se identifica.

Todo el quehacer unamuniano es, pues, poético. Y como lo poético es lo creativo, y lo que se trata de expresar es la creación de una existencia en el tiempo, dependerá de la perspectiva que le interese resaltar en cada uno de los casos la que lo lleve a discriminar una forma expresiva u otra. Lo importante, sin embargo, es que en todos ellos, él, Unamuno, constituirá su núcleo. Por eso escribe: “Hay quien investiga un cuerpo químico; yo investigo mi yo, pero mi yo concreto, personal, viviente y sufriente”<sup>17</sup>, un yo difractado en múltiples “unamunos”: el escritor, el profesor, el rector, el orador, el educador, el político, el padre de familia, cada personaje histórico con el que discute, etc., de los que cada reflejo literario no es sino una exteriorización de su propia entraña. En Don Miguel no hay ideas separadas, como antes dijimos, de sus hombres interiores autonomizados. Todos, por diferentes que puedan parecerlos, son manifestaciones del “hombre de carne y hueso” mismo que el propio Unamuno es.

He aquí la razón, en último término, de por qué los géneros literarios constituyen en nuestro autor envites lingüísticos que tratan de expresar de la manera más clara su más entrañable realidad humana. Con justeza escribe Fernández Turienzo:

---

<sup>17</sup> M. de Unamuno, *Sobre mí mismo. Pequeño ensayo cínico*, [en:] *Obras Completas*, T. VIII, Madrid 1970, p. 300.

Tanto su filosofía como su creación poética, han de ser entendidos desde el sentimiento y la pasión. El fondo de la realidad, la estructura última de la misma, es para él pasional. La forma de llegar a ella, bien sea para comprenderla, o para conformarla como queremos que sea, consiste en la identificación sentimental por la “fusión de entrañas”, que él dice, con el objeto –tomando la imagen del abrazo amoroso-, ni para él hay en realidad otra forma de conocimiento, ni otra forma de creación. Conocer y crear son, en último término, la misma cosa. Su fe es creadora de realidad y de la realidad creída, creamos el objeto de la fe; y la fe es ideal, y por tanto nos crea, crea nuestra realidad interior, nuestra personalidad<sup>18</sup>.

## RELATO VITAL Y NOVELA

No tiene interés a nuestros efectos señalar el volumen que ocupan y, sobre todo, el significado que los distintos géneros literarios juegan en Unamuno en su calidad de formas expresivas. La crítica bascula entre extremos: desde la afirmación de Julián Marías<sup>19</sup> de ser la novela lo más significativo de su producción así como un verdadero y original método de conocimiento, hasta la negación de ambos supuestos por parte de Eugenio de Nora<sup>20</sup>, o la conversión de ese género literario “en un laboratorio de la vida” al ser la verdadera realidad la íntima y esta, a su vez, la que ha de aparecer reflejada en el relato, según Padilla Novoa<sup>21</sup>. Sin entrar en la polémica, nos proponemos a continuación analizar con algún detalle cuál es la pretensión de la novela en Unamuno, esto es, cómo se exterioriza el pensador en ella. Para contestarnos hemos de irnos un poco más atrás y justificar por qué la novela ha de satisfacer aspectos cognoscitivos, tarea que a primera vista no parece concernirle. Pues bien, la última explicación reside en el hecho más arriba apuntado de la inadecuación entre nuestra facultad racional y la vida. Por una parte, y dado que la razón es “enemiga de la vida”, esa constituye una vía muerta para transitar hasta esta; y al necesitar Unamuno saber quién es y qué va a ser de él para poder vivir, sustituir, por la otra, el papel habitualmente asignado a la razón a la hora de dar cuenta de nuestra realidad vital.

Don Miguel se anticipa así a la analítica existencial, legitimando la expresión literaria novelada como una forma apta para el desarrollo de contenidos genuinamente filosóficos; o, lo que es igual, mostrando la capacidad de la novela para expresar la quintaesencia del existir humano. En efecto, al imponerse a sí mismo el pensador-novelistas como objetivo mostrar su biografía personal, o sea, cómo va cuajando una personalidad a lo largo de un proceso temporal, salta al primer

<sup>18</sup> F. Fernández Turienzo, *op. cit.*, p. 178.

<sup>19</sup> Cfr. J. Marías, *Miguel de Unamuno*, Madrid 1980, pp. 90 y ss.

<sup>20</sup> Cfr. E.G. Nora, *La novela española contemporánea*, T. I, Madrid 1979, pp. 13 y ss.

<sup>21</sup> Cfr. M. Padilla Navoa, *Unamuno, filósofo de encrucijada*, prólogo de J. Sádaba, Madrid 1985, pp. 43 y ss.

plano de su preocupación la vida, mas no como realidad previamente dada, sino como un existir dramático. El vivir no se deja envarar. Y, por consiguiente, no permite ser visto desde ninguna abstracción, sino desde la concreción de lo singular y temporalizado.

En el prólogo a *Amor y pedagogía* escribe Unamuno:

¿Qué importan las ideas, las ideas intelectuales? Por esto, el sentimiento, no la concepción racional del universo y de la vida, se refleja mejor que en un sistema filosófico o que en una novela realista, en un poema, en prosa o en verso, en una leyenda, en una novela [...], aunque todo y sobre todo la filosofía, es, en rigor, novela o leyenda<sup>22</sup>.

Y como en nuestro autor se da un indisoluble maridaje entre el motivo central de su preocupación -el problema de la personalidad y de su perduración- y su forma expresiva filosófica, la novela será una propedéutica indispensable a la que se encomendará el objetivo de constituirse en medio de acceso a la realidad, ya que por virtud de su mismo carácter procesual se iguala a nuestro vivir.

Es cierto que la vida es vida en tanto que hay un viviente que la vive, lo que dicho de otro modo significa que existimos en la medida en que vamos existiendo. Por eso piensa Unamuno que no hay recurso más adecuado que la novela para patentizar este proceso constituyente de nuestro existir. De esta manera logramos un saber por compromiso, única forma legítima de conocimiento auténtico de nuestra realidad, ya que el individuo, lejos de reducirse a una biología que va desarrollando determinísticamente estándares fijados, se constituye en una personalidad irrepetible, que es en tanto que va queriendo ser, y que quiere ser en tanto que pretende formalmente realizarse como un “hombre de carne y hueso”. Unamuno muestra así la diferencia entre vida y vivir. La vida como vivir se resume en la fluidez de un “aquí y ahora” siempre renovado. Por eso, precisamente, el personaje que en verdad somos es aquel a que aspiramos, un personaje irremediamente de voluntad o *noluntad*, actitud con la que pretende vencer la finitud, convirtiendo la aniquilación, de darse, en una injusticia trágica. “Unamuno es consciente -escribe Katrine H. Anderson- de la dificultad que supone presentar una filosofía a-metódica y a-sistemática, pero la suya es una filosofía de la vida y, como tal, no corresponde a una teoría generalizadora ni a una metodología rigurosa”<sup>23</sup>.

La novela es, sin duda, el medio más adecuado para poder transmitir el hecho más consustancial al “hombre de carne y hueso” que es el de su finitud. En aquella, cuando el personaje muere, es porque previamente ha debido antes morir el autor,

<sup>22</sup> M. de Unamuno, *Amor y pedagogía*, [en:] *Obras Completas*, T. II, p. 431.

<sup>23</sup> K. H. Andersen, *La otredad de la filosofía de Miguel de Unamuno y la función de la razón*, “Annales UMCS. Sectio I” 2015, nr 1, DOI: <http://dx.doi.org/10.17951/i.2015.40.1.7>.

si bien del único modo que eso puede ser posible: imaginativamente; muerte, por cierto, que también afectará al lector en el instante en que se identifique con el personaje. Tal circularidad entre autor, personaje y lector es la que permite al relato novelesco proporcionarnos un conocimiento íntegro de la realidad personal en su génesis, en su desarrollo, en su final y en el alcance de su último sentido, dado que la novela -de aquí su importancia- nos permite también verla clausurada, puesto que el deceso del personaje no es algo que solo pretenda mostrarnos su cierre temporal, sino sobre todo resolvernos el enigma de qué pasará luego.

### AGONISMO Y ESCRITURA

Era necesario conocer los extremos anteriores para entender el cambio radical de técnica narrativa que se produjo en Unamuno no solo respecto a los novelistas que le fueron coetáneos, sino también al *oviparismo* en el que se había iniciado. Me interesa subrayar que con ello no pretendió satisfacer pruritos de originalidad ni tampoco dar pábulo, como algunos críticos han apuntado, a su hipersensibilidad condición de “especie única”. Muy por el contrario, mediante la nueva técnica narrativa trató de adecuarse a ese nuevo modo de entender al hombre, logrando que dicha técnica jugara en términos de imaginación creadora el mismo papel que había tenido el sentido común en el caso del *oviparismo*.

El propio Unamuno lo expresa en un texto que aparece poco después de aquel otro citado al comienzo:

[...] hay otros (escritores y pensadores), en cambio, que no se sirven de notas ni de apuntes, sino que lo llevan todo en la cabeza. Cuando conciben el propósito de escribir una novela, pongo por caso, empiezan a darle vueltas en la cabeza al argumento, lo piensan y repiensen dormidos y despiertos, esto es, gestan. Y cuando sienten verdaderos dolores de parto, la necesidad de echar fuera lo que durante tanto tiempo les ha venido obsesionando, se sientan, toman la pluma, y paren. Es decir, empiezan por la primera línea, y, sin volver atrás, ni rehacer lo ya hecho, lo escriben todo en definitiva hasta la última línea... Estos son escritores vivíparos<sup>24</sup>.

Ambas técnicas literarias constituyen modos expresivos muy distintos, cuyas funciones Serrano Poncela interpreta con justeza:

[...] el escritor ovíparo es un escritor objetivamente sometido a la circunstancia y para quien la realidad fenoménica es real y primordial, mientras que el escritor vivíparo parte de la realidad de su yo y desde tan elástica plataforma se proyecta sobre el mundo a través siempre de sí mismo<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> M. de Unamuno, *A lo que salga*, p. 792.

<sup>25</sup> S. Serrano Poncela, *El pensamiento de Unamuno*, México 1978, p. 57.

Esto fue lo que justamente hizo Unamuno. Instalado en su yo y pertrechado de ciertas novedades técnicas indicadas casi al final del capítulo XVII de *Niebla* -(renuncia a toda preparación, falta de argumento, supresión de lo circunstancial, eliminación de las descripciones, predominio del diálogo, concepción agonista del personaje)-, tratará de acceder de manera directa al verdadero realismo de sus personajes, opuesto, como ya sabemos, a aquel otro engañoso de lo apariencial. Por eso consideró que el mejor género literario para estos efectos era la novela, ya que en ella nos era posible proyectar hacia afuera nuestra conciencia de “hombres de carne y hueso” en la forma de un concepto-símbolo, o sea, desnudándola ante nosotros mismos y los lectores. No perdamos de vista que estos conceptos-símbolo tienen también la posibilidad de hacerse personas: “[...] los conceptos tienen, como los hombres, -comenta el propio Unamuno-, vida interior y dramática y alma; un concepto es una persona ideal y llena de historia e intrahistoria”<sup>26</sup>.

En su obra literaria y, en especial, en su novelística, Unamuno se propuso, traspasando lo fenoménico y apariencial, conducirnos a la verdadera realidad humana, a la realidad que él mismo era y, por extensión, a la de cada uno de los demás hombres, llegando a afirmar en diversos lugares que su yo vivo personal era en realidad un *nosotros*. Con lo que vida y pensamiento se funden en su yo y este, a su vez, emerge hacia afuera convertido en palabras. Lógico, por eso, que pensara consecuentemente que su obra era también su yo, pero su yo de adentro, el de su entraña espiritual, esto es, su yo eterno. Por eso, leer a nuestro autor en cualquiera de sus escrituras equivale siempre a leer su vida en lo que tiene de realidad íntima. Y cuando las experiencias de que se nos habla cristalizan en personajes, como acaece en el relato, a quien vemos y oímos respirar y palpamos en ellos es al propio “hombre de carne y hueso” Unamuno en su misma experiencia agónica.

Así es cómo la expresión literaria y filosófica acaban reducidas a una sola y misma manifestación lingüística, tal y como constata certeramente Fernández Turienzo: “[...] en el orden literario se da en Unamuno la elevación de su problema personal -el de su destino y finalidad- a único problema filosófico”<sup>27</sup>. Es este hombre ideal o volitivo quien aparece retratado en su novelística: “[...] nuestra obra es nuestro espíritu y mi obra soy yo mismo que me estoy haciendo día tras día [...]”<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> M. de Unamuno, *La regeneración del teatro español*, [en:] *Obras Completas*, T. III, p. 351.

<sup>27</sup> F. Fernández Turienzo, *op. cit.*, p. 106.

<sup>28</sup> M. de Unamuno, *Cómo se hace una novela*, p. 909.

## BIBLIOGRAFÍA

- Amorós A., *Introducción a la novela contemporánea*, Madrid 1981.
- Andersen K.H., *La otredad de la filosofía de Miguel de Unamuno y la función de la razón*, "Annales UMCS. Sectio I" 2015, nr 1, DOI: <http://dx.doi.org/10.17951/i.2015.40.1.7>.
- Fernández Turienzo F., *Unamuno, ansia de Dios y creación literaria*, Madrid 1966.
- Marías J., *Miguel de Unamuno*, Madrid 1980.
- Nora E.G., *La novela española contemporánea*, T. I, Madrid 1979.
- Padilla Navoa M., *Unamuno, filósofo de encrucijada*, prólogo de J. Sádaba, Madrid 1985.
- Serrano Poncela S., *El pensamiento de Unamuno*, México 1978.
- Unamuno M. de, *A lo que salga*, [en:] *Obras Completas*, T. III, Barcelona 1958.
- Unamuno M. de, *Amor y pedagogía*, [en:] *Obras Completas*, T. II, Barcelona 1958.
- Unamuno M. de, *Cómo se hace una novela*, [en:] *Obras Completas*, T. X, Barcelona 1958.
- Unamuno M. de, *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, [en:] *Obras Completas*, T. XVI, Barcelona 1958.
- Unamuno M. de, *La regeneración del teatro español*, [en:] *Obras Completas*, T. III, Barcelona 1958.
- Unamuno M. de, *Niebla*. Prólogo a la 3ª edición, [en:] *Obras Completas*, T. II, Barcelona 1958.
- Unamuno M. de, *Sobre mí mismo. Pequeño ensayo cínico*, [en:] *Obras Completas*, T. VIII, Madrid 1970.
- Unamuno M. de, *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, [en:] *Obras Completas*, T. IX, Barcelona 1958.

## SUMMARY

The essay tries to show not only the indissociable realization that mediates between perception of reality and literary technique but also – how this fact requires Unamuno – to apprehend human reality, abandon in his novelistic “oviparity” and use the effect of “viviparous” technique.

**Keywords:** literary technique; “oviparity”; “viviparity”; fiction; phenomenal reality; intimate reality; linguistic proposals

## STRESZCZENIE

W eseju autor próbuje pokazać nie tylko nierozłączną realizację mediacji między percepcją rzeczywistości a techniką literacką, ale także to – jak nakazuje Unamuno – aby uchwycić ludzką rzeczywistość, porzucić ją w swej powieściowej „jajowatości” i wykorzystać efekt „żywej” techniki.

**Słowa kluczowe:** technika literacka; „jajowatość”; „żywość”; fikcja; fenomenalna rzeczywistość; intymna rzeczywistość; propozycje lingwistyczne

## RESUMEN

El ensayo trata de mostrar no solo la relación indissociable que media entre percepción de la realidad y técnica literaria, sino también cómo este hecho exige a Unamuno, al aprehender la realidad humana, abandonar en su novelística el “oviparismo” y utilizar al efecto la técnica “viviparista”.

**Palabras claves:** técnica literaria; “oviparismo”; “viviparismo”; ficción; realidad fenoménica; realidad íntima; envites lingüísticos