

Miguel de Unamuno y la novela como filosofía

Miguel de Unamuno and the Novel as Philosophy

Francisco de Jesús Ángeles Cerón
Universidad Autónoma de Querétaro
fangelesceron@gmail.com
ORCID: 0000-0002-1167-0822

Fecha de recepción: 23/05/2022 • Fecha de aceptación: 07/07/2022

Resumen

Después de alejarse del positivismo que practicó en su juventud, Unamuno encontró en la ficción narrativa el medio para formular y exponer su propio estilo de pensamiento. Este artículo examina y precisa en qué momentos de su obra literaria explora algunos de los tópicos que serán centrales en su filosofía de la madurez (interioridad, individualidad, contradicción). Analizamos su evolución como escritor de ficción desde sus *Cuadernos de juventud* hasta sus últimos textos publicados. Mostramos cómo se concentra en la escritura de novelas rompiendo modelos estéticos del realismo naturalista y acercándose al paradigma modernista. Y exponemos cómo la utilización de recursos literarios propios del modernismo es lo que permite a Unamuno profundizar en los problemas epistémicos que más le preocupan: el conocimiento de sí mismo, el encuentro con la realidad exterior y con la posibilidad de exponer lingüísticamente nuestro particular modo de

Abstract

After moving away from the positivism that he practiced in his youth, Unamuno found in narrative fiction the means to formulate and expose his thinking. This article examines and specifies in which moments of his literary work he explores some of the topics that will be central in his philosophy of maturity (interiority, individuality, contradiction), analyzes his evolution as a fiction writer from his *Cuadernos de Juventud* to his latest published texts, shows how he concentrates on writing novels breaking aesthetic models of naturalistic realism and approaching the modernist paradigms and exposes how the use of literary resources typical of modernism is what allows Unamuno to delve into the epistemic problems that most concern him: self-knowledge, the encounter with external reality, and the possibility of linguistically exposing our particular way of experiencing the contradiction between individuality and the world of others.

experimentar la contradicción entre la individualidad y el mundo de los otros. Finalmente, explicitamos el concepto de novela que formula Unamuno a partir de su práctica escritural y revisamos ejemplos que permiten identificar por qué la estética de su escritura de ficción es un claro intento por hacer de la novela (*nivola*) una forma de conocimiento.

Palabras clave: Epistemología, estética, filosofía, novela, Unamuno.

Finally, this article explains the concept of the novel that Unamuno formulates based on his writing practice and reviews examples that allow us to identify why the aesthetics of his fiction writing is a clear attempt to make the novel (*nivola*) a form of knowledge.

Keywords: Aesthetic, epistemology, novel, philosophy, Unamuno.

Introducción

En los inciertos límites que permiten el abrazo entre la literatura y la filosofía, hay quienes visitan constantemente la novela cuando se detienen a pensar y hay quienes viven pensando como si la existencia misma fuera una novela. Así pasa, por ejemplo, con el caso de Miguel de Unamuno.¹ El filósofo vasco acomete la tarea de pensar la realidad en toda su radicalidad, partiendo de quien puede experimentarla y dar constancia de ello (el hombre de carne y hueso). Se acerca decididamente a la novela a partir del momento en que descubre en ella la mejor vía a través de la cual el espíritu puede afrontar el drama de la existencia. Especialmente, porque a medida en que se aleja del positivismo (alrededor de 1892 habría terminado de escribir el cuaderno hoy conocido como *Notas entre Madrid y Bilbao* donde es claro ya ese distanciamiento), la naturaleza inquieta e inconforme de Unamuno lo lleva a posicionarse paulatinamente en contra de cualquier forma de escritura que pudiera consolidarse en dogma (como los que él identifica en las ideas presentadas a través de alguna forma de tratado). Aun cuando en sus primeras incursiones reflexivas (como ocurre en el manuscrito *Filosofía lógica*, escrito en 1886), él mismo intentó asimilar la tradición filosófica convencido de que la mejor forma de presentar sus ideas era precisamente el tratamiento sistemático de las mismas.

Quizá por ello la concepción unamuniana de las relaciones entre filosofía y literatura es tan peculiar, porque habiendo vivido una primera juventud filosófica con entusiasmo hacia el pensamiento sistemático, su posterior ejercicio filosófico se concreta través de la novela. Porque para Unamuno la filosofía no es solamente el fondo

¹ Las obras de Miguel de Unamuno son citadas en el presente trabajo sin mayores indicaciones que el año de publicación de las ediciones empleadas y el número de página. Sólo de otros autores se incluyen también los apellidos.

presentado a través de la forma de la novela. La pretensión del filósofo español es constituir un estilo de novela que en su propia estética escritural sea también la exposición del fondo de las ideas que aborda (tópicos como la interioridad, la individualidad y la contradicción de la existencia, que son recurrentes en su obra). Sobre todo a partir de 1890 (en que está fechada la primera página de las *Notas entre Madrid y Bilbao*) cuando Unamuno manifiesta estar convencido de que el conocimiento que proviene de la introspección es incalculable, y por eso, imposible de sistematizar (2016a: 69). De manera que buscará con ahínco una forma de abordar la interioridad sin caer en alguna forma de objetivación propia de las formas escriturales que se acercan al tratado. Tanto que, incluso en la ficción, rechazará la práctica de cualquier forma prescriptiva de escritura que pudiera identificarse con ello, llegando al grado de manifestar también una aversión definitiva hacia el ejercicio de la crítica literaria en la que observa otro intento de sistematización (2016a: 73).

Por lo anterior, el papel de Unamuno supone una interesante ruptura con respecto a la tradición que impera por lo que puede significar para él la literatura como estructura epistémica. Especialmente porque su esfuerzo por reflexionar sobre la relación existente entre la literatura y la filosofía (y especialmente sobre el papel de la novela como forma de conocimiento), no aparecerá nunca bajo la forma de alguna meditación vertida en un tratado o ensayo sistemático. Será más bien a través de la misma estructura dialógica de sus novelas que pondrá en boca de sus personajes lo que piensa sobre la novela (así como a través de los prólogos o epílogos que escribe a sus propias obras). Pues de la misma manera que su narrativa aparece como un hecho disruptivo, la propuesta unamuniana de comprensión de la novela como forma y ejecución de conocimiento, surge alejándose por completo de las formas tradicionales de reflexión al respecto, mostrándose ellas mismas como ideas noveladas. Como veremos en este artículo, para Unamuno, meditar sobre la novela no se reduce a pensar en una estética que comprende el estilo a mera forma retórica o poética que vale para la exposición de cualquier idea, sino que, por el contrario, el estilo (la estructura estética de la escritura novelística) es en sí misma parte del fondo de las ideas

que se presentan si no se quiere hacer de la ficción una herramienta inerte que en su propia forma no sea ya una peculiar incursión epistémica (una forma particular de conocer que se expresa en un estilo preciso de escritura).

De tal suerte que en la vastedad de la obra unamuniana se pueden encontrar numerosos testimonios de la preocupación que tenía como creador y sobre la confección de obras literarias. Aunque siempre que habla de ello lo hace también a través de su práctica y destacando la importancia que el estilo de escritura (especialmente en lo que toca a la novela) tiene en el intento de comprenderse a uno mismo y a la realidad en la que nos encontramos. Por ello, la recuperación del concepto unamuniano de estilo es fundamental para comprender por qué la estética de un cierto tipo de novela (vamos a caracterizar cuál es) le parece una vía privilegiada de conocimiento. Por lo que presentaremos aquí esas aportaciones, rastreándolas a partir de diversos textos aparentemente inconexos, con la finalidad de esclarecer las razones por las que la novela es una forma de filosofía para el filósofo vasco.

Pensar la novela desde la novela unamuniana

Para el año 1920, Unamuno tenía ya publicadas o escritas varias de sus novelas más importantes. En esta época se puede advertir que, tanto en el ambiente literario y como en el académico, se reciben positivamente las corrientes irracionales de las propuestas filosóficas asistemáticas. Un ejemplo de esto se puede identificar en las diversas ideas que surgieron a partir del pensamiento nietzscheano o schopenhaueriano (que por entonces eran de reciente recepción en España), así como a propósito del romanticismo alemán. En ese tiempo, Unamuno planteará algunas de sus reflexiones más contundentes sobre la escritura mientras hace uso de herramientas estilísticas (que puntualizaremos en este artículo) que coincidirán con el proceder poético de escritores europeos modernistas (Garrido Ardila, 2013: 549).

En virtud de lo anterior, cuando el filósofo español teoriza sobre la labor escritural de la novela, lo hace pensando tanto en el agotamiento epistemológico del positivismo como en la superación del estilo narrativo de la estética del realismo naturalista que había marcado el paradigma literario a finales del siglo XIX. Quizá por ello, la reflexión unamuniana habrá de ocuparse al mismo tiempo de la historia del pensamiento, de la historia de la literatura y de su práctica novelística, transgrediendo dentro de esta última algunas convenciones de género que habían imperado hasta que resultaron insuficientes para responder a las preguntas e intereses de una época en la que el mundo de la vida interior comenzaba a ser parte primordial de la reflexión del individuo. De esta forma, Unamuno se suma a novelistas españoles como Pérez Galdós, Pardo Bazán y Clarín, quienes a finales del siglo XIX habían entrado ya en una etapa de escritura espiritualista (Garrido Ardila, 2013: 552).

Miguel de Unamuno rehuirá de manera definitiva a todo intento de escribir tratados, probablemente como una forma de eludir también del positivismo que hacía uso constante de ese género escritural. Incluso, en sus inéditos *Cuadernos de juventud* (cronológicamente posteriores a *Filosofía lógica* de 1886) llenos de notas personales y de planes de trabajo que redactaba en esos mismos años, el filósofo español ha renunciado ya de maneras definitiva a la preparación de algún texto de carácter sistemático. Por eso, al mismo tiempo en el que Unamuno incursiona en la novela de corte espiritualista (alejándose del breve intento de realismo que ejecuta en *Paz en la Guerra* de 1897), presentará sus reflexiones sobre su propio ejercicio como escritor y sobre lo que piensa sobre la ficción a través de ensayos asistemáticos y artículos breves, en los que se pueden notar varios puntos de coincidencia reflexiva. Aunque quizá al tema al que acude con mayor insistencia es al que señala la obsolescencia del realismo como paradigma estético de la novela (1958a: 421). Por ello, este tópico se convertirá en el punto de partida de muchas de sus reflexiones sobre la escritura misma, tal como se puede constatar también en el prólogo de sus *Tres novelas ejemplares*, donde acusa al realismo de ambiguo y a las novelas realistas de estar pobladas de “maniquíes vestidos que se mueven por cuerda y que llevan en el pecho un fonógrafo que repite

las frases que su Maese Pedro recogió por calles y plazuelas y cafés y apuntó en su cartera” (1958c: 423).

Sin embargo, las objeciones que el filósofo vasco hace sobre el realismo no son exclusivamente estéticas ni están dirigidas solamente al estilo de escritura que lo representa. Coloca estas cuestiones al lado de asuntos más bien de orden epistémico: “¿Qué es la realidad?”, “¿la nada es algo?” (1994: 46), se pregunta, por ejemplo, como producto de la reflexión que hace en torno a la relación entre creación literaria y la realidad que se le escapa. Así como también se cuestiona sobre las posibilidades que presenta la estética realista para anclar esa realidad que está lejos de ser estática y unívoca, de la misma manera en la que ya se preocupa entonces por la propia experiencia humana de la realidad, poniendo énfasis en la forma en que la interioridad incide en lo que sabemos o creemos saber de lo real. Así lo manifiesta, por ejemplo, en *Nuevo mundo* (prácticamente terminada en 1895), donde a través de su personaje, Eugenio Rodero, plantea no sin angustia la desazón entre el mundo “objetivo” que compartimos con los otros y la manera peculiar e irrenunciable en que lo percibimos: “La vida interior se hace más movida y dramática cuanto más la exterior se uniformiza y al parecer empobrece” (1994: 43).

Lo anterior será fundamental en el desarrollo del pensamiento unamuniano, porque a lo que el filósofo vasco apunta es a reflexionar, en último término, el ser del hombre (y, en ese tenor, no distinguirá nunca entre el ser del escritor y el ser del personaje, pues ambos le parecen en el mismo plano hombres de carne y hueso). Especialmente porque al escritor español le preocupa el deseo constante de entendernos a nosotros mismos y de saber quiénes somos en realidad. Así lo plantea cuando escribe:

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, hay el que quisiera ser. Y que este, el que uno quiere ser, es en él, en su seno, el creador; y es el real de verdad (1958a: 424).

El filósofo vasco finca su nueva postura en la idea que afirma a la potencia creativa como la realidad más íntima del hombre, sea de

carne y hueso o ente de ficción. Y, a partir de ello, surge uno de sus tópicos fundamentales: el de la realidad creativa de sus personajes. Y al mismo tiempo, señala uno de sus preceptos más importantes: el de la interiorización de la novela, elemento clave e integrador de toda su propuesta narrativa (Andersen, 2015: 347).

Los tópicos de la novela de Unamuno

Su novela *Nuevo Mundo* estuvo marcada por un interés notorio en la interioridad y quizá tanto su temática como su estilo fragmentario e inconexo (lejano completamente al realismo decimonónico) fueron las causas de su fallida historia escritural, pues la obra a no llegó a ser publicada jamás mientras el autor estuvo vivo. Probablemente el mundo literario no estaba listo para la renovación estilística que proponía la estética de esta extraña novela, aunque, por otra parte, fueran las preocupaciones propias de la vida interior, el fundamento de la exigencia que condujo al filósofo a buscar romper paradigmas narrativos imperantes en la época. Esta era la propuesta que Unamuno hacía para el futuro de la novela: formular un tipo de ficción que reconociera la desasimilación del individuo y la realidad, y que permitiera exponer con radicalidad la multiplicidad de realidades. Una propuesta contraria al realismo, porque en la novela que piensa Unamuno, tanto individuos de carne y hueso como individuos de ficción comparten la imposibilidad de asimilar la realidad de manera pretendidamente objetiva. Porque, para el filósofo español, los dos no solo tienen la voluntad de ser, sino también la de no querer ser —y que él denomina *noluntad* (2017c: 803)— y esto debe ser destacado en una nueva forma de narración.

Unamuno trata de responder simultáneamente qué podemos saber de la interioridad y cómo podemos presentar escrituralmente esa particular forma en que la descubrimos. También intenta indagar de qué manera incide ese descubrimiento en lo que somos y en cómo comprendemos la realidad en la que somos. Por ello, el tratamiento estilístico de la interioridad, cuando desarrolla un nuevo paradigma de novela, es una suerte de respuesta estética a aquellas

cuatro preocupaciones (que podríamos caracterizar como preocupaciones epistémicas y ontológicas, quizá). Pues, de alguna manera, Unamuno busca un estilo de escritura que en su propia estética (esto es, en su propio modo de escribir) sea una suerte de correlato narrativo de las preocupaciones existenciales por la interioridad.

El filósofo vasco pretende alcanzar un estilo novelístico que permita al lector identificar en la escritura no sólo las temáticas sobre las que él reflexiona, sino también el lenguaje y el ritmo (fragmentario, asistemático, convulso e intenso) con el que se descubre y se piensa la interioridad, antes de toda forma de sistematización objetivista. Para fines del siglo XIX, Unamuno madura junto a la práctica novelística, las preocupaciones hacia las que en su juventud había mostrado un interés creciente, habiéndose mantenido atento a las teorías que postulaban algo al respecto. Pues por ejemplo, conoció la obra de William James *Principles of Psychology*, publicada en 1890, de donde tomaría el concepto de *stream of consciousness*, el cual le permitirá hacer uso de la herramienta escritural del flujo de conciencia² (que habrá de extenderse como rasgo paradigmático de toda la novela modernista europea).

Del mismo modo, de manera paralela a la ficción, en su libro *En torno al casticismo* (1902), el filósofo vasco mostrará también un claro interés en la interioridad del pensamiento, haciendo énfasis en lo que considera que la psique humana debe constitutivamente a la colectividad y cómo ésta es también reflejo de la multiplicidad de interioridades individuales. Para Unamuno, tanto en lo que toca a la formación de ideas como en lo que corresponde al conocimiento de la realidad a través de las impresiones de la mente, la interioridad revela también lo insustituible de la individualidad (incluso para el colectivo). Esta relación conceptual permite al filósofo español

2 La escritura de flujo de conciencia se distingue, como técnica narrativa, en la exposición de los pensamientos y emociones de un narrador o personaje, escrita de tal manera que el lector pueda rastrear el estado mental fluido de estos personajes. Por tanto, el flujo de conciencia es un monólogo desordenado y aparentemente ilógico, que destaca lo inconexo y fragmentario del lenguaje en su enfrentamiento con todo objeto de conocimiento o percepción mínima; apuesta por lo caótico, ya que no tiene ninguna sujeción sintácticas, y puede ser incluso reiterativo, o bien, puede al mismo tiempo prescindir de signos de puntuación (Garrido Ardila, 2013: 559).

identificar a la existencia individual como un fondo de continuidad particularmente expuesto por cada hombre de carne y hueso:

En la sucesión de impresiones discretas hay un fondo de continuidad, un nimbo que envuelve a lo precedente con lo subsiguiente; la vida de la mente es como un mar eterno sobre el que ruedan y se suceden las olas, un eterno crepúsculo que envuelve días y noches, en que se funden las puestas y las auroras de las ideas (1958a: 218).

Miguel de Unamuno piensa en el espíritu castellano para plantear una condición muy precisa de la comprensión del mundo, que identifica con una particular forma de observar, de pensar y, por lo tanto, de narrarlo todo. El escritor español piensa en “cómo [el espíritu castellano] generaliza sobre los hechos vistos en bruto [...], viéndolos en serie continua, en flujo vivo” (1958b: 221). Con ello, reflexiona no sólo sobre el aspecto epistémico del pensamiento, sino que emprende la búsqueda de un motivo estético que le permita explorar dicha cuestión. Y aunque el uso de los recursos narrativos para instalarse en la reflexión de la interiorización se consolida hasta la segunda década del siglo XX, hay indicios de intentar recurrir a ellos desde su primera novela publicada (*Paz en la guerra*, de 1897).

A Unamuno le toma más de veinte años alcanzar la versión más acabada de una exposición ficcionalizada de sus preocupaciones por la vida interior. Esto, si tomamos en cuenta el trayecto escritural que le lleva desde la publicación de su primera novela hasta la aparición de *Tres novelas ejemplares y un prólogo* (1920), donde el filósofo vasco se instala de manera definitiva en el uso del recurso técnico narrativo que permite novelar por medio de la interiorización. La travesía es larga, aunque probablemente no ceja en el intento de utilizar el flujo de conciencia porque descubre que es el recurso estilístico más adecuado para representar la forma en que epistémicamente el hombre de carne y hueso enfrenta la realidad. En *Paz en la guerra* podemos encontrar el uso del flujo de conciencia a través del personaje de Pachico Zabalbide, el primer alter ego novelesco

de Unamuno. La construcción poética de este personaje le permite al escritor vasco explorar la técnica narrativa que posibilita darle ese carácter interiorizado. Porque muestra la mente de su personaje como una masa maleable en la que la representación de la realidad fluye hasta el fondo de la conciencia de manera convulsa y constante (1923: 158-164). Este es el primer momento dentro de su obra publicada en el que pretende escribir con un estilo que en la propia redacción represente el ritmo fragmentario con el cual un sujeto intenta pensar. Pone énfasis en el viaje lingüístico que el hombre de carne y hueso emprende para encontrarse con el mundo partiendo desde la realidad interior. *Paz en la guerra* es entonces también el primer ejemplo de un intento claro por hacer de la ficción su modo de hacer filosofía.

Reflexionar la escritura mientras se novela

Desde sus primeros ejercicios de ficción contenidos en el *Cuaderno XVII* (escrito antes de enero de 1886), Unamuno había señalado que la narrativa es en sí misma un método e idea que permite presentar e identificar los antagonismos que caracterizan el ser de la existencia (2016b: 402). Y una década después asume de manera definitiva su manía de que “se estudie al pueblo en vivo”, por tratarse de un elemento narrativo que permite tener presente la constante lucha de contrarios y el rechazo a todo intento de estatificación que experimenta el hombre de carne y hueso, tal como lo expresa en una carta dirigida a Joaquín Costa el 31 de mayo de 1895 (2017a: 527), pues además considera ahí mismo que el pueblo es la representación colectiva de las interioridades personales siempre agitadas.

En esa época deja de preguntarse sistemáticamente por la comprensión de la estructura del flujo de conciencia y comienza a escribir imitando el lenguaje con el que opera la interioridad. Lo que implica que vuelca su reflexión sobre la escritura a los momentos en que ejecuta la ficción. Así lo observan algunos críticos de la obra unamuniana, como es el caso de García Jambrina, que vincula los recursos narrativos que utiliza Unamuno al concepto de intrahistoria

que postula en sus ensayos³ y que habrá de ser fundamental en la obra del filósofo vasco. García Jambrina señala, por ejemplo, que:

el narrador no se limita a contar los acontecimientos de la historia externa, sino que aspira, además, a reconstruir y ensamblar los resortes de la historia interna (2015: 287).

Este unamunólogo subraya el traslado de la historia, que se cuenta hacia la interioridad, mediante la introducción de personajes que se presentan como entidades que asumen y reflexionan la realidad como un continuo flujo vivo, el cual no está antecedido por una sistematización objetiva de los hechos. *Paz en la guerra* es una obra en donde cohabitan la historia militar y política con la intrahistoria de un grupo de personajes: por eso es un ejemplo claro donde de teorizar ensayísticamente y pasa a exponer ideas en la primera persona de la interioridad dialógica de cada personaje. La historia se presenta desde la experiencia subjetiva de los entes de ficción, y así es como Unamuno convoca al lector a la contemplación de esa realidad vista a través del flujo continuo de las ideas. Hay pasajes que incluso aluden a la realidad como un sueño, por ejemplo, cuando el narrador describe el modo de percepción interior de un personaje diciendo que “Parecía la guerra un cuento, y el mundo un sueño” (1923: 158).

Paulatinamente, y conforme el lector se adentra en las páginas de *Paz en la guerra*, la historia de las guerras carlistas va quedándose a un lado, para enfrentarse, ahora, al interior de los personajes y cómo vive cada uno de ellos su lugar en las guerras carlistas, mostrando la

3 En su libro *En torno al Casticismo* (1895), Unamuno introduce el concepto de intrahistoria para distinguir de la Historia que hacen los libros y periódicos, esa otra condición de quienes, asumiendo su cotidianidad, continúan su existencia particular con las mismas circunstancias, sin importar los “acontecimientos” consignados documentalmente o a través de los discursos de los poderosos. Ahí, escribe: “Esos periódicos nada dicen de la vida silenciosa de los millones de hombres sin historia que a todas horas del día y en todos los países del globo se levantan a una orden del sol y van a sus campos a proseguir la oscura y silenciosa labor cotidiana y eterna, esa labor que como la de las madréporas suboceánicas echa las bases sobre que se alzan los islotes de la historia” (1958a: 179). Unamuno opone la figura del mar quieto (la intrahistoria) a la Historia forjada con un parque documental que se alimenta de la espuma superficial y agitada del mar de los acontecimientos.

coexistencia entre historia e intrahistoria a través de la novela. Todo ello se presenta mediante una estructura sencilla, donde “lo histórico sirve de fondo mientras que lo intrahistórico se adelanta y ocupa la embocadura del escenario. Tal inversión obliga al espectador, al lector, a concentrarse en lo cercano” (Gullón, 1976: 26-27). Esto coincide con lo que el mismo Miguel de Unamuno había reconocido como su interés fundamental: que se presente el espíritu del individuo como el sitio donde reside *el pueblo en vivo*. Este ejercicio supone, entonces, un intento por responder con las posibilidades cognoscitivas de una renovada estética de la escritura de ficción para acometer un intento de respuesta a las preocupaciones de orden epistemológico que le inquietaban.

Las técnicas narrativas como herramienta de pensamiento

En el prólogo que Unamuno escribe en 1931 a *San Manuel Bueno, mártir y tres historias más* (1958g: 567), reflexiona acerca de esas técnicas que muestran la interioridad en sus novelas, valiéndose de recursos como el monólogo interior⁴ o la desaparición de fronteras entre la vigilia y el sueño. Miguel de Unamuno aclara la importancia que tiene el monólogo interior dentro de su búsqueda por retratar en la novela la realidad íntima: “¿Monólogos? Lo que así se llama suelen ser monodialogos [...] Y ese monodialogo es la vida interior que en cierto modo niegan los llamados en América *behavioristas*, los filósofos de la conducta, para los que la conciencia es el misterio inasequible o lo inconocible” (1958g: 576).

El filósofo español insiste en usar el monólogo interior; que, a su vez, tiene que ver con la lectura tan particular que él hace de esta

4 Unamuno acompaña la escritura de sus obras narrativas del uso de diversas técnicas que tradicionalmente se han identificado como parte de las características centrales de la novela modernista europea. Una de ellas es precisamente el monólogo interior, que se identifica por ser un discurso del personaje de ficción que tiene por objeto introducirnos directamente en la vida interior del mismo, sin que el autor intervenga con sus explicaciones o comentarios; y como todo monólogo, es un discurso sin auditor y especialmente cercano al inconsciente (Garrido Ardila, 2015: 165).

técnica que considera el mejor reflejo de la realidad humana. Esto porque, para él, representa la episteme a la que da lugar el flujo de conciencia. Pero prefiere llamarle monodílogo, ya que la primera experiencia reflexiva del individuo consiste en el reconocimiento de la otredad en uno mismo. Unamuno expresó, a lo largo de toda su carrera como escritor, una preocupación por la exposición del yo, pues consideró en todo momento que ahí se da la verdadera comunicación. Sobre la peculiar concepción unamuniana de “presencia”, J. L. Mora nos dice que “solo es posible tener esa concepción de las personas que construyen su propio escenario” (2021: 202), y que, sin éste, no habría ni apariencia ni presencia, ni mucho menos existencia.

Unamuno entiende que el uso del lenguaje interior no es solo una herramienta comunicativa, sino principalmente la vía ontológica de la realización de la existencia. Habla sobre una *sociedad de individuos que es la conciencia de cada individuo*, y apunta al diálogo, a la experiencia de la contradicción y la necesidad de síntesis para poder ser. Los personajes unamunianos que leemos a través del monólogo interior hacen palpable el misterio de la existencia del individuo que se abre camino a través de la narración. El filósofo español llega incluso a no hacer distinción entre el hombre de carne y hueso y sus entes de ficción porque, para él, existir es narrarse (1958b: 792).

Por esto Unamuno insiste en que sus personajes se narren, existan y tengan “monodíálogos”, que es el medio que el filósofo encuentra para exponer asistemáticamente el encuentro con la individualidad interior. Esta es su forma de señalar la importancia de la realidad íntima. Esta caracterización exigida a sus personajes es una de las razones para considerar a la novela unamuniana como un género híbrido,⁵ pues se origina en su obsesión por representar la existencia

5 El hibridismo literario es tan antiguo como la propia literatura. Aparece cuando se transgreden los cánones estéticos que rigen un género poético determinado y se mezclan, fragmentan o combinan con otros géneros narrativos conocidos en la época. En el caso preciso de Unamuno, su particular forma de ejercer la novela contrasta con los códigos estéticos de la novela naturalista que impera a finales del siglo XIX, de modo que el echar mano de recursos propios de otros géneros le lleva a practicar un estilo de escritura tan peculiar que se obliga a sí mismo, por ejemplo, a denominar “nivola” y no novela a sus productos narrativos a partir de 1902, año en que publica *Amor y pe-*

como se vive, sin atenerse a los parámetros literarios que imperaban en su tiempo. El uso del monólogo interior y la confusión de la vigilia, por ejemplo, expresados comúnmente a través de la ruptura incluso de paradigmas sintácticos de la época, lo llevaron a distanciarse también en ese sentido del canon realista-naturalista. Por eso, en sus novelas, la realidad nunca aparece representada de modo ordenado o sistemático, sino de forma fragmentaria, inconexa e incomprensible. Y es por esta misma razón que Unamuno fragua sus personajes dotándolos de una realidad interior sumamente compleja y contradictoria: terreno fértil para las dudas y el ánimo agitado.

Unamuno (2017d: 1222) busca un nuevo modo de novelar que evite repetir algo que critica en el realismo literario: no asumir la existencia como irrepetible (o al menos no destacarla así de modo radical). El filósofo español pretende recalcar lo particular de la existencia, así como de la forma tremendamente individual de percibir la realidad. Piensa que el trabajo del poeta es individualizar, no abstraer. Porque su labor se consume cuando logra añadir algo suyo a lo que observa, puesto que esto es lo que distingue el arte de la ciencia. Para ello, Miguel de Unamuno asume una nueva posición, una nueva episteme, la cual consiste en superar los límites del conocimiento objetivo, que no puede reconocer la individualización y la contradicción que hay en la existencia. Esta es la razón por la que el pensador vasco encuentra en la novela la posibilidad de plasmar, a nivel narrativo, la experiencia contradictoria del hombre de carne y hueso. Para él, el ejercicio de novelar consiste precisamente en llevar al lenguaje la apreciación particular de la existencia. Sentencia así que “no hay más verdad verdadera que la poética, [y] que no hay más verdadera historia que la novela” (1958c: 677).

dagogía. No obstante, es menester subrayar que este hibridismo literario que practica el filósofo español no es un mero juego estilístico que persigue fines estéticos, sino que más bien encuentra en esos recursos estilísticos de la escritura híbrida, una vía para resolver preocupaciones epistemológicas y ontológicas profundas que aquejan su pensamiento en aquella época. Pues, por ejemplo, dejar atrás la escritura de novelas de corte realista o naturalista le permite afrontar el conocimiento de la interioridad, así como de la manera en la que nuestro relato interior incide en nuestra percepción del mundo, y todo ello lo logra gracias al empleo de técnicas de escritura de diversos géneros hasta colocarlo como un ejemplo hispánico del hibridismo literario.

Por eso, para el filósofo vasco existir es poetizar (sobre todo cuando se piensa a sí mismo como creador): “incluso Dios —dice—, que al crear [...] el Universo, al estarlo creando de continuo, poetmatizándolo, no hace sino estarse creando a Sí mismo en su Poema, en su Divina Novela” (2017d: 1222). Escribir novelas es, por eso, para Unamuno, extender la existencia. Por ello, en el “Epílogo” a *Don Sandalio, jugador de ajedrez*, dice: “[he decidido] escribir para mis lectores que yo he hecho a la vez que ellos me han hecho a mí” (2017d: 1221). Esto lo asume con todas sus consecuencias, al grado de ubicarse a sí mismo en el nivel del lector o del ente de ficción: una concepción que lleva a la práctica al máximo en *Niebla* (1914), donde además hace de sí mismo un personaje de la propia novela.

Lo anterior no es solo por apelación a un recurso narrativo metadieético.⁶ La igualdad de planos entre la novela y la existencia permite destacar el hecho de que novelar es poetizar según la experiencia individual y diversa de vivir. Por eso justifica el uso de recursos narrativos que representen el encuentro con la realidad íntima que el realismo no toma en cuenta por ser fiel al argumento. Unamuno define sus obras como “Relatos dramáticos acezantes, de realidades íntimas [...], sin realismos en que suele faltar la verdadera, la eterna realidad, la realidad de la personalidad” (2017b: 447). De esto se tratan las *nivolas*, y ese será el camino que seguirá como novelista. El filósofo español apunta a la indagación particular y viva que tiene el hombre para realizar su existencia. Porque vivir es aceptar existir sin argumento, y por ello escritor debe pues, darse existencia a sí mismo, trasladando el drama de la existencia a la novela.

Hacia un concepto unamuniano de la novela

Para Miguel de Unamuno, la filosofía misma es una novela, porque tiene una naturaleza indagatoria. Para buscar la verdad se debe de

⁶ Recordemos que Unamuno se presenta a sí mismo como personaje dentro de la historia que cuenta *Niebla* (1914), su *nivola* total. Ahí hace uso de la metadiégesis, al convertirse en “narrador testigo” que cuenta los hechos que ocurrieron mientras estaba presente, sin transformarse por ello en el protagonista de la ficción.

prescindir de todo dogma, así como la novela debe de prescindir del argumento. Al novelar, pretende llevar a la narración la condición indigente de la existencia que se va haciendo a sí misma al narrarse. Concibe escribir novelas como un acto de la existencia dándose a sí misma, con todo lo inacabada que pueda ser. Como dirá en el “Prólogo-epílogo” de *Amor y pedagogía* (1902): “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” (2017b: 448-449).

Unamuno insiste en que el sentimiento del universo todo y de la vida se expresa mejor en una novela. Desdeña la novela realista por cerrada, y le contrapone la novela sin apellidos. Está preparando un modelo narrativo que pueda erguirse como un opuesto estético y epistemológico a la novela realista-naturalista. Y se podría incluso decir que la labor escritural del vasco culmina en una “antinovela”, que busca que la realidad se mire a sí misma sin pretensión alguna de objetividad o de sistema.

El tránsito hacia la interiorización narrativa supondrá un nuevo baluarte de la subjetividad. Ese viaje unamuniano es fruto de las crisis espirituales y epistémicas tan constantes en su vida, pero también de su práctica escritural dentro del terreno de la ficción, que pondrá sus novelas a la altura estilística del movimiento modernista de comienzos del siglo XX. Se puede notar en su escritura la condensación de todo lo que ha vivido tanto intelectual como personalmente. En *Del sentimiento trágico de la vida* (publicado como ensayos sueltos durante 1911 y como libro definitivo un año después), el filósofo vasco terminaría de madurar el principio ontológico de que “ser es obrar y sólo existe lo que obra” (2005: 292), principio que encaja perfectamente con la concepción de sus personajes, a los que les otorga un estatuto ontológico en el que la existencia consiste en obrar.

Unamuno sabe que los hombres conceden más importancia al encuentro con otra existencia que a la representación de una idea. Duda que las ideas subsistan sin la personalidad que les da vida, porque lo único real son los individuos. Por esto, apunta a que sus novelas sean la subsistencia de sus ideas mediante la entrega de sí. Y busca el reflejo del lector que, como él, pretenda también hacerse

una existencia a través de la novela. Esto lo logra construyendo una compleja narrativa poética, que se nutre de su conocimiento de la filosofía y de la literatura más revolucionaria de la época y que se cristaliza en la comprensión de la realidad como interioridad de sus personajes. De tal modo que cuando el filósofo español habla de novela está hablando de algo más que un género literario.

Miguel de Unamuno concibe a la existencia misma como una novela (1927: 113). Le resulta casi imposible separar sus intereses diversos de su labor escritural, y toda renovación estética que hace en el plano de la escritura tiene necesariamente un trasfondo ontológico y epistémico. Por eso, podemos ver cómo su interés por el espíritu colectivo lo llevó a ahondar en la intrahistoria, y, de la misma forma, su interés por el individuo insustituible lo llevó a pensar en la novela como una vía idónea de plantear los entresijos de la existencia individual.

Creación poética versus literatismo

Unamuno nunca ofreció una definición de lo que era la literatura, pero sí intentó definir su opuesto: el literatismo.⁷ Consideraba que el mal de su tiempo era precisamente el excesivo tecnicismo y la erudición de los críticos, a los que identificaba como el seno de un esteticismo estéril. Es importante considerar esto, si se quiere crear un panorama general de Unamuno y su reflexión sobre la práctica escritural, especialmente porque recoger sus meditaciones al respecto implica revisar tanto su trabajo como literato, como también lo que dice sobre la escritura en la construcción de su propia personalidad pública. Porque a los autores siempre se les conoce por sus palabras.

7 Unamuno criticó con fuerza el excesivo tecnicismo y erudición de los críticos literarios y de los propios autores que se inclinaban más por una preocupación estilística o estética que por un deseo de afrontar a través de la escritura lo que él podía considerar algunos de los problemas más apremiantes de la existencia: la muerte, la incertidumbre, la fe, los límites de la razón, etc. Así lo expone, por ejemplo, en la carta que dirige a Leopoldo G. Alas, el 28 de septiembre de 1896 (2017a: 570).

En 1901, en un artículo titulado “A la defensiva” (1993), Unamuno ofrece una descripción muy interesante de lo que por entonces identifica con mero literatismo; ahí dice: “no conozco nada más mezquino que nuestro mundo literario. La mayor parte de nuestros literatos me hacen el efecto de curas ateos; son sacerdotes de un culto en que no creen” (300-301). Para Unamuno, el literatismo es un esteticismo profano. Por ello, el filósofo vasco no utiliza sus nuevos recursos estilísticos con un fin exclusivamente estético, sino como parte de su “credo”. Por eso, cuando parece romper el paradigma estético de un género como el de la novela de finales del siglo XIX, abre también la opción de exponer una idea de la existencia que no se distingue de la forma escritural de la novela con la cual se comunica.

El filósofo es consciente de que toda renovación estética puede caer en un literatismo. Quizá por ello distingue entre ese literatismo que critica y la noción de “estilo” al que define como un rasgo (si no es que *el rasgo*) definitorio en la personalidad del escritor (1998: 35). Para Unamuno, aquellos que carecen de personalidad están vetados de la labor poética, pues el creador literario es producto de una existencia que se esfuerza por hacerse a sí misma de manera constante. No hay estilo bueno ni malo, así como no hay personalidad ni buena ni mala; en ambos casos, se tiene o no se tiene y no hay más (1998: 36).

Este profundo interés que demuestra por la interioridad se remonta hasta los cuadernillos de juventud, así como a la correspondencia contemporánea a la antesala de la crisis del 97. En una carta a Francisco Fernández Villegas, fechada el 12 de noviembre de 1896, insiste en que su progreso como escritor consiste en “unamunizarse cada vez más” (2017a: 585). El filósofo vasco hace converger constantemente su personalidad con su escritura: “Al tomar la pluma, sé tú mismo, porque esa es la regla”, dice en la misma carta a Fernández Villegas. De ahí que también podemos decir que, para el vasco, el verdadero problema escritural consiste en descubrir el estilo que late dentro de sí, lejos de crear uno por medio de técnicas narrativas.

Por esto, para Unamuno, es muy importante insistir en que, la existencia del creador consiste en poetizar la vida, abrirse paso con el lenguaje, narrándose como lucha por existir. En esto reside el

trasfondo de esa estética ontológica de la escritura unamuniana, es decir, el hecho de que para el filósofo vasco, disponerse a delinear un estilo escritural (estética) implica asumir una concepción del ser (ontología), porque en el núcleo de la escritura se vive una pregunta epistemológica que apunta al problema mismo del conocimiento de lo que es la existencia. Pues así como novelar supone la entrega de la personalidad del autor, así también la búsqueda del estilo implica descubrir la personalidad en el fondo del propio ser. Se logra precisamente en el encuentro con el otro, “imitando se llega a ser original” (1998: 46). La literatura consiste en trasladar al plano lingüístico la personalidad propia que se ha llegado a descubrir en el encuentro con los otros. Lo que resulta vital para comprender la insistencia unamuniana en distinguir entre literatura y literatismo, pues el arte de primera magnitud no se funda en un mero estilismo (o formalidad estética). Porque lo segundo consiste, dice el vasco, en un instrumento fosilizado e inerte que ningún poeta verdadero podría seguir, pues acomodarse a un estilo celebrado a priori es lo contrario a crear imitando la existencia en toda su radicalidad. Especialmente porque existir coincide mucho más con transgredir moldes: ya que existir es crear e ir haciendo sin plan, como manifiesta por ejemplo en *Niebla* (2002: 90-91).

Esta es una de las razones por las cuales Unamuno nunca vuelve a intentar escribir ficción de corte realista, pues le parece la versión ficcional de los tratados sistemáticos de la ciencia positiva. Así lo podemos interpretar, por ejemplo, en el texto que A. Villar editó bajo el título *Mi confesión*, donde el filósofo español reflexiona sobre los límites que impone la razón sistemática, presente en el racionalismo cientificista y sobre todo en la novela realista. Dice: “La ciencia abstrae, separa, destruye lo vivo y mata la libertad. [...] En el arte que pedimos se nos representa personas vivas, concretas, no tipos medios ni casos de abstracción [...] La ciencia mata y aparta de la acción. La libertad está en lo concreto, en cada acto” (2015: 50). Unamuno no quiere una novela que abstraiga sistemáticamente, sino una novela que individualice la experiencia de la existencia.

El filósofo español piensa que la novela debe de erigirse como respuesta ante las preguntas más hondas sobre el conocimiento de

la existencia. Por eso, su quehacer exige la constitución de un estilo escritural que no parta de la búsqueda esteticista ni que se agote en la adaptación de una estética literaria imperante a la exposición de una visión unívoca de la realidad. Y por ello, para evitar la posibilidad de cualquier dogmatismo unívoco expuesto en cualquier género de escritura, recomienda estar atento al estilo de los otros, a la personalidad de la alteridad, que es probablemente lo que mejor podría permitir tener presente la pluralidad de la experiencia individual del mundo y de la forma de habitarlo. Tal vez por ello, cuando se cumple lo anterior, Unamuno eleva a valor absoluto la escritura, pues entonces el acto de escribir se torna en la prolongación del drama de la existencia y así como de la personalidad del poeta. La relación entre personalidad y estilo la deja clara en su “Credo poético” escrito en 1907: “Piensa el sentimiento, siente el pensamiento / [...] lo pensado es, no lo dudes, lo sentido” (1958e: 269). Para Miguel de Unamuno, el hombre que escribe con estilo es un hombre que sabe y siente lo que sabe y sabe lo que siente. Por eso, el vasco considera que las mejores novelas son poemas (2017c: 802) y que el trabajo del creador de poemas consiste “en dar la vuelta como un guante a las ideas usuales” (Darío, 2017: 972).

Se puede ver el interés del filósofo vasco en afirmar su propia personalidad, una preocupación filosófica que cruza sin duda toda su ontología. Esto le permite también pensar en el estatuto ontológico del ente de ficción. Al escribir, el vasco da rienda suelta a la versión literaria de su egotismo,⁸ con esa peculiar manera de sentir que, al salvar su alma a través de la escritura, perpetúa también la insustituible personalidad ajena. Así lo podemos ver en el prólogo de 1928 a una fallida edición de su cancionero:

8 El pensador vasco llama *egotismo* a la facultad que tiene el hombre para comprenderse a sí mismo y de compadecerse ante la tragedia que advierte en su propia existencia. Se trata de un amor propio opuesto al egoísmo porque de esa intensa desesperación que surge al comprender la propia nada, nace el interés por los otros que son como nosotros su propia nada. Por ello, el egotismo más que un ensimismamiento implica cierta filantropía o amor a los demás, puesto que se ama a los otros por su propia tragedia y desde ahí se les pasa a compadecer como semejantes (2015: 26-31)

Sí, lo que sentimos como espíritu de independencia y llamamos así, es el sentimiento de nuestra identidad; ser independiente es ser idéntico, es ser igual a sí mismo, es ser uno mismo, es ser persona continua. Y como la infinitud no es más que continuidad —lo infinito es lo continuo, lo concreto— la persona continua es infinita e inconmensurable. Y por conservar y continuar, que es acrecer, mi identidad personal, mi personalidad idéntica, por ser yo mismo, independiente, he tenido que renunciar a volver a mi patria mientras en ella se persiga, a nombre de una fantástica realidad la íntima personalidad de cada uno. Yo quiero seguir siendo yo para que los demás españoles sigan siendo ellos y vuelvan a serlo los que lo han dejado de ser. Independencia es identidad (1958f: 41).

De esto habla Unamuno cuando se refiere a la novela como medio para encontrarse a uno mismo. Por eso interioriza la narrativa, para acercar la realidad al lenguaje interior del personaje, así como lo hace el hombre que existe. Miguel de Unamuno advierte en una carta a Clarín que su objetivo al escribir una novela era empeñarse “en darle más puntos de vista [al lector] y texto de meditación, [pues] quiero ser más sugestivo que instructivo” (2017a: 503). Por esto también el vasco se identifica de lleno con la paradoja. Ésta habita intensamente gran parte de los géneros que practica; especialmente en la novela, porque para él es como la vida (que está llena de contradicción). La paradoja no solo sorprende a quien la experimenta, sino que incita a la reflexión con su maravillosa virtud de no huir de los contrarios.

La novela como forma de existencia

El filósofo español concibe a la novela como un género que emula de manera privilegiada el ser de la experiencia humana. Por eso, en cada oportunidad que tiene, Miguel de Unamuno interpela a los lectores haciéndoles vivir la narrativa siempre en primera persona. Insiste en dirigirse al lector directamente, lo que le permite trabajar

en la figura del “lector colaborador”, que su estilo novelístico necesita inexorablemente. Con esto logra que cada lector pueda, desde su individualidad, esquivar los paradigmas estéticos y epistemológicos preconcebidos, intentando que él mismo sea el que sienta su pensamiento y piense su sentimiento, sin más precedente que la novela misma. Así, el filósofo bilbaíno transforma al lector pasivo en un sujeto activo de la creación literaria.

El estilo escritural de Unamuno valora, así, la *poematización* de la existencia, justificando las técnicas narrativas que permitan novelar la vida. Una existencia novelada no abandona su condición de indigencia, no es el camino a respuestas, sino de las preguntas infinitas. El poeta, como lo concibe el vasco, pretende tan solo la reflexión de sus lectores, porque la novela no debe de confirmar lo que ya se siente, sino hacer sentir cosas nuevas. En virtud de ello, en el *Cuaderno XXIII*, Miguel de Unamuno mostraría aversión a dos tipos de lectores: 1) los que leen sin oír, por erudición o vanidad; y 2) los escritores pedagógicos, que solo se interesan en aprender a escribir (2016c: 553). Esto permitiría comprender la atracción que siente Unamuno hacia las situaciones paradójicas, pues repele de facto a aquellos lectores que buscan una literatura de naturaleza distinta. Como lo advierte A. Castro: “La paradoja tiene en Unamuno la fecundidad de iluminar lo oscuro o de oscurecer lo claro” (1968: 83).

Lo anterior deja otra cosa clara: No existe la novela universal para Unamuno, porque no podría existir una personalidad universal que se prolongara en la escritura. No todos los hombres tienen las mismas necesidades de esclarecimiento, pues a sus ojos se ciernen distintas nieblas. El poeta debe, pues, esculpir la niebla. Sin embargo, para lograr esto, debe también estar anclado a lo concreto, para que sus ideas puedan pervivir. También hay otra cosa clara, y es que para Miguel de Unamuno el estilo no es una consecuencia, sino la causa que origina el pensamiento, pues es la personalidad la que permite concebir el acto poético. Aunque nada quedaría de personalidad si la escritura no guarda el misterio de la vida, o como lo menciona en la “Conferencia en el Círculo Mercantil de Málaga”: “El que no guarda su secreto, secreto que le perfumará el alma, difícilmente puede conservar incólume el núcleo de la personalidad” (1966c: 201). Sin

embargo, el filósofo vasco pugna también por una vinculación del poeta con su obra en la medida en que la segunda crea al primero, así como el primero a la segunda. Lo que trata de evitar, en última instancia, es que el esteticismo conduzca al erostratismo.⁹

Para Miguel de Unamuno, literatura y erostratismo están unidos por la indiferencia moral y la insinceridad última (Álvarez Castro, 2005: 68). Para él, aquel que convierte su vida en espectáculo termina como practicante del literatismo pero nunca como poeta, ya que se juega lo más sagrado la escritura: el núcleo de la personalidad. Unamuno reflexiona sobre el erostratismo. Considera que si no se cree en la inmortalidad, se cae en el erostratismo, porque no hay nada que ligue nuestro nombre al futuro. Para Unamuno, según Álvarez Castro, “El arte ha de ser un reboamiento de la vida, pero no lo contrario”(2005: 68).

Unamuno piensa que la literatura es una herramienta para alcanzar conocimiento, no menos valiosa que la filosofía sistemática, solo en la medida en que se pueda alejar del erostratismo. Por eso desconfía de los diarios como forma de literatura. En su ensayo “Sobre la pornografía” (1907) Unamuno se refiere a ellos diciendo: “Los diarios íntimos son los enemigos de la verdadera intimidad. La matan. Más de uno que se ha dado a llevar su diario íntimo empezó apuntando en él lo que sentía y terminó sintiendo para apuntarlo” (1966a: 324). Le parece impúdica la escritura que presenta la vida propia como espectáculo y, por el contrario, encuentra en el vaciamiento de la propia vida la escritura más sublime. Por eso insiste en evitar lo que llama “la pose” al escribir.

Escribir rechazando la “vida literaria”

¿Cómo entender la preocupación del filósofo vasco por evitar el erostratismo cuando al teorizar sobre la escritura y al practicar el arte de

9 En su texto *Mi confesión* (aparentemente, escrito poco antes de 1904), Unamuno define el erostratismo de la siguiente manera: es “la dolencia que a todos los escritores, artistas y hombres públicos nos aqueja, de perpetuar nuestro nombre, ya que dudamos de perpetuar nuestra alma” (2015: 17-18).

la novela habla constantemente de sí mismo? Y, sobre todo, ¿cómo comprender su crítica al erostratismo cuando en diversos momentos de su correspondencia —por ejemplo en una carta enviada a Clarín en 1896 (2017a: 571)— ha defendido con vehemencia la preeminencia del yo? alguna respuesta a estas cuestiones podemos encontrarla si recordamos que Unamuno puede reconocerse como un escritor de la alteridad justamente porque se entiende a sí mismo como un otro y al otro como una versión alterna del yo (2017a: 572). Nos habla de sentir a los otros y sentirse a sí mismo. Y hay en ello una clara diferencia con relación a escribir para hacerse un nombre por vanidad, que es la raíz del erostratismo. Unamuno piensa que en la literatura el alma ha de mostrarse desnuda, más no exponerse por vanidad ególatra. En las letras, hay tanto detrimento en quien se esfuerza por no mostrar ni un ápice de su intimidad, como en quien se corta una mano para mostrar que sangra. Lo que el filósofo vasco pretende es que la novela sea el vehículo de la narrativa misma de la vida y que logre prolongar ahí la existencia. Pretende evitar que a nivel narrativo se teatralice artificialmente la vida como pasa al interior de lo que en algunos círculos sociales se le llama “vida literaria”.

Esta es posiblemente la razón más clara por la cual el filósofo vasco critica con sátira el “estilo” de los círculos literarios (que en su concepción sería más bien literatismo carente de la personalidad que él advierte en el estilo verdadero), como lo hace en *La princesa doña Lambra*, donde dice: “Los poetas deberíamos permanecer célibes en bien de nosotros mismos, de las musas y de la especie” (1958d: 370). Y lo hace también en el prólogo que escribe en 1914 a *Los poemas de la serenidad*, de Ernesto Guzmán:

Y entretanto a ver si logramos devolverle su religiosidad a la poesía y que se quede lo otro para las veladas five o'clock tea literarios, fiestas de pensionados de señoritas o de Seminario conciliar y juegos florales. ¡Ah, y para esas revistillas de mozos en que se incuban los genios incomprensidos! (1966b: 1030).

Miguel de Unamuno apuesta por una inversión de términos para evitar el erostratismo literario, ya que, en éste, es el ansia de

notoriedad lo que revela al hombre que no se resigna a la muerte. Lo que Unamuno encuentra del otro lado de esta postura es la poetización de la existencia como producto de una desesperación urgente ante la conciencia de la propia muerte, personificada exquisitamente en Don Quijote, pues este héroe sale de la desesperación entregándose a sí mismo y prolongando la existencia real en la novela. Por ello, el modelo de la narrativa cervantina es en el que piensa Unamuno, ya que imagina a la novela como algo más que una herramienta estética o de exposición filosófica. Habría que ser más bien un Quijote con su lanza, apostar por acometer la existencia como el personaje de Cervantes, reconociendo la finitud y, aun ahí, pelear hasta el final “el combate de la vida, fija la vista en la bandera del ideal” (2015: 42). Por eso, en una carta dirigida a Luis de Zulueta y fechada el 15 de enero de 1905, el pensador vasco reflexiona en estos términos acerca de las urgencias de su tiempo: “Filosofía y poesía: es lo que nos hace falta. Y entonces tendremos lo demás. Porque así los que se llaman poetas no son más que literatos. Y los que se llaman filósofos, eruditos de filosofía, y malos” (1972: 88). Para Miguel de Unamuno, la literatura no es ni un artificio estético para adquirir gloria estilística, ni una herramienta para exponer ideas filosóficas. Se trata de una forma de pensamiento, con reglas propias, con posibilidades epistémicas y condiciones estéticas específicas que la vuelven una forma específica de conocimiento.

Ante la evolución de la novela realista hacia una nueva narrativa interiorizada y caracterizada como novela modernista —por ejemplo, por Garrido Ardila (2013: 547-571)— Unamuno advierte un nuevo método para filosofar, un camino distinto para el pensamiento. Sería posible pensar en la novela unamuniana como la expresión misma de la filosofía del autor, así como podríamos concebir sus letras como una filosofía novelada. De tal modo que una exploración al estilo escritural del vasco nos deja ver toda su complejidad, especialmente en lo que toca a la epistemología y la estética (que en Unamuno siempre tienen un trasfondo ontológico). Pues el filósofo vasco advierte que la literatura no debe de ser un medio de divertimento o erostratismo. Y señala, además, que esto le sienta aún menos al espíritu hispánico, cuyo “sentimiento trágico de la vida”

no cuadra para nada con la “alegría de vivir” tan propia del francés. Por eso, critica el afrancesamiento de la intelectualidad española que imita esa forma sin fondo.

Unamuno cree que el estilo ha de buscarse en la personalidad, no en la historia estética. Porque para él, la labor del escritor supone, como lo ha dicho Cerezo Galán (1996), “una forma integral de ser hombre: *existir en la palabra*” (319). Toda existencia es narrativa y no hay hecho que la palabra no pueda albergar. Escribir significa exponerse: poner fuera de sí a un ente que se abre paso en la niebla de la existencia sin algún argumento previo. Escribir es habitar el mundo narrándolo: la forma en la que se sobrepone a la tragedia de vivir y donde la palabra es su medio para ser. Así, para Miguel de Unamuno, todos somos novela.

El filósofo español comprende la existencia como un camino donde el hombre de carne y hueso va abriéndose paso mediante la exposición de sus dudas, aceptando la tragedia de la contradicción como parte de la vida y dejando constancia de la lucha interior permanente que eso genera. De ahí que intente ejecutar un estilo escritural que imite dialógicamente la pugna por existir sin contar con un libreto previo. Lo que, además, revela el sentido último de su incansable búsqueda por practicar una escritura vivípara¹⁰ (Altisent, 1998: 26-40).

Unamuno parece tener ya muy claro cuál es su ideal de creación poética. Coincide plenamente con lo que dice cuando intenta dilucidar el aspecto distintivo de la nueva novela, en el “Prólogo-epílogo” que escribe en 1934 para su primera *novela* (2017b: 448-449). Es

10 Unamuno distinguía entre escritores ovíparos y escritores vivíparos en su ensayo “A lo que salga”, publicado originalmente en 1904 (1958b: 790-792). Los primeros son aquellos que cuando se proponen publicar una obra de alguna importancia toma notas y hacen un esquema, plano o minuta de su obra, y trabajan luego sobre él; es decir, ponen un huevo y lo empollan. Mientras que los escritores vivíparos no se sirven de notas ni de apuntes sino que lo llevan todo en la cabeza. Cuando conciben el propósito de escribir una novela, piensan y repiensen el argumento, dormidos, y despiertos: gestan. Por eso, insiste el filósofo vasco, en que los escritores vivíparos sienten “verdaderos dolores de parto”, porque para ellos escribir es “desnudar violentamente el alma”. Unamuno establece continuamente esa diferencia, pues vuelve a hacerlo, por ejemplo, en el “Prólogo” a su novela titulada precisamente *Cómo se hace una novela* (1927: 9-19).

claro que, para el escritor vasco, la escritura vivípara encaja a la perfección con su comprensión de la escritura como forma de concretar la existencia (Cerezo, 1996: 32). Para Miguel de Unamuno, el poeta escribe por ese ardor que le mueve las entrañas y que le obliga a vaciar el alma por completo con ansia de eternidad. Escribir es para el filósofo vasco un modo de librarse de la presión interior y, a la vez, una aventura existencial. La escritura sin argumento encuentra su sentido completo aquí.

Conclusión

Como se puede ver, para Unamuno la literatura es un medio para realizar efectivamente la existencia, porque una vida narrada es una vida obrada en plenitud. Por esto identifica estilo y personalidad y, también por esto, la escritura es la prolongación de la existencia en palabra. Su labor como escritor parte de la creencia de que la auténtica filosofía surge del encuentro entre el hombre mortal y su hambre de inmortalidad (Andersen, 2015: 332). Y es en la escritura en donde Miguel de Unamuno halla la satisfacción de este anhelo, pero solo bajo la condición de no disociar la vida interior con lo que se escribe. Por esto queda claro que cuando el vasco medita sobre el estilo, expone un credo poético que es también un credo existencial, pues no existe separación entre práctica de la escritura y realización de la existencia en la vida del poeta. De aquí la insistencia en la desnudez del alma y el vaciamiento vivíparo, como forma de perseguir la posibilidad de pervivir en la palabra. Atendiendo a ese credo, poético y existencial, su pensamiento se vuelve filosofía novelada. Es a través de la novela como se presenta la experiencia del mundo desde la interioridad. De esta forma, el estilo escritural elude la posibilidad de ser un mero literato que sacrifica la sustancia por la apariencia, dejándose llevar por la convención con un esteticismo que no salva la interioridad.

El trabajo novelístico de Unamuno sigue un camino hacia la interioridad que es factible explorar desde la escritura vivípara (por su característica asistemática, como resulta ser el propio descubrimiento

de la individualidad interior), instalándose en un estilo narrativo que, al mismo tiempo que define nuevos parámetros estéticos en la ficción, le permite también abordar las cuestiones epistemológicas y existenciales que más le interesan al hombre de carne y hueso. De algún modo, esto permite reafirmar que el ejercicio creativo de Unamuno le posibilita filosofar mientras está novelando. Pues explora la realidad humana desde esa estructura contradictoria que descubrió desde la juventud. Quizá por ello en sus novelas hace hincapié en ver a la contradicción y a la paradoja como elementos constitutivos de la realidad humana y de la realidad ontológica del mundo. Las novelas de Unamuno permiten al lector explorar con radicalidad esos antagonismos que caracterizan la existencia.

Así es como el estilo unamuniano de escribir novela mantiene la posibilidad de ordenar la experiencia de los opuestos sin tener que sistematizarlos. Destacan en su narrativa las expresiones contradictorias tales como razón-corazón, finitud-inmortalidad, universalidad-individualidad, historia-intrahistoria, conciencia-inconsciente, exterioridad-interioridad, ciencia-fe y dicha-tragedia. Por ello, el camino novelístico de Unamuno coincide con el recorrido entre las preguntas que no buscan respuestas que sinteticen los contrarios. Para ello emprende el viaje hacia una interioridad de la que jamás volverá, sino que, más bien se instalará en ella hasta confundirla con la realidad. En ese itinerario narrativo destacan especialmente *Nuevo mundo*, *Niebla* y *Cómo se hace una novela*. Y aunque en la obra unamuniana es mucho más sencillo definir qué no es una novela para él, que afirmar positivamente cómo la define, sí podemos coincidir con Longhurst (2003) en que para el filósofo vasco “La novela comienza siendo la manifestación de una conciencia, y esa conciencia se revela en el acto de la escritura” (150). Esa revelación tiene lugar no antes, sino durante el acto de la escritura-lectura. De manera que Unamuno espera que su lector se encuentre siempre con un texto vivo cuando se enfrente a las páginas de sus novelas.

Por eso, las obras invocadas en este artículo son de primer orden en la *opera omnia* unamuniana. Muestran con perfecta claridad hacia dónde apuntan la praxis y la reflexión sobre el estilo de novelar del pensador español. La interioridad del poeta vertida en la palabra

desvela la experiencia del mundo al mismo tiempo en que se la revela al lector (Ángeles: 2023: 19-50). Por ello concluimos que, para Unamuno, escribir es relatar el mundo con toda su contradicción, sin argumento previo y asimilando a la paradoja al propio acto de existir. Leer es también un acto inseparablemente creador, pues sin argumento acabado de por medio, la nueva novela —la *nivola* que el filósofo vasco opone al realismo-naturalismo—, permite al lector también el ejercicio de ordenar el mundo desde su propia interioridad. Por eso se autoimpone exigencias estilísticas que responden a la búsqueda de conocimiento propia y de sus lectores. Rompe paradigmas de género, como hemos visto, no por mero literatismo sino por atender a una serie de preocupaciones existenciales y epistemológicas que aquejaban su espíritu. El resultado, no obstante, le condujo a una difícil recepción de sus obras porque no se les consideraba propiamente novelas. Eso llevó a Unamuno a llamar *nivola* a su modo particular de hacer novela (en lugar de reformular sus “historias” para acomodarse a un modelo impuesto por el realismo). Por ello, no sorprende verle defenderse de sus críticos a través de su ente de ficción Víctor Goti, quien a propósito de un texto que está escribiendo al interior de *Niebla* dice precisamente que “acabará no siendo novela” (2017b: 636).

Referencias

- Altisent, M. (1998). “Unamuno y la metáfora organicista de la creación literaria”. En *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanismo (Del Romanticismo a la Guerra Civil)*, D. Filtter (coord.), Birmingham: University of Birmingham Press, vol. 4, pp. 26-40.
- Álvarez Castro, L. (2005). *La palabra y el ser en la teoría literaria de Unamuno*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- Andersen, K. H. (2015). “Miguel de Unamuno: una filosofía novelada”. En J. A. Garrido Ardila, *El Unamuno eterno*. Barcelona: Anthropos, pp. 330-352.
- Ángeles Cerón, F. de J. (2023). *La novela de Unamuno, un estilo de escritura y pensamiento*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

- Castro Castro, A. (1968). “La paradoja unamuniana. El modo más vivo y más eficaz de transmitir la verdad a los torpes”. En *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*. n. 18, Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, pp. 71-84.
- Cerezo Galán, P. (1996). *Las máscaras de lo trágico*. Madrid: Trotta.
- Darío R. (2017) “Unamuno, poeta”. Prólogo a *Teresa. Rimas de un poeta desconocido, presentadas y presentado por Miguel de Unamuno*, en: *Novelas completas*. Madrid: Cátedra, pp. 972-974.
- García Jambrina, L. (2015). “Miguel de Unamuno o la interiorización de la novela”. En *El Unamuno eterno*. Barcelona: Anthropos, pp. 285-288.
- Garrido Ardila, J. A. (2013). “Itinerario de la novela modernista española”. En *Revista de Literatura*, vol. LXXV, n. 150, pp. 547-571.
- (2015). *La construcción modernista de Niebla de Unamuno*. Barcelona: Anthropos.
- Gullón, R. (1976). *Autobiografías de Unamuno*. Madrid: Gredos.
- Longhurst, C. A. (2003). “Teoría de la novela en Unamuno. De *Niebla* a *Don Sandalio*”. En *Miguel Unamuno. Estudios sobre su obra*, vol. I. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca. pp. 139-151.
- Mora García, J. L. (2021) “*Sombras de sueño* en tiempos del destierro hendayés”. En *Unamuno en Hendaya*. G. Insausti (ed.). Valencia: Pre-Textos. pp. 197-219.
- Unamuno, M. de (1923). *Paz en la guerra*. Madrid: Editorial Renacimiento.
- (1927) *Cómo se hace una novela*. Buenos Aires: Alba.
- (1958a). *En torno al casticismo*. En M. García Blanco (ed.), *Obras Completas III*. Madrid: Vergara, pp. 155-282.
- (1958b). “A lo que salga”. En M. García Blanco (ed.), *Obras Completas III*. Madrid: Vergara, pp. 788-793.
- (1958c). *Tres novelas ejemplares y un prólogo*. En G. B. Manuel (ed.), *Obras Completas IX*. Madrid: Vergara, pp.419-479.
- (1958d). “La princesa doña Lambra”. En M. García Blanco (ed.), *Obras Completas XII*. Madrid: Vergara, pp. 345-374.
- (1958e). “Credo poético”. En M. García Blanco (ed.), *Obras Completas XIV*. Madrid: Vergara, pp. 265-272.
- (1958f). “Prólogo a *Cancionero*”. En M. García Blanco (ed.), *Obras Completas XV*. Madrid: Vergara, pp. 22-45.
- (1958g). *San Manuel Bueno Mártir*. En G. B. Manuel (ed.), *Obras Completas XVI*. Madrid: Vergara, pp. 567-636.
- (1958h). *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez*. En G. B. Manuel (ed.), *Obras Completas XVI*. Madrid: Vergara, pp. 637-670.

- (1966a). “Sobre la pornografía”. *Obras Completas III*. Madrid: Esceliser, pp. 319-325.
- (1966b) “Prólogo al libro *Los poemas de la serenidad*, de Ernesto A. Guzmán” *Obras Completas VIII*. Madrid: Esceliser, pp.1027-1038.
- (1966c). “Conferencia en el Círculo Mercantil de Málaga”. En *Obras Completas IX*. Madrid: Esceliser, pp. 196-214.
- (1972). *Cartas 1903-1933. Miguel de Unamuno y Luis de Zulueta*. Madrid: Aguilar.
- (1993). “A la defensiva”. En *Miguel de Unamuno en “Las noticias” de Barcelona (1899-1902)*. A. Sotelo Vázquez (ed.). Barcelona: Lumen, pp. 300-303.
- (1994). *Nuevo Mundo*. L. Robles (ed.). Madrid: Trotta.
- (1998). “Estilo de ensayo”. En *Alrededor del estilo*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, pp. 33-36.
- (2002). *Niebla*. M. J. Valdés (ed.). Madrid: Cátedra.
- (2005). *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos y Tratado del amor a Dios*. N. Orriger (ed.). Madrid: Tecnos.
- (2015). *Mi confesión*. A. Villar Ezcurra (ed.). Salamanca: Sígueme.
- (2016a). *Notas entre Madrid y Bilbao*. En *Cuadernos de juventud*. M.A. Rivero Gómez (ed.). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. pp. 69-107.
- (2016b). *Cuaderno XVII*. En *Cuadernos de juventud*. M. A. Rivero Gómez (ed.). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. pp.107-153.
- (2016c). *Cuaderno XXIII*. En *Cuadernos de juventud*. M. A. Rivero Gómez (ed.). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. pp.153-202.
- (2017a). *Epistolario I*. J.-C. Rabaté y C. Rabaté (eds.) Salamanca: Universidad de Salamanca.
- (2017b). *Amor y pedagogía*. En J. A. Garrido (ed.) *Novelas completas*. Madrid: Cátedra, pp. 438-528.
- (2017c). “Prólogo” a *Tres novelas ejemplares y un prólogo*. En J. A. Garrido (ed.) *Novelas completas*. Madrid: Cátedra, pp. 801-805.
- (2017d). “Epílogo” a *Don Sandalio, jugador de ajedrez*. En J. A. Garrido. (ed.), *Novelas completas*. Madrid: Cátedra, pp. 1221-1222.