

4.1-42

UNAMUNO: A PROPÓSITO DE LA INEXISTENCIA DE GALDÓS

Paolo Tanganelli

Se han hecho ya importantes contribuciones al estudio de la relación, de las influencias cruzadas y de la recíproca consideración ética de Unamuno y Galdós,¹ y hay pleno acuerdo sobre el hecho de que Unamuno comete una grave injusticia, dando una prueba manifiesta de miopía hermenéutica, al atacar a Galdós -el más agudo precursor, no sólo de la experimentación técnica modernista en general, sino de la misma forma "nivolesca"-² en dos artículos de la serie *Alrededor del estilo* (1924).³ Por supuesto, este ataque no es más que la culminación de una disconformidad que tal vez encontró su primera expresión en el diálogo *Sobre la filosofía española*, anterior en veinte años, en el cual dos anónimos interlocutores deciden salir de la *impasse* en que se ha estancado la conversación -que ha abarcado, no casualmente, la cuestión de los símbolos literarios que encerrarían la filosofía nacional-, decidiendo hablar de algo más fácil y menos problemático: "de la labor literaria de Pérez Galdós".⁴

El hecho que, hasta la fecha, se han realizado sólo análisis diacrónicos de la opinión crítica unamuniana con respecto a Galdós, junto a la impresión, muy difusa y bastante probable, de que el pensador vasco no se adentre en la obra galdosiana, sino que la use sencillamente como pretexto para algunas consideraciones personales,⁵ ha llevado a que se examinaran las duras declaraciones del 24 siempre *fuera* de contexto, es decir, ignorando el planteamiento teórico de *Alrededor del estilo*. No se ha creído que fuera necesario preguntarse y averiguar, ante todo, qué entiende Unamuno por estilo en su discurso, aunque lo que se reprocha al novelista canario, en este extraño y polifacético manual del buen vivir, sea justamente una *carencia estilística*. Ha primado, en definitiva, más la exigencia de condenar que de comprender.

El horizonte de este trabajo, por cierto muy limitado, se agota en un intento de reconstrucción del *sentido* de estas afirmaciones del 24, todavía *inauditas* en su radicalidad crítica, quedando al margen la tarea de su valoración exegética a la luz de la obra galdosiana.

1. Cuando Unamuno afirma que Galdós "escribía sin estilo propio" (*ADE*, p.836), puesto que el suyo "era el estilo de café, el estilo de la improvisación periodística, el estilo parlamentario, el de artículo de fondo" (*ADE*, p.837), claramente no se limita a una consideración de mero orden lin-

güístico. Unamuno, durante sus estudios madrileños, conoce la *Völkerpsychologie* y aprende a servirse de la lingüística como de un instrumento inmejorable para vislumbrar el alma de un pueblo,⁶ y lo que hace en los felices años Veinte, tal vez bajo el nuevo impulso de la lingüística idealista, pero sin preocuparse demasiado de la validez teórica de la metodología aplicada y restringiendo su mirada al horizonte autor-texto, es especular sobre la correspondencia entre expresión lingüística y revelación de una rica personalidad:

El amigo Galdós, como los meros y netos creadores, confundía la pobreza de estilo con la pobreza de vocabulario, sin comprender que cabe un estilo riquísimo, la expresión de una personalidad riquísima -que siempre será una expresión riquísima- con un vocabulario pobrísimo, con unos centenares de palabras. (ADE, p.847)

Lo que está equivocado en Galdós -para Unamuno- no es, por tanto, el lenguaje empleado en sí, o el mundo novelesco que describe, sino su "impersonalidad", atributo biográfico difícilmente definible que precede y condiciona la verdad de cada uno de sus textos.⁷ Aseverar que "Unamuno, al criticar a Galdós, parece, más que nada, estar criticando la sociedad isabelina", como opina Schraibman,⁸ no es de por sí erróneo, porque efectivamente la presunta impersonalidad de Galdós hace que el rechazo unamuniano cruce -por decirlo de alguna forma- al escritor canario, llegando a impactar sobre el mundo que, en sentido radical, éste representa. En apariencia no le daña. Sin embargo, se silencia, de esta manera, un tremendo juicio de inconsistencia. Galdós no habría interpuesto, entre la desoladora miseria de la Restauración y la pluma, su opacidad existencial, y este no ser "visible" en el texto -que se podría sin duda discutir-, equivale, en la concepción que de su oficio tiene Unamuno, a un no-ser. En cambio, de lo que se trata, a su manera de ver, es de tesaurizar el nexo romántico vida-literatura, porque el sentido último de la escritura estriba en la creación de una biografía "alternativa":

Todo estilo que lo sea es biográfico, describe una vida. Y aun mejor, es autobiográfico, describe la vida de aquel que lo tiene, del hombre cuyo es el estilo. Y de aquí que todo biógrafo con estilo, que todo hombre biógrafo llamémosle, si se quiere, novelista-, es un autobiógrafo, se describe, se expresa a sí mismo. Y lo mejor de sí, lo que quiso haber sido. (ADE, p.818)

Conforme se va acercando el cambio de siglo, parece reforzarse en todo el continente una llamada generalizada a la proyección de "un hombre nuevo". El final de la metafísica, anunciado por Nietzsche, es el ocaso de la noción tradicional de hombre y de su apuesta onto-teológica. Las novelas de Dostoievsky intentan retratar este nuevo sujeto en acción, que, inevitablemente, acaba por revelar manifiestos rasgos "evangélicos" (el de hombre nuevo es -para bien y para mal- un concepto de abolengo cristia-

no).⁹ El marxismo quiere liberar a una humanidad alienada y así renovarla. Y, limitadamente al ámbito hispánico, con la Institución Libre de Enseñanza se pretende plasmar hombres nuevos para reformar desde abajo una sociedad caracterizada por un penoso absentismo político. Unamuno acepta esta radical exigencia occidental y no la confunde con la discusión sobre la modernización del país que reabre con terrible urgencia la pérdida de las últimas colonias, o sea, con el mero *regeneracionismo* nacional; más bien, considera éste un singular aspecto de aquélla.¹⁰ Unamuno discierne con claridad el hilo rojo que conecta la *impasse* del racionalismo post-cartesiano al nihilismo, y por eso busca un giro poético, "cardíaco", que redescubra el valor filosófico y vital de la fabulación tan familiar a los humanistas italianos y españoles. Y, en efecto, en contra de lo que estima él mismo, son muchos los aspectos de su pensamiento recogidos del Humanismo,¹¹ acaso a través de la privilegiada y compacta sinopsis de Vico, como también parece indicar -en *Alrededor del estilo*- la oposición entre una "filosofía estética" y una "filosofía crítica", antinomia que posiblemente calca del filósofo napolitano, aunque éste prefiriera denominar "filosofía tópica" -es decir, inventiva- la opción anti-cartesiana:

Lo que llaman filosofía crítica es una filosofía sobre el método, es una metodología, y lo que podemos llamar filosofía estética, o, mejor, filosofía imaginada y sentida, es una filosofía sobre el estilo... El estilo es camino, y es a la vez lo que camina, como es un río. No un camino por el que se va, sino un camino que nos lleva. (ADE, p.844)

Unamuno aboga por una interpretación filológica de la realidad, o sea que reconoce la "prioridad del problema de la *palabra* con respecto al de los *entes*".¹² De la palabra al ser es el trayecto de su "filosofía imaginada y sentida". Por eso, en el séptimo artículo de *Alrededor del estilo*, titulado «Cuerpo y alma del estilo», parte justamente de algunas observaciones sobre el étimo y el uso de la palabra "cuerpo" para poder llegar a vislumbrar y expresar así el ser del estilo. El estilo es justamente aquella crucial superación del dualismo de cuerpo y alma, de contenido y forma, de *res* y *verba*, que constituye la piedra de toque de todo filosofar auténticamente humanista:

"el estilo es el alma hecha cuerpo y es el cuerpo hecho alma" (ADE, p.809) "dualismo de alma y cuerpo... es la esencia del problema... del estilo" (ADE, p.811) "¿cree el lector que la vida, que la vida fluida, que la sangre de la vida y no su hueso -que es lo que sobrevive a la muerte total- tiene otra unidad que la del estilo?" (ADE, p.844) "Expresar algo es pensarlo, y hasta que no se logra expresarlo, no se logra pensarlo. O sea que hacer estilo es pensar. Y lo demás es tomar las ideas -o sea las cosas- en piense y no en pensamiento". (ADE, p.848)

La filosofía "sobre el estilo" de Unamuno va, por tanto, mucho más allá de la metodología racionalista, porque el estilo no es sólo camino (*methodos*), sino también lo que camina, lo que mueve y con-mueve: el estilo es el hombre, como decía Buffon, en su originaria unidad de *pathos* y *logos*.

Finalmente, no es casual, siempre a propósito de esta huella humanista, que reconozca a la metáfora un papel central en la revitalización del lenguaje desgastado,¹³ y que hable de "ojos metafóricos" (*ADE*, pp.814, 815), y se pregunte: "¿es que hay algo, divino o humano, que caiga fuera de la consideración del estilo? Nada; porque es una manera de ver" (*ADE*, p.851). Falta sólo una explícita referencia a la doctrina del *ingenium*, como facultad de descubrir (ver) relaciones a-lógicas originarias entre las cosas.¹⁴ El hecho es que Unamuno, como los humanistas, sabe que no se puede suprimir lo patético del plano filosófico, como reiteradas veces ha pretendido el pensamiento moderno: "sentir es un modo de pensar" (*ADE*, p.883). Por eso el estilo del que trata se define como la expresión de todo el ser de la persona, es decir, de la inextricable unidad de *pathos* y *logos*, de su verdad existencial, que desde luego no se deja medir con el viejo metro exclusivo de las capacidades de raciocinio: "el estilo no es cuestión de lo que llamamos inteligencia, en el sentido racional. Un hombre casi irracional, incapaz de discurrir con lógica, puede tener estilo" (*ADE*, p.869). Y antes había afirmado: "es el estilo el que crea pensamiento, y el que carece de estilo no piensa". (*ADE*, p.815)

Unamuno comienza su discurso partiendo de la famosa sentencia de Buffon "le style est l'homme même" (*Discours à l'Académie française*, 1753). Luego identifica el hombre-estilo con la persona, concepto de alcance social que matiza contraponiéndolo al de mero individuo.¹⁵ Estilo y personalidad forman, a su juicio, un connubio no escindible. Un idiota no puede usurpar el estilo de otro imitándole servilmente: "Una sentencia profunda o ingeniosa pronunciada por uno, por el que la creó... es algo, y repetida luego por un tonto no pasa de ser una tontería. La misma frase en dos bocas distintas hace dos frases" (*ADE*, p.811). La unidad de lenguaje y vida no es analizable racionalmente, porque viene a caer el mismo principio de universalidad: todo es circunstancial, no abstraible de contexto, hasta el punto de que las mismas palabras, en dos bocas distintas, ya no son las mismas. De lo cual se colige que el problema estilístico no es esencialmente literario,¹⁶ sino existencial; es el problema del qué-hacer con y de la propia vida. Y la tarea existencial que a cada uno se impone -glosa Unamuno- es crear el propio personaje: "Todo el que se sabe su papel tiene estilo" (*ADE*, p.797), "lo primero que hay que hacer es hacerse a sí mismo" (*ADE*, p.861).¹⁷

Alrededor del estilo es de 1924. Pero es mucho antes cuando se afirma en Unamuno¹⁸ la necesidad de un giro poético anti-cartesiano, tal vez justamente en los albores de su pensamiento y su aventura literaria, ambos

dirigidos, como se apuntaba, a la creación de un *propio* personaje. En 1895 Unamuno empieza a trabajar en una novela corta¹⁹ destinada a quedarse en el cajón, inicialmente titulada *Nuevo mundo*, que, después de la conocida crisis del 97, transforma en la base de una obra teatral igualmente poco afortunada: *La Esfinge*. Esto, que fácilmente puede comprobarse colacionando esta novela frustrada, publicada recientemente, con una cualquiera de las redacciones conservadas de la pieza, Unamuno lo confía, aunque de manera velada, únicamente a Galdós:

En lo que sí he venido a dar es en lo que no creí nunca, en lo mismo en que fue usted a dar: en el teatro. Cuando hace tres o cuatro años me excitaban Villegas y Colorado a que hiciese algo para el teatro me resistí alegando que ni mis gustos, ni mi complejidad espiritual, ni mi estilo me llevaban a él. Y a él he ido a dar casi sin sentirlo; intentando hacer una novelita.²⁰

A otros corresponsales, el escritor vasco presenta su drama en gestación como un reflejo y una confesión de la crisis atravesada,²¹ y, por tanto, como el resultado de un radical y repentino cambio de ruta y de perspectiva. Muy probablemente, evita, en estos otros casos, cualquier fortuita alusión a *Nuevo mundo*, porque le hubiera resultado difícil explicar a sus interlocutores la verdad de una crisis "preparada" por lo menos durante los dos años anteriores. Pero, en realidad, la anécdota de la crisis nocturna no parece tener más importancia -a la luz de estos borradores- que la de una estremecida *respuesta biográfica* al proyecto idealizado de vida que Unamuno comienza a esbozar justamente en *Nuevo mundo* -y parcialmente en *Paz en la guerra* -, y que intenta corregir luego en la pieza comenzada en el 98 y seguirá retocando, con abnegación y constancia, a lo largo de toda su obra.

Pero, lo que más interesa destacar, del testimonio citado, es -sobre todo- la reticencia del futuro rector de Salamanca, que, delante del maestro Galdós, no deja transparentar el autobiografismo de su personaje *in fieri*, y se limita a una vaga alusión a su crisis,²² para tratar luego de *La Esfinge* sólo desde una perspectiva técnica (el pasaje del género novelesco al teatral). Ya se ha visto que, en *Alrededor del estilo*, autobiografía y estilo son términos parejos, y que la falta de estilo achacada a Galdós equivale, entre otras cosas, a la ausencia de verdaderas autobiografías en su obra.

2. Falta de estilo, en este contexto, quiere decir -entonces- incapacidad de expresar una rica personalidad: en la obra como en la vida; o sea, inexistencia, puesto que no existe de veras quien no tenga estilo: "lo más raro es encontrar quien tenga estilo, quien sea él, quien exista" (*ADE*, p.829). En *Alrededor del estilo* Unamuno anuncia también la intención de querer-se ocupar aun del problema del estilo en sus planes inmediatos, aunque, en apariencia, trate de otras cosas: "Lo que no quita que en todo lo demás que escriba, sea lo que fuere, trate principal y esencialmente de estilo aun

sin nombrarlo" (ADE, p.844). Es tentador leer en esta afirmación un presagio de *Cómo se hace una novela*, texto híbrido, a medio camino entre la novela, el diario y el ensayo, en que se discepta sobre "cómo" escribir la novela de la propia existencia, es decir, sobre el estilo que permite al anónimo individuo convertirse en "persona". Cada uno es el novelista de sí mismo, llamado a dar forma al hombre nuevo que, en lo más íntimo, aspira a ser; si no lo consigue, un novelista sin estilo, aunque su dominio de las técnicas narrativas sea perfecto y sus elecciones léxicas siempre acertadas.

Como se decía, en el fondo de esta teoría existencial de la novela es preciso divisar la piedra angular del autobiografismo unamuniano, tantas veces señalado, pero -nos parece- casi nunca penetrado en su sentido último. Este autobiografismo, en realidad, tiene que entenderse como auto-proyección: no basta decir que Unamuno atribuye a ciertos personajes algunas de sus experiencias y todas sus ideas; esto le sirve sólo para una identificación preliminar, para engancharse a *su* personaje. Pero, lo que de veras es relevante, es que éste asuma a menudo también rasgos evangélicos y quijotescos, como en el caso de Eugenio Rodero (*Nuevo Mundo*); Ángel (*La Esfinge*), Agustín (*Soledad*), o la *Vida de Don Quijote y Sancho*, texto clave en el cual seguramente es más manifiesta la superposición de los dos esenciales *mythoi* del orbe ficcional unamuniano. La inicial representación en el personaje se transforma así en proyecto ontológico: en posibilidad de metamorfosis ética o de liberación estética. Al fin y al cabo, para Unamuno, es el proyecto, el querer-ser, lo esencial de toda biografía, en cuanto encierra su *télos*: sólo tomando como base éste, la existencia *in fieri* del novelista logra una opción de "plenitud". El hombre-biógrafo, esto es, el novelista, "se describe, se expresa así mismo. Y lo mejor de sí, lo que quiso haber sido".

Si se comparte que lo fundamental, en el autobiografismo unamuniano, es el proyecto de futuro más que la inserción de vestigios de lo vivido (puesto que lo que se pretende averiguar, escribiendo, es qué futuro pueda tener *cierto* pasado), entonces se debe juzgar de la máxima relevancia que el horizonte mitológico unamuniano, centrado, como se decía, principalmente en la figura evangélica de Cristo y la de don Quijote, sin lindes exactos entre una y otra, ya hubiera aparecido en precedencia, en el ámbito circunscrito de las letras españolas, justamente en un texto de Galdós: *Nazarín*, de 1895 -es evidente que el referente europeo, en este caso, es Dostoievsky-.²⁵

Es imposible que Unamuno no se diera cuenta de que esta novelita reunía los mismos paradigmas mitológicos que caracterizan su proyecto de "hombre nuevo" (aunque es cierto que, con respecto a don Quijote, su inicial entusiasmo se enfría sensiblemente en el 98 -pero enseguida asistimos a un nuevo acercamiento empático-). Esto, junto a la textura claramente autobiográfica de algunas criaturas galdosianas, como Evaristo

Feijoo, en el cual -como se ha dicho- no es difícil reconocer un “doble ficticio de don Benito”,²⁴ nos lleva a la conclusión de que se pueden encontrar, en Galdós, los dos “elementos” básicos de la novela existencial unamuniana: una representación autobiográfica en ciertos personajes (Feijoo), y un proyecto existencial “alternativo” y mitológico en otros (Nazarín): falta, sin embargo, -desde el punto de vista unamuniano- la conjunción entre ambos aspectos en una figura única y titánica.

Esta “carencia de conexión” se refleja, desde luego, también en la estructura narrativa elegida, y fundamentalmente en el hecho que en Galdós no haya, como en Unamuno (o en las primeras obras de Azorín y Baroja), un personaje autobiográfico central que monopoliza toda la atención del lector: la obra galdosiana no se agota, en efecto, en la dramatización de las peripecias espirituales del “novelista” en el sentido específico que otorga Unamuno a la palabra. Nazarín podría ser un válido ejemplo de hombre nuevo incluso para los hombres del 98; pero -como se hacía notar- falta justamente aquí el autobiografismo que en otros lugares de la producción galdosiana se puede vislumbrar. Además, su rasgo psicológico dominante es la resignación: una resignación atemporal, evangélica. Aunque Unamuno quiera resignarse de la misma forma a su destino ontológico en el 97, su camino maduro es seguramente el del agonismo, y no en vano E. R. Curtius le llamó; *Excitator Hispaniae*. Por eso sus personajes paradigmáticos se caracterizan, desde el primero -Eugenio Roderó-, por la voluntad indómita de empeñarse en un “sostenido apostolado”.²⁵ Nazarín es pasivo desde el primer momento; en cambio, el héroe modernista emprende una dura lucha, aunque sus esfuerzos naufraguen al final en la abulia (Fernando Ossorio, Antonio Azorín) o en el sacrificio cruento de matriz cristiana (Eugenio Roderó, Ángel). La distancia no podría ser mayor: el héroe modernista experimenta todo el peso de su fracaso y su personalidad resulta literalmente aplastada, mientras que Nazarín es intocable en la torre de marfil de su fe.

Repárese también, de paso, en la distancia que separa los personajes de Azorín y Baroja -instalados, al final, en la abulia nihilista- del agónico protagonista unamuniano: éste fracasa como ellos, pero su derrota se convierte, al mismo tiempo, en adhesión al *mythos* evangélico. Lo cual, por supuesto, no basta para remediarla: el sacrificio cristiano, como se desprende también de Dostoievsky, se ha vuelto, después del fin de la metafísica, tremendamente ambiguo -el sentido del martirio ya no está garantizado-.²⁶

3. En conclusión, Unamuno no niega sólo el magisterio de Galdós, sino su misma existencia. Por eso descubre en la frase de Manso, “Yo no existo”, la clave para interpretar tal vez la única autobiografía que Galdós hubiera trazado en su obra (*ADE*, p.845). Como se ha visto, el no haberse plasmado como “hombre nuevo”, el no haber dibujado una biografía “optativa”, y el haberse conformado -en cambio- con retratar a una socie-

dad exangüe y corrupta, representan las dos caras de la única acusación que Unamuno logra formular en contra del novelista canario; y que -desde luego- no nace *ex nihilo* en 1924, no obstante cuanto declarado ocho años más tarde a R. Castañeyra Schamann: "En la quietud y en el sosiego de esa isla (Fuerteventura) es donde pude darme cuenta de todo el enorme trabajo de aquel hombre recogido. Mi Galdós de hoy es el que aprendí a conocer ahí".²⁷ Porque en 1920 ya había escrito:

Apenas hay en la obra novelesca y dramática de Galdós una robusta y poderosa personalidad individual, uno de esos héroes que luchan contra el trágico destino y se crean un mundo para sí, para sí mismos, un Hamlet, un Segismundo, un Don Quijote, un Tenorio, un Fausto, un Brand o un Juan José. Es que Galdós no les encontró; en el mundo en que el destino le hizo vivir.²⁸

Éste es el primer paso hacia las críticas del 24, aunque en este artículo no se reproche todavía a Galdós el no haber creado lo que no había podido encontrar en su época. El cuento "Una tragedia" (1923), que Unamuno publicó en *Caras y Caretas*, puede entonces leerse como el sucesivo desarrollo y ya como una anticipación cifrada del ataque lanzado al año siguiente. La historia, muy sencilla, está basada en la disputa entre dos escritores: el afirmado y maduro Ibarro, y el principiante Pérez. El primero se niega a escribir un prólogo para el segundo, y cuando éste le pide explicaciones, Ibarro, tajante, afirma:

He hojeado su libro, he leído acá y allá pasajes de él y he visto que no hace usted sino repetir lo que todo el mundo dice, y lo que es peor, como lo dice todo el mundo. Ni una expresión, ni un grito, ni una metáfora, ni un acento personal. Y cuando cree usted ir contra la corriente general es cuando más ramplonerías escribe, pues se hace usted eco de la contracorriente también general.²⁹

El juicio expresado en el 24 sobre Galdós es ligeramente menos cruel - "Escribía sin estilo propio. A las veces, un concepto sutil, una metáfora viva; pero una frase, un giro suyo... jamás" (*ADE*, p.836)-, pero la argumentación de fondo es la misma. Es tentador suponer que, para que no resultase sospechoso el relato del 23, Unamuno convirtiera al maestro Benito Pérez Galdós en un escritor primerizo. Los nombres de los personajes unamunianos, como es sabido, son casi siempre significativos, y no sería del todo disparatado preguntarse si, en este caso, justamente el anónimo "Pérez" no sea una apretada máscara que oculta cuanto desvela.

Pérez sabe que renunciar a la literatura no es una solución para él. Su carencia de estilo es un hecho existencial y no sólo "retórico" -en el sentido trivial del término-, un defecto ontológico que, como teme no poder remediar, parece destinado a invalidar todas sus obras futuras, del género

que sean: por eso elige el suicidio. Es el único camino que ve abierto: el reconocimiento total de la propia, ya demasiado manifiesta, "inexistencia". Así termina el relato:

Días después Pérez se pegaba un tiro, después de escribir a Ibarrodo una carta en que le decía que le había puesto ante los ojos un espejo en que vio su inutilidad. Ibarrodo se aquietó pensando que los suicidas lo son de nacimiento.³⁰

Es fácil comprobar que el símbolo del espejo, en la literatura unamuniana, acompaña siempre la trágica cognición de la nada, el momento crucial en que el protagonista descubre -como en este caso- toda la propia esencial "inutilidad".³¹ Pero, lo que más alarma, es la conclusión de Ibarrodo, de un determinismo basto e inquietante: "los suicidas lo son de nacimiento", que parece confirmar el temor de Pérez sobre la imposibilidad ontológica -para él- de llegar a tener estilo, a existir de verdad.

En *Alrededor del estilo* Unamuno se enfrenta al problema de la posibilidad de aprehensión del estilo y su actitud resulta mucho más conciliadora: aunque no pueda ser suficiente -como se ha visto- la imitación servil, el estilo se encuentra justamente emulando, ya que cada uno llega a conocerse sólo en el otro: a través de la imagen reflejada en las pupilas que le miran (*ADE*, pp.800-801). Se es "persona", y se demuestra tener estilo, sólo mientras se actúa en el teatro de la convivencia social. Y, en efecto, el proyecto unamuniano de hombre nuevo no se agota en su formulación literaria, sino que exige sobrepasar la imperturbabilidad del texto, requiere una interpretación existencial, una *applicatio*³² histórica. Las ficciones de Unamuno, lejos de reducirse a un absurdo juego solipsístico, representan la dramatización de un anhelo de reforma ontológica, individual y colectiva, cuyo éxito o cuyo fracaso piden ellas mismas, a gritos, que se mida no en un manual cualquiera de literatura, sino sobre el tablado de la historia más reciente de España y de lo que llamamos occidente (de aquí la problematicidad de su legado ideológico).

Bajo esta luz, el hecho que el autor vasco, en carta a Chonon Berkowitz,³³ parezca achacar a Galdós hasta el no haber sido un hombre público (otra afirmación muy discutible, sobre todo si no se restringe a los últimos años de retiro forzado), tiene que verse, una vez más, como el revés del delito -más general y más terrible- de no haber sabido entender el arte de la novela como él la concebía: como proyección de autobiografías desiderativas-dilucidación, en y mediante la escritura, de un paradigma vital destinado a ser encarnado, ante todo, por el mismo hombre-biógrafo, esto es, por el novelista-personaje, delante del vasto y atento público nacional.

Unamuno no parece admitir ni siquiera la posibilidad de una frecuentación diversa del espacio literario -más amena, más lúcida, más abierta al placer del texto-; y esta misma ceguera -a todas luces- fue lo que le impidió valorar con justicia la constitutiva "polifonía" de los mundos galdosianos, irreductibles a dos o tres arquetipos fundamentales.

NOTAS

- ¹ BERKOWITZ, H. Ch., «Unamuno's Relations with Galdós», en *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, 1957, XIX, pp.170-77, capta una cierta dosis de envidia latente, en Unamuno, que enturbiaría su opinión crítica con respecto a Galdós. SCHRAIBMAN, J., «Galdós y Unamuno», en *Spanish thought and letters in the 20th Century*, Nashville, 1966, pp.451-482, ablanda esta toma de postura afirmando que, en realidad, el escritor vasco pretendía, con sus reiterados ataques a la obra galdosiana, poner en tela de juicio a la sociedad de la Restauración. ONTAÑÓN DE LOPE, P., «Una ruptura generacional: Galdós y Unamuno», en *Anuario de letras*, Universidad Autónoma de México, 1995, vol. 33, pp.201-228, pone de manifiesto las influencias galdosianas que, al margen de las declaraciones del mismo Unamuno, se pueden rastrear fácilmente en su producción (aunque cometa un pequeño error suponiendo que *Amor y ciencia* de Galdós pueda haber influenciado, al menos por lo que se refiere al título, *Amor y pedagogía* de Unamuno - p.224-, visto que esta novela es de 1902, mientras que el drama galdosiano es de 1905). La tesis de CLABÉ, M., *El Galdós de Unamuno*, Université de Rennes II - Haute Bretagne, septiembre 1996, presenta un detallado cuadro de la evolución del juicio unamuniano sobre Galdós. De su parte, M^a del Carmen Rodríguez Acosta, «¿Galdós es lector de Unamuno?», en *Actas del quinto congreso internacional de estudios galdosianos*, Cabildo insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1992, Vol. I, pp.445-453, trata del influjo de la primera novela publicada por Unamuno, *Paz en la guerra*, sobre las galdosianas *Bodas reales*.
- ² «¿No será Manso un ejemplo de ficción autónoma, de ser novelesco independizado, a lo último, de su autor? Es raro que Unamuno no siguiera esta pista, pues Manso es el personaje de la galería galdosiana más propio para ser entendido por él. La posición de Galdós en cuanto a la invención del personaje es, en *El amigo Manso*, pre-unamuniana». GULLÓN, R., «La invención del personaje en *El amigo Manso*», en *Ínsula*, Año XIV, 15-III-1959, n^o 148, p.1.
- ³ Citaré el texto, mutilo por la censura, de las *Obras Completas*, T. IX, Afrodísio Aguado, Madrid, 1958, pp.787-884, indicando, detrás de la sigla ADE, el número de página correspondiente. Los artículos que forman esta serie se publicaron en *El Imparcial* del 20 de abril al 30 de noviembre de 1924, y los dos en que se ataca a Galdós son: «El estilo de Galdós» *op.cit.*, pp.915-917, y «El amigo Galdós sobre el estilo» *op.cit.*, pp.921-923
- ⁴ «Sobre la filosofía española-diálogo», *Obras Completas*, T. I, Escelicier, Madrid, 1967, pp.1160-1170 (se citará esta edición de las *Obras Completas* con la sigla O.C.E., seguida por el número del tomo y la página correspondiente) - 1^a ed., *La España Moderna*, XVI, n^o 186, Madrid, junio, 1904, pp.28-42; las palabras citadas se leen en la última página. En una carta del 19-VI-1905 escribe Unamuno a Francisco Antón: «No intente usted poner aquí alma en nada. Lo mejor es las filosofías archi-ramplonas y ultravulgares de los personajes de Blasco Ibáñez o las cursis superficialidades científicas de los inevitables ingenieros de Galdós». (Casa-Museo Unamuno, colocación COR/237)
- ⁵ «Unamuno no penetra en Galdós más allá de lo que su sensibilidad y personalidad le permiten. La obra de Galdós es objeto de sus reflexiones, pero más que nada es catálisis que le sirve para sus propias ideas y preocupaciones», SCHRAIBMAN, J., *op.cit.*, p.458.
- ⁶ Cfr. MORÓN ARROYO, C., *El «Alma de España» en Cien años de inseguridad*, Ediciones Nobel, Oviedo, 1996, pp.129-130.
- ⁷ «Su personalidad artística era algo como una representación de la impersonalidad; era el hombre medio el que hablaba en él». (ADE, p.837)

- ⁸ SCHRAIBMAN, J., *op.cit.*, p.453.
- ⁹ Clarín así presenta al personaje de don Saturno: "Después de bien lavado iba a misa sin falta, a buscar el hombre nuevo que pide el Evangelio. Poco a poco el hombre nuevo venía; y por vanidad o por fe creía en su regeneración todas las mañanas aquel devoto del Corazón de Jesús", ALAS «CLARÍN», L., *La Regenta*, Cátedra, Madrid, 1987, T. I, p.173.
- ¹⁰ Cfr. CEREZO GALÁN, P., *Las máscaras de lo trágico -Filosofía y tragedia en Miguel de Unamuno*, Trotta, Madrid, 1996, pp.426-429. Cerezo Galán considera sólo la continuidad Humanismo-modernidad; la obra de E. Grassi tiene el mérito de haber puesto de manifiesto la «novedad» filosófica humanista tanto respecto a la escolástica medieval, como al racionalismo cartesiano y al idealismo. Debo a Francisco J. Martín la idea de poder tamizar un legado humanista latente en la tradición española más reciente.
- ¹¹ «La vida es sueño» O.C.E. *cfr.*, I, pp.940-946.
- ¹² «È il problema centrale specifico dell' Umanesimo, preminenza del problema della parola su quello entí nello sforzo di definirli razionalmente tramite una onto-logia», GRASSI, E., *Potenza dell' immagine - Rivalutazione della retorica*, Guerini e Associati, Milán, 1989, p.258. Cfr. CEREZO GALÓ, *op.cit.*, pp.383-384.
- ¹³ "Quedábamos en lo de la pesca de metáforas. Se las pesca en la mar de la filología. Y es para lo mejor que sirve estarle hurgando y escarbando las entrañas a un lenguaje: para sacar metáforas y resucitar así las palabras. Que sólo son vivas, que sólo son poéticas, que sólo son evocadoras cuando nos muestran sus metáforas". (ADE, p.814)
- ¹⁴ Cfr. GRASSI, E., *op.cit.*, pp.167-261; *cfr.* también GRASSI, E. - LORCH, M., *Umanesimo e retorica - Il problema della follia*, Mucchi, Modena, 1988, *passim*, donde Grassi recalca su tesis fundamental: el pensamiento formal debe dejar espacio a un "saber arraigado en la metáfora", ya que el hombre vive en situaciones existenciales siempre distintas.
- ¹⁵ "Conocidísimo es que la palabra persona, dicen ahora que de origen etrusco..., significó primero la careta o máscara trágica o cómica que llevaba el actor antiguo cuando representaba lo que llamamos un papel, significó luego el papel o la persona, el personaje mismo representado, y por fin, trasladando su acepción del teatro inmediato e ingenuo al otro, al teatro mediato y artificioso de la vida pública civil, vino a designar el papel que uno hace en la tragicomedia de la historia, el personaje que representa". (ADE, p.796)
- ¹⁶ El estilo "nada tiene que ver, ¡es claro!, con la corrección gramatical y retórica". (ADE, p.797)
- ¹⁷ "A Adán y Eva se les desterró del Paraíso por haberse hecho hombres... por haber cobrado conciencia humana, histórica, de sí mismos; por haber logrado estilo, por ser ellos mismos, por ser sinceros. No por lo que hicieron, sino por lo que se hicieron" (ADE, p.810). Bastante difusa en la cultura de la época es la idea de que el hombre es novelista de sí mismo (derivada, sin duda, del legado nietzscheano): *cfr.*, por ejemplo, ORTEGA Y GASSET, J., «Prólogo para alemanes» en *El tema de nuestro tiempo*, Alianza/Revista de Occidente, Madrid, 1987, p.31.
- ¹⁸ UNAMUNO, M. de, *Nuevo mundo*, L. Robles ed., Trotta, Madrid, 1994.
- ¹⁹ Cfr. borradores y copias mecanografiadas conservados en la Casa-Museo Unamuno, colocación 1/16, 3/13 y 5/35.
- ²⁰ "Fruto de las últimas vicisitudes por que ha pasado mi espíritu ha sido un drama". BENÍTEZ, H., *El drama religioso de Unamuno*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1949, p.275 (carta del 23-XII-1898 a Jiménez Ilundain).
- ²¹ "Lo peor es que en fuerza de vivir solo conmigo llegó a ulcerárseme la conciencia, y me sucedió con ella lo que con el estómago ulcerado, que empezó a digerirse, esto es, a

analizarse, a sí mismo. Dios sólo sabe lo que sufrí.” Carta de Unamuno a Galdós del 30-XI-1898 en SCHRAIBMAN, J., *op.cit.*, p.463.

²² *Ibid.*

²³ Cfr. ROMERO TOBAR, L, «Del `Nazarenito` a *Nazarín*», en *Actas del Quinto Congreso internacional de estudios galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, 1992, Vol. I, pp.471-482. Romero Tobar, después de recordar que Cristo y don Quijote son los dos modelos a los que Galdós mira para la construcción de su don Nazario, y haber esbozado la polifacética corriente europea de reelaboración literaria del primero hasta Renan y Strauss, logra seguir cuidadosamente sus huellas también dentro de la tradición española del siglo XIX. Sería interesante realizar una pesquisa análoga sobre la figura de don Quijote, que, como es sabido, a comienzos del Novecientos cataliza la atención de todos los intelectuales de prestigio, que perciben en él un claro símbolo de la realidad española. Morón Arroyo señala, como tal vez involuntario iniciador de esta tendencia, al catalán Valentí Almirall, que ya en 1886 no duda en recurrir a la criatura cervantina para poner de manifiesto las carencias del alma castellana: “En 1886 Valentí Almirall ve a Don Quijote como caballero desinteresado y generoso, pero débil de cuerpo y débil de razón. Tiene en su cabeza unos cuantos lugares comunes que considera la ciencia más avanzada, y luce en las Cortes una oratoria tan exuberante como vacía... Cuando le fallan los argumentos, quiere imponerse por la lanza. Y para Almirall don Quijote encarna un alma: ‘¿Pot donar-se un tipo més geüinament castellà?’, MORÓN ARROYO, C., *op.cit.*, p.117.

²⁴ GULLÓN, G., *La novela moderna en España (1885-1900) - Los albores de la modernidad*, Taurus, Madrid, 1992, p.63.

²⁵ *Nuevo Mundo*, *cit.*, p.59 (*ms*, p.76). “Las figuras que Galdós ha hecho pasar por su retablo de Maese Pedro, rara vez parecen tener libre albedrío; se dejan vivir más que hacen su vida... Y cuando quieren ser rebeldes no pueden, a pesar de todos sus esfuerzos, rebelarse... En el fondo todos, hasta los que parecen rebelarse, se resignan y aun se conforman”. (*O.C.E.*, III, p.1206)

²⁶ Azorín relata estas palabras del filósofo y escritor vasco en su artículo «Charivari en casa de Unamuno», originariamente publicado en *La Campaña* (26-II-1898): “¡El Cristo nuevo! Sí, ya lo sé... Usted ha hecho de eso un artículo. ¿Son esos los ideales? Usted, querido amigo, y los que como usted piensan están equivocados. Son generosas sus aspiraciones, pero no es esa precisamente la orientación; hay algo más que eso... // Cristo no puede ser viejo ni nuevo; Cristo es eterno, el Cristo verdaderamente eterno, el del Evangelio, no el visto a través de Renán. // Usted ha hecho que Cristo llame imbéciles a esos resignados proletarios que sustentan a la humanidad con su trabajo. ¡Qué aberración! El Cristo que dijo -Mat., c. 22- que quien llamase a un hombre imbécil merecía el fuego, no puede llamar imbéciles a sus hijos, ni fue perseguidor de toda ley quien dijo que no venía a derogar la ley, sino a cumplirla -Mat., c.17- Pero ante todo y sobre todo, hay en la manera de ver usted a Cristo, y con usted otros muchos, no poco de la manera con que le veían muchos de sus coetáneos, que querían que fuese un luchador y nunca comprendieron aquel “mi reino no es de este mundo”. MARTÍNEZ RUIZ, J., - «Azorín» *Artículos anarquistas*, (prólogo, selección y notas de J. M^a. Valverde), Lumen, Barcelona, 1992, p.76, Unamuno aquí se refiere al artículo «El Cristo nuevo» de Martínez Ruiz, también aparecido en *La Campaña* el 5-I-1898 (y luego en *Don Quijote* el 15-XI-1901). Es fácil comprobar la autenticidad de las palabras atribuidas a Unamuno, basta confrontarlas con la inédita meditación evangélica. «El mal del siglo», conservada en la Casa-Museo Unamuno (colocación 9/9). En la época de la crisis el juicio sobre el historicismo de Renan es cruel, pero esta actitud cambiará radicalmente en los años sucesivos.

²⁷ Carta del 12-IV-1932 en SCHRAIBMAN, J., *op.cit.*, p.480.

²⁸ UNAMUNO, M. de, «La sociedad galdosiana», en *O.C.E.*, III, p.1204. Tanto este artículo, como otros dos también escritos con ocasión de la muerte de Galdós, -«Galdós en

1901», en *O.C.E.*, III, pp.1205-1206 y «Nuestra impresión de Galdós», en *O.C.E.*, III, pp.1207-1209-, suscitaron las críticas de doña Emilia Pardo Bazán, que, en una carta del 24-II-1920, escribe a Unamuno: “No sé si Ud. sabe que yo soy uno de sus *verdaderos amigos*. Tengo esa condición. Y eso no impedirá que le eche una peluca por lo que dijo de Galdós. Ya sé que lo han aumentado mucho; pero la ocasión fue pésima. De todo esto se tratará, si Ud. se nos presenta como espero, dispuesto a la plática”. (Casa-Museo Unamuno, colocación P1/65)

²⁹ *O.C.E.*, II, p.903.

³⁰ *O.C.E.*, II, p.904.

³¹ “Yo recuerdo haberme quedado alguna vez mirándome al espejo hasta desdoblarme y ver mi propia imagen como un sujeto extraño, y una vez en que estando así pronuncié quedo mi propio nombre, lo oí como voz extraña que me llamaba, y me sobrecogí todo como si sintiera el abismo de la nada y me sintiera una vana sombra pasajera.” UNAMUNO, M. de, *Diario íntimo*, Alianza, Madrid, 1986, p.49. *Cfr.*, en particular, el final del primer acto (escena 13) de *La Esfinge*, *Nuevo Mundo*, *cit.*, p.53 (*ms*, pp.49-50) y el cuento *El que se enterró*, *O.C.E.*, II, pp.817-821 (el inédito «Allende lo humano» Casa-Museo Unamuno, colocación 1\6- presenta otra versión de este cuento).

³² La *applicatio* como es sabido, es el tercer y conclusivo momento de aquel acto unitario que es la comprensión: *cfr.* GADAMER, H. G., *Verità e metodo*, Bompiani, Milán, 1994, pp.358-363.

³³ “Galdós no podía unir en torno de sí a los jóvenes porque era un hombre solitario, taciturno -apenas hablaba-, de escasa sociabilidad y que vivía una vida aparte, absorto en el mundo novelesco que iba creando. Su situación pública y política -y sin ésta no se puede agrupar a jóvenes, ni para fines de cultura literaria- fue siempre muy secundaria” Carta a H. Chonon Berkowitz del 9-XII-30 en SCHRAIBMAN, J., *op.cit.*, p.461.