

NIEBLA Y LOS TRABAJOS DEL INFATIGABLE CREADOR PÍO CID: GANIVET COMO CATALIZADOR DE LA PRIMERA MODERNIDAD ESPAÑOLA

Niebla and Los trabajos del infatigable creador Pío Cid: Ganivet as Catalyst of the Initial Flowering of Spanish Modernity

Thomas R. FRANZ

Ohio University, USA
franz@ohio.edu

RESUMEN: *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* aporta a *Niebla* no sólo incidentes, imágenes, caracterización y su teoría del humor sino también estructuras fundamentales y otros ingredientes para la autocreación de su protagonista y la posible tachadura de su autor.

Palabras clave: Unamuno, Ganivet, ideas, estructura, incidentes.

ABSTRACT: *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* contributes to *Niebla* not only incidents, images, characterization and its theory of humor but also fundamental structures and other ingredients for the self-creation of its protagonist and the possible erasure of its author.

Key words: Unamuno, Ganivet, ideas, structure, incidents.

Según un artículo publicado por el propio Unamuno en *La Nación* de Buenos Aires el 29 de julio de 1908, Don Miguel conoció a Ángel Ganivet en mayo de 1891,

cuando los dos hacían oposiciones a cátedra en Madrid («Ganivet y yo», *Obras* 252; VIII). Unamuno tenía entonces 26 años, Ganivet un año menos. En la introducción que escribió para la republicación (en 1912 y bajo el título de *El porvenir de España*) de la serie de artículos publicados por él y el granadino entre el 12 de junio y el 14 de septiembre de 1898 en *El Defensor de Granada*, recuenta—desde su propia perspectiva— toda la historia de esta amistad en mucho más detalle («Aclaraciones previas», *Obras* 637-39; III). Durante las oposiciones, Unamuno asistía a todos los ejercicios de Ganivet y éste a los de Unamuno. En su tiempo libre pasaban horas de prolongada discusión en cafés, en horchaterías y en el Retiro. Unamuno por fin ganó la cátedra de Griego en Salamanca y se trasladó con su nueva esposa a la ciudad del Tormes. Ganivet, por su parte, no se llevó la cátedra de Granada y tuvo que realizar otras oposiciones para al servicio diplomático, donde pasó el resto de su vida. El período total de su amistad madrileña había sido de mes y medio, pero durante este tiempo habían formado fuertes impresiones al debatir y apropiarse de las ideas discutidas. Tenían mucho en común, aunque exhibían personalidades y habilidades sintéticas muy diferentes. En los cinco años siguientes no tuvieron contacto, hasta que Unamuno leyó en *El Defensor de Granada* una serie de artículos enviados por Ganivet desde su puesto consular en Gante. Unamuno le escribió y así se inició una correspondencia poco frecuente pero muy personal que duró unos dos años, después de la cual se pusieron de acuerdo en publicar—solicitados por Gregorio Martínez Sierra—una serie de cartas públicas en las cuales expondrían y debatirían sus ideas sobre la manera de regenerar a la patria. La serie, coleccionada como libro en 1912, ha llegado hasta nosotros con el título ya aludido: *El porvenir de España*.

Una lectura de los ensayos señala claramente la semejanza y disidencia que caracteriza su pensar en 1898. Lo primero que notan los viejos amigos es cuánto y cuán inevitablemente han cambiado sus ideas durante los seis breves años de su silencio. Ganivet dice que se encuentra «casi» de acuerdo con las nuevas nociones de Unamuno. Unamuno es mucho más combativo con la nueva expresión de Ganivet. Gran parte de lo que escribe Unamuno es una extensión de lo que ya le había ganado fama con los cinco ensayos de *En torno al casticismo* (1895). Lo de Ganivet es una anticipación de las ideas suyas que pronto se publicarían en su *Idearium español* (1898), obra basada en la reconfiguración de ideas expuestas en la fracasada tesis doctoral, *España filosófica contemporánea*, que había entregado a la Universidad Central de Madrid en 1889 (Del Mastro 161). Mientras que Ganivet subraya la importancia de basar la renovación nacional en una visión correcta del «espíritu de territorio» del país, el telurismo de Unamuno explora la compleja dialogía de la letra y la cultura popular que esta misma tierra inspira. Ganivet ve en España una profunda tradición pagana, mientras que Unamuno apela a los vestigios de la tradición cristiana. Ganivet es africanista, Unamuno europeizante. Ganivet cree que España posee, en las comunidades monásticas, antecedentes del socialismo europeo pero que España misma es la creación de distintas olas de culturas incompatibles. Unamuno no cree tanto en abstracciones como la representada por la palabra socialismo sino en impulsos elementales pero no deterministas que con los años logran

la elaboración de proyectos para el bien común. Cree que, en su base, todos los pueblos que llegaron a construir España tenían mucho en común por tratarse de seres humanos con impulsos semejantes. La actitud de Unamuno tanto en el prólogo de 1912 como en comentarios posteriores es, como señala Rabaté (128-32), sumamente combativa con Ganivet, evidenciando cierto resentimiento por la creciente opinión crítica de que las ideas claves de *El Torno* se basaran en las del amigo granadino. Es una polémica que todavía no se ha resuelto, ya que hay evolución en los conceptos de Unamuno que podría interpretarse como un influjo tardío de Ganivet (Marichal 34-36, Rabaté 132-44). A pesar de estos vaivenes, la continua hostilidad dirigida a la crítica retrospectiva y la fundamental discrepancia en su orientación histórica, los dos amigos universitarios y epistolares concuerdan en una filosofía de querer elevar el espíritu en lugar de imponer programas. Creen en la fuerza motriz del individuo y no en las potencias de los movimientos en masa.

¿Sería probable —con mes y medio de contacto intenso, con dos años más de relación epistolar, con cierta lectura mutua de artículos y de novelas— que dos idealistas tan inconstantemente semejantes pero ideológicamente opuestos como Unamuno y Ganivet, el uno liberal, el otro básicamente conservador, lograran influirse en la profundidad del arte de la narrativa? De Ganivet, siempre reticente, siempre fuera de España, tan poco prolífico, sufriendo en los últimos días de incoherencia mental, no tenemos comentarios. Unamuno, a diferencia, parece descartar esta posibilidad. En el ya aludido artículo «Ganivet y yo», Unamuno niega enérgicamente una aseveración por parte del antologista de Ganivet, Carlos Malagarriga, de que figuras como Maeztu, Azorín, Unamuno y Manuel Bueno desciendan espiritualmente de Ganivet. Respecto al caso personal, señala Unamuno que es cuestión de cronología. Cuando Ganivet y él tenían su contacto más intenso —se refiere a la época de *El porvenir de España*—, dice, «había ya yo publicado dos de mis obras, en las que está en germen casi todo mi pensamiento ulterior» (250). Se refiere a *En torno al casticismo* y a *Paz en la guerra* (1897). Después sugiere que Ganivet tuvo la buena suerte literaria de morir antes de que sus progresivas incoherencias mancharan el mito de su nombre. Afirma que su propio *En torno al casticismo* influyó en el *Idearium* de Ganivet y no viceversa. Podría haber agregado que hay mucho de la «intrahistoria» y de interioridad «contemplativa» suyas de *En torno* en el *Epistolario* del granadino y en la filosofía del Pío Cid de *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* (Herrero 63-67). Dice que Ganivet albergaba dentro a un reaccionario que no podía influir en las otras figuras asociadas con el noventa-yocho. Asevera nietcheana y paranoicamente (hay que recordar a su alter-ego Joaquín Monegro en *Abel Sánchez* [1917]) que muchos que elogian a Ganivet lo hacen con motivo de rebajarle a él. Dice que Ganivet no sabía bien el griego porque «nunca se cuidó de aprender bien las cosas» (253). Insiste en que los libros de Ganivet —ejemplo preclaro el *Idearium*— están llenos de errores, arbitrariedades y prosa gratuita y que puede ser que por estas razones su obra «repose al aire» (253).

En otros escritos Unamuno se muestra más flexible y positivo. En la introducción de 1912 a *El porvenir de España* dice: «si entre Ganivet y yo hubo influencia

mutua fue mucho mayor la mía sobre él que la de él sobre mí» (639). Dice que ya está en desacuerdo con gran parte de la exposición que hiciera en sus conversaciones periodísticas con Ganivet. En efecto, ya en su artículo «Ángel Ganivet» (*Obras*, 1070-72; III), publicado en *La Noche* de Madrid, el 23 de octubre de 1898, había dicho que Ganivet era un gran hombre, si no un gran literato. Acusa sus propias tendencias de dificultarle la fama a Ganivet por haberle hecho a veces el «mal de ojo». Dice también que sus *Granada la bella* (1896) y *Cartas finlandesas* (1898) constituyen obra original, sugestiva y eternizante. Pero, más que nada, se detiene a alabar las dos largas novelas de Ganivet: *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid* (1895) y *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* (1898), siendo ésta «novela inatractable, en que un hilo ondulante y caprichoso sirve para que Pío Cid haga y diga de las suyas con el mayor desparpajo del mundo» (1070).

Tomemos esta última novela de Ganivet, que la crítica llama casi por unanimidad su obra maestra, esto a pesar de su cualidad incompleta (aunque no en detrimento a su valor e importancia), y comparemos partes de ella con secciones de la obra más famosa de Unamuno, su conocidísima narrativa *Niebla* (1914), portaestandarte de la primera narrativa de la modernidad española. Desgraciadamente, los dos tomos de la edición conservados en el archivo de la Casa-Museo Unamuno (expedientes U-3972-3) contienen pocas acotaciones de la mano de Unamuno, y éstas van dirigidas a materias tan difusas como la anécdota social, el cosmopolitismo falso y la importancia de los ojos en el diálogo interpersonal. Puede decirse lo mismo respecto a las copias unamunianas de *La conquista del reino de Maya* (U-2328), *Idearium español* (U-2682), *El escultor de su alma* (U-3163) y *Hombres del Norte* (U-3160). Según sus acotaciones, lo que a Unamuno le interesa en estos textos no es su estructuración de argumentos sino su acuñación de aforismos, filosofía de la historia, énfasis en el proceso existencial de la auto-creación individual y síntomas de la evolución psicológica que eventualmente llevó a Ganivet al suicidio, evolución claramente detectable en el *Epistolario* (U-2892) de Ganivet con Navarro Ledesma que Unamuno también poseía. Son los elementos de la auto-creación y la auto-destrucción del personaje los únicos que podrían relacionarse con cierta facilidad con la clase de narrativa que escribió Unamuno. En vista de esta laguna biográfico-crítica, intensificada por el lamentable hecho de que no se ha conservado la correspondencia Unamuno-Ganivet fuera de las selecciones publicadas en *El Defensor de Granada*, tendremos que fundamentar nuestra comparación exclusivamente en los dos textos novelescos y en la poca orientación que nos pueden suministrar los comentarios ganivetianos de Unamuno.

En el Trabajo Primero de *Los trabajos*, Ángel, el narrador ganivetiano, avalándose de las indagaciones de doña Paulita, la pupilera de la calle de Jacometrezo, nos informa que la madre de Pío Cid se llamaba Doña Concha y que «su esposo se había suicidado después de arruinarse en la Bolsa» (69). La esposa de Unamuno también se llamaba Concha (Concepción Lizárraga), y de hecho hacía sólo seis meses que se había casado con ella cuando Ganivet conoció a don Miguel durante

el período de sus oposiciones en 1891. En el capítulo VI de *Niebla*, Ermelinda, la tía de Eugenia, le explica a Augusto que «el padre de Eugenia se suicidó después de una operación bursátil desgraciadísima y dejándola con una hipoteca que se lleva sus rentas todas» (47). La razón de la pobreza de Pío Cid y de Eugenia es idéntica: el suicidio del padre por haber fracasado en especulaciones bursátiles.

En el Trabajo Tercero, Pío Cid ofrece teorías sobre la necesaria conexión entre el amor frustrado y la risa para el mundo moderno:

El amante desdeñado no tiene ahora otra salida que reírse él mismo de su amor no correspondido, para que esta burla del propio sufrimiento inspire al espectador algún sentimiento de benevolencia. Este amor irónico, que ya no es ciego del todo, como lo pintaban los clásicos, sino que entra en el combate con un ojo tapado y otro al descubierto[...] es un amor que los trovadores no conocieron por su dicha; es una creación moderna, un engendro de la libertad y de la indiferencia. (318)

Es el mismo concepto de la risa y del amor que el amigo de Augusto Pérez, Víctor Goti, le urge aceptar después de la fuga de Eugenia con el tenorio Mauricio en el capítulo XXIX de *Niebla*:

—No es la ocasión para bromas, creo.
—Al contrario, ésta es la ocasión de bromas.
—¡Qué felicidad!
—No te burles, Víctor.
—Y ¿por qué no me he de burlar? Tú, querido experimentador, la quisiste tomar por rana, y es ella la que te ha tomado rana a ti! ¡Chapúzate, pues, en la charca, y a croar y a vivir!
—Es que eso es corrosivo.
—Y hay que corroer. Y hay que confundir. Confundir sobre todo[...] La broma que no es corrosiva y confundente no sirve para nada. El niño se ríe de la tragedia, y el viejo llora en la comedia. Quisiste hacerla rana, te ha hecho rana; acéptalo, pues, y sé para ti mismo rana. (143-44; XXX)

El lector de *Niebla* (al parecer el espectador teatral vislumbrado en la teoría dramático-lúdico de Pío Cid) siente por el vencido y ridículo Augusto el mismo sentimiento de benevolencia que el personaje ganivetiano descubre en el guión autorial detrás de la pseudo-tragedia moderna. Es por esto por lo que el narrador unamuniano puede en seguida saltar a la suposición de un autor oculto que adopta la pose de confeccionador de la risa que ha de exhibir su personaje: «—... Si ahora, por ejemplo, algún... *nivolista*, oculto ahí, tras ese armario, tomase nota taquigrá-

fica de cuanto estamos aquí diciendo y lo reprodujese[...]»(146). Tanto la novela ganivetiana como la de Unamuno abogan por la misma esencia lúdica en el amor no correspondido moderno y en la representación literaria que a estas alturas puede hacerse de él. La razón de dicho ludismo es, para ambos autores, una inhabilidad de creer en la viabilidad del amor romantizado.

En el mismo Trabajo Tercero, donde el héroe discute lo risible del amor no correspondido Pío Cid escribe este poema:

Yo he conocido a una mujer extraña
 De tan cruel bondad,
 Que tenía un canario en una jaula
 Y le dio libertad...
 Mas antes le cortó al triste las alas.
 (324)

Es conocido que Augusto Pérez logra entrar en la casa de la misteriosa Eugenia tras rescatar el canario enjaulado que cae del balcón de la tía Ermelinda (*Niebla*, VI). Varias fuentes del incidente se han propuesto, siendo las más apropiadas al contexto unamuniano la del halcón que sigue Calisto en *La Celestina* y la del canario Liza Doolittle en *Pygmalion* de Bernard Shaw (Franz 137-54), asociaciones que se justifican entre los pretextos paralelos de Calisto y Augusto y lo cautivo de la situación de Augusto y Liza. Sólo el verso de Ganivet logra, sin embargo, ofrecer un resultado que sirve para resumir la situación del Augusto así liberado. Cuando Eugenia huye con Mauricio y éste le deja la primera víctima de los experimentos amorios de Augusto, la planchadora Rosario, recibe de Eugenia una carta que reza de esta manera: «P.S. No viene con nosotros Rosario. Te queda ahí y puedes con ella consolarte» (141; XXIX). Augusto, como el canario de Pío Cid estará libre, pero como el animalito de alas cortadas, no podrá ya hacer nada para su bien y se decide a suicidarse. Eugenia ha sido para él su «mujer extraña / De tan cruel bondad», o, como decía hace tiempo Foster, su *belle dame sans merci* (321-28).

A renglón seguido Pío Cid le expresa al amigo Gandaria su desprecio para el espectador/lector vulgar incapaz de acusar la interdependencia de la fealdad y la belleza y de la comicidad y la tragedia. Es una situación orgánica que «ese vulgo no conoce porque no quiere llegar al goce por el dolor, ni siquiera por el dolor teatral, fingido, puesto que ya ve usted que la tragedia y el drama van de capa caída y que el público lo que desea es reír mecánica y tontamente. ¡Pobre gente-cilla, que ignora que el sufrimiento llena la mayor parte de la vida, y que huye de la vida por huir del sufrimiento, y se contenta con hacer una agradable digestión de lo bueno o malo que come» (329-30). Es la vida misma la que decreta, desde luego, que el sufrimiento y el gozo, el vivir y el morir, son una sola condición. Esta aserción teórica, una de centenares que vocea Cid a la manera de Víctor, Augusto y «Unamuno»—y muchas veces, como en Unamuno, ateniéndose a un organicismo claramente schopenhaueriano— en el texto unamuniano, recuerda el prólogo que antepone Víctor a la *nivola* que, después, alguien, supuestamente «Unamuno», dicta y titula *Niebla*:

[...]. Jeste humorismo adusto y áspero humorismo confusionista, además de herir la recelosidad de nuestras gentes, que quieren saber desde que uno se dirige a ellas a qué atenerse, molesta a no pocos. Quieren reírse, pero es para hacer mejor la digestión y para distraer las penas, no para devolver lo que indebidamente y que puede indigestárseles, ni mucho menos para digerir las penas. (12)

En el mismo prólogo Víctor revela que «don Miguel tiene la preocupación del bufo trágico, y me ha dicho más de una vez que no quisiera morir sin haber escrito una bufonada trágica o una tragedia bufa, pero no en que lo bufo o grotesco y lo trágico estén mezclados o yuxtapuestos, sino fundidos y confundidos en uno» (12). Junto con el vocabulario teatral que encontramos en todas partes de *Los trabajos infatigables del creador Pío Cid*, es idéntico al concepto de la tragicomedia que se percibe a base del tono novelesco de Ganivet.

Dependiendo de nuestra manera de contar, hay entre cuatro y siete novelitas intercaladas en *Niebla* (Jurkevich 3), mientras que existen seis historias intercaladas en *Los trabajos*. Es interesante que en *Niebla* una de las historias, la del pirotécnico portugués, que vamos a discutir aquí, esté metida para explicar otra, la muy dilatada del hijo tardío de Víctor, mientras que en la novela de Ganivet una historia dividida en dos, como la del hijo de Víctor en *Niebla*—la segunda parte de la que se va a discutir aquí—también agrega una ilustración interpretativa para explicar su primera parte. En esta primera parte, a principios del Trabajo Quinto, el compañero Sauce recuenta la historia de «Juanico el Ciego (Tragedia vulgar)». En esta narrativa Juanico, tras maltratar a su concubina Mercedes *la Perdigona*, se pone ciego, y con la cegera logra transformar a la amante ordinaria en mujer lo suficientemente atractiva para querer casarse con ella. Debido a la ceguera no se fija en que la víctima de su mal trato se ha puesto últimamente fea *in extremis*:

—Válgame Dios—exclamó *la Perdigona*—, ha sido menester que te quedes ciego para que me quieras...
—Yo siempre te quise [...]
—Al decir esto, Juanico abrazaba contra su pecho a la Mercedes[...] Quizás debió alegrarse de estar ciego para no ver el cambio que en unos cuantos meses había sufrido el rostro de aquella desventurada mujer. Así Juanico no la veía como ahora era, sino como antes fue [...] (515)

Hay en el capítulo XXII de *Niebla* una interpolación muy parecida pero infinitamente más breve. Al comentar el nacimiento tardío de su primer hijo y el repentino envejecimiento de su mujer—pérdida de atractivos que el rejuvenecido y nuevamente enamorado esposo no ve—Víctor le cuenta a Augusto la historia ilustrativa del *fogueteiro* portugués. En ésta el arte e identidad del pirotécnico se inspiran en la proverbial belleza de su mujer. Un día hay una explosión en el taller del

fogueteiro, y la esposa se queda completamente desfigurada. Afortunadamente, el pirotécnico se queda ciego y cree más que nunca en la hermosura de la esposa. En la interpolación de Ganivet, la hija de Juanico, Mercedicas, termina por servirle de «lazarillo» (518); en la de Unamuno, la esposa le atiende al pirotécnico como «lazarilla» (114). Después de matar a Mercedes por infidelidades y recibir el indulto de las permisivas autoridades, Mercedicas se líaa con el señor Estirao y va a vivir a Sevilla. Completamente solo en el mundo, el ciego Juanico se adueña de un perro, que llega a ser su único compañero: «algunas veces lo abrazaba y besaba diciendo: —¡Por qué no dispondrá Dios que sean perros los hijos que tenemos los hombres!» (523). El incidente recuerda no sólo a Orfeo, el perro que acompaña a Augusto Pérez después de que la madre se le muere y Eugenia le trata con crueldad, sino también a la semejante alabanza del carácter del perro y dudas con respecto a la constancia del hombre que encontramos en la «Oración fúnebre por modo de epílogo» que termina *Niebla*: «¡Qué extraño animal es el hombre! Nunca está en lo que tiene delante. Nos acaricia sin que sepamos por qué y no cuando le acariciamos más, y cuando más a él nos rendimos nos rechaza o nos castiga» (163-64).

Ganivet termina la saga de su «tragedia vulgar» metiendo en boca del historiador Sauce una continuación tardía de la narrativa de Juanico. (La historia unamuniana del hijo de Víctor se encuentra dividida en dos partes, y la segunda de éstas ofrece la ilustración filosófica del *fogueteiro*.) En ésta el *raconteur* revela con un irónico guiño autorreflexivo que en fechas posteriores estudiaba literatura clásica y se enteró de que toda su confección sobre Juanico se basaba en una apropiación inconsciente del antiguo mito dramático de Edipo y Antígona en la cual Juanico es Edipo y Mercedicas Antígona. La revelación hace pensar en la búsqueda por parte de Augusto de una «madre» en Eugenia, la fidelidad y autosacrificio estrictamente limitados de Rosario, el vislumbreado vagabundaje de Augusto al planear su misterioso viaje con ésta y el fin trágico de Augusto no se basan también en una revisión de los mismos textos de Sófocles. El hecho de que Ganivet cómicamente parodie a Antígona, por entregar a Mercedicas al tenorio Estirao, hace sospechar que la fuga de Eugenia con el tenoriesco Mauricio constituirá una parodia paralela. Tanto para Unamuno como para Ganivet, la nobleza trágica es imposible imaginar en la patente tragicomedia del mundo actual.

Herrero llama la atención a cómo los versos de Pío Cid inspirados en la amada Martina la presentan primero como una sombra, la convierten en una luz y después la concretizan en forma de estatua: «Vas flotando, flotando / como una sombra que eres, una estatua esculpida en noble espíritu, pura idea de amor / con larga cabellera luminosa» (158). Esta estatua, producto de la voluntad de Pío Cid, terminará por ser muy diferente, mucho más complicada e independiente que la mujer onírica. Tanto esta visión y eventual concretación en estatua marmórea como su autonomía de la voluntad del protagonista sugieren la figura ovidiana de Pigmalión, esculpida para dar corporeidad a los ensueños del artista pero, al final, empeñada en asertar su unicidad. Es la misma fórmula ovidiana la que sustenta el argumento de *Niebla*. Augusto topa con Eugenia en la calle y a base de sus añoranzas de poseer una mujer «feminina», poética, la convierte en la figura que hará de él un «hombre». Pero

pronto Eugenia se revela como una mujer pragmática, manipuladora y decididamente cruel. En el capítulo XXVIII, Augusto le compone un poema mientras que Eugenia a regañadientes le toca el piano:

Mi alma vagaba lejos de *mi cuerpo*
en las brubas perdidas de una idea,
perdida allá en las notas de la música
que según dicen cantan las esferas;
y yacía *mi cuerpo* solitario
sin alma y triste errando por la tierra.
Nacidos para arar juntos la vida
no vivían; porque él era *materia*
tan sólo, y ella nada más que *espíritu*
buscando completarse, ¡dulce Eugenia!
Mas brotaron *tus ojos* como fuentes
de *divina luz* [...] (134; itálicas nuestras)

Las imágenes de estos versos deberían compararse con las del poema «Soledad» que termina el Tratado Sexto de *Los trabajos*:

El desierto es el frío de la *vida*
Y la sombra es el humo de las *almas*.
Aun, si me fueras fiel,
Me quedas tú *en el mundo*, Sombra amada.
Muere el amor, mas queda su perfume.
Voló el amor mentido,
Pero tú me lo recuerdas sin cesar...
En mi espíritu *ahumbra*
El *encanto inefable*
De su mirada de secretos llena.
(690; itálicas nuestras)

Y así otros muchos versos, por ejemplo los del Trabajo Cuarto que otra vez evocan los ojos vivificadores de la amada:

Yo soy la *sombra* que corre
Desolada;
Amor que va ciego y mudo
Por el mundo,
Soñando en la niña *blanca*.
Preso entre *dos resplandores*
va mi alma [...] (470; itálicas nuestras)

Herrero señala acertadamente el carácter místico de los versos ganivetianos, cualidad que parecerá cómica saliendo de la pluma de Augusto Pérez cuando se dirige a la materialista Eugenia. Sin embargo, cuando tanto la Martina como la Eugenia poéticas se perciben como producto del impulso que les inspira a Pío Cid y a Augusto crearse una Dulcinea/espejo garantizadora de la existencia, la comicidad

de los versos de Augusto sirve para subrayar de manera sumamente irónica lo desesperado de sus motivos eternizadores.

En vista de cierta semejanza entre aspectos literarios de *Los trabajos* y *Niebla* cabe preguntar si la posible intertextualidad va más allá de las teorías, estructuras, caracterizaciones y parodias sugeridas aquí. Por ejemplo, ¿está presente Unamuno además del mismo Ganivet en la caracterización de Pío Cid? ¿Hay algo de la figura e ideas de Ganivet en la obra de Unamuno, por ejemplo, en el suicidio de Augusto Pérez después de sus infelicidades en el amor y tras su incapacidad para elaborarse una metafísica secular? Mejor dicho, ¿hay algo de Unamuno y Ganivet que no pudiera estar presente sin la reduplicación de realidades unamunianas en la vida y expresión de Ganivet? El Trabajo Primero de *Los trabajos* nos informa que Pío Cid «era capaz de enseñar a hacer pajaritas de papel e incidentalmente a explicar un curso completo de Metafísica» (97). La habilidad de Unamuno de fabricar pájaros de papel (ver sobre todo los muy expertos visibles en «Apuntes para un tratado de cocotología» que se incluyen en *Amor y pedagogía* [1902]) es bien conocido, al igual que sus muchos ensayos, narrativas y dramas de enfoque metafísico. El Trabajo Primero también menciona que Cid lee muy bien el alemán y el griego, descriptores también aplicables a Unamuno, ya que era precisamente durante el período de la amistad de Ganivet y Unamuno en Madrid cuando éste traducía obras de Schopenhauer y ganó por oposición su cátedra de lengua griega en Salamanca. El Trabajo Tercero revela que Cid cree que «la muerte es fecunda y crea la vida, aunque sea sólo para entretenerse con ella; y un hombre que llevase la muerte absoluta dentro de su espíritu[...] sería un creador portentoso» (292), ideas y proclividades atribuibles tanto a Unamuno como a Ganivet. Cid habla también de la infinitud de la realidad y la mezquindad de los conceptos personales (Unamuno en efecto cita detenidamente el pasaje ganivetiano sobre la mezquindad de las ideas personales en su comentario sobre la novela [«Ganivet», Unamuno, *Obras* 1071-72; III]; de la obligación de pensar con y contra la comunidad; de lo imprescindible de no clasificarse o dejarse clasificar; de la necesidad de violar la métrica tradicional si se va a expresar con voz propia; y de que la ficción y otros géneros sean sólo otra clase de poesía: todas nociones íntimamente asociables con Unamuno. También afirma: «Soy español nada más, y no me asusto de que abramos las puertas de par en par a todas las ideas, vengan de donde vengan» (615; Trabajo Sexto), frase que hace pensar en lo de «[...] venga la inundación de fuera, la ducha!» (*Ensayos* 138; t. I) del tercer ensayo de *En torno al casticismo* (1895) y las constantes referencias de Unamuno a su nacionalidad española, españolismo y Dios español, por ejemplo la famosa conclusión *Del sentimiento trágico de la vida* (1912):

¿Es que no soy yo un español—y un español que apenas si ha salido de España—, un producto, por tanto de la tradición española, de la tradición viva, de la que se transmite en sentimientos e ideas que sueñan y no en textos que duermen? (1014; *Ensayos* II)

Como revelan estas y otras frases muy noventayochistas (por ejemplo, muchas del *Idearium español* [1898]), ni el vasco ni su amigo granadino tenían la importación de ideas extranjeras con tal de que los españoles estuvieran en contacto con las imborrables disposiciones de su propia realidad, y ambos pensadores expresaban su pensar en ésta y otras muchas ocasiones en prosa poética casi idéntica.

Donald Shaw señalaba hace casi 30 años su creencia en que *Los trabajos* representaba un momento decisivo, una nueva fórmula para la narrativa española (31-36), perspectiva hoy sécundada por algunos otros, aunque sus creencias no han pasado a la historia de la narrativa. Las características de esta fórmula son, según Shaw: (1) su cualidad episódica, con su enfoque sobre la transformación de un personaje que participa en estos episodios; (2) su dimensión filosófica; (3) su búsqueda de nuevos valores espirituales en un mundo ya decididamente secular; (4) su carencia de argumento y acción; (5) su falta de análisis psicológicos; (6) cierto dominio de la diégesis por parte del diálogo; (7) la presencia transparente de su autor tras las aserciones de los dos narradores principales, Ángel y Pío Cid, un aspecto de la novela que Salgado (223-42) ha analizado con más detalle; (8) la dualidad de las perspectivas de estos narradores, lo que Orringer, con más precisión, llama su fundamental «dialogicidad» (13-16ss) y que el mismo Ganivet acusa en su *Epistolario* (Herrero 59, 60, 62). Ginsberg señala también la carismática transformación de los otros personajes, metáfora del intento del libro entero de transformar al lector (86-87), y nosotros podríamos agregar aún más ingredientes que se encuentran presentes en esta fórmula tan patente en la novela. Estos son su narración analéptica desde un principio futuro; su empleo de historias intercaladas para establecer un tejido totalizante de relatos inventados; el intento por parte de los dos narradores supuestamente historicistas de crear en lugar de mimetizar a sus personajes; la sugerencia de que todo—aun el Ángel Ganivet biográficamente presente detrás de los narradores principales, Ángel y Pío Cid,—es inventado; una pluralidad de narradores intradieгéticos que inventan de manera autónoma «contra» lo que querrán escribir dieгeticistas como Ángel y Cid; el fracaso por parte de Ángel de controlar nuestra visión de Cid y la inevitable apropiación por parte del personaje del ente que antes se consideraba su creador, aunque lo apropia de manera tan inepta que no logra mantener su control (Mazzuco 368-71). Todo esto está en *Niebla*, como está también en otros muchos escritores del noventay ocho, la primera modernidad española del siglo xx, pero no en su totalidad, tal como claramente está presente en *Niebla* de Unamuno.

Pensemos un momento en lo episódico y filosófico de las grandes novelas de Baroja, en el empleo de historias intercaladas por éste y por el primer Ayala, en su empleo del diálogo a expensas de la narración, en su presencia autorial voceando por su personaje, en la actitud dialógica de Azorín y de Valle-Inclán hacia la modernidad, en los intentos por parte de Azorín de transformar la sensibilidad de su lector por medio de la exposición de la sensibilidad de sus personajes y narrador, en la polémica sobre quién escribe o controla ciertos textos azorinianos. También existen particularidades de carácter y situación que sugieren una relación paradigmática

entre *Los trabajos* y otras novelas que es parecida a la que parece existir entre aquél y la *nivola* de Unamuno¹. Pongamos a *El árbol de la ciencia* (1911) como ilustración de todos éstos.

En el Trabajo Primero de *Los trabajos* y durante un baile de disfraces, Cid se siente atraído por la cubana Martina Gomara debido a la naturalidad y simpatía que le demuestra. Tanto Martina como Cid aclaran que no están apasionadamente enamorados, ya que no creen en esta clase de fantasías. Cid sugiere que vivan juntos sin los ambages del matrimonio y Martina explica que su madre y tía «algunas veces han pensado admitir huéspedes» (142). Cid termina por vivir con Martina y se compromete a mantener a su extensa familia. La situación recuerda la Segunda Parte de *El árbol*, donde el apático Andrés Hurtado conoce en un baile a la simpática pero nada romántica Lulú, a quien se pega con lazos de amistad. La madre de ésta regenta una pobre pensión e inmediatamente ve en el futuro médico Andrés al caballero andante que puede rescatar las fortunas familiares. (La misma situación retratada en estas dos novelas se reproduce años después en *Tiempo de silencio* [1962] de Martín-Santos.) Aunque no están enamorados, Andrés y Lulú eventualmente se casan, pero resulta ser más bien un matrimonio de compañeros del alma que de apasionados. Tanto Cid («hablaba como un libro» [148]) como Andrés y el Don Pedro de Martín-Santos impresionan por su intelectualismo. La madre de Martina añora (Trabajo Segundo) que sus dos hijas se pongan encinta para poder enganchar la fortuna de los futuros padres, situación replicada tanto por la doña Leonarda barojiana como por la madre sin nombre en *Tiempo de silencio*. Poco después Cid conoce a la mujer Candelaria, cuya hija Paca sufre una dolencia ocular. Cid no sólo diagnostica la enfermedad y calcula la receta necesaria para curarla, sino que va a la botica para comprar los ingredientes necesarios para efectuar su composición. Candelaria le pregunta, «¿Es usted médico?», y Cid le responde, «No señora, sé algo de afición...» (204). El Andrés barojiano y el Don Pedro de Martín-Santos al contrario son médicos con reválida. Sin embargo, el narrador ganivetiano declara que los talentos de Cid le merecían el mismo diploma de que gozaban los otros dos: «Aunque sea adelantar los efectos de la medicina, hay que decir que Pío Cid no era ningún curandero de tres al cuatro y que Paca se puso buena en cinco días, mejor quizás que si la hubieran asistido los oculistas más afamados del orbe» (215). Más tarde (Trabajo Tercero) una mujer que le ha observado dice: «Yo le he visto a usted siempre rehuir las conversaciones en que podía mostrar su descreimiento; pero, a pesar de su discreción, me parece ver en usted el hombre de menos fe que existe en el mundo[...]; su existencia será como la de ese árbol; de que habla

1. Pienso en situaciones múltiples en las novelas siguientes: *Camino de perfección* (1902) de Baroja, *Amor y pedagogía* (1902) de Unamuno, *Troteras y danzaderas* (1913) y *La caída de los Limones* (1916) de Pérez de Ayala. Varios críticos (Ginsberg 94, G. Gullón 36-38) ya han sugerido ténues paralelos con *César o nada* (1910) de Baroja y *San Manuel Bueno, mártir* (1931) de Unamuno. Queda claro también que hay mucho de *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid* (1895) en *Paradox, rey* (1905) de Baroja.

aquí» (291). El árbol aludido es el mencionado en un poema escrito por Cid, árbol que representa al mismo poeta descreído. Los pasajes nos obligan a concluir que, cuando Baroja tituló su novela *El árbol de la ciencia*, reproduciendo una distinción entre el «árbol de la ciencia» y el «árbol de la vida» establecida por el tío de Andrés Hurtado, aludía no sólo a las prohibiciones del Génesis contra la apropiación de la inteligencia divina por parte de los seres humanos, sino también al Pío Cid de *Los trabajos*, cuya espiritualidad secular y optimismo incontaminado le protegían del trágico fin de Andrés Hurtado que—me apresuro a señalar—es el mismo fin que le esperaba al Augusto Pérez unamuniano.

En conclusión, sugiero que — pese a las protestas de Unamuno contra el doctor Carlos Malagarriga, cuando el primer antologista de Ganivet insistía en que Unamuno y sus co-generacionistas «y muchos más» se derivaban «espiritualmente de Ganivet»— incontados escritores de la primera modernidad española contraían deudas fundamentales con la obra del granadino y que era el Unamuno novelista, si no el ensayista, tal vez el más adeudado².

BIBLIOGRAFÍA

- CEREZO GALÁN, Pedro. *Las máscaras de lo trágico: Filosofía y tragedia en Unamuno*. Madrid: Trotta, 1996.
- DEL MASTRO, Mark P. «Ángel Ganivet García». Mark Del Mastro y Linda Bartlett, eds. *Literatura española fin de siglo: Texto contexto y crítica*. Nueva York: McGraw-Hill, 1998. 161-63.
- FOSTER, David W. «The Belle Dame Sans Merci in the Fiction of Unamuno». *Symposium* XX (1966): 321-28.
- FRANZ, Thomas R. «Niebla» *inexplorada: Midiendo intersticios en el maravilloso texto de Unamuno*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2003.
- GANIVET, Ángel. *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*. Ed. Fernando García Lara. Granada: Diputación Provincial de Granada/Fundación Caja de Granada, 2000.
- GINSBERG, Judith. *Ángel Ganivet*. Londres: Tamesis, 1985.
- GULLÓN, Germán. Introducción. *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*. De Ángel Ganivet. 1-43.
- HERRERO, Javier. *Ángel Ganivet: un iluminado*. Madrid: Espasa, 1966.
- JURKEVICH, Gayana. «Unamuno's Anecdotal Digressions: Practical Joking and Narrative Structure in Niebla». *Revista Hispánica Moderna* 45 (1992): 3-14.
- MARÍAS, Julián. «El 98 antes del 98: Ganivet». *Rilce* 13 (1997): 121-28.

2. La única posible contribución a los ensayos que me convence será el viraje positivo de la postura de Unamuno con respecto a la figura de don Quijote después de leer la interpretación tanto mística como regeneracionista del personaje cervantino en las cartas de Ganivet (Cerezo 314-15). Marías sugiere que ciertos ensayos de ambos escritores parten de semejantes preocupaciones pero que su enfoque es distinto, exceptuando su común tendencia de valerse de la intuición y la corazonada en lugar del análisis (121-28).

- MARICHAL, Juan. *El designio de Unamuno*. Madrid: Taurus, 2002.
- MAZZUCCO, Cecile. 'Dead' or 'Disguised': Authorship in Ángel Ganivet's *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*. *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 17 (1992): 365-80.
- ORRINGER, Nelson. *Ganivet (1865-1898): La inteligencia escindida*. Madrid: Ediciones del Orto, 1998.
- RABATÉ, Jean-Claude. *Guerra de ideas en el joven Unamuno (1880-1900)*. Madrid: Biblioteca Nueva/Sociedad Menéndez Pelayo, 2001.
- SALGADO, María A. 'Pío Cid soy yo: Mito/auto/bio/grafía de Ángel Ganivet'. *Rilce* 13 (1997): 223-42.
- SHAW, Donald L. *The Generation of 1898 in Spain*. Londres: Ernst Benn, 1975.
- UNAMUNO, Miguel de. *Ensayos*. Ed. Bernardo G. de Candamo. 7 ed. Madrid: Aguilar, 1977. 2 vols.
- . *Niebla*. 10.^a ed. Madrid: Espasa, 1963.
- . *Obras Completas*. Ed. Manuel García Blanco. Madrid: Escelicer, 1966-1971. 9 vols.