

NUEVO MUNDO  
EN LA PRODUCCIÓN NOVELÍSTICA UNAMUNIANA

*«Nuevo Mundo» in Unamuno's Novelistic Production*

Thomas R. FRANZ

Universidad de Ohio.

Fecha de aceptación definitiva: octubre de 1998

RESUMEN: En «Nuevo Mundo» (1896) —el supuesto fracaso narrativo que don Miguel nunca logró publicar en vida— Unamuno sintetiza y combina el discurso dialógico, los personajes existencialistas, las estructuras formalistas y las dimensiones autorreflexivas que serán los signos indelebles de su producción novelística durante los próximos treinta años.

*Palabras clave:* Intertextualidad, novela dialógica, nivola.

ABSTRACT: In «Nuevo Mundo» (1896) —the presumed narrative failure that Don Miguel never managed to publish during his lifetime— Unamuno synthesizes and combines the dialogical discourse, the existentialist personages, the formalist structures, and the self-reflexive dimensions that will be the indelible signs of his novelistic production for the next thirty years.

*Key words:* Intertextuality, dialogical novel, nivola.

En 1960 en su libro *Tras las huellas de Unamuno* Armando F. Zubizarreta describe por primera vez la forma y el contenido de la narrativa *Nuevo mundo*, todavía inédita, con la cual Unamuno pensaba iniciar su carrera novelística en 1896 (47-109). Aunque el distinguido crítico peruano reúne y comenta un epistolario muy extenso y relevador acerca de la novela y su contenido, nunca cita directamente de la obra ni obtiene permiso para ofrecer su texto al público. Las razones de estas omisiones ahora carecen de interés fuera del estudio del ambiente editorial y las actitudes hacia Unamuno durante los años 60. Por

fin, en 1970, se da a conocer otro descubrimiento de Zubizarreta, el llamado *Diario íntimo*, presentado por Félix García, que abre una nueva época editorial, continuada por la publicación de otros textos inéditos o no compilados: los reportajes que Unamuno compuso durante la primera guerra mundial, los escritos socialistas de *La lucha de clases*, el estudio de Unamuno sobre el *Cantar de mio Cid*, los artículos políticos compuestos entre 1915-1923 y 1931-1936, el manuscrito provisionalmente titulado *El resentimiento trágico de la vida* y los (hasta ahora) dos tomos de su epistolario inédito entre 1894 y 1936.<sup>1</sup> Finalmente, en 1994, Laureano Robles logra publicar una edición crítica de *Nuevo mundo*.

En su introducción Robles incluye y comenta trozos más extensos de las mismas cartas ya discutidas por Zubizarreta y describe por primera vez las características del autógrafo: su corpus central, el ensayo final atribuido al protagonista, sus adiciones y sus esbozos de otros proyectos narrativos. Zubizarreta y Robles concuerdan en llamar a la obra «intimista» y de origen autobiográfico, cualidades que defienden con referencias al autobiografismo que Unamuno acusa en su *Paz en la guerra* (1897) y que claramente le ocupa en *Recuerdos de niñez y mocedad* (1908) y, para Robles, en el *Diario íntimo* (iniciado en 1897). Robles rastrea cómo la vida y preocupaciones del joven protagonista, Eugenio Rodero, establecen nexos con las que el texto del *Diario íntimo* empezará a plasmar el mismo año y con algunas ideas que recibirán desarrollo máximo dieciséis años más tarde en *Del sentimiento trágico de la vida*. Respecto al valor literario de *Nuevo mundo*, Robles opina que «Es posible que *Nuevo mundo* no sea una obra de gran valor, si la comparamos con las obras mayores de Unamuno, pero tampoco es inferior a otras que nos dejó» (29). Es un juicio muy diplomático, ya que el epistolario publicado primero por Zubizarreta y después por Robles demuestra que aunque los corresponsales de Unamuno admiraron la sinceridad de las memorias de Rodero transmitidas por el narrador/editor —sobre todo la porción ensayística final expuesta en las palabras del protagonista— no tenían una buena opinión de la obra como novela. En suma, opinaban que (1) el título era poco comercial, (2) el texto demasiado breve, (3) el argumento excesivamente esquelético, (4) los incidentes desequilibrados, (5) la acción monótona, (6) las ideas demasiado obvias, (7) la motivación imprecisa y (8) la parte sexual mal intercalada y poco

1. Las colecciones o tomos aludidos son: el *Diario íntimo*, editado por Félix García (1970); *Desde el mirador de la guerra*, editado por Luis Urrutia (1970); los artículos de Unamuno en la prensa socialista, editados por Rafael Pérez de la Dehesa e incluidos en la edición Escelicer de las *Obras Completas* (1972); *Gramática y glosario del Poema del Cid*, editado por Barbara D. Huntly y Pilar Liria (1977); *Crónica política española (1915-1923)*, editado por Vicente González Martín (1977); *Miguel de Unamuno: República Española y España republicana*, editado por Vicente González Martín (1979); *Ensueño de una patria: periodismo republicano, 1931-1936*, editado por Víctor Ouimette (1984); *El resentimiento trágico de la vida*, editado por Carlos Feal (1991); *Miguel de Unamuno: Epistolario inédito*, editado por Laureano Robles (t. 1 [1894-1914], t. 2 [1915-1936], los dos de 1991); *Nuevo mundo*, editado por Laureano Robles (1994). No se incluyen aquí todas las colecciones de cartas que se han publicado.

convinciente (Zubizarreta 70-93; Robles 13-29). Pronto veremos que estos calificativos atestiguan un criterio poco adaptado a la época de la Modernidad de la cual *Nuevo mundo* puede verse como una primera manifestación. De momento cabe más preguntar, ¿qué representa la obra para la producción literaria posterior de Unamuno?

Zubizarreta (49-50) y Jurkevich (65-66, 78) proponen una teoría muy convincente respecto a la conocida distinción que hace Unamuno entre composición «ovípara» y composición «vivípara» en su ensayo «A lo que salga» (1904). Según la exposición de don Miguel, a partir de *Amor y pedagogía* (1902) había compuesto sus narrativas según la inspiración del momento, sin planear el argumento y la caracterización como los había hecho en la composición de *Paz en la guerra*. Dada la complicación de *Niebla* (1914) señalada por la crítica, Jurkevich se ve obligada a preguntar cómo sería posible en una novela «vivípara» tanta arquitectura formal. Su contestación, respaldada por una lectura de ensayos y poemas compuestos antes de 1914, es que toda la obra anterior de Unamuno le había servido de fase «ovípara». En las palabras inmejorables de Zubizarreta, «muchas de sus producciones vivíparas tienen un ensayo antecedente» (50). El trabajo presente parte de la convicción de que *Nuevo mundo* sirve así de trampolín para lanzar a don Miguel en direcciones de su obra más definitiva, la narrativa «vivípara» que en *Niebla* Víctor Goti denomina *nivola* y que después se va modificando de varias maneras hasta finales de la vida de su autor. Zubizarreta afirma que la correspondencia entre Unamuno y los amigos que habían leído el manuscrito de *Nuevo mundo* indica que don Miguel «pensaba transformar su obra y cambiarle de título» (61) y Robles resume los cambios esbozados por Unamuno para convertir su novelita, también llamada *Eugenio Rodero*, primero en *El reino del hombre* y después en *El reino de Dios*, transformaciones que nunca se cuajaron en una nueva obra de ficción (10-39). La tesis de este estudio es que *Nuevo mundo* sí se transformó pero que lo hizo en partes de obras independientes.

Las dos obras donde más se adivinan las huellas de *Nuevo mundo* son *Paz en la guerra* y *Del sentimiento trágico de la vida*. Ya que tanto Robles como Zubizarreta señalan partes del intertexto entre *Paz en la guerra* y *Nuevo mundo* (Ignacio + Pachico = Eugenio Rodero) y en vista de que una parte significativa de la tesis de Robles es que ciertas ideas presentes en las partes ensayísticas de *Nuevo mundo* pasan a ser componentes del *Diario íntimo* y del *Sentimiento trágico* (cuyo título provisional, *Tratado del amor de Dios*, tiene claras semejanzas con *El reino de Dios*), van a discutirse aquí sólo esas partes del intertexto que afectan a las otras novelas. El enfoque principal del estudio son *Amor y pedagogía*, *Niebla*, *Abel Sánchez* (1917), *La tía Tula* (1921), *Cómo se hace una novela* (1927), *San Manuel Bueno, mártir* (1931), y *La novela de Don Sandalio* (1933). Necesario es, en el contexto de esta lista, recordar que Unamuno siempre consideraba sus ensayos «novelas» en que tanto las figuras históricas como los desdoblamientos de él mismo, vislumbrables en el marco narratológico, eran en realidad personajes de ficción.

Es natural que *Nuevo mundo* y *Paz en la guerra* demuestren semejanzas, ya que partes de su composición se superponen. En primer lugar, el Unamuno «contemplativo» y el «agónico, la «paz» y la «guerra» que se ven luchar en el alma del joven Pachico Zabalbide también se observan en Eugenio Rodero, quien habla de la «lucha que es la única santa, por ser la única pacífica» (59). El ambiente de inocencia pueblerina en que Eugenio nace también se observa en la juventud de Ignacio Iturriondo de *Paz en la guerra*. Cuando son mayores los dos muchachos reconocerán en los valores asociados con esta inocencia el «alma de su alma» (*Paz* 18; cap. 1; *Nuevo mundo* 58). *Nuevo mundo* dice de Eugenio: «Y conforme entraba en la adolescencia hormigueábanle por el cuerpo pruritos de fecundidad, vagos anhelos que buscaban carne, y en la edad en que otros corren tras el señuelo de la renovación de la vida corpórea vislumbraba ideas, carne espiritual» (46). Esta manifestación ambivalente (carne/ideas) de la libido —sacada al *Emilio* de Rousseau— se ve también en Ignacio, que en la pubertad se aficiona a las ideas del ideólogo carlista, Celestino, y después se adicta al prostíbulo. Es la misma ambivalencia que se verá dieciocho años después en *Niebla*, donde Augusto, llegado a una pubertad tardía, se preocupa por cuestiones de su propia existencia a la vez que lleva a cabo experimentos de ginepsicología con Rosario y Eugenia.

La misma dicotomía entre sexo y espíritu será el eje de *La agonía del cristianismo* (1925). Una mañana de primavera Eugenio nota que «Sobre el fondo del campo fragante se destacaba la figura pura y limpia de una muchacha vestida de rosa. Sus ojos le miraron como nos mira el cielo, serenos y sin intención alguna, y cual partiendo de una profundidad infinita» (47). El pasaje será eco de otros dos en el primer capítulo de *Paz en la guerra*, donde Ignacio primero baila con y después recuerda a una muchacha rústica de «ojos bovinos». La muchacha deviene para Ignacio un símbolo de la pureza y lo divino, y lo evoca lleno de culpa después de frecuentar el prostíbulo. Desempeña la misma función en *Nuevo mundo* (Cerezo 123). Cuando es mayor, Eugenio, ya estudiante en Madrid, tiene una relación sexual con la cocinera provocativa de su pensión. Prefiere pasar las noches en la pensión estudiando, refugiándose de las mujeres de la calle que «vendían sus cuerpos» (49). La relación empieza despacio, en la mesa del comedor donde Eugenio solía estudiar. La cocinera se queja del ama, alegando cierta explotación de su clase social. El tímido Eugenio lee bien la provocación de simpatías por parte de la muchacha y empieza a responder de manera apropiada. La muchacha, después de unas semanas mucho más abierta en sus revelaciones psicológicas, le sugiere haber buscado empleo en la casa precisamente por la presencia allí de viajeros con posibilidades. Eugenio empieza a tutearla e insiste en que ella le tutee también. Un día él pasa cerca de ella en el pasillo y la empieza a abrazar. Después vuelve a la habitación, se arrodilla y le pide a Dios perdón. El acto se convierte en rutina, de manera que se duplica la situación de Ignacio en *Paz en la guerra*, quien con tanta frecuencia acude al prostíbulo y después se confiesa al cura que al fin y al cabo tiende a «pecar y confesarse a la vez». Días

después Eugenio tiene a la muchacha sobre sus rodillas y la besa intensamente. En el addendum al manuscrito, titulado «Miguel», el protagonista de la proyectada narración aumentada procede a tocarla debajo de las enaguas (*Nuevo mundo* 98). Terminan en la cama, donde la muchacha «le dejaba hacer» (98). En el mismo addendum el protagonista recuerda a la novia del pueblo, igual que Ignacio se acuerda de Rafaela en los capítulos 3-4 de *Paz en la guerra*. Asediado de culpas religiosas, recuerda a la «imagen de la doncella de rosa» con su aroma de la «castidad de la vida» (54).

Años después esta situación global se transfiere a *Niebla*. Rechazado por Eugenia, Augusto Pérez inicia una aventura con la planchadora Rosario, muchacha que, como la cocinera de *Nuevo mundo*, le provoca con los ojos mientras que recita los agravios que sufren las de su clase. (Rosario = «muchacha de ojos bovinos» de *Paz en la guerra* + «muchacha vestida de rosa» + la «cocinera» de *Nuevo mundo*). Rosario da múltiples evidencias de buscar apoyo financiero en las actividades sexuales comprometedoras de los señoritos. Augusto insiste en que los dos empiecen a tutearse y al poco tiempo la apoya contra la pared y la abraza, la sienta sobre sus rodillas, e intenta—sin éxito—penetrarla (Franz, «The Discourse» 522-35). En momentos de culpa evoca la mirada de su santa madre, que, como la muchacha de «ojos bovinos» y la «vestida de rosa», simboliza la inocencia que le tiene preso. Es la misma madre que, por un lado, le había ayudado con los estudios pero que, por otro, había conservado los puros fálicos del esposo difunto, y que le había animado discretamente a que buscara compañera sexual de índole maternal. Zubizarreta, guiado por la reacción contra la escena entre Eugenio y la cocinera voceada por parte de los amigos y futuros editores de Unamuno, opina que «allí debe aparecer la primera de esas escenas, que, como la de Augusto Pérez con Rosario . . . pueden llamar la atención al lector como una cosa fuera de lugar dentro de una literatura preocupada por problemas trascendentales» (90-91). Es una crítica severa. No sólo funcionan estas escenas para desarrollar el motivo existencial de *Nuevo mundo* y *Niebla* (Franz, «The Discourse» 535-38), sino que sirven de modelo para el capítulo 13 de *La tía Tula* donde el desesperado Ramiro asedia a la criada Manuela en los pasillos de su casa y termina por dejarla embarazada. En el capítulo 25 de *Niebla* Augusto, igual que Zubizarreta, tacha de impropios los pasajes que en la *novela* de Víctor versan sobre la vida sexual de éste y sólo aprueba tímidamente la novelita de don Antonio con sus escenas de sexo rabioso que se encuentran intercaladas en el capítulo 21. En el prólogo, Víctor logra defenderse y justificar a Unamuno contra sus detractores apelando a un realismo necesario basado en la interioridad de los seres desesperados de la *novela*. Cuando se recuerda que casi todo *Niebla* fue escrito antes de 1907 (Valdés 47), puede verse en las palabras de Víctor una posible reacción contra las censuras ofrecidas una década antes por los lectores de *Nuevo mundo*.

En cierto momento de *Nuevo mundo*, Eugenio Rodero y un compañero de oficina desfalcan su empresa. Eugenio no participa en este delito por dese-

os lucrativos sino por querer pasar delante del otro como «hombre de mundo». Asediado de culpa, acude a la iglesia, pero después teme la reacción del compañero ateo: «¿Sabrá que he estado en misa? ¿Me habrá visto salir?» (56). Años después, cuando Eugenio empieza a morir, se propone hacer inventario de su vida para determinar si sus actos reflejaban sus propios ideales. Reconoce que ha hecho errores pero que no se ha vendido: «no he querido renunciar a mi mundo ni encajarle en las tinieblas del de ellos. Yo cumplía la ley pero no por la ley porque mi ley soy yo... » (62). A lo largo prosigue: «cada cual es la verdadera autoridad de sí mismo y hay infinitos órdenes posibles, tantos como almas vivas» (68). Por fin, en el ensayo que el narrador/autor implícito publica como muestra de los escritos de Rodero, se encuentra esta nítida expresión: «El dermato-esqueleto se le espesa, las vicisitudes del tiempo vanle añadiendo nuevas capas, y le ahoga la intimidad» (67). La misma idea, inflada de una retórica más dramática se expondrá por medio del filósofo Fulgencio Entrambosmares en el capítulo 8 de *Amor y pedagogía*: «Que no te clasifiquen... Sé tú, tú mismo, único e insustituible. No haya entre tus diversos actos y palabras más que un solo principio de unidad: tú mismo» (79). No es extraño que la idea se transporte a *Amor y pedagogía*. Tres de los corresponsales de Unamuno censuran el manuscrito de *Nuevo mundo* por ser tan breve que no se podrá comercializar (Robles 17, 19, 21). Es la misma situación que Unamuno, inventando una situación editorial para su propia novela (Spires 31-32), satiriza en el Prólogo a *Amor y pedagogía*, donde se hace burla de editores y público que juzgan un manuscrito o libro por su número de páginas o su conformidad con un género ya establecido. Los amigos editores de Unamuno y los editores apócrifos de *Amor y pedagogía* son incapaces de reconocer el proteísmo de la novela, fallo que se burlará cuando Víctor Goti, delante de lectores igualmente escépticos, se encuentra obligado a denominar su narrativa *nivola* en el capítulo 17 de *Niebla*.

Las palabras en *Nuevo mundo* sobre la personalidad individual y los trágicos compromisos de éste bajo las presiones de conformismo social representan la iniciación en la novela de Unamuno del conflicto entre la interioridad y la exterioridad, el *ser* y la *persona* que tanto se destacará en *Nada menos que todo un hombre* (1916) y sobre todo en *Cómo se hace una novela* y *San Manuel Bueno, mártir*. Va por entendido que la defensa del individualismo y la interioridad se aplica de manera igual a las infinitas posibilidades intimistas y formales de la novela y al derecho del novelista de inventarlas a despecho de los prejuicios genéricos del público.

En el cuarto párrafo de *Nuevo mundo* el narrador le advierte al lector que apegado al relato de la vida de Eugenio Rodero viene un ensayo que éste le «dejó al morir y en que a modo de sumarisimo bosquejo trazó los lineamientos generales de una obra a que pensaba dedicar sus ímpetus y las canteras de su mente» (43-44). Se puede suponer que Unamuno, metiendo en Eugenio copiosos ecos de su propia vida, viera en este pronóstico una anticipación de su

propio *Tratado del amor de Dios (Del sentimiento trágico de la vida)* iniciado en 1902. En efecto, como afirma Robles, «De *Nuevo mundo*, con él y desde él, Unamuno inicia el paso hacia la elaboración de lo que con los años va a ser su obra mayor, *Del sentimiento trágico*» (Robles 33). En la noche le asaltan a Eugenio las cuestiones escatológicas: «temblaba pensando en la nada, mil veces más terrible que el infierno, en una caída eterna, inacabable, por el infinito vacío» (53). Es un pasaje que se transformará en algunos pensamientos dantescos de Joaquín Monegro en *Abel Sánchez*, pasando por el capítulo 10 del *Sentimiento trágico*: «De mí sé decir que cuando era un mozo, y aun de niño, no lograron conmovirme las patéticas pinturas que del Infierno se me hacían, pues ya desde entonces nada se me aparecía tan horrible como la nada misma» (*Ensayos* 736; t. 2). A Eugenio la teología tradicional de la salvación del individuo por medio de su unificación con Dios no le consuela: «he meditado mil veces en la muerte, en el aniquilamiento del pobre individuo y he soñado en un gran alma formada de la fusión de las almas todas que han gozado y sufrido y que allí se pierden nuestras pobres conciencias como en la mar los ríos» (67). «Es triste, muy triste; jamás, jamás, jamás salimos de nosotros mismos para ver a otro como él es, sentirle y quererle y respetarle» (68). Es el asunto principal de los capítulos 10 y 11 y la Conclusión del *Sentimiento trágico*, donde la noción del *apocatastasis* se sustituye poco a poco por el concepto de la sociedad que ama en su función de novelista/garantizador de la eternidad del individuo y del grupo. Es una fórmula (sociedad = novelista) con la que el Unamuno ensayista y sus personajes novelescos intentan armonizar perspectivas y separatismos político-culturales: «Si cada uno se hiciera el ideal de sí mismo, su propio modo de ser exaltado a la mayor pureza y libertad, pronto llegaríamos a la sinfonía suprema, a la alteza en que todas las ideas al completarse armónicamente se compenetran» (*Mundo nuevo* 68). «No impongas ni disputes tus ideas, expónlas [SIC]. Aborrece todo proselitismo misionista, deja que irradian, roto el caparazón, las almas, e irán sus contenidos asimilándose» (70). «La inteligencia crea lo abstracto, el amor no cabe en lo abstracto; cabe comprender al hombre, amar al hombre... El amor hace concreto lo abstracto, realiza el ideal» (addendum 88).

Igual que Unamuno en el *Sentimiento trágico* y *Vida de don Quijote y Sancho* (1905; Lacy 97-119), Eugenio designa la idea autocráticamente impuesta con la frase «la mentira» (*Nuevo mundo* 68, 71). Las ideas que son producto de la razón abstracta y que no se han compenetrado con los sentimientos e ideas contrarios de los otros seres humanos son efecto de la «letra» muerta y no de la «voz» viva (69), concepto lingüístico que se encuentra en todas partes del *Sentimiento trágico* (Franz, *The Word* 27-60). El intento de racionalizar la fe está destinado al fracaso (*Nuevo mundo* 46), teoría después intensificada para producir la documentación sobre el escepticismo y la negación de Dios en el capítulo 5 del *Sentimiento trágico* y su trágica dramatización en *Abel Sánchez* y *San Manuel Bueno, mártir*.

Zubizarreta ofrece una suscita descripción formal de *Nuevo mundo*, que «se enmarca en la ficción de una biografía escrita sobre apuntes autobiográfi-

cos del personaje central y que debía contener al final unos ensayos de éste» (65-66). En efecto, las primeras palabras de la novela establecen la amistad entre Eugenio Rodero y el narrador/autor implícito y nos informan de que el texto de la novela se basa en (1) las memorias escritas que Eugenio le dejó, (2) las muchas conversaciones que el narrador había tenido con el modelo para su protagonista ficticio, (3) las observaciones de otras personas, (4) un breve ensayo biográfico-filosófico en primera persona que Eugenio había escrito (43-44). Un quinto componente textual se agrega en las páginas 58-59, una serie de cartas maniacodepresivas enviadas por Eugenio desde América. Cada una de estas fuentes está contaminada por su subjetivismo, y a ellas se puede añadir otro impedimento a la «verdad»: la censura que ejerce el editor sobre los textos suministrados por el protagonista. Por ejemplo, antes de ofrecer el texto del ensayo filosófico, el editor justifica de la siguiente manera su muestra de la auto-expresión de su sujeto: «De entre tanta variedad de esbozos escojo el de un estudio y lo publico aquí *casi* tal cual en el manuscrito se halla, sin más que las *modificaciones* precisas para templar un poco cierta incoherencia aparente que en él domina» (64, énfasis nuestro). Este marco complejo es en ciertos aspectos muy parecido al de varias narrativas posteriores de Unamuno.

*Abel Sánchez* y *San Manuel Bueno, mártir* son las que más se le parecen. El narrador de *Abel Sánchez* también nos informa que su texto se basa en memorias que dejó su protagonista y que incluye además trozos de otro documento, una *Confesión*, que el protagonista, Joaquín Monegro, escribiera en vida. Eventualmente (cap. 31) el narrador nos dice que el texto también consta de otro documento creado por Joaquín, las *Memorias de un médico viejo*, que tiene semejanzas con el argumento global de *Abel Sánchez*. Es más, la advertencia preliminar del narrador nos informa que la «memoria» y la «confesión» en mano de Joaquín se encontraron «entre sus papeles» (9). Como en el caso de Eugenio Rodero, el lector no sabe cuántos eran los papeles que el narrador escudriñó, alteró o descartó al confeccionar su narración. El texto de *San Manuel Bueno, mártir* se basa, supuestamente, en las memorias de Angela Carballino, quien, además de recibir información sobre don Manuel suministrada por su hermano Lázaro, tenía contacto directo con su sujeto novelesco. *San Manuel Bueno, mártir* ofrece la complicación adicional de que, muerta Angela Carballino, el manuscrito de ella «llega» misteriosamente a manos de un 'Miguel de Unamuno', quien observa que la trama confeccionada por Angela ofrece curiosas semejanzas con las técnicas de algunas novelas de este 'Unamuno'. Esta misma clase de confesión se hace por parte de un 'Unamuno' metadieético en el Epílogo de *La novela de Don Sandalio* cuando el narrador admite que la narrativa que le fue enviada por el supuesto «corresponsal» Felipe puede ser en realidad un invento de 'Unamuno' o de un Don Sandalio inventado por aquél o por el verdadero Unamuno postulado en un segundo nivel metadieético.

El 'Unamuno' de *Cómo se hace una novela* deja una «memoria» que demuestra cómo éste vive y escribe la «novela» de su vida, pero poco a poco



esta memoria revela que es producto de otras memorias (es decir, otras «novelas») confeccionadas en otros textos. Es el problema que se observó un cuarto de siglo atrás en Ignacio Iturriondo, o en el 'Unamuno' de *Recuerdos de niñez y mocedad*, quienes difícilmente pueden pensar en cosa que no sea parte de la extraña dialogía de textos aprendidos en la juventud. El mismo problema de textos, atribuciones, y autores múltiples se presenta en varios cuentos de Unamuno y, para citar un caso obvio, en *Niebla*, pero, como en *La novela de Don Sandalio*, sin la alegada presencia de un texto de «memorias» que se da en las otras narrativas.

El denominador común que tienen todas estas narraciones y que también se percibe en el *Diario íntimo*, *Amor y pedagogía*, el *Sentimiento trágico* y *La agonía del cristianismo* es el desdoblamiento de múltiples «voces» en un texto que, por ser atribuible a un solo autor, se toma (erróneamente) por univocal y estable. El vehículo de las «memorias» o de las «cartas» que se utiliza en *Nuevo mundo* y en otras de estas obras subraya su alejamiento de la literatura decimonónica por señalar que todo «texto», lejos de ser algo puramente fenoménico, es necesariamente un recurso inventado a base de invenciones anteriores.

Hay en *Nuevo mundo* muchas otras imágenes de la vida que harán su aparición definitiva en obras posteriores. La evocación del río de la ciudad natal como un lugar «sosegado, limpidísimo entonces» (47) volverá en las descripciones del Nervión que empieza a contaminarse en la época rememoriada en *Recuerdos de niñez y mocedad*. El concepto de Madrid como «expansión de[[...]] cuartuco alquilado [de Eugenio] o éste, más bien, cual concentración de aquél» (48) se repetirá en las relaciones espaciales entre el paisaje de Valverde de Lucerna y el confesionario, la iglesia y el ataúd de Don Manuel en *San Manuel Bueno, mártir* (Franz, «The Poetics» 7-19). La presentación irónica de la juventud española como «seria», «sólida» y «formal» —en realidad, intelectualmente vacía— aparecerá regularmente en muchos ensayos y narrativas a partir de «La juventud 'intelectual' española» (1896) y *Nuevo mundo*, culminando en la figura del joven erudito, Antolín S. Paparrigópulos en el capítulo 23 de *Niebla*. La autopresentación de Eugenio como uno de los «anarquistas antidinamiteros» recuerda al anarquista «místico», don Fermín, el tío de Eugenia que no «echa bombas», que aparece en el capítulo 6 de *Niebla* (47). En efecto, Unamuno mismo le había escrito al amigo Pedro Múgica el 3 de mayo de 1936, afirmando: «ahora me he dedicado a estudiar el anarquismo trascendental, filosófico o antidinamitero» (Robles 20). Se refiere a su lectura de Stirner y Nietzsche, y su alusión en *Nuevo mundo* constituye una burla de Unamuno mismo y, sus proyectos utópicos. Cuando Eugenio dice en su ensayo filosófico que «El compasivo que da limosna al mendigo halla en ello su placer y su provecho busca» (*Nuevo mundo* 67), se refiere al *Zarathustra* y a *Die Wille zur Macht* del mismo Nietzsche aludidos por Abel cuando analiza sus propios motivos al socorrer al pobre mendigo aragonés en el capítulo 28 de *Abel Sánchez* (Franz, «Nietzsche» 74-76). El proyecto de Eugenio de formar un «sagrado ejército de la verdad» para «combatir contra los... sostenedores de la idea, de lo que llaman

la razón» (71) tendrá su encarnación en la tropa de rescatadores con quienes, en «El sepulcro de Don Quijote,» la sección preliminar agregada a la segunda edición de *Vida de Don Quijote y Sancho* (1914), Unamuno proyecta salvar a Don Quijote de los críticos sensatos que le quieren desmitificar.

Cuando, en el addendum que escribe Unamuno para la proyectada transformación de *Nuevo mundo*, el narrador dice que ha «procurado reflejar no fugaces sucesos de una existencia más o menos humana sino los eternos hechos de la vida de un alma [donde] no pasa nada. ¡Ojalá quede algo!» (77), estamos muy cerca de las palabras finales de 'Unamuno' en la última sección de *San Manuel Bueno, mártir*: «bien sé que en lo que se cuenta en este relato no pasa nada; mas espero que sea porque en ello todo se queda...» (82). Cuando el sucesor de Eugenio en el addendum escribe que «Yo no puedo desear ser otro, porque no sería yo ese otro, pues al hacerme él dejaría de ser yo» (86), tenemos un antecedente de toda la situación de *Abel Sánchez*, donde Joaquín no se atreve a expulsar al «demonio» de su envidia por temor a perder su propia identidad. Finalmente, uno de los lectores del manuscrito lo tacha de melodramático de esta manera: «Eugenio Rodero es, rasgo más, rasgo menos, Vd., y yo, y un amigo mío poeta que se me murió tísico siendo muy joven» (Robles 22). Esta frase sirve perfectamente para describir el marco del poemario unamuniano, *Teresa* (1924), los poemas de amor del pobre tuberculoso, Rafael, caracterizados por más de un crítico como «novela» en verso (Blasco 40-60).

Es posible señalar características en todos los textos tempranos de Unamuno que después pueden observarse en obras posteriores. Ribbans hace años encontró una impresionante serie de semejanzas entre las tentativas de *Amor y pedagogía* y los logros de *Niebla* (272-83) y Ouimette ha afirmado que *Paz en la guerra* fue la base de todas las futuras aportaciones ideológicas y artísticas de su autor (155). G. Gullón ha demostrado de una vez por todas que *Paz en la guerra* tiene prácticas discursivas tan modernas como las de las novelas más celebradas de Unamuno (41-57). Al contrario, Paucker cree que la base de toda la obra narrativa de Unamuno son sus cuentos tempranos (218-23). Es difícil rebatir la tesis de Paucker sobre la importancia de la ficción breve, pero tiene una importancia limitada, ya que es patentemente imposible que cualquier cuento individual tan breve como los de Unamuno pueda contribuir de forma definitiva al desarrollo narrativo de su autor.

Lo que acabamos de resumir respecto a la relación entre *Nuevo mundo* y las otras novelas de Unamuno es, al contrario de todo esto, algo mucho más panorámico y sustancial. Tenemos una sola novela que se destaca por su (1) brevedad, (2) espontaneidad/composición vivípara, (3) esquelitismo, (4) falta de acción, (5) conceptualismo, (6) filosofía/teología, (7) amplias preocupaciones existenciales, (8) sexualismo instintivo, no refinado, (9) conciencia de su proximidad a la contravención de las normas literarias respecto a la presentación del sexo, (10) lucha de clases a nivel secundario, (11) conflicto entre la *persona* social y el *ser* íntimo, (12) dialogía de voces, (13) rechazo a la clau-

sura, (14) menosprecio a la racionalidad, (15) textualidad y atribución múltiples dentro de la misma obra, (16) intertextualidad inacabable, (17) sátira, (18) autocrítica y burla autorreflexiva, (19) sugerencia—pero aquí sólo una sugerencia—de un diálogo constante entre protagonista y narrador. Si se compara este resumen con las características de la única *novela* «oficial», *Niebla*, o con las narrativas siguientes que empezaban a divergirse de ella para crear lo más «típico» de la ficción unamuniana—*Nada menos que todo un hombre*, *Abel Sánchez*, *La tía Tula*—se ve que *Nuevo mundo*, aunque de calidad desigual y, muy inconveniente para un esquema diacrónico de la evolución de Unamuno, completado unos meses antes de *Paz en la guerra* pero no publicado hasta 1993, tiene todas las señas de ser la verdadera antesala de la plenitud narrativa unamuniana.

La palabra «antesala» nos devuelve al estudio de Zubizarreta. Según las evidencias presentadas por éste, la mayor parte de los corresponsales que leyeron el manuscrito de *Nuevo mundo* ya entendían que don Miguel había llegado a pensar en sus folios como «esbozo y germen de una obra mucho más amplia... /«Existía una clara conciencia del creador que se sabía innovando un género...; una conciencia de estar creando desde 1896 lo que más tarde, en 1914, denominaría *novela*» (95-96). Las perspectivas nuevas ofrecidas en el estudio presente demuestran que *Nuevo mundo* no sólo era preparación para *Amor y pedagogía* y, eventualmente, para *Niebla*, la primera y única *novela* «oficial», sino para toda la novelística posterior que Unamuno iba a elaborar. Don Miguel había descubierto que un mero «esbozo», algo ampliado pero fiel a las configuraciones que ya tenía en 1896, podría constituir una nueva clase de novela que él pudiera variar y ajustar a lo largo de treinta años.

#### OBRAS CITADAS

- BLASCO, Francisco J. «Miguel de Unamuno, *Teresa*». *España Contemporánea* 2.3 (1989): 37-60.
- CEREZO GALÁN, Pedro. *Las máscaras de lo trágico. Filosofía y tragedia en Miguel de Unamuno*. Madrid: Trotta, 1996.
- FRANZ, Thomas R. «The Discourse of Class in *Niebla*». *Revista de Estudios Hispánicos* 29 (1995): 521-39.
- FRANZ, Thomas R. «The Poetics of Space in *San Manuel Bueno mártir*». *Hispanic Journal* 16 (1995): 7-20.
- FRANZ, Thomas R. «Nietzsche and the Theme of Self-Surpassing in *Abel Sánchez*». *Perspectivas de la novela*. Ed. Alva V. Ebersole. Valencia: Albatros/Hispánofila, 1979. 59-81.
- FRANZ, Thomas R. *The Word in the World: Unamuno's Tragic Sense of Language*. Athens, Ohio: Strathmore, 1987.

- GULLÓN, Germán. «Paz en la guerra y la interiorización de la novela española moderna». *Ojáncano* 2 (1989): 41-57.
- JURKEVICH, Gayana. «Unamuno's Gestational Fallacy: *Niebla* and 'Escribir a lo que salga'». *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 15 (1990): 65-81.
- LACY, Allen. *Miguel de Unamuno: The Rhetoric of Existence*. La Haya: Mouton, 1967.
- QUIMETTE, Victor. *Reason Aflame: Unamuno and the Heroic Will*. New Haven: Yale University Press, 1974.
- PAUCKER, Eleanor Krane. *Los cuentos de Unamuno, clave de su obra*. Madrid: Minotauro, 1965.
- RIBBANS, Geoffrey. «The Development of Unamuno's Novels: *Amor y pedagogía* and *Niebla*». *Hispanic Studies in Honour of I. González Llubera*. Ed. Frank Pierce. Oxford: Dolphin, 1959. 272-83.
- ROBLES, Laureano. Introducción. *Nuevo mundo*. De Miguel de Unamuno. Madrid: Trotta, 1994. 9-40.
- SPIRES, Robert. C. *Transparent Simulacra: Spanish Fiction, 1902-1926*. Columbia, Missouri: University of Missouri Press, 1988.
- UNAMUNO, Miguel de. *Abel Sánchez*. 8ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1963.
- UNAMUNO, Miguel de. *Amor y pedagogía*. 8ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1964.
- UNAMUNO, Miguel de. *Crónica política española (1915-1923)*. Ed. Vicente González Martín. Salamanca: Almar, 1977.
- UNAMUNO, Miguel de. *Desde el mirador de la guerra*. Ed. Luis Urrutia. Paris: Centre de Recherches Hispaniques, 1970.
- UNAMUNO, Miguel de. *Diario íntimo*. Ed. Félix García. Madrid: Escelicer, 1970.
- UNAMUNO, Miguel de. *Ensayos*. Ed. Bernardo G. de Candamo. 2 tomos. 7ª ed. Madrid: Aguilar, 1967.
- UNAMUNO, Miguel de. *Ensueño de una patria: Periodismo republicano, 1931-1936*. Ed. Víctor Ouimette. Valencia: Pre-Textos, 1984.
- UNAMUNO, Miguel de. *Epistolario inédito (1894-1936)*. 2 tomos. Ed. Laureano Robles. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.
- UNAMUNO, Miguel de. *Gramática y glosario del Poema del Cid*. Ed. Barbara Huntly y Pilar Liria. Madrid: Espasa-Calpe, 1977.
- UNAMUNO, Miguel de. *Niebla*. 10ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1963.
- UNAMUNO, Miguel de. *Nuevo mundo*. Ed. Laureano Robles. Madrid: Trotta, 1994.
- UNAMUNO, Miguel de. *Obras Completas*. Ed. Manuel García Blanco. 9 tomos. Madrid: Escelicer, 1967-1972.
- UNAMUNO, Miguel de. *Paz en la guerra*. 7ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1964.
- UNAMUNO, Miguel de. *Republica Española y España republicana. (1931-1936)*. Ed. Vicente González Martín. Salamanca: Almar, 1979.
- UNAMUNO, Miguel de. *El resentimiento trágico de la vida*. Ed. Carlos Feal. Madrid: Alianza, 1991.

- UNAMUNO, Miguel de. *San Manuel Bueno, mártir; Cómo se hace una novela*. 2.<sup>a</sup> ed. Madrid: Alianza, 1968.
- VALDÉS, Mario. Introducción. *Niebla*. Por Miguel de Unamuno. Madrid: Cátedra, 1988. 9-58.
- ZUBIZARRETA, Armando F. *Tras las huellas de Unamuno*. Madrid: Taurus, 1960.