

AFINIDADES ESPIRITUALES Y ESTILÍSTICAS ENTRE UNAMUNO Y "CLARÍN"

Lector asiduo de las obras de Leopoldo Alas, Unamuno las leyó de la manera más atenta y concienzuda, manteniendo un diálogo mental con el autor. En su carta fechada el 26 de junio de 1895, dirigida a *Clarín*, le confiesa don Miguel: "Era usted una de las personas con quien más vivamente deseaba comunicarme, pues he conversado más de una vez con sus escritos"¹. Se advierte en la misma carta la profunda impresión que dejaron las obras de *Clarín* en el ánimo del autor de *Paz en la guerra*:

Cada vez que le leo siento me entran ganas de escribirle en hilo indefinido participándole las muchas sugerencias que sus escritos provocan en mí. Es usted no ya el primero, casi el único escritor español que me hace pensar².

Poco después, Unamuno subraya de un modo más preciso su deuda intelectual con el ilustre crítico, manifestando a la vez su juicio sobre el ambiente cultural en España durante la última década del siglo:

... créame que en esta tierra clásica hoy de la pereza y la *platitude* apenas encuentro media docena de personas (de las públicamente conocidas, se entiende), cuyo juicio me parezca valedero, y entre ellas el de usted sea acaso el que más estime, por haber sido para mí (y se lo repito por ser verdad muy sentida) el literato y pensador español a quien debo más ideas, gérmenes de ideas y cabos de hilo³.

La estimación de Unamuno hacia *Clarín* se fundaba más en ciertos lazos espirituales que en una conciencia puramente intelectual acerca del valor de la integridad mental y moral del autor de *La Regenta*. Los dos participaban en una misma preocupación ideológica y ética en torno al desequilibrio entre las condiciones de vida y cultura españolas y su concepción de lo que España pudiera y debiera ser. Ambos escritores atacaban "esto y aquello", al encontrarse con manifestaciones de la ignorancia, la hipocresía, la chabacanería y el mortífero lugar común. En su actitud

¹ *Epistolario a "Clarín"*, 1941, pág. 60.

² *Ibid.*, pág. 57.

³ *Ibid.*, pág. 61.

ante el problema nacional de tradición frente a renovación, los dos se vinculan al linaje intelectual de Feijoo y Larra.

Clarín se adelanta a Unamuno en la confrontación literaria de la razón y el sentimiento, que ellos concibieron como un intelectualismo estéril opuesto a las instancias vitales de una íntegra personalidad. Y es en este concepto donde parece radicar el vínculo, tan profundamente sentido por Unamuno, entre éste y *Clarín*. Lo que en el fondo tienen en común se apunta en una carta dirigida al hijo de *Clarín* en la que Unamuno declara que Alas "fue casi el único de su tiempo que experimentó hondas inquietudes íntimas espirituales"⁴. Los dos escritores pasaron la vida intensamente dedicados a la angustiada busca de la fe religiosa; quizá por esto —la lucha por salvarse de la nada— sus obras tienen tan acentuado carácter de autobiografía espiritual.

Señalando un aspecto intrigante de la obra unamuniana, escribe Zubizarreta:

Según se desprende de una atenta revisión de la obra de Unamuno, el *muerto* permanentemente recordado, a quien se trata de resucitar, es el niño de la fe religiosa y la poesía creadora. Casi no hay año en que no se encuentre, después de 1891, la evocación apasionada de la niñez⁵.

Sigue el crítico diciendo que el niño muerto está íntimamente relacionado con el concepto de "el otro", puesto que el niño que fue en un tiempo Unamuno, forma parte y a la vez se aparta de su personalidad adulta. El niño fue históricamente asesinado por su juventud atea y el hombre maduro desea resucitarle —considerando al niño la encarnación de la fe religiosa y de la visión poética—, logrando de este modo unir la personalidad y asegurar su continuidad⁶.

Al mismo deseo de hacer revivir al niño, lo que equivale a volver a serlo, quizá debemos enlazar la tendencia de Unamuno a concebir la relación mujer-marido bajo la forma de madre-hijo; es la mujer que consuela con las palabras "Hijo mío" al marido acongojado. Es el consuelo que el propio don Miguel recibió en cierta ocasión del año 1897 y que él llevó a la escena final de *Amor y pedagogía* y a *Cómo se hace una novela*⁷. Con aquellas palabras de ternura maternal, el hombre se transforma imaginativamente en niño y por un momento se alivia de la angustia de la discontinuidad, mientras vuelve a las raíces de su ser.

El retorno tiene una significación semejante en *Clarín*. Uno de sus personajes, don Pánfilo Saviaseca, meditando sobre lo que haría si no

⁴ *Ibid.*, pág. 44.

⁵ ARMANDO F. ZUBIZARRETA: *Unamuno en su novela* (Madrid: Taurus, 1960), pág. 304.

⁶ *Ibid.*

⁷ Véase *Cómo se hace una novela*, en *Obras completas*, X, págs. 882-83.

gozara del amor de su esposa, declara: "... me acordaría de mi infancia, de mi madre, de mi Dios, á quien adoré de niño, á quien olvidé de joven y á quien busco de viejo..."⁸. En el cuento "El frío del Papa", Aurelio Marco desea recuperar la fe religiosa de su niñez y logra hacerlo por medio de sus recuerdos y de un sueño de experiencias infantiles. Los recuerdos de Aurelio le devuelven emocionalmente "á la fe de su poética infancia", y la experiencia del personaje —escribe el autor— es semejante a la de Fausto, cuando éste siente que las campanadas y los cantos populares resucitan en él sentimientos de niñez y *le restituyen a la vida*⁹.

En su novela corta *Superchería*, Alas nos presenta un episodio en que el protagonista, Nicolás Serrano, se enfrenta al niño Tomasuccio y, mezclando recuerdos con observaciones, reflexiona acerca de sus raras cualidades. A mi parecer, el episodio representa el encuentro del protagonista con su propia niñez. Nicolás —en el que Alas vertió gran parte de su propia personalidad— se ve a sí mismo como niño, de una manera muy semejante a la autocontemplación realizada por Unamuno y descrita por Zubizarreta. Tomasuccio es el antiguo yo de Nicolás, un "otro" en el sentido unamuniano¹⁰. La identificación que hace *Clarín* entre la niñez, de una parte, y el idealismo, la facultad de creación poética y la fe religiosa, de otra, revela una semejanza fundamental con el modo de pensar y sentir del autor de las *nivolas*. Esos tres rasgos de la niñez representan la comunión y la unidad con el mundo, a las cuales el hombre, en su soledad —conciencia del yo en el tiempo—, anhela volver. Pero el anhelo queda frustrado: la muerte de Tomasuccio se combina con la última despedida de Caterina, para significar la triste imposibilidad de que Serrano vuelva a ponerse en íntimo contacto con su propia niñez. De ahí que el sentimiento de la vida sea trágico.

A los personajes más afines a su propio espíritu, Leopoldo Alas les infunde una ternura que no se limita a ellos mismos, sino que parece tras-

⁸ LEOPOLDO ALAS (*Clarín*): "Doctor Angélicus", en *Doctor Sutilis* (Madrid: Renacimiento, 1916), pág. 108.

⁹ LEOPOLDO ALAS (*Clarín*): "El frío del Papa", en *Cuentos* (Oviedo: Gráficas Summa, 1953), pág. 140.

¹⁰ Asombra notar hasta qué punto el fenómeno que examino aquí concuerda con la descripción hecha por el psicólogo Jung de "ciertas experiencias psicológicas que demuestran que ciertas fases en la vida de un individuo pueden adquirir autonomía, pueden personificarse hasta el punto de constituirse en una *visión del yo*: por ejemplo, uno se ve a sí mismo como niño. Las experiencias visionarias como ésta —lo mismo en los sueños que en estado de vela— dependen empíricamente de una disociación previamente efectuada entre el pasado y el presente. Tales disociaciones surgen de incompatibilidades de varias especies; por ejemplo, el estado actual de un hombre puede haber entrado en conflicto con su estado infantil, o el individuo puede haberse separado abruptamente de su carácter original por seguir los intereses de alguna *persona* arbitraria que se conforme mejor con sus ambiciones. Aquél se ha vuelto así artificial, desprovisto de los atributos de su niñez, y desarraigado". Traducción hecha de la siguiente edición: C. G. JUNG: "The Psychology of the Child-Archetype", en *Essays on a Science of Mythology* (C. G. Jung and C. Kerenyi: Trans. R. F. C. Hull) (New York: Pantheon Books, 1949), págs. 111-12.

cender a toda la atmósfera de los relatos en donde figuran. Por consiguiente, en algunas obras de *Clarín* se acusa un marcado tono lírico. Podríamos referirnos, por ejemplo, a “¡Adiós, 'Cordera'!” y a *El Señor*, además de *Doña Berta* y *Superchería*. La realidad queda transformada, sin ser anonadada, por la radiante personalidad del autor; elementos objetivos se unen con los subjetivos en una armonía inseparable.

El que se encuentre una atmósfera parecida en algunos cuentos de Unamuno fue señalado ya en 1913 por el crítico Luis Bello, lo que mereció la siguiente respuesta de don Miguel:

Acaba usted su breve ensayo crítico, amigo Bello, reconociendo que encuentro ternura, que describo con amor, que expreso paisajes vistos a través de un velo de lágrimas. Y se pregunta usted por qué *Clarín* y yo, dos críticos, hemos acertado a dar esa dulce emoción tan rara en nuestras letras. Y dice usted: “¿Será verdad que sólo los cerebrales pueden atreverse a llamar a las puertas de nuestro corazón?” ¿Cerebrales? ¿Cerebral *Clarín*? ¿Cerebral yo? Si supiera usted lo que me molesta hasta físicamente el corazón. Acaso mi corazón esté en el cerebro...

No; si hemos acertado algo de eso, es porque *Clarín* era, como yo, un yo. Y hasta un egoísta. Nos hemos tocado el alma propia¹¹.

Este pasaje —citado también por M. García Blanco en un valioso estudio¹²— demuestra que Unamuno admitía no sólo una afinidad ideológica con *Clarín* sino también un parentesco espiritual y estilístico. Aquí, el autor de *El espejo de la muerte parece complacerse y enorgullercerse de saber que otros reconocen ese parentesco. Al rechazar la imputación de intelectualismo, don Miguel afirma una vez más su concepto del hombre íntegro —tanto corazón como cerebro— y la ternura, el amor, el velo de lágrimas de que habla, son para él facetas de la visión poética de la vida, posibilitada por cualidades espirituales que equivalen a la auténtica individualidad. Puesto que la visión poética se revela en la medida en que se ponga en juego el yo más íntimo y estrictamente personal, la palabra tocado de la última frase citada aparece aquí con doble sentido: los dos —Unamuno y *Clarín*— muchas veces consiguieron tocar —palpar— el alma propia en el acto de la creación y a la vez la tocaron como si fuera instrumento de música, produciendo obras que hacen pensar en Walt Whitman, cuando declara que sus poesías no constituyen un libro, sino un hombre.*

En este concepto de la creación literaria como un trasvase del alma del escritor se encuentra tal vez el vínculo más significativo entre Leo-

¹¹ MIGUEL DE UNAMUNO: “Sobre mí mismo”, en *Obras completas*, X (Madrid: Afrodísio Aguado, 1958), págs. 247-48; se publicó este artículo por primera vez en *Los Lunes de “El Imparcial”*, Madrid, 24 de noviembre de 1913.

¹² “‘Clarín’ y Unamuno”, *Archivum* (Revista de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Oviedo), II (1952), págs. 130-31.

poldo Alas y la Generación del 98. Reconocemos el concepto, desde luego, como propio de los románticos, aunque aparece ahora con todos los rasgos diferenciales que pudieran esperarse como resultado de la intervención del realismo decimonónico. En efecto, bien se conocen los aspectos neo-románticos de las corrientes literarias finiseculares a las que aplica *Clarín*, en sus artículos de crítica, el término "idealismo". De todas maneras, es éste el período en que Alas alcanza su madurez como escritor y los miembros de la Generación del 98 inician su actividad creadora¹³.

Una característica de la obra literaria de esta generación es la identificación del autor con sus personajes. Todo estudiante de la literatura española sabe, por ejemplo, que Andrés Hurtado es, en gran parte, un autorretrato de Baroja, que Valle-Inclán se identificaba con su Marqués de Bradomín y que *Azorín* tomó como propio el nombre de un personaje suyo. Sin embargo, el carácter autobiográfico de la ficción de estos escritores no es tan completo ni está expresado tan intensamente como en las obras de Unamuno, que han sido analizadas agudamente, desde este punto de vista, por Ricardo Gullón¹⁴.

Para que se realice la identificación personal, los personajes han de ser algo más que simples ilustraciones de ideas o preocupaciones del autor; deben encarnar una parte del ser íntimo de su creador. En Unamuno, además, la identificación va acompañada de una debilitación de los lindes entre la ficción y la realidad, muy evidente en obras como *Niebla* y *Cómo se hace una novela*. Aunque podemos observar en un novelista como Galdós un fortalecimiento progresivo en el papel de la imaginación, que acaba por ser capaz de crear y, así, confundirse con la realidad —como en *Misericordia*, por ejemplo—, la confusión de lo imaginado con lo real ocurre dentro de los límites del mundo ficticio de una novela y no se extiende al mundo real del autor mismo. Galdós siempre se mantiene a cierta distancia de sus personajes. Aun cuando deja desnudo el espíritu de un carácter, revelándolo con suma comprensión, no se nos ocurre pensar que éste sea una representación autobiográfica arrancada del alma viva del autor.

En Leopoldo Alas, por el contrario, como en Unamuno, nos encontramos con personajes que son encarnaciones ficticias de la personalidad del autor, aunque en número muy reducido en la obra de *Clarín*. No puede dudarse, sin embargo, de que existen tales personajes, ni ello deja de ser significativo. Jorge Arial, protagonista de "Cambio de luz", es probablemente la autorrepresentación más íntegra y evidente de *Clarín*, pero representaciones parciales de su personalidad pueden encontrarse también en Víctor Cano, de "Rivales"; en el hijo de "Viaje redondo"; en el Doc-

¹³ JOHN W. KRONIK: "La modernidad de Leopoldo Alas", *Papeles de Son Armadans*, XLI, núm. 122 (mayo 1966), pág. 131.

¹⁴ Véase RICARDO GULLÓN: *Autobiografías de Unamuno* (Madrid: Gredos, 1964).

tor Glauben, de "Un grabado"; en el cura, de "El sombrero del señor cura"; en Juan de Dios, de *El Señor*; en Nicolás Serrano, de *Superchería*, e incluso en la protagonista de *Doña Berta* y en otros. Las obras citadas son de carácter poético, que parece faltar, precisamente, en las obras donde falta la identificación que venimos examinando.

En el capítulo IX de *Superchería*, Nicolás Serrano y Caterina Porena hablan de la inverosimilitud de ciertos acontecimientos que, sin lugar a duda, han ocurrido; la idea de una realidad inverosímil se expresa también en *Doña Berta*. El artista de esta obra —al darse cuenta de la relación que ha existido entre Berta y el capitán, a quien conocía aquél—, piensa que tales cosas no pueden representarse en la pintura, ni en la poesía, "... por lo que tienen de *casuales*, de inverosímiles...: no caben más que en el mundo... y en los corazones que saben sentirlas" (capítulo VI).

Los dos pasajes revelan un concepto de la realidad según el cual logra la verdad su última afirmación y apoyo en el espíritu —el corazón, los sentimientos— del hombre. Es un concepto que se nos manifiesta, sobre todo, en estas dos novelas cortas y en otras obras del período tardío de *Clarín*. Los elementos interiores, subjetivos, tienden a dominar a la realidad exterior, objetiva; y la realidad presente incluso puede ser borrada por una escena surgida de la memoria del personaje (véase el capítulo III de *Superchería*: "... la imagen de la memoria vino á sobreponerse realmente á la realidad que tenía delante"). Lo que ocurre en el mundo ficticio de los personajes corresponde, desde luego, a la manera en que el autor va sintiendo y forjándose una idea de la relación entre el propio yo y su circunstancia. Mientras que en las obras tempranas de *Clarín* el yo del personaje es en gran parte pasivo en relación con su circunstancia, posteriormente pasa a desempeñar un papel más activo en la configuración del medio ambiente. Aparece el yo con demasiada pujanza para limitarse al ámbito individual, por lo que rebosa sobre lo circundante.

Esto es lo que ocurre en *Superchería*, donde se produce cierta desmaterialización de la realidad. Si el protagonista convierte una noche de estrellas en experiencia mística, si percibe al niño Tomasuccio como un ser real y físicamente presente y al mismo tiempo como espíritu etéreo, y si mirando al niño ve a la madre y mirando a ésta ve a aquél, es porque las necesidades espirituales de Nicolás —la religiosidad y el idealismo de su niñez— se apoderan de él, reclaman vigencia y cambian la forma y el color del mundo según los ve. En cierto modo, el mundo exterior se crea a la imagen del yo.

Esta tendencia de *Clarín* a prestar autonomía al espíritu del personaje se halla intensificada en Unamuno. Resulta lógico encontrar la posición de *Clarín* como paso intermedio entre la concepción realista-naturalista del hombre movido por fuerzas ajenas a la voluntad, de una parte, y la auto-determinación del individuo en Unamuno, de otra.

Pero no es que don Miguel conciba al hombre simplemente como auto-determinado. "Sus personajes —dice Francisco Ayala— trasuntan el concepto que el hombre concreto así llamado tiene del ser hombre, y responden más que a la observación y a la intuición, a ese íntimo concepto"¹⁵. Los personajes hacen que su vida y su mundo se conformen a un concepto particular del ser, el cual parece apoyarse en la cuestión previa, ¿qué significa el ser hombre? La preocupación constante de Unamuno por esta cuestión ontológica revela el anhelo de colocar al hombre en un contexto cosmológico y trascendente. Si el hombre es autodeterminado, ¿en qué ha de consistir la medida del valor de su existencia?

Según se ha apuntado, los miembros de la Generación del 98 ya no contemplan al hombre dentro de un marco sociológico, sino cosmológico¹⁶. Me parece válida la observación, aunque debemos extenderla, para decir que aspiran a ligar y a reconciliar las dos posturas; quieren comprender la relación que existe entre la sociología y la cosmología del hombre. De este deseo proviene, por ejemplo, el afán unamuniano por indagar las peculiaridades del alma española, que parece responder al anhelo de unir los factores sociológicos de historia y de lugar con el destino humano. Tal intento de conjugación constituye un punto de partida para los ensayos de Unamuno. Pero, en su ficción, la creación de personajes le lleva casi a la exclusión de elementos sociológicos, pues muchos personajes suyos son individuos puros, tan libres de la influencia y del soporte externos, que su soledad se nos hace a veces monstruosa. Joaquín Monegro, ¡qué solo en su lucha con la envidia! Manuel Bueno, ¡qué angustiada soledad la suya, frente al silencio de Dios!

En las obras posteriores a *La Regenta*, Alas también asigna a lo sociológico un papel mínimo. El realismo, por supuesto, se señala mediante la representación de un lugar real en un tiempo determinado. Pero en *Doña Berta* puede advertirse que, aunque el paisaje en los alrededores de la casa de los Rondaliego se compone de elementos realistas, aparecen dispuestos de tal modo que el lugar se convierte en extensión de la personalidad de la protagonista, para reflejar su aislamiento y su soberbia. En la escena de la seducción vemos a Berta en un lugar idealizado, propio de su alma joven y romántica; y más adelante, dramatizando el heroísmo sentimental de Berta, el ambiente cosmopolita madrileño se transforma, por medio de las imágenes, en metafórico campo de batalla.

En otra narración, *Cuervo, Clarín* no da más que brevísimas descripciones del lugar (capítulo I) y se vale de ellas, sobre todo, como pretexto para introducir el contraste alegría-muerte, esencial para el tema de la obra y el carácter del protagonista. Asimismo, las descripciones concisas

¹⁵ FRANCISCO AYALA: "El arte de novelar en Unamuno", *La Torre*, IX (1961), núms. 35-36, pág. 355.

¹⁶ KRONIK: "La modernidad de Leopoldo Alas", págs. 133-34.

que aparecen en el último capítulo están estrechamente ligadas a la revelación del carácter.

Otro ejemplo de esto lo tenemos en *Superchería*, novela corta en la que sería difícil, si no imposible, encontrar en los varios lugares representados un solo componente con valor propio, aparte de la vida íntima del protagonista. Además de los momentos de desmaterialización ya referidos, hay otro en que se manifiesta Madrid como desierto espiritual, para demostrar la condición desarraigada y solitaria del personaje.

El viaje a Guadalajara que realiza Serrano (capítulo III), más que un cambio de lugar, señala un retroceso en el tiempo: a su llegada se encuentra el protagonista en un escenario que parece ser extensión de lo más recóndito de su espíritu, de donde surgen los recuerdos de la niñez. Al final de la obra, Serrano está de nuevo en Madrid; ahora los signos de primavera y de vida efervescente a su alrededor reflejan un bienestar efímero ("en una tregua de la *angustia metafísica*") y producen un contraste dramático con el inopinado recuerdo de la muerte en forma de Caterina vestida de luto.

Tal modo de tratar el escenario en la obra literaria va acompañado de una disminución de la distancia estética. Aunque *Clarín* aumenta a veces la distancia entre el narrador y el personaje, por medio de la ironía o el sarcasmo, su modo de narrar casi siempre revela un esfuerzo por escribir desde dentro del personaje. Esto se revela, sobre todo, en los pasajes de *Doña Berta* en que, al describir ciertas situaciones, emplea el autor un lenguaje que sólo puede interpretarse como el de la protagonista. Esta misma identificación del autor con su personaje también aparece presente en la creación del lugar, cuando éste tiene matices emocionales y líricos.

Disminuida así la distancia estética, la atmósfera resulta una creación del personaje; es decir, que tanto la atmósfera como el lugar se filtran por el estado afectivo de los personajes. Los elementos materiales y los tonos emocionales a ellos asociados, corresponden a los sentimientos del personaje en un momento dado. Aun cuando los cambios de escenario correspondan al desarrollo del argumento, no deja de advertirse una cierta unidad entre las variaciones de la trama y las fluctuaciones en el estado de ánimo del protagonista. En efecto, es la unidad entre la trama y el lugar, de un lado, y la vida espiritual de los personajes, de otro, la que otorga calidad poética a algunas obras clarinianas.

El lirismo de que hablamos apunta hacia el siglo veinte y demuestra una relación entre Unamuno y *Clarín* mucho más estrecha de lo que hasta ahora se ha creído. En la *nivola* se nos presenta un mundo que es trasunto de las obsesiones de los personajes, hasta el punto de que el mundo externo —el lugar físico— apenas aparece en la obra. Ausente lo externo, aunque Unamuno se propusiera pintar la íntima subjetividad concreta de sus personajes, siempre se mueven éstos en un plano inconcreto de abs-

tracción personal. La atmósfera de la *nivola* recae casi siempre por entero sobre el tono de la narración. Y, así, el lirismo que se advierte a menudo en la obra narrativa de Unamuno y *Clarín* procede de un modo narrativo que subordina al espíritu del personaje, no sólo la atmósfera, sino también el desarrollo de la trama.

Como el Galdós posterior al período de mayor influencia naturalista, *Clarín* afirma la integridad moral del personaje, mostrando que el hombre es libre para obrar según su conciencia. Desde este punto de vista, los dos autores consiguen crear héroes espirituales, como Benina y doña Berta. Alas, sobre todo, presta cada vez menos importancia a los detalles de tiempo y lugar, a medida que el escritor dirige su atención a la vida interior. En el prólogo de sus *Cuentos morales* (1896), *Clarín* justifica el epíteto de "morales":

Los llamo así, porque en ellos predomina la atención del autor a los fenómenos de la conducta libre, a la psicología de las acciones intencionadas. No es lo principal, en la mayor parte de estas invenciones mías, la descripción del mundo exterior, ni la narración interesante de vicisitudes históricas, sociales, sino el hombre interior, su pensamiento, su sentir, su voluntad¹⁷.

Estas declaraciones, junto a obras como *Doña Berta* y *Superchería*, demuestran la afinidad ideológica y espiritual entre *Clarín* y Unamuno. Bastaría como prueba de ello la idea del hombre interior y de su libre voluntad, expuesta por *Clarín* en las palabras transcritas. Los dos autores retratan a personajes "de carne y hueso", que eligen su destino y están plenamente conscientes de la limitación mortal de su existencia. Doña Berta adopta una decisión que altera radicalmente el curso de su vida, y lo hace a sabiendas de que sacrifica su acostumbrada seguridad; por otra parte, prosigue imperturbable su vida, frente a los presentimientos de la muerte. También debemos recordar que Nicolás Serrano no lucha ya impulsado por una decisión particular, sino por la naturaleza de la propia decisión, por el problema de la verdad y los medios para alcanzarla; sobre él pesa íntegra y exclusivamente la carga del problema. Se le descubre, además, la muerte a través de su "otro", el niño Tomasuccio, y esta muerte forma parte del misterio de la vida y del angustiado dilema del filósofo. Nos encontramos, así, con otro vínculo espiritual entre Unamuno y *Clarín*: la preocupación del hombre por el sentido de la muerte en la vida, junto a su anhelo de supervivencia.

¹⁷ LEOPOLDO ALAS (*Clarín*): "Prólogo", *Cuentos morales* (Madrid: La España Editorial, 1896), pág. vi.

No obstante todo lo dicho, hay que tener mucho cuidado en no exagerar las afinidades entre Unamuno y *Clarín*, hasta el punto de ocultar sus diferencias. Aunque éste anticipa de muchas maneras los modos narrativos de don Miguel, resulta evidente que los dos pertenecen a generaciones distintas. A pesar del avance de *Clarín* hacia los modos literarios de nuestro siglo, aún pesan sobre él los de la centuria anterior.

El lector de las obras del gran literato asturiano siente la presencia de un mundo que se extiende más allá de los límites de la cabeza y del corazón de sus personajes. Los protagonistas actúan con más libertad que las criaturas compulsivas del rector de Salamanca y se mueven también más libremente en el espacio y en sus relaciones sociales; éstas forman parte significativa del ancho mundo que permanece abierto alrededor del hombre. También las figuras clarinianas gozan de una rica vida interior, aunque no queden encerradas en sí, de la manera ni en la medida que los personajes de Unamuno.

Hasta en la novela corta que consideramos la más moderna de las obras de *Clarín*, *Superchería*, se percibe un trato del material literario que se diferencia fundamentalmente del de Unamuno. Al comienzo de esta narración nos da el autor, en síntesis, todos los rasgos principales del carácter de Nicolás Serrano; el resto de la obra revela cómo una persona así constituida reacciona en distintas situaciones. Los enfrentamientos del protagonista con los aspectos de la vida que ponen a prueba su fidelidad a los principios racionales, le sirven al autor para completar los rasgos iniciales de su carácter; pero esos enfrentamientos no contribuyen de manera decisiva a la formación de su ser: desde el comienzo de la obra encontramos una entidad humana, ya formada, a quien le suceden cosas. Por otra parte, mientras el autor se atiene al examen psicológico del hombre que sufre "la angustia metafísica", la diferenciación entre circunstancia externa y vida interior del protagonista se mantiene a lo largo de toda la novela, aunque desaparezcan a veces los límites entre los dos planos literarios. Esa angustia es algo que Serrano padece; no podemos decir que ella *sea* Serrano, ni que él *sea* su angustia.

No son así, por el contrario, los protagonistas unamunianos. Joaquín Monegro no es sino la propia envidia que le consume, Tula *es* la obsesión de la maternidad, San Manuel *es* "el sentimiento trágico de la vida". Como se ha escrito con acierto, las obras de Unamuno representan "el drama de la personalidad; lo que importa no es que *suceda* tal o cual cosa, sino el *ser yo* de cada uno de los protagonistas"¹⁸. En su ficción ontológica, Unamuno dramatiza facetas de la persona, transformando a su vez

¹⁸ JULIÁN MARÍAS: *Miguel de Unamuno*, 3.^a edición (Madrid: Espasa-Calpe, 1960), pág. 49.

· cada faceta en una totalidad. Un sentimiento fuerte, obsesivo, se identifica con el carácter, y éste únicamente se da a conocer a través de las situaciones. Y quizá pueda verse en esta índole unilateral y obsesiva de los personajes de don Miguel, un reflejo del afán por realizar un esquema total de la personalidad humana, concebido como condición necesaria para su ansia de inmortalidad.

CHARLES A. MCBRIDE

The University of Texas