

LA OBRA DE UNAMUNO EN LA PERSPECTIVA DE HOY *

En *La tía Tula*, novela a que voy a dedicar preferente atención en esta conferencia plenaria con que me veo tan honrado, la protagonista expresa un cariño especialmente caluroso hacia dos de sus hijas espirituales, Caridad y Manolita, precisamente, las que no tienen gota de sangre suya. Algo parecido le pasa a don Miguel de Unamuno en relación con Salamanca. A este bilbaíno, vasco por los cuatro y aun por los dieciséis costados, Salamanca no llegó a significarle nada hasta que a los veintisiete años le tocó en suerte encargarse en estas aulas de la cátedra de griego. Entonces la ciudad del Tormes despierta en él aquel entrañable cariño que caracteriza de un modo más destacado al que viene de fuera que al nativo, a la vez que él imprimió su sello indelible, no sólo ni principalmente como rector y catedrático, sino mucho más como presencia viva: desde su estudio salmantino escribe, disputa, aconseja y fustiga, por sus calles pasea incansablemente con sus amigos y visitas, con ellos toma en la Plaza Mayor su café y su vaso de agua pura. Incluso la maliciosa agudeza de Ortega y Gasset¹ de que las viejas piedras doradas salmantinas parecen sonrojarse al escuchar las barbaridades que les decía el rector en sus largos paseos revela el grado de interpenetración que había entre hombre y ambiente. Tal como su tía Tula con sus ahijados, Unamuno se forjó una Salamanca propia, íntimamente suya, mientras ésta brindó a don Miguel holgada plataforma desde donde lanzar a los cuatro vientos su fuerte personalidad. Y Salamanca no ha podido menos que mantener viva la memoria de este hombre que llevaba, como en la célebre escultura del Palacio de Anaya, la cruz en el pecho y más que en el pecho dentro del corazón. Gracias sobre todo a la infatigable labor del unamunista don Manuel García Blanco y la devoción de doña Felisa Unamuno, el archivo-biblioteca, instalado en la vieja casa rectoral, ha servido de fuente inagotable de información a los numerosos devotos suyos. No es posible exagerar en este sentido la contribución del gran erudito, excelente amigo y perfecto caballero que fue García Blanco, prematuramente fallecido², quien basándose en la riqueza de manuscritos conservados en el ar-

¹ «Unamuno y Europa, Fábula», *Obras completas*, I, *Revista de Occidente*, 128-132.

² Véase la nota necrológica del que escribe en *Bulletin of Hispanic Studies*, XLIII (1966), 121-23.

chivo, publicó en el curso de unos quince años innumerables libros y artículos que, con sus nutridos comentarios, constituyen los indispensables instrumentos referentes a don Miguel. A García Blanco no sólo debemos la publicación de las sucesivas Obras Completas unamunianas sino la feliz inauguración, en un momento difícil, de los *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*. Sería ocioso detallar aquí ni siquiera parte de la aportación de don Manuel que representa una labor de documentación que se ha visto coronada —ya desaparecido él— con la publicación por fin, en 1970, del tan esperado *Diario íntimo*. Resultado de esta magnífica dedicación es un Unamuno más documentado, más completo y más accesible que cualquier otro escritor moderno español, sin que esto quiera decir que no quede mucho por hacer, dentro del mismo archivo y fuera de él.

Después de la muerte tan lamentada de García Blanco, los trabajos han sido valientemente continuados por doña Felisa, por don Fernando Lázaro, presidente del comité organizador de este congreso, y por doña Leo Ibáñez de García, viuda de don Manuel, pero sin escatimar en lo más mínimo mi estima de sus grandes esfuerzos, creo que ha llegado el momento oportuno de dar una nueva iniciativa al cometido. ¿No será ésta —me pregunto— la oportunidad para pedir con toda cordialidad a la Universidad de Salamanca, nuestros huéspedes para este cuarto congreso de una asociación que ha granjeado ya un solidísimo prestigio internacional, ¿no sería ésta la mejor ocasión de buscar maneras de asentar sobre una base más segura y más dinámica el archivo y la cátedra unamunianos? La recomendación desarrollada en los renglones que siguen ha sido colmada en 1978 con la reapertura, con adecuados servicios bibliográficos, del archivo-museo, gracias a los esfuerzos de doña Dolores Gómez Mellada y don Alberto Navarro. Incalculable sería la ayuda prestada a la investigación del creciente número de unamunistas mundiales si fuera posible realizar todos o algunos de los objetivos que cito a continuación. Dentro del archivo sería utilísima la extensión de los servicios bibliográficos y de consulta, lo que requiere un equipo profesional y no ya sólo la abnegada dedicación del admirable espíritu filial de doña Felisa. Igualmente sería conveniente adquirir sistemáticamente, para que la biblioteca no quedara momificada, los principales estudios dedicados a Unamuno a medida que vayan saliendo, ir publicando con una regularidad los manuscritos y documentos todavía inéditos, dar un nuevo empuje crítico a los *Cuadernos*, etc. Fuera de la biblioteca, convendría, creo yo, intentar coordinar en cierta medida investigaciones que ahora se realizan dispersas o aisladas, inaugurando tal vez ciertos proyectos comunes y fundando para estos fines una sociedad internacional de unamunistas que pudiera emprender la organización de congresos o conferencias. No ignoro que tales iniciativas requieren dinero además de dedicación; a lo mejor sería preciso buscar algún apoyo financiero internacional. En esta ocasión sólo me permito sugerirlas con amistosa franqueza y con plena con-

ciencia de lo mucho ya alcanzado, así como de lo que queda por hacer, porque no merecen menos ni la fama mundial de Unamuno ni los excepcionales recursos modernos de que dispone esta antiquísima universidad.

Dicho esto, quisiera en esta conferencia desarrollar un punto de vista algo distinto —pero no incompatible— del que, hasta ahora, ha regido en gran parte la crítica unamuniana. Con la celebración del centenario de su nacimiento en 1964, seguido poco tiempo después por el fallecimiento de García Blanco, podríamos decir que se cerró una etapa de la investigación unamuniana, etapa caracterizada por la documentación, la exposición, el cariñoso comentario a un maestro querido y recordado. Es, por otra parte, natural que más de treinta años después de su muerte empiece a imponerse otra actitud. Van escaseando ya los que conocieron personalmente a don Miguel y los que venimos después debemos juzgarle como juzgamos a cualquier gran autor histórico: por lo que dejó escrito, ayudándonos naturalmente de todo lo que se sabe de su vida y ambiente. Forzosamente vienen menos a cuento la experiencia compartida, el rasgo personal, la anécdota rememorada y más, mucho más, lo que se saca de la obra individual.

Y hay otra cosa. Unamuno nació hace más de cien años y murió hace más de treinta, y los años trancurridos han sido, por otra parte, sumamente accidentados: son éstas las típicas circunstancias en que el prestigio de un escritor se derrumba o —con menos frecuencia— se consolida. Si un escritor se salva en este trance crítico, esto representa la consagración, al menos provisional, de su categoría de gran escritor, cuyas obras a partir de ese momento urge medir, con la más estricta justicia, a la luz de la eternidad. En cuanto a Unamuno, Pío Baroja, ya hace bastantes años, en sus francas y despiadadas *Memorias*, afirmó que su egocentrismo fue tal que, desaparecida la grandiosa figura que sostenía la obra, ésta se desmoronaría³. Evidentemente no ha sucedido así, pero el aserto barojiano no está tampoco del todo hueru de justificación, como enseguida veremos. La nueva tarea, pues, es más bien la de aquilatar, pesar, llegando por fin —por motivos críticos bien asentados, por supuesto— a probar esto, rechazar aquello, poner peros a esta obra, ligeras reservas a aquella otra. Importa ahora establecer un juicio independiente y equilibrado de su obra, sin dejar de criticar lo que pudiera parecernos flojo o inadecuado en ella y a la vez elogiar decididamente lo que estimamos ha sobrevivido la implacable hoz del tiempo. Frente a un escritor de la envergadura de Unamuno no puede menos de interesarnos todo cuanto escribió, pero un autor da testimonio de su auténtica categoría por sus mejores obras. Se impone la necesidad, por lo tanto, de distinguir entre las diversas facetas de su obra y a eso vamos. Pero hay que sustraerse también de las idiosincrasias críticas del autor estudiado; por eso es imprescindible no aceptar como normas incon-

³ *Obras completas*, VII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1949, p. 499.

dicionalmente aplicables sus opiniones literarias harto heterodoxas, como cuando afirma, por ejemplo, la superioridad del personaje creado —Don Quijote— sobre el autor Cervantes o cuando se empeña en que no existe ninguna válida diferenciación de género literario, que la obra de Spinoza o de Kant es tan novelística como sus propias novelas. Estas ideas tienen, eso sí, su validez dentro de la visión ontológica y literaria de Unamuno, pero el crítico debe juzgarlas exclusivamente por el papel que desempeñan en la creación literaria. Y con cierta frecuencia, por su absoluta identificación de vida y literatura y su menosprecio tantas veces proclamado de la forma, Unamuno parece engañarse a sí mismo. Se jacta de dejarse llevar por el impulso del momento y de no dar estructura o cohesión a lo que va redactando, porque la vida le es, de modo semejante, descoyuntada y arbitraria. Así procede a un culto de lo espontáneo y lo inmediato que pretende quitar toda importancia a la organización o estructura de la obra literaria. A sus críticos nos incumbe, en cambio, insistir en esa capacidad organizadora sin la que no existe obra de arte.

La tentación esencial que asediaba a Unamuno y que fue fomentada por su criterio estético y aumentada por las apremiantes demandas de sus compromisos periodísticos, es la falta de selección. Ya lo señaló Ramiro de Maeztu en una temprana reseña de *En torno al casticismo*⁴. Se queja éste de que Unamuno nos da, no una obra bien digerida y madura, sino todo el proceso alimenticio y digestivo de asimilarla; o empleando otra metáfora cara a Unamuno, que él echa en cara de los jóvenes, acusándoles de dejar intacto y visible todo el andamiaje de su obra⁵, el propio Unamuno tiende a hacer lo mismo en sus constantes gritos del alma o incesantes reiteraciones. La raíz de su falta de rigor selectivo se encuentra indudablemente en su excesivo apego a lo autobiográfico —todo lo referente al hombre de carne y hueso que es Unamuno le parece digno de retenerse— y lo deja filtrarse de un modo harto evidente por sus escritos. Don Miguel, que tan bien supo desnudar hasta el meollo del alma a sus criaturas ficticias o poéticas, no tuvo con sus propias circunstancias el mismo rigor, mezclándose con complacencia en sus concepciones que deberían ser autónomas —y conste que no me refiero a la intervención de una contrafigura de Unamuno en *Niebla*, porque ésta tiene su firme razón de ser dentro de la obra, sino a las incontables veces en que se deleita, en ensayos y en ocasiones en otras obras, en referirse a lo más transitorio e intrascendente de su diario vivir.

Igualmente tiende a pecar de excesiva inmediatez, no dándose cuenta de la ventaja artística de quedarse a cierta distancia de la experiencia poética, según el criterio proclamado por dos grandes románticos admirados por él:

⁴ *La lectura*, III, febrero de 1903, 282-86.

⁵ «Dejar los andamios» (1960), *Obras completas*, Escelicer, VII, 1267-69.

la «emotion recollected in tranquillity» de Wordsworth y la afirmación curiosamente paralela de Gustavo Adolfo Bécquer: «Por lo que a mí toca, puedo asegurarte que cuando siento no escribo. Guardo, sí, en mi cerebro, como en un libro misterioso, las impresiones que han dejado en él su huella al pasar ... hasta el instante en que, puro, tranquilo, sereno y revestido, por decirlo así, de un poder sobrenatural, mi espíritu las evoca ...»⁶.

He esbozado estos puntos aparentemente negativos, no para rebajar a Unamuno sino todo lo contrario: es una introducción esencial para señalar, a continuación, cómo, dónde y en qué medida, a mi ver, domina estas tentaciones. No puedo por supuesto en el tiempo disponible intentar nada que remotamente se aproxime a un juicio valorativo de toda la vasta producción unamuniana. Quisiera, eso sí, trazar a grandes rasgos, que no pueden dejar de pecar de algo dogmáticos y arbitrarios por lo apresurado del itinerario, mi actitud personal frente a los distintos géneros que abarcó Unamuno, para acabar finalmente por analizar en más detalle una de sus novelas.

La parte más copiosa de su obra la constituyen los ensayos o artículos, muchos de ellos escritos *pro pane lucrando*. Por lo tanto, es natural que varíen mucho de calidad y de trascendencia: es aquí donde se ve más a las claras lo inmediato, lo desarticulado, lo ocasional a que me referí hace un momento; pero al mismo tiempo resulta más comprensible y justificable en este género casi periodístico la falta de rigurosa organización.

Mucho mayor relieve tienen otros ensayos. Una obra filosófica tal como *Del sentimiento trágico*, es imprescindible para comprender a Unamuno y se ha de quedar sin duda en la primera plana de su obra y en la historia filosófica del siglo xx en España y fuera de ella; pero literariamente hablando, adolece acentuadamente de la peregrina contradicción de verter en forma de un tratado filosófico, excesivamente acopiado de datos, referencias y citas, una actitud fundamentalmente opuesta a esta técnica. Contribuyente incesante al tema el tan decantado problema de España, Unamuno no puede menos que figurar largamente entre los intérpretes del alma nacional; además, tiene la extraordinaria importancia de constante intérprete de la América española y el papel especial de *excitador Hispaniae*, según la feliz expresión de Curtius, con aquella generosa agresividad —la frase es de Antonio Machado⁷— que le da una posición única en el siglo xx; pero esta actividad, importante como es, también queda, para mí al menos, un poco al margen. Tiempo vendrá, supongo y confío yo, cuando el obsesionante prurito de analizar el alma nacional a base de ingenio y prejuicios tan claramente subjetivos por fin se aflojará, pero al menos no cabe duda

⁶ «Cartas literarias a una mujer», *Obras completas*, 6.ª ed., Aguilar, 1949, 658.

⁷ Véase AURORA DE ALBORNOZ, *La presencia de Miguel de Unamuno en Antonio Machado*, Gredos, 1967, 88-91, y mi ensayo «Unamuno y Antonio Machado», en *Niebla y Soledad*, Gredos, 1971, 288-322.

de que ha constituido uno de los subgéneros más típicos y más abusados del siglo xx. Si en él la discrepancia entre la objetividad que exige el tema y la manera abierta o veladamente personal de que suele estar tratado llega a su máximo extremo, esto no toca sola ni exclusivamente a Unamuno, si bien éste llega no pocas veces a absurdos tales como aquél de «¡que inventen ellos!». Mucho más válida —para mí, e insisto en la índole personal de estas consideraciones— es la poderosa emoción frente al paisaje —el paisaje castellano sobre todo, pero también el vasco, y otros hispánicos como el portugués— emoción ostentada en sus muchos ensayos de viajes, excursiones y reminiscencias. Aquí la impresión subjetiva es lícita y aun obligada, y Unamuno, con Azorín y Machado, pero en grado más fuerte, si bien menos sutil, que ellos, viene a llenar un vacío en la visión estética española. Es la actitud romántica frente al paisaje, apenas esbozada por los románticos ochocentistas, aplicada a la naturaleza castellana, quizás la más fuertemente caracterizada, por lo salvaje, grandioso e imponente, de Europa. El valor del Unamuno paisajista, en prosa y en verso, aspecto del Unamuno contemplativo que nos descubrió Blanco Aguinaga en su imprescindible libro⁸, están aun por precisar; pero no es un tema en que puedo entrar ahora.

Quedan los géneros más puramente literarios: la novela, el cuento, el teatro, la poesía, en todos los cuales escribía extensamente. Estos ofrecen en general mejor coyuntura para sustraerse de lo inmediato y de lo farragoso, de lo egocéntrico y de la repetición que vimos como defectos endémicos de otros escritos. La poesía no exige desde luego el mismo grado de objetivación que los otros géneros, pero sí la misma atención a la forma, a la coherencia, a la superación de lo trivial y lo inmediato. Elocuente es el testimonio de su calidad poética aportado por poetas tan diversos como Rubén Darío⁹, Juan Maragall¹⁰, Antonio Machado¹¹ y Pedro Salinas¹²; e interesa recoger también el juicio de Luis Granda, nada pródigo de alabanzas, que las durezas de estilo «no impiden que Unamuno sea probablemente el mayor poeta que España ha tenido en lo que va de siglo»¹³ —si bien podríamos preguntarnos, en palabras de Unamuno¹⁴, ¿contra quién va dirigido este elogio? De todas maneras, creo que a pesar de su notorio anacronismo

⁸ *El Unamuno contemplativo*, Méjico, 1955.

⁹ Véase MANUEL GARÍA BLANCO, «Rubén Darío y Unamuno», en *América y Unamuno*, Gredos, 1964, 53-74.

¹⁰ Véase el interesantísimo *Epistolario y escritos complementarios: Unamuno-Maragall*, Semanarios y ediciones, 1971, especialmente la carta XXVI de Maragall.

¹¹ Machado consideró a Unamuno como poeta desde que dedicó *Soledades* a éste «como sabio y poeta». Véase mi ensayo citado en *Niebla y Soledad*.

¹² *Ensayos de literatura hispánica*, Aguilar, 1958, 321: «la gran tragedia unamunesca halló en sus poesías intensidad y pureza no igualada en sus demás obras».

¹³ *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Guadarrama, 1957, 90.

¹⁴ En «El porvenir de la literatura española», reproducido en «Unamuno y "los jóvenes" en 1904», *Niebla y Soledad*, 47-52.

técnico —y en parte gracias a él— inspirado en la poesía meditativa ochocentista inglesa e italiana, frente a sus modernísimas —e imperecederas— preocupaciones, Unamuno descuella poderosamente como poeta. Conviene notar además que si bien aboga en determinados momentos por una forma libre, en otros se sujeta a la disciplina de las formas más estrictas, como el soneto, dentro del cual logra algunos de sus mejores éxitos. Es grato notar que su voluminosa obra poética va atrayendo ahora gran atención crítica; como un solo ejemplo de muy alta calidad podríamos citar la selección de poesías meticulosamente editada por amor y sentido crítico, por Roberto Paoli y publicada en Italia en 1968¹⁵. No me cabe duda que su poesía, o una buena parte de ella, permanecerá entre lo más valioso de su obra toda.

Apenas se puede decir lo mismo del teatro. Tiene piezas con temas fascinantes, bien desarrolladas, como *La esfinge* o *El otro*, que vierten en forma objetivada sus habituales obsesiones, si bien éstas a veces pueden parecer demasiado obvias: la aparente vocación evangélica, mentada en cartas a Ilundáin y Múgica¹⁶, que pasa a *La esfinge* y después más veladamente a la novelita *Historia de amor*; el grito '¡Hijo mío!' típico de la crisis de 1897, la imagen del espejo en *El otro*; pero creo indudable que los dramas unamunianos fallan por razones técnicas. Claro que hay dramas no representables que son no obstante obras maestras, pero Unamuno se empeñó siempre en llevar a las tablas sus obras, no viendo en ellas las insalvables deficiencias estructurales ni admitiendo la importancia de tales consideraciones. Unamuno carece evidentemente de la capacidad de organizar eficazmente a los personajes en la escena. Aun más grave, no logra expresar bien sus ideas en diálogo continuo. Su expresión entrecortada, a menudo monosilábica, siempre apasionada, sirve tal vez para los momentos de crisis, pero, como ha indicado don Fernando Lázaro en un excelente artículo¹⁷, una pieza teatral no se sostiene sobre declamaciones 'en continua tensión'. El esfuerzo por superar lo autobiográfico está ahí, pero los personajes, vistos desde fuera, no logran autodefinirse. Los dramas, por las ideas, puestas en juego, por la trama impersonalmente construida, seguirán interesando por

¹⁵ *Poesie*, Vallecchi, Florencia, 1968.

¹⁶ Véanse la carta del 25.iii.1898 a Jiménez Ilundain, *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, XLIV (1948), 72-76, y la de diciembre de 1903 a Pedro Múgica, *Cartas inéditas de Miguel de Unamuno*, ed. S. Fernández Larrain, Zigzag, Santiago de Chile, 1965, 322-24.

¹⁷ «El teatro de Unamuno», *Cuadernos de la cátedra Miguel de Unamuno*, VII (1956), 5-29. Compárese también las palabras de Jiménez Ilundain en una carta de enero de 1899, sobre *La muerte es paz*, o sea, *La esfinge*: «Quiere usted pintar un estado de alma y se pinta a sí mismo y se pinta a sí mismo con toda exactitud. Supone con esto, sin duda, que ha hecho una obra real y humana y es todo lo contrario. No hay en ella nada humano en el protagonista y menos en su mujer ... Teatralmente, es obra de quien jamás ha visto el teatro y que apenas lo ha leído», *RUBA*, XLIV (1948), 318-24.

supuesto, pero difícilmente se les acepta como obras independientes, bien logradas. Se necesita acudir a lo que entendemos de Unamuno para descifrar bien su significado y esto constituye un defecto irremediable. Según la metáfora unamuniana recogida por Lázaro, el espectáculo se reduce a una representación animada de Laoconte estrujado por los mortíferos anillos de las serpientes.

Estos defectos no rigen, a mi parecer, en igual medida para las obras narrativas. No puedo ahora extenderme sobre los cuentos y me limito a señalar que ofrecen una nutrida veta para la investigación, parcialmente explorada ya por la señora Eleonor Paucker¹⁸. Y llego por fin a las novelas, que constituyen para mí la más rica fuente de la «agonía aplicada», como la poesía lo es de la «agonía pura». No quiero detenerme a hablar de la novela unamuniana en general porque sus características esenciales son bien conocidas¹⁹, pero conviene señalar que en la novela corta a partir de *Amor y pedagogía*, Unamuno hace con perfecta carta de naturaleza lo que no sabe conseguir en el teatro: emplear el diálogo para los clímax emocionales y suplir los momentos de tensión más baja con una narrativa sumamente funcional. Y por lo que se refiere al empleo de elementos autobiográficos, conviene tener en cuenta lo dicho en el prólogo a las *Tres novelas ejemplares*: 'Una cosa es que todos mis personajes novelescos, que todos los agonistas que he creado los haya sacado de mi alma, de mi realidad íntima —que es todo un pueblo— y otra cosa es que sean yo mismo'²⁰. He aquí la medida del proceso de objetivación tan necesario que Unamuno emprende, forzosamente y casi sin querer, al redactar sus novelas.

Aun dentro de la novelística me he de restringir asimismo a una sola novela, *La tía Tula*; de otras anteriores, *Paz en la guerra*, cantera casi inagotable de facetas de los atormentados vaivenes de su primera madurez, *Amor y pedagogía* y *Niebla*, se ha hablado ya bastante. De esta última sólo me importa añadir una cosa. No creo exista duda ya, tras tantos estudios que han señalado el hecho, de la coherente y completa estructura de este prototipo de *nivola*²¹. A pesar de sus protestas en contra de la forma, Unamuno poseía dotes de organización nada comunes que se revelan en su forma más densa en *Niebla*.

¹⁸ *Los cuentos de Miguel de Unamuno, clave de su obra*, Ediciones Minotauro, 1965.

¹⁹ Véanse, entre otros estudios, J. MARIAS, *Miguel de Unamuno*, Espasa-Calpe, 1943, L. LIVINGSTONE, "Unamuno and the Aesthetics of the Novel", *Hispania* (California) XXIV (1941), 442-50, y «The Novel as Self-Creation», en *Unamuno: Creator and Creation*, ed. J. Rubia Barcia y M. A. Zeitlin, California, 1967, 92-115.

²⁰ Cito siempre de la edición de *Obras completas*, de Escelicer, II, 975.

²¹ Consúltense R. H. WEBBER, «Kierkegaard and the Elaboration of Unamuno's *Niebla*», *Hispanic Review*, XXXII (1964), 118-34. A. A. PARKER, «Interpretation of *Niebla*», *Unamuno: Creator and Creation*, 108-42, y mi «Estructura y significado de *Niebla*», en *Niebla y Soledad*.

El revés de la medalla, para mí al menos, se da en *Cómo se hace una novela*, en que don Miguel traza una sugestiva idea existencialista de la interrelación entre la vida y la novela —morirá U. Jugo de la Raza cuando haya acabado de leer un libro determinado, siendo el tal libro por lo tanto el de su vida y muerte— idea, por otra parte, muy apta para dar expresión a las preocupaciones unamunianas, pero que él mismo estropea en gran parte, introduciendo arbitrariamente dentro del escrito los dolores inmediatos de su destierro y su amargura contra el régimen de Primo de Rivera. Nos hallamos frente, pues, a una extraña mezcla de elementos que conservan un interés y una permanencia muy diversos; el farragoso desnudarse de alma y de cuerpo va ampliado de modo circunstancial en nada menos que doce ocasiones después de la primera redacción. Unamuno ha dejado allí todo el 'andamiaje' —prólogo, retrato de él hecho por Jean Cassou, comentario a éste, traducción del original francés, con numerosas adiciones y suplementos. Unamuno alega el ejemplo de las cajitas de laca japonesas que se enchufan una en otra en serie. Claro está que lo que a Unamuno le tiene suspenso en estas cajitas es la última de todas, la que queda vacía, pero precisamente éstas se encajan con exactitud y precisión, lo que no ocurre por desgracia con *Cómo se hace una novela*. Como diario angustiado, parte de su literatura de confesión, la obra tiene su valor, pero *Así no se hace una novela*. ¡No, señor!

Y pasamos a *La tía Tula*. No es ésta la ocasión de emprender un estudio total de la novela, pero podremos indicar mediante un examen del personaje principal la capacidad organizadora y objetivadora de don Miguel. Hasta cierto punto, la novela parece un fiel trasunto de la teoría novelística explayada en el prólogo a las *Tres novelas ejemplares*, porque ostenta un perfecto ejemplo de un personaje que *quiere ser*:

Y digo que (cito de dicho Prólogo) además del que uno es para Dios —si para Dios es uno alguien— y del que es para los otros, y del que se cree ser, hay el que quisiera ser. Y que éste, el que uno quiere ser, es en él, en su seno, el creador y es el real de verdad. Y por el que hayamos querido ser, no por el que hayamos sido, nos salvaremos o perdaremos (973).

Pocos casos en efecto de hacerse *insustituibles*, en las palabras del *Sentimiento trágico*²², comparables al de la tía Tula, y pocos éxitos tan rotundos —aparentemente— como el suyo de imponer su voluntad sobre sus prójimos; aun después de su muerte, su ejemplo sigue vivo en el seno de la familia, y cuenta con una digna sucesora en Manolita. La novela concluye, pues, con la siguiente afirmación de continuidad:

²² Capítulo XI, *Obras completas*, VII, 272. Compárese también Don Fulgencio en *Amor y Pedagogía*: «Sé tú, tú mismo, único, insustituible».

¡Es la tía Tula, la que tiene que perdonarnos y unirnos y guiarnos a todos! —concluyó Manuela (1112).

En otros respectos, es verdad, *La tía Tula* —la novela quiero decir— no corresponde totalmente al criterio del prólogo, casi contemporáneo con la terminación de nuestra obra. Los seres más pasivos, Rosa, Manuela, Ramiro, sobre quienes Gertrudis se impone siempre, no se explican completamente como 'héroes de la noluntad', como los que quieren no ser. Corresponden más bien a un concepto anterior y representan además el necesario complemento a Gertrudis, a quien se describe siempre con imágenes de fuego: 'el sol', 'los ojos abrasan', 'todo fuego-espiritual', mientras Rosa y Manuela pertenecen al mundo vegetal-rosa, planta, etc., hincadas en la tierra, con la sencilla y silenciosa misión de asegurar la continuidad, la procreación; de hecho, un aspecto de la *intrahistoria*²³. La novela tenía en efecto una larga gestación, pues sabemos que en 1902, año de la publicación de *Amor y pedagogía*, la había empezado ya²⁴. Y según parece, corresponde a este primer momento el capítulo VII, que es donde había de empezar la narración en un principio. Efectivamente, este capitulito tiene parecidos, ideológica y estilísticamente, con *Paz en la guerra* y con *Amor y pedagogía*: un tono más lírico, carencia de diálogo, por una parte, reconciliación de los dos contrastes representados por las dos hermanas: paz, pasión, por otra; parecido entre Rosa y Marina, en *Amor y pedagogía*, etc., pero en el estrecho marco de esta conferencia es preciso limitarme a la recia personalidad de Gertrudis.

Estilísticamente también Unamuno abandona en absoluto las exterioridades realistas y presenta a sus personajes en la más escueta desnudez. Se nos habla con insistencia de la espléndida belleza física de Rosa, pero no se nos dice en qué consiste su hermosura; de la estatura, talle, cara, colorido, etcétera, de las dos hermanas no sabemos en absoluto nada; sólo brillan en todas partes los ojazos penetrantes, graves y serenos de Gertrudis —es un rasgo físico que siempre le obsesionó a Unamuno²⁵. De su vida tampoco sabemos nada: ni cuál de ellas es mayor, ni su lugar de residencia, sus estudios, sus aficiones, ni aun su apellido. Todo se reduce, podríamos decir, a los nombre de pila, los que Unamuno maneja con certera intención. Ger-

²³ Véase «La tradición eterna», primer ensayo en *En torno al casticismo*, y CARLOS BLANCO, *El Unamuno contemplativo*, 44-56.

²⁴ Véase la carta a Margall del 3 de noviembre de 1902: «Ahora ando metido en una nueva novela, *La Tía*, historia de una joven que rechazando novios se queda soltera para cuidar a unos sobrinos, hijos de un hermana que se le muere. Vive con el cuñado, a quien rechaza para marido, pues no quiere *manchar* con el débito conyugal el recinto en que respiran aire de castidad sus *hijos*. Satisfecho el instinto de maternidad, ¿para qué ha de perder su virginidad? Es virgen madre. Conozco el caso», *Epistolario*..., 25.

²⁵ Véase HARRIET S. STEVENS, «Los cuentos de Unamuno», *La Torre*, IX, 35-36 (1961), 403-25, y la importancia de los ojos de Eugenia en *Niebla*.

trudis, celosísima de su propia intimidad virginal, no consiente que Ramiro en especial la llame Tula, aunque es Tulilla para su tío, Tula para Rosa y tía Tula, o mamá Tula, para los niños. Y en su extremado recato, ella resiste llamar a Ramiro por su nombre, aunque sí le llama hijo, con las implicaciones agónicas que esta palabra lleva siempre para Unamuno además de su especial significado para Tula.

En el caso de ésta, no se trata, evidentemente, de una tía solterona que se presta a recoger caritativamente a los niños de su difunta hermana —caso de bondad bastante común por fortuna²⁶— sino de un personaje mucho más complejo. Entran en efecto en la constitución de ella varios componentes: el caso real, conocido por Unamuno (véase la nota 24), al que podríamos creer, sin embargo, que le falta mucho de la muy idiosincrática heroína unamuniana; Santa Teresa, 'Quijotesa a lo divino', como la calificó en su conocido soneto²⁷; la comparación sostenida con las abejas —hembras, estériles, trabajadoras— frente a la fecunda reina y los zánganos, perezosos y carentes de voluntad²⁸. Dentro de la novela cuenta asimismo con antecedentes :su tía materna —hermana de don Primitivo— y su abuela materna —madre del benévolo sacerdote— con quienes se le compara muchas veces. Lo que coordina y une estas facetas es su férrea voluntad.

Su problema en sí no admite solución: su desorbitada ansia de maternidad, de tener hijos propios, frente a su asco y temor de las relaciones sexuales corre parejas con el pavoroso problema de Unamuno igualmente insalvable: ansia de inmortalidad, falta de fe que le dé seguridad de sobrevivir. Pero la tía Tula no se da por vencida. Las decisiones que toma, por espontáneas e instintivas que sean, van dando en conjunto a su vida un rumbo coherente y sistemático que reconcilia en el máximo grado alcanzable las incompatibilidades: a los hijos de su hermana y después a los de su cuñado con Manuela los hace suyos a fuerza de voluntad. En el caso de sus dos 'hijos' predilectos se insinúa la posibilidad de cierta superación de lo puramente material: quizás Ramiro estaba pensando en Tula en el acto de engendrar a Ramirín, dotando así de más autenticidad la maternidad postiza de aquélla: y Carita declara que Manolita, que no tiene sangre suya, ostenta aquellos mismos ojos tenaces de Tula. Tampoco falta la posibilidad de algún milagro: Gertrudis pide en una oración a la Virgen la vida de la enferma Manolita en cambio de la suya, y así llega a acontecer: Manolita recupera sus fuerzas y se muere Gertrudis. Anteriormente había rogado a la Virgen que le diese leche para amamantar al segundo crío de la moribunda Manuela. Sumamente grato a Unamuno es cualquier intento de destruir por fuerza del espíritu las consecuencias físicas de las cosas:

²⁶ Véase RICARDO GULLÓN, *Autobiografías de Unamuno*, Gredos, 1964, 208-09.

²⁷ "Irrequietum cor», CXVIII de *Rosario de sonetos líricos, Obras completas*, VI, 406-07.

²⁸ Prólogo a *La tía Tula, Obras completas*, II, 1039-43.

así puede resultar que no sea inevitable o definitiva la muerte; pero se cuida muy bien de afirmar que había prevalecido lo natural o lo sobrenatural, dejando en ambos casos escrupulosamente abierta la cuestión.

Precisemos ahora las varias etapas del itinerario espiritual de la tía Tula. Cuatro veces rechaza deliberadamente la ocasión de casarse. En primer lugar se salva de las atenciones de Ramiro, instando a su hermana a que le acepte de inmediato, comunicando con premura las noticias a su tío, y cuando Ramiro da evidentes señales de preferirla a ella, le obliga enseguida a fijar el día de las bodas con Rosa. El episodio del perrito, pésimo sustituto por el hijo que ella anhelaba, y el estar dispuesta a dejar morir a Rosa antes que a la criatura, revelan hasta qué punto se va consolidando su papel de tía mandona, que como advirtió Ricardo Gullón, tiene algo de monstruoso y de implacable.

Luego sucede la ruptura de sus relaciones con Ricardo, para la cual ella alega sus sagrados deberes para con los hijos de Ramiro. Los argumentos —meros pretextos— que adelanta irán después desmintiéndose: que unos hijos propios suyos podrán mermar el cariño que abriga por los de Rosa y que en todo caso bastan los tres ya existentes para criarlos bien. Ricardo, por su parte, es el primero de varios hombres que entienden mal los motivos de Gertrudis: cree que le interesa a ella casarse con Ramiro. Es otro aspecto de la compleja realidad esbozada en el prólogo a las *Tres novelas ejemplares*: lo que uno es para los demás.

La prueba más dura de la resolución cada vez más intransigente de Tula se produce en sus relaciones con Ramiro después de muerta Rosa. El curioso hogar del joven viudo y la cuñada virgen nos consta que es 'de triste sosiego, de interna lucha', pero para Gertrudis, '¿es que puede haber para unos niños, hombre de Dios, un lugar mejor que éste? Tienen hogar, verdadero hogar, con padre y madre, y es un hogar limpio, castísimo, por todos cuyos rincones pueden andar a todas horas, un hogar donde nunca hay que cerrarles puerta alguna, un hogar sin misterios. ¿Quiéres más?' (1070). Se parece al hogar igualmente asexual de su buen tío don Primitivo, padre en el mismo sentido en que Gertrudis era madre, en el que se habían criado Rosa y ella. Quien busque razones psicológicas para explicar el complejo virginal de Gertrudis, las hallará de sobra en las circunstancias, evidentes, pero apenas descritas, de su niñez.

'¿Quiéres más?', preguntó Gertrudis a su cuñado, y evidentemente la respuesta es afirmativa: sí, quería más —quería a Tula. Confrontada con su pasión ella se ve obligada a poner un plazo de un año, sin compromiso alguno, para decidir si casarse o no con él. Luego hace que la familia busque **refresco en el campo**, pero esto resulta, al revés del tradicional topos de **pura aldea y ciudad corrompida**, un aliciente más a la sensualidad frustrada —se nos insinúa así el grado de perversión que ha entrado en el culto

de la pureza. En un capítulo en el que entran más de lo corriente elementos extraños al cuento —una descripción del mar, una lírica meditación sobre la luna— vemos que la sana vida campesina no sirve ni mucho menos de fuente de pureza para Gertrudis:

No, la pureza no es del campo; la pureza es de celda, de claustro, y de ciudad; la pureza se desarrolla entre gentes que se unen en mazorcas de viviendas para mejor aislarse; la ciudad es monasterio, convento de solitarios; aquí la tierra sobre que casi se acuestan, las uue y los animales son otras tantas serpientes del paraíso... (1076).

Le viene por fin a sacar del apuro la nada inesperada seducción de Manuela, que da por resultado el que Gertrudis obligue a Ramiro a casarse con la encinta criada. Lo que para Ramiro es un triste sacrificio, lo que trae a Manuela una inevitable muerte de sobrepardo, es para Gertrudis una escapatoria para su propio problema.

Finalmente, Gertrudis rechaza con soberano menosprecio ('por puerco') las pretensiones matrimoniales de don Juan, el médico que no puede tener hijos y que adora a los niños. Este es otro hombre que se equivoca sobre los motivos de ella, porque cree también, antes de la muerte de Ramiro, que ella aspiraba a ser su mujer si muriera Manuela. El concubinato higiénico que don Juan buscaba, como Unamuno llamó tal enlace en otras ocasiones²⁹, ofrece a la tía Tula la peor partida de todas: relaciones conyugales sin la única razón que pudiera justificarlas para ella: la procreación, si bien con esta solución evitaría el problema de ser 'madrastra' de unos niños y madre auténtica de otros, pretexto que le servía antes para rechazar a Ricardo y Ramiro.

En cuatro ocasiones distintas, muy variadas, pues, se niega a casarse. Surge también en algún momento la tradicional alternativa al matrimonio de que dispone la mujer española: el convento. A la pregunta de Ramiro de porqué no se metió monja, contesta que no le gusta que le manden. Al insistir él que fácilmente llegaría a abadesa o superiora, replica que tampoco le gusta mandar. No le interesa mandar entre monjas: lo que ella quiere es una vida de celda con niños.

No me detendré a analizar en detalle las varias facetas individuales de la tía Tula que complementan su esquivez virginal. Su actitud frente a los hombres, recelosa siempre, tiene dos caras; por un lado, son para ella esencialmente frívolos —'¡bobadas de hombres!'—, es decir, no debidamente empeñados en lo más serio de la vida que es tener hijos y criarlos bien; y por otro, brutos, en su sensualidad y sus pretensiones de superioridad, en otras palabras, en su machismo. Su repugnancia a la sexualidad le lleva a

²⁹ Por ejemplo, el matrimonio largo tiempo infecundo de Víctor y Elena, en *Niebla*.

exigir que Ramiro pida perdón a su mujer cuando ésta da a luz y a pretender guardar ignorantes a los niños a toda costa. Así se explica su constante e invariable culto a la Virgen y su obsesión no ya de la pureza, sino de la limpieza física, de modo que le dolió sobremanera cuando tenía que limpiar las sábanas manchadas después de algún vómito de la última hijita de Manuela. Además, es de notar que, aunque venció su asco para cuidar al niño recién nacido, había huido de Rosa cuando en su agonía tenía un vómito:

Su pasión morbosa por la pureza, de que procedía su culto místico a la limpieza, sufrió entonces, tuvo que esforzarse por dominarse. Comprendía, sí, que no cabe vivir sin mancharse y que aquella mancha era inocentísima, pero los cimientos de su espíritu se conmovían con ello (1095).

Su repugnancia a la sangre obedece a este mismo culto y al mismo tiempo tiene un aspecto más existencial, así como la creciente impresión que le hace cada una de las cuatro muertes a que asiste.

Al culto a la limpieza se une y se confunde un amor desenfadado a la verdad, aspecto del parecido que su tío le descubre con Eva, empeñado como estaba en conocer la ciencia del bien y del mal, lo que refleja, en el plano de la existencia, el afán de asegurarse la inmortalidad. Aspecto curioso de su pureza intransigente es su afición a la luz —reflejo del cielo, que se relaciona con la identificación constante con el sol, y las nítidas formas geométricas: 'para ella la geometría era luz y pureza'.

Otra característica es su apego a la libertad: a Ramiro ya le había dicho que como mujer no le tocó elegir marido y que no le gustó ser elegida; a Ricardo vuelve a declarar su amor a la libertad: 'Libre estaba, libre estoy, libre pienso morirme'. Así, implícitamente anhela libertarse del determinismo que la condenará a ella, como a todos los seres vivos, a morir para siempre. Es asimismo un aspecto de su especial feminismo, que llega al extremo hacia el final de la historia cuando se queja de que el cristianismo es una religión de hombres —ya consideraba a su tío, si bien con simpatía, y a su confesor como llenos de prejuicios masculinos— y su demonio familiar, en su primera intervención, le susurró que el mismo Cristo era '¡Hombre al fin!'.

Autoritaria y decidida, respetada y obedecida de todos, la tía Tula abriga no obstante dentro de sí íntimas dudas sobre su propia conducta, dudas que confiesa agónicamente en determinados momentos de grave apuro y que van acelerándose e intensificándose durante el relato.

Las primeras dudas surgen perentorias sobre la cuestión de casarse con Ramiro después de la muerte de Rosa. Acude al confesionario y el padre Alvarez la recomienda que se case con Ramiro, para no desafiar la opinión

pública y para salvar del pecado a Ramiro, sirviéndole de 'remedio contra la sensualidad'. Esto es lo que no sabe aguantar Gertrudis, servir de remedio. Y el sacerdote además remata el malentendido, insinuando que había en su actitud ocultos celos de su hermana. Estando otra vez sola, da rienda suelta a sus íntimas preocupaciones sobre las escondidas raíces de su actitud:

¡No, no me entiende! —se decía— ¡No me entiende! ¡Hombre al fin! Pero, ¿me entiendo yo mismo? ¿Es que me entiendo? ¿Le quiero o no le quiero? ¿No es soberbia esto? ¿No es la triste pasión solitaria del armifío, que por no mancharse no se echa a nado en un lodazal a salvar a su compañero? ... No lo sé ..., no lo sé ... (1080).

En el momento del primer parto de Manuela, Ramiro plantea la cuestión de su conducta:

—Eres una santa, Gertrudis —le decía Ramiro—, pero una santa que ha hecho pecadores.

Ella, por su parte, la concibe de otra manera:

—No digas eso: soy una pecadora que me esfuerzo por hacer santos (1085).

La segunda coyuntura cuando le asaltan dudas es en el lecho de muerte de Ramiro, quien va repasando el curso de su amor hacia Tula. Ahora la llama libremente por su apodo familiar y la besa con sollozos en los labios. Y cuando él pide perdón, le contesta ella, reiterando ahora su nombre de pila:

—No, *Ramiro*, no; eres tú quien tiene que perdonarme.

—¿Yo?

—¡Tú! Una vez me hablabas de santos que hacen pecadores. Acaso he tenido una idea inhumana de la virtud. Pero cuando lo primero, cuando te dirigiste a mi hermana, yo hice lo que debía hacer. Además, te lo confieso, el hombre, todo hombre, hasta tú, *Ramiro*, hasta tú, me ha dado miedo siempre; no he podido ver en él sino el bruto. Los niños, sí; pero el hombre ... He huido del hombre ... (1088).

A continuación, está preocupada por si Ramiro se repone y Manuela se muere, ahora que él sabe su secreto. Pero, en efecto, sale otra vez a salvo con el fallecimiento de Ramiro, seguido poco después por el de Manuela. La muerte de ella le impresionó más, por la angustiada conciencia que tiene de haberla matado. Así prometiendo criar a los hijos de la hospiciana como suyos propios, los llama 'hijos de mi pecado', dando un sentido nuevo e insólito a una expresión estereotipada.

Algunos años más tarde, siendo Ramirín ya adolescente, Gertrudis vuelve a confesarse con el padre Alvarez: la cara pública de la tía Tula, 'la tía Tula que todos conocemos y veneramos y admiramos', está en duro conflicto con la de dentro ('por dentro soy otra') y siente ganas de proclamar a todos sus pecados:

Sí, reunirles y decirles que toda mi vida ha sido una mentira, una equivocación, un fracaso... Yo me hice desgraciada, padre; yo le hice caer dos veces; una con mi hermana, otra vez con otra ...

—¿Caer?

—Caer, sí! ¡Y fue por soberbia!

—No, fue por amor, por verdadero amor ...

—Por amor propio, padre —y estalló a llorar (1098).

Con el casamiento de Ramirín con Caridad, tiene otra hija dedicada en casa: ella y Manolita son sus hijas predilectas —ya lo hemos visto— porque no son consanguíneas: 'es obra mía', proclama con triunfo. Cuando aprende que va a ser abuela, que va a empezar una nueva generación, siente cumplida su misión; es entonces cuando Manolita recobra su salud a expensas de la vida de ella. Todavía tiene el culto a la pureza: 'hay cosas que el saberlas mancha', pero a medida que se aproxima a la muerte entran en juego varios factores nuevos, pero no inesperados. Se despide de la muñeca de Manolita y de la suya de la infancia, celosamente guardada: muñecas, o sea, réplicas de niñas sin vida, nostalgia de infancia y sobre todo, trágicas representaciones de la falta de libre albedrío humano y la negación de su culto de la libertad. Así es que el demonio que la tía, consciente del bien y del mal, lleva dentro, le inspira el pensamiento, de modo parecido a lo que pasa a Augusto Pérez en *Niebla*, que todos los seres humanos que ella trata, que ella misma, no son más que muñecos, juguetes sin ánimo de un poder superior. Y en su delirio agónico vuelve al tema: 'Yo no estoy ni viva ni muerta ... no he estado nunca ni viva ni muerta'. En su última arena hace lo que decía querer hacer en su confesión: se opone resueltamente a todo lo que había creído y hecho durante su vida: de haber dejado sin cumplir lo que debe hacerse; el culto a la pureza orgullosa y exclusiva; el no servir de remedio; la inhumana aspiración a lo angelical; el miedo de lo sucio, la soberbia del armiño. Cito, en forma abreviada, este importante discurso:

Pensad bien, bien, muy bien, lo que hayáis de hacer, pensadlo bien ..., que nunca tengáis que arrepentiros de haber hecho algo, y menos de no haberlo hecho ... Y si véis que el que queréis se ha caído en una laguna de fango y aunque sea en un pozo negro, servidle de remedio ..., sí, de remedio. ¿Que morís entre légamos y porquería? no importa ... Y no podréis ir a salvar al compañero volando sobre el ras del albañal porque no tenemos alas ... No, no tenemos alas, a lo más de gallina ..., no somos án-

geles ..., lo seremos en la otra vida ... donde no hay fango ... ni sangre. Fango hay en el Purgatorio, fango ardiente, que quema y limpia, sí ... En el Purgatorio les queman a los que no quisieron lavarse con fango ..., sí, con fango ... Les queman con estiércol ardiente ... les lavan con porque-ría ... Es lo último que os digo, no tengáis miedo a la podredumbre ... (1106-07).

Y su vida desaparece con una descripción natural: 'Y se apagó como se apaga una tarde de otoño cuando las últimas razas del sol, filtradas por nubes sangrientas, se derriten en las aguas serenas de un remanso del río en que se reflejan los álamos —sanguíneo su follaje también que velan a sus orillas'. En la cita están recogidas la imagen del fuego y del sol —color de sangre— asociados entrañablemente con Gertrudis, y la de la serenidad de las aguas en que se reflejan los árboles: metáforas relacionadas con las figuras serenas, vegetativas, como Rosa, y, además, anticipo del profundo símbolo del lago y la montaña reflejada en él que encontramos en *San Manuel Bueno, mártir*.

Y sigue la novela por unos capítulos más, con ciertas disputas familiares a las que Manolita, la nueva tía Tula, impone por fin unidad por el ejemplo de la venerada difunta. Estamos frente, pues, a una extraña paradoja. Mientras el espíritu póstumo de la tía sigue rigiendo las acciones del hogar, ella había acabado en su agonía por renegar en absoluto de su actitud característica anterior. La novela deja consciente y deliberadamente sin solución el problema vital. ¿Se trata de afirmación de voluntad para hacerse 'insustituible', de la lucha por sobrevivir mediante un extremo arbitrario y voluntario de virtud, de deber, de pureza? ¿O se trata de 'culpa', 'pecado', 'soberbia', falta de colaboración con los demás por un orgulloso exclusivismo? Y si la vida humana carece de libre albedrío, de continuidad —si somos muñecos—, ¿no será cualquier postura que tomamos en todo caso fuera de sentido? Unamuno deja planteado el problema, pero no nos da la solución; la misma íntima incertidumbre es su vida y su tema.

Finalmente conviene notar el sugestivo paralelo que existe con *San Manuel, mártir*. La tía Tula, aparentemente tan confiada en su empeño virgen-maternal, sufre íntimas dudas paralelas a las de don Manuel. El ejemplo de ella se perpetúa más allá de la muerte mediante una sucesora, así como en *San Manuel* toda la historia la vislumbramos a través de las memorias de una mujer consagrada por entero a la memoria de su don Manuel, al que ella y su hermano han creado y exaltado. Como al santo sacerdote de Valverde de Lucerna no le vemos, sino por los ojos de su admiradora e intérprete, la ambigüedad esencial de don Manuel está salvada. Como ha dicho Carlos Blanco en su magistral estudio de la última novelita:

Dada la estructura, el estilo, de la novela a que nos hemos entregado según íbamos leyendo, todas éstas no pasan de suposiciones: no poseemos

el secreto de la vida de don Manuel (¿es acaso «San Manuel»?); tampoco lo posee Angela, a pesar de que su nombre significa mensajera de Dios; ni tampoco Miguel de Unamuno, el descubridor del documento, cuyo nombre, Miguel, significa «¿quién como Dios?» Sólo tenemos un documento, la «memoria» de ciertos «hechos y dichos», tal vez recordados, quizá soñados³⁰.

Y el secreto de Gertrudis, también candidata a santa, madre virgen y quizá pecadora espiritual, tampoco lo poseemos nosotros, como no lo posee Unamuno ni lo poseía ella. El enigma sobre el último sentido de la vida queda intacto y con él la duda no resuelta de la actitud frente a la vida y a los prójimos que le incumbe al individuo agónico. Al analizar esta novela, tan rica de sugerencias, he querido demostrar cómo se sirvió un hombre tan sediento de eternidad como fue Unamuno de la forma de narración impersonal para expresar, de un modo coherente y tajante y en un grado no alcanzado —creo yo— en los tratados y los ensayos, la trágica, permanente, insoluble duda sobre la vida humana que obsesionó al que fue en vida rector y catedrático de esta universidad de Salamanca³¹.

GEOFFREY RIBBANS

³⁰ «Sobre la complejidad de *San Manuel Bueno, mártir*, *Nueva revista de Filología Hispánica*, XV (1961), 569-88.

³¹ Agradezco a mi buen amigo don Javier Herrero, que me prestó su eficaz ayuda en pulir el texto de este estudio.