

## EL UNIVERSO ABIERTO Y CÍCLICO DE MIGUEL DE UNAMUNO

### *Consideraciones preliminares*

En el enfoque de una obra, de una concepción estética o de un sistema de pensamiento, son siempre posibles dos perspectivas fundamentales: Una "desde dentro", desde las posiciones del autor o de su creación —total o parcial—<sup>1</sup> y otra "desde fuera", desde posiciones exteriores. Ambas actitudes son fructuosas y se sostienen recíprocamente, pero la superioridad de la última resulta incontestable, con la condición previa —claro está— de que se hayan efectuado las incursiones necesarias desde la perspectiva "interna". Hasta la simple lectura puede ser orientada de alguna de estas dos maneras. En realidad, las cosas resultan más complejas, dado que los distintos aspectos y fragmentos del conjunto de una creación aparecen contradictorios, no sólo —y exclusivamente— en el sentido diacrónico, de una evolución de la perspectiva y de las concepciones del creador, pues en este caso el situarse "en las posiciones del autor" se reduciría a la confrontación de sólo dos perspectivas: la del "momento" del escrito X, y la del "momento" de su último escrito. En realidad todos los "momentos" deben ser comparados entre sí, algunos sumados o asimilados —si es el caso— y, finalmente, confrontados con el conjunto cuando es posible la síntesis. Sólo después viene la segunda actitud, la perspectiva "externa", la cual es, a su vez, susceptible de variantes de momento histórico, perspectiva ideológica y filosófica, etc. Pero cualquiera que sea la actitud del comentarista, sobra precisar que las dos actitudes no existen "puras".

Al enfocar, en nuestro caso, el conjunto de la obra de Miguel de Unamuno, tropezamos con dificultades suplementa-

<sup>1</sup> En el caso en que el autor se expresa exclusivamente a través de ella; las cosas se complican si el creador se expresa también por otros medios que no pertenecen a su creación principal: artículos, declaraciones de prensa, correspondencia.

rias. Las contradicciones que aparecen en su pensamiento pueden ser difícilmente sistematizadas, y por lo general no se sobreponen a la perspectiva diacrónica. Dicho con otras palabras: no se puede seguir "matemáticamente" una línea evolutiva que resulte *per se* de la simple exposición diacrónica de los múltiples conceptos, definiciones o actitudes —adquiridas, creadas, acreditadas o abandonadas por el autor—. Claro está que, en líneas muy generales, tal evolución existe, pero se refiere por lo común a un solo aspecto, y no siempre al esencial en un momento determinado. El autor vuelve, se contradice, niega lo afirmado, repite; hace más o menos simultáneamente afirmaciones contradictorias, luego negaciones, etc. Por supuesto que, formalmente, Unamuno encontró una excelente salida, una explicación global: teorizar la contradicción. Pero las cosas se presentan de otro modo, y sólo la actitud fundamental de la obra lo pone de relieve. Claro está que, tomados uno por uno, no hay elemento componente de su pensamiento que no aparezca "en un determinado momento" y que no pueda ser establecido histórica y biográficamente (algunos incluso, no demasiado numerosos, se ven abandonados), pero el estudio del conjunto comprueba que Unamuno necesitaba afirmarlos y negarlos de manera reiterada, no precisamente para desarrollar la teoría de la contradicción en sí, sino porque la contradicción constituía un método que contribuía a edificar su visión de las cosas. Mas hay que advertir que, históricamente hablando, Unamuno no *parte* de la teorización de la contradicción, sino que *llega* a ella. Que ella se correspondá, en última instancia, con el meollo de su pensamiento, es otra cosa: no es sino la demostración de que, dado que todos los hilos conducían allí, Unamuno se dio cuenta de que la fuente, el resorte íntimo de sus afirmaciones no concordantes, necesitaba de este concepto. En el caso de Unamuno, creo que no se puede partir de una sistemática perspectiva diacrónica. El conjunto, la síntesis, imponen otra visión, tanto inicial como final: la de la concepción general, que sólo en segunda instancia puede y debe ser estudiada por fragmentos. No se trata, pues, de ningún modo de abandonar el estudio de los momentos y de los fragmentos, sino de subordinarlo en primera instancia. Precisamente éste resulta ser el medio más eficaz para com-

probar que — pese a las apariencias — existe una relación orgánica, que no es en absoluto inextricable, entre los distintos momentos del pensamiento unamuniano, por contradictorios que parezcan. En Unamuno se trata más bien de “momentos” (repetibles) que de “épocas”.<sup>2</sup>

La gran mayoría de las interpretaciones de los textos de Unamuno son tributarias de la perspectiva predominantemente “interna”. Se ha partido de una u otra obra e incluso de afirmaciones del autor hechas en un determinado momento, y se han hallado “razones internas” para explicar aquella obra — o incluso toda la obra unamuniana. A veces, todo o casi todo ha sido visto a través del prisma de una obra aislada. Y resulta evidente que, en el caso de Unamuno, partiendo los distintos investigadores de diferentes e incluso contradictorios textos, las visiones propuestas fueron muchas veces distintas, y no pocas, radicalmente opuestas. Existen, pues:

1) Un Unamuno visto exclusivamente a través del prisma de la “Generación de 1898”, excesivamente hispanizante, temible teórico de la “intra-historia”, antieuropeo, personalidad barroca y conceptista hasta la saturación, no sólo en la forma, sino también el contenido de su pensamiento.

2) Un Unamuno existencialista, resultado de la asimilación, tal vez demasiado fácil, con el existencialismo más o menos moderno. Por una parte, se le negó la originalidad y, por la otra, fue asimilado completamente al existencialismo (católico), con o sin reservas o advertencias. En el primer caso — el más frecuente — el nombre de Unamuno falta en la mayor parte de los trabajos de síntesis sobre el existencialismo;<sup>3</sup> en el segundo caso, es “expedido”: Algunos jalones es-

<sup>2</sup> A título de ejemplo: Un simple examen del cuadro sinóptico, hecho por MARIO J. VALDÉS en su estudio — notable, por otro lado — sobre *Death in the literature of Unamuno* (University of Illinois Press, Urbana, 1964) incluyendo las más adecuadas clasificaciones, tanto tipológicas como diacrónicas, que pudimos encontrar, comprueba que una división hecha por períodos — justa hasta cierto grado, desde el punto de vista filosófico — no puede ser ilustrada por las obras aparecidas exclusivamente en el mismo período. Los períodos se interfieren anárquicamente, y ningún criterio resulta resistente hasta el fin.

<sup>3</sup> Probablemente por ser considerado — al igual que, por ejemplo, Albert Camus — no pensador, sino escritor existencialista.

tablecen la conformidad o la aproximativa conformidad con el pensamiento de otros existencialistas cristianos. Nos hallamos, así, ante una interpretación casi opuesta a la primera, que ignoraba ese aspecto. Pero Unamuno no es ni existencialista ni cristiano más que en un sentido muy amplio, y ello sólo formalmente. Cualquier investigación sobre los conceptos unamunianos fundamentales conducirá a la conclusión de que las diferencias entre Unamuno y el existencialismo, por una parte, y Unamuno y los dogmas católicos, por otra, son considerables. Las coincidencias son sólo parciales, ya que Unamuno sigue su propio camino. Y tampoco la fórmula del existencialismo cristiano<sup>4</sup> resulta satisfactoria. Lo afirma, por una parte, la crítica filosófica existencialista católica —atacándolo por su inconformismo— y, por la otra, le toca ya afirmarlo a la crítica científica. Claro está que Unamuno es un pensador existencial y que su verdadero problema cardinal es el ontológico, pero el rector de Salamanca está lejos de poder ser asimilado a los demás modos de pensamiento existencial.

3) Derivada de las dos primeras concepciones —cuando no directamente subordinada a una de ellas— aparece la visión de Unamuno como exponente del pensamiento católico (interpretación totalmente opuesta a las críticas antes mencionadas) por la sobrevaloración de su oposición al racionalismo y por el crédito concedido ciegamente a sus propias afirmaciones.<sup>5</sup>

Es cierto que ninguna de las perspectivas críticas enumeradas carece en absoluto de verdad. Pero sería completamente erróneo considerar que agotan los puntos de vista existentes. Además, cabe observar que esas perspectivas casi nunca se hallan en un estado "puro", sino en más o menos juiciosas, ingeniosas o curiosas mezclas. Sin embargo, casi todas las interpretaciones toman en consideración un solo aspek-

<sup>4</sup> Aunque sea de matiz protestante, que tal influencia existe en Unamuno.

<sup>5</sup> Tampoco faltaron las interpretaciones de Unamuno como *místico*, cosa que G. Torrente Ballester rechaza: "Nada más injusto, más inexacto que el epíteto de «místico», tantas veces atribuido al rector de Salamanca" (*Panorama de la literatura española contemporánea*, Madrid, 1965, p. 211).

to o, en todo caso, una gama restringida de aspectos, extendidos luego sobre toda la obra unamuniana. Y se suele cometer también otro error: el de "creer" a Unamuno "por su dicho"; es decir, el de interpretarlo del modo en que le hubiese gustado a él mismo ser entendido. Por otra parte, épocas enteras de su vida y actividad o serios problemas de su creación fueron durante largo tiempo —voluntaria o involuntariamente— ignorados. Es lo que ha sucedido, por ejemplo, con el momento unánimemente llamado "período socialista",<sup>6</sup> con el momento que marca la llamada "crisis de conciencia", o con el problema de la contradicción aplicada a la propia persona de Unamuno.<sup>7</sup> Sólo últimamente han sido abordados estos aspectos (otros permanecen olvidados todavía), muchos de los cuales han sido considerados fragmentos irreconciliables con el todo, ya que no pueden ser circunscritos todos al conjunto si se estudian en sí mismos.

Así pues, las distintas perspectivas "internas" —aunque sean parcialmente valederas— conducen naturalmente a un atolladero. Sólo si vamos tras las huellas de unas críticas predominantemente "externas",<sup>8</sup> podremos obtener una imagen de conjunto, con un grado más avanzado de coherencia, en la que los *elementos contradictorios no sean eliminados*, sino entendidos en su interacción, *de modo que el conjunto no niegue los fragmentos, sino que los valide*. Es el camino que trataremos de seguir en este trabajo, atendiendo al hecho de que, últimamente, varios investigadores, en estudios interpretativos de diversos autores o pensadores, han abierto una vía segura a través de una actitud lo más objetiva posible. Todos ellos han obtenido valiosos resultados partiendo, precisamente, de un punto de vista realista, científico por excelencia. La confrontación del pensamiento de Unamuno, del conjunto de su obra, con sus distintos componentes, desde la perspectiva de lo real, con el máximo de objetividad, da

<sup>6</sup> ¿Es verosímil, acaso, considerar que ese momento —precisamente el momento de formación del joven Unamuno— pudiera pasar sin dejar huellas?

<sup>7</sup> La hipótesis, ya confirmada, de la disimulación en el hombre-Unamuno, pero también en el escritor y pensador Unamuno.

<sup>8</sup> Entre las cuales recordamos las perspectivas abiertas por Antonio Sánchez Barbudo, Iris M. Zavala y Gonzalo Torrente Ballester.

prueba de ser —a nuestro juicio— sumamente interesante y útil.

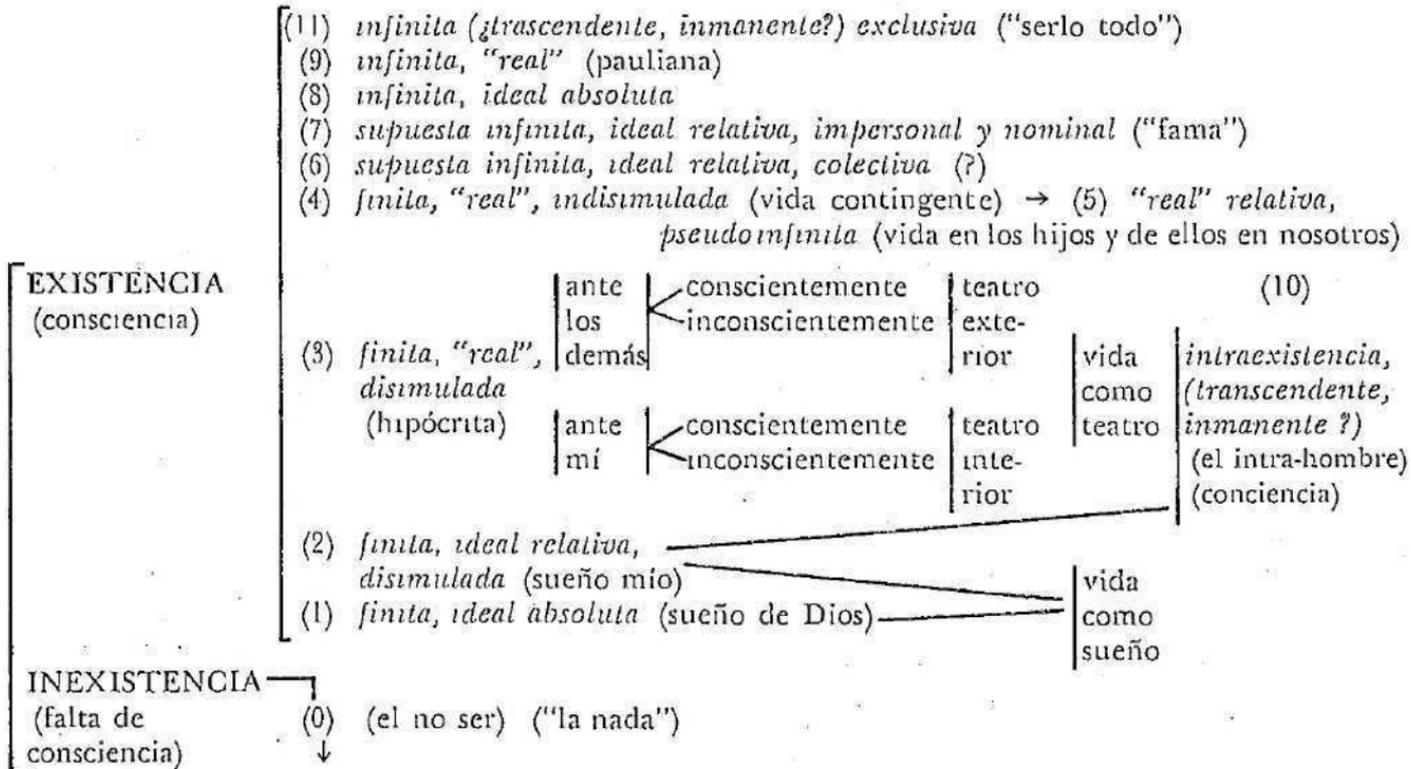
### *Premisa*

Una premisa fundamental que consideramos demostrada: El principal esfuerzo de Unamuno —el pensador y el artista— consiste, en el plano ideológico, en acreditar una ficción destinada a sostener la unidad de una fórmula, de una ecuación ontológica insoluble en realidad, cuya solución correcta conduciría a resultados para él inaceptables. Se trata de la fórmula:

realidad  $\leftarrow$  vida  $\rightarrow$  perennidad

fórmula cuyos elementos son todos deseados por Unamuno con la misma intensidad. Es evidente que, desde el punto de vista científico, se trata de una ecuación insoluble, dado que no puede existir una unidad que incluya, al mismo tiempo, y en igual medida, los tres elementos componentes. El término central, *la vida* —que Unamuno de ningún modo puede abandonar— está por una parte estrechamente relacionado con la realidad objetiva, concreta; por otra parte, manifiesta la tendencia natural —incluida en las propias leyes de la vida— de aspirar a una perennidad prácticamente infinita. Unamuno entra con ello en un callejón sin salida. Lo que tantas veces fue interpretado, con base en las propias afirmaciones del autor, como conflicto entre razón y fe, es en realidad el conflicto entre los elementos extremos de la ecuación anteriormente formulada, elementos incompatibles entre sí, pero justificados ambos por la existencia del término central, la vida: el conflicto realidad-perennidad. La razón, la lógica, la experiencia, estipulan muy claramente la unidad y la objetividad de la relación *realidad-vida* en detrimento de la perennidad, alimentada por la vida, pero negada por la realidad. El pensador salmantino se sitúa así en plena paradoja. *Sabe* la verdad, *conoce* la realidad, pero no quiere someterse a las conclusiones inexorables de la razón. Se niega, *no por tener convicciones contrarias*, sino por el deseo de salvar al menos la apariencia, la ilusión de la perennidad.

# LOS GRADOS EXISTENCIALES EN UNAMUNO



El resultado será la construcción de un impresionante edificio ficticio, destinado a acreditar lo que el propio autor no cree. En un trabajo anterior,<sup>9</sup> emprendiendo una sistematización e interpretación de las posturas existenciales de acuerdo a cómo aparecen diseminadas en toda la obra de Unamuno —tanto en los ensayos como en las obras de ficción—, distinguíamos once grados o posturas ontológicas, cuya proliferación explicábamos por la interacción de dos elementos: el continuo deseo de existir (*anhelo de existencia*) y la *duda*. El primero no es sino la expresión de la necesidad de conservación vital, de la perennidad y, por consiguiente, de la necesidad de emprender una exploración lo más amplia posible de las posturas ontológicas. La segunda, la *duda*, es el principio generador pero, a la vez, aniquilante de posturas ontológicas, construcciones destinadas a reemplazar una tras otra a las anuladas por la razón. Los grados existenciales fueron agrupados en un "sistema" cuyas coordenadas esenciales eran *la duración* y una sustancialidad de tipo especial que denominamos *consistencia vital*; ésta no es ni puramente real ni puramente ideal, sino que trata de conservar, de lo real, la consistencia y la sustancialidad, y de lo ideal, la duración infinita. El sistema necesitaba —por razones de investigación— de la oposición entre lo real (en su sentido físico, contingente) y lo ideal (en el sentido de oposición a lo real), sin perder de vista que, para Unamuno, las cosas se presentan exactamente al revés; en consecuencia, el término "real" fue utilizado siempre entre comillas.

Se pusieron así de relieve grados existenciales como la existencia infinita exclusiva (11),<sup>10</sup> la existencia infinita "real" (paulina) (9), la existencia infinita ideal y absoluta (8), la existencia supuesta infinita, ideal, relativa, impersonal y nominal o "fama" (7), la existencia supuesta infinita, relativa y colectiva (6), la existencia "real", relativa, pseudoinfinita (5), la existencia finita, "real", no disimulada, o vida contingente (4), la existencia finita "real", disimulada o la vida como teatro (3), la existencia finita, interior, ideal,

<sup>9</sup> *Los grados existenciales en Unamuno*, Estudios de hispanística, SRLR, Bucaresti, 1970.

<sup>10</sup> Los números corresponden a la necesidad de clasificación según el grado de "consistencia vital", conforme se verá en los esquemas.

relativa disimulada, o la vida como sueño mío (2), la existencia finita, ideal, absoluta, o la vida como sueño de una entidad trascendente (1), y por último, la intra-existencia (10).

El sistema concede siempre prioridad a la infinitud frente a la consistencia vital, y a lo individual frente a lo impersonal. Pero un simple cambio de signo (anulando las comillas de lo "real" y, por lo tanto, renunciando al punto de vista de Unamuno, a la perspectiva "interior"), nos trae nuevamente al plano del mundo objetivo, haciéndonos mirar "desde fuera" toda la construcción ontológica en sus límites e ingeniosidad (V. el cuadro adjunto).

### *El sistema dinámico o funcional de las posturas ontológicas*

En lo que sigue, trataremos de enfocar un segundo aspecto del sistema de los grados existenciales en Miguel de Unamuno: el aspecto dinámico, el único, en verdad, "real", funcional.

#### A) *La confusión metódica*

En la obra de Unamuno, el conjunto o el sistema de los grados existenciales aparecen, uno por uno, como posibles, para ser después rechazados por la más profunda duda. Todos son a la vez acreditados y rechazados. Existen independientemente o confundiendo entre sí; se confunden, parcial o totalmente, el sueño con el teatro interior, la vida real con la representada, etc. Hay una continua equivalencia de los grados existenciales en todos los niveles. Lejos de ser un conjunto incoherente, el sistema ontológico abierto multilateral de Unamuno da prueba de extraordinaria coherencia y unidad dinámica.<sup>11</sup> El mundo —dice Unamuno— está en la

<sup>11</sup> Claro está que es una lógica interna de sistema ideal, conforme a sí mismo, que sin embargo no puede entenderse sino con ayuda de la lógica "externa", objetiva. Existe también aquí una contradicción: Por una parte, esa lógica interna no resiste a la confrontación con la objetiva; por otra, no puede ser sorprendida, es decir no "existe" como tal, sino vista desde fuera.

conciencia, y ésta a su vez en el mundo. Cada uno existe a través del otro. El yo se encuentra en la trascendencia, y viceversa: "¿Qué diferencia va de ser absorbido por Dios o absorberlo uno en sí?"<sup>12</sup> El yo tiende a incorporar todos los grados existenciales, pero se muestra incapaz de actuar ante las posturas con un grado superior de perennidad. Y, para no verse él mismo anulado, —bien por la integración en los niveles (grados) superiores que le anulan la individualidad, esto es, la existencia, bien por verse reducido a los grados inferiores, lo cual amenaza su consistencia vital, su realidad —anula uno tras otro los distintos peldaños o niveles existenciales. Ellos representan, uno tras otro, la alternativa deseada y luego repudiada. Y como entre estos niveles existenciales figura también la única hipótesis correcta, la vida contingente (el cuarto escalón), la cual presenta, empero, el inconveniente de la finitud, Unamuno preconiza la confusión de los planos. Es la *confusión metódica* a la que el autor desea instituir, a la que acredita y difunde deliberada y sistemáticamente: La confusión de los planos real-ideal. La podemos sorprender en los más diversos escritos unamunianos:

"Todo es uno y lo mismo, que hay que confundir, Augusto, hay que confundir. Y el que no confunde se confunde.

—¡Y lo mismo el que confunde!

—Tal vez".

Este pasaje<sup>13</sup> aparece como programático en el sentido del que estamos hablando. También a *Niebla* pertenece otro fragmento muy comentado, en el cual, mediante un recurso sorprendentemente moderno, el personaje principal, Augusto Pérez, se ve recibido en Salamanca por el autor de la novela, Miguel de Unamuno. Augusto *sabe* que Unamuno es el autor de la obra en que él, Augusto Pérez, es el personaje principal, y le ruega modifique la acción. Y el Unamuno-personaje tiene ante su igual, Augusto-el-personaje, la actitud del autor real, al escribir su *Niebla* (pp. 173-174). Resulta

<sup>12</sup> M. DE UNAMUNO, *Del sentimiento trágico de la vida*, Ensayos, II, Madrid, Aguilar, 1967, p. 935.

<sup>13</sup> De *Niebla*, Madrid, Taurus, 1965, p. 167.

que el autor real, Unamuno, baja a reunirse con los personajes, para conversar y —hasta cierto punto— compartir su destino, sin abandonar por ello su propia posición. La confusión es de las más completas. En el ensayo sobre la *Vida de Don Quijote y Sancho*, las cosas ocurren al revés: No es el autor quien baja a reunirse con los personajes, sino que es el personaje —como veremos luego— quien tiende a romper el cuadro de la narración. No pocas veces, comentando sus hechos, Unamuno se sitúa del lado de Don Quijote, enfrentándose con el propio Cervantes,<sup>14</sup> mientras que, en *El sepulcro de Don Quijote*, opone los “quijotistas” a los “cervantistas”, estableciendo la antítesis ficción-historia. Al finalizar la segunda parte de *Don Quijote*, Cervantes se dirige a su propia pluma, deseándole descanse y no sea utilizada por otra persona: “Aquí quedarás colgada desta espetera y deste hilo de alambre [...] adonde vivirás luengos siglos, si presuntuosos y malandrines historiadores no te descuelgan para profanarte” (Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho*, p. 362). Es una evidente alusión al *Quijote* apócrifo de Avellaneda. Buena oportunidad para Unamuno de comentar la frase de Cervantes: “Libreme Dios de meterme a contar sucesos que al puntualísimo historiador de Don Quijote se le hubiesen escapado; nunca me tuve por erudito ni me he metido jamás a escudriñar los archivos caballerescos de la Mancha. Yo sólo he querido explicar y comentar su vida” (*loc. cit.*). Y en seguida agrega otro plano de confusión: el de finalidad. ¿Quién nació para quién? ¿Quién es el real? ¿Quién sirve a quién?: “Para mí sola nació Don Quijote, y yo para él; él supo obrar y yo escribir, hace decir el historiador (Cervantes) a su pluma. Y yo digo que para que Cervantes contara su vida y yo la explicara y comentara nacieron Don Quijote y Sancho; Cervantes nació para contarla y explicarla y para comentarla nació yo” (*ibid.*).

Permítaseme emprender una breve incursión analítica, a título de ejemplo. Examinemos el pasaje que sigue inmediatamente al que acabo de transcribir: “No puede contar tu vida, ni puede explicarla ni comentarla, señor mío Don Qui-

<sup>14</sup> Cf., por ejemplo, la *Vida de Don Quijote y Sancho*, Ensayos II, Aguilar, 1966, pp. 236 y 360.

jote, sino quien esté tocado de tu misma locura de no morir". De este modo, en una sola frase, Unamuno hace lo siguiente: 1. Se dirige al personaje, mas no al modo realista —a través de algún subterfugio—, sino directamente, en la calidad de personajes que éste tiene, comentado como tal (procedimiento frecuente en Unamuno); 2. Emprende un acercamiento psicológico y tipológico entre un personaje y dos autores (o bien entre un personaje, un autor y un comentarista), dando la causa por efecto y viceversa (más allá de la confusión de planos real-ideal); 3. Califica de "locura" su propia filosofía (atribuyéndola también a Cervantes y a Don Quijote), y abriendo de este modo una amplia esfera de connotaciones: a) La consciencia de que semejante filosofía es realmente fruto de la fantasía, "locura", y por lo tanto, caduca; b) La afirmación abierta que toma aspecto de ironía y tiene, por consiguiente, resonancia inversa, de apóstrofe dirigida a los que no toman las cosas en serio; c) La alusión a la tradición renacentista y posrenacentista, erasmiana, donde el cuerdo es loco y el loco es cuerdo; 4. Alude a la modalidad pseudo-ontológica a través de la cual Cervantes ha llegado a ser inmortal al escribir el *Quijote* y, situándose también él, Unamuno, en el mismo contexto, "quiere" compartir su suerte, 5. Afirma implícitamente que *el héroe* Don Quijote es inmortal, pero tal afirmación en boca de Miguel de Unamuno no representa ni mucho menos sólo una expresión figurada que debe entenderse como es habitual, sino que trata de concederle historicidad concreta. Por lo demás —situándose en la línea que tiende a acreditar la misma confusión— Unamuno asegura no sólo que Don Quijote y Hamlet fueron más reales que Cervantes y Shakespeare,<sup>15</sup> sino que fueron muy reales y concretos, "con la realidad más real". En suma, puentes de unión, confusiones programáticas entre el plano existencial del autor (real), del personaje (ideal), y de la "fama" (la existencia en la conciencia de los demás).

<sup>15</sup> Lo cual, en rigor, entendiéndolo el tiempo del verbo como presente, puede interpretarse como la apoteosis de la popularidad de unas obras maestras que circulan incluso sin que se tenga conciencia de la existencia de sus autores, es decir, integrándose en el complejo espiritual "intra-histórico" de los mitos y de las leyendas.

Pero la confusión "ideal-real" que Unamuno desea acreditar puede constatarse también en relación con cualquier grado existencial; cada uno de ellos es instituido, luego negado. No sólo por el hecho de que resulte prácticamente anulado por la opción de otro nivel existencial, sino porque resulta negado expresamente, negado como tal. He aquí, por ejemplo, cómo ocurren las cosas con aquella "inmortalidad por medio de la gloria terrenal", según expresión de I. M. Zavala:

[Pro]: "¿Orgullo querer dejar nombre imborrable [...] Ni eso es orgullo sino terror a la nada. Tendemos a serlo todo, por ver en ello el único remedio para no reducirnos a la nada. Queremos salvar nuestra memoria, siquiera nuestra memoria. ¿Cuánto durará? A lo sumo, lo que durare el linaje humano" (Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, pp. 779-780). En el mismo sentido aboga la interpretación general unamuniana de *Don Quijote*: "El toque está en dejar nombre por los siglos, el toque está en no morir" (*Vida de Don Quijote y Sancho*, p. 325). Se podrían citar también páginas de *La agonía del cristianismo*,<sup>16</sup> fragmentos de Abel Sánchez y, en su sentido general, el drama *Sombras de sueño*, donde Elvira prefiere, de las dos "caras" de *bras de sueño*, donde Elvira prefiere, de las dos "caras" de sobre el auténtico, el hombre interior, así como relato, de igual tema, *Tulio Montalbán* y *Julio Mancebo*. En el mismo sentido debe entenderse la figura de Ángel, personaje del drama *La Esfinge*.<sup>17</sup>

El pasaje siguiente proporciona una interesante "contaminación" de grados existenciales, en la que la expresión figurada utilizada para un grado existencial cubre, de hecho, otro grado existencial, siendo ambos, posturas ideales: "El fin de la vida es hacerse un alma, un alma inmortal. Un alma que es la propia obra. Porque al morir se deja un esqueleto a la tierra, un alma, una obra a la Historia. Esto cuando se ha vivido, es decir cuando se ha luchado con la vida que pasa por la vida que se queda" (*Agonía del cristianismo*, p.

<sup>16</sup> En *Ensayos*, I, Madrid, Aguilar, 1967, pp. 947 ss.

<sup>17</sup> Cf., por ejemplo, la escena IX del acto II, en M. DE UNAMUNO, *Teatro completo*, Madrid, Aguilar, 1959. Véase también el amplio prólogo de MANUEL GARCÍA BLANCO, pp. 11-189.

947). Aquí "el alma inmortal" que es la obra, aparece más cercana a su expresión figurada, espiritual e ideal, que al "esqueleto" material al que se le opondría. Se trata, evidentemente, del grado ontológico de la existencia a través de la fama.

[*Contra*]: "Todo esto de que uno vive en sus hijos, o en sus obras o en el universo, son vagas lucubraciones con que sólo se satisfacen los que padecen de estupidez afectiva" (*Del sentimiento trágico de la vida*, ed. cit., p. 743), donde se niegan simultáneamente tres posturas. O: "¿Mi nombre? ¿Para qué he de sacrificar mi alma a mi nombre?"<sup>18</sup> ¿Prolongarlo en el ruido, de la fama? ¡No! [...] Porque, fíjese joven, en que muchos sacrifican el alma al nombre, la realidad a la sombra" (*Una visita al viejo poeta*).<sup>19</sup>

He recordado todo esto únicamente a título de ejemplo y en referencia a un solo grado existencial. Las cosas ocurren de manera parecida para cada uno en particular. El simple "cambio de actitud" del autor no sería suficiente para explicarlo, dado que las afirmaciones o negaciones no pueden ser ordenadas en una clara sucesión. En el prólogo a la obra de teatro *El hermano Juan*, Unamuno —que tanto abogó por o contra la "representación" y la "auto-representación" como expresión del yo "auténtico"— niega ahora tanto al personaje interpretado como al actor que lo representa. Junto con el teatro y con los espectadores, todo es ficción: tanto el yo representable como las representaciones de éste en el "teatro de la vida" (ante nosotros mismos o ante los demás) o en el teatro propiamente dicho. (Se trata, por supuesto, de un "prólogo" serio, escrito por un *autor dramático* para su propia obra).

Por lo tanto, paralelamente a la creación e imposición de unos múltiples y variados planos existenciales, Unamuno trata, a través de una verdadera *metodología de la confusión*, *hacerlos equivalentes*, con el fin concreto de ofrecerles posibilidades iguales: Equivalencia personaje-autor (desde un sentido o desde otro), libro de ficción-historia real, fama-vida, fama-alma inmortal, locura-razón, vida-sueño, etc. Y,

<sup>18</sup> Aparece aquí la oposición, no la asimilación, alma-nombre.

<sup>19</sup> En la misma edición de las *Obras completas* ya mencionada, —por la cual hago todas mis citas— vol. II, p. 748.

sobre todo, trata —como he dicho ya— de *hacer equivalente lo real con lo ideal*. Confundir significa igualar y, en última instancia, “simultaneizar” la existencia y la acción de las posturas existenciales.

### B) *La disolución del yo*

Otro medio para anular el plano real, contingente, es —en Unamuno— el de quebrantar la integridad del yo. Entre los procedimientos utilizados, el más sencillo es *el desdoblamiento* (cf. Iris M. Zavala), y su resultado es la angustia de la identidad. Le sirven para ello “el motivo del espejo”, de la fotografía, de la semejanza física perfecta, de la mirada que absorbe e incorpora. (Recuérdese las obras de teatro *La esfinge*, *El otro*, *La venda*, *El pasado que vuelve*). La multiplicación, la proliferación del mismo tipo, la “serialización”, tienen como primer efecto el atentado a la individualidad, a la unicidad.

El siguiente paso hacia la descomposición del yo no se basa ya en alguna sugerencia-choque desde afuera, sino que representa un problema interno de la relación interior-exterior. Es la confrontación entre el yo íntimo y el social: “¿Ha pensado usted, alguna vez, joven, en la tremenda batalla entre nuestros íntimos seres, el que de las profundas entrañas nos arranca, el que nos entona el canto de pureza de la niñez lejana, y este otro ser, advenedizo y sobrepuesto, que no es más que la idea que de nosotros los demás se forman, idea que se nos impone y que nos ahoga?” (*Una visita al viejo poeta*, p. 748).

El asalto del yo se hace desde el punto de vista de la temporalidad: “Siempre... me atormentó este problema de que estamos muriendo cada día. Vivir es morir. El hombre que somos hoy, entierra al que fuimos ayer, y el que mañana enterrará al que somos hoy. Soñé siempre con recobrar un pasado, con verme y abrazarme tal cual fui” (*El pasado que vuelve*, escena V, acto III).

Refiriéndose a la “teoría” sobre los tres Juanes y los tres Tomases del norteamericano Oliver Wendell Holmes,<sup>20</sup> Una-

<sup>20</sup> Cuando Juan y Tomás conversan, tenemos en realidad seis per-

muno completa a Holmes agregándole una postura más: el hombre no es lo que es, ni lo que parece ser, ni tampoco lo que cree que es, sino lo que *quiere* ser.<sup>21</sup> El *yo* volitivo es, para Unamuno, el más real de todos. Pero no es sólo esto, ni mucho menos. Por la línea de la "autorrepresentación", cada uno de estos *yos* puede ser proyectado hacia fuera desde el interior de la conciencia, puede ser "interpretado". Hace entonces distinción entre *persona* (el *yo* íntimo) y *personaje* (el *yo* representado). Un modo de "autorrepresentación" compleja es la "individualización" figurada de estos *yos*, a través de su encarnación en personajes de ficción, de teatro, de novela. Iris M. Zavala ha imaginado incluso, con base en este procedimiento, una interesante explicación de la obra unamuniana, sobre todo el teatro: "Mediante su teatro Unamuno ha tratado de hacer filosofía. Su actitud vital ha sido la filosofía. El problema del ser es el central. El problema del ser le lleva al problema del hombre que es él, Miguel de Unamuno. Es un deseo de encontrar su ser y volcarlo. De ahí el que sus personajes no sean otras cosas que máscaras de las distintas categorías del ser, estados de la conciencia del propio autor. Todos los personajes integran estas categorías y forman una conciencia: la del autor... Unamuno dice incluso que sus personajes son "personas" utilizando la palabra en su sentido etimológico. Pero persona es el actor, la máscara del actor. Esta es la clave. Cada persona es la máscara del actor que es él, Miguel de Unamuno, en la comedia de la vida".<sup>22</sup> La misma investigadora, al clasificar los *yos* que distingue Unamuno, habla de cuatro *yos*: "el *yo* real", "el *yo* ideal o volitivo", "el *yo* ex futuro" y "el *yo* externo o hipócrita". A nuestro juicio, el cuadro no es completo, pues falta lo que pudiera denominarse, por analogía con los demás, "el *yo* pasado" o más exactamente "los *yos* pasados", a los que —como veremos— Unamuno se refiere sin equívoco, y los cuales, de todas maneras, son objetivamente más "rea-

sonas: Juan el real, Juan el ideal de Tomás, y Juan el ideal de Juan; y, del mismo modo, tres Tomases.

<sup>21</sup> M. DE UNAMUNO, *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1964, pp. 13-14.

<sup>22</sup> Cf. "Unamuno y su teatro de conciencia", *Filosofía y Letras* (Salamanca), XVII (1963), pp. 119-121.

les" que "los *yo*s ex futuros", que no son sino hipótesis no realizadas.

Partiendo de la duda sobre la existencia propiamente dicha del *yo*,<sup>23</sup> Unamuno llega a una compleja "pluralidad del ser", cuya parte interna, íntima, forma al "intra-hombre" o —como nivel ontológico— "la intra-existencia", mientras que las demás partes se reflejan —se "autorrepresentan"— a varios niveles existenciales en su eterno correr hacia la consistencia y la perennidad. Para ello, *la disolución del yo* va mano a mano con *la confusión metódica*, compitiendo en el proceso de igualar y equiparar las posturas existenciales. Pero va inclusive más lejos, pues más allá del igualamiento de los modos en que algo existe (grado existencial) sugiere la disociación, la disolución del *yo* como integridad, e incluso pone en tela de juicio su existencia como tal.

### C) *El método del "encajonamiento"*

Utilizamos en lo que sigue el término de "encajonamiento" en el sentido de "serie infinita de elementos cerrados uno en otro". Un correspondiente cercano e ilustrativo sería el procedimiento denominado de las "muñecas de madera", "orientales" o "rusas".<sup>24</sup> Otro término muy próximo —esta vez de la crítica literaria-artística— es el denominado "opération Gigogne" (personaje con muchos niños del teatro popular de títeres.) Ninguno de estos dos símiles metafóricos incluye sin embargo *por definición* —a pesar de que el último esté más o menos acreditado en la exégesis— *la sugerencia de la serie infinita abierta*. De modo que prefiero el término de "encajonamiento", con ayuda del cual se designa habitualmente en la biología la teoría preformista de Leibniz (*la teoría del encajonamiento de las formas*),<sup>25</sup> ilustrada luego

<sup>23</sup> "El hombre que nunca haya dudado de su propia existencia sustancial, de que sea algo más que una ficción, una sombra de sueño o el sueño de una sombra —que dijo Píndaro— no está liberado" ("Una entrevista con Augusto Pérez", *La Nación*, Buenos Aires, en *Obras completas*, ed. cit., II, Prólogo).

<sup>24</sup> O sea, el conocido producto de la artesanía popular: una pequeña muñeca de madera incluida en otra, ésta en otra, y así sucesivamente.

<sup>25</sup> Teoría que no representa, hoy en día, más que un documento histórico y —como puede comprenderse— una sugerencia metafórica.

por el naturalista suizo Charles Bonnet, sobre la existencia de los gérmenes preformados de la vida que —según sus autores— permanecen cerrados uno en otro en serie infinita desde los comienzos de la vida, y salen a la luz uno tras otro a medida que se produce el nacimiento de los individuos.

Partamos, pues, también de la "pluralidad del yo" unamuniano: "Nuestra alma es un nido de los venideros que piden vida" sostiene uno de sus personajes,<sup>26</sup> estableciendo un claro paralelo directo con la teoría biológica citada. Pero llevamos en nosotros no sólo el futuro, sino también el pasado, los *yos* pasados, que pueden salir a la luz "a la más leve evocación" (una rememoración, un reflejo condicionado, procedimiento que creo que Unamuno adoptó más bien a través de Bergson, que por intermedio de algún otro procedimiento literario de tipo proustiano): "Cada uno de nosotros lleva dentro de sí, lo que ha sido, sus *yos* sucesivos y de pronto se agita y revuelve de ellos al conjuro mágico de la más leve evocación."<sup>27</sup> Pero en nosotros llevamos, además de nuestros *yos* pasado, presente y futuro, también a los de los demás; mejor dicho, *a los demás*. Tanto *en el presente* ("Nuestros amigos y conocidos nos los hacemos nosotros. Es *a la manera de un novelista* —en consecuencia se trata sólo de una comparación que aquellos a quienes conoce y trata y que parece le sirven de modelo, no son sino gérmenes, las semillas de sus personajes de ficción. Le basta oír a un hombre decir una sola frase, ejecutar una sola acción, a las veces soltar un ademán significativo, para llevarse al hombre en esa frase, en esa acción, en ese ademán y de tal semilla crearlo de nuevo"),<sup>28</sup> como *en el pasado* ("Cada uno de nosotros lleva toda una humanidad dentro de sí, lleva a Adán y a Eva, a Caín y a Abel, a Jacob y a Esaú, a David y a Goliat, a Judas y a Cristo", *ibid.*). Claro está que esta frase puede ser leída también en el sentido tipológico-caracterológico, pero no olvidemos que se trata de Unamuno.

Estos *yos* pueden "salir a luz" por "representación", *en el teatro-espectáculo* (en su acepción común) o *en el teatro*

<sup>26</sup> Víctor, en el drama *El pasado que vuelve*, acto III, escena V.

<sup>27</sup> "Pepacho", *Mercurio*, Nueva Orleans, en *Obras completas*, X, p. 327.

<sup>28</sup> "Conversación", en *Obras completas*, IX, p. 903.

*interior*: "Ud., señor mío, lleva un hombre, acaso más de uno, dentro de sí y el problema está en que Ud. lo encuentre... —¿Y si lo encuentro? —Llévelo Ud. al teatro; a un teatro. No es menester que sea el que por concreción llamamos así" (*Acción y pasión dramáticas*). "Agustín: Seré autor, actor y público. Me representaré a mí mismo y para mí mismo, para mi propio goce" (*Soledad*, acto I, escena VIII). O también puede ser "representado" por personajes de novela, según sucede en *Cómo se hace una novela*, donde Jugo de la Raza, en un momento culminante de la lectura, pierde su personalidad, invadida por la del personaje,<sup>29</sup> llegando de este modo la lectura a ser no sólo un modo de vivir para el lector, sino también para el autor, un modo de "revivir" en otro. Tanto para el autor como para el yo individualizado que es el personaje.

Por lo tanto, cadena de las generaciones pasadas que se completa con una cadena de las generaciones futuras: todas ellas se encuentran en el yo presente, que las comprende, las "encaja". Esta serie de "espejos" (con un centro, sin embargo: el yo, "la caja") se puede ejemplificar así: "¿No estaremos los hombres con nuestras luchas matando la eternidad, a un Ser Supremo que con nosotros juegue?", dice Ángel, el protagonista de *La esfinge* (acto I), mientras juega al ajedrez con su esposa. El ajedrez —se nos sugiere— se juega a dos niveles: una vez somos jugadores, y otra vez piezas de ajedrez. Y no otra vez, sino a la vez, al mismo tiempo. Falta explícitamente la serie infinita, pero el proceso permanece abierto.

Mas la mejor ilustración nos será ofrecida por la novela. He aquí el pasaje, al que nos hemos referido anteriormente, de la novela *Niebla*. Se trata del célebre capítulo XXXI. El personaje, Augusto Pérez, viene a Salamanca, a Miguel de Unamuno, su autor, para implorarle cambie de intención y no lleve a cabo su decisión de matarle:

Pero ¡por Dios!... —exclamó Augusto, ya suplicante y tembloroso y pálido de miedo.

<sup>29</sup> Cf. M. DE UNAMUNO, *Cómo se hace una novela*, Madrid, Alianza Editorial, 1966, p. 135.

No hay Dios que valga. ¡Te morirás!

Es que yo quiero vivir, don Miguel, quiero vivir, quiero vivir.  
¿No pensabas matarte?

Oh, si es por eso, yo le juro, señor de Unamuno, que no me mataré, que no me quitaré esta vida *que Dios o usted me han dado*; se lo juro... Ahora que usted quiere matarme, quiero yo vivir, vivir, vivir...

¡Vaya una vidal —exclamé.

Sí, la que sea. Quiero vivir, aunque vuelva a ser burlado, aunque otro Eugenio y otro Mauricio me desgarran el corazón.

Quiero vivir, vivir, vivir...

No puede ser, no puede ser...

Quiero vivir, vivir... y ser yo, yo, yo.

Pero si tú no eres sino lo que yo quiera...

Quiero ser yo, ¡ser yo! ¡Quiero vivir!... —y le lloraba la voz.

No puede ser, no puede ser...

Mire usted, don Miguel, por sus hijos, por su mujer, por lo que más quiera... Mire que usted no será usted... que se morirá...

No puede ser Augusto, no puede ser. Ha llegado tu hora.

*Está ya escrito* y no puedo volverme atrás. Te morirás. Para lo que ha de valerte ya la vida...

Pero... por Dios.

No hay pero ni Dios que valgan. ¡Vetel!

¿Conque no? ¿eh? —me dijo— ¿Conque no, ¿No quiere usted dejarme ser yo, salir de la niebla, vivir, vivir, vivir, verme, oírme, tocarme, sentirme, dolerme, serme? ¿Conque no lo quiere? ¿Conque he de morir ente de ficción? Pues bien, mi señor creador Don Miguel, también usted se morirá, también usted, ¡y se volverá a la nada de que salió...! ¡Dios dejará de soñarle! ¡Se morirá usted, sí, se morirá, aunque no lo quiera; se morirá usted y se morirán todos los que lean mi historia, todos, todos, todos, sin quedar uno! ¡Entes de ficción como yo; lo mismo que yo! Se morirán todos, todos, todos. Os lo digo yo, Augusto Pérez, ente ficticio como vosotros, *nivolesco* lo mismo que vosotros. Porque usted, mi creador, mi don Miguel, no es usted más que otro ente *nivolesco* y entes *nivolescos* sus lectores, lo mismo que yo..." (*Niebla*, ed. cit., pp. 173-175).

La intención del autor resulta clara: la analogía de la vida con una novela. Y no podemos no reconocer a la demostración su ingeniosidad en el orden especulativo-poético.

La liberación total del personaje de los cánones del género, la comunicación entre el mundo real del autor y el mundo ficticio del personaje, lo arbitrario confundido con la necesidad, todo quiere sugerir la confusión que el autor desea entendida y aceptada. La cadena que nos interesa, abierta en sus dos extremos, está presente; *el autor tiene a su vez un autor y es, pues, un personaje que tiene a su vez un personaje.*

En el ensayo novelesco *Cómo se hace una novela*, existen tres planos narrativos, y uno más no desarrollado. El autor comenta —con un texto metido entre corchetes, que interrumpe a menudo el hilo de la narración— el diario escrito en París durante los años de destierro. Ese diario es, a su vez, diseminado con los fragmentos que integran la novela de Jugo de la Raza (e incluso con la “Novela” de la novela: cómo escribe, y por qué, y hasta ofrece una alternativa para el final de la novela). En la novela, el héroe, Jugo, lee a su vez una novela de la cual sólo sabemos que era “una novela de pasión”. (Aún más, Jugo “sueña”, y le parece que el héroe le está hablando). También aquí la serie es evidente: *novela en novela en novela, y toda una cadena de personajes con un grado siempre mayor de ficción, que aumenta en un escalón.* La conclusión no necesita comentarios. Es evidente que la serie de analogías no puede ser casual:

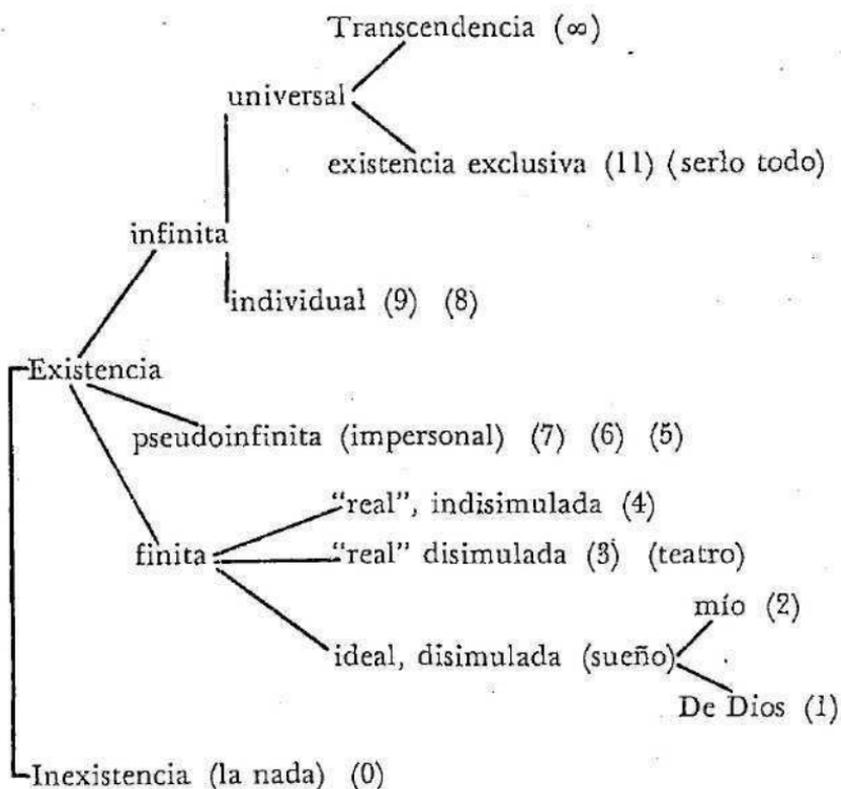
Yo en yo en yo, etc. (abierto hacia el pasado o el futuro)  
 Juego en juego  
 Autor del autor (y personaje del personaje)  
 Novela en novela en novela...

La serie de convergencias de este tipo se constituye de este modo en Unamuno, como verdadero procedimiento e, inclusive, como motivo literario.

#### D) *El Universo abierto y cíclico*

Hemos recordado al principio el papel del sistema de los grados existenciales. Éste comprende una gama de posturas ontológicas que parten de un grado mínimo (sueño soñado) y llegan al grado máximo de consistencia vital y perennidad.

Los dos parámetros que se han tenido en cuenta (la perennidad y la consistencia vital) corresponden totalmente a los términos irreconciliables de la ecuación vital insoluble de Unamuno: realidad y perennidad. En un esquema reducido, la cadena del sistema se presenta de la siguiente manera:<sup>20</sup>



El sistema —ingeniosa y amplia construcción destinada a acreditar un Universo ficticio, fórmula global de dislocación de una realidad indeseable—, aunque extendido entre cero e infinito, parece irrepetible, limitado a sí mismo. Examinemos los puntos límites:

El punto máximo, en el que no se pierde la individuali-

<sup>20</sup> Las cifras corresponden a la ordenación de que hablé antes (cf. n. 10). Aumentan en correspondencia con el aumento de los dos parámetros.

dad, es la existencia infinita exclusiva (*serlo todo*): "Tendemos a serlo todo por ver en ello el único remedio para no vernos reducidos a la nada" (*Del sentimiento trágico de la vida*, p. 780). "La esencia de un ser no es sólo el empeño en persistir por siempre [...] sino, además, el empeño por universalizarse; es el hambre y sed de eternidad y de infinitud. Todo ser creado tiende no sólo a conservarse en sí, sino a perpetuarse, y, además a invadir a todos los otros sin dejar de ser él, a ensanchar sus linderos al infinito pero sin romperlos" (*ibid.*, p. 916). F. Meyer, analizando algunos pasajes de *La locura del Doctor Montarco* (Obras completas, III, p. 448) y *Del sentimiento trágico de la vida* (pp. 763-764) observa que "il y a chez Unamuno une avidité ontologique que dépasse le therme du désir d'immortalité", y pone de relieve "la pasión d'être tout, la volonté d'être tout, le *querer serlo todo*".<sup>31</sup>

Pero es incluso más: Unamuno quiere no sólo serlo todo, sino también ser la causa y la garantía de la existencia de este todo: "¡Ser, ser siempre, ser sin término! ¡Sed de ser, sed de ser más! ¡Hambre de Dios! ¡Sed de amor eternizante y eterno! ¡Ser Dios!" (*Del sentimiento trágico de la vida*, p. 765). "No, no es anegarme en el gran Todo, en la Materia o en la Fuerza infinitas y eternas o en Dios lo que anhelo; no es ser poseído por Dios, sino poseerle, *hacerme yo Dios sin dejar de ser el yo que ahora os digo esto*" (*ibid.*, p. 771). "¿Qué diferencia va de ser absorbido por Dios, o absorberlo uno en sí?" (*ibid.*, p. 935). Resulta evidente que la postura ontológica máxima ideal, la trascendencia, tiene una única razón: la de garantizar la existencia individual, concreta, objetiva: "¿Qué es Dios más que el deseo de infinito, el supremo anhelo de la Humanidad?" (*La esfinge*, Acto II, escena 6). Es obvio que el firmamento de este deseo está en permanencia recorrido por los rayos de la duda:

"Sufro yo a tu costa  
Dios no existente, pues si Tú existieras  
Existiría yo también de veras".<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Cf. *Ontologie de Miguel de Unamuno*, Paris, Presses Universitaires de France, 1955.

<sup>32</sup> "La oración del ateo", *Rosario de sonetos líricos*.

Partiendo de estos máximos deseos de expansión espacio-temporal, las exigencias disminuyen al bajar los peldaños del sistema, en confrontación con la realidad objetiva. Disminuyen tanto el grado de persistencia, como el nivel de consistencia vital. ¿No se puede ser todo? Entonces, está bien ser pura y simplemente, concreto y material —*tale quale*—, pero al infinito. ¿Tampoco se puede infinito y concreto? Pues entonces, al menos ideal inmaterial, pero infinito. Y como tampoco esto es posible, Unamuno atraviesa una tras otra todas las posturas: la fama (la existencia en el “espíritu” de los demás, de los sucesores), la existencia en los sucesores, o a través de ellos, etc., con la única condición de superar la finitud. *Pero la duda es muchísimo más intensa*, y entonces Unamuno desciende por *debajo* del nivel de la vida real. La vida es desdoblamiento, es teatro, representado ante los demás, o, acaso, “teatro interior”; o es, tal vez, incluso sueño. Y no está mal mientras se trate de “mi” sueño; pero posiblemente no se es ni siquiera tanto, sino sólo “sueño soñado”, objeto no sujeto: “¿No será ensueño nuestra vida toda, y la muerte un despertar? ¿Pero despertar a qué? ¿Y si todo esto fuese un ensueño de Dios, y Dios despertara un día? ¿Recordará su sueño?” (*Del sentimiento trágico de la vida*, p. 937); “¡La vida es sueño!; ¿Será acaso también sueño, Dios mío, este tu Universo (. . .)? ¿Será un sueño tuyo? ¿Qué será del Universo todo, qué será de nosotros, qué será de mí, cuando Tú, Dios de mi vida despiertes?” (*Vida de Don Quijote y Sancho*, p. 358).

El grado de inconsistencia es máximo; la duda parece triunfar, aniquilando todo. El límite parece haber sido alcanzado. Bajo este pálido llamear evanescente está la inexistencia, “la terrible nada”. Pero Unamuno no renuncia, sino que continúa luchando quijotescaamente. ¿De dónde puede salir la esperanza? Del yo, *del interior*. El yo —dirá Unamuno— no sólo es deseoso de infinito y eternidad, sino que los crea. *Crea* la propia trascendencia, es decir, al garante de la existencia “concreta y sustantiva”: “No me someto a la razón y me rebelo contra ella, y tiro a crear, en fuerza de fe a mi Dios inmortalizador y a torcer con mi voluntad el curso de los astros” (*Del sentimiento trágico de la vida*, p. 774). “*Creer es crear*” dirá en el prólogo de las

*Tres novelas ejemplares* (ed. cit., p. 17). Y luego: "Y ese yo último e interno y supremo, ese yo trascendente —o inmanente— ¿quién es? Dios lo sabe. . . Acaso Dios mismo" (*ibid.*, p. 19).

Por lo tanto, el yo es, por una parte, sospechoso de estar en máxima disolución —"sueño de una sombra, como dice Unamuno, citando a Píndaro— y, por otra, incluye o desearía incluir en sí todo, el Universo y la transcendencia, e identificarse con ellos. Resulta, pues, en este caso, que por ser el yo idéntico al grado mínimo de la existencia (el yo en su última postura: "sueño soñado") y al mismo tiempo, idéntico al grado máximo de la existencia (la suprema postura: la transcendencia que "sueña" concediendo así "realidad"), los dos grados existenciales *se sobreponen*. Llegan a ser *simultáneamente* uno y lo mismo. En este punto el edificio parece, por una parte, encerrarse en sí y, por otra, *abrirse en ambos sentidos, hacia el infinito*. . . Puesto que el yo aparece *simultáneamente soñado (objeto) y soñador (sujeto)*, "cette ouverture sur l'infini et sur le tout —dice F. Meyer— est tantôt conçue comme un mouvement *ad extra*, tantôt comme un mouvement *ad intra*" (p. 38), lo cual podría representarse mediante la imagen de dos cadenas infinitas (o universos infinitos) una grande y otra pequeña cada una de las cuales reflejará en sí todo. . . Pero las cosas no se presentan así. La construcción no se cierra en sí misma, sino que, por lo contrario, se desarrolla, se extiende. Porque, aunque el yo sea simultáneamente tanto sujeto como objeto, *nunca es su propio objeto*: como sujeto tiene otro objeto, y como objeto es objeto *de otro* sujeto. Además, por ser el nivel de consistencia vital (y, por lo tanto, también el grado de ficción) siempre distinto, el círculo no se cierra, sino que, al contrario, por encima de cada nivel máximo, la serie se repite —en otra "escala" de consistencia— y debajo de cada nivel mínimo ocurre igual: sueño en sueño en sueño, lo cual, en nuestro esquema, se representaría por un sinfín de pedañitos "objetivos" desde el punto de vista de la entidad soñada, y "subjetivos" desde el de la entidad que sueña.

Hemos llegado de este modo a una serie análoga a las anteriormente analizadas: novela en novela en novela, autor del autor, juego en juego, yo en yo en yo, etc. Pero no sólo

hemos agregado un ejemplo más, sino que hemos *probado* las situaciones particulares, novelescas, a través de la concepción general del autor, destacando la existencia de un sistema dinámico, funcional, de los grados existenciales en Unamuno, sistema construido con base en las propias afirmaciones del autor y sistema ante el cual las recordadas fórmulas (novela en novela, etc.) aparecen como metáforas.

Como ya hemos observado, se trata de un sistema abierto; no de un círculo, sino de una espiral infinita, cuyos peldaños (universo en universo en universo) ilustran una vez más el método del "encajonamiento". Estos peldaños difieren entre sí por su nivel de consistencia vital, es decir por el grado de sustancialidad y perennidad que se les atribuye. Recordando ahora los términos antagónicos de los que hemos partido (realidad-perennidad), observamos que toda la construcción no tiene otro sentido general que éste: Salvar la *esperanza* en la conciliación entre los dos términos: "No es, en rigor, que la razón nos lleve al escepticismo absoluto, ¡no! La razón no me lleva ni puede llevarme a dudar de que exista; adonde la razón me lleva, es al escepticismo vital: mejor aún, a la negación vital; no ya a dudar, sino a negar que mi conciencia sobreviva a mi muerte. El escepticismo vital viene del choque entre la razón y el deseo. Y de este choque, de este abrazo entre la desesperación y el escepticismo, *nace la santa, la dulce, la salvadora, incertidumbre, nuestro supremo consuelo*" (*Del sentimiento trágico de la vida*, p. 836).

*Ante una certidumbre negativa, es preferible una incertidumbre.* He aquí pues a qué se resume, en definitiva, desde el punto de vista filosófico —declarado— tanto empeño: a una *filosofía poética*. En ambas acepciones: poética, primero, en el sentido ficcionalista de la expresión. No sólo como teorización (como posibilidad de una filosofía semejante), sino también como aplicación (construcción de una filosofía tal); una filosofía de tipo novelesco, del mismo modo en que es posible una historia ficticia, o una historia de una literatura ficticia, inexistente. Luego, en una segunda acepción: filosofía poética con un elevado grado de poesía, implícita y explícita, en los más puros sentidos de la palabra. La promesa de un edén, a través de una filosofía-edén. Pero una

filosofía poética cuyas categorías son *casi todas traducibles a términos reales, objetivos*, a condición de que se les cambie el signo: de más en menos y de menos en más. No es en absoluto difícil transponer la mayoría de los términos de Unamuno en nociones científicas corrientes: El "yo" real, corresponde más o menos a la conciencia, el "interior", a la voluntad e imaginación, etc. El sueño, el teatro, la ficción, la fama, la memoria, la herencia, el instinto de conservación, no necesitan explicación alguna. Claro está que las acepciones de Unamuno son otras, pero no otras a toda costa; no creo que el lector necesite que se le haga la advertencia: "¡Atención! ¡metáfora!". Es además, precisamente, lo que Unamuno deseaba: engañarnos y engañarse a sí mismo: "Pues para eso suelen filosofar los hombres, para convencerse a sí mismos sin lograrlo" (*Del sentimiento trágico de la vida*, p. 757). *Filosófica y epistemológicamente nulo*, su sistema se presenta en cambio lleno de virtudes poéticas reales, tanto en los fragmentos (que bajo *esta* luz deben entenderse), como en su conjunto. Y también de virtudes humanas al modo quijotesco. Resultaría, pues, un error científico —y también una pérdida estética— no comprender toda la filosofía unamuniana al modo figurado.

Así considero que es Miguel de Unamuno, y así su pensamiento. Unamuno quiso ser, ante todo y sobre todo, poeta. Y fue un gran poeta, en el sentido estricto, según nos aseguran competentes críticos. "Unamuno —dice un hombre de reconocida autoridad, como Torrente Ballester— es ante todo poeta. Todos los elementos de su obra pueden ser considerados *sub specie literae*" (*op. cit.*, p. 211), mientras que Ángel Valbuena Prat considera que "Unamuno es uno de los más grandes poetas nuestros", y recuerda que Rubén Darío vio en Unamuno sobre todo al poeta.<sup>33</sup> *La poesía* de Unamuno no se limita formalmente a su obra poética y literaria. *El poeta* construyó inclusive una filosofía poética, un "sistema" que, a su vez, debe ser considerado —utilizando la fórmula de Torrente Ballester— *sub specie literae*: La filosofía de Don Quijote. "¿Hay una filosofía española, Don Quijote mío?

<sup>33</sup> A. VALBUENA PRAT, *Historia de la literatura española*, 5a. ed., vol. III, Barcelona, 1957, p. 458.

Sí, la tuya, la filosofía de Dulcinea, la de no morir, la de creer, la de *crear la verdad*". Resulta evidente que Unamuno no cree, en última instancia, nada de lo que propone. Quiere creer, se esfuerza en ello, cree a veces que cree, disimula: "Mi religión es buscar la verdad en la vida y la vida en la verdad, aun a sabiendas de que no he de encontrarlas mientras viva; mi religión es luchar incesante e incansablemente con el misterio; mi religión es luchar con Dios desde el romper del alba hasta el caer de la noche" (*Mi religión*, Ensayos, II, p. 370); "Y si creo en Dios, o por lo menos *creo creer* en Él, es ante todo, porque quiero que Dios exista" (*id.*, p. 372). La disimulación parte del hombre-Unamuno. El mérito de haber estudiado este aspecto corresponde a los profesores Antonio Sánchez Barbudo<sup>34</sup> y Gonzalo Torrente Ballester. "Unamuno —dice este último, en acertada fórmula— fue un personaje inventado por Unamuno" (p. 211). Este personaje, el personaje Unamuno, proyectado —según hemos visto— en medio de una novela, la novela "*Niebla*", existía de hecho, desde hace mucho, también como personaje en la vida real, de carne y hueso. Hay múltiples razones para su existencia. Es una hipótesis de la voluntad; es una expresión de la disimulación; es un modo de acreditar y autoacreditar la creencia del pensador salmantino de que el mundo es teatro y sueño; es, en esencia, una aplicación de los preceptos filosóficos, una consecuencia, no una inconsecuencia, como creyeron algunos. ¿Unamuno, el real, es, en el fondo, racional? El Unamuno-personaje será antirracionalista. ¿El Unamuno-hombre es irónico y seguro de sí? El Unamuno-personaje será sentimental y desesperado. Y así por el estilo. Los trajes, los ademanes, las palabras, todo contribuye a crear la ilusión perfecta posible de la existencia de este personaje, el personaje Unamuno. El personaje Unamuno es creyente de la inmortalidad o está casi seguro de ella; el hombre-Unamuno, todo lo contrario... Y —¿expresión perfecta de la ambigüedad o momento de olvido?— a veces las cosas se presentan al revés: El hombre se manifiesta como el personaje, y el personaje como el hombre Unamuno. Pero

<sup>34</sup> Cf., sobre todo, sus *Estudios sobre Unamuno y Machado*, Madrid, 1959.

nunca son equivalentes (cf. Torrente Ballester). San Manuel Bueno, héroe de la novela unamuniana del mismo nombre, predicó toda la vida, por caridad a los fieles, una doctrina en que no creía... Cómo no pensar en Unamuno, a quien, en 1917, su buen amigo Corominas escribía estas palabras: "Pues, bien, si un buen día se va a publicar nuestra correspondencia, el lector imparcial quedará seguramente con esta conclusión: *Unamuno creía que creía, pero no creía. Unamuno nunca recobró su fe*".<sup>35</sup>

### Conclusión

Creo que resulta evidente que, en su deseo de negar la incompatibilidad realidad-perennidad, Unamuno construye un sistema ficticio, un Universo-réplica, destinado a anular al real. Y esta anulación se hace, sencillamente, por la anulación de las premisas.<sup>36</sup>

El sistema que resulta no es estático —lo cual implicaría afirmaciones definitivas, inmutables (su consecuencia es de otro orden: es la consecuencia de la contradicción)— sino abierto, dinámico. Cada postura existencial es afirmada y negada, acreditada y rechazada. Luego ellas se igualan por una verdadera metodología de la confusión. La sugerencia de la persistencia, pero también de una permanente dialéctica interna de la inestabilidad, es resultado de la serie infinita, de las equivalencias ficticias del mundo, traducidas por el método del "encajonamiento" —Universo en Universo en Universo—, el cual, sin embargo, no es cerrado, sino abierto, y aparece como una cadena infinita de grados existenciales de un infinito a otro, que difieren entre sí por su grado de ficción.

No me he propuesto investigar también, en este estudio, *el motivo literario* implicado por el método del "encajonamiento" y de la serie abierta. Una incursión en la literatura barroca o en la contemporánea sería, en mi opinión, muy fructuosa. Pero hay que hacer algunas distinciones:

<sup>35</sup> Apud IRIS M. ZAVALA, *La angustia y la búsqueda del hombre en la literatura*, México, 1965, p. 162.

<sup>36</sup> R. M. ALBÉRÈS (*Miguel de Unamuno*, París, Editions Universitaires, 1957) observa que "il est celui qui au lieu de resondre l'équation, en conteste les termes".

a) Las obras, relativamente frecuentes, cuyos protagonistas son al mismo tiempo (en el plano ficticio) escritores —algunas de las cuales incluyen también fragmentos e incluso “obras” de los “autores” ficticios (los personajes-autores)— persiguen, por lo general, la consolidación del grado de “realidad”, de verosimilitud (lo más frecuentemente de tipo mimético) del plano primario, fundamental, de la ficción. El procedimiento no implica también *la sugerencia de la serie*. El “teatro” de Hamlet desempeña sólo el papel de parábola-choque destinada a desenmascarar al rey.

b) Otras veces se trata, realmente, no de completar y consolidar el plano principal de ficción de la narración, sino de socavarlo; pero también aquí se trata sólo de la equivalencia de *dos planos existenciales, y no de la sugerencia de la serie*. En *La vida es sueño* de Calderón no se procura sugerir, a través de metáfora alguna, la existencia de la serie, sino otro objetivo: Dos planos paralelos se invalidan y “relativizan” recíprocamente y, por consiguiente, cada uno es sospechoso de inconsistencia. El sueño en Calderón no es “sueño en sueño” por la propia exposición dramática, sino que se constituye como tal sólo como posible reflexión del espectador al margen de la obra (la moraleja no escrita de la fábula). Para el personaje —lo mismo que para el espectador o el lector— el problema inmediato es gnoseológico: ¿Cuál es el mundo real? Mejor dicho, ¿cuál de los dos? El sueño es aquí la alternativa de la realidad. Tales ejemplos abundan en la literatura universal, sobre todo en la moderna: piénsese en las obras de Borges y Cortázar, entre otras. Mas no son otra cosa que, sobre todo, la opción entre dos planos de existencia que se sospechan recíprocamente de inconsistencia.

Ya la *Biblioteca Babel* de Borges constituye una réplica ficticia al Universo real, pero ella no representa un “sistema” deductible (es verdad que tampoco Unamuno construye un sistema: *nosotros deducimos* uno), sino se nos ofrece como símbolo. Se postula el caos infinito en el que “el orden” no es otra cosa que una de las miles de millones de variantes del “desorden”. Claro está que se impone un examen paralelo entre el “universo dinámico” unamuniano y los “símbolos-universo” de Borges, pero las diferencias son evidentes.

En cuanto a la ruptura del límite entre el personaje y el

autor, también es posible emprender parangones (Gide, Cortázar, etc.); pero tampoco en este caso se plantea el problema de la serie, sino que más bien se anula un muro separador. Más que consolidar el plano primario de la ficción o relativizarlo junto con su fundamento real, Unamuno ofrece con su procedimiento un verdadero "modelo" de Universo, no un símbolo, no un "aut. . . aut", sino un sistema complejo y abierto.

Desde el punto de vista especulativo, la unidad se ve de este modo multiplicada al infinito. Los elementos equivalentes que proliferan en series son sólo homólogos<sup>37</sup> y presentan una polaridad vacilante. La casualidad se ve desplazada hasta el límite superior de la cadena ficticia. El polo funcional vacila, así, en permanencia entre el polo "real" (el plano primario de la ficción o incluso el plano físico contingente, el lugar del "encajonamiento") y el polo "ideal" (el cabo de máxima "consistencia vital" hipotética, es decir, de sustancialidad más perennidad).

*En definitiva, lo que quiere Unamuno salvar es la vida concreta: "¿Materialismo? ¿Materialismo, decís? Sin duda; pero es que nuestro espíritu es también alguna especie de materia, o no es nada. Tiemblo ante la idea de tener que desgarrame de mi carne; tiemblo más aún ante la idea de tener que desgarrarme de todo lo sensible y material, de toda sustancia" (Del sentimiento trágico, p. 771). Y para salvar esta "sustancia" concreta y también para ofrecerle la máxima perennidad imaginó sus fórmulas:*

literarias	{	novela en novela en novela autor del autor juego en juego
filosóficas	{	sueño en sueño en sueño vida en vida en vida Universo en Universo en Universo

Fórmulas cuya identidad no es, en absoluto, casual. Las primeras explican y verifican a las segundas, contribuyendo a

<sup>37</sup> Mientras que las "series" —la serie de la novela, la del juego, la del autor, etc.— son análogas.

acreditar la leyenda. Y validando al mismo tiempo la ingeniosidad poética de Miguel de Unamuno. Resulta, pues, claro que la "solución" de éste es, en última instancia, estética. No sólo porque utiliza la novela, el teatro y la poesía —y el comentario a ellos— como medios, sino, en especial, porque todos, junto con los ensayos filosóficos propiamente dichos, concurren para construir un Universo imaginario, una parantología, una réplica al mundo real en la que las leyes tuerzas de la finitud y limitación resultan enderezadas o desaparecen, en la que la voluntad lo crea todo. Un mundo en cuya realidad hay que creer sin duda, al lado de Don Quijote.

GRIGORE DIMA

Bucarest.