EL RELATO BREVE EN MIGUEL DE UNAMUNO. UNA APROXIMACIÓN

Julio Peñate Rivero
Université de Neuchâtel-Bern Universität

INTRODUCCIÓN

El cuento es quizás la forma literaria más enraizada en la cultura de los pueblos: se halla en todas las colectividades humanas conocidas y aparece vinculado a sus relatos originales, a sus mitos formativos, a la historia inicial de cada cultura [1]. Por otro lado, también el cuento se ha convertido a lo largo de los siglos en un formidable vehículo de comunicación intercultural, pasando de unos pueblos a otros, enriqueciéndolos y enriqueciéndose a su vez con lo que aporta y recibe en cada nuevo contacto. Es lo que sucede con las tres primeras colecciones españolas conocidas, la *Disciplina clericalis* (Pedro Alfonso, siglo XII), el *Calila y Dimna* y el *Sendebar*, (ambas de la segunda mitad del siglo XIII): todas se nutren de la tradición oriental y la adaptan a la occidental hasta formar parte indiscutible de ella [2]. Sin embargo, es en el siglo XIX cuando el cuento literario se desarrolla definitivamente [3] y adquiere unas características que, en buena medida, llegan hasta la

(1) Ver, a este respecto, las aportaciones de LÉVI-STRAUSS (1974) y de PROPP (1981).

(2) Baste recordar la tradición del célebre cuento de la lechera: arrancando quizás desde el *Panchatantra*, pasa por el *Calila y Dimna*, sigue por el *Cuentacuentos* de Timoneda y por las fábulas de Samaniego, entre otros muchos intermediarios, hasta llegar al siglo XX a través, por ejemplo, de Buero Vallejo *(Historia de una escalera)* y Delibes *(Diario de un cazador)*. Para más datos, consultar el estudio de FRADEJAS (1978).

(3) Amplia información en BAQUERO GOYANES (1949).

ACTAS XXXIII (AEPE). Julio PEÑATE RIVERO. El relato breve en Miguel de Unamuno. ...
Centro Virtual Cervantes

actualidad. La prensa contribuye, de forma decisiva, a fijar contenidos y estructuras (extensión, temas y actualidad de los mismos): la mayoría de los casi cuatrocientos libros de cuentos aparecidos en la última década del siglo proceden de los más de diez mil relatos publicados antes en periódicos y revistas[4]. Y también en la prensa se manifiesta la transición entre el cuento realista (descriptivo, didáctico, verosímil, ambientado en el medio urbano)[5] y el que va a predominar en los comienzos del siglo actual: alusivo, no didáctico, centrado en la interioridad del protagonista, evitando las explicaciones digresivas y dotado a veces de final abierto[6].

En ese ambiente se desarrolla la rica y diversa narrativa breve de los escritores de la llamada "Generación del 98", grandes cultivadores del género y, además, responsables en buena medida de su evolución: sus textos aparecían en las tres variantes que poco a poco habrían de convertirse en las formas habituales de publicación: la prensa (innumerables periódicos y revistas), las antologías[7] y el libro. Colecciones como *Jardín umbrío* (1903) de Valle-Inclán, *Vidas sombrías* (1900) de Baroja, sin olvidar la inmensa obra cuentística de Azorín[8], se nutren de esas diferentes posibilidades. Refiriéndonos al caso de Unamuno, que aquí nos ocupa, sus relatos iniciales vieron la luz bajo cabeceras tan dispares como las de *El Progreso, El Imparcial, La Lectura, Madrid Cómico, Vida Nueva, La Ilustración española y Americana* y *El Nervión*, entre otras

(4) BOTREL (1998: 4). El proceso contrario, la aparición en los periódicos posterior a la del libro, no llega a una docena, según EZAMA GIL (1992: 35). Esta misma investigadora recuerda que el crecimiento de la prensa hizo temer la desaparición del libro (ídem, p. 17).

(5) EZAMA GIL (1998: 19-20). En el mismo texto, algunas notas sobre el volumen e importancia de los premios literarios para cuentos.

(6) Más detalles en MARTÍNEZ CACHERO (1994: 11-15).

(7) Citemos dos, aparecidas a inicios del siglo, en 1902: la de Arturo Vinardell Roig *(Los mejores cuentos de los mejores autores españoles contemporáneos)*, que recogia textos de autores como Valle, Martínez Ruiz y Manuel Machado. En la otra *(Novelas cortas de los mejores autores españoles contemporáneos)*, a cargo de Enrique Gómez Carrillo, aparecían, además de los consabidos autores realistas, las firmas de escritores jóvenes como Unamuno, Baroja, Trigo y Ciges Aparicio).

(8) Posiblemente sea Martínez Ruiz/Azorín el autor de su generación que con más intensidad y duración cultivara el cuento literario (FOX, 1982), pero no olvidemos que, según BAQUERO GOYANES (1972), el más puro narrador barojiano se encuentra en este libro de relatos y que lo mismo se ha dicho del Valle *de Jardín umbrío* (GONZÁLEZ LÓPEZ, 1988).

ACTAS XXXIII (AEPE). Julio PEÑATE RIVERO. El relato breve en Miguel de Unamuno. ...
Centro Virtual Cervantes

publicaciones, antes de convertirse en un asiduo colaborador de *Los lunes del Imparcial* (especialmente entre 1911 y 1913).

Abordaremos a continuación tres aspectos centrales del relato breve en Unamuno: en primer lugar, vamos a tratar de sus diálogos, un elemento narrativo singularmente presente en la mayoría de los textos. En segundo lugar, realizaremos una aproximación a la estructura más representativa de los mismos. Finalmente, llamaremos la atención sobre la incursión de Unamuno en un tipo de narración particular y no siempre valorada como es el relato fantástico. En cada caso, si bien citaremos una gran cantidad de textos, nos centraremos en un cuento concreto que nos permita "visualizar" mejor lo que tratemos de exponer.

UNAMUNO COMO TEÓRICO DEL CUENTO LITERARIO

Unamuno no sólo empezó muy pronto a cultivar el relato breve ("Ver con los ojos" apareció el 25 de octubre de 1886 en *El Noticiero Bilbaíno*), sino que siguió esa práctica a lo largo de casi cincuenta años ("Al pie de una encina", salió el 1 de agosto de 1934 en *Ahora*, de Madrid). Durante ese largo período produjo relatos que abarcaron las técnicas, modalidades y problemáticas más diversas como son las costumbres y tradiciones ("Chimbos y chimberos"), el caciquismo ("Redondo, el contertulio"), la corrupción burocrática ("Un caso de longevidad"), los dramas familiares ("Abuelo y nieto"), el sentido de la erudición ("Sueño"), la ciencia ("El hacha mística"), la historia de la sociedad humana ("El derecho del primer ocupante"), el feminismo ("Don Bernardino y doña Etelvina"), la literatura ("Una tragedia"), el suicidio ("La redención del suicidio"), la inmortalidad por la fama ("Don Martín o la gloria"), etc.

Pero, además, Unamuno se permitió teorizar, con singular acierto aunque de manera esporádica, sobre las características de este tipo de ficción. Así lo hizo, por ejemplo, ejerciendo de joven crítico en "Cuentos y novelas" (artículo publicado el 9 de diciembre de 1900 en *El Siglo*, de Montevideo), un texto tan breve como enjundioso, y que incluso sorprende por la actualidad de sus propósitos. Empieza el autor constatando el enorme desarrollo del cuento en contraste con la novela. Menciona después algunos factores gene-

ACTAS XXXIII (AEPE). Julio PEÑATE RIVERO. El relato breve en Miguel de Unamuno. ...
Centro Virtual Cervantes

rales susceptibles de explicar esa oposición, ya sean de orden social (en el mundo moderno sobra qué leer y falta tiempo para hacerlo), económico (publicar una novela resulta mucho más costoso que un cuento y está peor retribuido), editorial (la prensa acoge mucho más fácilmente un cuento que una novela, aunque ésta sea por entregas) y de recepción por el público (tan reacio para adoptar a un escritor nuevo como pronto para abandonarlo). Destaca igualmente la influencia que el periodismo ejerce sobre la literatura (y, por lo tanto, también sobre el cuento literario), en particular en lo concerniente al estilo: ligereza, nervio, concisión, fragmentación, características todas de la escritura periodística que están marcando la literatura, no siempre de forma positiva. Entre los peligros que pueden derivarse de tal influencia señala el de la fragmentación: acaba dando al texto una sensación de inacabado, de ausencia de verdadera sustancia, de carencia del poso que debe dejar tras sí la lectura de una obra literaria reflexionada y consistente.

No obstante, quizás lo más notable sea la distinción que establece entre cuento y novela: en primer lugar, rechaza algo que todavía sigue siendo una ilusión entre algunos narradores: la posibilidad de considerar el cuento sólo como simple boceto de novela y ésta última como desarrollo de aquel: "Y así un cuento que no sea más que un núcleo de novelas, como cuento es imperfecto, como es imperfecta la novela que no sea más que estiramiento de un cuento" (UNAMUNO 1967: 1275). Insiste a continuación en la diferencia consustancial entre ambos, puesto que se trata de géneros literarios de naturaleza no sólo distinta sino incluso opuesta. Y se apoya (mediante el recurso retórico a un amigo experto en asuntos literarios) en la observación de la realidad, que rara vez muestra combinadas en la misma persona las cualidades para descollar en ambos campos de la creación literaria: "No es cuestión de cantidad y extensión, tan sólo su diferencia; son dos géneros distintos. En opinión de un amigo mío, opuestos, pues el tal mi amigo, forzando las cosas a la paradoja, sostiene que rara vez o nunca es buen cuentista un buen novelista, ni buen novelista un buen cuentista" (ibídem). Probablemente estaba pensando Unamuno en los escritores de la Restauración (Galdós, Valera, Clarín, Palacio Valdés, la Pardo Bazán)[9], que suministraban pruebas más que abundantes a

(9) Precisamente la Pardo Bazán había hecho años antes (en el número 3 de su *Nuevo Teatro Crítico*, 1891) una observación semejante sobre Galdós: "El artista, a no ser un pro-

ACTAS XXXIII (AEPE). Julio PEÑATE RIVERO. El relato breve en Miguel de Unamuno. ...
Centro Virtual Cervantes

su afirmación; pero conviene observar que la historia posterior no ha hecho sino apoyar esa tesis: muy pocos escritores han cultivado ambas modalidades literarias con igual fortuna (quizás Ignacio Aldecoa, Juan Benet o Ana María Matute sean algunas de las no muy numerosas excepciones españolas a esa constante)[10].

Además, en su reflexión sobre el cuento, Unamuno abandona ese nivel de generalidad para entrar en aspectos muy concretos y en caracteres fundamentales de la ficción breve. Tanto en unos como en otros se aprecia la claridad de ideas del autor en torno al tema y el vigor de su pensamiento, presagios ambos de la fuerte personalidad de sus relatos. Así, en "Y va de cuento" (*El espejo de la muerte*, de 1913) se levanta, primero, contra la exigencia habitual (exigencia "por definición" dirá el autor) de crear un héroe como centro de la narración. Y la mejor manera de hacerlo es ironizar sobre tal personaje desde dentro del texto, imaginando un héroe (con el mismo nombre del autor) que sólo lo es por intentar escribir un cuento de encargo con un héroe central, es decir, imaginar tal figura en la sociedad de hoy, tan alejada de las heroicidades del mundo y de la literatura clásicos (y particularmente, en el mundo urbano, actual, pequeñoburgués, escenario privilegiado de los relatos unamunianos) resulta, según nuestro autor, arbitrario y sin mayor sentido.

Otro aspecto concreto del cuento le merece también la mayor crítica (siempre bajo el prisma de la ironía, recurso expositivo fundamental en este texto): la importancia que se da al contenido argumental del relato por encima de su estructuración, del encadenamiento del discurso que lo constituye (lo que Unamuno llama la *hilación*, y no la *ilación* del texto). Nuestro autor precisa su crítica en dos puntos, primeramente contra la intriga excesiva, la del "Y ahora, ¿qué vendrá?" y del "¿Cómo acabará esto?", puesto que acaba desvirtuando el mismo acto de leer: según enseña la experiencia, el lector suele resolver esa intriga, sencillamente, pasando

---

digio de la Naturaleza, no está condicionado para desempeñar todos los géneros con igual maestría. A Pérez Galdós, por ejemplo, le es difícil redondear y encerrarse en un espacio reducido; no maneja el cuento, la *nouvelle* ni la narración corta: necesita desahogo, páginas y más páginas" (BAQUERO GOYANES, 1949: 121).

(10) Recordemos a este propósito la aguda conciencia que tenía Ignacio Aldecoa sobre las diferencias entre ambos géneros (FERNÁNDEZ-BRASO, 1968).

ACTAS XXXIII (AEPE). Julio PEÑATE RIVERO. El relato breve en Miguel de Unamuno. ...
Centro Virtual Cervantes

páginas y consultando el desenlace. Por ese motivo, Unamuno sostiene con cierto humor que, por simple coherencia con la realidad, se debería evitar el desenlace (la vida, en general, tampoco lo tiene) o, consumando la arbitrariedad, el relato "debe tener dos o más, expuestos a dos o más columnas, y que el lector escoja entre ellos el que más le agrade" (UNAMUNO, 1960, II: 198). El segundo punto denostado es el sentimentalismo de las situaciones como receta infalible, según el consejo del "famoso dramaturgo" d'Ennery[11], no desprovito de cinismo: "Componga usted una situación patética y emocionante, e importa poco lo que en ella digan los personajes, porque el público, cuando llora, no oye" (ibídem). En esa literatura, de mero pasatiempo, el público no se entera de lo que lee e incluso lee para no enterarse: ya tiene bastante con sus propios pesares y cavilaciones. Ahora bien, esa percepción de la literatura representa precisamente lo contrario de lo que pretende Unamuno con sus relatos: dado su papel de agitador de conciencias, de sacudidor de modorras hispánicas y de otras latitudes, él escribe para que el lector *se entere*, para que adquiera lucidez, conciencia de su realidad y de su situación en el mundo. En otros términos, el cuento debería ser *paradójico* según la etimología del término, es decir, transmisor de una visión de las cosas desviada de la opinión habitual, aun corriendo el riesgo de ser condenado por ésta última, riesgo que Unamuno percibe y está dispuesto a afrontar: "(..) y sé que entre paradoja y herejía apenas hay diferencia; pero..." (ídem: 200).

En cuanto a ciertos elementos fundamentales del relato breve, mencionaremos aquí uno que aparece en este mismo texto ("Y va de cuento") de 1913, cuando nuestro autor ya tiene tras sí una sólida experiencia práctica como narrador. Refiriéndose a Miguel (trasunto del propio Unamuno), incomprendido autor de cuentos, precisa lo siguiente:

> Cuando por acaso los hacía, sacábalos, o de algo que, visto u oído, habíale herido la imaginación, o de lo más profundo de las entrañas. Y esto de sacar cuentos de lo más hondo de las entrañas, esto de convertir en literatura las más íntimas tormentas del espíritu, los más

(11) Se trata de un autor de melodramas francés (1811-1891), célebre por su gran fecundidad literaria y por su particular habilidad para construir intrigas ingeniosas. *Gaspar Hauser, Marie-Jeanne* y *Les Deux Orphelines* son algunos de sus títulos más conocidos.

ACTAS XXXIII (AEPE). Julio PEÑATE RIVERO. El relato breve en Miguel de Unamuno. ...
Centro Virtual Cervantes

> espirituales dolores de la mente, ¡oh, en cuanto a esto!... En cuanto a esto, han dicho tanto ya los poetas líricos de todos los tiempos y países que nos queda muy poco por decir (ídem: 197).

Se trata de lo que podríamos llamar la inspiración o arranque inicial y esencial del relato. Unamuno se opone a la escritura por encargo (aunque él mismo viva en parte de ella), la tipificada en el desconcierto del cuentista con la mente y la página en blanco, angustiado ante el pedido que debe satisfacer. El cuento debe proceder de una experiencia auténtica, vivida por el autor, experiencia que él necesite comunicar al exterior bajo estructura literaria, casi como modo de sobrevivir. Esa vivencia interna viene a estar muy próxima a la inspiración lírica, según indica la segunda parte de la cita aludiendo, precisamente, a los poetas líricos de todos los tiempos y países. Pocos años antes, la Pardo Bazán había observado una relación semejante en el prólogo a sus *Cuentos de amor* (1898) [12], así como posteriormente la han visto, entre otros, Azorín ("el cuento es a la prosa lo que el soneto al verso") o Baquero Goyanes en su precioso libro *Qué es la novela. Qué es el cuento* (1988: 133-139). Pues bien, esa característica primordial y "ennoblecedora" del relato breve (de la cual depende su factura y su ejecución posterior) es contradictoria con la situación del *fabricante* (el término es de Unamuno) de cuentos, obediente a la demanda del mercado literario y no a su capacidad creadora. Digamos, para terminar este apartado, que tales propósitos guardan todo su interés viniendo de alguien que, como sabemos, admite depender de tal demanda y quizás el mismo texto donde la critica obedece a ella, según observa con cierto desparpajo: "No olviden ustedes que soy catedrático, y de yo serlo comen mis hijos, aunque alguna vez merienden de un cuento" (UNAMUNO, 1960, II: 197).

Para terminar este apartado, mencionemos el relato titulado "La locura del doctor Montarco" (1904), notable tanto por su contenido teórico como por su posible carácter autobiográfico: el protagonista es un científico, un médico que atiende perfectamente a

(12) "Noto particular analogía entre la concepción del cuento y la poesía lírica: una y otra son rápidas como un chispazo, y muy intensas –porque a ello obliga la brevedad, condición precisa del *cuento*. Cuento original que no se concibe de súbito, no cuaja nunca" (cito por PAREDES NUÑEZ, 1979: 329).

ACTAS XXXIII (AEPE). Julio PEÑATE RIVERO. El relato breve en Miguel de Unamuno. ...
Centro Virtual Cervantes

sus pacientes pero que, al igual que Unamuno, en lugar de dar a la imprenta serios tratados sobre su especialidad, publica obras literarias, cuentos breves y extraños, lo cual provoca la incomprensión y las severas críticas de su clientela habitual (algo que también debió de padecer el propio Unamuno, helenista y catedrático de universidad). Montarco, en sus discusiones con el narrador, defiende su visión del relato breve frente a las convenciones ya consagradas del género: un rechazo categórico de la literatura descriptiva, realista y seca, sin humor, rechazo también del didactismo moralizador y beato y de la costumbre de plegarse a los gustos del lector ofreciéndole servilmente lo que éste pretende: recibir todo mascado y casi deglutido para no tener que reflexionar ni esforzarse en comprender el alcance de lo escrito. Él, en cambio, propone una literatura creativa, libre, cuestionadora, inquietante, no sometida a los presupuestos limitadores de la razón, "esa gran mentirosa que ha inventado, para consuelo de los fracasados, lo del justo medio, la *aurea mediocritas*, el 'ni envidiado ni envidioso' y otras simplezas por el estilo" (ídem: 37): como vemos, estamos muy cerca de la justificación literaria del relato fantástico, cultivado con cierta frecuencia y notable interés por el propio Unamuno.

Digamos, "para acabar con el cuento", que el fuerte carácter de Montarco (en sus frases y desplantes recuerda bastante a su creador)[13] y su intransigencia ante lo que él llama "la presión abrumadora de la tontería ambiente" le llevan a seguir luchando contra "el espíritu público" de la ciudad donde vive y trabaja, a verse privado de su clientela para finalmente, amargado y pobre, ser recluido en un sanatorio siquiátrico.

Pasemos ahora a examinar los tres aspectos anunciados anteriormente: el diálogo, la estructura del relato y la incursión de Unamuno en la literatura fantástica.

(13) Por ejemplo, al expresarse contra el didactismo literario ("La roña infecciosa de nuestra literatura española es el didactismo, por dondequiera el sermón y el sermón malo, todo cristo se mete aquí a dar consejos y los da con cara de corcho") o contra alguno de sus lectores, representante de la mentalidad general, al que califica de "tonto constitucional", "tonto por constitución fisiológica, *a nativitate*, irremediable" (UNAMUNO, 1960, II: 33 y 34).

ACTAS XXXIII (AEPE). Julio PEÑATE RIVERO. El relato breve en Miguel de Unamuno. ...
Centro Virtual Cervantes

SOBRE EL DIÁLOGO "AL CORRER DE LOS AÑOS"

En la lectura de los cuentos de Unamuno sorprende, si no se conoce el resto de su obra, la cantidad de veces en que los personajes se encuentran y entablan una conversación capaz, en numerosas ocasiones, de fagocitar el conjunto de la narración ("El abejorro", "El que se enterró", "Robleda, el actor", entre otros): no es casual la amplia presencia de tertulias en el relato unamuniano. Y tampoco son raros los textos en los que, a falta de discutir con otros, el protagonista la emprende enérgicamente consigo mismo, por ejemplo, en "Artemio Heautontimoroumenos" y en "Nerón tiple o el calvario de un inglés". En este apartado, destacan por su frecuencia los cuentos donde el narrador, como un personaje más del universo narrativo, va o ha ido al encuentro del protagonista u otro personaje y, conversando con él, provoca las confidencias que luego transmite al lector: "Una visita al viejo poeta", "Don Martín o de la gloria", "El abejorro", "El maestro de Carrasqueda", "Soledad" y "La locura del doctor Montarco", ilustran nuestra observación.

Sin embargo, conviene tener en cuenta que estas confidencias tienen básicamente dos funciones: una parte sirve para que el personaje que toma la palabra relate su vida o una serie de experiencias, dramáticas por lo general; otra parte, permite expresar al locutor su posición frente a la vida o ante temas concretos como la fama, la pedagogía, la literatura, etc. Se trata esencialmente de discursos en una sola dirección, revestidos de la autoridad que da la vida, la ciencia o la reflexión del emisor, discursos apenas o nada discutidos por el narrador, cuya función primordial es la transmisión de lo dicho por aquel. En otros términos, no parecen auténticos diálogos, pero ello no significa que los cuentos de Unamuno carezcan realmente de ellos y que se trate siempre de diálogos meramente formales. Como veremos enseguida, la realidad es mucho más matizada y la dialéctica unamuniana se manifiesta también plenamene en sus relatos breves.

María del Carmen Bobes Naves nos ofrece una aproximación bastante adecuada a nuestros propósitos definiendo el diálogo como "una actividad sémica, realizada por dos o más hablantes (interactiva), en situación de cara a cara (directa), en actitud de colaboración y en unidad de tema y fin" (BOBES NAVES, 1992: 26). Semejante definición, implica toda una serie de condiciones para

ACTAS XXXIII (AEPE). Julio PEÑATE RIVERO. El relato breve en Miguel de Unamuno. ...
Centro Virtual Cervantes

que se pueda dar, rigurosamente, una situación de diálogo: ausencia de intermediarios, intercambio de contenidos, respeto de la palabra del otro e incorporación de sus propósitos al proceso dialogal, horizontalidad (puesta entre paréntesis de la posible jerarquía preexistente), suministro de cantidad de información suficiente, pertinente y veraz, claridad en la exposición, oportunidad de lo expresado en relación con el momento en que se hace, etc. Por otro lado, esa definición nos permite observar cuándo y por qué un diálogo no se llega realmente a producir o fracasa en su desarrollo: no pertinencia de los temas abordados, ausencia de un proyecto común de avanzar en el conocimiento, descalificación directa o indirecta del otro, conversión del diálogo en monólogos compartidos (frecuente, por ejemplo, en los debates radiofónicos y televisivos), etc. Finalmente, la noción de *actividad sémica* advierte que el diálogo puede incluir también gran cantidad de componentes paralingüísticos como pausas, ritmo, tono, gestos, desplazamientos, etc., componentes susceptibles de volverse decisivos en el proceso dialogal. Un breve fragmento de "Al correr de los años" (*El espejo de la muerte*, 1913) nos permitirá ilustrar este punto:

Después de muchos años de matrimonio relativamente feliz, Juana observa un cambio de actitud en su esposo e incluso un día le sorprende besando un retrato de mujer. Llevada por los sentimientos que podemos imaginar, aprovecha la primera oportunidad para sacar de la cartera de Juan dicho retrato. Sorprendida, descubre que se trata de ella misma siendo joven y se lo guarda. Un día no puede más y, ante el mutismo del marido, le dice:

–Oye, Juan, tengo algo que decirte.

–Di, Juana, lo que quieras.

Como los enamorados, gustaban de repetirse uno a otro el nombre.

–Tú, Juan, guardas un secreto.

–¿Yo? ¡No!

–Te digo que sí, Juan.

–Te digo que no, Juana.

Entonces Juana sacó el retrato y alargándoselo a Juan, le dijo con lágrimas en la voz:

–Anda, toma y bésalo cuanto quieras, pero no a escondidas.

ACTAS XXXIII (AEPE). Julio PEÑATE RIVERO. El relato breve en Miguel de Unamuno. ...
Centro Virtual Cervantes

Juan se puso encarnado y, apenas repuesto de la emoción de sorpresa, tomó el retrato, le echó al fuego y acercándose a Juana y tomándola en sus brazos [...] le dio un largo y apretado beso en la boca, un beso en que de la plenitud de la ternura refloreció la pasión primera [...]:

> –A él no, que es cosa muerta, y lo muerto, al fuego: a él no, sino a ti, mi Juana; a ti, que estás viva y me has dado vida, a ti
>
> (UNAMUNO, 1960, I: 56-57).

Destacaremos en este fragmento el proceso, bastante distinto, recorrido por los dos interlocutores. Así, el hombre pone seriamente en peligro la continuidad del diálogo: no muestra gran interés en iniciarlo aunque formalmente parezca dispuesto a hacerlo ("di, Juana, lo que quieras") y después niega rotundamente el motivo de Juana para proseguirlo (la existencia de un secreto), con lo cual, sin la insistencia del otro interlocutor, la conversación podría haber acabado ahí. En cambio, la mujer rompe el silencio, plantea el problema a tratar (el secreto del marido), relanza la discusión ("te digo que sí, Juan") y aporta una prueba decisiva de su afirmación (su retrato de joven). Sólo entonces el hombre comprende el daño producido a su compañera, el amor de que es objeto y su error al adorar una imagen sin vida y perteneciente al pasado. Ahora da el paso siguiente y definitivo, asegurando a la mujer (verbalmente y con sus besos) un cambio completo de actitud. Es decir, durante el proceso dialogal se realiza el acercamiento de los interlocutores hasta lograr un acuerdo común, en este caso, de convivencia renovada. Se puede también apreciar la importancia de los componentes paralingüísticos, breves como suele suceder en Unamuno, pero decisivos en el proceso: el mostrar el objeto y las lágrimas que acompañan el gesto, por parte de ella y, la quema del retrato, el abrazar y besar a la esposa, por parte de él.

En realidad, si analizamos el fragmento metadialógicamente (el diálogo en función del propio diálogo), observamos que lo que los personajes han logrado es, en definitiva, reconstituir la comunicación, relanzar el diálogo como sinónimo de convivencia entre ambos (lo cual no resulta aquí excesivamente complicado dado que los dos son favorables a esa convivencia). Se puede decir que esta escena representa la situación dialógica ideal dentro del discurso narrativo de Unamuno: una comunicación estrecha que acaba

ACTAS XXXIII (AEPE). Julio PEÑATE RIVERO. El relato breve en Miguel de Unamuno. ...
Centro Virtual Cervantes

superando, al menos temporalmente, una situación tensa, como se ve en algunos, escasos, relatos del autor. En algunas ocasiones, como en la presente, esa tensión se refiere a las relaciones previas entre los interlocutores (lo mismo que en "Ver con los ojos"). En otras, la tensión puede referirse a problemas de los interlocutores con el resto de la colectividad ("El semejante": enternecedor relato en el que dos disminuidos síquicos, despreciados por los demás personajes, logran comunicar satisfactoriamente entre sí).

La particular importancia dada por Unamuno al diálogo se revela igualmente en los relatos que ponen de relieve su ausencia y las consecuencias, dramáticas, a que da lugar la incomunicación entre los personajes: la muerte autoprovocada por lo insoportable de la existencia (en "El secreto de un sino", en "Ramón Nonnato, suicida", en "Una tragedia"), la locura como salida inevitable ("El dios Pavor", "Los hijos espirituales", "La locura del doctor Montarco") o el marchitamiento inexorable de la propia vida, según sucede a Soledad, la protagonista del relato con ese título, ignorada por su padre, y abandonada sin explicaciones por el joven en quien había depositado las últimas esperanzas de mejorar su amarga existencia.

En su intensa reflexión sobre este problema esencial de la realidad humana, nuestro autor va todavía más lejos en un cuento titulado "Las tijeras", perfecta ilustración de la contradicción entre el diálogo formal y el auténtico: dos contertulios se ven cada noche, año tras año, en el mismo café, se hablan con cortesía, atienden el turno de palabra, se ciñen a los mismos asuntos, es decir, parecen respetar las convenciones externas del diálogo en unas conversaciones que ocupan el 80% del relato (tan continua era su relación que los parroquianos les apodaban "Las tijeras", título del cuento). Sin embargo, al cabo del tiempo, todo lo que conoce don Pedro de don Francisco se reduce a que es jubilado, soltero y que vive con su criada y un perrito de lanas muy goloso; y lo que sabe don Francisco de don Pedro es que también es jubilado, viudo y que vive separado de su hija a causa de su yerno. En sus respectivas réplicas, cada uno no hace otra cosa que repetir mecánicamente un monólogo ya ritual, hablando por lo esencial de sí mismo, de su pasado, de las injusticias que ha sufrido y de su visión desengañada (ahí coinciden ambos) del mundo. De tal modo es así que cuando don Pedro muere, su contertulio sigue hablándole como si aún

ACTAS XXXIII (AEPE). Julio PEÑATE RIVERO. El relato breve en Miguel de Unamuno. ...
Centro Virtual Cervantes

estuviera presente (los parroquianos, en cambio, atribuyen lo que ellos consideran un desarreglo mental a la impresión causada por la desaparición de su amigo...).

Mediante la carencia de auténtico diálogo Unamuno sintetiza aquí eficazmente unas vidas vacías, resignadas, mezquinas, replegadas sobre sí mismas, empeñadas en la justificación de la propia mediocridad: una suma de caracteres no sólo negativos de por sí, sino totalmente opuestos, como ya sabemos, al espíritu inquisitivo de Unamuno, en lucha continua con el interrogante del hombre, con el pasado y el futuro de la historia y con el enigma mismo de Dios.

CÓMO SE ESCRIBE UN CUENTO: *EL AMOR QUE ASALTA* (1912)

Anastasio [14] posee una discreta fortuna pero no abriga la menor ambición de gloria, honores ni poder: todo lo que él ansía es la experiencia de un amor auténtico, del que la vida todavía le ha privado y sin el que considera su existencia como carente de sentido. Lee todo tipo de textos literarios o científicos que le puedan ilustrar, tiene diversos contactos femeninos, viaja continuamente en busca de su ideal, entre la esperanza y la desesperación de no encontrarlo nunca. Por fin, cuando menos lo espera, en el comedor anónimo de una fonda, tropieza con una desconocida mujer que se encuentra en su misma situación. Se confiesan mutuamente y, temblando de felicidad, deciden entregarse por completo a sus sentimientos, sin preocuparse lo más mínimo del pasado ni del futuro:

> –No pensemos en el porvenir – reanudó ella–; ni en el pasado tampoco. Olvidémonos de uno y de otro. Nos hemos encontrado, hemos encontrado el amor, y basta [...].
>
> –¿Tiemblas, Anastasio?
>
> –¿Y también tú, Eleuteria?
>
> –Sí, temblamos los dos.
>
> –¿De qué?

(14) Los nombres no siempre son lo mejor de los textos unamunianos, aunque aquí la etimología griega del término ('levantamiento', 'resurrección' y también 'destierro') puede justificar su elección, lo mismo que la de Eleuteria ('libertad', 'independencia' e incluso 'desenfreno').

ACTAS XXXIII (AEPE). Julio PEÑATE RIVERO. El relato breve en Miguel de Unamuno. ...
Centro Virtual Cervantes

–De felicidad.
–Es cosa terrible esta felicidad; no sé si podré resistirla.
–Mejor, porque eso querrá decir que es más fuerte que nosotros. (UNAMUNO, 1960, I: 49).

Y efectivamente, no podrán resistirla: dos días después de haberse encerrado en "un sórdido cuarto de una vulgarísima fonda", los encuentran "en el lecho, juntos, desnudos y fríos y blancos como la nieve" (ibídem). Sus cuerpos sin identificar, descansarán de nuevo juntos en una misma fosa.

En el plano estructural, lo que destaca en este relato es su división en dos partes claramente diferenciadas, una esencialmente descriptiva y otra de acción intensa, más interior que exterior, como suele suceder en la narrativa de Unamuno. La primera (algo menos de dos páginas de las cinco que ocupa el texto), nos presenta la situación del protagonista masculino, continuamente en busca de un amor auténtico que no parece llegar nunca. Su existencia está marcada por un ritmo inexorable de búsqueda y decepción repetidas (reforzadas en el texto por la acumulación obsesiva de verbos en imperfecto): sus innumerables lecturas, viajes y contactos sin resultado alguno le han hecho pensar en lo imposible de su ideal, aunque él siga insistiendo. Se nos condensa así la existencia del personaje y el problema que la define. En realidad, estamos aquí ante una fórmula narrativa calificable de *Semblanza*, vocablo que tomamos prestado al propio autor, quien subtitula así uno de sus relatos, "Don Silvestre Carrasco, hombre efectivo", de 1917, cuando ya Unamuno había utilizado una fórmula luego frecuente en el conjunto de su narrativa breve. La *Semblanza* en el relato unamuniano es el boceto espiritual de un personaje, boceto centrado en una obsesión que lo define (por ejemplo, la de actuar rectamente, en "El abejorro") o una determinada visión del mundo (así en "Visita al viejo poeta", "El alcalde de Orbajosa", "Robleda, actor"). No se trata de un simple resumen introductorio de unas pocas líneas: puede ocupar buena parte del cuento, o incluso el conjunto de éste. El personaje es introducido por el narrador, quien lo conoce personalmente y con gran frecuencia le da la palabra para que se exprese directamente. En otras ocasiones se adopta la perspectiva del narrador omnisciente, capacitado para ver lo que sucede en el interior de los personajes, como en "El amor que asalta", donde los protagonistas mueren en el transcurso de su experiencia, sin posibilidad verosímil de comunicarla a un eventual confidente.

ACTAS XXXIII (AEPE). Julio PEÑATE RIVERO. El relato breve en Miguel de Unamuno. ...
Centro Virtual Cervantes

Si la primera parte sintetiza varios años de la vida de Anastasio, la segunda detalla a lo largo de tres páginas las peripecias sucedidas en muy pocas horas, intensas y decisivas para los protagonistas: el encuentro fortuito, la confesión mutua, el proyecto de unidad, la realización de su amor, la muerte de ambos. Frente a la rápida descripción o resumen de la primera parte, esta vez la acción tiene lugar ante los ojos del lector: como en el gran cuento literario clásico, el narrador ha determinado presentar en directo los momentos culminantes de la existencia, los que dan sentido a la vida de los personajes (así como en otras circunstancias se presentarían los referentes a su fracaso). El relato, dividido así en dos tiempos sucesivos y opuestos, funciona como una especie de díptico cuyo plano formal (descripción resumida de un tiempo largo seguida de acción intensa en un tiempo reducido) corresponde perfectamente al del contenido (separación y desconocimiento de los personajes seguida de su reconocimiento y unión final).

Utilizando la terminología de los *mass media,* diríamos que Unamuno ha consumado aquí, como acaso pocas veces en su obra, el arte de redoblar el mensaje por el medio. Y no es que se trate de un cuento único con esta estructura (baste recordar "Ver con los ojos", "San Miguel de Basauri" o "Caridad bien ordenada", todos anteriores al siglo XX), pero sí ciertamente uno de los relatos en que esa estructura se manifiesta de la manera más lograda. A ello contribuye sin duda el tratamiento de la relación entre tiempo y acción, no sólo por la oposición y sucesión ya citada entre tiempo largo pero vacío y tiempo breve pero denso de experiencias, sino también porque la acción de los personajes constituye un desafío y, para ellos, incluso un triunfo sobre lo que el tiempo supone de condena inevitable a muerte, volviendo la experiencia del ser humano efímera y quizás incluso sin sentido:

> –No hables del porvenir, Anastasio; bástenos el presente! [...]
>
> –No pensemos en el porvenir –reanudó ella–; ni en el pasado tampoco. Olvidémonos de uno y de otro. Nos hemos encontrado, hemos encontrado el amor y basta [...].
>
> –[Anastasio] Es cosa terrible esta felicidad; no sé si podré resistirla.
>
> –Mejor, porque eso querrá decir que es más fuerte que nosotros
>
> (UNAMUNO, 1960, I: 49).

ACTAS XXXIII (AEPE). Julio PEÑATE RIVERO. El relato breve en Miguel de Unamuno. ...
Centro Virtual Cervantes

De común acuerdo, los dos personajes rechazan amargar su felicidad por la contingencia del tiempo, se desentienden de él para vivir plenamente su experiencia y, lo que es más importante, consideran que morir es la máxima prueba de felicidad: la muerte sólo significará que su felicidad es más fuerte que ellos, según leemos en la última réplica citada. Y, puesto que la muerte, como sabemos, se produce al final del relato, quiere decir que han podido tener acceso a esa felicidad, que para ellos la plenitud de esa experiencia resulta ser tan fuerte como la eternidad o, incluso, es la eternidad misma.

A este respecto, señalemos también que el desenlace es particularmente intenso para el lector, no sólo por su contenido sino por revestir un carácter inesperado (casi hasta el final, la historia podía haber evolucionado hacia desenlaces muy diferentes), por una parte, por lo que sucede, la muerte de los protagonistas; por otra, por la visión, singularmente positiva, que se nos da de esa muerte (incomprensible para el médico forense, admirable para el fondista que los descubre muertos).

Este tipo de desenlace posee aún más interés, si tenemos en cuenta que no es demasiado habitual en la cuentística unamuniana. Ésta se preocupa fundamentalmente por plantear una tensión determinada entre personajes, entre éstos y su mundo, o entre personaje y narrador (el narrador unamuniano suele estar en disonancia bastante explícita con algunos personajes, sobre todo con los vacíos, carentes de relieve, sin vida interior), e incluso hay cuentos que, como "La revolución en la biblioteca", parecen quedar totalmente en el aire, abiertos, sin concluir. Por el contrario, en "El amor que asalta" se ha concentrado el impacto de la narración precisamente en el desenlace, que revaloriza y da toda su grandeza a la trayectoria de los protagonistas, en lugar de presentarla como algo gratuito, ingenuo, carente de sentido: ellos han pasado de sufrir el mundo a superarlo con un proyecto común, por el cual sólo han pagado el precio que estaban dispuestos a pagar: la vida [15].

(15) Un relato con la densidad y riqueza de éste podría dar lugar a reflexiones de cierto interés sobre tópicos tales como la relación entre amor y muerte, el simbolismo del otoño, estación en la que se encuentran los personajes, las referencias bíblicas (la mujer comiendo una jugosa manzana al ser abordada por el hombre), etc., pero sería otro tipo de análisis diferente del que proponemos aquí, únicamente de orden estructural.

ACTAS XXXIII (AEPE). Julio PEÑATE RIVERO. El relato breve en Miguel de Unamuno. ...
Centro Virtual Cervantes

UN TIPO PARTICULAR DE NARRACIÓN: EL RELATO FANTÁSTICO

La literatura fantástica [16] moderna se desarrolla inicialmente en Gran Bretaña, entre la segunda parte del siglo XVIII y la primera del XIX, con la llamada Novela Gótica y el Cuento de Fantasmas. Así lo atestiguan, entre otros, los nombres de Walpole (*El castillo de Otranto*, 1764), Lewis (*El monje*, 1795), Polidori (*El vampiro*, 1816: primera manifestación del «personaje»), Shelley (*Frankenstein*, 1817) y Maturin (*Melmoth el viajante*, 1820). Se había producido en los años precedentes una intensa reacción contra el racionalismo y el cientifismo iluminista de una sociedad en progresiva secularización, y que corría el riesgo de marginar la fabulación, lo misterioso, lo sobrenatural: fue en esa sociedad desacralizada donde la intrusión de lo inquietante, de lo irracional, de lo absurdo y, en general, de la alteridad, había de provocar la perturbación y la angustia, que el racionalismo trata de suprimir. Esta literatura logrará su definitivo empuje con los nombres de Irving, de Poe, de Hoffmann, de Tieck, Chamisso, Potocki, Nodier, Gautier, Nerval, Mérimée, etc., coronando el final de siglo con obras como *El horla* (Maupassant, 1886-1887), *Cuentos crueles* (Villiers de l'Isle-Adam, 1886) y *La vuelta de tuerca* (Henry James, 1898).

Durante la segunda parte del siglo XIX español, la evolución socioeconómica (cierta industrialización, desarrollo de los servicios, ampliación de las clases medias, alguna extensión de la prensa periódica, el aumento de la industria editorial), además del conocimiento de grandes autores extranjeros del género como Hoffmann, Poe y Maupassant [17], sirven de estímulo para el cultivo de esta lite-

(16) Roger Caillois definió lo fantástico como la "ruptura del orden reconocido, la irrupción de lo inadmisible en el seno inalterable de la legalidad cotidiana" (CAILLOIS, 1965: 161): por un lado, lo habitual, cotidiano, normal, considerado como lo real; por otro, lo inquietante, misterioso, ilógico, que surge de forma brutal o imprevista; en medio, el individuo que experimenta esa ruptura. Otras definiciones y matices en ALBERTAZZI, 1993).

(17) *La lección de violín*, primera traducción de un texto de Hoffman, es de 1837 (en el número 34 de una colección de novelas extranjeras titulada *Horas de invierno*). Las *Historias extraordinarias* de Poe aparecieron traducidas en 1858 (Madrid, Luis García impresor). Las traducciones de Maupassant se realizan a partir de la última década y aparecen primero y sobre todo en periódicos y revistas: *El Liberal*, *La Iberia*, *La vida galante*, *Vida Nueva*, etc.

ACTAS XXXIII (AEPE). Julio PEÑATE RIVERO. El relato breve en Miguel de Unamuno. ...
Centro Virtual Cervantes

ratura. Así lo muestran, por ejemplo, Alarcón (*Narraciones inverosímiles*), Rosalía de Castro (*El caballero de las botas azules*), Núñez de Arce (*Cuentos fantásticos*), Ros de Olano (*El doctor Lañuela*), Bécquer (*Leyendas*), Valera (*Morsamor*) y Galdós (*Celín* y diversos relatos breves).

Por su parte, Unamuno, si bien produjo una serie de cuentos dignos de figurar en una antología de relatos de la Restauración ("Redondo, el contertulio", "Ramón Nonnato, suicida", "Un caso de longevidad"), también cultivó con acierto este tipo de literatura, y estuvo al corriente de su evolución como lo muestra su variación sobre el célebre "Pedro Schlemihl", de Chamisso, titulada "La sombra sin cuerpo". De la misma pluma salieron numerosos relatos fantásticos como "Juan Manso", "El canto de las aguas eternas", "Mecanópolis", "Las peregrinaciones de Turismundo", "La bienaventuranza de D. Quijote", "La carta del difunto" y "El que se enterró", del que vamos a tratar ahora[18].

Sin saber cómo, Emilio enferma de terror: se siente continuamente en peligro, incluso en peligro de muerte. Ese miedo inexplicable le impide incluso consultar a algún especialista, y le aísla progresivamente del exterior. Encerrado un día en su cuarto, desea la venida de una muerte liberadora. Percibiendo de pronto una presencia, levanta los ojos, y ve que el inoportuno visitante es él mismo, de pie, que le observa. El terror le hace desvanecerse y morir. Cuando vuelve en sí, se encuentra en el lugar ocupado antes por el visitante: "Mi conciencia, mi espíritu, había pasado del uno al otro, del cuerpo primitivo a su exacta reproducción. Y me vi o vi mi anterior cuerpo, lívido y rígido, es decir, muerto" (UNAMUNO, 1960, II: 49). Tras el primer momento de estupor, decide enterrar su cadáver, y llevar una vida lo más normal posible. Después de algún tiempo, y ante las insistentes preguntas de un amigo inquieto por su cambio de carácter (de jovial y dicharachero se había con-

(18) Hay todavía una notable ambigüedad en cuanto a las categorizaciones y al lugar que ocupa lo fantástico en el conjunto de lo literario (si se trata de un género, de un estilo, de una técnica, etc.). Aunque no es éste el lugar para dilucidar cuestión de tal envergadura, indiquemos que, teórica o idealmente convendría distinguir, al menos *lo fantástico, lo maravilloso y lo extraordinario.* Así, en el caso de Unamuno, "El que se enterró" podría pertenecer a la primera categoría; "El canto de las aguas eternas", a la de lo maravilloso (el personaje admite sin trauma su inserción en un mundo donde todo es posible) y "La carta del difunto", a la de lo extraordinario (al final se da una explicación de lo ocurrido como algo insólito pero perfectamente posible).

ACTAS XXXIII (AEPE). Julio PEÑATE RIVERO. El relato breve en Miguel de Unamuno. ...
Centro Virtual Cervantes

vertido en taciturno y distraído), Emilio le confiesa su experiencia, y muestra como prueba los restos de un cadáver. Años más tarde, después de morir Emilio (no sabemos con seguridad si por segunda o primera vez), el amigo confidente nos transmite la historia.

Veamos, en primer lugar, algunos elementos del relato especialmente significativos en lo que a su entidad fantástica se refiere. De acuerdo con las características del género a partir sobre todo de la segunda mitad del siglo XIX, nos hallamos en un medio muy poco sospechoso de primitivismos o de supersticiones ancestrales: se trata de un ambiente urbano, moderno, de seres adultos, ilustrados, integrantes del círculo de amigos en que se desenvuelve el personaje principal. Entre ellos se discute de filosofía y de literatura, y el propio protagonista deja al morir todo un tratado sobre alucinaciones.

Emilio es un miembro más del grupo, nada predispuesto a una experiencia como la que ha de sufrir y, desde luego, sin la consistencia de un héroe, lo cual suele constituir una condición del relato fantástico: el personaje debe ser alguien corriente, sin especial relieve, en contraste con la experiencia que va a soportar. Un experto en este tipo de textos como es Malrieu llega a afirmar, acaso con algo de exageración, que el protagonista del relato fantástico ha de ser tan poco llamativo como imponente sea el fenómeno (MALRIEU, 1992: 84). La figura de un protagonista no heroico, sino perfectamente ordinario e integrado en su medio, se combina con su calidad de persona cultivada (tanto él como el confidente narrador): se trata de un personaje en principio fiable en cuanto a la autenticidad de lo narrado y lo sucedido a él, sin haberlo buscado, podría sucederle a cualquiera. Los dos elementos se conjugan para postular un efecto narrativo muy concreto: lograr una cierta impresión de verosimilitud en torno a unos acontecimientos y peripecias reñidos con lo que sería plausible en la vida cotidiana y, por ese motivo, difícil de aceptar por el receptor de la narración. El efecto de irrupción de lo fantástico es tanto más intenso, cuanto mayor sea la solidez del mundo real o considerado como tal.

Muy someramente descritos en el texto, como es habitual en Unamuno, estos rasgos espacio-temporales constituyen uno de los dos elementos fundamentales de tensión y de conflicto: es precisa-

ACTAS XXXIII (AEPE). Julio PEÑATE RIVERO. El relato breve en Miguel de Unamuno. ...
Centro Virtual Cervantes

mente en ese ambiente culto, moderno, racional, crítico, donde se produce un fenómeno que se convierte en el otro elemento de la tensión al cuestionar las bases de ese medio, seriamente perturbado ante la imposibilidad de dar una explicación aceptable del hecho (volveremos más tarde sobre las consecuencias de esa tensión). Conviene, pues, precisar las características de dicho fenómeno.

Hay que destacar, antes de nada, que el acontecimiento producido altera de forma fundamental e irreversible la existencia del personaje y sus relaciones con el medio que le es habitual. Ello se comprende fácilmente puesto que en este texto, como suele suceder en el relato fantástico, el equilibrio interno, los esquemas mentales del individuo sufren tal impacto, que el personaje queda situado al borde de su capacidad humana, corriendo incluso el riesgo de una destrucción total. Emilio confiesa haber deseado morir: "Me encerré como todos los días aquí, me senté donde ahora estoy sentado, y empecé a invocar a la muerte" (UNAMUNO, 1960, II: 48). A pesar de su brevedad (siete páginas en la edición consultada), el relato es particularmente minucioso en la descripción de la experiencia sufrida por el protagonista, hasta llegar a constituirla en el centro de la narración. Con esta construcción del relato, Unamuno se adelanta a las exigencias formuladas años más tarde por Lovecraft. Después de recomendar un realismo minucioso en la elaboración de la historia mediante una construcción gradual de la atmósfera o de la emoción, el excelente teórico y creador de textos hoy clásicos, afirma: "El punto culminante del relato es, él también, muy importante: debe girar siempre alrededor del prodigio de la anomalía central" (LOVECRAFT, 1991: 1074-1075).

Así pues, el acontecimiento clave (asistir a la propia muerte y pasar de un cuerpo a otro) viene precedido de una fase previa, la enfermedad de terror soportada por Emilio desde hace año y medio, y que le hace temer por su razón. Notemos además que, siguiendo las reglas del género, el personaje está totalmente sometido al fenómeno, y se muestra incapaz de liberarse del mismo: "Y no me sentía ni siquiera con resolución para suicidarme, lo cual pensaba yo entonces que sería un remedio. Llegué a temer por mi razón», dirá más tarde Emilio a su confidente (UNAMUNO 1960, II: 47). El proceso conduce necesariamente a la segunda fase ya citada, tan breve como intensa. Baste como prueba, que al recordar todos los detalles del hecho (fecha exacta, lugar, posición y gestos

ACTAS XXXIII (AEPE). Julio PEÑATE RIVERO. El relato breve en Miguel de Unamuno. ...
Centro Virtual Cervantes

suyos y del otro, sentimiento de pánico, transferencia corporal, entierro del cadáver, etc.), parece revivir la escena y hacerla vivir a su confidente, de tal modo que éste último, a pesar de toda su amistad, siente deseos de escapar: "Yo no sabía qué hacer al oírle esto. Me dieron tentaciones de huir, pero la curiosidad venció en mí al miedo" (ídem: 49).

Las consecuencias del fenómeno resultan ser particularmente intensas y persistentes en el protagonista (e incluso, a través de él, en su entorno). En primer lugar, un aislamiento de orden más espiritual que físico, ante la casi imposibilidad de comunicar lo extraordinario, como si hubiese una limitación lingüística radical que impidiera ser comprendido por el receptor de la historia. De hecho, el confidente de Emilio tendrá miedo, miedo de su propio amigo, al que creerá loco, y rehuirá su contacto hasta conocer su muerte. En segundo lugar y sobre todo, la transformación del personaje: en este relato, el protagonista de la experiencia sigue haciendo vida regular, sin dar motivos externos para que se le considere demente, pero sus categorías internas y su visión del mundo quedan definitivamente alteradas. De ser un miembro más del grupo, acorde con sus presupuestos racionalistas como base tranquilizadora para comprender y organizar la realidad, pasa a rechazar la percepción del mundo a través de las categorías habituales, preestablecidas, no cuestionadas. Así, por ejemplo, no acepta el principio de identidad comúnmente admitido (nada puede ser y no ser lo mismo al mismo tiempo), haciendo observar a su amigo algo que, después de lo narrado, éste no puede menos de aceptar, y que le permite al primero expresar su percepción de las cosas:

> –[...] tú ves bien que yo, siendo el mismo, soy, sin embargo, otro.
>
> –Esto es evidente...
>
> –Desde entonces las cosas siguen siendo para mí las mismas, pero las veo con otro sentimiento. Es como si hubiese cambiado el tono, el timbre de todo (ídem: 50-51).

Por otro lado, y partiendo de su experiencia, Emilio no sólo rechaza de forma explícita las armas de la razón cartesiana como único medio de aprehender el mundo ("Vosotros, los que os tenéis por cuerdos, no disponéis de más instrumentos que la lógica, y así vivís a oscuras": ídem: 51), sino que denuncia su carácter conven-

ACTAS XXXIII (AEPE). Julio PEÑATE RIVERO. El relato breve en Miguel de Unamuno. ...
Centro Virtual Cervantes

cional, por no ser más que producto de transacciones entre los hombres (en su tratado sobre la alucinación, llegará a afirmar que la lógica es una institución social). Incluso se pronuncia claramente a favor de lo que constituye una de las bases de la literatura fantástica, desde sus orígenes hasta la actualidad: por una parte, la existencia ineludible del misterio como un componente de la realidad: "Si pudiéramos leer en las almas de los que nos rodean, veríamos que vivimos envueltos en un mundo de misterios tenebrosos pero palpables" (ídem: 52. Se trata de las últimas líneas del texto). Por otra parte, la incongruencia de pretender aniquilar el misterio buscándole una ilusoria explicación:

> ¡Pobres locos! Se os figura que el mundo es una charada o un jeroglífico cuya solución hay que hallar. No, hombre, no; esto no tiene solución alguna, esto no es ningún acertijo ni se trata aquí de simbolismo alguno. Esto sucedió tal cual te lo he contado, y si no me lo quieres creer, allá tú (ibídem)[19].

Comprendemos así que el aislamiento posterior del personaje venga tanto por la dramática experiencia sufrida, como por la modificación que se ha operado en él. No obstante, el lector tiene la impresión de que la vida de ese pretendido loco resulta mucho más compleja, estimulante y fértil, es decir, más rica y densa que la de quienes lo aíslan (tal vez el amigo confidente, teniendo esa misma impresión, haya decidido exorcizarla convirtiéndose en transmisor de la historia)[20]. En cualquier caso, el relato ilustra lo que es un componente tradicionalmente básico de esta literatura: lo fantástico no surge de la mera existencia de dos actantes (un fenómeno extremo y un personaje), sino de la relación entre ambos, la cual sería el auténtico protagonista en sentido estricto, relación que se concreta en la alteración profunda y durable del personaje. Sin esa alteración, el texto fantástico difícilmente llegaría a ser tal.

---

(19) El lector percibirá aquí sintetizadas buena parte de las preocupaciones fundamentales de nuestro autor y sus vinculaciones cervantinas. A este respecto conviene recordar el estudio de Eleanor Krane Paucker al frente de su selección de relatos unamunianos, cuyo título ya es suficientemente expresivo: "Los cuentos de Unamuno, clave de su obra" (UNAMUNO, 1960, I: 7-19).

(20) La afirmación del personaje, en oposición dialéctica con el aplastamiento que sufre, ha sido considerada por Malrieu como un rasgo generalizable al conjunto del relato fantástico: "A pesar de todas las apariencias, lo fantástico reposa en la afirmación del hombre" (MALRIEU, 1992: 72).

ACTAS XXXIII (AEPE). Julio PEÑATE RIVERO. El relato breve en Miguel de Unamuno. ...
Centro Virtual Cervantes

También la figura del narrador es bastante significativa y representativa del funcionamiento de esta instancia en la literatura fantástica. Se trata de un narrador, curiosamente, muy del gusto de Unamuno: un narrador confidente o incluso parcialmente testigo de los hechos (de la existencia de una "prueba", de la transformación del protagonista), que intenta transmitir sus recuerdos, al parecer, sin mayor manipulación aunque manifestando su opinión sobre los mismos. Según sucede con cierta frecuencia en esta forma de expresión literaria, estamos ante varios relatores en cadena: Emilio, a través de su confidencia, es el primer narrador. El segundo no garantiza la realidad de lo narrado por Emilio, sino la realidad de su narración y del efecto que produjo en él: el miedo que persistió largo tiempo después, y que parece seguirle perturbando en el momento de narrar lo que de algún modo fue también para él una experiencia particular (de la cual recuerda los detalles con llamativa precisión).

Así pues, por una parte, asistimos en cuanto lectores a una cadena de transmisión iniciada en el fenómeno, continuada por el protagonista, más tarde por el narrador y culminada por fin en el lector. Si escuchar el relato ya es una experiencia (para el confidente), el posterior acto de lectura convierte al lector en un miembro más, implicado en la cadena narrativa y, si no trastornado, al menos contagiado, perturbado por lo leído y sensibilizado por lo que a través de dicha cadena se intenta expresar (quizás la necesidad de comprender la realidad a partir de formas no convencionales de acercamiento a ella). Por otra parte, el taimado narrador, al no garantizar la autenticidad de lo relatado, si bien se libera de cierta responsabilidad, nos viene a sugerir que lo fundamental es lo sentido al escuchar/leer el relato: la deseable apertura de, al menos, una duda sobre lo acertado de sus esquemas mentales y de su visión del mundo.

PARA TERMINAR

A través de los apartados anteriores, hemos podido apreciar la riqueza y variedad de técnicas, de estructuras, de asuntos y de problemáticas presentes en la cuentística de Unamuno. También hemos percibido su pronto dominio de esta forma narrativa (inclu-

ACTAS XXXIII (AEPE). Julio PEÑATE RIVERO. El relato breve en Miguel de Unamuno. ...
Centro Virtual Cervantes

so en variables tan exigentes como el relato fantástico), y cómo nuestro autor ha imprimido en el cuento literario la fuerza de su personalidad de escritor. Igualmente, hemos comprobado que la escritura unamuniana (al margen de las contingencias económicas a las que se debe buena parte de los cuentos) está basada en una reflexión teórica, discreta pero seria, que ha precedido y acompañado a la gestación de sus relatos.

Si es cierto que Miguel de Unamuno ha marcado para siempre la historia de la literatura hispánica, tampoco cabe la menor duda de que también debe figurar en la del relato breve en español: una de sus manifestaciones de mayor raigambre histórica, de más riqueza textual y de un atractivo literario, al menos para nosotros, sin igual.

Bibliografía citada

ALBERTAZZI, Silvia: *La letteratura fantastica*, Roma-Bari, Laterza, 1993.

BAQUERO GOYANES, Mariano: *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, CSIC, 1949.

BAQUERO GOYANES, Mariano: "Los cuentos de Baroja", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 265-267 (1972), págs. 408-426.

BAQUERO GOYANES, Mariano: *Qué es la novela. Qué es el cuento*, Murcia, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1988.

BOBES NAVES, María del Carmen: *El diálogo*, Madrid, Gredos, 1992.

BOTREL, Jean-François: "El libro en el fin de siglo", *Ínsula*, 614 (1998), págs. 3-5.

CAILLOIS, Roger: *Au Coeur du fantastique*, París, Gallimard, 1965.

EZAMA GIL, Ángeles: *El cuento de la prensa y otros cuentos*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 1992.

ACTAS XXXIII (AEPE). Julio PEÑATE RIVERO. El relato breve en Miguel de Unamuno. ...
Centro Virtual Cervantes

EZAMA GIL, Ángeles: "La narrativa breve en el fin de siglo", *Ínsula*, 614 (1998), págs. 18-20.

FOX, Inman E.: *Azorín. Guía de la obra completa*, Madrid, Castalia, 1982.

FERNÁNDEZ-BRASO, M.: "Ignacio Aldecoa levanta acta de los años de crisálida", *Índice*, 236 (1968), págs. 41-43.

FRADEJAS, José: "Varias versiones más de la fábula de la lechera", *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 1 (1978), págs. 21-30.

GONZÁLEZ LÓPEZ, Emilio: "Los cuentos de Valle-Inclán", Clara Luisa Barbeito (edit.): *Valle-Inclán. Nueva valoración de su obra*, Barcelona, PPU, 1988, págs. 283-295.

LÉVI-STRAUSS, Claude: *Anthropologie structurale*, París, Plon, 1974.

LOVECRAFT, Howard Ph.: «Sur le fantastique», *Œuvres*, I, París, Robert Laffont, 1991, págs. 1074-1075.

MALRIEU, Joël: *Le fantastique*, París, Hachette, 1992.

MARTÍNEZ CACHERO, José María: *Antología del cuento español 1900-1939*, Madrid, Castalia, 1994.

MORILLAS, Enriqueta: "Lo fantástico, lo simbólico y lo maravilloso en la narrativa hispanoamericana contemporánea", *Narrativa y poesía hispanoamericana*, Paco Tovar editor, Lérida, Edicions de la Universitat de Lleida, 1996, págs. 23-30.

PAREDES NÚÑEZ, Juan: *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Granada, Secretariado de publicaciones de la Universidad, 1979.

PROPP, Vladimir: *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1981.

UNAMUNO, Miguel de: *Cuentos*, Madrid, Minotauro, 1960, dos volúmenes.

UNAMUNO, Miguel de: *Obras completas*, vol. II, Madrid, Escelicer, 1967.

ACTAS XXXIII (AEPE). Julio PEÑATE RIVERO. El relato breve en Miguel de Unamuno. ...
Centro Virtual Cervantes