

EL TEMA DE LA PERSONALIDAD EN DOS NIVOLAS DE UNAMUNO

Galdric de la Torre Ávalos

Universitat de Girona

*Dedicado a Santi de la Torre Oñate, mi padre.*

*De tu hijo y amigo, Gáldrick.*

*No te olvida.*

## ÍNDICE

Introducción .....	2
1. Nivola y personalidad.....	4
2. Ciencia y personalidad .....	12
3. Odio y personalidad .....	21
4. El amor y la personalidad.....	40
Conclusión.....	51
BIBLIOGRAFÍA.....	53

## Introducción

El propósito del presente trabajo es demostrar que existe una conexión entre el concepto que Unamuno tiene de la personalidad y el género de la novela. El punto de partida que nos ha llevado a emprender el estudio se encuentra en unas reflexiones que Unamuno hizo sobre el género y que datan de los últimos años de su vida. En 1932, al volver a releer su obra *San Manuel Bueno, mártir*, el escritor se cuestionaba si lo que atosigaba al personaje principal era «el pavoroso problema de la personalidad [de] si uno es el que es y seguirá siendo lo que es».<sup>1</sup> Dos años más tarde, en 1934, Unamuno volvería sobre el mismo tema y lo convertiría en uno de los elementos definitorios de la novela:

A esta novela [*Amor y pedagogía*] precedió otra de las mías, que fue *Paz en la guerra*, relato histórico de la guerra civil carlista de 1874, y le siguieron otras ya en tono distinto. De éstas que para dar asidero a la terrible pereza mental de nuestro público —no de nuestro pueblo— llamé, en un momento de mal humor, *novelas. Relatos dramáticos acezantes, de realidades íntimas, entrañadas, sin bambalinas ni realismos en que suele faltar la verdadera, la eterna realidad, la realidad de la personalidad*.<sup>2</sup>

Con tal de llevar a cabo nuestro objetivo, lo primero que nos preguntamos era qué es para Unamuno la personalidad. La respuesta la encontramos en su obra *Del sentimiento trágico de la vida* (1912).<sup>3</sup> En este ensayo, el autor no nos ofrece una definición demasiado clara y precisa del concepto; hecho que ha supuesto una dificultad adicional para la redacción de este trabajo. No obstante, de la lectura se extrae que, para el escritor, la personalidad es aquello que hay de imperecedero en el individuo y que, por consiguiente, sólo tiene sentido en la inmortalidad.

Desde un punto de vista racional, este concepto que Unamuno tiene de la personalidad supone una paradoja irresoluble. La causa de ello es que si no sabemos si hay vida después de la muerte, del mismo modo, tampoco podemos tener certeza alguna de la existencia de nuestra personalidad; es en ese sentido que resulta un misterio. Es por este motivo que, en última instancia, Unamuno resuelve el enigma desde el plano afectivo, y ve en el amor la única solución posible. Para el escritor, el amor es la manera en que el individuo puede perpetuar su personalidad. Si bien no nos garantiza una inmortalidad física —pues el individuo desaparece de todas formas—, el amor permite que la personalidad sobreviva en la memoria de los demás; de ahí que Unamuno diga sobre «la memoria [que] es la base de la personalidad individual».<sup>4</sup> En suma, nuestro autor parte de la idea preexistencialista de que el amor es aquello que da sentido a la vida y a la personalidad.

Establecido el propósito de nuestro trabajo y definido el concepto que nuestro autor tenía de la personalidad, el siguiente punto que nos hemos planteado ha sido cómo llevar a cabo la investigación. Para ello, hemos decidido centrar nuestro estudio en dos aspectos: en primer

---

<sup>1</sup> Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir*, Bibliotecas Virtuales, «Prólogo»:

<<http://www.bibliotecasvirtuales.com/biblioteca/literaturespanola/unamuno/SanManuelBuenoMartir/index.asp>>.

<sup>2</sup> Miguel de Unamuno, *Amor y pedagogía*, edición de Anna Caballé, Austral, Madrid, 2007, p. 52.

<sup>3</sup> Véase Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, ed. Pedro Cerezo Galán, Espasa, Madrid, 2010.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.55.

lugar, ver, a *grosso modo*, las relaciones que la personalidad guarda con el género de la novela, en aspectos generales como son el estilo, la forma o el contenido; con idea de, en segundo lugar, centrarnos en los personajes, comprobar si se manifiesta en ellos el misterio de la personalidad y si, finalmente, se resuelve en el amor.

Para esta segunda parte, hemos decidido estudiar el tema de la personalidad en Apolodoro y Joaquín Monegro; personajes, respectivamente, de *Amor y pedagogía* (1902) y *Abel Sánchez* (1917). Hemos considerado las dos obras novelas, a pesar de la muy diversa opinión que manifiestan los críticos al respecto (por ejemplo, Ribbans que sólo considera novelas propiamente *Amor y pedagogía* y *Niebla*).<sup>5</sup> En ese sentido, no hemos querido entrar en el debate de lo que es una novela. Simplemente, como ya indicamos, nuestro interés ha sido el de constatar si existía un vínculo entre este género y el concepto que el escritor tenía de la personalidad, tal como nuestro autor sostenía.

Este es el objetivo principal de nuestro trabajo, y el que ha motivado, a su vez, la elección de dos obras tan alejadas en el tiempo. La distancia que media entre las dos publicaciones nos ha servido, en primer lugar, para ilustrar cómo el motivo de la personalidad sigue vigente en la obra narrativa del escritor; y, en segundo, para contrastar el punto de vista del autor en ambas. En ese sentido, creemos que Unamuno dio un enfoque distinto al tema de la personalidad en las dos novelas: relacionándola con el papel de la razón y la ciencia, en *Amor y pedagogía*; y con el sentimiento del odio, en *Abel Sánchez*. No es extraño que nuestro autor volviera sobre el mismo tema en dos fechas diferentes, si tenemos en cuenta que la novela, además de una ficción, para Unamuno fue un método de exploración filosófica.

Llegados a este punto, quisiéramos aclarar también por qué relacionamos *Amor y pedagogía*, una novela que Unamuno escribe en 1902, con un concepto, la personalidad, que el escritor desarrolla, posteriormente, en *Del sentimiento trágico de la vida* (1912). A nuestro modo de ver, hay una conexión entre las conclusiones a las que Unamuno llega en este ensayo y la invención de la novela, que para críticos como Livingstone<sup>6</sup> o Geoffrey Ribbans<sup>7</sup> empieza con *Amor y pedagogía*. Ese denominador común creemos que se encuentra en 1897, año de la llamada crisis espiritual del escritor. Marcada por la inminente muerte de su tercer hijo, esta fecha supuso un cambio radical en el pensamiento de nuestro autor. Su renovada concepción de la vida y del ser, que Unamuno fue perfilando en su obra ensayística, necesariamente tuvo que repercutir también en su obra artística. Es por este motivo que consideramos que el concepto que Unamuno tenía entonces de la personalidad, aunque lo definiera años más tarde en el citado ensayo, bien pudo influir en la redacción de *Amor y pedagogía*.

Para acabar, no me gustaría ponerle el punto y final a esta introducción sin antes darle las gracias a mi madre y a Mati, que me han apoyado en todo momento en la elaboración de este trabajo.

---

<sup>5</sup> «Evolución de la novelística unamuniana», en Geoffrey Ribbans, *Niebla y soledad*, Gredos, Madrid, 1971, pp. 83-107.

<sup>6</sup> L. Livingstone, «Unamuno and the aesthetic of the novel», *Hispania*, XXIV, California, 1941, pp. 442-450.

<sup>7</sup> Ribbans, op. cit.

## 1. Nivola y personalidad

Mucho ha sido lo que se ha escrito hasta ahora sobre la nivola, pero si tuviéramos que ceñirnos a la bibliografía más consolidada, serían de indudable mención las aportaciones de L. Livingstone<sup>8</sup> y Geoffrey Ribbans.<sup>9</sup> Los dos estudiosos parecen sostener, en principio, visiones absolutamente contrapuestas en relación al concepto de nivola; de este modo, mientras que, para Livingstone, sólo podríamos etiquetar así todas aquellas obras posteriores a *Paz en la guerra*, por otro lado, para Ribbans, sólo serían nivolas propiamente *Amor y pedagogía* y *Niebla*. No es este lugar para tratar de definir qué es la nivola, pero sí quisiera, por contrapartida, llamar la atención o intentar hacer hincapié, a partir de las valoraciones de ambos eruditos, en uno de sus rasgos que considero más fundamentales.

A pesar de las diferencias más evidentes que separan a ambos críticos, no puede pasarnos desapercibido que tanto uno como otro no se atreven a dejar fuera de su lista a *Amor y pedagogía*. Seguramente porque ya el propio Unamuno, al volver sobre su obra en 1934, en el prólogo-epílogo que acompaña a su segunda edición, advertía en ella «la novela en la que está en germen —y más que en germen— lo más y lo mejor de lo que el autor ha revelado después en sus otras novelas».<sup>10</sup> Sí que es cierto que, a la luz de *Niebla*, que es su nivola más cercana en el tiempo y con la que acaba creando un estilo, *Amor y pedagogía* se nos revela de forma más experimental. Es por esta razón que tanto Ribbans como Livingstone ven en ella una especie de «proto-nivola» o «novela de transición».<sup>11</sup> Ciertos aspectos como, por ejemplo, que todo el paratexto que acompaña la obra (el «Apéndice» o el mismo prólogo) no obedezca a un fin muy claro; la multiplicidad temática del relato, donde al tema de la existencia que representa la metáfora del mundo como teatro se le añade también una corrosiva crítica a la ciencia; o que personajes como don Sinforiano o Leoncia Carbajosa aparezcan una sola vez para luego quedar completamente al margen de la acción.<sup>12</sup> Todos estos rasgos, en el marco general de la obra, restan la unidad que sí percibimos en *Niebla*. No obstante, al margen de ello, la posible razón por la que estos dos críticos la consideran más nivola que novela, y por la que el propio Unamuno la trate del «germen» de su obra, es que en ella aparece un motivo temático que se repite en sus futuras narraciones: se trata de la personalidad.

Relatos dramáticos acezantes, de realidades íntimas, entrañadas, sin bambalinas ni realismos en que suele faltar la verdadera, la eterna realidad, la realidad de la *personalidad* [*Amor y pedagogía*, 2007: 52].<sup>13</sup>

De este modo define Unamuno a la nivola en el ya citado prólogo-epílogo de 1934. Prácticamente, en el final de su vida, el escritor repasa el que ha sido su arte de hacer nivolas —«o si se quiere *nivolería*»—<sup>14</sup> y se topa con el «pavoroso problema de la

---

<sup>8</sup> L. Livingstone, op. cit.

<sup>9</sup> Ribbans, op. cit.

<sup>10</sup> *Amor y pedagogía* (2007), op. cit., p. 52.

<sup>11</sup> Bénédicte Vauthier, *Arte de escribir e ironía en la obra narrativa de Miguel de Unamuno*, Ediciones Universidad de Salamanca, 2004, II parte, VI, «Los críticos ante la nivola», p. 85.

<sup>12</sup> Ribbans, op. cit., p. 97.

<sup>13</sup> *Amor y pedagogía* (2007), op. cit., p. 52.

<sup>14</sup> Miguel de Unamuno, *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, ed. Ciriaco Morón Arroyo, Austral, 2008, p. 47.

personalidad».<sup>15</sup> La personalidad es, pues, inmanente al pensamiento y a la obra de Unamuno; y la nivola, como anota José Luis Abellán en su edición del *Abel Sánchez*, el vehículo a través del cual pondría en práctica las consecuencias más importantes desarrolladas en su libro capital *Del sentimiento trágico de la vida*.<sup>16</sup> No en vano, Unamuno dedica en su libro un capítulo, el número 7, a tratar sobre las relaciones que unen amor, dolor y personalidad. Pero volvamos ahora al fragmento seleccionado, a aquello que hace referencia a las «realidades íntimas», ya que guardan éstas estrechas relaciones tanto con el tema que nos ocupa como con el mismo género de la nivola.

Llegados a este punto, cabría preguntarse, pues, qué es para Unamuno el realismo y, en segundo lugar, cuáles son los lazos que lo unen a su obra narrativa. Un hecho que llama la atención, a primera vista, y que resulta bastante sintomático, es que Unamuno jamás hizo distinción alguna entre novela y nivola; de hecho, sobre su invención, que el autor atribuye a su personaje ficticio, Víctor Goti, diría que era «otra ingenua zorrería para intrigar a los críticos».<sup>17</sup> La misma idea aparece repetida en el *prólogo* que introduce sus *Tres novelas ejemplares*:

Eso de *nivola*, como bauticé a mi novela —¡y tan novela!— *Niebla*, y en ella misma, página 158, lo explico, fue una salida que encontré para mis... —¿críticos? Bueno; pase— críticos. Y lo han sabido aprovechar porque ello favorecía su pereza mental. La pereza mental, el no saber juzgar sino conforme a precedentes, es lo más propio de los que se consagran a críticos.<sup>18</sup>

En 1902, año en el que se publica *Amor y pedagogía*, el «precedente» en novela era la llamada novela realista o novela decimonónica. Unamuno conocía esta tradición cuyo máximo representante en España fue el escritor canario Benito Pérez Galdós; ejemplo de ello, es su obra de carácter autobiográfico *Paz en la guerra*. La historia del joven Apolodoro, sin embargo, supondría una ruptura con ese concepto que hasta entonces se tenía de novela. Se trataba de algo que no iba a ser del agrado de sus críticos y de lo que Unamuno era consciente. Por ello escribiría en el primer prólogo, delegando su responsabilidad en una tercera persona, que «hay quien cree, y pudiera ser con fundamento, que esta obra es una lamentable, lamentabilísima equivocación de su autor».<sup>19</sup> En cualquier caso, lo fuera o no, como ya señalamos más arriba, esta nueva forma de narrar puso punto y aparte en su trayectoria como novelista. Tanto es así que, a partir de *Niebla*, para satisfacer a la crítica, dejaría de escribir novelas para escribir nivolas. Pero, entonces, ¿cuál es la diferencia entre novela y nivola? La respuesta se halla precisamente relacionada con esas «realidades íntimas».

No hay nada más ambiguo que eso que se llama realismo en el arte literario. Porque, ¿qué realidad es la de ese realismo?<sup>20</sup>

En la línea de lo establecido por José Luis Abellán, y que tuvimos la oportunidad de tratar anteriormente, Unamuno parte de unos planteamientos metafísicos que son los que acaban

---

<sup>15</sup> Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir*, Bibliotecas Virtuales, «Prólogo»: <<http://www.bibliotecasvirtuales.com/biblioteca/literaturespanola/unamuno/SanManuelBuenoMartir/index.asp>>

<sup>16</sup> Miguel de Unamuno, *Abel Sánchez*, ed. José Luis Abellán, Castalia, Madrid, 1987, pp. 10-11.

<sup>17</sup> Vauthier, op. cit., p. 87.

<sup>18</sup> *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, op. cit., p. 45.

<sup>19</sup> *Amor y pedagogía*, op. cit., 45.

<sup>20</sup> *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, op. cit., p. 48.

dando forma a sus novelas; es decir, que tienen su traducción en el plano estético. Y así, distingue entre un realismo «cosa puramente externa, aparential, cortical y anecdótica», que corresponde al ya citado realismo literario, y otro realismo «íntimo», que se refiere al arte «poético o creativo», y téngase en cuenta que «en un poema —y las mejores novelas son poemas—, en una creación, la realidad no es la del que llaman los críticos realismo».<sup>21</sup> Esto se debe a que, el primero, en cierta manera, nos remite a una realidad que es ajena al individuo, se trata de una realidad inhumana, fenoménica:

Las figuras de los realistas suelen ser maniqués vestidos, que se mueven por cuerda y que llevan en el pecho un fonógrafo que repite las frases que su Maese Pedro recogió por calles y plazuelas y cafés y apuntó en su cartera.<sup>22</sup>

A un «hombre de verdad», sin embargo, «se le descubre, se le crea, en un momento, en una frase, en un grito».<sup>23</sup> Unamuno, en definitiva, subvierte los moldes del realismo decimonónico replanteando el mismo concepto de realidad y mostrándonos además otra, a la cual se refiere de diversa forma («la realidad íntima, la realidad real, la realidad eterna, la realidad poética o creativa») que cuanto tiene de real se lo debe al hecho de estar relacionada directamente con lo más esencial del ser humano, que es la voluntad; de ahí que sea creativa.

Fuertemente influido por las doctrinas de Schopenhauer, la voluntad, para Unamuno, según expone en *Del sentimiento trágico de la vida*,<sup>24</sup> es esa fuerza que empuja al individuo hacia un fin que, para el escritor bilbaíno, es existir y seguir existiendo. Como escribe, en 1903, en carta a su amigo el escritor y político Luis de Zulueta, mientras que

la inteligencia no ve sino causas eficientes; la voluntad crea causas finales. Y *la realidad* no responde menos a la creación de la voluntad que a las visiones de la inteligencia.<sup>25</sup>

«Visiones de la inteligencia» es lo que muestra una novela realista; nada acerca del sentimiento. Cuando existir es, para nuestro autor, antes que pensarse, y en contra del apotegma cartesiano, «sentirse existir».<sup>26</sup> El dolor —y, por contrapartida, el gozo— nacen ambos de la voluntad frustrada en el intento por alcanzar su fin, pero son también, por consiguiente, la más firme prueba de vida. «Porque la conciencia, aun antes de conocerse como razón, se siente, se toca, se es más bien como voluntad».<sup>27</sup> Y es aquí donde se nos aparece de nuevo la personalidad ya que, cómo expresa Unamuno en *Del sentimiento trágico*, «la personalidad la da la voluntad».<sup>28</sup> La personalidad se crea y desarrolla, en sucesivos «estados de conciencia»,<sup>29</sup> a partir de la propia limitación de la voluntad, de su dolor.

el dolor es el camino de la conciencia y es por él como los seres vivos llegan a tener conciencia de sí. Porque tener conciencia de sí mismo, tener personalidad, es saberse y sentirse distinto de

---

<sup>21</sup> *Ibíd.*

<sup>22</sup> *Ibíd.*

<sup>23</sup> *Ibíd.*, p. 55.

<sup>24</sup> Véase Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, ed. Pedro Cerezo Galán, Espasa, Madrid, 2010, cap. VII, pp. 165-84.

<sup>25</sup> *El sentimiento trágico*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>26</sup> *Ibíd.*, p. 79.

<sup>27</sup> *Ibíd.*, p. 175.

<sup>28</sup> *Del sentimiento trágico de la vida*, *op. cit.*, p. 191.

<sup>29</sup> *Ibíd.*, p. 72.

los demás seres, y a sentir esta distinción sólo se llega por el choque, por el dolor más o menos grande, por la sensación de propio límite.<sup>30</sup>

Nos preguntábamos cuál era la diferencia entre novela y nivola. A día de hoy, después de un siglo XX literario, probablemente ninguna; motivo por el que ya el propio Unamuno se nos anticipara atribuyéndole al neologismo un juego mental con el que intrigar a los críticos, los cuales no «saben juzgar sino conforme a precedente».<sup>31</sup> No obstante, ya hemos podido comprobar que se trata de una polémica que atañe sobre todo al contexto de la época; y es que, como ya señalamos anteriormente, Unamuno supera el molde decimonónico replanteándose el mismo concepto de realismo y mostrándonos otra cara de la realidad. Frente a un mundo objetivo, que nos aparece representado y, por lo tanto, de apariencias, Unamuno se vuelve hacia el individuo para ilustrarnos su realidad más «íntima», que es la creada por su voluntad y que afecta a sus sentimientos. Pero si algo habríamos de calificar propiamente de «nivolesco» sería, sin embargo, el conflicto creado al aparecer estos dos mundos de forma coexistente, y que éste se desate en una lucha que tiene lugar en el interior del individuo, en su personalidad. Porque esa «realidad de la personalidad» no es más que el trágico intento de saber si ésta existe y, por lo tanto, si se puede conocer; de ahí que Unamuno, en su definición de nivola, matice que «*suele faltar*».

Este conflicto de tipo existencial que, como acabamos de señalar, tiene su escenario en el seno del propio individuo, hace que la novela unamuniana se convierta en un auténtico debate abierto sobre su libertad

Esto de bifurcar la novela no sería un disparate tan grande como a primera vista parece, porque si bien es cierto que la historia no se produce más que de un modo y que cuando sucede sucede como sucede sin que pueda suceder de otra manera, el arte no está obligado a respetar el determinismo. Es más, creo que el fin principal del arte es emanciparse, siquiera sea ilusoriamente, de semejante determinismo, sacudirnos del hado.<sup>32</sup>

González Palencia lo explica a partir de los conceptos del «ser en el mundo» y el «ser en la obra el mundo».<sup>33</sup> La diferencia reside en la posición que el individuo ocupa en el mundo. En el primer caso, el individuo tiene un carácter activo, ejerce su voluntad y es, por lo tanto, libre, ya que es en ésta donde se esconde su verdadera libertad; en el segundo caso, sin embargo, éste ocupa un papel pasivo, de simple objeto perezoso y se convierte, por consiguiente, en un ser determinado. Tomando de nuevo el prisma de lo metafísico, una primera realidad que presupondría la existencia de un Dios agónico, *creador* y —ya que es en el sufrimiento donde se halla la vida— vivificador de *conciencias*; frente a otra en la que un Dios lógico, carente de voluntad, sería la *causa* de todas las *cosas*. Por este motivo, al hacer nivolas, además de reflejarse esa primera realidad creativa, se precisa también la existencia de ese primer Dios vivo, creador, Unamuno.

Es así como actúa en sus nivolas, en las que proyecta su personalidad en multitud de personajes que dan vida, y no se limitan simplemente a reflejar, sus inquietudes espirituales sino

---

<sup>30</sup> *Del sentimiento trágico de la vida*, op. cit., p. 171.

<sup>31</sup> *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, op. cit., p. 45.

<sup>32</sup> *Amor y pedagogía*, op. cit., pp. 169-170.

<sup>33</sup> Óscar González Palencia, «El tema de la personalidad en la obra narrativa de Miguel de Unamuno. Un estado de la cuestión», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 48, 2002, p. 473.

que las encarnan. En «Alrededor del estilo»,<sup>34</sup> Unamuno trata de las muchas relaciones que unen la personalidad de un autor a su obra. No es el único lugar. Son constantes las alusiones que hace sobre cómo los personajes que él cree haber creado, por estar también vivos, son al fin y al cabo quienes le han inventado y acaso más reales que él,<sup>35</sup> esto lo vemos de forma muy evidente en el diálogo final de *Niebla*. La peculiaridad de este libro, sin embargo, es que vincula de forma muy directa la personalidad de un autor a su mismo estilo: «Estamos en lo ya consabido de Buffon, de que el estilo es el hombre».<sup>36</sup>

«Las obras de un escritor que no parecen de él, que carecen de estilo, que parecen de otro, no son de nadie, no son obras».<sup>37</sup> Para Unamuno, lo es el caso de «el amigo Galdós, [quien] dudaba de su propia existencia, es decir, de su propia personalidad, de su estilo»<sup>38</sup>. Del escritor canario Unamuno llegaría incluso a decir que «su personalidad artística era algo como una representación de la impersonalidad».<sup>39</sup> Para crear novelas en las que aparezcan personajes vivos —es decir, nivolas— es menester, en cambio, no sepultar la personalidad del escritor que, en todo momento, ha de estar presente. Como argumenta Víctor Goti, a propósito de la nivola, para que el autor «no moleste con su personalidad», «con su yo satánico», «se intentará dar la impresión de que él no dice las cosas por sí», «aunque, por supuesto, todo lo que dicen mis personajes, lo digo yo».<sup>40</sup>

No resulta tampoco insignificante que, en este último fragmento, Víctor Goti / Unamuno emplee el verbo «decir». En el ya citado libro *Alrededor del estilo*, Unamuno relaciona la voz con lo más íntimo de la personalidad de un escritor:

Y todo estilo escrito que no procede de estilo hablado; toda letra que no deriva de voz, de palabra, no es estilo, no es nada.  
¿Hay un lenguaje oral y otro escrito? ¿Hay estilo oral? ¿Es acaso la oratoria una cosa y la literatura otra?<sup>41</sup>

Para Unamuno, lo que más caracteriza la personalidad de Dios es la voz, el Verbo, que dice y hace, «la voz íntima que nos viene de aquella voz pura y creadora que dijo: "¡Hágase!", y quedó hecho... ¡la voz!».<sup>42</sup> Hay un poema, «El armador aquél de casas rústicas» en el que, a través de la representación de un cuadro alegórico, Unamuno nos muestra de nuevo su preferencia por un estilo oral<sup>43</sup>.

---

<sup>34</sup> Miguel de Unamuno, *Alrededor del estilo*, ed. Laureano Robles, Universidad de Salamanca, 1998.

<sup>35</sup> «¿Sé yo si aquel Augusto Pérez, el de nivola *Niebla*, no tenía razón al pretender ser más real, más objetivo que yo mismo, que creía haberle inventado? De la realidad de este san Manuel Bueno, mártir, tal como me lo ha revelado su discípula e hija espiritual Ángela Carballino, de esta realidad no se me ocurre dudar. Creo en ella más que creía el mismo santo; creo en ella más que creo en mi propia realidad» (Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir*, ed. Mario Valdés, Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid, 2011, p. 167).

<sup>36</sup> «Hombre, persona e individuo, en *Alrededor del estilo*, op. cit., p. 41.

<sup>37</sup> «El estilo de Galdós», en *Alrededor del estilo*, op. cit., p. 97.

<sup>38</sup> «El amigo Galdós sobre el estilo», en *Alrededor del estilo*, op. cit., p. 109.

<sup>39</sup> «El estilo de Galdós», en *Alrededor del estilo*, op. cit., p. 98.

<sup>40</sup> Citar

<sup>41</sup> «La personalidad de la voz», en *Alrededor del estilo*, op. cit. p. 105.

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> La defensa de una escritura oral procede de antiguo y tiene sus orígenes en Platón (Véase Walter J. Ong). Dentro de la narrativa española, un exponente contemporáneo es el de la escritora Carmen Martín Gaité, quien también aplicará esta idea en *El cuento de nunca acabar*.

El armador aquel de casas rústicas  
*habló* desde la barca:  
ellos, sobre la grava de la orilla,  
y él flotando en las aguas.  
[...]  
Hasta que al fin cayeron en un *libro*;  
¡ay tragedia del alma!  
ellos tumbados en la grava seca,  
y él flotando en las aguas.

Se trata de la clásica separación entre un estilo de escritura ovíparo, el de la novela realista, y otro vivíparo, el de la nivola. La diferencia es que, mientras que el primero obedece a una estructura lógica, establecida *a priori*, este último, que también se ha denominado «a lo que salga, imita la oralidad en tanto que es «lo más orgánico... lo más espontáneo».<sup>44</sup> Y por consiguiente, también lo más cercano a la vida —de ahí lo de «vivíparo»—, ya que «no se hace un plan a la vida, sino que ésta lo traza viviendo».<sup>45</sup> Sólo así podemos crear personajes vivos que, como señala Víctor Goti, «se irán haciendo según obren y hablen, *sobre todo* según hablen; su carácter se irá formando poco a poco».<sup>46</sup>

En ese sentido, el profesor Juan López Morillas, aprovechando la terminología unamuniana, distingue entre personajes «antagonistas», criaturas ovíparas cuya lucha la mantienen con la realidad exterior, y personajes «agonistas» cuya lucha es “cismática”, y tiene lugar en el interior del individuo, en su «realidad íntima», en su personalidad.<sup>47</sup>

Pero entendámonos, porque en esto de la vida reina y gobierna la mayor confusión. Hay quien porque toma de modelo, de argumento, un sujeto histórico vivo, a quien sus contemporáneos vieron moverse y hablar y respirar y reír y acaso llorar, cree que hace una obra viva. Pero yo os digo que muchas de estas obras —de clave— son obras muertas, y que se puede hacer una obra henchida de vida, palpitante de ella, tomando por protagonista a un muñeco.<sup>48</sup>

Del mismo modo que los hombres aspiran a Dios, los personajes de las nivolas unamunianas, en su intento por conocerse, tratan de abandonar su condición como personajes para intentar convertirse en personas; pues, al fin y al cabo, ¿qué diferencia al personaje de la persona? Para nuestro autor no hay diferencia:

Vive en nosotros el recuerdo de las personas queridas que se nos han muerto; pero al morir nosotros, morirá ese recuerdo? (sic) Moriremos nosotros, y quedará nuestro recuerdo en la tierra. ¿Qué es ese recuerdo? Y al morir las personas que guarden piadosa memoria de nosotros, morirá en la tierra nuestro recuerdo.

Dejo un nombre, ¿qué es más que un nombre? ¿Qué será más que los personajes ficticios que he creado en mis invenciones? ¿Qué es hoy, en la tierra, Cervantes más que don Quijote?<sup>49</sup>

«La realidad de la personalidad», saber si ésta existe o no, se resume, en última instancia, en querer que así sea. De ahí que «sus agonistas, es decir, luchadores —o si queréis los llamaremos

---

<sup>44</sup> Ribbans, op. cit., p. 86.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>46</sup> Citar.

<sup>47</sup> Ribbans, op. cit., p. 87.

<sup>48</sup> «Acerca del título de estos ensayos», *Alrededor del estilo*, op. cit., pp. 113-114.

<sup>49</sup> Miguel de Unamuno, *Diario íntimo*, Alianza editorial, Biblioteca Unamuno, Madrid, 2011, p.24.

personajes—, son reales, realísimos, y con la realidad más íntima, con la que se dan ellos mismos, en puro querer ser —como veremos, en Joaquín Monegro— o en puro querer no ser<sup>50</sup> —en Apolodoro—, y no con la que le den los lectores». <sup>51</sup> De nuevo, la voluntad, base de la personalidad y principio de toda existencia.

A lo largo de estas primeras páginas, hemos tratado de demostrar cómo la personalidad, de una forma u otra, y desde varios puntos de vista, aparece unida inseparablemente al mismo género de la novela. Para ello, hemos hecho un repaso al contenido de las mismas, a los personajes que en ellas aparecen y al estilo con el que están escritas. Pero su importancia llega, incluso, a rebasar los límites de la propia ficción ya que, en este juego entre lo que es real y aparente, la realidad de la novela unamuniana sólo cobra sentido, en última instancia, dentro de la propia realidad del lector; es decir, de su propia personalidad, que es a la cual Unamuno se dirige. De manera que es en el acto de lectura, mientras el lector avanza en ella, que la novela existe. Sólo así podemos entender la dedicatoria inicial de *Amor y pedagogía*: «El Autor dedica esta obra Al Lector». Y añade Unamuno en el prólogo-epílogo a su segunda edición, «Al Lector» en mayúsculas, «a la íntima individualidad, a la individual y personal intimidad del lector de ella, a su realidad, no a su aparentalidad». <sup>52</sup> Con ello, el escritor bilbaíno consigue de nuevo acercarnos a una realidad mucho más próxima a la vida, fuera de las coordenadas literarias de una novela realista, y subrayar, una vez más, la delgada línea que separa al personaje y a la persona.

Hechas estas aclaraciones, hemos podido comprobar los estrechos lazos que unen el tema de la personalidad al género de la novela. Por este motivo, tomando la personalidad como eje, se hace posible una comparativa entre dos obras tan alejadas en el tiempo y con momentos históricos y biográficos tan distintos como son *Amor y pedagogía* (1902) y *Abel Sánchez* (1917); ya que, a pesar de la distancia temporal que separa ambas novelas, en nuestra opinión y según lo expuesto, la personalidad se halla siempre presente en el pensamiento del autor y, por consiguiente, también en su estética.

A partir de aquí, trataremos de aproximarnos a la trágica realidad de Apolodoro y Joaquín Monegro y su lucha por conocerse. Para ello, nos será imprescindible aludir al contexto preexistencialista que rodea la vivencia de ambos personajes y que, como ya referimos anteriormente, enmarca la novela; pero el centro de nuestro análisis girará, sin embargo, en torno a dos motivos que quizás sean los más representativos de las dos obras. Se trata de dos conceptos que contribuyen a aniquilar personalidad pero que, como veremos en las páginas que siguen, lo hacen de forma distinta. En primer lugar, la razón aplicada a la ciencia, como uno de los núcleos temáticos de *Amor y pedagogía*; y en segundo lugar, el odio, el tema central de *Abel Sánchez*. Dispuestos en este orden, ya que con ello nos gustaría también poner énfasis en el desarrollo intelectual de Unamuno en los años que separan ambas novelas. En ese sentido, un aspecto que llama la atención es la pérdida del elemento cómico que sí percibimos en *Amor y pedagogía* pero que queda absolutamente diluido en *Abel Sánchez*. Ciertamente, parece haber, en el periodo que media entre una y otra publicación, una cierta tendencia por parte del autor al ensimismamiento y a tratar temas cada vez más profundos. Tal vez por esta razón, en la primera

---

<sup>50</sup> «De uno que no quiere ser difícilmente se saca una criatura poética, de novela; pero de uno que quiere no ser, sí. Y el que quiere no ser, no es, ¡claro!, un suicida» (en *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, op. cit., p.51).

<sup>51</sup> *Ibíd.*, op. cit., p. 47.

<sup>52</sup> *Amor y pedagogía*, op. cit., p. 54.

de las novelas, Unamuno escribe sobre la ciencia, algo que es, en gran medida, ajeno al individuo; mientras que, en la segunda obra mencionada, se traslada a un terreno mucho más escabroso, al odio, el cual, por ser un sentimiento, se mueve en la esfera de lo íntimo.

## 2. Ciencia y personalidad

Hay un punto en la biografía del escritor vasco en el que se produce un giro. Un cambio en su pensamiento que, con el paso de los años, da origen a la publicación *Del sentimiento trágico de la vida* (1917) y que tiene, a su vez, un correlato estético en la novela. Es el momento de transición que marca *Amor y pedagogía* (1902).

Los años que suceden a 1897, momento de la llamada crisis espiritual del autor, van a estar hondamente influidos por la muerte de su tercer hijo, Raimundín. Es entonces cuando una no abandonada fe religiosa de la infancia reaparece en el escritor y arremete contra el positivismo y, en general, el racionalismo no dogmático de sus últimos años. Este «renacimiento»<sup>53</sup> queda descrito en su *Diario* en los siguientes términos:

Con la razón buscaba un Dios racional, que iba desvaneciéndose por ser pura idea, y así paraba en el Dios Nada a que el panteísmo conduce, y en un puro fenomenismo, a raíz de todo mi sentimiento de vacío. Y no sentía al Dios vivo, que habita en nosotros, y que se nos revela por actos de caridad y no por vanos conceptos de soberbia. Hasta que llamó a mi corazón, y me metió en angustias de muerte.<sup>54</sup>

A esta ruptura se debe que la razón —y, por extensión, la ciencia, con la que Unamuno establece una relación indisoluble— no puede satisfacer las inquietudes vitales de la voluntad ya que, para nuestro autor, acaba llevando al escepticismo. El motivo es que ambas forman parte y reproducen realidades distintas. Para Unamuno, la razón se mueve en un ámbito teórico y se preocupa por el orden de las causas; es decir, de las cosas.<sup>55</sup> Por ello, nos muestra una realidad que es ajena al individuo (las ciencias «cumplen un fin más objetivo, es decir, más fuera de nosotros»).<sup>56</sup> Se trata de una realidad construida a partir de los sentidos y que es, por lo tanto, fenoménica o aparential. La realidad que, en el arte, refleja el Realismo. La voluntad, en cambio, es teleológica y, por tanto, busca en el orden de los fines. Unamuno la asocia a lo vital y a lo sentimental ya que, como señalamos en el primer capítulo, la vida, antes que pensarse, se siente. Por este motivo, su realidad es íntima y, a diferencia de la razón, no acepta dudas sino que anhela lo que para Unamuno es lo sustantivo: la verdad.<sup>57</sup>

Tal vez una razón degenerada y cobarde llegase a proponer tal fórmula de arreglo, porque en rigor la razón vive de fórmulas; pero la vida, que es informable; la vida que vive y quiere vivir siempre, no acepta fórmulas. Su única fórmula es: o todo o nada. El sentimiento no transige con términos medios.<sup>58</sup>

---

<sup>53</sup> «Cristo ha resucitado en mí, para darme fe en su resurrección» (*Diario*, op. cit., p. 48).

<sup>54</sup> *Ibíd.*, p. 15.

<sup>55</sup> *Del sentimiento trágico*, op. cit., pp. 34-37.

<sup>56</sup> *Ibíd.*, p. 50

<sup>57</sup> «Frente a todas las negaciones de la lógica, que rige las relaciones aparentiales de las cosas, se alza la afirmación de la cardíaca, que rige los toques sustanciales de ellas. Aunque tu cabeza diga que se te ha de derretir la conciencia un día, tu corazón, despertado y alumbrado por la congoja infinita, te enseñará que hay un mundo en que la razón no es guía. *La verdad es lo que hace vivir, no lo que hace pensar*» (Miguel de Unamuno, *Vida de don Quijote y Sancho*, en *Ensayos*, II, Aguilar, Madrid, 1958, p. 299).

<sup>58</sup> *Ibíd.*, p. 144.

Para Unamuno el conflicto no nace, sin embargo, por mostrarse la razón ineficaz ante los anhelos de la voluntad. La auténtica tragedia se origina por la natural enemistad que las une. De modo que si la voluntad busca reafirmar la personalidad del individuo, la razón no tardará en aniquilarla. «Porque la ciencia destruye el concepto de personalidad, reduciéndolo a un complejo en continuo flujo de momento, es decir, destruye la base sentimental de la vida del espíritu».<sup>59</sup> Cabría añadir aquí, porque la razón —o la ciencia— trata al individuo no como persona sino como cosa. De ahí la sentencia final de Unamuno de que «todo lo vital es irracional, y todo lo racional es antivital»<sup>60</sup>. Sobre los efectos antivitales que la razón y la ciencia tienen en el desarrollo de la personalidad de Apolodoro nos habla el autor en su *Amor y pedagogía*.<sup>61</sup> Para ello, centra su mordaz sátira en la parodia de la pedagogía, uno de los terrenos que, para el escritor, la ciencia le ha robado a la vida.<sup>62</sup>

A muchos parecerá esta novela un ataque, no a las ridiculeces a que lleva la ciencia mal entendida y la manía pedagógica sacada de su justo punto, sino un ataque a la ciencia y a la pedagogía mismas, y preciso es confesar que si no ha sido tal la intención del autor —pues nos resistimos a creerlo en un hombre de ciencia y pedagogo—, nada ha hecho por lo menos para mostrárnoslo.<sup>63</sup>

Los efectos que la ciencia y la pedagogía producen en la personalidad del joven Apolodoro son, en efecto, devastadores y mortales; y es que sólo a raíz de su carácter antivital podemos entender la muerte final del personaje: «¿Por qué se mató el pobre Apolodoro sino por escapar a la lógica, que le hubiera matado al fin y al cabo?».<sup>64</sup> Como explica Anna Caballé: «la dificultad más grave del personaje, que no protagonista, radicará en su falta de adaptación, cuando la pedagogía tiende precisamente a facilitar la inserción del niño en la sociedad y en un determinado sistema de valores».<sup>65</sup> La pedagogía científica con la que educa don Avito a su hijo va a mostrarse, en cambio, y en todo momento, ineficaz para con sus problemas vitales. Crea una realidad idealizada que le aleja de su realidad más íntima, para Unamuno, la única verdadera. Todo ello produce que el personaje, en toda la narración, se nos muestre desubicado, en medio, como veremos más adelante, de un conflicto entre lo que él es en realidad, lo que cree que es y cómo le ven los demás. Una primera evidencia de esa personalidad absolutamente fracturada es su doble denominación: Luis-Apolodoro.

Ya tenemos al niño, al sujeto y ahora surge el primer problema, el del nombre. El nombre que a uno le pongan y que tenga que llevar puede hacer su felicidad o su desgracia; es una perpetua

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>61</sup> El mismo Don Fulgencio, alter ego de Unamuno en la novela, le dice a Apolodoro, a propósito del juego, que éste «es un esfuerzo por salirse de la lógica, porque la lógica lleva a la muerte» (*Amor y pedagogía*, op. cit., XIII, p. 151).

<sup>62</sup> Se trataba, además, de uno de los temas, en el sector intelectual, más privilegiados de la época. Como explica Anna Caballé, en su edición a la obra de Unamuno, el ambiente se encontraba plagado de pedagogía: «Los mayores pensadores de la época discurren acerca de las metas educativas que debe alcanzar la sociedad. En España lo hacen desde Nicolás Salmerón a José Ortega y Gasset, pasando por Emilio Castelar, Manuel Bartolomé Cossío, Ángel Ganivet, Rafael Altamira, Francisco Giner de los Ríos, Manuel García Morente, Gumersindo de Azcárate, y tantos más. El propio Unamuno, al redactar *Amor y pedagogía* ha publicado "De la enseñanza superior en España" (1899), así como un interesante prólogo al libro del argentino C.O. Bunge sobre *La educación*» (*Amor y pedagogía*, op. cit., p. 16).

<sup>63</sup> *Amor y pedagogía*, op. cit., p. 45.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 20.

sugestión. ¿No se oye decir a muchos: «Me debo a mi nombre»? ¡Cosa ardua el que cómo me llamen y cómo me llame a mí mismo!<sup>66</sup>

Apolodoro es víctima de la incoherencia de sus padres. Ellos son quienes le ponen sus dos nombres y quienes le determinan. En torno a ellos, y a lo que representan, es cómo se construye la personalidad del personaje. Esta última, como descubre Ribbans en su ya citado libro,<sup>67</sup> se forja a partir de dos universos simbólicos reflejados, principalmente, por las metáforas del «sueño» y la «materia», en el caso de Marina del Valle, la madre del personaje y la «vigilia» y la «forma», en el de Avito Carrascal, el padre.

Marina del Valle representa en la obra la realidad íntima del individuo: la vida. Tal y cómo el escritor vasco la entendía; es decir, la vida como algo sentido. Es este carácter irracional, tangible e inmediato de la existencia, que no pasa en un primer orden por la lógica, el que hace que don Avito se dirija hacia el personaje, en multitud de ocasiones, como la «materia» sobre la cual él añadiría su «forma» o racionalidad:

«El genio ¿no es tan hijo de la naturaleza como del arte? —se dice Avito—; ¿no es la naturaleza hecha arte, lo que equivale a decir que es el arte hecho naturaleza?; ¿no es el feliz consorcio de la reflexión con el instinto, instinto reflexivo a la par que reflexión instintiva? Démosle pues —así piensa esto, en primera persona del plural del presente de subjuntivo, o de imperativo si se quiere—, démosle su parte de naturaleza, de instinto, de inconsciencia; no hay forma sin materia. El arte, la reflexión, la conciencia, la *forma* lo seré yo, y ella, Marina, será la naturaleza, el instinto, la inconsciencia, la *materia*».<sup>68</sup>

De ahí, a su vez, que el apellido de Marina y el nombre se relacionen ambos, respectivamente, con la naturaleza y el mar, de donde procede la vida.<sup>69</sup> La vida que la madre de Luisito simboliza en la novela, en un guiño a la célebre obra de Calderón, aparece asimismo asociada a la metáfora del sueño.

La pobre Materia soñolienta mira con sus tersos ojazos cándidos a la figura dominante de su sueño; despiértale la sonata las dormidas ternuras maternas, y empieza a inundarle el corazón maternal piedad, piedad jugosa hacia el padre el futuro genio.<sup>70</sup>

Marina es también, como veremos más adelante, el amor maternal, y es a través de este sueño como intenta proteger a su hijo del universo racional que simboliza el padre. «Y aduerme al niño cantándole»:

Duerme, duerme, mi niño,  
duerme en seguida,  
duerme, que con tu madre  
duerme la *vida*.<sup>71</sup>

---

<sup>66</sup> *Ibíd.*, pp. 77-78.

<sup>67</sup> Ribbans, *op. cit.*, p. 92.

<sup>68</sup> *Amor y pedagogía*, *op. cit.*, p. 66.

<sup>69</sup> Como anota Caballé, Unamuno «manifestó siempre gran estima por los nombres de persona, hasta extremo de reunirlos en un cuadernillo, "Onomástica", de que extrajo los nombres de sus hijos, y al que se refiere en los "Apuntes para un tratado de cocotología"» (*Amor y pedagogía*, *op. cit.*, p. 78, n. 4).

<sup>70</sup> *Ibíd.*, p. 74.

<sup>71</sup> *Ibíd.*, p. 83.

Durante la niñez, la existencia de Luisito permanece velada por el sueño de la madre, a quien se le ha confiado su crianza. Su educación, en cambio, queda reservada a don Avito, quien espera impaciente que el niño desarrolle una «conciencia reflexiva», que «entre en los vertebrados» y se le presente «de *amfioxus* psíquico» para poder interceder en la formación de su carácter.<sup>72</sup> Pero es en esta primera etapa, la de la semiconsciencia que produce el sueño, donde vemos al niño ajeno a la tragedia de su propia personalidad; de modo que se nos aparece libre, con la voluntad de un creador, con la libertad de Dios. Ya señalamos en el anterior apartado que lo más representativo de la personalidad de Dios era el verbo; y así, el recién nacido Luisito juega con el lenguaje inventando libremente palabras sin sentido:

En tanto el niño juega al creador, forjando de todas piezas palabras, creándolas, afirmando la originalidad originaria que para tener más tarde que entenderse con lo demás habrá de sacrificar; ejerce la divina fuerza creadora de la niñez, juega, egregio poeta, con el mundo, crea palabras sin sentido: *pachulili, pachulila, tita-mimi...* ¿Sin sentido?, ¿no empezó así el lenguaje?, ¿no fue la palabra primero y su sentido después? [*Amor y pedagogía*, 2007: 94].

Y, además de crear, Luisito también ríe, ya que es en estos dos actos, y protegido dentro del sueño de la madre, como puede liberarse de la lógica que, más adelante, le esclavizará:

Con la facultad de hablar empieza a ejercer Apolodorín su imaginación, inventando mentirijillas; adiéstrase en la única potencia divina, burlándose de la lógica. Despiértasele el santo sentido de lo cómico, se recrea en toda incongruencia y en todo absurdo. Ríe de todo corazón, de corazón de niño, echando hacia atrás la cabeza, todo ensarte de palabras sin sentido, goza con romper el nexo lógico de la asociación de ideas y el cincho de su enlace normal; espaciase por el campo de lo incongruente [*Amor y pedagogía*, 2007: 97].<sup>73</sup>

A nuestro modo de ver, la tragedia empieza cuando todas esas palabras hallan un sentido, el niño adquiere conciencia reflexiva y don Avito, que simboliza la «Forma», la «vigilia», la lógica, aplica su pedagogía. Es el instante también en que su hijo deja de ser Luisito para convertirse en el futuro genio, Apolodoro. Es a partir de entonces cuando, a cada momento, su voluntad va a verse limitada por su razón. La razón no sólo no va a ayudar al personaje a superar sus desengaños, su doble fracaso en el amor y en la literatura, sino que va a contribuir también a alienarle:<sup>74</sup>

Parece que desde la publicación de la novelilla hay más ironía en las miradas de los amigos y conocidos, porque es indudable que todos se ríen de él por dentro. Y Clarita, cada vez más fría, cada vez más reservada, nada de eso lo dice, pero lo ha leído [*Amor y pedagogía*, 2007: 142].

Pero con el conflicto entre razón y voluntad, también se abre un tercer «yo» en la personalidad del joven Apolodoro. Es el que produce la postura relativa que ofrece el extravagante filósofo don Fulgencio Entrambosmares. Un relativismo al que se hace referencia,

---

<sup>72</sup> *Ibíd.*

<sup>73</sup> El propio Unamuno escribe en el *Epílogo* a la obra: «Porque, ¿qué otra cosa es el sentimiento de lo cómico sino el de la emancipación de la lógica, y qué otra cosa sino lo ilógico nos provoca a risa? Y esta risa, ¿qué es sino la expresión corpórea del placer que sentimos al vernos libres, siquiera sea por un breve momento, de esa feroz tiranía, de ese *fatum* lúgubre, de esa potencia incoercible y sorda a las voces del corazón?» (*Amor y pedagogía*, op. cit., p. 179).

<sup>74</sup> «El Dios de la fe es personal; es personal, porque incluye tres personas, puesto que la personalidad no se siente aislada. Una persona aislada deja de serlo. ¿A quién, en efecto, amaría? Y si no ama, no es persona» (*Del sentimiento trágico de la vida*, op. cit., p. 197).

nuevamente, en su mismo apellido: «entre el mar de que procede y el mar al que retornará desempeña el papel de filósofo extravagante y se afana por dejar recuerdo en la historia».<sup>75</sup> La aparición de don Fulgencio en la novela convierte una cuestión antropológica, como es la personalidad, en una cuestión ontológica que tiene lugar en el plano de lo existencial. Toda esta problemática se da en la novela en la metáfora del mundo como teatro. A propósito de *Amor y pedagogía*, el propio Unamuno escribe, en 1900, en carta a su amigo Pedro Jiménez Ilundáin, que la «concepción fundamental» de la obra

es que el mundo es un teatro, y que en él cada cual no piensa más que en la galería; que mientras cree obrar por su cuenta es que recita el papel que en la eternidad le enseñaron. (Tal es la interpretación que un grotesco filósofo que allí aparece da a la doctrina platónica de la reminiscencia).<sup>76</sup>

Recurriendo a la teoría de Oliver Wendell Holmes sobre los tres juanes y los tres tomases, y a la que Unamuno hace referencia en el «Prólogo» a sus *Tres novelas ejemplares*,<sup>77</sup> podríamos distinguir, de entrada, entre tres «yos» en que se divide la personalidad de Apolodoro: un yo real; otro asociado a la idea que el personaje tiene de sí mismo; y un último que, en nuestro caso, correspondería a la que don Avito tiene de su hijo. Sobre el primero, el problema es que ese yo real «es conocido sólo para su Hacedor».<sup>78</sup> Como ya indicamos anteriormente, para Unamuno, según expone en *Del sentimiento trágico*<sup>79</sup>, la realidad que construye la razón está limitada por los sentidos; y es por este motivo que, en ella, la personalidad no tiene cabida, ya que la razón cumple «un fin más objetivo, es decir, más fuera de nosotros».<sup>80</sup> Para el escritor, la razón no ve humanidad en el individuo, al que trata de simple fenómeno:

¡Ver claro!...¡ver claro! Sólo vería claro un puro prensador, que en vez de lenguaje usara álgebra y que pudiese libertarse de su propia humanidad, es decir, un ser insustancial meramente objetivo, un no ser en fin.<sup>81</sup>

Es a la voluntad a la que corresponde, por tanto, afirmar la personalidad. Pero ésta carece de armas, causa por la que, para Unamuno, frente a las limitaciones de la razón, a la voluntad sólo le queda anhelar una realidad en la que la personalidad exista. Una realidad en la que Dios pueda garantizar su existencia y persistencia; es decir, su sustantividad. Es a partir de estas reflexiones, que encarna en la novela don Fulgencio, alter ego de Unamuno, como aparece la entidad del «Supremo dramaturgo».

La presencia del «Supremo Autor» contribuye, sin embargo, a complicar la trama de la obra. Con él, la cuestión de la personalidad se traslada a un orden metafísico, incognoscible. A

---

<sup>75</sup> Ricardo Gullón, *Autobiografías de Unamuno*, Gredos, Madrid, 1976, «El filósofo en chancletas», p. 68.

<sup>76</sup> Ribbans, op. cit., p. 88.

<sup>77</sup> Véase *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, op. cit., p. 49.

<sup>78</sup> *Ibíd.*

<sup>79</sup> «El mundo material o sensible, el que nos crean los sentidos, hemos de creer con la fe, enseñe lo que nos enseñare la razón, que no existe sino para encarnar y sustentar al otro mundo, al mundo espiritual o imaginable.... hemos de creer con la fe, enseñe lo que nos enseñare la razón, que hay un espíritu que lucha por conocerse, por cobrar conciencia de sí, por serse —pues serse es conocerse—, por ser espíritu puro, y como sólo puede lograrlo mediante el cuerpo, mediante la materia, la crea y de ella se sirve a la vez que quede preso» (*Del sentimiento trágico*, op. cit., p. 232).

<sup>80</sup> *Del sentimiento trágico*, op. cit., p. 50.

<sup>81</sup> *Ibíd.*, p. 176.

diferencia del Dios de carne y hueso que propone Unamuno en *Del sentimiento trágico*<sup>82</sup>, un Dios que sólo existe para asegurar nuestra libertad, salvando nuestra voluntad individual; con la metáfora del mundo como teatro, Unamuno nos plantea una realidad en la que sólo hubiera voluntad de Dios y que, por lo tanto, a efectos prácticos, es lo mismo que si no le hubiera.<sup>83</sup> Si el primero es un Dios al cual se accede a partir de las virtudes teologales de fe, esperanza y caridad, el «Supremo autor» de *Amor y pedagogía* se nos antoja inaccesible. No sirve para dar sentido a la propia existencia ya que representa su mismo misterio; crea un margen de duda que es el que acaba por sumir en la más absoluta desesperación a sus personajes.

Esto es una tragicomedia, amigo Avito. Representamos cada uno nuestro papel; nos tiran de los hilos cuando creemos obrar, no siendo este obrar más que un accionar, recitamos el papel aprendido allá, en las tinieblas de la inconsciencia, en nuestra tenebrosa preexistencia; el Apuntador nos guía; el gran Tramoyista maquina todo esto... [*Amor y pedagogía*, 2007: 88].

Para Unamuno, Dios ha de asegurar nuestra inmortalidad para garantizar la existencia de nuestra personalidad. Y ésta sólo existe mientras la voluntad pueda ejercer su libre albedrío a través de obras; ya que, caso contrario al de la razón, mientras la función de ésta es pensar y entender, la de la voluntad, que anhela —como ya señalamos— vivir y seguir viviendo, para ella, «ser es obrar»; de modo que «sólo existe lo que obra, lo activo y en cuanto obra».<sup>84</sup> Obras son lo que le pide don Fulgencio a Apolodoro momentos antes que éste se suicide:

Aquí está el problema que me ha torturado siempre. Los que no tenemos hijos nos reproducimos en nuestras obras, que son nuestros hijos; en cada una de ellas va nuestro espíritu todo y el que la recibe nos recibe por entero [...] Pero... lo más seguro es tener hijos... tener hijos.... Ten hijos, haz hijos Apolodoro...  
[...] Vivir yo, yo, yo, yo, yo... Pero haz hijos, Apolodoro, ¡haz hijos! [*Amor y pedagogía*, 2007: 150-151].

La existencia del Supremo Autor implica, pues, el mismo misterio irresoluble de la personalidad; ya que, volviendo a Holmes, el yo real sólo es conocido por este Hacedor. De ahí que, cuando don Avito le confía a don Fulgencio su deseo de hacer de su hijo un genio —su Apolodoro ideal—, este último le responda irónicamente: «Importante papel atribuye usted a su hijo en la tragicomedia humana; ¿será el que el Supremo Director de escena le designe?» [*Amor y pedagogía*, 2007: 89]. A los ojos de este Dios, todos podemos recitar el papel, estar determinados, ser simples personajes de ficción. Ello no destruye, sin embargo, el anhelo. Como vimos en el anterior apartado, del mismo modo en que, para Unamuno, los humanos aspiran a Dios, los personajes de las novelas aspiran a liberarse de su condición misma de personaje. Quieren ser personas, tener personalidad. No obstante, para satisfacer este deseo de su voluntad, que busca ejercitarse, los personajes de las novelas unamunianas precisan de esa gracia divina, que es la libertad. Ese salirse del papel que, empleando el concepto teatral, don Fulgencio llama «morcilla» («¡por la morcilla sobreviviremos los que sobrevivamos!»):<sup>85</sup>

---

<sup>82</sup> Véase *Del sentimiento trágico*, op. cit., VIII, «De Dios a Dios», pp. 185-209.

<sup>83</sup> «Ante este terrible misterio de la inmortalidad, cara a cara de la Esfinge, el hombre adopta distintas actitudes y busca por varios modos consolarse de haber nacido. Y ya se le ocurre tomarla a juego, y se dice con Renán, que este universo es un espectáculo que Dios se da a sí mismo, y que debemos servir las intenciones del gran Corega, contribuyendo a hacer el espectáculo lo más brillante y más variado posible. Y han hecho del arte una religión y un remedio para el mal metafísico, y han inventado la monserga del arte por el arte» (Ibíd., p. 92).

<sup>84</sup> *Del sentimiento trágico*, op. cit., p. 177.

<sup>85</sup> *Amor y pedagogía*, op. cit., p. 90.

[...] genio es aquel cuya morcilla se ve obligado a aceptar el Supremo Dramaturgo. Es, pues, menester obligar al Supremo Autor a que meta en el papel nuestras morcillas, ya que del papel mismo surgen. O hablando exotéricamente, genio es el que corrige la plana al Supremo Autor, y como este Autor sólo en nosotros, por nosotros y para nosotros los cómicos es, vive y muere, genio es el Autor mismo encarnado en comediante y corrigiéndose a sí mismo la comedia por boca de este... [*Amor y pedagogía*, 2007: 91].

El que logra meter en la representación esa morcilla —es decir, el que actúa improvisando, frente a la acción esperada—, es al que don Fulgencio llama «héroe». El héroe sería, pues, actor y creador a la vez, y sería a través de sus obras como lograría transmitir su personalidad. Para ello es preciso olvidarse de la galería, asumir el papel y entregarse a él en cuerpo y alma: creérselo. De ahí la sentencia del extravagante filósofo cuando le dice a Apolodoro: «Sé tú, tú mismo, único e insustituible» [*Amor y pedagogía*, 2007: 118]. Para Unamuno, según expone en *Del sentimiento trágico*, crear es crear, obrar, un ejercicio, como ya vimos, propio de la voluntad.<sup>86</sup> El problema de Apolodoro es que no consigue crear, crear obras en las que vuelque toda su personalidad. Influido por el esteticismo del poeta modernista Hildebrando Menaguti, su producción artística da como resultado una novela espiritualmente hueca. No de otro modo se entiende la corrosiva crítica de don Fulgencio:

Bien, Apolodoro, bien, bien merecido lo tienes. Un fracaso, un completo fracaso. ¿Has querido ser artista? Bien merecido lo tienes. Porque no creas que he dejado de comprender que tu preocupación principal ha sido la forma, la factura, el estilo, ¡cosas de Menaguti! Allí aparece tu novia, hacia la mitad, pero es tu novia vista por ojos de Menaguti. *Ni aun a tu novia has sabido ver por ti mismo* [*Amor y pedagogía*, 2007: 142].

Tal vez cabría recordar ahora aquellas palabras con las que Unamuno advierte en su *Diario* cuán «es terrible la esclavitud la de vivir esclavo del concepto de que de nosotros han formado los demás»; y su consigna: «hay que vivir en la realidad de sí mismo y no en la apariencia que de nosotros se hacen los demás; en nuestro propio espíritu y no en el concepto ajeno».<sup>87</sup> Porque, en ningún caso, Apolodoro olvida la galería; antes bien, a medida que avanza la novela, el personaje parece cada vez más fuera de sí:

Sale de casa del maestro diciéndose: ¡Me ha fastidiado! ¡Fracaso!, ¡fracaso completo! Nadie me hace caso; todos se burlan de mí aunque me lo ocultan. Clarita no me quiere; ese Federico... ese Federico... Y luego me venga Menaguti con todo eso del arte... ¡El arte! ¿Tendrá razón este hombre?, ¿será una porquería?» [*Amor y pedagogía*, 2007: 143].

A mi parecer, este proceso de enajenamiento hemos de atribuirlo, nuevamente, al conflicto abierto entre razón y voluntad. La novela funciona a partir de la tensión creada entre ambas, pero se resuelve a favor de la primera. De manera que, volviendo al inicio, la voluntad

---

<sup>86</sup> «Es el furioso anhelo de dar finalidad al Universo, de hacerle consciente y personal, lo que nos ha llevado a creer en Dios, a querer que haya Dios, a crear a Dios, en una palabra. ¡A crearle, sí! Lo que no debe escandalizar se diga ni al más piadoso teísta. Porque creer en Dios es en cierto modo crearlo (*Del sentimiento trágico de la vida*, op. cit., VII, «Amor, dolor, compasión y personalidad», p. 184). También en *Tres novelas ejemplares y un prólogo* Unamuno escribe: «El sueño es el que es vida, realidad, creación. La fe misma no es, según San Pablo, sino la sustancia de las cosas que se esperan, y lo que se espera es sueño. Y la fe es la fuente de la realidad, porque es la vida. *Crear es crear*» (*Tres novelas ejemplares y un prólogo*, op. cit., p. 52).

<sup>87</sup> *Diario íntimo*, op. cit., p. 79.

de Apolodoro —y por consiguiente, su personalidad— se ve gravemente afectada por el carácter antivital de la ciencia con la que se le ha educado. De modo que ese afán que por conocerse lleva al personaje a escribir una novela y, en última instancia, a dejar embarazada a la criada, Petra, hemos de interpretarlo como actos, intentos desesperados, que le llevan a huir de la lógica. La tragedia nace porque no hay escapatoria; cuanto más intenta alejarse, más se aproxima:

Ocúrresele unas veces si estará haciendo o diciendo algo muy distinto de lo que se cree hacer decir y que por esto es por lo que le tienen por loco los demás; otras veces se le ocurre que está el mundo y que son todos sombras, sombras sin sustancia, ni materia, ni cosa palpable, ni conciencia. *Arde en deseos de verse desde fuera*, como los demás le ven, y para lograrlo salirse de sí mismo, dejar de ser él mismo y, dejando de ser él mismo, dejar sencillamente de ser, ¡dimitir! [*Amor y pedagogía*, 2007: 154].

Al esquema de Holmes, Unamuno añade un cuarto «yo»: «Y digo que, además del que uno es para Dios [el yo real] —si para Dios es uno alguien— y del que es para los otros y del que se cree ser, hay el que quisiera ser».<sup>88</sup> Se trata de un último «yo» al que podríamos llamar el «yo volitivo».<sup>89</sup> A diferencia, como veremos en el próximo apartado, de Joaquín Monegro, quien quiere ser su odio; debido a los efectos de la lógica, el querer ser en Apolodoro deriva en un querer no ser: «Y ni creer que no hay Dios es lo mismo que no creer que hay Dios, ni querer no ser es no querer ser... el que quiere no ser, no es, ¡claro!, un suicida».<sup>90</sup> El anhelo de querer dar sentido a la propia personalidad y a la existencia es propio de la voluntad, de la vida; y esto es algo que apreciamos en Apolodoro. Para Unamuno, el error, sin embargo, es tratar de hallarlo a través de la razón, ya que ambas forman parte de dominios distintos: «El terrible peligro está...en querer creer con la razón y no con la vida».<sup>91</sup> Por este motivo, aunque la razón no puede destruir la voluntad, ya que como anticipa el mismo don Avito «no hay forma sin materia» [*Amor y pedagogía*, 2007: 66], sí puede destruirse a sí misma al intentar desviar a ésta otra de su propósito, que es vivir. Esto es lo que consigue la pedagogía racionalista del padre.

En ese enajenamiento progresivo al cual aludimos anteriormente, la ciencia se presta a que el personaje, cada vez más, centre su atención en lo que los demás piensan de él. De ahí su necesidad de verse desde fuera («arde en deseos de verse desde fuera, como los demás le ven») [*Amor y pedagogía*, 2007: 154]. Por esta misma razón, sin embargo, el resultado es un fracaso. Apolodoro no va a lograr perpetuar su personalidad a través de su novela ya que, para saber qué es y qué será de ella, habrá de renunciar a su propia vida. Pero ni siquiera en ese último acto, un acto que describe sarcásticamente el narrador como «solemne, serio, sin frases ni posturas, pero original» conseguirá dejar en él, además, de su cuerpo, su alma.<sup>92</sup> Aparecerá de nuevo la galería:<sup>93</sup> «que no se rían de él, después de muerto» [*Amor y pedagogía*, 2007: 162]. Seguirá en él

---

<sup>88</sup> Véase *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, op. cit., p. 50.

<sup>89</sup> La primera palabra de Apolodoro, «gogo», según las investigaciones de don Fulgenio, «dan por resultado que en el idioma vascuence o éusquera *gogo* equivale «deseo, ganas, humor, ánimo», y *acaso por extensión* [la cursiva es mía], *voluntad*». Y el mismo narrador, poco antes, se pregunta: «¿Qué relación habrá entre este misterioso *gogo* y el futuro momento metadramático?» (Véase *Amor y pedagogía*, op. cit., p.94).

<sup>90</sup> *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, op. cit., p. 51.

<sup>91</sup> *Del sentimiento trágico*, op. cit., p. 116.

<sup>92</sup> Unamuno, en la ya citada carta a Jiménez Ilundáin, escribe a propósito del final de Apolodoro: «cuando el joven héroe va a pegarse el tiro, sólo piensa en el qué dirán y estudia largamente las cortas líneas que dejará escritas» (Véase n. 65).

<sup>93</sup> «Si la muerte resulta grotesca es porque el pobre no logró compenetrarse con su papel y hasta el final lo representó» (R. Gullón, op. cit., p. 69).

el pertinaz empeño de llegar a ser genio: «ya que no puedo ser genio en vida, lo seré en la muerte». Pero a pesar de su corta vida, no la perderá sin antes haber aprendido algo: «escribiré un libro sobre la necesidad de morir cuando el amor nos falta» [*Amor y pedagogía*, 2007: 151]. Lástima que éste llegue tarde y de la forma más insospechada. La personalidad de Apolodoro, en última instancia, sólo logrará salvarse en el hijo nacido por el compasivo amor de la doliente criada, Petra.

Mas a quien le ha producido el efecto más hondo y más rudo la muerte violenta de nuestro Apolodoro ha sido a Petra, la criada, a su Petrilla. Esto es para que se vea que la mayor rudeza de inteligencia y de carácter puede ir unida a la mayor profundidad y ternura de sentimientos. Esa pobre muchacha, víctima de las teorías de don Fulgencio, obrando sobre los instintos de Apolodoro sobreexcitados a la vista de la muerte próxima —pues veía claro que tenía que matarse—, esa pobre muchacha tuvo la desgracia de enamorarse *a posteriori* de su señorito, del padre del fruto que ahora lleva en las entrañas [*Amor y pedagogía*, 2007: 172].

### 3. Odio y personalidad

El conflicto entre la voluntad y la razón, que acabamos de analizar a propósito de *Amor y pedagogía*, está también presente en *Abel Sánchez*. En ambas novelas, el drama de los personajes reside precisamente en su incapacidad para reconciliar estas dos partes que, según el escritor, definen el ser.<sup>94</sup> Es por este motivo, que no se nos antoja casualidad que nuestros protagonistas estén, de un modo u otro, emparentados con el mundo de la ciencia, para Unamuno, el de la razón (Joaquín Monegro, como médico, y Apolodoro, como objeto científico); y que sea este su lado racional, el que se oponga al de sus sentimientos, para el escritor, el de la voluntad.

La voluntad es, según vimos, esa fuerza que empuja al individuo a existir y seguir existiendo. Por ello, tampoco nos parece extraño que los protagonistas de nuestras dos novelas anhelan la gloria. A falta —como diría Unamuno— de una inmortalidad «de carne y hueso»,<sup>95</sup> la fama es el medio a partir del cual el individuo puede dar sentido a su vida y a su propia personalidad. A esto último se debe, como señala Unamuno, que es la memoria «la base de la personalidad individual».<sup>96</sup>

Nuestros personajes buscan conocerse: su personalidad. Para Unamuno, aquello que es imperecedero porque vive en el recuerdo. La gloria, en ese sentido, es la manera de perpetuar la personalidad; por ello la desean tanto Apolodoro, con su novela, como Joaquín Monegro. El protagonista de *Abel Sánchez* intentará ser recordado por haber descubierto algún hallazgo médico y por ser, más tarde, el escritor de unas *Memorias* en las que relata la pasión que fue su vida.

La paradoja, sin embargo, es que nuestros protagonistas traten de saciar su anhelo de immortalizarse —un deseo propio de la voluntad—, a través de su lado racional. La razón, para Unamuno, ni quiere ni anhela y, por este motivo, no puede satisfacer las ansias que la voluntad tiene de perpetuar la personalidad. Es en ese sentido que el rol que desempeñan ambos personajes, como médico y como objeto científico, les es un obstáculo. Su cerebralismo les va a impedir llevar a cabo esas obras con las que podrían pasar a la posteridad y que, por contrapartida, van a quedar condenadas al fracaso.

Este fracaso, desde la visión teatral de la existencia que nos ofrece *Amor y pedagogía*, es percibido por nosotros, los lectores, de forma externa. Desde nuestra posición, en cierta manera parecida a la del «Supremo dramaturgo» que aparece en la obra, la tragedia íntima del pobre Apolodoro, sin dejar de ser triste, puede resultar cómica. Siempre vemos lo que ocurre desde fuera; y así, en el momento de mayor tensión dramática, la muerte del personaje, en lugar de verle simplemente ahorcado, nos lo vamos a encontrar «colgado así, como una longaniza» [*Amor y pedagogía*, 2007: 163]. Esta comicidad y este carácter grotesco, que es propio de *Amor y pedagogía*, va a estar completamente ausente en *Abel Sánchez*. En esta otra novela, seremos testigos de la tragedia del personaje, pero vista esta vez desde dentro. A ello contribuye, por un

---

<sup>94</sup> Véase *Del sentimiento trágico de la vida*, op. cit., «El hombre de carne y hueso», pp. 49-64.

<sup>95</sup> *Ibidem*.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p.55.

lado, la forma en que la obra está escrita: alternando la acción principal y la visión íntima que nos ofrecen las *Confesiones* de Joaquín Monegro. No obstante, este recurso narrativo carecería de sentido si no atendiésemos antes a la elección temática.

A nuestro modo de ver, la pérdida de ese elemento cómico que caracterizaba *Amor y pedagogía* va muy unida a ese progresivo ensimismamiento del autor al cual aludíamos con anterioridad. Sin dejar de estar presente, como acabamos de señalar, ese conflicto trágico entre razón y voluntad, Unamuno parece cada vez más inclinado hacia la confusa e inefable realidad que refleja esta última. Se trata de la realidad de los sentimientos y, en particular, de la envidia y el odio, tema central de la obra. De modo que esa «historia de pasión» que se nos adelanta en el título no es otra que la historia de Joaquín Monegro y su odio por Abel; y de cuya vivencia íntima, como mencionamos en el anterior párrafo, nos da testimonio la *Confesión*. ¿Qué pudo llevar, sin embargo, a que Unamuno escribiera sobre la envidia y el odio? Para responder a esta pregunta, nos es preciso atender antes al contexto histórico y biográfico que se oculta tras la obra.<sup>97</sup>

«He sentido revivir en mí todas las congojas patrióticas de que quise librarme al escribir esta historia congojosa. Historia que no había querido volver a leer» [*Abel Sánchez*, 2004: 79]. La novela, *Abel Sánchez*, fue publicada en 1917, pero esas «congojas patrióticas», a las que alude Unamuno en el prólogo a su segunda edición, datan de unos años antes. Al punto de iniciarse la Gran Guerra, la contienda europea sólo sirvió para acentuar las diferencias entre esas «dos Españas» sobre las que ya el poeta Antonio Machado cantara en su poema «españolito que vienes al mundo».<sup>98</sup> La España liberal y democrática, de un lado, y la España más tradicional y conservadora, del otro, pasaron a identificarse, respectivamente, con las crecientes potencias aliadófilas y germanófilas. Dos visiones políticas contrapuestas sirvieron para alentar un debate que, en el sistema universitario español, se vivió de forma intensa. Dentro de él, Unamuno tuvo un papel destacado. Si bien en su nueva carrera espiritual, el escritor ya había abandonado el socialismo de sus años de juventud, no dejó de denunciar «en discursos y artículos el ordenancismo y la intolerancia de los poderes centrales, que él relacionaba con la España inquisitorial y dogmática de los Austrias».<sup>99</sup> De modo que sus ataques le llevaron, incluso, a criticar los errores del rey Alfonso XIII; motivo por el que, seguramente, en 1914, el Ministro de Instrucción Pública del gobierno conservador, presidido por Eduardo Dato, decretara su dimisión como rector de la Universidad de Salamanca.

Ante este ambiente nacional envenenado, y teniendo en cuenta las inestabilidades políticas y las dificultades económicas por las que atravesaba el país, no es de extrañar que el tema de la envidia y del odio sirvieran a Unamuno como argumento para su obra. Ello explica que en el prólogo de la segunda edición de *Abel Sánchez*, le responda a un estudiante americano que su historia la había sacado «de la vida social que siento y sufro —y gozo— en torno mío»; pero también añade que de su «propia vida» [*Abel Sánchez*, 2004: 80]. De modo que, hemos de atribuir su interés por ambos temas, en parte, como acabamos de señalar, a las circunstancias

---

<sup>97</sup> Véase la edición de Carlos A. Longhurst (Miguel de Unamuno, *Abel Sánchez*, Cátedra, Letras Hispánicas, 2004, «La redacción de *Abel Sánchez*», pp. 11-20) —edición que, por otro lado, ha servido de base para el presente estudio— y el libro de referencia de Carlos Clavería, *Temas de Unamuno* (Carlos Clavería, *Temas de Unamuno*, Gredos, Madrid, 1953, «Sobre el tema de Caín en la obra de Unamuno», pp. 97-129). En ambos textos, además, se sigue de cerca la fortuna literaria que han tenido los temas de la envidia y el odio en la obra de Unamuno.

<sup>98</sup> «Españolito que vienes / al mundo te guarde Dios / una de las dos Españas / ha de helarte el corazón».

<sup>99</sup> *Abel Sánchez* (2004), op. cit., p. 12.

políticas e históricas que le tocó vivir, pero también a otros aspectos de índole más personal. Es aquí donde no sabemos hasta qué punto pudo influirle la mala relación que tuvo con su hermano Félix quien, al parecer, le guardaba al escritor un cierto resentimiento debido al temprano éxito que éste había cosechado.<sup>100</sup> Sea cual fuere el motivo, las circunstancias favorecieron que el autor acabara estableciendo una interpretación histórico-social de la envidia que le llevaría, en última instancia, a relacionarla con lo más íntimo del «alma española».

Poco antes de los acontecimientos señalados, Unamuno ya había escrito en 1909, en un ensayo titulado «La envidia hispánica»,<sup>101</sup> sobre «la terrible plaga de nuestras sociedades; ésta es la más íntima gangrena del alma española... somos colectivamente unos envidiosos». Visión de los españoles que se va repitiendo a lo largo de su vida. También, desde su exilio en Hendaya, recordará aquella «vieja envidia tradicional —y tradicionalista— española» que «agrió las gracias de Quevedo y las de Larra» [Abel Sánchez, 2004: 81]. Para acabar volviendo a ella, próxima ya la Guerra Civil, en el artículo «Más de la envidia hispánica» (1934).<sup>102</sup>

Esta dimensión social de la envidia se pone de manifiesto en la novela en las escenas del casino (cap. XXII) y, en especial, a través de la figura de Federico Cuadrado. Ese experimentado personaje que hace, las veces, de diabólico consejero de nuestro protagonista y que, en un determinado momento, ya le advierte cómo «no hace falta que le hayan hecho a uno mal alguno para tenerle tirria» [Abel Sánchez, 2004: 155]. Por otro lado, es en este tipo de lugares de encuentro como son los casinos y también los cafés, espacios —como diría Unamuno— de «ociosidad espiritual»,<sup>103</sup> donde el escritor parece hallar un ambiente propicio a esa envidia. No nos parece, por lo tanto, que sea una elección casual la del casino.

En otro artículo titulado «Invidiados y envidiosos» (1935),<sup>104</sup> Unamuno hace un elogio al «hombre del café». Se trata de un individuo al que el escritor considera «descontentadizo», «resentido —de sí mismo antes que nada» y envidioso. Pero es el hombre que, para Unamuno, es «consciente de su envidia y de su envidiosidad —que no son precisamente lo mismo—; es el hombre en lucha consigo mismo». El hombre que «siente su propia miseria... y ésta hace su grandeza». Es el Joaquín Monegro de la novela y, podríamos añadir también, el propio Unamuno. Al final del citado artículo, y a propósito de la redacción de *Abel Sánchez*, el autor le asegura a su amigo, el célebre Gregorio Marañón, como «ensayé en mí mismo la pluma-lanceta con que la escribí». Por último, en otro ensayo, «Sobre la soberbia» (1904), Unamuno ya anticipaba que

Sólo odiamos, lo mismo que solo amamos, lo que en algo y, de una otra manera, se nos parece; lo absolutamente contrario o en absoluto diferente de nosotros no nos merece ni amor ni odio, sino indiferencia. Y es que, de ordinario, lo que aborrezco en otros aborrezco por sentirlo en mí mismo; y si me hiere aquella púa del prójimo, es porque esa misma púa me está hiriendo en mi interior. Es mi envidia, mi soberbia, mi petulancia, mi codicia, las que me hacen aborrecer la soberbia, la envidia, la petulancia, la codicia ajenas.<sup>105</sup>

---

<sup>100</sup> Véase Clavería, op. cit., pp. 108-109.

<sup>101</sup> Artículo incluido en Miguel de Unamuno, *Mi religión y otros ensayos breves* (1910); libro anotado al final en la bibliografía.

<sup>102</sup> Este artículo fue publicado el 18 de Abril de 1934 en el periódico madrileño *Ahora*.

<sup>103</sup> Locución extraída del ya citado ensayo, «La envidia hispánica» (1909).

<sup>104</sup> Publicado también en *Ahora*, el 15 de junio de 1935.

<sup>105</sup> Fragmento citado en la edición de Carlos A. Longhurst (*Abel Sánchez*, op. cit., p. 17).

Como anota Abellán, en su ya citada edición de *Abel Sánchez*, «en este tema ve Unamuno el nervio de la conflictividad histórica y social que ha vivido nuestro país de forma continua y apasionada, aunque no deje de reflejar el fondo universal de la humana convivencia».<sup>106</sup> Unamuno pudo experimentar, pues, esa envidia como español y como humano. La novela acepta, en ese sentido, la doble lectura. De modo que, a la dimensión social de la envidia, habría que sumarle otra de orden existencial y antropológico que es la que nos interesa. A esta perspectiva obedece la visión que el autor ofrece de la novela en el prólogo a *La tía Tula* (1921):

En mi novela *Abel Sánchez* intenté escarbar en ciertos sótanos y escondrijos del corazón, en ciertas catacumbas del alma, adonde no gustan descender los más de los mortales. Creen que en esas catacumbas hay muertos, a los que lo mejor es no visitar, y esos muertos, sin embargo, nos gobiernan. Es la herencia de Caín.<sup>107</sup>

Ese viaje hacia el origen antropológico de la envidia es el que lleva a Unamuno a redescubrir la historia de Caín y Abel<sup>108</sup>; de hecho, la novela es un reflejo literario de su propia interpretación del mito.<sup>109</sup> Interpretación que bebe, sin duda, de la visión que, previamente, le había aportado Lord Byron con su célebre poema *Caín*. Recordemos cómo, para Joaquín Monegro, «fue terrible el efecto que la lectura de aquel libro me hizo» [*Abel Sánchez*, 2004: 123]. Como anota Carlos Clavería,<sup>110</sup> es en esas típicas «preguntas unamunescas» («¿Por qué me hicieron?», «¿Por qué he de vivir?»), que el escritor pone en boca del protagonista, donde se deja ver la influencia que tuvo el poeta inglés sobre el tradicional mito; ya que Unamuno, igual que Byron y otros de sus muchos apologistas,<sup>111</sup> trata de relativizar el papel que tuvo Caín en el asesinato a su hermano; y para ello, vuelve al origen de su envidia: el desprecio de Dios a su ofrenda.

«¿Por qué miró Dios con agrado la ofrenda de Abel y con desdén la de Caín?» —le pregunta Joaquín Monegro a su amigo; y éste le responde: «Acaso porque Dios veía ya en Caín el futuro matador de su hermano..., al envidioso...». De ello, Joaquín Monegro, con Unamuno, concluye: «entonces es que [Dios] le había hecho envidioso» [*Abel Sánchez*, 2004: 123]. Es a través de este planteamiento preexistencial de su maldad como el escritor dignifica a Caín, haciendo de él un personaje trágico. De modo que, igual que el «hombre del café», Caín sería el hombre «en lucha consigo mismo», consciente de una envidia y una «envidiosidad» a las que se vería forzado a combatir. No obstante, ésta es sólo una de las dos posibles lecturas que el escritor deja abiertas en la novela. Como veremos más adelante, no llegaremos a saber con toda seguridad si la envidia y el odio de Joaquín anteceden a su existencia o, por contra, se desarrollan a medida que avanza el relato.

Dejando de lado esta visión preexistencial que Unamuno muestra de su envidia, y que le lleva a permanecer en constante lucha consigo mismo, la alabanza moral que hace del personaje bíblico está también enfocada a su misma «envidiosidad»:

---

<sup>106</sup> *Abel Sánchez* (1987), op. cit., p. 11.

<sup>107</sup> Miguel de Unamuno, *La tía Tula*, ed. Anna Caballé, Austral, Madrid, 2007, p.51.

<sup>108</sup> Ese «cainismo que Unamuno veía perderse en las simas más profundas del alma humana, parece haber sido la materia más apta para operar» (Clavería, op. cit., p.107)

<sup>109</sup> Dejando de lado el contenido de la novela, en el que son múltiples las referencias que se hacen al mito, saltan a la vista sus claras resonancias en la misma elección de los nombres. Hay un «Abel españolizado» con el apellido Sánchez y un Joaquín cuya fonética no deja de recordarnos a la del Caín del mito.

<sup>110</sup> Clavería, op. cit., p. 111.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 98.

Y al fin la envidia que yo traté de mostrar en el alma de mi Joaquín Monegro es una envidia trágica, una envidia que se defiende, una envidia que podría llamarse angélica; pero ¿y esa otra envidia hipócrita, solapada, abyecta, que está devorando a lo más indefenso del alma de nuestro pueblo? ¿Esa envidia colectiva? ¿La envidia del auditorio que va al teatro a aplaudir las burlas a lo que es más exquisito o más profundo? [*Abel Sánchez*, 2004: 81].

Unamuno distingue entre una envidia a la que podríamos llamar material, y que vincula a esa «íntima gangrena del alma española», para el escritor una envidia deleznable, de otra de naturaleza «angélica» o espiritual. Se trata ésta última de la envidia de Caín («Caín no mató a Abel por concurrencia económica, sino por envidia de la gracia que hallaba ante Dios»);<sup>112</sup> para Unamuno, una envidia mucho más noble. El mismo Abel, en la novela, también hace énfasis en esta idea cuando le dice a su amigo Joaquín que «la envidia de Caín era algo grande» [*Abel Sánchez*, 2004: 140].

En su lectura del mito bíblico, Unamuno ve en los personajes de Caín y Abel dos personificaciones, respectivamente, del conocimiento —y por extensión, la ciencia— y la vida. Abel es el personaje cuya existencia y perpetuación de su personalidad se ve avalada por la gracia que Dios le ha concedido. En la novela, esa gracia equivale a su don como artista («El arte es mi religión»)<sup>113</sup> y lo que le garantiza, la gloria. Ello explica, por otro lado, su desprecio por la misma:

- [Joaquín] Y, además, gloria
- [Abel] ¿Gloria? Para lo que dura...
- Menos dura el dinero.
- Pero es más sólido.
- No seas farsante, Abel, no finjas despreciar la gloria.

[*Abel Sánchez*, 2004: 150]

Joaquín Monegro, en cambio, no cuenta con un Dios que, como el Abel mítico, dé sentido a su vida, ni con un don que, como el de la novela, asegure su gloria. Es por este motivo que lo primero que envidia Joaquín de su amigo es su temprano éxito; así nos lo hace saber cuando en su *Confesión* escribe:

Ya desde entonces era él el simpático, no sabía por qué, y antipático yo, sin que se me alcanzara mejor la causa de ello, y me dejaban solo. Desde niño me aislaron mis amigos [*Abel Sánchez*, 2004: 86].

De manera que la enemistad de Monegro con Abel es anterior al conflicto con Helena; pero es que la relación que une al personaje con esta *femme fatale* también acepta esta lectura. En nuestra opinión, Joaquín no quiere a Helena, lo que no puede soportar es que ésta ame a Abel y que, por ello, le rechace; por esta razón, considero que ese odio de Joaquín hacia el amigo habríamos de atribuirlo, nuevamente, a su envidia y a su soberbia, que no puede sufrir esta afrenta:

---

<sup>112</sup> *La agonía del cristianismo* (1924); citado en Carlos Clavería, op. cit., p. 118.

<sup>113</sup> *Abel Sánchez* (2004), op. cit., p. 138.

— [Antonia] ¿Tienes celos de Abel?  
—[Joaquín] Sí, tengo celos de Abel; le odio, le odio, le odio —y cerraba la boca y los puños al decirlo, pronunciando entre dientes.  
—Tienes celos de Abel... luego quieres a Helena.  
—No, no quiero a Helena; Si fuese de otro, no tendría celos dese otro. No, no quiero a Helena; la desprecio...

[Abel Sánchez, 2004: 115-116]

Cabría preguntarse ahora por qué Joaquín Monegro anhela y envidia esa gloria de su amigo. Según vimos en el apartado anterior, a través de la figura de don Fulgencio, Unamuno hace de la personalidad que es, en esencia, un concepto antropológico, una cuestión existencial; de manera que el qué soy va unido inseparablemente al qué va ser de mí. Dentro de su visión del ser,<sup>114</sup> el escritor considera que «lo que determina a un hombre, lo que le hace *un* hombre, uno y no otro, el que es y el que no es, es un principio de unidad y un principio de continuidad»; ya que el hombre *es* «en el espacio, merced al cuerpo» y *es* «en la acción y en el propósito»,<sup>115</sup> que es seguir existiendo. Es a través de estos dos principios, y un tercero, el de «continuidad en el tiempo», como también Unamuno explica el cambio:

Sin entrar a discutir —discusión ociosa— si soy o no el que era hace veinte años, es indiscutible, me parece, el hecho de que el que soy hoy proviene, por serie continua de estados de conciencia, del que era en mi cuerpo hace veinte años. La memoria es la base de la personalidad individual, así como la tradición lo es de la personalidad colectiva de un pueblo.<sup>116</sup>

No obstante, el escritor considera que todos esos cambios, sea en gozos o en dolores, contribuyen a alimentar nuestra propia conciencia, nuestra personalidad (para Unamuno, lo mismo)<sup>117</sup> y no a aniquilarla: «cada cual defiende su personalidad, y sólo acepta un cambio en su modo de pensar o de sentir en cuanto este cambio pueda entrar en la unidad de su espíritu y engarzar en la continuidad de él»;<sup>118</sup> y es en ese sentido que, para el escritor, la muerte no es un cambio. Ante la incertidumbre de lo que pueda ser la muerte, la personalidad se siente dividida y corresponde a la voluntad afirmarla encontrándole un sentido a la vida o, lo que es lo mismo, haciendo de la muerte otro cambio. Por ello, todas sus obras —ya que la voluntad para Unamuno, según vimos, se manifiesta obrando— deben contribuir a ese fin.

En la novela, a falta de un Dios que asegure nuestra existencia —y al que Joaquín Monegro también trata de encontrar con su visita a la Iglesia (cap. XV)— resta la gloria como manera de dar sentido a la propia vida y a la personalidad. Recordemos, como acabamos de señalar, que para el escritor «la memoria es la base de la personalidad individual».<sup>119</sup> Se trata del erostratismo tan mencionado por Unamuno y que crea en el individuo el anhelo de hallar una inmortalidad en nombre: ser recordado era lo que buscaba el desgraciado Apolodoro al escribir su novela; lo mismo que, para Monegro, también perseguía su amigo Abel Sánchez antes de

---

<sup>114</sup> Véase *Del sentimiento trágico de la vida*, op. cit., «El hombre de carne y hueso», pp. 49-64.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>116</sup> *Ibidem*.

<sup>117</sup> «tener conciencia de sí mismo, tener personalidad, es saberse y sentirse distinto de los demás seres» (*Ibid.*, op. cit., p.171).

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 55.

saltar a la fama. De ahí, otra vez, que el personaje lo acuse de «farsante» en los momentos en que, según él, finge despreciarla.<sup>120</sup> Como escribiera el autor *Del sentimiento trágico*:

Tremenda pasión esa de que nuestra memoria sobreviva por encima del olvido de los demás si es posible. De ella arranca la envidia a la que se debe, según el relato bíblico, el crimen que abrió la historia humana: el asesinato de Abel por su hermano Caín.<sup>121</sup>

Esa envidia espiritual a la que nos referíamos anteriormente no es otra, pues, que envidia de inmortalidad; de la gloria de la que el personaje carece y de la que sí es poseedor su amigo Abel; pero, por este mismo motivo, es también, en última instancia, envidia de personalidad. Joaquín Monegro es un personaje complejo cuyas íntimas contradicciones, como veremos a continuación, nacen de su incapacidad para reconciliar su razón con su pasión. Abel, en ese sentido, carece del problema ya que, como bien advierte nuestro protagonista, «es un inconsciente, aunque yo me empeño a ver en él un técnico reflexivo» [*Abel Sánchez*, 2004: 140]. Es por ello que, a los ojos de Joaquín, Abel se manifiesta con una personalidad plena y absolutamente seguro de sí mismo: «Yo siempre he de ser yo», le dice en un determinado momento [*Abel Sánchez*, 2004: 194]. Esa envidia de personalidad del personaje es la que le lleva hasta extremos como el de querer ser su amigo; un anhelo que nace de la desesperación si tenemos en cuenta que la conclusión lógica de ello sería dejar de existir:

—¡Quién fuera usted, don Joaquín! —decíale un día a éste aquel pobre desheredado aragonés, el padre de los cinco hijos, luego que le hubo sacado algún dinero.  
—¡Querer ser yo! ¡No lo comprendo!  
—Pues sí, lo daría todo por poder ser usted, don Joaquín.  
—¿Y qué es ese todo que daría usted?  
—Todo lo que puedo dar, todo lo que tengo.  
—¿Y qué es ello?  
—¡La vida!  
—¡La vida por ser yo! —y a sí mismo se añadió Joaquín: «¡Pues yo la daría para poder ser otro!».  
—Sí, la vida por ser usted.  
—He aquí una cosa que no comprendo bien, amigo mío; no comprendo que nadie se disponga a dar la vida por poder ser otro, ni siquiera comprendo que nadie quiera ser otro. *Ser otro es dejar de ser uno, de ser el que se es.*<sup>122</sup>

[*Abel Sánchez*, 2004: 175]

No obstante, en su búsqueda por alcanzar la gloria, Joaquín Monegro no va a dejar de intentar destacar en su ciencia, la medicina. Igual que Abel con la pintura, nuestro protagonista va a intentar hacer de ésta su medio con el que alcanzar la gloria:

---

<sup>120</sup> El mismo Unamuno, en *Del sentimiento trágico*, ya advierte: «literato que finge despreciar la gloria, miente como un bellaco» (Ibid., p. 93).

<sup>121</sup> Ibid., p. 96.

<sup>122</sup> La misma idea aparece también reproducida en *Del sentimiento trágico*: «en cierta ocasión, este amigo al que aludo me dijo: «Quisiera ser fulano» (aquí un nombre), y le dije: Eso es lo que yo no acabo de comprender, que uno quiera ser otro cualquiera. Querer ser otro, es querer dejar de ser uno el que es» (op.cit, p. 56).

Pues mira, Helena, voy a decirte la verdad, toda la verdad. ¡No me basta con eso! Yo querría haberme hecho famoso, haber hallado algo nuevo en mi ciencia, haber unido mi nombre a algún descubrimiento científico... [Abel Sánchez, 2004: 142].

Tentativa que, como vemos, va a quedar condenada al fracaso. Ni siquiera la medicina cuya función sería la de salvar vidas, va a servirle para alcanzar la gloria y salvar así la propia:

—¿Y quién te ha dicho, Abel, que sea lo propio de la medicina curar las enfermedades?

—Entonces, ¿qué es?

—Conocerlas. *El fin de la ciencia es conocer.*

[Abel Sánchez, 2004: 194]

No es casualidad, que el autor, igual que con Apolodoro, decidiera vincular a su personaje, Joaquín Monegro, al mundo de la ciencia, ya que es así como plantea, en esta novela, el conflicto entre razón y voluntad. Al atormentado médico, el pensamiento racional y científico no le va a servir para dar respuesta a preguntas que, para Unamuno, requieren un conocimiento vital y a las que sólo la voluntad tiene potestad de responder. Por ejemplo, el cuestionarse la propia personalidad: «qué soy» le pregunta Monegro a la doliente Antonia, a lo que ella responde: «...un desgraciado. Una persona que sufre» [Abel Sánchez, 2004: 110]. Sufrimiento, dolor y un profundo sentimiento de vacío, de vanidad de vanidades, es lo único que consigue el personaje al tratar de resolverlas a través de su razón:

—¿Por qué naci, padre?

—Pregunte más bien para qué nació.

[Abel Sánchez, 2004: 136]

Al plantear un interrogante existencial, Joaquín Monegro se pregunta por la causa cuando debería, como le aconseja el cura, cuestionarse por la finalidad. Para Unamuno, que la razón trate de resolver el «por qué» de una cuestión puramente vital no tiene ningún sentido. Se trata de preguntas a las cuales la razón no tiene acceso, ya que van más allá de nuestro conocimiento empírico, y a las que sólo la voluntad puede responder. Por otro lado, las respuestas que la voluntad puede ofrecer no son racionales sino prácticas; es por este motivo que, en lugar de la causa, se cuestiona el «para qué». A esto se debe que, al formularse esta otra pregunta, el individuo tiene mucha más libertad para responder.

Abel, por su parte, no siente la necesidad de resolver estas cuestiones ya que su mundo —que es el del arte, la imaginación y la creación— se halla mucho más próximo al de la voluntad. Caso distinto es el de su amigo Joaquín, que representa el universo científico y racional. En gran medida, Joaquín es víctima de su razón:

¡Con qué razón culpaba Caín a sus padres de que hubieran cogido de los frutos del árbol de la ciencia en vez de coger de los del árbol de la vida! A mí, por lo menos, la ciencia no ha hecho más que exacerbarme la herida [Abel Sánchez, 2004: 123].

Pero, por otro lado, Joaquín Monegro también es víctima «de una pasión que ni comprende ni domina»<sup>123</sup>: su odio.

Es por todas esas preguntas sin respuesta, como apuntábamos anteriormente, que se crea en el personaje un hondo sentimiento de vacío. En ese sentido, su soberbia es una reacción. Para no asumir su propia vanidad, Joaquín necesita reafirmarse a sí mismo, aunque esto le lleve, incluso, a creerse por encima de los demás. Según la doctrina la cristiana, la soberbia es el origen de los demás pecados capitales; y a ella, por consiguiente, hemos de atribuirle también su envidia;<sup>124</sup> de hecho, es en el momento en que la soberbia de Joaquín se ve más gravemente afrentada, el matrimonio de Abel y Helena, cuando de esa envidia de la niñez nace el odio que marcará de por vida al personaje:<sup>125</sup>

En los días que siguieron a aquel en que me dijo que se casaban —escribió en su *Confesión* Joaquín— sentí como si el alma toda se me helase. Y el hielo me apretaba el corazón. Eran como llamas de hielo. Me costaba respirar. El odio a Helena, y, sobre todo, a Abel porque era odio, odio frío cuyas raíces me llenaban el ánimo, se me había empedernido. No era una mala planta, era un témpano que se me había clavado en el alma; era, más bien, mi alma toda congelada en aquel odio. Y un hielo tan cristalino, que lo veía todo a su través con una claridad perfecta [*Abel Sánchez*, 2004: 101].

A nuestro modo de ver, ese despertar del odio en Joaquín marca, como acabamos de señalar, un antes y un después. Un punto de inflexión en la personalidad del protagonista y, consecuentemente, también en el transcurso de la novela; ya que, no olvidemos, ésta no es otra que la historia de su odio. Más adelante, tendremos ocasión de preguntarnos hasta qué punto ese odio no se halla ya inmerso en el personaje desde su propio nacimiento; pero baste señalar ahora que es en el momento de la boda de su amigo Abel, cuando se manifiesta. ¿Y en qué le influye o cómo le condiciona al personaje la vivencia de su odio? En primera instancia, en una incapacidad de Joaquín para el amor que, como advierte A. Longhurst, «es tema que se repetirá varias veces hasta el mismo final»;<sup>126</sup> y que se evidencia, por ejemplo, en pasajes como el siguiente:

—¿Y crees, Helena, que hay alguien, hombre o mujer, que pueda quererme?  
—No hay nadie que no pueda encontrar quien le quiera.  
—¿Y querré yo a mi mujer? ¿Podré quererla? Dime.  
—Hombre, pues no faltaba más...  
—Porque mira, Helena, no es lo peor no ser querido, no poder ser querido, lo peor es no poder querer.

[*Abel Sánchez*, 2004: 105]

---

<sup>123</sup> Tal y como advierte Carlos A. Longhurst en su edición de la obra. Véase *Abel Sánchez* (2004), op. cit., p. 52.

<sup>124</sup> «...la tan mentada soberbia de Luzbel fué (sic), como todas las soberbias, envidia» (Miguel de Unamuno, «Invidiados y invidiosos»; anotado al final en la bibliografía).

<sup>125</sup> La envidia acaba llevando al odio. Ésta es una idea que aparece reproducida en la novela en boca del mismo Joaquín Monegro. Y así, en su conversación con el sacerdote, cuando éste le responde a Joaquín que lo que siente por Abel no es odio sino envidia, nuestro protagonista, de forma sentenciosa, concluye: «Todo odio es envidia, padre; todo odio es envidia». Véase *Abel Sánchez* (2004), op. cit., p. 136.

<sup>126</sup> *Abel Sánchez* (2004), op. cit., p. 106, n. 19.

Ya hemos señalado en varias ocasiones que la voluntad, según la concibe Unamuno, es esa fuerza que empuja al individuo a vivir y a seguir viviendo. No obstante, en este segundo anhelo de permanecer, que en la novela se materializa con la promesa de la gloria, la voluntad dispone de dos medios. Se trata de dos sentimientos que ayudan o no a saciar el deseo de inmortalidad y que afectan de distinta forma a la personalidad, ya que son opuestos entre sí. Se trata del amor y el odio. Sobre el primero, volveremos de manera más detallada en el próximo apartado, pero hay algunas consideraciones que cabría retener ahora.

Dentro de su concepto del hombre, Unamuno establece una oposición entre individualidad y personalidad:

Debo aquí advertir una vez más cómo opongo la individualidad a la personalidad, aunque se necesiten la una a la otra. La individualidad es, si puedo así expresarme, continente y la personalidad el contenido, o podría también decir, en un cierto sentido, que mi personalidad es mi comprensión, lo que comprendo y encierro en mí.<sup>127</sup>

Tomando la misma analogía, la individualidad sería el mismo recipiente mientras que la personalidad, el contenido: el mundo que cada individuo encierra dentro de sí. Ya hemos visto anteriormente como la personalidad, frente a un destino que es incierto, se desespera. La incapacidad para asegurar racionalmente su persistencia es la que le lleva hasta el extremo de dudar de su propia realidad. Es entonces cuando el recipiente se vacía y la personalidad se siente desfallecer. A partir de aquí, es la voluntad la que tiene que afirmarla y darle un sentido; y a tal propósito contribuye el amor.

El amor es la manera como el individuo puede dar sentido a su propia personalidad, dándoselo también a su existencia.<sup>128</sup> Frente a la angustia vital de sentirnos finitos, el amor, que para Unamuno no es otra cosa que compasión, es ese impulso que le lleva a apiadarse de sí mismo, para luego compadecer a los demás:

Porque de este amor o compasión a ti mismo, de esta intensa desesperación, porque así como antes de nacer no fuiste, así tampoco después de morir serás, pasas a compadecer, esto es, a amar a todos tus semejante y hermanos en apariencialidad, miserables sombras que desfilan de su nada a su nada, chispas de conciencia que brillan un momento en las infinitas y eternas tinieblas.<sup>129</sup>

Es, por lo tanto, un sentimiento unificador, pero también creativo. Según el escritor, «la memoria es la base de la personalidad individual»<sup>130</sup> o lo que es lo mismo, nuestra personalidad existe siempre que haya alguien que la recuerde. En ese sentido, al unirnos por compasión a los demás, el amor hace que los creamos de continuo en nosotros personalizándolos; es decir, atribuyéndoles una personalidad. No obstante, se trata de un movimiento recíproco ya que también ellos, al crearnos a nosotros, afirman la nuestra.<sup>131</sup> En suma, la personalidad sólo se completa dentro de un medio social.

---

<sup>127</sup> *Del sentimiento trágico de la vida*, op. cit., p. 197.

<sup>128</sup> *Ibid.*, «Amor, dolor, compasión y personalidad», pp. 165-184.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>131</sup> Unamuno encuentra este amor compasivo incluso en la misma raíz etimológica de la palabra «conciencia»: «conciencia, *conscientia*, es conocimiento participado, es consentimiento, y con-sentir es com-padecer» (*Del sentimiento trágico*, op. cit., p 171).

Y cuando el amor es tan grande y tan vivo y tan fuerte y desbordante que lo ama todo, entonces lo personaliza todo y descubre que el total Todo, que el Universo es Persona también, que tiene una Conciencia, Conciencia que a su vez sufre, compadece y ama, es decir, es conciencia. Y a esta Conciencia del Universo, que el amor descubre personalizando cuanto ama, es a lo que llamamos Dios.<sup>132</sup>

Para Unamuno, Dios sería la humanidad personificada a la cual nosotros creamos para que, desde su inmortalidad, nos siga creando, recordándonos; o, dicho de otra manera, para que, desde ella, siga dando sentido a nuestra existencia y asegurando nuestra personalidad. Pero a este Dios, que «es el Dios de los humildes»,<sup>133</sup> el cristiano, sólo se llega a través de la humildad. Por consiguiente, es la humildad la que nos lleva al amor.

Volviendo a la obra, la soberbia de Monegro es la que le conduce directo al odio. Su incapacidad para amar y su capacidad, aparentemente, sólo para odiar, son las dos causas por las que el personaje, acabe ideando al demonio, en lugar de crear al Dios cristiano. Como explica A. Longhurst: «Reconoce en el odio una fuerza trascendental y universal, el Demonio mismo».<sup>134</sup> Se trata de esa voz que aparece de forma intermitente en la novela y que volveremos a oír más adelante.

Ahora bien, si el amor es un sentimiento unificador, el odio del personaje sólo va a contribuir, por el contrario, a aislarlo de los demás. Siempre se va interponer, incluso con su propia mujer, Antonia, «un muro invisible, una cristalina y transparente muralla de hielo»,<sup>135</sup> hecha con aquel «odio frío» que heló el alma de Monegro los días que siguieron a la noticia de la boda de Abel y Helena. A su soledad se refiere el mismo Abel cuando, a propósito del nieto de ambos, le dice a su amigo:

—¿Y crees tú que por irme yo, por quitarme yo de en medio, habría de quererte? Si a ti, Joaquín, aunque uno se proponga no puede quererte... Si rechazas a la gente...».

[Abel Sánchez, 2004: 201]

La soledad no contribuye al desarrollo de la personalidad. Como ya indicamos anteriormente, ésta se forja dentro de un entorno social y sólo tiene sentido gracias al amor; así que, por consiguiente, el individuo necesita alguien a quien amar. Al abordar la Santísima Trinidad, Unamuno también dice del «Dios de la fe» que es «personal»

porque incluye tres personas, puesto que la personalidad no se siente aislada. Una persona aislada deja de serlo. ¿A quién, en efecto, amaría? Y si no ama, no es persona.<sup>136</sup>

Joaquín Monegro va a intentar, en cambio, hallarle un sentido a su personalidad a través de su odio. A mi modo de ver, no a otro propósito obedece el que, además de la *Confesión* dirigida a la hija, «y que era el relato de su lucha íntima con la pasión que fue su vida»,<sup>137</sup> Joaquín decida escribir sus *Memorias de un médico viejo*. Con esta otra obra, en la que el autor

---

<sup>132</sup> *Ibidem.*

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>134</sup> *Abel Sánchez* (2004), op. cit., p.40.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>136</sup> *Del sentimiento trágico de la vida*, op. cit., p. 197.

<sup>137</sup> *Abel Sánchez* (2004), op. cit., p. 183.

«pondría toda su alma», nuestro protagonista esperaba que le fuera concedida la gloria; de modo que «sería la puerta de entrada de su nombre en el panteón de los ingenios inmortales de su pueblo y casta» [Abel Sánchez, 2004: 184]. Estas memorias, sin embargo, no llegan a completarse (cap. XXXVIII).

En nuestra opinión, Joaquín Monegro no acaba sus memorias por dos razones. En primer lugar, porque tenía pensado volcar en ellas toda su alma. Más adelante veremos que Joaquín, algunas veces, se pregunta si su alma es toda odio y la posibilidad de perpetuarla en una obra es algo que le aterroriza. Por otro lado, es aquí donde consideramos también que Unamuno da un paso hacia adelante respecto del modelo establecido por *Amor y pedagogía*. Recordemos el espectáculo que organiza Apolodoro momentos antes de morir. Todo él está entregado a la imagen que ha de dejar a la posteridad; hay, por lo tanto, una preocupación estética. Nada que ver con Monegro:

¿Mas acaso no me casé sino para hacer odiosos como yo, para transmitir mi odio, para inmortalizarlo?

Se me quedó grabada en el alma como en fuego aquella escena de Caín y Luzbel en el abismo del espacio. Vi mi ciencia a través de mi pecado y la miseria de dar vida para propagar la muerte. Y vi que aquel odio inmortal era mi alma. Ese odio pensé que debió de haber precedido a mi nacimiento y que sobreviviría a mi muerte. Y me sobrecogí de espanto al pensar en vivir siempre para aborrecer siempre. Era el Infierno [Abel Sánchez, 2004: 125].

También Monegro quiere inmortalizarse pero, por otro lado, le asusta pensar que el recuerdo que ha de entregarle al mundo sea sólo su odio. En su caso, hay una preocupación de tipo moral que le lleva a tomar decisiones como la de casar a su hija con el hijo de Abel:

No es posible, hija mía, que te explique cómo llevé a Abel, tu marido de hoy, a que te solicitase por novia pidiéndote relaciones. Tuve que darle a entender que tú estabas enamorada de él o que por lo menos te gustaría que de ti se enamorase, sin descubrir lo más mínimo de aquella nuestra conversación a solas luego que tu madre me hizo saber cómo querías entrar por mi causa en un convento. Veía en ello mi salvación. Sólo uniendo tu suerte a la suerte del hijo único de quien me ha envenenado la fuente de la vida, sólo mezclando así nuestras sangres esperaba poder salvarme [Abel Sánchez, 2004: 177].

El desconocimiento de sí mismo, y la posibilidad de que todo en él sea odio, es lo que hace que el personaje dude de la eficacia de este acto que, en principio, habría de salvarle: «y he temblado al pensar que acaso os junté, no para unir, sino para separar aún más vuestras sangres, para perpetuar un odio. ¡Perdóname! Deliro» [Abel Sánchez, 2004: 178].

La segunda razón por la que Joaquín Monegro no completa sus *Memorias* es porque carece de voluntad propia. En el anterior apartado vimos cómo ésta se manifestaba a partir de obras. En el caso de Monegro, sin embargo, sus obras no están dirigidas a sí mismo sino que conspiran para destruir la fama de Abel y dependen, en última instancia, de la voluntad de éste último, el cual responde siempre con el mismo desinterés.<sup>138</sup> Estas memorias que, en principio, estarían pensadas para que el personaje pudiera alcanzar la gloria, se nos presentan, en última

---

<sup>138</sup> «Tenía que aplastar, con la fama de mi nombre, la fama ya incipiente de Abel; mis descubrimientos científicos, obras de arte, de verdadera poesía, tenían que hacer sombra a sus cuadros. Tenía que llegar a comprender un día Helena que era yo, el médico, el antipático, quien habría de darle aureola de gloria, y no él, el pintor». Véase *Abel Sánchez* (2004), op. cit., p. 102.

instancia, como un arma con la que derribar la ya cosechada por Abel. Por este motivo, el protagonista se dice a sí mismo:

Sí, Abel, sí —se decía Joaquín Monegro—; la mayor coyuntura que tienes de lograr eso por lo que tanto has luchado, por lo único que has luchado, por lo único que te preocupas, por lo que me despreciaste siempre o, aún peor, no hiciste caso de mí; la mayor coyuntura que tienes de perpetuarte en la memoria de los venideros no son tu cuadros, ¡no!, sino es que yo acierte a pintarte con mi pluma tal y como eres. Y acertaré, acertaré porque te conozco, porque te he sufrido, porque has pesado toda mi vida sobre mí. Te pondré para siempre en el rollo, y no serás Abel Sánchez, no, sino el nombre que yo te dé. Y cuando se hable de ti como pintor de tus cuadros dirán las gentes: "¡Ah, sí, el de Joaquín Monegro!" Porque serás de este modo mío, mío, y vivirás lo que mi obra viva... [*Abel Sánchez*, 2004: 185].

Se trata de un ardid con el que el personaje pretende librarse de la presunta influencia que Abel ejerce sobre él, ya que su voluntad se vería libre si consiguiera someter la del amigo. Lo que busca Joaquín, en resumidas cuentas, es un intercambio de papeles. Por ello

...se sorprendió un día a sí mismo a punto de pedir a Dios, en infame oración diabólica, que infiltrase en el alma de Abel odio a él, a Joaquín. Y otra vez: «¡Ah, si me envidiase... si me envidiase...!» Y a esta idea, que como fulgor lívido cruzó por las tinieblas de su espíritu de amargura, sintió un gozo como de derretimiento, un gozo que le hizo temblar hasta los tuétanos del alma, escalofriados. ¡Ser envidiado! ¡Ser envidiado! [*Abel Sánchez*, 2004: 152].

Pero todas esas tentativas con las que nuestro protagonista va a intentar socavar la fama de Abel van a estar condenadas igualmente al fracaso. Porque Abel, como acabamos de señalar, siempre responde con la misma indiferencia —incluso cuando Joaquín planea arrebatarse a su hijo (cap. XXIV)—; hecho que no hace más que acrecentar el recelo y avivar la llama del odio que el personaje siente hacia el amigo. En consecuencia, si Joaquín es incapaz de predecir la reacción de Abel, esto lleva a preguntarnos: ¿es el Abel de Joaquín el Abel real?

Como ya vimos, Joaquín Monegro está obsesionado con que Abel es un hipócrita al cual sólo le preocupa su gloria; no obstante, sea para llevarle o no la contraria, su amigo siempre va a negarlo: «Y en cuanto a eso de la gloria, que es una de tus reticencias, Joaquín, sábetelo que no me da un comino de ella» [*Abel Sánchez*, 2004: 198]. En contra de lo que sería esperable, sin embargo, la opinión de Joaquín va a verse reforzada por la del hijo de Abel, cuando dice de su padre que «no vive más que para su gloria. Todo eso de que la desprecia es farsa, farsa. No busca más que el aplauso. Y es un egoísta, un perfecto egoísta. No quiere a nadie» [*Abel Sánchez*, 2004: 165]. Opinión a la que también se suma el mismo narrador:

Y el niño [Joaquín nieto] crecía a la par que la *Confesión* y las *Memorias* de su abuelo de madre y que la fama de pintor de pintor de su abuelo de padre. Pues nunca fue más grande la reputación de Abel que en este tiempo. El cual, por su parte, parecía preocuparse muy poco de toda otra cosa que no fuese su reputación [*Abel Sánchez*, 2004: 195].

Es este último, sin embargo, el que juega a despistarnos. A esto se debe que, si bien nos brinda esta imagen de Abel, por otro lado, el narrador también nos muestra a un Abel afectuoso, capaz incluso de mediar a favor del amigo. Esto es lo que ocurre al final de la novela, mientras Joaquín le reprocha a Abel que está poniendo al nieto en contra suyo

en tanto Abel le repetía al nietecito que quisiera mucho al abuelito Joaquín.  
—Te quiero más a ti —le dijo una vez el nieto.  
—¡Pues no! No debes quererme a mí más; hay que querer a todos igual. Primero a papá y a mamá y luego a los abuelos y a todos lo mismo. El abuelito Joaquín es muy bueno, te quiere mucho, te compra juguetes...

[*Abel Sánchez*, 2004: 199]

Por todo ello deducimos que el autor ha querido dejar una puerta abierta a la interpretación de Abel, al no permitirnos a nosotros, los lectores, descubrir su verdadera identidad.

El Abel que conocemos en la novela no es, por consiguiente, el que se manifiesta a través de los diálogos. Éste se nos antoja inaccesible, ya que no sabemos nada de sus pensamientos. Por el contrario, la única visión que tenemos del amigo de Joaquín es la que éste ha engendrado. Se trata de una imagen interna; de modo que ese conflicto que aparentemente se libra en el exterior, entre los dos amigos, se vive y se siente en el interior de nuestro protagonista. Esa visión del amigo, en nuestra opinión, Joaquín la ha creado por dos motivos, a saber, la necesidad de afirmar su propia personalidad y por el desprecio que el personaje siente hacia sí mismo. Veámoslo en detalle.

Ya tratamos anteriormente su deseo de gloria. Monegro la necesita para perpetuarse, y sólo así puede dar sentido a su existencia y a su propia personalidad. Por esta razón, nos parece oportuno pensar que sea el mismo anhelo la causa por la que nuestro protagonista crea su visión particular de Abel. A partir del concepto que el personaje tiene de sí mismo, Monegro inventa su antítesis, y con ello pretende marcar los límites que separan su personalidad de la de su amigo. De modo que Joaquín Monegro se definiría a partir de lo que cree que Abel es y que él no (simpático, afectuoso, etc.). Abel se convierte así en el reflejo positivo de sus propios defectos y se crea una relación de necesidad que explicaría las misteriosas circunstancias que envuelven la muerte del protagonista (no olvidemos que ésta ocurre inmediatamente después de la de Abel).

Monegro quiere saber quién es, y esto le lleva a distinguirse del amigo, pero el resultado no le satisface. Es a partir del momento en que le invade el odio, que el personaje va a sentirse aterrorizado de que todo él, su personalidad, pueda estar constituida por dicho sentimiento:

Y vi que aquel odio inmortal era mi alma. Ese odio pensé que debió de haber precedido a mi nacimiento y que sobreviviría a mi muerte. Y me sobrecogí de espanto al pensar en vivir siempre para aborrecer siempre. Era el Infierno. ¡Y yo que tanto me había reído de la creencia en él! ¡Era el infierno! [*Abel Sánchez*, 2004: 125]

El Abel de Joaquín, en ese sentido, ese mismo que antes le había servido para definir su propia personalidad, ahora se convierte en el recuerdo perenne de su odio. Por ello el personaje no puede dejar de despreciarse. De este desprecio nace, por un lado, la importancia que Joaquín le concede a los demás, obsesionado con que le digan la verdad;<sup>139</sup> y, por otro lado, la creación

---

<sup>139</sup> Piensa que los demás le engañan y que nadie se atreve a decirle que es un ser despreciable; el concepto que, por otro lado, tiene el personaje de sí mismo: «¡Hay otra soledad mucho más terrible!... la de aquel a quien todos menosprecian, de quien todos se burlan... La del que no encuentra quien le diga la verdad...» (Ibíd., p. 108). Como añade A. Longhurst: «prefiere que los demás confirmen su antipatía y naturaleza

de un Abel hipócrita fruto de la envidia y el motivo anterior. Con ello, Monegro pretende liberarse de su mala pasión achacándole sus propios defectos al amigo;<sup>140</sup> algo en lo que repara el personaje cuando piensa en ser el envidiado:

¡Ser envidiado! ¡Ser envidiado!... Mas ¿no es esto —se dijo luego— que me odio, que me envidio a mí mismo? [*Abel Sánchez*, 2004: 152].

Volviendo de nuevo al esquema de Holmes, que tan útil nos fue en el apartado anterior, la personalidad de Joaquín Monegro es un compuesto entre diversos «Joaquines». Por ejemplo, el concepto que nuestro protagonista cree que los demás tienen de él —y el que, en realidad, tienen—; o como añade Unamuno a la teoría, el que uno quisiera ser: Abel, en el caso de Joaquín. No obstante, desde el momento en que se le despierta el odio, a Joaquín sólo le interesa conocer su yo real, aquél que uno era ante Dios; o dicho de otro modo, el verdadero yo, el cual es incognoscible.

En suma, la gran tragedia de Joaquín Monegro surge de la imposibilidad de conocerse a sí mismo. «Si por una parte —como explica A. Longhurst— protesta con vehemencia ante la injusticia del destino que le ha condenado a una vida de amargura, por otra hace todo lo posible por no eludir ese destino» [*Abel Sánchez*, 2004: 43]. Ya que necesita ser él mismo pero también teme que su personalidad sea todo odio. Es este razonamiento el que explicaría las contradicciones del personaje. Todo depende de cuál sea la fuente de su odio: de si éste tiene un origen preexistencial, lo que hace de Joaquín un ser determinado; o si la pasión de nuestro protagonista despierta con el matrimonio de Abel y Helena.<sup>141</sup> A esto se debe que, en este último caso, nuestro protagonista sería libre de poder controlar su odio.

Joaquín se creía un espíritu de excepción, y como tal torturado y más capaz de dolor que los otros, un alma señalada al nacer por Dios con la señal de los grandes predestinados [*Abel Sánchez*, 2004: 184].

Este es el Joaquín trágico, el que tiene luchar contra un odio que «pensé que debió de haber precedido a mi nacimiento y que sobreviviría a mi muerte» [*Abel Sánchez*, 2004: 125]. El Joaquín cuyo testimonio de su lucha son esas confesiones que le dedica a su hija y que espera que algún día habrán de salvarle:

Será mi purificadora... Empecé a escribir esto —dejó escrito en su *Confesión*— más tarde para mi hija, para que ella, después de yo muerto, pudiese conocer a su pobre padre y compadecerle y quererle [*Abel Sánchez*, 2004: 127].

Al describir esta clase de odio, el personaje emplea un correlato objetivo que gira, principalmente, en torno a la metáfora del hielo. De modo que el personaje nos habla de un «odio frío» cuyas «raíces» le tienen el alma «toda congelada» [*Abel Sánchez*, 2004: 101]. Estas raíces están clavadas tan dentro de su ser que, a veces, teme que su existencia no sea otra que la

---

odiosa manifestando desprecio por él. Así al menos quedaría justificada su visión de sí mismo» (Ibíd., p. 39).

<sup>140</sup> Por este mismo motivo, A. Longhurst opina que «Abel es como una sombra que le ha sorbido la capacidad de simpatía y agradamiento que Joaquín desesperadamente quiere para sí» (Ibíd., p. 44).

<sup>141</sup> Ricardo Gullón explica el problema en los siguientes términos: «si el odio es dolencia y el ser vive enfermo —de neurosis obsesiva, según el criterio de Gullón—, o si el odio es Joaquín y el mal una forma de auto-engaño para continuar soportándose» (R. Gullón, op. cit., p. 135).

de ese mismo hielo: «me sentí peor que un monstruo, me sentí como si no existiera, como si no fuese más que un pedazo de hielo» [Abel Sánchez, 2004: 102]. A veces, ese miedo aparece asociado a la imagen de un «dragón de hielo» [Abel Sánchez, 2004: 107]; y es en los momentos en los que nuestro protagonista consigue liberarse de él, cuando el hielo se deshace y Monegro siente un gozo «como de derretimiento» [Abel Sánchez, 2004: 152]. Se trata del mismo hielo que anteriormente vimos cómo le aislaba de los demás; esa «cristalina y transparente muralla de hielo» que sentía Antonia que le separaba de su marido [Abel Sánchez, 2004: 114].

También está el Joaquín que necesita creer en su propia salvación y que es el que acude a la Iglesia (cap. XV). De éste diremos que se resiste a pensar que su propia alma pueda estar constituida por el odio. De modo que, con tal de ser libre y sacudirse de ese determinismo, en lugar de crear al Dios cristiano, al del amor, «primero creó al diablo y luego creyó en él». <sup>142</sup> Se trata de ese «demonio» cuya voz aparece de forma intermitente en la novela:

Pero mientras así rezaba, susurrándose en voz baja y como para oírse, quería acallar otra voz más honda, que brotándole de las entrañas le decía: «¡Así se muera! ¡Así te la deje libre!» [Abel Sánchez, 2004: 138].

Al crear al demonio, Monegro consigue trasladar esa lucha contra él sólo hacia una parte de sí; esa que es la que le incitaría a odiar. Esto lo vemos de forma muy clara en el banquete de Abel cuando, antes de salir, nuestro protagonista le advierte a su mujer como asiste a una «batalla» [Abel Sánchez, 2004: 131]; y una vez en él, mientras pronuncia el discurso-homenaje a su amigo, el narrador retrata la reacción de ese público que «estaba subyugado, vislumbrando oscuramente la lucha gigantesca de aquel alma con su demonio» [Abel Sánchez, 2004: 132].

En este otro caso, Joaquín no es el odio en sí mismo sino que su situación es más bien la de un «poseído». Es así, al menos, como nos lo describe el narrador cuando dice de Joaquín Monegro que «aquel hombre no podía ser de su mujer, porque no era de sí mismo, dueño de sí, sino a la vez un enajenado y un poseído» [Abel Sánchez, 2004: 114]. Otras veces, sin embargo, el personaje, en lugar de hacer alusión a ese demonio que le posee, se refiere al odio como una enfermedad. Así es como se considera, enfermo, cuando le pregunta su hija:

—¿Qué te pasa, papá, estás enfermo?  
—Sí, estoy enfermo. Pero no quieras saber más.

[Abel Sánchez, 2004: 153]

A veces, esa enfermedad se concreta en la «lepra», la «gangrena» o el «cáncer que le devoraba la voluntad». Esto ocurre cuando se analiza la causa de su odio desde dentro, en el interior de la personalidad de Joaquín. Caso distinto es cuando se examina por fuera; entonces, el origen ya no es el demonio, ni la enfermedad, sino que Joaquín lo personifica en «el otro»: el maligno y perverso Abel. <sup>143</sup>

---

<sup>142</sup> R. Gullón, op. cit., p. 130.

<sup>143</sup> *Abel Sánchez* entronca, pues, con la tradición literaria de «el otro» que ha alimentado a lo largo de la historia tantas ficciones como el *Frankenstein* de Mary Shelley; el cuento «William Wilson» de Edgar Allan Poe; *El extraño caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Stevenson; *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde, etc. A esto se debe que Unamuno, en su novela, trate el misterio de la personalidad partiendo de una dualidad constitutiva en el hombre. Años más tarde, volvería sobre este mismo tema, aunque de forma más profunda, en su obra dramática, precisamente titulada, *El otro* (1932).

De Abel Sánchez, se nos dice en el capítulo XXI que tiene una «constante presencia... en su espíritu» [Abel Sánchez, 2004: 151]. Esa presencia responde, claro, a la visión que Joaquín tiene del personaje. Ya vimos como ésta se nos antojaba interesada, ya que si bien le servía para reafirmar su propia personalidad, constituida por el odio, también le llevaba a despreciarla por el mismo motivo. De modo que Joaquín se veía obligado a crear también a un Abel hipócrita y malintencionado para librarse de ese desprecio hacia sí mismo. A este otro Abel, Joaquín lo convierte en causa y en objeto de su odio. En causa porque Joaquín necesita creer que su odio procede de Abel y su matrimonio con Helena, el cual —según le cuenta a Antonia— fue para «humillarle» (cap. IX); y en objeto, porque de no ser así, se confirmaría su mayor temor, y es que su misma existencia estuviera hecha de este odio.

El odio, por lo tanto, sirve también para poner de manifiesto la relación de necesidad que une a ambos personajes, ya que Abel da sentido al odio del personaje. Esta dependencia es un hecho. Sólo a partir de ella podemos entender que cuando su amigo enferma, Joaquín decida salvarlo: «¡No dejaré yo que se muera, no debo dejarlo, está comprometido mi honor, y luego... necesito que viva!» [Abel Sánchez, 2004: 104].

No hemos de olvidar, sin embargo, que ese conflicto aparentemente externo entre los dos personajes es, en realidad, un conflicto interno de nuestro personaje; y cómo, en el fondo, el Abel de Joaquín no es más que una parte de sí mismo, la que corresponde a todo aquello que el personaje quisiera ser y no es. De ahí que al desear ser él el enviado y el odiado por Abel, nuestro protagonista se sorprenda pensando: «Mas ¿no es esto —se dijo luego— que me odio, que me envidio a mí mismo?» [Abel Sánchez, 2004: 152].

Es el odio que siente Monegro hacia sí mismo el verdadero conflicto de la novela; y tiene su origen en aquél otro enfrentamiento entre razón y voluntad que era el que le llevó a desear la gloria. A los ojos de Joaquín, como vimos, la gloria es el medio con que perpetuarse y, al hacerlo, darle un sentido a la existencia y a la personalidad. No obstante, él se ve incapaz de alcanzarla porque carece del don para el arte que sí tiene Abel. De la gloria era de dónde procedía su envidia, pero detrás de ella lo que hay, en realidad, es un complejo de inferioridad del personaje, el cual le lleva a despreciarse y, en última instancia, a odiarse. De modo que ese auto-odio de Joaquín, que luego se exterioriza en Abel, pone de manifiesto una incapacidad del personaje para sentir compasión hacia sí mismo; o dicho de otro modo, en términos unamunianos, para sentir amor. Si Joaquín no puede compadecerse, y no puede sentir amor por él, la pregunta es: ¿cómo va a sentirlo por los demás? Esto es algo en lo que Monegro repara cuando le reza a Dios: «Señor, Señor. ¡Tú me dijiste: ama a tu prójimo como a ti mismo! Y yo no amo al prójimo, no puedo amarle, porque no me amo, no sé amarme, no puedo amarme a mí mismo» [Abel Sánchez, 2004: 152].

En «Sobre la soberbia» (1904)<sup>144</sup>, Unamuno escribe:

La comisión de un acto pecaminoso nos purifica del terrible deseo de él, que nos estaba carcomiendo el corazón [...]; más de un matador habrá empezado a sentir compasión y hasta

---

<sup>144</sup> Artículo citado al final en la bibliografía.

amor a su víctima una vez que, matándola, desahogó su odio en ella [...]; lo peor es nutrir los sentimientos con odio y vivir corroídos por los malos deseos.

Esta misma idea aparece reflejada en la obra cuando, a propósito del aragonés desheredado, Federico Cuadrado le explica a Joaquín que si éste hubiera matado a su hermano

...se le habría curado el odio, y hoy, arrepentido de su crimen, querría su memoria. La acción libra del mal sentimiento, y es el mal sentimiento el que envenena el alma. Créemelo, Joaquín, que lo sé muy bien [*Abel Sánchez*, 2004: 161].

Porque como añade Unamuno «el acto pasa, la intención queda»<sup>145</sup>, y esto parece ser lo que ocurre en la novela.

Ese odio con el que Joaquín ha querido dar sentido a su vida y a su personalidad, después del asesinato simbólico de su amigo, es el que le lleva a replantearse si le ha servido para lo que él quería, que era ser recordado:

Se me murió teniéndole yo en mis manos, cogido del cuello. Aquello fue como un sueño. Toda mi vida ha sido un sueño. Por eso ha sido como una de esas pesadillas dolorosas que nos caen encima poco antes de despertar, al alba, entre el sueño y la vela. No he vivido ni dormido..., ¡ojalá!, ni despierto. No me acuerdo ya de mis padres, no quiero acordarme de ellos y confío en que ya, muertos, me hayan olvidado. ¿Me olvidará también Dios? Sería lo mejor, acaso, el terno olvido. ¡Olvidadme, hijos míos!  
—¡Nunca! —exclamó Abel [hijo], yendo a besarle la mano [*Abel Sánchez*, 2004: 205].

A pesar de lo ocurrido, Joaquín no será olvidado, como tampoco su amigo. Es a partir del momento en el que nuestro protagonista lo mata, que Joaquín empezará a quererlo y a honrar su memoria. No por otro motivo le dice a su nieto: «no olvides a tu abuelo Abel, al (sic) que te hacía los dibujos» [*Abel Sánchez*, 2004: 205]. Lo curioso del desenlace, sin embargo, es que sucede tal y como el personaje lo había previsto en su *Confesión*: «Acaso Caín, el bíblico, el que mató al otro Abel, empezó a querer a éste luego que lo vio muerto» [*Abel Sánchez*, 2004: 135].

Frente a la envidia y el odio que había marcado la vida de Joaquín, Unamuno propone el amor como remedio y única solución posible a su conflicto. Es sólo cuando Joaquín reconoce su culpa y se apiada sí, cuando se ama, que el personaje consigue salvarse; y es entonces también cuando logra compadecer el dolor ajeno. Así, Joaquín le dice a Antonia:

—Tú has sido aquí la víctima. No pudiste curarme, no pudiste hacerme bueno...  
—Pero si lo has sido, Joaquín... ¡Has sufrido tanto!  
—Sí, la tisis del alma. Y no pudiste hacerme bueno porque no te he querido.  
—¡No digas eso!  
—Sí lo digo, lo tengo que decir, y lo digo aquí, delante de todos. No te he querido. Si te hubiera querido me habría curado. No te he querido. Y ahora me duele no haberte querido. Si pudiéramos volver a empezar...  
—¡Joaquín! ¡Joaquín! —clamaba desde el destrozado corazón la pobre mujer—. No digas esas cosas. Ten piedad de mí, ten piedad de tus hijos, de tu nieto que te oye; aunque parece no entenderte, acaso mañana...

---

<sup>145</sup> *Del sentimiento trágico*, op. cit, p. 299.

—Por eso lo digo, por piedad. No, no te he querido; no he querido quererte. ¡Si volviésemos a empezar! Ahora, ahora es cuando...

No le dejó acabar su mujer, tapándole la moribunda boca con su boca y como si quisiera recoger en el propio su último aliento.

—Eso te salva, Joaquín.

[Abel Sánchez, 2004: 206]

En este arrepentimiento final, en que Joaquín se apiada de Antonia, el personaje se salva. Compadece a la mujer que, a lo largo de su vida, ha sido el refugio de su odio y, gracias a la cual, consigue salvarse ahora igual que ocurría con la Petra de *Amor y pedagogía*. Es con este último perdón como Joaquín conseguirá ser recordado por los suyos; y con su memoria, como logrará dar sentido a su existencia y a su personalidad. Siendo perdonado por aquél que mas ajeno ha permanecido al conflicto, a la pasión de su vida: el nieto de ambos amigos. Un simbólico niño Jesús (Dios) de quien, finalmente, obtendrá la gracia:

—¡Traed al niño!

Y cuando el niño llegó le hizo acercarse.

—¿Me perdonas? —le preguntó.

—No hay de qué —dijo Abel.

—Di que sí, arrímate al abuelo —le dijo su madre.

—¡Sí! —susurró el niño.

—Di claro, hijo mío, di si me perdonas.

—Sí.

—Así, sólo de ti, sólo de ti, que no tienes todavía uso de razón, de ti, que eres inocente, necesito perdón.

[Abel Sánchez, 2004: 205]

#### 4. El amor y la personalidad

Cuando en el primer apartado del trabajo afirmábamos que el tema de la personalidad era intrínseco al género de la novela, lo hacíamos atendiendo, principalmente, a aquella definición que Unamuno hizo en su segundo prólogo de *Amor y pedagogía*:

Relatos dramáticos acezantes, de realidades íntimas, entrañadas, sin bambalinas ni realismos en que suele faltar la verdadera, la eterna realidad, la realidad de la personalidad [*Amor y pedagogía* [*Amor y pedagogía*, 2007: 97].

A lo largo de estas páginas, hemos podido comprobar cómo el tema de la personalidad se hallaba presente en las obras analizadas y cómo constituía también un misterio. Esto último se debe al concepto que Unamuno tiene de la personalidad. Para este escritor, la personalidad se caracteriza por tener un componente sustantivo y otro cambiante; de modo que «el que soy hoy proviene, por serie continua de estados de conciencia, del que era hace veinte años».<sup>146</sup> Su unidad constitutiva, Unamuno la encuentra en la memoria; de ahí que añada sobre «la memoria [que] es la base de la personalidad individual».<sup>147</sup> En ese sentido, la personalidad existe mientras podamos seguir recordándonos y cambiando. Ahora bien, ¿qué ocurrirá cuando dejemos de hacerlo?, ¿existirá la personalidad? Para Unamuno todo depende de si la muerte es un cambio; es decir, otro estado de conciencia.

Como vemos, el escritor hace de la personalidad un concepto ontológico; encierra su misterio dentro de este otro, que es el de la existencia. Por este motivo, el qué soy va inseparablemente unido al qué va a ser de mí; de tal modo, que si deseamos ser nosotros, debemos anhelar también seguir siendo. La personalidad, por lo tanto, sólo tiene sentido en la inmortalidad.

Es así cómo se nos plantea el conflicto entre la voluntad y la razón que Unamuno desarrolla ampliamente en su ensayo *Del sentimiento trágico de la vida*. En él, el escritor atribuye estos dos deseos, el de ser y el de seguir siendo, a la voluntad del individuo, y nos explica por qué no pueden verse satisfechos. Sobre la voluntad, Unamuno añade que sólo puede creer en su propia inmortalidad si quiere dar sentido a la personalidad. El problema, sin embargo, es que todas las respuestas que la voluntad pueda ofrecer ante el misterio carecen de valor racional. Es el punto en que la voluntad necesita a la razón. Según el escritor, a diferencia de ésta, cuyo fin es vivir, la razón tiene por objetivo conocer, y su campo de conocimiento se ve limitado por los sentidos. Es por este motivo que quedan fuera del alcance de la razón misterios como el de la existencia y la personalidad.

No obstante, según Unamuno, el conflicto como tal no nace del hecho de que la razón no pueda saciar los anhelos de la voluntad, y que ésta sea incapaz por sí misma. El verdadero motivo es que ambas se necesitan —la razón también precisa de la vida—, aunque también son excluyentes entre sí. De modo que, al plantearle la voluntad cuestiones que se le escapan, la razón se verá limitada; pero con tal de no reconocer sus límites, esta última se revolverá de

---

<sup>146</sup> *Del sentimiento trágico de la vida*, op. cit., p. 55.

<sup>147</sup> *Ibidem*.

forma arrogante y negará la existencia de todo cuanto los exceda. Para Unamuno, esto último es lo que han hecho los racionalistas a lo largo de la historia del pensamiento.<sup>148</sup>

De todo lo anteriormente expuesto, —de esta lucha trágica entre la voluntad y la razón, con la que el escritor contrapone vida y conocimiento—, es de dónde nace la desesperación. Para el escritor, esta es la base de la vida espiritual de quien ha cobrado conciencia de su propia finitud; es decir, de la muerte.

A nuestro modo de ver, esta desesperación, que surge del conflicto entre la voluntad y la razón, es la que define a los personajes de las novelas; aquellos «agonistas» a los que nos referíamos en el primer apartado. Recordemos cómo éstos son prolongaciones de la personalidad de Unamuno, y que lo que hacen es poner de manifiesto, en el plano estético, algunas de sus inquietudes. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, con motivos como el de la envidia y el odio, en el caso de Joaquín Monegro; o con el de la bondad y la fe, en el de San Manuel Bueno. En nuestra opinión, todos estos casos reflejan preocupaciones concretas del escritor. Distinto sería si intentáramos hallar el denominador común a todos sus agonistas. En este otro caso, no dudaríamos en señalar el que, para nosotros, fue el gran anhelo de Unamuno: inmortalizarse para dar sentido a su propia personalidad. Este mismo deseo creemos haberlo encontrado en los protagonistas de las obras que hemos analizado; ello explicaría las muchas de las coincidencias que veremos a continuación.

Los agonistas de Unamuno no son lo que en teoría de la literatura llamaríamos personajes planos; es decir, seres de una sola dimensión que se limitan a cumplir su papel. Por el contrario, nos parece que, tal vez como su creador, los protagonistas de las novelas son seres conscientes de que lo que son no necesariamente se corresponde con lo que representan dentro de su universo de ficción. Es a partir de esta «conciencia», cómo estas criaturas abandonan su rol de personajes y cobran personalidad propia.

Este es el caso de nuestro Apolodoro y de Joaquín Monegro. Desde la infancia, estos dos personajes se ven limitados por un papel que previamente les ha sido asignado, y con el que no se identifican. Razón por la que sienten que han sido hechos y que no han tenido la libertad para hacerse:

—¡Hola, Apolodoro!, ¿qué te trae?, ¿dónde has andado?, ¡pareces preocupado!, ¿qué te pasa?  
—¡Qué me ha de pasar, don Fulgencio! Me pasa que entre usted y mi padre me han hecho un desgraciado, muy desgraciado: ¡yo me quiero morir! —y rompe a llorar como un niño.[*Amor y pedagogía*, 2007: 147]

No, no aquello que hicieron conmigo los padres de tu marido no fue humano ni noble; fue infame; pero fue peor, mucho peor, lo que me hicieron todos, todos los que encontré desde que, niño aún y lleno de confianza, busqué el apoyo y el amor de mis semejantes. ¿Por qué me rechazaban? ¿Por qué me acogían fríamente y como obligados a ello?[*Abel Sánchez*, 2004: 184]

En ese gran teatro del mundo, Apolodoro es el supuesto genio y Joaquín Monegro, el antipático y envidioso. Pronto advertimos, sin embargo, que hay otra vida más allá del papel que representan. En *Amor y pedagogía*, esto ocurre en el plano de los acontecimientos. Desde él vemos cómo Apolodoro va rompiendo las expectativas paternas a medida que avanza el relato;

---

<sup>148</sup> *Del sentimiento trágico*, op. cit., «La disolución racional», pp. 119-143.

lo cual nos demuestra que lo que es Apolodoro no se corresponde a lo que representa. El hecho, sin embargo, de que nuestro conocimiento se vea limitado a sus actos, nos impide crearnos una impresión global de lo que es en realidad el personaje.

Caso distinto es el que ocurre en *Abel Sánchez* donde se nos revela un Joaquín Monegro que necesita patológicamente amar y ser amado, más allá de la antipatía que caracteriza al personaje y que le representa. Igual que ocurría con Apolodoro, también lo descubrimos a partir de los actos del personaje; de ahí que le pregunte a Helena: «¿Y crees, Helena, que hay alguien, hombre o mujer que pueda quererme? [...] ¿Y querré yo a mi mujer? ¿Podré quererla?» [*Abel Sánchez*, 2004: 105]. En esta otra novela, *Abel Sánchez*, nuestra idea del protagonista se va a ver reforzada también por sus pensamientos. A ello contribuye el recurso narrativo de las *Confesiones* que escribe.

No obstante, ahora nos gustaría centrarnos en el origen de ese de papel que interpretan los personajes. En ambos casos, nuestros protagonistas hacen responsables de ese papel a sus semejantes. Es en ese sentido, que Apolodoro culpa a don Avito y a don Fulgencio; y que Joaquín Monegro, además de Abel y Helena, apunta hacia todos aquellos que le rechazaron en su infancia. No obstante, fijémonos en que, a medida que transcurren los dos relatos, la cuestión de la personalidad abandona ese medio social y cobra un sentido existencial. En *Amor y pedagogía*, esto se debe a la aparición del extravagante filósofo don Fulgencio, que es el que introduce la noción del «Supremo dramaturgo». En cuanto esta entidad superior aparece en la novela, la realidad de Apolodoro queda subordinada a su presencia. Este «Supremo Autor» no aparece de forma explícita en *Abel Sánchez*, pero sí de un modo implícito. Recordemos que es a partir de sus reflexiones sobre el *Cain* de Lord Byron (cap. XII), que el personaje empieza a obsesionarse con la idea de que toda su alma esté hecha de odio. Hasta entonces su odio se lo atribuía al matrimonio de Abel y Helena; pero es en este momento que Joaquín comienza a plantearse la posibilidad de que alguien lo haya creado mucho antes de que él naciera

El tema de la personalidad adquiere un tono existencial al relacionarse con el instante en el que la muerte aparece en ambas novelas: en *Amor y pedagogía*, porque tras el «Supremo Autor» se esconde la personalidad de don Fulgencio, torturada y acongojada por la muerte; y en *Abel Sánchez*, dado que coincide el momento en que Joaquín imagina su alma constituida por el odio, con este otro en el que descubre la muerte: «hasta que leí y releí el *Cain* byroniano, yo, que tantos hombres había visto agonizar y morir, no pensé en la muerte, no la descubrí» [*Abel Sánchez*, 2004: 124]. Esta conciencia de la muerte de don Fulgencio, que luego transmite con sus enseñanzas a Apolodoro, y de Joaquín Monegro, es la que explica cómo aparece el anhelo de inmortalidad en la novela.

Recordemos que, para Unamuno, la personalidad sólo tenía sentido en la inmortalidad. Es por esta razón que nuestros personajes van a intentar perpetuarse a través de obras, a pesar de que desconozcan su «yo» real y sólo sepan lo que representan. Con este objetivo, aunque sin ser consciente de ello, Apolodoro escribe su novela. El problema es que, como le dice don Fulgencio, es incapaz de transmitir su personalidad en su obra («ni aun a tu novia has sabido ver por ti mismo»).<sup>149</sup> Motivo por el que, una vez desestimada la posibilidad de inmortalizarse a través de la literatura, y ante la inminente amenaza de la muerte, Apolodoro siente la violenta necesidad de hacerlo engendrando a un hijo. Consciente ya de su fracaso como novelista, es el

---

<sup>149</sup> *Amor y pedagogía* (2007), op. cit., p. 142.

mismo don Fulgencio el que le insta a perpetuarse de esta manera, que él considera la más segura: «lo más seguro es tener hijos... tener hijos... Ten hijos, haz hijos Apolodoro» [Abel Sánchez, 2004: 150].

Este mismo anhelo de inmortalidad también lo siente Joaquín Monegro. Al principio de la novela, la intención del personaje será la de consagrarse como médico:

—Sí; yo aspiro a abrir nuevos caminos. Pienso dedicarme a la investigación científica. La gloria médica es de los que descubrieron el secreto de alguna enfermedad y no de los que aplicaron el descubrimiento con mayor o menor fortuna.

—Me gusta verte así tan idealista.

—Pues qué, ¿crees que sólo vosotros, los artistas, los pintores, soñáis con la gloria? [Abel Sánchez, 2004: 86]

Más adelante, como Apolodoro, también tratará de adquirir fama con las letras. Con esta finalidad, y la de aplastar la gloria de Abel (cap. XXXI), Monegro planea escribir sus *Memorias de un médico viejo*. Su odio hacia el amigo, que ejerce una gran influencia sobre su voluntad, será el que impida que el personaje pueda llevar a cabo su propósito: «No puedo, no puedo, no puedo trabajar. Su gloria no me deja» [Abel Sánchez, 2004: 136].

Cuando la personalidad cobra un sentido existencial en las dos novelas, también cambia el concepto que nuestros protagonistas tienen de sí mismos. Hasta entonces, su personalidad era un compuesto entre aquello que eran en realidad y lo que representaban, el papel. A partir de este momento, sin embargo, preguntarse por ese «yo» real es algo que va a quedar fuera de sus posibilidades; en ese sentido, ya vimos cómo la razón se veía limitada. Por esta razón, ante la incertidumbre de lo que somos, don Fulgencio reivindicaba al «Héroe». Para el extravagante filósofo, éste era quien, en lugar de rechazar el papel que le había sido asignado, lo aceptaba y lo interpretaba hasta llegar a creérselo. Para don Fulgencio, debemos creer que somos lo que representamos ya que, según él, éste es el único modo como el individuo puede eludir el determinismo del «Supremo Autor» y dar sentido a su personalidad. De ahí que, ante la duda, el filósofo instigue a Apolodoro a ser «tú, tú mismo, único e insustituible» [Amor y pedagogía, 2007: 118].

Una vez que la personalidad se nos revela como un misterio, inaccesible a la razón, a nuestros protagonistas sólo les queda creerse o no el papel que han recibido; o dicho de otro modo, tratar de dar sentido a lo que son, a partir de lo que representan. Para Unamuno, éste es un ejercicio propio de la voluntad, ya que recordemos que es ésta, y no la razón, la que anhela, cree y quiere dar sentido a la vida. Según el escritor, es la voluntad la que hace que sus personajes sean «reales, realísimos, y con la realidad más íntima, con la que se dan ellos mismos, en puro querer ser o en puro querer no ser».<sup>150</sup>

Como veremos a continuación, es en este punto, en el «querer ser» y el «querer no ser» donde se distinguen Joaquín Monegro y Apolodoro. En ambos casos, está presente la voluntad, ya que hay un anhelo. Es por este motivo que Unamuno matiza que «no es lo mismo querer no ser que no querer ser», ya que de uno «que no quiere ser difícilmente se saca una criatura poética, de novela»;<sup>151</sup> es decir, un «agonista», un personaje que tiene voluntad.

<sup>150</sup> *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, op. cit., p.47.

<sup>151</sup> *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, op. cit., pp.50-51.

Este último caso, el de «querer no ser», es el que corresponde a Apolodoro. Al personaje lo educan con pedagogía racionalista y es a través de ella como se espera hacer de él un genio. Desde su infancia, éste es el papel que se le asigna y que el personaje será incapaz de representar. Incluso cuando desarrolla una «conciencia lógica», que es el momento en que don Avito espera que Apolodoro cambie. En ese sentido, el pensamiento racional es el que obliga al personaje a ser aquello que no es; pero, cabría añadir también, el que le impide que pueda conocer su verdadera personalidad; de ahí que el personaje no logre transmitirla en su novela.

Como ya señalamos anteriormente, la razón no tiene acceso a ese «yo» real que es sólo conocido por el «Sumo Hacedor», como tampoco puede resolver el misterio de la existencia. Por consiguiente, el pensamiento racional no le permite al personaje saciar los dos grandes anhelos de su voluntad: el de saber qué será de él después de morir, cuyo misterio lleva al protagonista a tratar de perpetuarse engendrando a un hijo y escribiendo una novela; y el deseo de conocerse, el de saber quién es en realidad, ya que Apolodoro «arde en deseos de verse desde fuera, cómo los demás le ven» [*Amor y pedagogía*, 2007: 154].

Las limitaciones de su razón, sin embargo, no apagan el anhelo de su voluntad. Con tal de escapar de la incertidumbre de lo que es y lo que será de él, Apolodoro decidirá matarse. Para poder conocerse y verse cómo los demás le ven, su voluntad le llevará a «querer no ser»: «y para lograrlo salirse de sí mismo, dejar de ser él mismo y, dejando de ser él mismo, dejar sencillamente de ser» [*Amor y pedagogía*, 2007: 154]. Éste es el modo que el personaje encuentra para satisfacer a su voluntad y «escapar a la lógica, que le hubiera matado al fin y al cabo» [*Amor y pedagogía*, 2007: 179]. De ahí que Unamuno, diga de los que quieren no ser que no son unos suicidas, ya que su muerte está respaldada por el anhelo vital de querer dar un sentido a lo que son.<sup>152</sup>

Igual que Apolodoro, el protagonista de *Abel Sánchez* también está vinculado al mundo de la ciencia; es decir, de la razón. Por este motivo, el pensamiento racional también ejerce sobre él una gran influencia. Por consiguiente, ante el mismo anhelo que lleva al personaje a querer saber quién es, la razón se convierte igualmente en un obstáculo, ya que tampoco a Joaquín Monegro le permite conocer su «yo» real. La diferencia entre los dos personajes, sin embargo, reside en cómo van a afrontar el misterio de su personalidad.

Ante la incertidumbre, ya vimos cómo el anhelo de conocerse era el que llevaba a Apolodoro a querer dejar de existir; hecho que contribuía a que el personaje fuera incapaz de asumir su papel de genio. En el caso de Joaquín Monegro, sin embargo, este mismo deseo es el que le lleva a aceptar su papel de hombre antipático. Recordemos que esta idea del personaje, surge de aquellos que le rodearon en la niñez. No obstante, y más adelante, Monegro asumirá como propio ese concepto ajeno.

Al protagonista le marca una traumática experiencia infantil. Razón por la que el personaje crea un concepto de sí mismo basado en el de aquellos que le rechazaron durante su infancia. La diferencia, sin embargo, es que mientras la concepción de Monegro se mantiene y se oscurece luego con la envidia y el odio, la de los demás cambia por completo. Los personajes

---

<sup>152</sup> «Y el que quiere no ser, no es ¡claro!, un suicida». Véase *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, op.cit., p. 51.

que rodean a Joaquín Monegro durante su madurez tienen un concepto bastante mejor del que tiene él de sí mismo. Ello explica por qué, en determinadas ocasiones, se enfrentan sus puntos de vista:

—Bien, yo soy un antipático, ¿no es así?

—¡No, no es así!

—La verdad, Antonia...

—¡No, no es así!

—Pues, ¿qué soy...?

—¿Usted? Usted es un desgraciado, un hombre que sufre...[*Abel Sánchez*, 2004: 108]

Aunque sepamos que Joaquín Monegro es más que la visión que tiene de sí mismo —la de un ser que odia, que es envidioso y antipático—, éste es el papel que tiene que representar. El personaje se identificará totalmente con él a partir de un momento muy concreto. Se trata de aquel instante, al cual ya aludimos, en el que el personaje lee el *Cain* de Lord Byron. Hasta entonces su personalidad comprendía aquello que era en realidad y el papel que representaba. Recordemos, sin embargo, que es a partir de la lectura del poema de Byron, que Monegro se plantea que «aquel odio inmortal... debió de haber precedido a mi nacimiento» [*Abel Sánchez*, 2004: 125]. Es en este momento cuando el personaje identifica su verdadera personalidad, su «yo» real, con aquel odio que, hasta entonces, sólo formaba parte de su papel. Dicho de otro modo, la necesidad de conocerse es la que lleva al personaje, en última instancia, a dar sentido a lo que es a partir de lo que representa.

Joaquín Monegro resuelve de esta manera el misterio de su propia personalidad. Su voluntad necesita creer en algo, y ya que su razón no le permite conocerse, ésta creará en el odio. Fijémonos que, desde este momento en adelante, una parte de Monegro va a querer ser y seguir siendo ese odio, a pesar de que otra se resienta, aterrorizada por esta misma posibilidad. Por este motivo, el personaje no mata a Abel, ya que necesita aquello que puede seguir dando sentido a su odio. La misma razón por la que el personaje sólo consigue liberarse de ese sentimiento cuando el amigo fallece.

Ya hemos visto cómo este conflicto entre la razón y la voluntad afecta a nuestros dos personajes en tanto que influye en su anhelo de conocerse; es decir, de darle un sentido a su personalidad. No obstante, no nos gustaría seguir adelante sin antes considerar que, respecto del modelo de novela que ofrece *Amor y pedagogía*, Unamuno logra profundizar todavía más en el tema de la personalidad con *Abel Sánchez*. Probablemente, esto se deba a que, en esta otra novela, el escritor decidiera abordar un sentimiento como el odio.

En *Amor y pedagogía*, la presencia del narrador omnisciente explica la distancia que media entre el lector y la realidad de Apolodoro. En *Abel Sánchez*, sin embargo, el odio es el que alienta las *Confesiones* de Joaquín Monegro, y éstas, las que nos ofrecen un nuevo punto de vista sobre su personalidad. Gracias a este recurso narrativo, Unamuno nos muestra los pensamientos de Joaquín Monegro; y, a través de ellos, somos testigos del sufrimiento de un individuo cuya personalidad se ve dividida entre un odio que desprecia pero que, a la vez, necesita.

Ya hemos visto cómo la razón no sirve a ninguno de nuestros dos protagonistas para resolver el misterio de su personalidad; es decir, para conocerse. Al final, tal y como explica

Unamuno, son sus voluntades las que hacen que los personajes se den a sí mismos la realidad que quieren: «en puro querer ser», como es el caso de Joaquín Monegro, quien anhela que su alma sea toda odio; o «en puro querer no ser»,<sup>153</sup> como Apolodoro, quien prefiere «dejar sencillamente de ser, ¡dimitir!» [*Amor y pedagogía*, 2007: 154]. El problema es que esa realidad que los dos personajes se atribuyen a sí mismos, en lugar de dar un sentido a su personalidad y a su existencia, contribuye a destruirla.

En *Del sentimiento trágico*, Unamuno escribe: «nuestro apetito es eternizarnos, persistir, y llamamos bueno a cuanto conspira a ese fin, y malo a cuanto tiende a amenguarnos o destruirnos la conciencia»;<sup>154</sup> es decir, la personalidad.<sup>155</sup> Por ello, en el párrafo anterior, señalábamos que la realidad que se atribuyen nuestros dos personajes no contribuye a acrecentar su personalidad sino a aniquilarla. El caso más obvio es el de Apolodoro, que decide suicidarse. El odio de Joaquín Monegro, en cambio, lo que intenta es aislar al personaje; movimiento contrario a la personalidad que, como vimos, sólo tenía sentido dentro de un medio social, al vivir en el recuerdo propio y ajeno. Es por este motivo que su odio, al apartarle de los demás, conspira para que el personaje sea olvidado y, al hacerlo, pierda su personalidad. Detrás está la idea unamuniana que identifica la muerte con el olvido. Este temor a no ser recordado se pone de manifiesto al final de la novela: «No me acuerdo ya de mis padres, no quiero acordarme de ellos y confío en que ya, muertos, me hayan olvidado. ¿Me olvidará también Dios?» [*Abel Sánchez*, 2004: 205].

Por contrapartida, para Unamuno, la única realidad que se pueden atribuir los personajes de las novelas, la única salida que pueden hallarle a su conflicto entre la razón y la voluntad, está en el amor.<sup>156</sup> Para el escritor, el amor es el sentido de la existencia y de la personalidad ya que, gracias a él, ésta última puede seguir viviendo en el recuerdo, aunque muera la persona: «es el amor el consuelo en el desconsuelo, es la única medicina contra la muerte».<sup>157</sup>

Ésta es la evolución que siguen las dos novelas, ya que sus personajes sólo encuentran sentido a su vida y a lo que son, a su personalidad, cuando hallan a alguien que está dispuesto a recordarles. Al final de *Amor y pedagogía*, esto es lo que ocurre con Petra, que va a permitir que Apolodoro siga viviendo en el hijo nacido de su amor, pues «esa pobre muchacha tuvo la desgracia de enamorarse *a posteriori* de su señorito» [*Amor y pedagogía*, 2007, 172]. Del mismo modo, que en el desenlace de *Abel Sánchez*. En él, Joaquín Monegro consigue salvarse del olvido gracias a su arrepentimiento final. El personaje se lamenta por no haber querido a su mujer Antonia: «Tú has sido aquí la víctima... Si te hubiera querido me habría curado. No te he querido. Y ahora me duele no haberte querido. Si pudiéramos volver a empezar...» [*Abel Sánchez*, 2004, 206]. Creemos, sin embargo, que es esa última confesión del personaje, un acto de amor. Se trata del mismo amor que Antonia siente por su esposo. Con ese gesto, que Monegro lleva a cabo «por piedad», el protagonista logra sanarse de su odio y perpetuar su personalidad; de ahí que Antonia añada: «Esto te salva, Joaquín» [Ibíd.].

---

<sup>153</sup> *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, op. cit., p.47.

<sup>154</sup> *Del sentimiento trágico de la vida*, op. cit., p. 263.

<sup>155</sup> Recordemos que para Unamuno es lo mismo. Véase n. 109.

<sup>156</sup> En *Del sentimiento trágico*, Unamuno le dedica un capítulo entero al amor (v. VII, «Amor, dolor, compasión y personalidad»). Es tema recurrente en la segunda mitad del ensayo, la parte práctica que intenta explicar cómo de la desesperación que nace del conflicto entre razón y voluntad se puede hacer un *modus vivendi*.

<sup>157</sup> *Ibíd.*, p. 165.

Ahora nos gustaría concretar el concepto de amor que estamos tratando. En su libro *Autobiografías de Unamuno*, a propósito de *Niebla*, Ricardo Gullón asocia el amor a las propiedades humanas de la inteligencia, los sentimientos y la voluntad.<sup>158</sup> El autor, aunque no emplea los siguientes términos, sugiere el equivalente a lo que serían tres concepciones distintas del amor: un amor mental, un amor sensible y un amor volitivo.

Cuando nos referimos al amor como algo volitivo, pensamos en la voluntad que puede tener un individuo de querer amar o no. Esta idea del amor Unamuno la presenta sobre todo en *La tía Tula*, novela en la que somos testigos de la historia de una mujer que ama, pero que no quiere dejarse amar. Justo lo contrario de lo que ocurre en *Amor y pedagogía* y *Abel Sánchez*. Nuestros protagonistas sí que quieren amar y ser amados; de ahí la preocupación que Monegro le manifiesta a Helena cuando le pregunta si podrá encontrar una mujer que le quiera [*Abel Sánchez*, 2004: 105]. Para ellos, el amor es la forma en que pueden dar sentido a su vida y a su personalidad; razón por la que, cuando Apolodoro se enamora, se le revela «la eternidad en el amor» [*Amor y pedagogía*, 2007, 130]. El problema es que el amor que conocen, o por el que se interesan, no contribuye a ese fin. No es un amor «eternizador» de conciencias sino que es aparenzial. Se trata del amor mental que pensamos que sienten Apolodoro por Clarita y Joaquín Monegro por Helena. Es éste un amor racional; de ahí que, en *Amor y pedagogía*, se exprese en términos lógicos como amor abstracto y concreto [*Amor y pedagogía*, 2007: 125], o amor deductivo e inductivo [Ibidem: 61-62]. Un amor que objetiviza las personas. Motivo por el que, en ambas novelas, Clarita y Helena se acaben convirtiendo en objeto de deseo y de discordia en un triángulo amoroso. Sobre este amor añadiremos que, precisamente por ser racional, para Unamuno, va en contra de la vida.

En efecto, el amor mental puede ser útil para el arte, por eso inspira la novela de Apolodoro, pero no para la vida, razón por la que el personaje se mata.<sup>159</sup> No sirve para darle un sentido a la existencia ni tampoco para enriquecer la personalidad, que en el caso de Monegro, se verá luego deteriorada por el odio. A esto se debe que no es un amor duradero, a diferencia del verdadero amor, que para Unamuno es el de aquel que está siempre dispuesto a recordarnos; y que, en última instancia, el escritor atribuye a Dios.

Este amor mental no es imperecedero sino de apariencias, como todo lo que para Unamuno procede de la razón. Es por este motivo que no permite que nuestra personalidad se perpetúe, ya que es un amor inestable y finito. Caso de *Amor y pedagogía*, en el momento en el que el narrador se plantea si Apolodoro ha querido a realmente a Clarita: «¿la ha querido alguna vez de veras? Ahora, luego de haberla aprovechado para hacer literatura parece que el amor se le desvanece» [*Amor y pedagogía*, 2007: 142]; y de *Abel Sánchez*, cuando Joaquín Monegro le confiesa a Antonia que no ama a Helena: «No, no quiero a Helena. Si fuese de otro no tendría celos de ese otro. No, no quiero a Helena, la desprecio» [*Abel Sánchez*, 2004: 116].

---

<sup>158</sup> Gullón, op. cit., «Por el amor empieza a vivir», pp. 100-107.

<sup>159</sup> En ese sentido, no deja de llamarnos la atención que el momento de mayor apogeo amoroso del personaje, el cual se da en el capítulo X, venga inmediatamente sucedido por la entrada al capítulo XI, con la escena del cadáver en el río. Tal vez con ello, Unamuno quisiera anticipar cómo el amor de Apolodoro había de acabar en la muerte.

Caso distinto es el del amor sensible. Lo llamamos de esta forma porque no nace de una idea sino que se siente. Para Unamuno, del mismo modo en que uno se siente existir; de ahí que este amor esté relacionado con la existencia. Se trata del amor compasivo que el escritor expone en *Del sentimiento trágico* y sobre el cual trazamos unas pocas pinceladas en el apartado anterior.

Como ya señalamos, la razón desconoce todo cuanto va más allá de los sentidos; motivo por el que ni es capaz de asegurar nuestra personalidad, lo que somos, ni nuestra perpetuidad, lo que será de nosotros. Para Unamuno, es ese estado de incertidumbre, que luego se torna en desesperación, el que genera en el individuo una sensación de vacío existencial, de inanidad. Es entonces que el individuo puede reaccionar con soberbia, como le ocurre a Joaquín Monegro, y esto le lleva al odio; o, por el contrario, puede tratar de sentir piedad por él mismo, siendo este otro camino, el que le lleva al amor.

Al contrario de lo que ocurre con nuestros protagonistas, que no se aman,<sup>160</sup> para Unamuno el amor empieza por el que siente uno hacia sí mismo.<sup>161</sup> Sólo cuando el individuo se consuela en su propia miseria, porque la valora, puede compadecer la ajena. A partir de aquí es cuando el individuo personaliza; es decir, crea a los demás dentro de sí, y les atribuye una personalidad que luego va a mantener viva en el recuerdo. En un movimiento que es recíproco ya que, de igual forma, sus semejantes le crean a él.

Como vemos, este amor compasivo da sentido a la personalidad en tanto que la immortaliza en el recuerdo y la salva de su destrucción; de ahí la reiterada frase de Unamuno: «memoria es la base de la personalidad individual».<sup>162</sup> Por esta razón, en este compadecemos unos y otros, el escritor considera que creamos a Dios por amor para que él, desde su inmortalidad, nos siga recordando eternamente y manteniendo viva nuestra personalidad: «Después que yo haya muerto, Dios seguirá recordándome, y el ser yo por Dios recordado, el ser mi conciencia mantenida por la Conciencia Suprema ¿no es acaso ser?».<sup>163</sup>

Para Unamuno este amor que compadece es el de la madre: «Y el amor maternal, ¿qué es, sino compasión al débil, al desvalido, al pobre niño inerte que necesita de la leche y del regazo de la madre? Y en la mujer todo amor es maternal».<sup>164</sup> Como explica Abellán, «en ese amor nos hacemos niños, pues el amor maternal añiña», y «en ese añiñarse encontraba Unamuno la solución a sus problemas» [*Abel Sánchez*, 1987: 25]. A esto se debe que los niños pueden creer libremente y, al no verse atados por la razón, no ser conscientes de su propia finitud. Es por esta razón que el amor maternal «añiña», ya que nos priva de la lógica de la muerte y, con ello, salva nuestra personalidad de ser destruida. Fin al que contribuyen, en relación a nuestros

---

<sup>160</sup> Esta falta de amor hacia uno mismo la percibimos en Apolodoro momentos antes de su muerte cuando «se recoge y medita: [...] Soy un miserable; he cometido una infamia; todos se burlan de mí; no sirvo para nada» (v. *Amor y pedagogía*, op. cit., p. 162); y de un modo más explícito, en el caso de Joaquín Monegro, cuando le reza a Dios: «Señor, Señor. ¡Tú me dijiste: ama a tu prójimo como a ti mismo! Y yo no amo al prójimo, no puedo amarle, porque no me amo, no sé amarme, no puedo amarme a mí mismo» (v. *Abel Sánchez*, op. cit., p. 152).

<sup>161</sup> *Del sentimiento trágico*, op. cit., p. 170.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>164</sup> *Del sentimiento trágico*, op. cit., p. 168. Por este motivo, porque el amor compasivo es el de la mujer, Unamuno cree que se inició el culto a la Virgen María, ya que es el modo de que «entre la feminidad en Dios» (*Ibid.*, p. 198).

protagonistas, los personajes de Petra y Marina, en *Amor y pedagogía*, y Antonia, en *Abel Sánchez*, mujeres que encarnarían este amor compasivo y maternal.

Como acabamos de señalar, en *Amor y pedagogía*, Marina y Petra son las que se encargan de velar por la personalidad de Apolodoro. La diferencia es que una lo hace en vida del personaje y otra tras la muerte. Marina, de quien se nos dice que siente «maternal piedad», es la que logra mantener apartado a su hijo del universo racional que representa el padre [*Amor y pedagogía*, 2007: 74]. Lo hace durante la infancia del personaje, con canciones que duermen al niño y lo inducen al sueño de la vida eterna: «Duerme, duerme, mi niño / Duerme enseguida, / Duerme, que con tu madre / duerme la vida» [*Amor y pedagogía*, 2007: 83]. Cuando Apolodoro desarrolla una conciencia lógica, sin embargo, pasa a disposición paterna y despierta del sueño.

Como ya vimos, la influencia de don Avito es determinante para el desarrollo de la personalidad de Apolodoro. Dentro del pensamiento racional en que es educado por su padre, el personaje se verá incapaz de saber quién es y tomará la decisión de matarse para poder conocerse. Nuestro protagonista cumplirá entonces la que, para Unamuno, es la consecuencia vital de la lógica: el suicidio. Momento en el que interviene Petra. Después del fracaso de su novela, en la que Apolodoro no consigue transmitir su personalidad, ésta sólo logrará perpetuarse gracias al hijo nacido de la criada, quien mantendrá vivo el recuerdo del personaje.

Este mismo amor compasivo es el que despierta Antonia en la novela *Abel Sánchez*. De ella el narrador nos dice que «había nacido para madre», que «era todo ternura, todo compasión» [*Abel Sánchez*, 2004: 107]. También el propio Monegro insiste en la misma idea cuando explica que «se casó conmigo como se habría casado con un leproso, no me cabe duda de ello, por divina piedad, por espíritu de abnegación y sacrificio cristianos, para salvar mi alma y así salvar la suya» [*Abel Sánchez*, 2004: 109]. Comentario que nos recuerda el carácter filantrópico de este amor.

Esta mujer, Antonia, de cuya sangre dice Monegro que es «agua de bautismo» [*Abel Sánchez*, 2004: 178], será la que acabe salvándole. Merece la pena señalar que se produce un cambio en el protagonista. No consideramos que sea éste un personaje plano y que siga una única evolución, que es la que le marca su odio. Aunque tarde, Monegro se acabará sanando de su odio, y lo hará gracias al amor que le inspira su mujer.

Hemos de reconocer en esa última confesión que Joaquín Monegro lleva a cabo un acto de amor, y de amor compasivo [*Abel Sánchez*, 2004: 205]; ya que cuando le dice a Antonia que no la quiere, lo hace «por piedad» y la convierte a ella en «víctima». En ese arrepentimiento final, el personaje se purifica y salva una personalidad que, por el odio, estaba condenada al olvido.

A lo largo del presente apartado, hemos podido comprobar que Unamuno tiene un concepto preexistencial del amor. Se trata del mismo que inspira el *amo, ergo sum* de Augusto Pérez en *Niebla*. Cuando hablamos del amor, sin embargo, no puede pasarnos desapercibido que, para el escritor, éste era ante todo y sobre todo compasión. En ella, Unamuno creyó encontrar una respuesta al «pavoroso problema de la personalidad» de «si uno es lo que es y seguirá

siendo lo que es». <sup>165</sup> Este concepto del amor, que nace del apiadarse de uno mismo y de los demás, es el que nos ha permitido demostrar: en primer lugar, que Joaquín Monegro consiga purificarse de su odio; y en segundo, que la personalidad de nuestros dos personajes cobre un sentido en tanto que seguirá viva en el recuerdo de aquellos que les amaron.

---

<sup>165</sup> Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir*, Bibliotecas Virtuales, «Prólogo»: <<http://www.bibliotecasvirtuales.com/biblioteca/literaturespanola/unamuno/SanManuelBuenoMartir/index.asp>>.

## Conclusión

A raíz de las opiniones de Unamuno sobre la nivola, emprendimos el presente estudio cuyo objetivo principal era confirmar si existía —como sugería el autor— un vínculo entre este género narrativo y su concepto de la personalidad, que tomamos de su ensayo *Del sentimiento trágico de la vida*. Aunque tarde, hemos de confesar que éste era un propósito demasiado ambicioso: en primer lugar, porque hemos centrado nuestro estudio en dos obras; y en segundo, ya que lo hemos hecho obviando la opinión de determinados críticos, como Ribbans, que no consideran que *Abel Sánchez* sea una nivola. Ahora bien, si nos situamos en la línea de otros estudiosos, como Livingstone, que opinan que *Amor y pedagogía* y todas las obras narrativas posteriores de Unamuno son nivolas, entonces sí podemos extraer tres conclusiones.

La primera de ellas es que uno de los elementos más característicos de la nivola es la presencia de la personalidad del autor, ya que ésta determina algunas de sus peculiaridades en lo que respecta al estilo, al contenido, a los personajes e, incluso, al papel que ejerce el lector. En su libro *Alrededor del estilo*,<sup>166</sup> el escritor no sólo defiende dicha presencia, que le lleva a distinguir entre novelas personales e impersonales, sino que también añade que es a través del estilo como un autor puede transmitirla en su obra. Por este motivo, Unamuno reivindica un tipo de escritura oral e improvisada, que se corresponda con los dos atributos que considera más representativos de la personalidad del individuo: la voz y la espontaneidad.

En cuanto al contenido y a los personajes, el hecho de que nuestro autor se esconda detrás de su nivola le permite reflejar en ella una realidad distinta a la que —en su opinión— manifestaron sus antecesores, los escritores del llamado realismo literario. De modo que, frente a una realidad que considera circunstancial y ajena a las pasiones del individuo, Unamuno contrapone otra que está centrada en la vida interior de sus personajes. Esta realidad «íntima» queda subordinada a la personalidad del escritor en tanto que los protagonistas de las nivolas encarnan anhelos o inquietudes propias de su carácter. Para Unamuno, ello no presupone, sin embargo, que sus personajes tengan una existencia independiente a la suya. Es aquí donde interviene el lector. Si éste es capaz de identificarse con ellos, y de ponerse en un plano de igualdad, los personajes abandonarán su condición de seres de ficción y cobrarán una realidad propia.

La segunda conclusión de nuestro estudio es que el concepto unamuniano de la personalidad se plantea como tema en las dos obras analizadas. Recordemos que, para el escritor, la personalidad era un misterio porque sólo tenía sentido en la inmortalidad, y que era el amor el que, finalmente, lograba deshacer ese enigma, ya que permitía que la personalidad del individuo pudiera seguir viviendo en el recuerdo de los seres queridos. Esta solución se manifiesta al final de las dos novelas en los personajes de Apolodoro y de Joaquín Monegro. En *Amor y pedagogía*, Apolodoro logra perpetuar su personalidad al dejar embarazada a la criada, Petra, que se enamora del personaje después de que se suicide. También gracias al amor, Joaquín Monegro consigue salvar su personalidad de un odio que la habría condenado al olvido. Así, las últimas palabras que el protagonista le dirige «por piedad»<sup>167</sup> a su mujer, Antonia, deben interpretarse

---

<sup>166</sup> *Alrededor del estilo*, op. cit.

<sup>167</sup> *Abel Sánchez* (2004), op. cit., p. 206.

como un acto del amor compasivo que Unamuno desarrolla en *Del sentimiento trágico de la vida*;<sup>168</sup> lo cual explica que su esposa respondiera: «Esto te salva, Joaquín».<sup>169</sup>

Por último, teniendo en cuenta que, para Unamuno, la personalidad sólo tenía sentido en la inmortalidad, y que, como hemos expuesto, su pensamiento novelístico se basa en la presencia del escritor en la obra, podríamos deducir una tercera conclusión: la novela podría ser la forma que Unamuno encontró para perpetuar su personalidad y dar sentido a su existencia, introduciendo en ella su mundo interior.

---

<sup>168</sup> *Del sentimiento trágico*, op. cit., «Amor, dolor, compasión y personalidad», pp. 165-184.

<sup>169</sup> *Abel Sánchez* (2004), op. cit., p. 206.

## BIBLIOGRAFÍA

- CIFO GONZÁLEZ, Manuel (2005), «"Amor y pedagogía": el problema de la educación visto por Miguel de Unamuno», pp. 529-547, en VV.AA, *Miguel de Unamuno. Estudios sobre su obra. II.*, ed. Ana Chaguaceda Toledano, Ediciones Universidad de Salamanca.
- CLAVERÍA, Carlos (1953), *Temas de Unamuno*, Gredos, Madrid.
- GONZÁLEZ PALENCIA, Óscar (2002), «El tema de la personalidad en la obra narrativa de Miguel de Unamuno. Un estado de la cuestión», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 48.
- GULLÓN, Ricardo (1976), *Autobiografías de Unamuno*, Gredos, Madrid.
- RIBBANS, Geoffrey (1971), *Niebla y soledad*, Gredos, Madrid.
- UNAMUNO, Miguel de (18.4.1934), «Más de la envidia hispánica», *Ahora*.
- UNAMUNO, Miguel de (15.6.1935), «Invidiados y invidiosos», *Ahora*.
- UNAMUNO, Miguel de (1986), *Mi religión y otros ensayos breves*:  
<<http://es.scribd.com/doc/65739520/De-Unamuno-Miguel-Mi-Religion-y-Otros-Ensayos>>.
- UNAMUNO, Miguel de (1987), *Abel Sánchez*, ed. José Luis Abellán, Castalia, Madrid.
- UNAMUNO, Miguel de (1998), *Alrededor del estilo*, ed. Laureano Robles, Universidad de Salamanca.
- UNAMUNO, Miguel de (2004), *Abel Sánchez*, ed. Carlos A. Longhurst, Cátedra, Letras Hispánicas.
- UNAMUNO, Miguel de (2007), *Amor y pedagogía*, ed. Anna Caballé, Austral, Madrid.
- UNAMUNO, Miguel de (2007), *La tía Tula*, ed. Anna Caballé, Austral, Madrid.
- UNAMUNO, Miguel de (2008), *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, ed. Ciriaco Morón Arroyo, Austral.
- UNAMUNO, Miguel de (2010), *Del sentimiento trágico de la vida*, ed. Pedro Cerezo Galán, Espasa, Madrid.
- UNAMUNO, Miguel de (2011), *Diario íntimo*, Alianza editorial, Biblioteca Unamuno, Madrid.
- UNAMUNO, Miguel de (2011), *San Manuel Bueno, mártir*, ed. Mario Valdés, Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid.
- UNAMUNO, Miguel de, *San Manuel Bueno, mártir*, Bibliotecas Virtuales:  
<<http://www.bibliotecasvirtuales.com/biblioteca/literaturespanola/unamuno/SanManuelBuenoMartir/index.asp>>.
- VAUTHIER, Bénédicte (2004), *Arte de escribir e ironía en la obra narrativa de Miguel de Unamuno*, Ediciones Universidad de Salamanca.