INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

UMI

A Bell & Howell Information Company
300 North Zeeb Road, Ann Arbor MI 48106-1346 USA
313/761-4700 800/521-0600

RICE UNIVERSITY

LOS PERSONAJES FEMENINOS EN LAS NOVELAS DE UNAMUNO

by

RAQUEL GAYTAN

A THESIS SUBMITTED
IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE
REQUIREMENTS FOR THE DEGREE
MASTER OF ARTS

APPROVED, THESIS COMMITTEE

Dr. R. Lane Kauffmann, Director
Associate Professor
Department of Hispanic and Classical Studies

Dr. María Teresa Leal
Professor
Department of Hispanic and Classical Studies

Dr. Bernardo Pérez
Associate Professor
Department of Hispanic and Classical Studies

Houston, Texas
May, 1996

UMI Number: 1379539

UMI Microform 1379539
Copyright 1996, by UMI Company. All rights reserved.

This microform edition is protected against unauthorized
copying under Title 17, United States Code.

UMI
300 North Zeeb Road
Ann Arbor, MI 48103

ABSTRACT

Los personajes femeninos en las novelas de Unamuno

by

Raquel Gaytán

El presente trabajo es un estudio sobre los personajes femeninos en las novelas de Miguel de Unamuno. Partiendo de la premisa unamuniana, "todo ser de ficción... que crea un autor hace parte del autor mismo," proponemos que las protagonistas femeninas en *La tía Tula* y *San Manuel Bueno, mártir* representan aspectos importantes de la personalidad de Unamuno. Se observa que através de estas dos mujeres Unamuno se analiza a sí mismo y que gracias a ellas él puede explorar posibles soluciones a sus preocupaciones personales.

El objetivo principal de este trabajo es atribuir a los personajes femeninos unamunianos una mayor importancia en la filosofía y en la ficción de su creador.

AGRADECIMIENTOS

Quisiera dar mis más sinceras gracias al Departamento de estudios hispánicos de La Universidad Rice, a todos los profesores, compañeros y amigos que han podido tolerar mi presencia durante estos largos años. Muy especialmente, quisiera agradecer al Dr. Lane Kauffmann su enorme ayuda y tolerancia durante este, también largo, proyecto. Por supuesto, no puedo no mencionar a mis "amiguitas" queridas Marcela Salas y Lourdes Verde.

Muchísimas gracias a mis madres, Eva Martínez de Gaytán y Ethel de Neveu y, a Beverly Kondem, quien al aceptarme como una de sus "kids" me ha dado una tercera madre y me ha ayudado enormemente durante *todos* mis años en Rice. Gracias.

INTRODUCCION

Entre los más distinguidos miembros de la generación del 98, Miguel de Unamuno y Jugo (1864 - 1936) se destaca como el primer escritor español que rompe radicalmente con la tradición realista narrativa (Brown, p. 14). A partir del prólogo de *Amor y pedagogía* (1902) Unamuno introduce innovaciones estilísticas que eliminan lo documental ("las apariencias") en la narración y se enfocan en lo personal, lo intrahistórico. Unamuno inventa así la "nivola," el género narrativo que al alterar la manera en que una 'historia' se desarrolla, establece al escritor como un rebelde ante la norma. Aunque sólo dos de sus obras (*Amor y pedagogía* (1902) y *Niebla* (1914)) pueden ser consideradas verdaderas "nivolas," toda la novelística unamuniana, con la excepción de *Paz en la guerra*, se presenta en oposición a la tradición realista del siglo XIX. Al enfocarse en la "realidad más íntima," la de los protagonistas, la novela personal unamuniana intenta reflejar el interior del hombre y, de esta manera, elimina "las bambalinas" que la tradición realista narrativa había destacado anteriormente.

En lo que se refiere a sus ideas sobre las relaciones humanas, sin embargo, este reformador literario es considerado más bien un tradicionalista. Para Unamuno, los papeles de los sexos están muy bien definidos; la mujer *es* y existe pasivamente en el hogar, mientras que el hombre *hace* y se desarrolla activamente en la sociedad. Frases como "el organismo de la mujer está hecho para concebir, gestar y amamantar al niño... la mujer se queda en casa, y su inteligencia se hace casera..." ("A la señora Mab," E. II, p. 629), "la civilización es... ante todo masculina" ("A una aspirante de escritora," E. II, p. 619) y "la mujer es rémora de todo progreso" (*AP*, p. 109) han hecho que los críticos califiquen a Unamuno hasta de antifeminista. Así lo hacen Eugenia Serrano, quien afirma que Unamuno odiaba a las mujeres, que era un antifeminista exaltado (mencionado en Pérez Lobo, p. 179), y José Luis Abellán, quien por su parte asegura que don Miguel se mostraba "decididamente antifeminista" en su actitud hacia la mujer (p. 44).

La mayoría de los críticos (Blanco Aguinaga, Doyaga, Gullón y Pérez Lobo, entre otros) están de acuerdo en que la actitud de Unamuno hacia el sexo opuesto se debe más que nada a la dominante influencia de las dos mujeres que existieron en su vida: su madre doña Salomé de Jugo y su esposa Concepción Lizárraga y Encénarro. Por Unamuno sabemos que doña Salomé "era una señora tan severa en el cuerpo como en el espíritu... [que era] ternura envuelta en dureza" (Unamuno citado en Pérez Lobo, p. 180). Sabemos además que la madre de Unamuno fue fundamental en la formación epiritual y filosófica de su hijo, quien quedó huérfano de padre a la edad de seis años. Ciertas cartas de don Miguel nos indican que su esposa Concepción se proponía "formarlo" civilizándolo; citamos una de ellas, donde Unamuno dice de su mujer: "terminará civilizándome y tendré en quien refugiarme para huir de las necedades del mundo" (reproducida por Pérez Lobo, p. 184).

Sin embargo, aunque estas dos mujeres representan la base y el sostén de la vida del autor, y hasta poseen una personalidad suficientemente fuerte para "moldearlo," ellas también son representativas de la tradicional sumisión de la mujer en la sociedad en que Unamuno vivió, puesto que existen exclusivamente para su hogar, sus hijos y su marido. Es decir, la identidad de estas dos mujeres depende directamente de la relación que ellas mantienen con el hombre, y no de algo que como individuos ellas pudieran hacer.

La tendencia de la crítica en cuanto a la figura femenina en la literatura unamuniana ha sido el verla como la recreación de estas experiencias personales del autor (Abellán, 1964; Blanco Aguinaga, 1959; Doyaga, 1969; Gullón, 1964; Pérez Lobo, 1974; Richards, 1985). En la mayoría de los estudios críticos, la mujer unamuniana es vista ante todo como la representación del regazo materno, refugio de paz a que el hombre (Unamuno) puede acudir cuando se ve agobiado por el mundo de todos los días. Dice Blanco Aguinaga en *El Unamuno contemplativo*: "la mujer no es sólo el centro y sostén de la paz inconsciente que se asienta en la vida hogareña, es además refugio en sí, regazo en cuya cálida profundidad el hombre se pierde de la Historia volviendo a la edad bendita en que era hijo no más" (p. 121).

Los estudios que tratan de la figura femenina en Unamuno son en muchos casos catálogos de los diferentes tipos de mujeres vistos en las obras literarias del autor (Gullón, 1964; Blanco Aguinaga, 1959); listas de

las características observadas en la mismas (Doyaga, 1969) o métodos para demostrar la influencia autobiográfica en la literatura unamuniana (Doyaga, 19; Pérez Lobo, 1974). Respecto a la figura de la mujer, todavía no se ha encontrado (o no se ha definido del todo) la relación entre la dimensión artística, autobiográfica y filosófica que sin duda existe en toda la obra unamuniana.

No se trata de negar el valor de los estudios hasta ahora escritos sobre las mujeres literarias unamunianas. Sin duda, estos han sido muy útiles en el entendimiento y el descubrimiento de importantes aspectos en la vida y obra del autor. Lo que sí queremos hacer aquí, es llamar atención al hecho de que estos estudios han descartado la posibilidad de que los personajes femeninos en las diferentes obras puedan tener un papel más importante en la filosofía y en la ficción del autor.

En su libro *The Elusive Self,* Gayana Jurkevich presenta la obra unamuniana como el intento frustrado del autor de alejarse de la figura materna real en un proceso de "masculine individuation" (p. 1). "Unamuno attempted to make in his major novels the process of masculine individuation," dice Jurkevich, y agrega, refiriéndose a las tres primeras novelas de Unamuno, "a youthful male protagonist struggles to free himself of ... the maternal element... In the case of Unamuno´s male protagonists, *as in Unamuno himself*, the 'liberation' of the anima archetype from the mother imago is never carried through to its desired conclusion" (p. 2, el énfasis es nuestro). Por su parte, Julián Marías asegura que en Unamuno "todo tema termina demostrando sus raíces religiosas, o culmina en un referencia a Dios" (p. 138). Basándonos en estas dos premisas sobre la obra unamuniana en general, postulamos que la figura de la mujer en las novelas de Unamuno marca, primero, el alejamiento de la madre real que Jurkevich propone, y luego, un acercamiento a la figura de la madre ideal, la madre de Dios, la cual representa la esperanza de descanso y de paz eterna.

Sin embargo, y aunque nosotros coincidimos con la opinión de Jurkevich acerca de esa necesidad de "alejarse" de la madre que vista en la obra de don Miguel, creemos que la figura de la mujer en las novelas de Unamuno también puede tener otras funciones. En realidad, el intento de alejamiento que Jurkevich propone se observa con mayor énfasis en *Paz en la guerra*, *Amor y pedagogía*, *Niebla* y las *Tres novelas ejemplares*, las cuales estudiamos en el primer capítulo de nuestro estudio. En novelas

como *La tía Tula*, y *San Manuel Bueno, mártir*, que analizamos en el segundo y tercer capítulo de nuestro trabajo, la mujer ya no responde al modelo de la madre real de Unamuno. En estas dos últimas novelas la mujer unamuniana es más bien la representación de las preocupaciones existenciales del autor; la voz a través de la cual él puede 'confesar sus pecados' y 'desnudarse' ante sus lectores.

Puesto que Jurkevich ya ha estudiado bastante a fondo la primera etapa del proceso, nosotros dedicaremos la mayor parte de nuestro estudio a analizar la imagen de la mujer vista en las protagonistas femeninas de *La tía Tula* (1921) y *San Manuel Bueno, mártir* (1931), Gertrudis y Angela Carballino. Como veremos, en *La tía Tula* se explora el proceso mediante el cual una mujer trata de transformarse en un ser moral y espiritualmente superior, dominador y transformador de su circunstancia por medio de su voluntad o "querer ser." El objetivo principal de esta "exploración" unamuniana es el ver las consecuencias que tal proyecto pudiera traer para alguien que intenta convertirse en un ser inmortal, así como las consecuencias que esto acarrea para los demás. En *San Manuel Bueno, mártir*, tenemos a la mujer espiritual y moralmente superior. Nacida y creada para el papel de redentora, Angela Carballino resulta ser la verdadera virgen-madre. Como tal, ella representa la esperanza de resolución a las preocupaciones de los hombres, especialmente a las preocupaciones de Unamuno, como veremos.

En su ensayo de 1964 "El erotismo de Unamuno," Juan Rof Carballo sostiene que "en una novela o en un poema el autor está siempre encubriéndose y descubriéndose" (p. 71). Cabe preguntarse, ¿cómo explora Unamuno sus preocupaciones personales a través de sus mujeres? ¿Cómo se "descubre" (o se "encubre") por medio de Tula y de Angela? ¿Qué 'provecho' sacó Unamuno de un personaje como el de Tula? y, ¿qué fue lo que Angela otorgó al autor con la absolución de San Manuel Bueno?

Lo escrito por los críticos respecto a la protagonista de *La tía Tula* ha estado enfocado básicamente en dos direcciones que, aunque parten del mismo punto (la voluntad o "querer ser" de la protagonista), generalmente se han mantenido separadas. Por un lado están los estudios que ven el problema de la maternidad como la principal preocupación de la novela. Entre ellos, Julián Marías subraya la importancia de Tula como la madre establecedora de una comunidad, y llama a esta obra "la novela de la convivencia" (Marías, p. 19). Ricardo Gullón, Carlos Blanco Aguinaga y

Alison Sinclair, entre otros, escriben sobre los diferentes aspectos de la maternidad en Tula; la necesidad de dominar, la soledad maternal y la envidia. Por el otro lado, están los estudios que se ocupan del problema de la personalidad de la protagonista femenina, también conocido como el problema de la voluntad o el querer ser.

La frase "maternidad virginal" que el propio Unamuno utiliza con respecto a Tula en el prólogo de *El hermano Juan* (p. 123), suele referirse a la pureza que ella quiere mantener en su hogar y en su persona. Por lo general, esta frase ha sido aceptada como referencia a la virginidad física que Tula conserva aún después de convertirse en la madre (espiritual) de sus sobrinos. Lo que nosotros proponemos en este trabajo traspasa estos significados, y revela a Tula como un proyecto de imitación de la Virgen María. A quienes, como Juan Rof Carballo, ven en Tula la muestra más grande de la envidia femenina (p. 74), les debemos aclarar que estamos presentando a Tula como el proyecto virginal frustrado, y no como la encarnación de la Virgen. No creemos que ella sea totalmente "generosa, abnegada, dispuesta siempre a contribuir a la felicidad de los otros," cualidades altruístas (casi marianas) que Sánchez Barbudo le atribuye ("Introducción," p. 10), sino que Tula pretendió crearse a sí misma según la imagen de María, y en varios sentidos fracasó.

Difícil será comprender por qué postulamos a Tula como la virgen fracasada, y no directamente como la "anti-virgen." Hemos elegido esta posición porque nos damos cuenta de que esta mujer cumple con una gran parte de los "requisitos" marianos, sólo que existen fallos en su persona que no le permiten convertirse del todo en lo que ella quiso ser.

Poco se ha dicho con respecto a la protagonista femenina de *San Manuel Bueno, mártir*, a no ser de su papel como narradora de la novela. Eugenio de Nora (1958), Carlos Blanco Aguinaga (1956) y Pelayo H. Fernández (1966) mencionan la importancia de la feminidad de Angela, pero abandonan el tema tan pronto como lo abordan. Aunque algunos críticos (Doyaga, 1969; Gullón, 1964; Jurkevich, 1991; Wyers, 1976) han señalado que como hermana Angela es también madre, y que es como madre que ella absuelve al sacerdote ateo don Manuel Bueno (Doyaga, Gullón, Jurkevich), poco se ha sacado en limpio de este hecho, el cual se pierde entre los demás temas de la novela. Sólo Gayana Jurkevich (1991) ha reconocido el verdadero papel de Angela en la novela, y el de la mujer en la filosofía unamuniana, al decir: "Unamuno´s last novel (*San Manuel*

Bueno, mártir) is his most unreserved tribute to the infinite powers of Woman. By confirming the superiority of the Mother, the Godhead in Unamuno´s hand becomes Female, and apocatastasis lies not with God.... but in the womb of the Great Mother" (p. 151). Sin embargo, puesto que Jurkevich se preocupa por estudiar las obras de Unamuno donde los protagonistas son personajes masculinos, y desde el punto de vista del protagonista masculino, tampoco ella elabora mucho el tema de la feminidad de Angela.

El objetivo principal del presente trabajo es pues el explorar la fascinación de nuestro autor por crear mujeres. Con esto, queremos discernir cual fue la función de estas mujeres en su filosofía personal, y en su ficción. Este trabajo consta de tres capítulos principales. En el primero de ellos hacemos un estudio sobre algunas de las mujeres unamunianas en las obras anteriores a *La tía Tula* y *San Manuel Bueno, mártir*. Creemos que ésto nos servirá para dar un poco más de perspectiva a lo que tratamos de elaborar con respecto a las dos novelas mencionadas. En el segundo capítulo desarrollamos la manera en que Unamuno analiza a la mujer de suprema voluntad, que trata de crearse como un ser espiritual y moralmente superior. No podemos dejar de hacer un pequeño estudio sobre la figura de la Virgen María, su significado religioso en la cultura de que Unamuno es producto y las semejanzas (y diferencias) existentes entre ella y Tula. Además, examinamos por qué y cómo Tula no pudo conseguir lo que se proponía y lo que este fracaso (si bien parcial) significó para Unamuno. En el tercer capítulo exploramos lo ya sugerido por la afirmación anteriormente citada de Gayana Jurkevich sobre Angela Carballino, protagonista de *San Manuel Bueno, mártir*, la última gran novela de Unamuno. Aquí vemos como ya casi al final de su vida Unamuno finalmente dio vida a la mujer perfecta, prácticamente divina. Será necesario hacer notar cómo la imagen de la mujer en esta novela es diferente a la de las anteriores, y cómo, para poder dar vida al "ángel" de esperanza que se deseaba, Unamuno tuvo que abandonar casi por completo algunas de las características que hasta ese punto habían sido claves en sus diversas concepciones de la mujer. Finalmente, en la última parte de este estudio presentamos nuestras conclusiones.

CAPITULO I

LOS PRIMEROS PERSONAJES FEMENINOS

Para hacer nuestro estudio sobre las mujeres unamunianas en las novelas previas a *La tía Tula* y *San Manuel Bueno, mártir* nos resulta conveniente dividir a las diferentes protagonistas en dos grandes grupos. El primero de ellos está compuesto por las protagonistas de *Paz en la guerra* (1897), la única novela "ovípara" unamuniana, y *Amor y pedagogía* (1902) y *Niebla* (1914), las dos grandes "nivolas" de nuestro autor. Como veremos, Josefa Ignacia, Marina y la Sra. Pérez corresponden al modelo de mujer que Unamuno conoció en vida. La característica principal de estas tres mujeres es la maternidad, y su mayor atributo es la capacidad casi instintiva con que consuelan al hombre, tanto al hijo como al marido. El segundo grupo de mujeres está formado por las protagonistas de las *Tres novelas ejemplares y un prólogo* (1921). A diferencia de las anteriores, estas mujeres se ven dominadas por la necesidad de saberse (y sentirse) consideradas como verdaderos seres humanos, no simples objetos a disposición de los hombres. Su característica más sobresaliente es la voluntad o "querer ser," y, gracias a ella, estas mujeres pueden desarrollarse independientemente de los hombres y de las tradiciones sociales. En este segundo tipo de mujer unamuniana incluimos también a Eugenia (*Niebla*) y a Helena (*Abel Sánchez*), quienes demuestran ser las tempranas predecesoras de las mujeres voluntariosas que vemos en cada una de las *Tres novelas ejemplares* (y que veremos más tarde en *La tía Tula*).

En su extraordinario libro *El Unamuno contemplativo*, Blanco Aguinaga ha estudiado las dos clases de hombre que se dan en Unamuno; el luchador y agónico, y el sereno, contemplativo y soñador. Este "sistema de contrarios" que constituye la base del pensamiento unamuniano se advierte también en la concepción que de la mujer tiene Unamuno, como podemos observar en el "elenco" de mujeres que acabamos de presentar. Respecto a

la mujer, Unamuno oscila entre dos ideas casi opuestas: la madre, el alma equilibrada cuya principal función es calmar las angustias del hombre, y la mujer, el ente sediento de "sentirse ser," para quien el ser madre representa solamente parte de su realidad, pero de ninguna manera su totalidad.

Por limitaciones de espacio, no estudiamos en este trabajo a todas las protagonistas femeninas de Unamuno previas (o posteriores) a *La tía Tula* y *San Manuel Bueno, mártir*. Sin embargo, creemos que la categorización que acabamos de hacer permitirá al lector detectar los rasgos comunes entre las mujeres en las obras mencionadas y las demás. No pretendemos de ninguna manera que los personajes que hemos elegido aquí sean idénticos entre sí, ni que respondan por igual a las características que exponemos. De todas maneras, trataremos de señalar los matices que las unen.

1. Las madres, esposas, ¿mujeres?

Necesitamos, antes de continuar, aclarar que en el encabezamiento de la primera y segunda sección de este capítulo hemos empleado el término "mujer" de manera metonímica para representar la posibilidad del amor erótico o sensual en los diferentes personajes. Claro está que ésta no es necesariamente la manera en que Unamuno lo ha usado, ni la manera en que lo emplearemos en los dos capítulos posteriores.

En *Del sentimiento trágico de la vida* (1913) Unamuno sostiene que "en la mujer todo amor es maternidad" (E. II, p. 781), y en *El otro* (1926) dice que "una mujer que sea mujer, *es decir, madre*, se enamora de Caín y no de Abel, porque es Caín el que sufre, el que padece..." (p. 96, el énfasis es nuestro). Tres años más tarde, en el prólogo de *El hermano Juan* (1929), Unamuno se pregunta ¿por qué se enamoran de Don Juan sus víctimas? y contesta: "es que se compadecen. Le agradecen... que se fije en ellas... que las quiera... hacer madres. Pero hay, además... compasión maternal" (p. 117). Con estas afirmaciones Unamuno deja bien claras sus ideas sobre la mujer. Según él, una mujer tiene que ser madre para ser verdaderamente digna del nombre de mujer. Además, parecería que para

Unamuno el amor que toda mujer pueda sentir hacia el hombre no es más que compasión, reflejo del instinto maternal yacente en ella casi por naturaleza.

Pero Unamuno no tenía un concepto mezquino de la mujer, como han creído algunos. Al contrario, Unamuno llegó a admirarlas, e incluso a culpar al hombre de ser la causa de la inferioridad femenina, no por machismo, sino por su propia inferioridad ("Nuestras mujeres," E. II, pp. 610 - 615). Al presentarlas dentro del ámbito doméstico, Unamuno exalta a las mujeres más que las rebaja. Por eso, cuando habla de mujeres que están fuera de ese ámbito, él tiende a presentarlas con menos simpatía. Las mujeres que evitan o no pueden cumplir con su papel "natural" de madres están representadas como seres atormentados; algunas de ellas (Raquel, en *Dos madres*) incluso se asemejan a monstruos, más que a seres humanos. Por otra parte, las mujeres que sí saben resignarse al papel de esposas y madres son seres tranquilos y serenos, seres armoniosos llenos de bondad, como las mujeres que Unamuno conoció en su vida.

El personaje de Josefa Ignacia, la madre en *Paz en la guerra*, primera novela de Unamuno, parece estar basado en el tipo físico y social de doña Salomé Jugo, la verdadera madre del autor. Al hablarnos de esta mujer en el prólogo de *El hermano Juan,* Unamuno la describe de la siguiente manera: "todas las mañanas con el alba, iba a misa a su parroquia... su devocionario le habla en vascuence, único al que sabía entender" (p. 123). Aparece retratada en pocas palabras la mujer devota, vasca fuerte, que se acopla al modelo que Unamuno ofrece en las semblanzas de su madre, doña Salomé (véase Pérez Lobo, pp. 180 - 183).

Josefa Ignacia es la mujer nacida para el papel de madre, la mujer-madre cuyos labios no se abren ni siquiera para lanzar plegarias a Dios implorando la llegada de un hijo (Unamuno nos dice en el prólogo de *El hermano Juan* que esta mujer hacía sus oraciones mentalmente, sin mover los labios, por vergüenza y timidez, p. 123). Josefa Ignacia representa la serenidad y la calma. La maternidad es en ella un sentimiento noble y digno (después de todo, ésta le fue otorgada por Dios, gracias a sus silenciosas plegarias). Ella es la mujer vizcaína ideal, sublimada por el dolor, rodeada de silencio, recato y soledades. Su presencia es difusa, como es la presencia de casi todos los personajes de la novela. La figura de Josefa Ignacia aparece apenas esbozada e indirecta; su voz es tan débil que ni siquiera se deja escuchar en la penumbra de la iglesia. De allí que el

amor que ella demuestra por los suyos sea un amor cálido y profundo, pero también un amor interior, tímido, reservado, sin demasiadas muestras físicas. Y sin embargo, dentro de su nebulosa y reservada existencia y personalidad, la presencia de Josefa Ignacia se hace sentir a lo largo de la novela. Sin duda, ella es la mejor representante de la "intrahistoria" unamuniana, base de la comunidad familiar (y social) que se describe en *Paz en la guerra.*

Otro personaje femenino que parece estar basado en la imagen (si bien idealizada) de la verdadera madre de Unamuno es el de la Señora Pérez, la madre en *Niebla.* Aunque en ella no aparecen los rasgos físicos de la madre de Don Miguel (la Sra. Pérez está descrita como "bajita y suave," mientras que doña Salomé es "alta y seca"), sí le podemos detectar algunos rasgos de su personalidad. Los mandatos de la Sra. Pérez ("no estudies para médico," "cásate," etc.), sin duda la acercan al modelo real. La constitución de la familia de Augusto Pérez es casi idéntica a la del autor; madre viuda, padre desaparecido, luto permanente, perpetuado por una madre que no ha podido (o no ha querido) forjarse una vida independientemente del esposo muerto.

Dice Gayana Jurkevich respecto a la madre de Augusto: "of all the fictional mothers in [Unamuno's] work, Sra. Pérez's relationship to Augusto may perhaps be the most suggestive in terms of biographical parallels. Certainly she is the most dominant and instrumental in the formation of her son as an individual" (p. 67). Sin duda, la Sra. Pérez, como la madre del autor, domina el carácter del hijo, aunque con una dominación "maternalmente posesiva," para utilizar la terminología de Ricardo Gullón (p. 194). Tras la dulce imagen maternal se esconde en la Sra. Pérez la madre posesiva que al querer proteger al hijo casi le roba de su capacidad para comportarse como ser autónomo.

El mundo afectivo brindado por la madre de Augusto (ella le da besos constantemente) es probablemente una idealización de Unamuno, ya que podemos recordar la carta citada anteriormente en que se habla de la ausencia de afecto físico entre madre e hijo, "para mantener [al hijo] alejado de lo femenino." Otra posible idealización es la referencia al "silencio suave" que invade la casa que Augusto compartió con su madre (*N*, p. 132), puesto que, en cartas a sus amigos, Unamuno alude a los silencios que él sostenía con su madre: "mi casa parece una tumba, hace ya bastante tiempo que apenas hablo una palabra y hay empeñada una lucha

sorda y triste de la que yo tengo toda culpa. Es la lucha entre mi madre y yo a quien reventará a hablar antes" (carta de Unamuno a Pedro Mujica, citada por Pérez Lobo, p. 181).

La Sra. Pérez es exclusivamente madre; ni mujer, ni esposa. Ella comparte la vida del hijo en todo momento, y parece llenarla con su presencia al decir: "tengo que vivir para ti, para ti, para ti solo... Augusto" (*N*, p. 75). Aunque la narración en *Niebla* da principio unos seis meses después de la muerte de la Sra. Pérez, toda la novela está saturada de la presencia de esta mujer. La Sra. Pérez, como la madre de Unamuno, es amo absoluto en la relación con su hijo (aunque un amo de dominación sutil y socavante). Augusto Pérez es el hijo único que al encontrarse sin su madre se siente completamente perdido. La falta de base y de dirección en la vida de este hombre se hace evidente desde el principio de la narración, cuando se nos dice que él opta por esperar a que pase un perro que le pueda indicar el camino a seguir, en vez de tomar una decisión propia. Incluso el verbo utilizado para introducir al personaje, "aparece," nos indica la manera en que este hombre vivirá su vida. La necesidad de mantenerse en contacto con la madre muerta en el Augusto ya hombre se deja ver cuando, al verse enfrentado con algo inesperado, éste intenta regresar a ella por medio del recuerdo, así como en su retorno a la iglesia, "madre" simbólica de todos los hombres, después de que Eugenia le dice que la relación amorosa que él desea tener con ella no podrá ser (*N*, p. 112). El mero deseo de Augusto de encontrar una novia es también reflejo de su deseo de recuperar a la madre desaparecida. Y es que para Augusto, como para Unamuno, la futura esposa definitivamente representa la posibilidad de asegurarse una segunda madre. Por lo tanto, Eugenia duplica la fuerza dominadora de la Sra. Pérez, y, si antes Augusto se había entregado a la voluntad de su madre, ahora él se presenta ante Eugenia diciendo: "¡pégame, Eugenia, pégame; insúltame, escúpeme, haz de mí lo que quieras" (*N*, p. 111).

Marina, la "materia" en *Amor y pedagogía* pudiera ser la máxima representación de lo que estos primeros personajes significaron para Unamuno. La definición que de ella nos da Unamuno en el prólogo de *El hermano Juan* es la siguiente: "[Marina] pasa como una sombra dolorosa y redentora, reparadora como una madre virginal por la locura palaciega de su marido que al fin cae en sus brazos... gimiendo '¡madre!'" (p. 123). Es evidente que se ha pasado del modelo de la verdadera madre al modelo de

la esposa real de Unamuno, quien, como mencionamos anteriormente, viene a ser una segunda madre para don Miguel. La relación biográfica entre Marina y Concha es bastante obvia. Sabemos que Unamuno "experimentaba" con Concha, como lo hace Avito con Marina. Pérez Lobo cita una carta de Unamuno a Pedro Mujica en que el autor dice de su novia que "con ella gasto una especie de observaciones y experimentos.... estudio sus hechos... los anoto, los comparo y gozo en ello" (p. 183). Como Marina, la esposa de Unamuno no era una intelectual. Concepción Lizárraga era la "costumbre," el "apoyo" y el "freno" de don Miguel; lo acompañaba en todo, menos en su vida intelectual. El mismo Unamuno cuenta a su amigo Bernardo G. de Cadamo que a su esposa no le agradaban sus escritos: "Mi mujer se aburre bárbaramente con lo que yo escribo" (cit. en Doyaga, p. 7) y más tarde, en *Como se hace una novela*, Unamuno nos dice que "[su] mujer no es mujer de letras" (p. 161).

En la misma *Como se hace una novela* (1926), publicada durante su destierro de España, Unamuno se refiere a la relación que sostiene con su esposa en términos casi idénticos a los que ocupa para describir la relación entre Marina con Avito; "... me gritó desde el fondo de sus entrañas maternales... '¡Hijo mío!' Entonces descubrí todo lo que Dios hizo para mí en esta mujer, la madre de mis ocho hijos, mi *virgen madre*..." (p. 161, el énfasis es nuestro). Esta escena tuvo lugar durante la crisis religiosa de Unamuno en 1897, y se repite en *Amor y pedagogía* entre Marina y Avito después de la muerte de Apolodoloro-Luis, acercando aún más a Marina a la figura de la esposa de don Miguel. Como Concha lo fue para Unamuno, Marina es para Avito "la virgen madre," la sobriedad que le permite alejarse de su mundo de razón y de lógica. Armando Zubizarreta llama a la esposa de Unamuno el "puente hacia lo real, hacia el prójimo y hacia Dios" (p. 131). Lo mismo podríamos decir nosotros de Marina, quien representa la serenidad, la sensatez y el equilibrio que aleja (si bien parcialmente) a Avito de su demencia pedagógica (y a Apolodoro-Luis de las locuras de su padre). Las repetidas exclamaciones de Marina, "¡Dios mío!," "por Dios, Avito, por Dios" y "¡Virgen Santísima...!," sin duda la acercan al papel de "puente hacia Dios" que Zubizarreta le atribuye a Concepción. Definitivamente, Marina es el "puente" que acerca a Apolodoro-Luis a Dios: es ella la que le da un nombre cristiano a su hijo, la que lo bautiza y hasta le enseña a rezar.

Pero existe algo en Marina que la separa de las dos mujeres unamunianas que hemos estudiado hasta ahora. No estamos completamente de acuerdo con Blanco Aguinaga cuando él describe a esta mujer como "una soñolienta, tranquila, inactiva, resignada" ("La madre, su regazo...," p. 70). "Soñolienta" y "tranquila" Marina sí lo es, pero "inactiva" y "resignada," de ninguna manera. En realidad, Marina tampoco es el ser carente de personalidad que el mismo Unamuno describe en el prólogo de *El hermano Juan* (p. 123). Aunque dentro de la relación con su marido Marina definitivamente no participa de manera activa (ella en ningún momento defiende abiertamente sus opiniones, o participa en el discurso pedadógico de su marido), la enorme importancia de esta mujer en *Amor y pedagogía* es innegable. Marina sirve para poner en duda la relevancia de las ideas pedagógicas y científicas que su marido defiende con tanto afán. Y es que, a pesar de su "soñolienta" personalidad, Marina en ningún momento se resigna del todo al papel que le ha sido asignado por su marido (y por la sociedad), como Josefa Ignacia y la Sra Pérez lo habían hecho. Sin tener que demostrar agresividad, como lo harán las mujeres de las *Tres novelas ejemplares,* Marina logra imponerse sobre la voluntad y sobre toda la "lógica" de su marido, hasta el punto de que al final de la novela queda bien claro que "el amor [Marina] había vencido" (*AP*, p. 158). Es decir, dentro de su "soñolencia," Marina demuestra poseer una personalidad bastante fuerte. Cuando ella abraza a su pequeño hijo y, contra la pedagogía de su marido lo besa, le canta y hasta le reza a solas, llamándole Luis y no Apolodoro, el nombre que Avito le había dado, Marina demuestra una voluntad propia, separada de la de su marido, y demuestra también su falta de "resignación" e "inactividad." Probablemente, entonces, Marina sea la representación de lo que Unamuno recomendó a las mujeres que quieren gozar de libertad: "el someterse a la ley y cumplirla suele ser la mejor preparación por abolirla" ("A la señora Mab," E. II, p. 628). Sin duda, a lo largo de *Amor y pedagogía* Marina encuentra la manera de esquivar los deseos de su marido, y así poder hacer lo que ella cree más conveniente. Definitivamente, Marina confirma lo que Unamuno postula en *Del sentimiento trágico de la vida*; "ser vencido, o por lo menos, aparecer vencido es una forma de vencer" (E. II, p. 914).

Hemos visto que tanto Josefa Ignacia, la Sra. Pérez, e incluso "la soñolienta" Marina, como la madre y la esposa reales del autor, son mujeres fuertes, y con fuertes (si bien calladas) personalidades; gracias a su

personalidad cada una de ellas puede dominar la vida de sus hijos (o de sus maridos, en el caso de Marina). Sin embargo, y a pesar de su fuerte carácter, la existencia de estas tres mujeres está ligada en todo momento a la del hombre (ya sea el hijo o el marido), y esto necesariamente reduce su interés como personas. El papel que les corresponde en la sociedad es el papel de madres y esposas, ningún otro. La manera en que la Sra. Pérez es recordada por la tía de Eugenia sin duda resulta interesante, pues deja bien claro que la relevancia de la vida de esta mujer ha sido determinada por el papel que ella representó en relación a los hombres; su papel de ex-esposa (viuda) y su papel de madre: "[la madre de Augusto] fue una viuda y una madre ejemplar" (*N*, p. 79). Si la Sra. Pérez va a ser considerada una buena o mala persona, será por la manera en que ella desempeñó estos dos papeles, no por otra cosa. Por su parte, y a pesar de la fuerte personalidad que se esconde detrás de su "soñolienta" manera de ser, Marina definitivamente vive bajo el control de su marido. En ningún momento puede ella gozar de libertad de acción o de pensamiento; Avito le indica hasta qué comida debe comer, qué libros debe leer y qué música debe escuchar. Más aún, a Marina ni siquiera le pertenece del todo su papel "natural" de madre que su sexo le hereda, puesto que se ve obligada a expresar el amor hacia su hijo en silencio y a escondidas de su marido, nunca a la manera que ella quisiera. ¡Avito incluso quisiera que los hombres pudieran parir! (*AP*, p. 74)

Y es que al reducir el papel de estas mujeres a su papel de madre, Unamuno necesariamente está negando la sexualidad femenina, la cual constituye una parte muy importante de lo que significa ser mujer. Para Unamuno la sexualidad y la maternidad no pueden coexistir. La madre no tiene sexo; "la maternidad ahoga la sexualidad," confirma Emilia Doyaga en su amplio estudio sobre la mujer unamuniana (p. 73). Y sin embargo, no se puede negar que una parte clave de ser mujer es la posibilidad del amor erótico y sensual. En el caso de las mujeres unamunianas que hemos estudiado hasta aqui, podríamos decir que la sexualidad es sustituida por su capacidad de ser madres. La sexualidad dentro de los matrimonios de Josefa Ignacia, la Sra. Pérez y Marina es algo necesario en cuanto a la procreación deseada, no algo que ellas como mujeres puedan despertar (o desear).

Respecto a Josefa y la Sra. Pérez, la posibilidad de erotismo ni siquiera se alude (Josefa Ignacia incluso busca al hijo en las oraciones a

Dios y no en la relación sexual con su marido). Estas dos mujeres son exclusivamente madres y esposas. Por su parte, lo erótico sí existe en la relación inicial entre Marina y Avito, pero desaparece tan pronto ella se hace esposa. Sin duda alguna, fue atracción física lo que impulsó a Avito a casarse con "la braqui-morena" Marina y no con la "dólico-rubia" Leoncia, como lo había planeado deductivamente en un principio. Pero, a pesar de esa atracción inicial, el papel de Marina en el matrimonio es el de servir como vehículo para la necesidad de su marido de procrear. Una vez que Marina se hace esposa y madre, ella desaparece como ser racional. La Marina del principio de la novela, la que dialoga con su amiga Leóncia y hasta se burlar del carácter ridículo de Avito Carrascal (*AP*, pp. 63-70), cede el paso a una Marina callada que parece olvidarse de sí misma y que se deja arrastrar (si bien superficialmente, como hemos visto) por la voluntad de su marido. A partir del momento en que Marina acepta la relación con Avito, ella entra "en regiones vagarosas y fantásticas" (*N*, p. 71), en un "sueño" que se va haciendo "cada vez más profundo" (p. 78).

2. Las amantes, mujeres, ¿madres?

El segundo grupo de personajes femeninos unamunianos que estudiaremos está formado por las protagonistas de *Tres novelas ejemplares y un prólogo* (1920). Estas mujeres ya no están tan cercanamente relacionadas a la figura de la mujer que Unamuno conoció en su madre y en su esposa, y demuestran poseer características muy diferentes a las poseídas por el grupo de mujeres que acabamos de estudiar. La resignación en Josefa Ignacia y la Sra. Pérez, y la tranquilidad de Marina, ceden el paso a la necesidad de ser (existir) plenamente en Julia Yáñez, Carolina y Raquel. Definitivamente, estas últimas tres mujeres quieren elegir y no ser elegidas; son agresivas y luchan por conseguir lo que su voluntad les pide. Por medio de su "querer ser," ellas buscan establecerse como auténticas personas, y gracias a su voluntad pueden dar vida (o arrancársela) a los hombres. Estas mujeres hacen de sus amantes y sus maridos unos niños, pero no unos niños a quienes se desea proteger, sino a quienes se les controla hasta despojarles de su voluntad. Para ellas, el poseer al hijo no agota el todo de su realidad, solamente representa un

posible método para dar vida a su "querer ser." A estas mujeres no les interesa la pasividad, ni están demasiado preocupadas por obtener el tipo de maternidad irreprochable que vimos en Josefa Ignacia. Ellas son las que activamente buscan al hombre; las que despiertan la sensualidad masculina, y, por lo tanto, las que mayores posibilidades tienen de destruir al amante.

Nada menos que todo un hombre, la primera novela de la trilogía, ha sido estudiada casi exclusivamente desde el punto de vista del protagonista masculino, quien brutalmente impone su voluntad sobre los demás. Lo que Alejandro Gómez quiere es obvio; él quiere dominar a los demás. El ser un "Gómez" en la sociedad en que él circula significa no tener el abolengo tan respetado por las clases altas. Por lo tanto, Alejandro necesita crearse una identidad alterna a la propia, adoptar una máscara que le permita controlar su circunstancia.

Sin embargo, quien lea esta novelita con cuidado, se dará cuenta de que al lado de Alejandro existe un personaje que también pudiera ser considerado como el personaje central de *Nada menos que todo un hombre*. En realidad, la trayectoria vital que se sigue en la novela es la de Julia Yáñez, es a ella a quien seguimos desde su nacimiento hasta su muerte. Es ella la que sufre, cambia y lucha hasta obtener lo que su voluntad le exige. Por lo tanto, es ella la que pertenece al grupo de personajes que viven en "la realidad más íntima, la que se dan ellos mismos, en puro querer ser o en puro querer no ser" ("Prólogo," *TNE*, p. 11), que Unamuno tanto valora. Y es que al lado de la imponente personalidad de Alejandro Gómez hay otra no menos fuerte, la de su esposa Julia Yáñez (recordemos que es ella la que utiliza la frase "nada menos" para referirse a sí misma por primera vez, p. 96), que no por no ser tan agresiva o tan explícita como la de él, y por no haber sido estudiada tan a fondo, pierde su importancia.

En el "catálogo de mujeres" incluido en el prólogo de *El hermano Juan* Unamuno define a Julia como "la que sufre de no saber si es o no querida" (p. 123). Esto en un primer momento podría ser considerado como el deseo frívolo de la mujer egoísta. Sin embargo, esta necesidad de Julia es ante todo la voluntad viva de una mujer que, al sentirse subyugada, necesita saber que verdaderamente existe como ser humano y no como objeto. Para Julia, esta confirmación sólo puede provenir de las palabras de amor de su marido, puesto que esas palabras le indicarían que él la ha aceptado como su semejante (recordemos que en *Del sentimiento trágico de*

la vida Unamuno postula que sólo se puede amar a quien es considerado un semejante, E. II, p. 738).

Desde el principio de *Nada menos que todo un hombre* estamos conscientes de la cosificación y de la impotencia física y moral de Julia, quien es igualada a un objeto que existe para ser contemplado, juzgado y utilizado por el hombre. Su padre don Victorino la quiere casar para remediar su propia situación financiera. Por su parte, ella se niega a ser considerada un objeto de valor, y trata de convencer a varios de sus pretendientes para que se fuguen con ella. Julia pertenece al tipo de mujer que sabe muy bien lo que vale, y no puede aceptar ser valorada en menos. Como ella, Helena, en *Abel Sánchez* protesta, "¿Es que vamos a ser las mujeres como bestias que se dan y prestan y alquilan y venden?" (*AS*, p.29). Y en *Niebla* Eugenia acusa a Augusto diciendo: "no pretende sino hacer que dependa de usted. Me quiere usted ligar por gratitud. ¡Quiere usted comprarme!" (*N*, p. 170).

Pero el grito de protesta resulta inútil en el caso de Julia, quien pronto se ve casada con Alejandro Gómez, dejando de ser un objeto de valor en la casa de su padre, para convertirse en un objeto de adorno en la de su marido. Tratando de superar su deseperante situación, Julia inicia una relación de adulterio con el Conde de Borbaviella. Lamentablemente, su plan fracasa porque está concebido desde su estado de inferioridad. Julia no elige la relación por deseo, sino para superar la insostenible situación que mantiene con su marido. En ningún momento se le atribuye la posibilidad de erotismo a la relación entre el conde y Julia. El conde de Borbaviella la seduce utilizando las dudas que ella tiene sobre su marido; no por amor, ni siquiera por deseo, sino por celos y envidia de Alejandro Gómez. Para el amante, como para el marido y para el padre, Julia resultó ser una mercancía con la cual fácilmente se puede especular.

No obstante, el hecho de que Julia concibe su sexualidad como parte de su ser, y que sabe como emplearla para defender sus derechos, demuestra que esta mujer vive segura de sí misma, que se considera un ser activo y hasta racional, poseedor de armas para protegerse y defenderse. Al principio de la novela Julia es igualada en su belleza a la catedral de su pueblo, quedando así reducida a objeto; "era Julia algo así como... un monumento más... entre los tesoros arquitectónicos de la capital. 'Voy a Renada' -decían algunos- 'a ver la Catedral y a ver a Julia Yáñez'" (*TNE*, p. 91). El hecho que ella es capaz de enfrentar a su marido con su

sexualidad establece a Julia como mujer, dándole así cierto grado de autonomía.

La maternidad, que había sido tan importante en las mujeres que hemos estudiado hasta ahora, se disminuye en importancia en esta novelita. Para Julia ser madre no es una vocación, sino simplemente una parte normal de su vida. Julia sin duda quiere a su hijo, como nos demuestra durante el periodo que ella permance en el hospital. La diferencia está en que ella no busca en él su identidad. Esto de ninguna manera significa que ella sea una mala madre. Aunque las escenas entre ella y su hijo son pocas, Unamuno se esfuerza por pintar a Julia como una buena madre.

En la segunda novela de la trilogía, *El marqués de Lumbría*, las dos protagonistas femeninas, Luisa y Carolina, muestran poseer una voluntad que las incita a rebelarse contra las normas sociales. Generalmente, cuando se habla de estas dos mujeres, suele destacarse la voluntad o "querer ser" de la mayor, por ser ésta definitivamente la más agresiva. Sin embargo, no debemos ignorar la voluntad de Luisa, que sin duda resulta (en un principio) triunfadora. Esta mujer rompe reglas de su casa que le exigen que viva en la penumbra, y reglas sociales, bajo las cuales, por ser la menor, ella debería esperar a que su hermana se case antes de fijarse en un hombre.

La mayoría de los críticos ven en la agresiva voluntad de Carolina el deseo de ser madre. Nosotros creemos que la maternidad deseada por Carolina es en realidad el intento de recuperar el papel de primogénita que su hermana Luisa le había robado. Con esto, Carolina busca recuperar el valor personal que había perdido. La maternidad es entonces el método que permitirá a Carolina obtener lo que su voluntad le exige, pero de ninguna manera puede representar un fin en sí. No es sólo el deseo de ser madre lo que hace que Carolina seduzca al prometido de su hermana; ella quiere establecer su valor como persona, ser la madre del próximo marqués, no simplemente satisfacer un deseo "natural" de mujer. El hijo que Carolina tiene, por lo tanto, no puede satisfacer del todo su "voluntad." En realidad, ese hijo es solamente el instrumento y la extensión de su venganza, como ella misma sugiere en la narración (p. 89). Para lograr lo que ella desea, Carolina necesita sentirse independiente, dominar. Sólo al final del relato, cuando ha conseguido re-incorporarse al círculo social del que había sido expulsada por su hermana y su padre, Carolina puede sentirse satisfecha de sí misma. Sin embargo, el triunfo de Carolina no es

un triunfo total, puesto que para establecerse como amo, ella tiene que convertir a los demás en seres sin voluntad, títeres que puedan ser controlados. Su esposo es un hombre sin voluntad que se deja controlar por ella completamente y que al final del la novela "inclinó la cabeza bajo un peso de siglos" (p. 90) aceptando completamente a Carolina como su dueña.

En *Dos madres*, la tercera novela de la trilogía, vemos otro tipo de mujer voluntariosa, sedienta de dominación. Raquel es la viuda estéril que necesita poseer al hijo para sentirse completa. Blanco Aguinaga sostiene que Raquel es "el caso más extremo de ...[el] hambre de maternidad" (p. 123). Por su parte, Frank Sedwick la identifica como el mejor ejemplo de la necesidad de la mujer de hacerse madre (p. 309). Aunque estas afirmaciones sin duda son acertadas, hay que hacer notar que la sed de maternidad vista en Raquel está enormemente alejada del deseo que hacía que Josefa Ignacia rezara a Dios implorando un hijo, y de la maternidad que Unamuno exalta como "digna" y "noble" en esta misma mujer. La desesperación de Raquel es definitivamerte "¡No poder parir! ¡No poder parir!" (*TNE*, p. 29). Pero, a diferencia de Josefa Ignacia, Raquel es la mujer activa que no puede resignarse a su circunstancia. Tanto la esterilidad, como el hecho de ser viuda, le prohiben obtener al hijo deseado, pero ella no puede entregarse a los dictados del destino (o de la naturaleza) y no se conforma con rezar a Dios pidiendo un hijo, como lo hacía Josefa Ignacia. Como la Raquel bíblica, la Raquel unamuniana busca el vientre ajeno para poder tener al hijo. Claro está, la maternidad de Raquel es una maternidad ultrajada, producto de una voluntad que no puede ser derrotada ni por leyes biológicas ni sociales.

Raquel quiere poseer al hijo porque necesita deshacerse de una esterilidad que en su mente representa el estado de muerte. Esta mujer se nos aparece como un ser alucinado y alucinante, en los arrabales de lo monstruoso: "el infierno está... en el centro de un vientre estéril," proclama (*TNE*, p. 31). Por esta razón se encuentra ella "peor que muerta" (p. 33). La razón principal por la que Raquel necesita poseer un hijo es entonces porque ésto significaría que ella está viva, que verdaderamente existe. Además, ella necesita que los demás la vean como una persona de valor. Su condición de amante de don Juan hace que otros la vean con desprecio y hasta con lástima; Raquel es para los padres de Berta el símbolo de la perdición del hombre. Por esta razón, además de

asegurarse al hijo, Raquel necesita saber que otros la consideran su igual, si no su superior. Su "querer ser" consiste entonces en querer ser respetada por los demás, así como en querer hacerse madre. Raquel no se preocupa solamente por obtener al hijo, sino también por controlar una situación que la mantiene en un estado inferior al que ella merece o cree merecer. Prueba de esto es que, además del hijo, ella se asegura su independencia financiera.

Lo que Julia, Carolina y Raquel verdaderamente quieren es llegar a ser personas autónomas, saber que existen como verdaderos seres humanos en la opinión de los demás y que son valoradas de la manera que ellas merecen. Estas mujeres poseen una voluntad dominadora que abarca al hombre, al que convierten en un intrumento para engendrar (Raquel y Carolina), a lo socio-económico (Carolina obtiene el marquesado a través de su hijo y Raquel llega a la dominación económica de Berta y sus padres) y sobre todo, a otras mujeres, a quienes convierten en "vientres de alquiler" (Berta). Ellas están seguras del valor de su existencia, sólo necesitan "sentirla" y hacer que otros "la sientan," claro está. Regalado García llama este tipo de relación la necesidad de reconocimiento entre el siervo y el señor (p. 200). Según él, toda persona que está segura de su ser necesita que se le corrobore por el otro. Sin esto, ese valor nunca puede constituir un absoluto.

Al contrario de las protagonistas femeninas que estudiamos anteriormente, quienes al existir exclusivamente como madres y esposas no realizan toda su feminidad, los personajes que pertenecen a este segundo grupo están muy seguras de su sexo, hasta el punto de utilizarlo como un arma para conseguir lo que quieren. Tanto Julia, Carolina y Raquel, como Luisa, Helena y Eugenia, en un momento u otro eligen al amante. Por otra parte, el valor que este tipo de mujer pone en su feminidad se deja ver cuando Eugenia acusa a Augusto de tratar de comprar su cuerpo, no sólo su ser (*N*, p. 111) y en la manera en que Julia se defiende ante su marido con su sexualidad. Y es que el adulterio de Julia y de Carolina, y el hecho de que Raquel existe como la amante de don Juan y no como su esposa, indican la seguridad con que estos personajes viven en su sexo y en su persona. De modo que los papeles se han invertido; mientras que las mujeres unamunianas en las obras estudiadas hasta aquí adquieren cualidades "bovinas" al hacerse madres y esposas, dos amantes en la trilogía (Tristán y don Juan, irónicamente nombrados por los grandes amantes de la tradición

literaria) son convertidos en "michinos" por sus mujeres, dos de ellos (don Juan y Alejandro Gómez) se suicidan al no poder tolerar su situación y el tercero (Tristán) parece desaparecer en presencia de su mujer. Definitivamente ahora son los hombres los que se convierten en instrumentos para la voluntad de las mujeres; Julia exige que sus novios accedan a ayudarla a huir de su padre, mientras que Carolina usa a Tristan como un "semental" para crear a su marquesito y Raquel maneja a don Juan como a un animal útil sólo para obtener al hijo. Es evidente que, por lo menos en las relaciones conyugales entre Tristán y Carolina y Raquel y don Juan, es la mujer la que está en control; es ella la que busca al amante y la que necesita al hijo, al contrario de las relaciones entre las parejas de las primeras novelas que estudiamos. Al final, es la mujer la que sale vencedora, puesto que consigue lo que su voluntad le exigía. Al final, ella se siente valorada como verdadero ser humano, activo y racional.

3. Unamuno y sus primeros personajes femeninos

Podríamos decir que el primer paso en el proceso del alejamiento de la madre que Gayana Jurkevich observa en la novelística unamuniana fue el de transladar las características de la figura materna a la de la esposa, quien a su vez no puede surgir como un ente independiente y autónomo. En esta etapa del proceso los resultados para el autor (y para los protagonistas) no son buenos. El varón despierta sexualmente y empieza a cobrar interés en lo femenino (Apolodoro-Luis, Augusto). Sin embargo, cuando se consigue la pareja, se le traslada las características de la madre y, a pesar de sus esfuerzos, el varón continúa deseando permanecer en el estado de "hijo" (Augusto, Avito). Este proceso también enfrenta el riesgo de la mujer fatal (Eugenia, Helena, Clara), y lleva al hombre a la necesidad de "desnacer" mediante el suicidio (Augusto, Apolodoro) o cualquier otra forma de destrucción.

En la segunda etapa del proceso se consigue una mayor distancia de la madre y se construyen modelos teóricos y extremos. Las mujeres son ahora peligrosas; seres en casos devoradores, a veces madres desaforadas. Por su belleza, su sensualidad y hasta por su astucia, estas mujeres representan a la vez una enorme atracción y un gran riesgo para los

hombres, quienes o se entregan a la "noluntad" (desaparecen como seres racionales como lo hacen Tristán y don Juan) o mueren por el suicidio (como Alejandro Gómez, Tristán, Augusto, Apolodoro). Este es el punto más extremo en la separación de la madre, quien en vez de representar el regazo acogedor que su figura tradicionalmete evoca, produce temor, tanto en el esposo como en el hijo (Carolina, *El marqués de Lumbría*). Al llegar a esta etapa, se produce el efecto contrario al deseado; la mujer provoca temor en el hombre y esto hace que éste se vea en la necesidad de regresar en búsqueda de la madre. Sin embargo, en este momento la madre deseada ya no se puede identificar como la figura que se conoció en vida (ese modelo ya ha sido "refutado" en el primer paso del proceso). La única opción que le queda al hombre es buscar un absoluto, una madre que proteja, perdone y hasta salve, pero que a su vez le permita mantener su autonomía. El modelo indicado sólo se da en la Gran Madre, la madre de Dios, el cual exploramos en los siguientes capítulos.

La dominante identificación de Unamuno con la figura de la madre (ya sea la madre real o la madre idealizada que se da en algunas de sus novelas), no le permitió llegar a satisfacer su intento de individuación, él cual se ve abortado en las mujeres que producen temor. Gayana Jurkevich parafrasea a Jung diciendo: "when the process of individuation is left aborted by a man's excessive assimilation to the mother-imago, his instinctive urge to self-totality often finds expression in projected form" (p. 7). En el caso de Unamuno, podríamos decir que la necesidad de demostrar su capacidad de sentirse "auto-suficiente" se ve manifestada en el intento de proyectarse a sí mismo en sus creaciones literarias. Las obras unamunianas se convierten de esta manera en el escenario donde los "yo ex-futuros" del autor representan sus destinos, siempre llevando con ellos la marca de su creador.

Aunque Unamuno ya estaba tratando de resolver sus preocupaciones personales al intentar ese alejamiento de la madre del que hemos estado hablando, en novelas como *La tía Tula* y *San Manuel Bueno, mártir,* la preocupación se hace aún más íntima. No pudiendo llevar a cabo la deseada separación de la madre, y comprendiendo que en realidad él todavía necesita de su regazo protector, Unamuno intenta reconciliar a lo femenino en sí mismo y, mediante esto, intenta resolver el gran enigma de su existencia: el problema de la personalidad. Quizá esta preferencia por ilustrar sus preocupaciones en la figura de una mujer sea un reflejo de su

creencia que es la madre la que tiene mayor influencia en la formación del hijo. Es decir, una vez que se han resuelto las raíces de su problemática personalidad, podrá llegar a un mejor entendimiento de sí mismo.

CAPITULO II

TULA, O LA VOLUNTAD DE SERLO TODO

En algunos de los estudios hasta ahora escritos sobre *La tía Tula,* Gertrudis, o Tula, como se le conoce a lo largo de la novela, aparece como un personaje de "voluntad de acero" que controla a los demás hasta conseguir lo que quiere. Carlos Feal incluso la compara con Alejandro Gómez, el cruel "nada menos que todo un hombre" de las *Tres novelas ejemplares* (p. 74) y Blanco Aguinaga con Raquel, la desalmada viuda estéril de la misma trilogía (p. 84). Sin embargo, el personaje de Tula es mucho más complejo y, a diferencia de estos dos personajes, no puede ser definido exclusivamente por su voluntad, mucho menos cuando ésta es calificada como de "acero."

A lo largo de *La tía Tula* Gertrudis demuestra su afán por crearse un hogar puro y sin misterio, donde sus sobrinos (sus hijos espirituales) puedan vivir sin tener que encontrar puertas cerradas. La misma Tula asegura a su hermana Rosa que ella no oculta nada, que su vida consiste exclusivamente en lo que los demás pueden observar (*TT*, p. 74). Sin embargo, y a pesar de los esfuerzos de la protagonista, hay en *La tía Tula* un ambiente saturado de misterio, dentro del cual Tula representa el mayor enigma.

¿Quién es Tula?, o más importante, si consideramos lo que Unamuno dice en el prólogo de las *Tres novelas ejemplares* en relación a la voluntad, ¿qué es lo que Tula quiere ser? La maternidad no puede responder del todo a esta pregunta, puesto que, aunque Tula en cierto sentido consigue ser madre, ella en ningún momento puede satisfacer del todo su "querer ser" y vive en una agónica lucha interna. Creemos que la respuesta más completa a lo que Tula quiere ser es que quiere serlo todo, sin dejar de ser ella misma. Ante todo, Tula quiere ser la formadora de su propio destino. Su mayor proyecto es asegurar que su recuerdo se mantendrá vivo aún después de que ella haya muerto. Ella quiere ser superior, dominar, pero

no solamente para poder dar órdenes, sino para saberse viva en la voluntad de otros. Ella quiere ser perfecta, serlo todo, que, según Unamuno consiste en "ser yo y ser todos los demás" (E. II, p. 912).

El modelo más accesible de alguien que ha logrado lo que ella pretede, y el que Tula adopta para sí misma, es el modelo de la santidad, el cual en el caso de Tula está directamente relacionado con el modelo de la Virgen María. Sin embargo, Tula fracasa al querer establecerse como un ser superior; se equivoca al pensar que el grado de "virginidad" que ella pretende alcanzar puede ser obtenido por alguien como ella. Su afán de crearse "pura" está en conflicto con su necesidad de dominar, y esto hace que Tula necesite superar hasta el modelo adoptado. Tula se juzga diferente, se esfuerza por mantenerse a distancia de los demás y, al mismo tiempo, por dirigir las vidas de otros. Al remontarse sobre las preocupaciones "mundanas" de los demás, Tula asume una posición casi equivalente a la de un dios y no se da cuenta de que al hacerlo pierde parte de su condición humana.

1. María, modelo del ideal femenino

Tradicionalmente, María ha servido como modelo de lo femenino en la Iglesia Católica. La perfecta representación de lo humano en relación con lo divino, María simboliza la existencia humana en su forma más pura. La carne que ella dió a su hijo es también la carne de Dios y, como resultado, su feminidad asume características divinas. María es además el pilar principal de la iglesia, el prototipo en que los ideales de la misma se hacen realidad. La iglesia es sagrada y santa, y María lo es al grado máximo. Junto a su hijo Jesús, María es la redentora por excelencia, en su bondad ella todo lo entiende y todo lo perdona. Por lo tanto, ella es parte de la salvación del hombre, y por ella lo femenino se convierte en una manera de acercarse a Dios.

María es la figura que une al pueblo Católico. La imagen de la Virgen es la imagen que el pueblo seguirá como modelo de la relación que el individuo debe mantener con Dios. Además, es de acuerdo con la imagen de María que el pueblo (principalmente las mujeres) ha de modelar su vida.

La característica de María que más sobresale es su virginidad. Se sabe que María es virgen *ante partum*, *in partum* y *post partum*, pero esa virginidad tiene poco que ver con la virginidad biológica que podría venir a mente de cualquier persona. Lo importante de la virginidad de María es en realidad su entrega total al servicio de otros y el abandono de sí misma para abrirse a la voluntad de Dios y de otros. La humildad, la serena sumisión y la fe sin límites son características claves de la virginidad de María, quien gracias a la misma no aspira a nada y vive en el abandono de su voluntad. La virginidad de María existe como símbolo de su entrega a Dios; su cuerpo es símbolo de ello. Aunque su pureza física podría simbolizar el propósito de Dios de dar un nuevo inicio a la humanidad, tal pureza en realidad no tiene mucho valor por sí misma. La virginidad de María es importante porque hace concreta su entrega a Dios. Más importante que su virginidad física es su maternidad, puesto que la primera sólo puede existir estando destinada para la última. No hay que olvidarse que una virginidad intacta se convierte en esterilidad, y que ésta es símbolo de muerte.

De todas las religiones, el catolicismo es la única fe que ha dado mujeres impresionantes, importantes por sí mismas, y no por la relación que llevan con los hombres (Hirst, p. 60). Mujeres como Santa Teresa asumen una autoridad que es producto de su relación con Dios. Tal es el caso de María, quien a pesar de su entrega a los demás es también una mujer independiente y fuerte. Muestra de esa fortaleza e independencia es su respuesta inicial a la anunciación del nacimiento del hijo de Dios: "¿cómo puede esto ser, si no conozco un hombre?" Sorprendente sin duda, esta respuesta nos indica que María no había descartado la posibilidad de una relación normal con el hombre, así como la gallardía con la que esta mujer protege su pureza. Una vez que María da su palabra de hacerse la madre del hijo de Dios, ella nunca falta. Sin embargo, esa palabra no fue dada sin antes cuestionar la veracidad de lo que se le estaba proponiendo: "¿cómo puede esto ser?" pregunta María. En este primer momento María se muestra poseedora de individualidad y hasta un poco orgullosa de su pureza. Sobre todo, María demuestra estar muy segura de sí misma.

2. Tula, ¿imagen de pureza?, ¿virgen madre?

En torno a la protagonista femenina de *La tía Tula,* uno de los personajes unamunianos más completos, "quizá el único que tiene vida propia, misterio, hondura..." (p. 14) según Sánchez Barbudo, se ha creado un gran desacuerdo de opinión entre los críticos. Para Julián Marías, Gertrudis es "la fundadora de la convivencia familiar" (p. 19). Blanco Aguinaga la ve como una mujer "bondadosa y tierna," (p. 124) y Sánchez Barbudo sostiene que Tula es "generosa, abnegada, dispuesta siempre a contribuir a la felicidad de otros" (p. 10). Ricardo Gullón, en cambio, ve en ella "un monstruo agazapado" (p. 249) y Juan Rof Carballo el máximo símbolo de la envidia femenina (p. 74).

No nos preocupamos ahora por solucionar esta disputa sobre el carácter de Gertrudis, ni por resolver si ella es egoísta o abnegada. Nos interesa más bien ver cómo ella reúne las características de los personajes femeninos de Unamuno que hasta ahora hemos estudiado, y como se acerca a (y se aleja de) la figura de la virgen que quiso imitar. Creemos que en el personaje de Tula Unamuno intentó hacer una síntesis de las mujeres que había creado anteriormente, consiguiendo con esto al más agónico de sus personajes.

Tula es mujer en el sentido erótico y sensual, ya que nos da muestras de su deseo físico, por ejemplo: "durante [el silencio] la sangre represada y ahora suelta le inundó la cara a la hermana" (*TT*, p. 84) y "cogía a Ramirín y se lo apretaba al seno virgen, palpitante, henchido de zozobra" (p. 122). Sin duda, es erotismo y no el amor-compasión que Unamuno identifica en toda mujer (p. 10 de nuestro estudio), lo que viene a la mente de Tula cuando ella contempla la posibilidad de casarse con Ramiro (p.122). Tula es también esposa, puesto que comparte la vida familiar de su cuñado (ella se llama a sí misma la esposa de Ramiro cuando él está a punto de morir). Definitivamente, Tula es madre para sus sobrinos; aunque madre por voluntad, y no por naturaleza (esto la acerca a la maternidad ultrajada que habíamos visto en Raquel). Finalmente, Tula es virgen, puesto que consigue desarrollar el papel de madre sin tener que entregarse físicamente al hombre.

Sin embargo, al serlo todo, Tula también deja de ser muchas cosas. Ella es no mujer, exactamente en el sentido de "querer no ser" plenamente.

Tula está consciente de que en la sociedad donde vive ser mujer significa depender del hombre, vivir sin poder expresar su opinión y sin tener derecho a controlar su propia vida. Para contrarrestar esta herencia, ella adopta algunas características típicamente masculinas. Su afán de dominio y su (intento de) control emocional, ambos reflejos del "nada menos que todo un hombre" visto en Alejandro Gómez, son ejemplos de lo que hace a Tula "una mujer varonil," y de los métodos que ella utiliza para negar una feminidad que necesariamente le impondría un comportamiento que no va con la imagen que ella desea proyectar. Pero quizá el ejemplo más gráfico del intento de suprimir su feminidad sea la manera en que Tula abre las ventanas "para que salga el olor a hombre" (p. 112). Probablemente, ese olor "masculino" despertaba los instintos sexuales de mujer que ella pretendía suprimir. Por no querer casarse con ninguno de sus pretendientes, Tula no es esposa, aun cuando ella se considera como tal. Además, y a pesar de sus grandes esfuerzos, Tula tampoco es madre, primero por no poder (o no querer) engendrar a sus propios hijos, y luego, porque aún cuando es idolatrada por la familia de su hermana Rosa, por su "descendencia espiritual," ella se sigue llamando tía, sólo "tía, tiíta Tula" (*TT*, p. 123). Finalmente, Tula no consigue ser virgen en toda la extensión de la palabra, como veremos más adelante.

Es decir, contraviniendo todas las leyes de la lógica, Tula es y no es al mismo tiempo, realizando su "querer ser" y negando su "querer no ser." Ella es el ser de suprema voluntad, reunión y culminación de los "monsters of volition" identificados por King Arjona en las *Tres novelas ejemplares* (p. 622), y (por lo menos en la mentalidad de la misma Tula) de la maternidad digna de Josefa Ignacia, la Sra. Pérez y Marina, las madres de las tres primeras novelas unamunianas. Como Julia (y Eugenia y Helena), Tula lucha por ser respetada como mujer, por saber (o sentir, porque en realidad ella ya lo sabe) que verdaderamente existe para los demás. A Julia las palabras "cosa" y "tesoro" le resultaban repugnantes y le incitaban a defender sus derechos. De la misma manera, Tula se niega a ser considerada un "remedio" para la sensualidad del hombre; necesita que su valor como persona sea aceptado por los demás. Como Julia, Carolina y Raquel, Tula también necesita controlar; no quiere ser "remedio" de los hombres por no renunciar a su individualidad, quiere elegir y no ser elegida, como ella misma mantine durante una conversación con Ramiro (*TT*, p. 98). Pero, por otra parte, Tula también necesita del hijo para

sentirse completa, como Josefa Ignacia, Marina y la Sra. Pérez lo necesitaron, es por eso que ella asume el papel de madre de sus sobrinos. La tranquila personalidad que caracteriza a Josefa Ignacia, Marina y la Sra. Pérez se hace eco en la constante búsqueda de paz de Tula y en sus repetidos esfuerzos por alejarse del conflicto cuando éste se le presenta. De allí que Tula prefiera el callado "claustro" de la ciudad a la amenazante apertura del campo, y que siempre que se ve invadida por sus propios instintos se proteja interponiendo a uno de sus sobrinos.

Gonzalo Navajas sostiene que Tula es una conciencia fragmentada que obtiene los recursos para la formación de su ego en la santidad. Definiendo el ego como "a falsified configuration of the self.... a mask worn by the subject to supplant the real self," Navajas asegura que Tula no puede encontrar un equilibrio entre lo que ella quiere ser y lo que otros le piden que sea, y por eso vive en una constante lucha interior (p. 123). Nosotros creemos que el desequilibrio de Tula es también el resultado de la discrepancia que existe entre lo que ella "es" y lo que quiere ser. Para poder convertirse en el ser moral e intelectualmente superior que pretende, Tula necesita sublimar todo lo que, al no corresponder con la imagen de santidad que trata de imitar, es en su mente sucio y reprochable.

En su esfuerzo por acoplarse a la imagen de María, Tula se cree invitada a entregarse al servicio de otros. Ella hasta se siente responsable de guiar a los demás hacia una vida pura. Sin embargo, mientras que la invitación de María vino de un Dios a quien ella aceptó totalmente, la "invitación" que Tula "recibe" es más bien un dictado que ella misma se ha impuesto, y que es reforzado por la sociedad (la relación entre la misión de María y la de Tula probablemente será más comprensible si consideramos que ésta última concibe sus responsabilidades en la familia de su hermana como parte de sus "obligaciones sagradas").

En realidad, el *fiat* que María contestó a la invitación de Dios accediendo a convertirse en la madre de su hijo en ningún momento se hace eco en Tula, puesto que ella nunca puede entregarse del todo a los demás. Después de aceptar su misión como la madre de Dios, María vive sin imponer metas personales. Tula, por su parte, tiene dos metas que dominan su vida casi por completo; el hacerse indispensable para los demás y el establecer su inmortalidad. La tensión entre lo que Tula quiere hacer y lo que otros quieren que haga (y entre lo que ella es y lo que quiere ser) es demasiado fuerte, y no le permite coincidir totalmente con la imagen

caritativa y bondadosa que ella misma trata de darse y que algunos críticos han visto en ella.

Hemos dicho que la característica más sobresaliente en María es la virginidad, y es también la virginidad lo que más acerca a Tula a la figura de la Virgen. La raíz de la personalidad conflictiva en Tula yace en su afán por conservar su hogar y su persona "virginales." Pero el origen de la virginidad de Tula tiene poco que ver con la virginidad de María. La base de la virginidad en María es la humildad y la entrega (que lleva consigo la apertura), cualidades que son todo lo contrario al concepto de virginidad que existe en Tula. Tula está muy segura de su valor como persona y con soberbia defiende lo que considera suyo, no permitiendo que nadie la haga sentirse menos. Respecto a la entrega como apertura, desde el principio de la novela Tula se presenta como "un cofre *cerrado* y *sellado*" (*TT*, p. 73, el énfasis es nuestro), un ser hermético aislado y aislador. Rodeada de misterio, no hay quien verdaderamente la conozca; es por eso que su tío Primitivo se aleja de ella con un poco de miedo (p. 76) y que ningún miembro de la familia puede acercársele espiritualmente. Aunque ella misma asegura que no oculta nada y que "[le] gustan las cosas sencillas y derechas" (p. 82), Tula vive cerrada en todo sentido, hasta el punto de estar cerrada para sí misma y no darse cuenta de lo que en realidad quiere. Su insistencia en no permitir que los niños sepan del amor del cual surgieron, y su no querer estudiar ciertas asignaturas con ellos, "porque hay cosas que el saberlas mancha" (p. 175) marcan la falta de apertura en Tula, y por lo tanto, su falta de completa virginidad espiritual. Si, como nos dice Unamuno "la luz [es] la pureza" (p. 163), entonces Tula no puede ser pura del todo. Sus ojos "de luto" y su carácter sombrío no le permiten poseer ni luz, ni pureza, y por lo tanto, también le niegan su virginidad, por lo menos en el sentido espiritual.

En realidad, Tula tiene un concepto erróneo de lo que significa la verdadera virginidad mariana. Ella pone un significado concreto y extremo en su virginidad física, hasta el punto de que casi toda su existencia se basa en ella. Esto es en parte por lo que ella se "[estima] en más" (*TT*, p. 134), y por lo que no puede entregarse a ningún hombre. Ante el lecho de muerte de su cuñado, Tula confiesa que ha sido temor a los hombres lo que no le ha permitido entregarse física y espiritualmente a ellos. Al referirse a los hombres como "brutos" y "puercos," ella deja bien claro que su temor a ellos se debe por lo menos en parte a que representan el instinto,

que en su mente es la mancha, símbolo de la pérdida de una virginidad física que ella tanto valora. Por esta razón, Tula prefiere hacerse madre a la manera de María, la que dio a luz no habiéndose "manchado." Sin embargo, el hecho de que ella ha elegido este método para convertirse en madre no significa que Tula esté dispuesta a renunciar a la posibilidad de hacerse madre de una manera más "convencional." Al pensar en la posibilidad de casarse con Ramiro, Tula inmediatamente piensa en la posibilidad de dar a luz a sus propios hijos. Además, cuando don Juan, el médico que atiende a Ramiro, sugiere que si Tula ha tenido que asumir el papel de madre de sus sobrinos es porque ella no podía dar a luz a sus propios hijos, ella se enfurece, consciente de que una mujer estéril nunca podría ser considerada una verdadera madre (p. 155).

La imagen de la Virgen, habíamos dicho, trae consigo una actitud y una necesidad de compasión (amor) y de hermandad, asi como una fortaleza personal que permite a la Virgen destacarse dentro de su sexo. Tal virginidad no puede darse en Tula, primero, porque, como hemos dicho, ella no logra entregarse por completo en ningún momento, y luego, porque en ella la necesidad de imponer su voluntad se hace más fuerte que su sentimiento de hermandad y humildad. Prueba de esto es que una de las cosas que más la agobian al pensar en la posibilidad de casarse con Ramiro es que "cuando él estuviese a [su] lado, arrimado a [ella], carne a carne, ¿quién le puede decir que no estuviese pensando en Rosa? [Ella] no sería sino el recuerdo... ¡algo peor que el recuerdo de *la otra*!" (p. 122, el énfasis es nuestro). Una vez, más, Tula no puede aceptar ser valorada en menos de lo que ella cree valer. Su orgullo y arrogancia no le permiten ni siquiera pensar en la posibilidad de que la imagen de su hermana muerta pudiera eclipsar su presencia.

En el prólogo a *La tía Tula* Unamuno relaciona esta novela con *Abel Sánchez,* la novela unamuniana de la envidia, y en la novela, el padre Alvarez sugiere que una de las razones por las que Tula no puede casarse con su cuñado es porque éste no la eligió desde un primer momento (p. 132). Y es que en su relación con su hermana Rosa, Tula siente más competencia que hermandad. Aún dentro de la imagen de santidad que ella quisiera proyectar, Tula acepta a su hermana como "*la otra*" a quien tiene que superar, y no podemos no recordar lo que dice Unamuno en *Paz en la guerra*; que "el enemigo... era el otro." Esto hace que el personaje de Tula adquiera un cierto aire de envidia, cualidad enormemente alejada de la

santidad, y que sin duda indica la falsedad de la virginidad espiritual de Tula.

Pero aunque Tula no logra realizar sus propósitos del todo, ella sí consigue una parte muy importante del legado de María. Así como en torno a la santidad de la Virgen María se crea un mito, después de la muerte de Tula, la figura de esta mujer adquiere un aura de santidad, y en torno a ella se crea casi un mito. Al final de la novela, Tula se vuelve una santa familiar y se encarga de dejar una sucesora en Manolita, de quien se dice es la "más hija y la más heredera de su espíritu, la depositaria de [la tradición de Tula]" (*TT*, p. 184). Como Santa Teresa, a quien se alude en el prólogo de la novela, Gertrudis crea una comunidad en la cual se perpetúa e inmortaliza. Sin embargo, el "mito" creado por Tula de ninguna manera puede asumir la magnitud del mito mariano (o el teresiano), principalmente por la concepción que Tula tuvo de sus "seguidores" (y la que sus "seguidores" tuvieron de ella). Aunque Tula se ve henchida de maternidad, ella no puede sentir "filialidad." Los demás (incluso sus "hijos") son para Tula "muñecos" que se pueden controlar; por eso ella no duda en casar a su cuñado dos veces y hasta en "provocar" los embarazos de su hermana, de Manuela y de su sobrino. Si, como dice Unamuno en *Del sentimiento trágico de la vida,* "sólo compadecemos, es decir, amamos, lo que es semejante y en cuanto lo es" (E. II; p. 783), entonces el sentimiento de amor de Tula hacia su familia es un sentimiento falso. De ninguna manera puede (o quiere) ella considerarse semejante a los miembros de su familia. Al contrario, ella ve a los demás como niños, seres débiles, que deben ser instruidos, y que sin su ayuda no podrán ser salvados.

Como mencionamos anteriormente, el deseo de saberse superior hace que Tula necesite disminuir hasta la capacidad de María de encarnar el ideal de maternidad (y de vida) que ella quiere imitar. Tula quisiera poder dejar el mundo sin el conocimiento de "cosas que el saberlas manchan" (*TT*, p. 175), como lo hizo María. Sin embargo, le es evidente que su estado es diferente al estado de María, puesto que su "virginidad" ha sido el producto de sus propios esfuezos. Por haber nacido en la gracia de Dios, María no tuvo que mostrar la firmeza de carácter que ella mostró a lo largo de toda su vida. De manera que Tula pasa de una posición que parece expresar admiración de María, "Quiero irme de este mundo sin saber muchas cosas... Porque hay cosas que el saberlas mancha... Eso es el pecado

original, y la Virgen Madre nació sin mancha del pecado original," a una posición que casi sugiere su superioridad: "No, no lo sabía todo; no conocía la ciencia del mal..., que es ciencia..." (*TT*, p. 175). Parecería que para Tula, el hecho de que ella ha conocido "la ciencia del mal," y que aún así ha podido mantenerse "pura," merece más admiración que si ella hubiera vivido inmune a esta parte de la vida.

La muerte de María es la culminación de su santidad. Su resurrección es parte de esa culminación, y con ella, su mito se hace completo. De la misma manera, la muerte de Tula simboliza el agrandecimiento de su existencia. Después de su muerte, Tula "era para sus hijos, sus sobrinos, no más que la Tía, ni madre ya ni mamá, ni aún tía Tula, sino sólo *la Tía*" (p. 183, el énfasis es nuestro). En esa letra mayúscula de "Tía" definitivamente está dicha la enorme importancia de su presencia. Al final de la novela se nos dice que Tula "empezó a vivir en la familia, e irradiando de ella, con una nueva vida más entrañada y más vivífica, con la vida eterna de la familiaridad inmortal" (p. 183). Como el nombre de María, el nombre de Tula se convierte en una "verdadera invocación religiosa" después de su muerte (p. 183), hasta el punto de que Manolita promete rezarle como se le rezaría a una santa (es interesante que Tula le pide que dirija esas oraciones a la Virgen María, y no a ella, como si supiera que Manolita la está colocando en el mismo plano que a la Virgen).

Sin embargo, existe algo que no permite que veamos a Tula como otra María, y es que ella no vive en la mente de sus seguidores de la misma manera en que María vive en la de los suyos. La figura de María funciona para mantener a su pueblo unido, su presencia es el pilar más fuerte de la iglesia, como hemos dicho. Por su parte, en la comunidad que Tula fundó, aún cuando su recuerdo une "fundamental y culminantemente" (p. 183) a la familia, existen "divisiones intestinas antes ocultas, alianzas defensivas y ofensivas entre los hermanos" (p. 183). Se nos dice que esas divisiones "brotaban de la vida misma familiar que ella creó" (p. 183). Es decir, Tula fundó una familia intrinsicamente dividida, donde ser hermano significa poco más que compartir la misma casa, definición que la propia Tula había dado a uno de sus sobrinos muy temprano en la narración (p. 120).

Mientras que el nombre de María siempre evoca la imagen de pureza, bondad y humildad en sus "hijos," el nombre de Tula adquiere significados muy diferentes después de su muerte. Para Manuelita la

palabra de la Tía obtiene un significado casi religioso. Ella vive tratando de reflejar en sus acciones las "doctrinas" de Tula, y se preocupa por decir todo a la manera de la tía lo hubiese dicho. Para sus hermanos, sin embargo, las enseñanzas de Tula pierden gran parte de su relevancia. De allí que cuando ellos llaman a Manuelita "¡Otra Tía!" (p. 184) no siempre lo hacen a manera de halago. Interesante también es el hecho de que para los hermanos parte de la personalidad de la nueva Tía es "picar;" provocar que los miembros de la familia se vean con desconfianza e instigarlos a que hagan lo que ella quiere. Simbólicamente, la abeja había representado la gran estima que Tula sentía hacia toda mujer que se conserva intacta de la influencia masculina, así como la perfecta imagen de convivencia familiar; por eso ella la defiende contra los que la quieren matar (p.120). En la mente de Tula, la abeja obrera era el símbolo de la sociedad que ella quería fundar, donde ella como mujer, por ser la creadora de la comunidad familiar, es la que domina. Pero no se puede negar que la abeja también representa el posible origen de dolor y agresividad. Recordemos la manera en que se introduce en la novela el tema de la 'abejidad;' "un día llegó la niña llorando y mostrando un dedo en que le había picado una abeja. Lo primero que se le ocurrió a la tía fue ver si con su boca, chupándoselo, podía extraerle el veneno..." (p. 120). Sin duda, la ponzoña y el veneno vibran amenazantes en el aguijón de la abeja, como una constante representación de la posibilidad de agresividad y desorden. Y este último es el concepto de la abeja y de la 'abejidad' con que los hijos espirituales de Tula más se pueden identificar. Para ellos, la abeja es un ser hostil del que hay que protegerse. En vez de representar la convivencia familiar que representó para Tula, la abeja es al final de la novela el símbolo de la posible rivalidad, confusión y desorden en la familia (p. 191) y Manolita, la encarnación espiritual de la Tía, se convierte en la personificación de este amenazante ser.

3. Unamuno en Tula

En su introducción a *La tía Tula*, Sánchez Barbudo asegura que esta obra "es mucho más *normal* como novela," y continúa diciendo que

"aunque también unamunesca... [esta novela] *no plantea problema filosófico alguno*. Es una... *simple tragedia del humor*" (p. 8, el énfasis es nuestro). Con Sánchez Barbudo, la mayoría de los críticos han tomado esta novela como una exploración más sobre el problema de la personalidad que preocupó a Unamuno en casi toda su obra. Por lo tanto, Gertrudis, su protagonista, es considerada casi exclusivamente como una creación literaria (una "variación" más de las madres que plagan la obra unamuniana) y su relevancia para Unamuno, el hombre, está limitada a ser simplemente uno de los muchos personajes a que él dio vida en su obra.

Sin embargo, debemos fijarnos en la manera en que el propio Unamuno concibió el papel de sus obras literarias en su filosofía y en lo que algunos críticos han dicho al respecto. En 1921 Unamuno asegura que "toda novela verdaderamente personal es autobiográfica" ("De actualidad," en *Nuevo Mundo*, México). Cinco años más tarde, en *Cómo se hace una novela*, Unamuno repite esta idea diciendo "sí, toda novela, toda obra de ficción., todo poema... es autobigráfico. Todo ser de ficción... que crea un autor hace parte del autor mismo. Todas las criaturas son su creador" (pp. 128-129). Con estas frases, Unamuno introduce la idea de que sus obras literarias (y sus personajes) son una manera en que él se recrea y dónde él intenta resolver sus preocupaciones personales. Dice Ricardo Gullón acerca de la razón por la que Unamuno escribe: "su propósito al escribir era... crearse..." (p. 259). Por su parte, Victor Ouimette asegura que "each [of Unamuno´s characters] represents a potential ego in general and, inevitably, of Unamuno´s in particular. The situation or plot is a mere convention to give the character - Unamuno´s alter ego - an opportunity to perform on a stage that permits both the author and his reader to peer deep within him" (p. 145).

Debemos preguntarnos, ¿cómo se crea (o se recrea) Unamuno a través de Tula? ¿Qué problema (o problemas) está Unamuno elaborando en este personaje? Y, ¿Encuentra Unamuno una resolución a sus preocupaciones por medio de ella?

En el celebrado prólogo de sus *Tres novelas ejemplares*, Unamuno introdujo a sus personajes como seres reales, poseedores de una *realidad íntima* que ellos mismos se crean por medio de su "querer ser" y el análogo "querer no ser." Allí, él expone sus ideas sobre el tema de la personalidad. A las tres facetas de la personalidad propuestas por el escritor norteamericano Oliver Wendell Holmes, lo que uno es para Dios, para los

demás, y para sí mismo, Unamuno añade una cuarta, lo que uno quisiera ser. De acuerdo a Unamuno, lo que uno quiere ser es la faceta más auténtica de la personalidad, puesto que ésta es la que está destinada a perdurar en el mundo: "el que uno quiere ser... es el real de verdad... Y por el que hayamos querido ser, no por lo que hayamos sido, nos salvaremos o perderemos" (*TNE*, p. 14). Bajo esta teoría de la personalidad, no es necesario distinguir entre lo que uno verdaderamente es y lo que otros creen que uno es. Es decir, se puede vivir auténticamente, sin tener que reconocer a los "tres juanes" o los "tres tomases" que se dan en un individuo, y sin necesidad de que el individuo los separe de su realidad.

Pero aunque Unamuno no parece preocuparse demasiado por lo que el individuo "es," éste es el principal problema que se explora en *La tía Tula*. En Gertrudis se encarna la necesidad de reconciliar la pluralidad de realidades que se dan en un individuo, principalmente, lo que uno es "públicamente" (lo que uno es para otros), lo que es "íntimamente" (lo que uno es para sí mismo) y lo que se quiere ser. Desde el principio de la novela Tula aparece presentada como un ser voluntarioso y determinado, y, a lo largo de ella, demuestra tener un enorme control de sí misma. Su fuerte personalidad da a Tula una imagen pública, la cual es aceptada por los demás como su única y verdadera realidad. Pero Tula tiene otra cara, la cual está caracterizada por el temor y la inseguridad. Viéndose atrapada entre estas dos personalidades, ella está consciente de que no vive auténticamente, y que al continuar con su farsa se está traicionando a sí misma. De allí que desee encontrar una manera de salir de su división interna y que necesite, ya casi al final de su vida, que otros reconozcan y acepten la cara que ella siempre trató de ocultar. Para emplear el lenguaje de *La tía Tula*, Gertrudis necesita saber que alguien está siendo "alumbrado" por esa "otra cara de la luna" que se da en ella.

La doble figuración, el símbolo del espejo y la percepción del "otro," son referentes comunes en la narrativa unamuniana. Éstos forman parte de lo que Unamuno llamó el problema de la personalidad, que se constituye en el acto de exhibirse ante los demás, de actuar representando una realidad alterna a la "realidad íntima." En esta exhibición está implícita la idea de la máscara, el instrumento que facilita la representación del papel que nos ha tocado (o el que se ha elegido, como en el caso de Tula). Según Gayana Jurkevich, la máscara es utilizada por el individuo para esconder algo que

él considera negativo, algo que en su mentalidad demuestra su fragilidad (p. 87). El problema con la creación y adopción de la máscara, continúa Jurkevich, es que en algún momento ésta se va apoderando de la personalidad del individuo, hasta que se convierte en su única personalidad. La imagen que el individuo proyecta de esta manera lo convierte en esclavo de sí mismo, puesto que se apodera de él hasta destruirlo, no permitiéndole existir auténticamente.

Lo que Tula quiere ser lo sabemos muy bien; ella quiere crearse a sí misma como una persona casta, humilde y caritativa; ella pretende sobrepasar a los demás, tanto en virtud y moralidad, como en sabiduría. Además, Tula necesita saberse espiritualmente inmortal, asegurarse de que su recuerdo sobrevivirá a su persona. Para poder conseguir su meta, Tula adopta la máscara de la santidad, la cual, al exigirle que sublime sus instintos, la obliga a reprimir parte de su verdadera identidad. Lo que Gayana Jurkevich pronostica acerca de la absorción de la identidad por la máscara, sin embargo, no se lleva a cabo del todo en el caso de Tula. En Tula, la presencia de la máscara causa una constante lucha interna. Aunque en los ojos de los demás la imagen de santidad representa el todo de la personalidad de Tula, ella en ningún momento es absorbida por su máscara, puesto que en ningún momento se siente segura de que lo que está haciendo es lo indicado. De allí que los lectores siempre estemos conscientes de la enorme diferencia entre lo que Tula quiere ser y lo que es; entre su imagen pública y su "realidad íntima." Ricardo Gullón sostiene que "tras la representación hay otro drama que el personaje oculta" (p. 271). Sólo que en el caso de Tula, ese drama no se oculta del lector, sino que se trae a primer plano en la narración.

La férrea voluntad de Tula es innegable; ella busca establecerse sobre los demás, controlarlos y hasta dominarlos y, sin duda alguna, logra gran parte de sus propósitos. Es su voluntad la que dirige toda la vida de su familia; es ella quien prepara a los muertos para su entierro, quien casa a las parejas, quien recibe a los hijos en el parto e incluso provoca el nacimiento de esos hijos (recordemos la manera en que ella empuja a su hermana Rosa al dormitorio de Ramiro, obligándola de esta manera a cumplir con su "deber"). Pero el triunfo de Tula es un triunfo pírrico, puesto que para establecer su superioridad, ella tiene que traicionarse a sí misma, esconder su "realidad íntima" para poder continuar representando el papel que ella eligió. Como Raquel y Carolina en las *Tres novelas*

ejemplares, Tula es amo, pero como ellas, Tula es un amo solitario, rodeado de muñecos.

A lo largo de la novela Unamuno nos sugiere esta segunda Tula; la que, al no poder expresarse a sí misma, quita mérito a la Tula dominadora, decidida e inquebrantable. Tula nunca pudo suprimir completamente la realidad de su personalidad, aunque en muchos sentidos sí la reprime. La sexualidad que ella quiso esconder bajo la imagen de santidad nunca desaparece del todo. Tula, imagen de castidad, es en realidad la mujer sexual y sensual que su cuñado acusa de llenar la casa con su fuego (*TT*, p. 118) y de quien el doctor don Juan dice "¡Qué ojos!, ¡Qué cuerpo! ¡Irradia fuego!" (p. 146). Por otra parte, la virginidad espiritual de Tula es la soberbia, el orgullo y hasta la envidia semicubiertas por los deseos de un ser de enorme voluntarismo, autodeterminación y hasta agresividad. Ella incluso parece estar consciente de todos sus "pecados" cuando se pregunta a sí misma: "¿No es esto orgullo" (p. 131) y "¿No es soberbia esto?" (p. 135).

No se trata de hacer una crítica sobre la moralidad de los actos de Tula, ni de decidir cuál de las dos caras de Tula es la más auténtica. Eso ella misma se encarga de hacerlo en su arrepentimiento y en su confesión final. En su lecho de muerte, Tula rechaza todo lo que había mantenido como base moral de su existencia. Ya casi al final de su vida ella se da cuenta y admite abiertamente que ha tenido un concepto equivocado de la virtud (*TT*, p. 147); sufre al ver las consecuencias de sus acciones, y por eso le pide perdón a su cuñado (p. 147), por eso confiesa al padre Alvarez que su vida ha sido un fracaso (p. 137) y por eso recomienda a sus sobrinos que no duden en tirarse al fango si con eso pueden salvar a la persona que aman (p. 181). Sin embargo, Gertrudis muere con la misma actitud hacia lo que siempre consideró sucio. Aunque está convencida de que el concepto de pureza que ella había defendido no se puede cumplir en el mundo de los hombres, para Gertrudis todo lo que no responde a la virginidad física que siempre defendió sigue siendo "el fango." Y es que al final Gertrudis acepta que ha vivido equivocada, pero sólo por haber confundido el querer ser con el poder ser.

Sin embargo, no hay en el tratamiento del fracaso de Tula ningún rastro de condenación por parte de Unamuno, como han querido ver algunos críticos. Tampoco hay aprobación; aunque sí un cierto tipo de simpatía hacia el personaje. La soledad y la agitación interior que

observamos en Tula a medida que la novela avanza, sobre todo hacia el final de la misma, nos hace pensar que Unamuno simpatizó con la agónica existencia de este personaje. La manera en que Tula poco a poco avanza hacia un estado de soledad espiritual, hasta llegar a sentirse completamente abandonada, casi desahuciada, despierta en el lector lástima, más que condenación.

No podía Unamuno condenar a Gertrudis por querer hacerse insustituible y tratar de asegurar su inmortalidad, por creerse (o tratar de convertirse en) casi un dios. Después de todo, él tenía necesidades muy similares a las de ella. Es consabido que, como Tula, Unamuno padecía de una intensa necesidad de inmortalidad. Sin una fe religiosa que le garantizase su supervivencia, Unamuno intentó consolarse proyectando esa necesidad en sus obras literarias y en sus entes de ficción. De esta manera, si no sobrevivía él como hombre, por lo menos sobreviviría su obra en la mente de sus lectores. Como Tula, Unamuno también es un ser de enorme determinación, poseedor de una voluntad capaz de reinterpretar la realidad hasta que ésta se acople a sus ideas (¿no es ésta la raíz de la nivola?). Como ella, él crea su realidad, interpretando y modificando la realidad de todos los días. Unamuno, como Tula, trata de imponer sus ideas en otros; sólo que él trata de hacerlo agitando a los demás, mientras que Tula opta por "adormecerlos" (*TT*, p. 129). Además, él hasta cierto punto se considera superior a los otros, capaz de entender mejor las cosas, y por lo tanto, responsable por la "instrucción" de ellos. Por lo menos en el concepto que él tiene de sus creaciones literarias, Unamuno definitivamente se ve a sí mismo como un Dios creador (véase el diálogo entre Augusto y Unamuno en *Niebla*, pp. 214-217). Por otra parte, el esfuerzo por llevar a cabo la "misión" de salvar a los demás del "fango" en el caso de Tula, y de la vulgaridad en el de Unamuno, hace que ambos demuestren una enorme agresividad, la cual termina manifestándose hasta en sí mismos. En este sentido, personaje y autor son definitivamente quijotescos, representantes de la necesidad de cambiar el mundo, y sufridores al tratar de hacerlo. Para cumplir la misión que ellos mismos se imponen, y para poder representar el papel que ellos han elegido, personaje y autor se ven obligados a traicionar un poco de su realidad íntima.

Pasamos entonces a otra similaridad que existe entre Unamuno y el personaje de Tula: el conflicto que se crea en ambos al tratar de reconciliar su imagen pública (la máscara) con su realidad íntima. Unamuno el

hombre era también el "otro," el creado por la imagen exterior, que otros reconocen (y que posiblemente ha sido creada por otros). En su *Diario íntimo* de 1897, Unamuno da voz a esta preocupación diciendo; "¡Sencillez, sencillez! Dáme señor sencillez. Que no represente la comedia de la conversión, ni la haga para espectáculo, sino para mí" (p. 28) y "¿Por qué he de matar mi alma, por qué he de ahogarla en sus aspiraciones para parecer lógico y consecuente ante los demás?... Es terrible esclavitud la de vivir esclavo del concepto que de nosotros han formado los demás... Hay que vivir en la realidad de sí mismo y no en la apariencia que de nosotros se hacen los demás; en nuestro propio concepto y no en el concepto ajeno" (p. 86). Unos años más tarde, en *Como se hace una novela*, Unamuno vuelve a referirse a la angustia que su "yo" público le creaba; "¿No estaré acaso a punto de sacrificar mi yo íntimo al otro, al yo histórico, al que se mueve en su historia y con su historia?" (p. 156) y "¿es que represento una comedia, hasta para los míos?" (p. 160).

Unamuno necesitaba encontrar una salida a la angustia que el tener que mantener una imagen pública le causaba, y, por eso, al re-crearse a sí mismo *La tía Tula*, él se provee de un campo en el cual puede estudiarse, y en el cual se ofrece la oportunidad de "experimentar" con posibles soluciones. Al crear a Tula tan parecida a sí mismo, Unamuno puede ver las consecuencias de una voluntad que pretende transformarse en ser superior, casi en un dios, y se puede contemplar desde fuera y con otros ojos. El fracaso (si bien parcial) de Tula es entonces algo que él tiene que tomar muy en cuenta, si es que quiere continuar con su esfuerzo de establecer su inmortalidad espiritual. Esto le indicará a qué precio ésta es obtenible (si es que en realidad lo es). Unamuno debe prestar atención a la enorme soledad en que Gertrudis se encuentra al final de la novela y a la pérdida de su identidad que se origina por tener que representar un papel que en realidad no le corresponde.

En cuanto a la resolución de la lucha entre las dos "personalidades" que se dan en una persona, Unamuno parece decir que no es posible, ni dejar de ser uno para convertirse en otro, ni abandonar la máscara una vez que ésta ha sido adoptada. En varias ocaciones Tula intenta traer a la superficie su "otra cara," pero los demás o la ignoran, o le piden que guarde silencio. Cuando a manera de confesión Tula dice angustiosamente al padre Alvarez "soy otra" (p. 167), éste le pide que "sea la que nosotros conocemos" (p. 167), negándole así la oportunidad de reclamar su

autenticidad. Más tarde, cuando ella trata de enmendar los daños que sus actos han causado aconsejando a sus sobrinos a que no cometan los mismos errores que ella cometió, éstos repetidas veces le piden que guarde silencio. Por una parte, esto se puede comprender como la preocupación de los sobrinos por el bienestar de su tía moribunda, pero por la otra, ellos parecen no querer escuchar de su tía cosas tan alejadas de la personalidad dominante y segura que ella siempre demostró. La posibilidad de que la tía esté delirando en sus últimos momentos es incluso aludida por los sobrinos (p. 181).

No obstante, Tula hace el esfuerzo por corregir los errores que había cometido en vida. Es ya demasiado tarde para que esta confesión altere su propia vida; de ninguna manera ella podrá vivir una segunda vez y rectificar sus fallos. Sin embargo, en este arrepentimiento ella intenta asegurarse de que ningún miembro de su familia cometa los mismos errores que ella cometió. Si bien los demás no pueden aceptar esta nueva cara de Tula, ella necesita surgir como ser auténtico en los últimos momentos de su vida. Libre de máscaras, Tula ya no tiene que seguir representando un papel ajeno. Quizá tengamos que regresar a lo que Unamuno dice en el prólogo de las *Tres novelas ejemplares,* y pensar que Tula se salvará (o se condenará) por esto que en los últimos momentos de su vida ella quiso ser. Mejor será preguntarnos qué es lo que en realidad Tula quiso ser en su vida, ¿eso que ella casi logró o lo que mantuvo escondido en su intimidad?

Una pregunta queda por considerar, que es la posibilidad de que *La tía Tula* sea una confesión unamuniana. Si, como hemos sugerido, Unamuno era culpable de los mismos pecados de Tula (o viceversa), ¿no será posible que, como ella, él también necesite "confesarse" ante los suyos? ¿No necesitará él del perdón de los demás, de que otros sepan de "la parte escondida" de su personalidad, y de asegurarse de que los demás no cometan sus mismos errores? Después de todo, Unamuno asegura que "nadie se queja del mal de muelas ajeno, sino del suyo propio" (cit. por Abellán, p. 96). Además, sabemos la preferencia de don Miguel por las confesiones. En "Sobre sí mismo," ensayo de 1913, Unamuno dice que a él "[le] encantan las autobiografías, las confesiones, las memorias, los epistolarios." Años más tarde, en *Cómo se hace una novela,* Unamuno asegura que los hombres se expresan mejor sobre sí mismos en autobiografías, en diarios y en confesiones.

Sabemos que, ya sea por razones culturales, o por sus propias experiencias familiares, Unamuno atribuyó a la mujer una capacidad de bondad y hermandad que en él nunca se dieron, o que por lo menos él no siente (y no demuestra). La mujer que Unamuno conoció en vida parece ser todo lo contrario de lo que él es (quizá por eso desee que sus propios hijos hereden más de los Lizárraga que de los Unamuno). Su propio egoísmo, su inmensa voluntad de dominio y su enorme agresividad, cualidades que él sin duda sabe que son reprochables en la opinión de los demás, son en la mujer el abandono de sí misma y la capacidad de compasión. De manera que, para entender lo que él considera su "fracaso," Unamuno crea a Tula, un ser que por su género (su feminidad) tenía la capacidad de bondad, de entrega y de abnegación, pero que fracasó en su vocación a causa de su excesiva voluntad de dominio. Es decir, una mujer que a pesar de lo que había heredado por "naturaleza," comete los mismos pecados de que él se sabe culpable. Quizá por esta razón Unamuno confiese, dando voz a lo que Tula pudiera haber dicho si verdaderamente se hubiese descubierto ante los demás: "Yo tengo mi lucha, y cada uno de nosotros tiene la suya. Y mi lucha no puedo asegurar que sea por el mejoramiento de la Humanidad. ¿La Humanidad?... ¿qué me importa a mi eso?" (E. II, p. 567). Pudieramos decir que, al escribir *La tía Tula,* Unamuno buscó que los demás entraran en contacto con su "otra cara." Con Tula, Unamuno parece estar gritando con desesperación: "mi vida ha sido un fracaso." Parecería que tanto en el personaje como en el autor se da un sentimiento de remordimiento, de arrepentimiento por haber emprendido el camino de la vanidad y el culto del yo, en lugar de seguir el de su propia alma y el del acercamiento a Dios. Como Tula, Unamuno termina en la soledad, incapaz de "mezclarse" en la vulgaridad de los demás, ni siquiera para salvarse a sí mismo de una vida de angustia. Finalmente, como el personaje de Tula, Unamuno adquiere su tan deseada inmortalidad. Sin embargo, dentro de esa inmortalidad, personaje y autor terminan convirtiéndose en personalidades enigmáticas que atraen la admiración de todos, pero de quien se conocen solamente partes de sus vidas, nunca el todo de su realidad.

Pudieramos entonces decir que lo que Tula otorgó a Unamuno, el "beneficio" que de ella él recibió fue el servirle como una máscara para poder sacar a luz sus "pecados" y sus preocupaciones. En este sentido, Tula definitivamente se convierte en el "yo" alterno de su creador.

CAPITULO III

ANGELA CARBALLINO, LA MADRE ABSOLVENTE

Como mencionamos en la introducción a este trabajo, casi todo lo dicho sobre la protagonista femenina de *San Manuel Bueno, mártir* ha estado relacionado a su papel de narradora de la novela. Robert L. Nicholas habla de Angela Carballino como la creadora del mito de San Manuel, pero no sugiere que tenga importancia alguna el hecho de que es una mujer la que narra el relato. Algo similar hacen Pelayo Fernández (1966) y Eugenio de Nora (1958), quienes a pesar de mencionar que como hermana Angela es también madre, y que es como madre que su personaje se desarrolla en la novela, no elaboran demasiado sobre el tema y, al hablar de Angela, se enfocan casi exclusivamente en su papel de narradora. Eugenio de Nora incluso afirma que "significativo es ya que la historia aparezca contada por una mujer, Angela Carballino," pero ni siquiera sugiere por qué el sexo de Angela es "ya significativo" (p. 39). Tal parece que la femininad de Angela Carballino desaparece en estos estudios para ser reemplazada por su papel de narradora. Es decir, según la mayoría de los críticos, la relevancia de Angela en *San Manuel Bueno, mártir* no se origina en lo que ella "es" como persona, ni en la manera en que se desarrolla como personaje dentro de la historia, sino en el servicio que ella ofrece como la creadora de la narración. Angel R. Fernández hasta asegura que Angela está fuera de la acción dramática de la novela, que su función en la misma es la de ser un testigo que podrá documentar lo ocurrido (p. 239).

Debemos preguntarnos, sin embargo, ¿por qué eligió Unamuno a una mujer como la "creadora" del mito de San Manuel? ¿Es verdaderamente significativo, como Eugenio de Nora sugiere, que esta historia esté contada por una mujer? y si lo es, ¿por qué? y ¿de qué manera? Más aún, si consideramos que Unamuno presenta a Angela Carballino como la auténtica creadora de esta historia, ¿por qué eligió don Miguel "esconderse" detrás

de la pluma de esta mujer? ¿Qué es lo que Unamuno logra con la creación de esta narradora? Si regresamos a lo dicho por Juan Rof Carballo respecto a la relación que existe entre Unamuno y sus personajes, debemos preguntarnos si Angela, como Tula, puede representar otro de los posibles "yos" de don Miguel.

1. Un nuevo papel para la mujer unamuniana

Las cualidades que Unamuno admira en la mujer son ya muy bien conocidas; se pueden reducir a la virtud, la bondad y la compasión. Para Unamuno, la mujer es la mejor representante de la intrahistoria. Usando la metáfora unamuniana presentada en "La tradición eterna," primer ensayo de *En torno al casticismo*, dirémos que, al estar plantada 'en el fondo del mar' (que en su caso sería el hogar), la mujer no puede cambiar, puesto que le es imposible 'surgir a la superficie' donde se dan los cambios que promueven el progreso de un pueblo (véase E. I., pp. 19-21). Hemos visto perfectas representaciones de este tipo de mujer en Josefa Ignacia (*Paz en la guerra*) y en la Sra. Pérez (*Niebla*), y podríamos añadir a esta lista a Antonia (*Abel Sánchez*), la que con incanzable paciencia trata a su marido como a un enfermo, protegiéndolo con su bondad del mundo externo. Este tipo de mujer se mantiene fiel a su papel de esposa-madre en todo momento y parece estar apenas consciente del mundo que la rodea, salvo cuando necesita sentir compasión hacia el hombre. Estas mujeres "intrahistóricas" aceptan sus papeles de madres y esposas calladamente y con resignación, abandonando de esta manera su autonomía y la posibilidad de vivir independientemente de los hombres.

Pero en *San Manuel Bueno, mártir*, la novela de la intrahistoria unamuniana según algunos críticos (Gayana Jurkevich y Ricardo Gullón, por ejemplo), nos encontramos con una mujer casi completamente opuesta a las mujeres vistas en *Paz en la guerra*, *Niebla* y *Abel Sánchez*. Angela Carballino está muy bien plantada en 'la superficie del mar;' definitivamente, ella es la que está en control de lo que será el destino final del cura ateo, de su hermano y de su pueblo de Valverde de Lucerna. Al contrario de lo que Fernández sostiene, Angela es el centro de la acción en *San Manuel Bueno, mártir*; es gracias a esto que ella puede asumir el papel

de intérprete y hasta de creadora de la historia, como veremos. Sin tener que abandonar el papel de madre que por tradición (o por naturaleza) le pertenece siendo mujer, y sin demostrar la férrea voluntad de Tula o el "querer ser" casi monstruoso de Carolina y Raquel, Angela demuestra su capacidad de existir auténticamente, de vivir en su papel de mujer-madre y al mismo tiempo romper con los estereotipos de su sexo.

En los ensayos "A una aspirante de escritora" y "A la señora Mab" (E. II. pp. 619-633), Unamuno descarta la posibilidad de que una mujer pueda hacerse escritora. Según él, la mujer que escribe hace "algo así como ponerse los pantalones" ("A una aspirante de escritora," p. 620); esconde su identidad para poder dirigirse a un público lector que probablemente estará compuesto casi totalmente de hombres. La lengua literaria, sostiene Unamuno, es exclusivamente masculina, y, por lo tanto, la mujer que escribe, tiene que "servirse de un instrumento ajeno" (irónicamente esto es lo que Ortega y Gasset dijo de Unamuno, como vasco que escribía en castellano). Aunque siempre existe la posibilidad de alterar la lengua y hacerla propia, Unamuno considera que ésto no lo puede hacer bien ninguna mujer. Por lo tanto, el género literario más apropiado para una escritora es el género epistolar, "donde la lengua y el estilo son más domésticos" (pp. 620-621). De acuerdo a Unamuno, sólo este género puede acoplarse a la inteligencia femenina, la cual también resulta "casera, doméstica, estadiza y minuciosa" (p. 629).

Sin embargo, al narrar la historia de "su" don Manuel, Angela Carballino no utiliza los métodos narrativos que Unamuno recomienda en "A una aspirante de escritora" y en "A la señora Mab," ni tampoco responde al estereotipo social de que habla Unamuno en ensayos como "Nuestras mujeres" (E. II, p. 609). De ninguna manera trata Angela de esconderse detrás de "pantalones" que no le pertenecen, ni de esconder su identidad detrás de una lengua ajena o mal empleada. Por el contrario, Angela se introduce en la novela muy directamente (si bien de manera "brusca," como Sánchez Barbudo asegura, p. 282). Al final del primer párrafo en la novela, después de establecer el propósito de su relato, Angela se presenta a sí misma diciendo: "quiero dejar aquí consignado... todo lo que yo sé...[del] padre de mi espíritu, del mío, el de Angela Carballino" (p. 7). Nos imaginamos a Angela escribiendo, y de pronto, al darse cuenta de que tiene que "abrirse" a sus lectores, torpemente declara su identidad. No obstante, ella se nos presenta como es, y aunque no se nos

describe físicamente en ningún momento, como lectores nosotros siempre estamos conscientes de su presencia femenina (su feminidad sin duda brota en la narración en la manera tan compasiva en que presenta la angustia del párroco). Por otra parte, el género literario que Angela utiliza en su relato no es el género epistolar recomendado por Unamuno. Aunque ella declara que está contando sus "recuerdos" a manera de confesión, Angela también está consciente de que lo que escribe es más bien una crónica, y que al hacerlo, crea un mito. El propósito del relato de Angela no es escribir un diario personal, narración de sus vivencias y memorias, sino hacer una crónica hagiográfica; dejar en claro la realidad de la vida de San Manuel. En cierto sentido, Angela pretende si no corregir, por lo menos complementar "la historia oficial" que la iglesia pudiera escribir sobre el cura ateo. Definitivamente, la narración de Angela será un documento público, dirigido a todos aquellos que ya saben, o que pudieran enterarse, de San Manuel Bueno. Esto se manifiesta en la manera en que ella "lanza" su narración al público lector al final de la novela; "...aquí queda esto, y sea de su suerte lo que fuere" (p. 79).

Respecto al lenguaje que Angela utiliza, no podemos pensar que éste haya sido inapropiado (o que haya dado muestras de ser inauténtico o falso), puesto que el propio Unamuno nos dice que, como editor, él no ha tenido que hacer más que pequeños cambios de redacción a la novela; "te la doy tal y como a mí ha llegado, sin más que corregir *pocas, muy pocas* particularidades de redacción" (p. 80, el énfasis es nuestro). El lenguaje de Angela es inocente y sencillo, pero también es un lenguaje muy eficaz; aunque no ofrece mucho detalle, sí hace reflexionar muchísimo. Reflejo de la lengua hablada empleada en la transmisión de "los dichos y hechos" (p. 7) de San Manuel, el lenguaje que Angela utiliza en la narración es bastante personal, hasta el punto que Sánchez Barbudo sugiere que "[Angela] va creando su propio estilo" (p. 280) a medida que su narración avanza.

Al terminar de narrar su *San Manuel Bueno, mártir*, Angela hace referencia a la superioridad del relato que ella está escribiendo, estableciendo de esta manera a la mujer bajo una nueva luz. La narración que ella escribe está en oposición y se anticipa a la que pudiera escribir el obispo de la diócesis de Renada, el que "anda... promoviendo el proceso para la beatificación de nuestro San Manuel Bueno" (p. 7). Al decir que la iglesia se propone escribir "una especie de manual del perfecto párroco" (p. 79), Angela definitivamente eleva su propia narración, puesto que ella

acaba de demostrar lo poco "perfecto" que el párroco fue. Mientras que la historia del obispo se enfocará en la perfección externa del Santo, lo que Angela pretende escribir penetrará la tragedia interna en que el cura vivió. Según ella, el obispo le ha pedido toda clase de datos acerca de la vida del párroco (p. 79). Ella le provee lo que él pide, aunque sin compartir el gran secreto sobre la (falta de) fe del cura. Con esto, Angela se asegura de que su narración contendrá los elementos que (en su mente) la harán superior a la narración "oficial" de la iglesia. De esta manera, Angela también acerca su relato al método narrativo que Unamuno siempre prefirió para sus obras. No podemos olvidar la preferencia de Unamuno por una narración "de realidades íntimas, entrañadas sin bambalinas ni realismos en que suele faltar la verdadera, la eterna realidad, la realidad de la personalidad" (*AP*, p. 52).

En *San Manuel Bueno, mártir*, Angela Carballino asume un papel que hasta ese momento se le había negado a la mujer unamuniana. Con esto, Angela desmiente lo que Unamuno asegura en "A una aspirante de escritora" y "A la señora Mab" respecto a las mujeres que escriben. Es más, ella demuestra ser capaz de escribir siguiendo el estilo unamuniano casi a la perfección. Esa preferencia de Angela por la 'realidad íntima' de párroco, y el uso del posesivo que Angela emplea para referirse a San Manuel ("*mi* San Manuel," p. 75, el énfasis es nuestro) parecen confirmar la manera en que esta mujer puede "seguir" el estilo unamuniano narrativo. Pero además, Angela destruye casi por completo la imagen de las mujeres 'intrahistóricas' que Unamuno había creado anteriormente, y eleva a la mujer a un estado muy superior incluso al del hombre, como Jurkevich había sugerido en *The Elusive Self* (p. 151).

2. Angela Carballino - perfección de la mujer unamuniana

Ya Gertrudis nos había anticipado que "no tenemos alas..., no somos ángeles" (p. 182) durante su afiebrado monólogo final en *La tía Tula*. Pero la solución que Tula había dado a las preocupaciones unamunianas no satisficieron del todo al autor. De modo que él necesita ahora una Gran-Madre; una mujer que le perdone sus pecados, y que lo considere un santo aun cuando sepa que no lo es. Además, una mujer que le asegure la

inmortalidad a pesar de sus defectos personales. Tal mujer resulta ser Angela Carballino, el "angel" mensajero de Dios que podrá consolar al hombre (don Manuel/Unamuno) ofreciéndole una posibilidad de resolución a su desesperante angustia.

En Angela Carballino Unamuno crea una mujer enormemente alejada de las mujeres que había creado anteriormente, pero que aún así responde casi perfectamente a la imagen que de la mujer él siempre tuvo. "La mujer es, ante todo y sobre todo, madre... lo es siempre" dice Unamuno en "A una aspirante de escritora," (E. II, p. 625). Bajo las cualidades de esta mujer-madre, Unamuno destaca la bondad, la capacidad de entender y de perdonar y la necesidad de consolar al hombre. Con este retrato en mente, nos damos cuenta de que Angela Carballino está creada exactamente de acuerdo al modelo unamuniano. Además de su capacidad para crear y de narrar la historia de don Manuel Bueno, en Angela no hay más que las cualidades deseadas; es buena, comprensiva, y ve en su papel de "madre espiritual" del cura ateo su principal (si no su única) misión en la vida.

En *La tía Tula* Unamuno había visto que es imposible que una persona deje de ser lo que es para convertirse en lo que quiere ser. Tula quiso hacerse casta y pura, pero se vio traicionada por sus instintos "terrenales," y nunca pudo realizar sus metas completamente. En *San Manuel Bueno, mártir*, por lo tanto, tenemos a una mujer que ha nacido sin los instintos tan aborrecidos por Tula (y hasta cierto punto por Unamuno); una mujer creada exclusivamente para cumplir su misión de madre espiritual. En este sentido, Angela está creada de acuerdo a la figura de la Virgen María; la que nace, vive y muere libre de pecado, dedicada a sus hijos y a su misión. Además, Angela resulta ser capas de compreder y hasta de absolver al hombre de todo pecado, como veremos.

El hecho de que Angela aparece sin "instintos" no significa que ella carezca de metas. Angela no es la mujer callada, pasiva y soñolienta que se esperaría de alguien que vive dedicada a consolar a los demás. Existir es obrar para Unamuno, la acción en la vida de la persona es lo que determina la existencia de la misma. Una persona no puede existir verdaderamente a menos de que actúe respondiendo a su voluntad (su querer ser o su querer no ser). Angela actúa y, aunque sus metas no están directamente relacionadas con su persona, ella sí las considera muy personales y enormemente reales. La meta más inmediata de Angela es escribir la

crónica que nosotros leemos, "dejar... a modo de confesión... todo lo que sé y recuerdo de aquel varón matriarcal" (p. 7). Como personaje dentro de la novela, Angela necesita consolar y ayudar a su hermano Lázaro y a don Manuel con su compañía y su comprensión. En estos dos hombres, y en su pueblo Valverde de Lucerna, Angela encuentra su vocación; en ellos está su convento, como ella misma asegura (p. 31).

En dos ocasiones se habla de la posibilidad de que Angela viva una vida separada de su responsabilidad para con el cura. Tanto la madre de Angela, como don Manuel mismo, sugieren, al ver la angustia en que la joven vive dentro del papel que ha elegido, que ella se debe casar y tener su propia familia. Pero Angela descarta rápidamente esta posibilidad, consciente de que ha encontrado la misión de su vida en sus hijos espirituales. Ella se siente completa viviendo para don Manuel y para Lázaro; es mujer, madre (espiritual), hermana y más importante, tiene una misión que cumplir. Así como la esposa de Unamuno, al ver a su marido sufriendo en su desesperante necesidad de creer, se compadece de él y lo abraza haciéndolo su hijo, Angela se compadece ante el dolor del sacerdote, y se abandona a sí misma para convertirse exclusivamente en el regazo al que éste puede acudir para desahogar sus penas.

Quizá la falta de atención que se le ha puesto a Angela como personaje dentro de la novela sea resultado de que hasta ahora no se ha estudiado la manera en que *San Manuel Bueno, mártir*, además de ser la crónica sobre la creación (o desmitificación) de un santo, es el testimonio de la formación de la mujer ideal. La novela está narrada casi cronológicamente, desde los orígenes del mito de San Manuel, hasta después de la muerte del mártir. Pero al lado de esta narración, hay otra, también cronológica, que relata la vida de una mujer. Dentro de la narración encontramos una detallada descripción de la vida de Angela Carballino; desde los orígenes de sus padres, su infancia y su adolescencia, hasta su madurez, cuando a los cincuenta y tantos años de edad, se dispone a narrar la historia de San Manuel Bueno. Incluso, los primeros tres capítulos de la novela están dedicados casi completamente a contar el desarrollo de la pequeña Angela.

La primera parte de la narración explica el por qué de la fama del cura, así como los orígenes de Angela. Se nos dice que de niña Angela se entera de la fama del santo por medio de su madre, quien, como todo el pueblo de Valverde de Lucerna, adoraba al cura. Estando la joven en el

colegio en la ciudad de Renada, casi todas las cartas de su madre le hablaban de don Manuel; sus amigas y las monjas sólo querían saber de él. Al regresar a la villa después de cinco años, Angela reconoce que ya "toda ella era don Manuel..." (p. 12); el mundo de Angela se va llenando de los dichos y hechos del cura que, ante los ojos del pueblo, iba transformándose en un santo.

La segunda parte de los recuerdos de Angela empieza cuando, a la edad de casi dieciséis años, regresa del colegio para "poner[se] bajo la protección [del cura], para que [él le] marcara el sendero de [su] vida" (p. 12). En esta segunda etapa Angela desarrolla una relación más estrecha con el sacerdote y, a la edad de veinticuatro años, se da cuenta del sufrimiento de aquél por medio de su hermano. Es también durante esta etapa cuando Angela se convierte en mujer; despertando a la maternidad al sentirse cada vez más cerca del cura. Su apetito maternal (su verdadera identidad de mujer, en la mentalidad de Unamuno) se había mantenido latente hasta el momento en que ella se dio cuenta de que su padre espiritual necesita de su compasión y comprensión. Después de su primera confesión, Angela "sentía en [sus] entrañas el jugo de la maternidad" (p. 30). Pero no es hasta que se entera del secreto del cura que se enciende en ella la llama de la compasión (del amor) y que se siente a sí misma la madre del párroco; "y salimos de la iglesia, y al salir se me estremecían las entrañas maternales" (p. 51). De esta manera, Angela se convierte en una verdadera *virgen-madre*, proyectando sus sentimientos maternales en su consejero espiritual. Además, con esto Angela se acopla aún más a la imagen de la mujer que Unamuno siempre tuvo. Como mencionamos anteriormente, para Unamuno toda mujer es una madre potencial, o una virgen-madre, y Angela parece confirmarle esta teoría.

Angela, la hija, hermana y madre espiritual, es el ser capaz de la máxima comprensión, que no es más que la máxima compasión. Angela, casi completamente desfeminizada, carente de las otras características que hasta ahora han tenido los personajes femeninos unamunianos (no es ni esposa ni madre biológica, ni desea serlo) es capaz de absolver y acoger en su seno "sororial" al positivista (su hermano Lázaro, un posible Unamuno joven) y al ateo (su ídolo y su padre espiritual, otro de los Unamunos posibles).

Angela es la máxima heroína unamuniana. Frente al drama íntimo de don Manuel, la inteligencia o postura de Angela se concreta en forma de

"comprensión-compasión," binomio característico de la inteligencia femenina. Ya en Tula se había explorado la sabiduría de la mujer. Su tío don Primitivo "sentía un profundísimo respeto, mezclado de admiración, por su sobrina" (*TT*, p. 77). "Sabes más que San Agustín, hija" (p. 78), le decía el viejo sacerdote a Tula. También Rosa ponderaba el talento de su hermana diciendo a Tula, "tú eres la sabia" (p. 86). Sin duda, Gertrudis es una mujer de enorme sabiduría y sagacidad, pero esto no le permite igualar la "superioridad femenil" de Angela, puesto que su sabiduría y sagacidad no están acompañadas de compasión. Nosotros creemos que en sí, Tula es una anti-heroína; una heroína falsa (aunque no nefaria, como lo son probablemente Raquel (*Dos madres*) y Carolina (*El marqués de Lumbría*)), porque para asumir su papel de heroína ella primero tiene que asegurarse de que otros la necesiten. Tula primero hace de su "público" (Rosa, Ramiro, la hospiciana Manuela y los niños) un "público" débil, y luego llena el hueco que ella misma crea. Los métodos que Tula utiliza para llevar a cabo sus propósitos consisten en entrometerse en las vidas ajenas, en suplantar a otros asumiendo papeles que no le pertenecen y en reprochar a otros acciones que para ella son pecaminosas, de esta manera convirtiendo en pecado una actividad perfectamente normal, como lo sería la sexualidad en la pareja de casados o el que una madre amamante a su hijo. Angela, por su parte, es la heroína perfecta, la que percibe la necesidad en otros y se siente llamada para ayudarlos, entregándose por completo a su misión y olvidándose de sí misma. Angela ni siquiera tiene que sublimar sus instintos para servir a otros, como Tula intentó hacer. Para ella, la totalidad de su mundo está en su misión de consolar a los demás.

En su libro *Reason Aflame,* Victor Ouimette clasifica a los protagonistas unamunianos de la obras posteriores a *Paz en la guerra* de la siguiente manera; (a) los que a pesar de sentir fuertemente su misión como héroes no logran serlo, ya sea porque el fuerte control de Unamuno o la incapacidad para sobreponerse a sus propias dudas no se lo permiten; (b) los que desarrollan una gran cantidad de cualidades para establecerse como héroes, pero no logran hacerlo por una falla en su personalidad o por las circunstancias de la vida; (c) los que oprimen a los demás con su fuerte personalidad (los anti-héroes); (d) los pedantes y , finalmente, (e) los que aunque nunca tienen el efecto deseado, se mueven hacia el papel de héroes (p. 211). Creemos que en esta clasificación Ouimette ha omitido una sexta

categoría que pueda incluir a Angela Carballino; la que nace y se crea para heroína, pero sobre todo, la que cumple completamente su misión.

En vida de don Manuel, Angela se asegura de que éste tenga un poco de paz mental. En su función de "diaconesa," ella trata de asegurar el bienestar (espiritual) del párroco. La culminación del heroísmo de Angela llega en el momento en que, después de que su hermano Lázaro la informa de la falta de fe de don Manuel, el santo le pide que lo absuelva; "Y ahora, Angelina, en el nombre del pueblo, ¿me absuelves?..." (p. 51). Interesante es que Angela no le ofrece el perdón "en el nombre del pueblo," como el cura se lo había pedido, sino "En nombre de Dios Padre, Hijo y espíritu Santo (p. 51). Completamente plantada en su papel de madre absolvente, Angela asume un papel que pertenece al representante de la iglesia e incluso utiliza las palabras del ritual religioso para otorgar su absolución. Angela se establece de esta manera como una verdadera heroína unamuniana, probablemente la única heroína (o héroe) libre de dudas acerca de su misión y la única que podrá cumplir su misión totalmente.

En "La ideología patriarcal y el estado de la mujer en la obra de Unamuno," ensayo de 1992, Alejandro Martínez habla del papel que Unamuno tuvo en la promoción del mejoramiento de la condición de la mujer en la sociedad española (p. 253). Y tal parece que Angela Carballino, quien a primera vista parece estar bastante alejada de una representación realista de la mujer, es la encarnación del nuevo tipo de mujer que Unamuno concibe. A lo largo de su vida y obra, Unamuno demostró una profunda admiración por las mujeres inteligentes y fuertes; éstas corresponden al tipo de mujeres que fueron su madre y su abuela. Sin duda alguna, Unamuno considera la inteligencia femenina algo muy diferente a la inteligencia masculina (véase "A la señora Mab" y el capítulo VII de *Del sentimiento trágico de la vida*). El sabe que la mujer es capaz de razonar, pero también está consciente de que las circunstancias sociales no le han permitido desarrollarse como ser inteligente.

Emilia Doyaga sostiene que la inteligencia de la mujer unamuniana "se manifiesta... [en] su capacidad de compasión, su belleza moral, el conjunto de cualidades espirituales y su profunda comprensión del sentido de la vida" (p. 9). De acuerdo a esta definición, la inteligencia femenina es poco más que el sentido común; el instinto que hace de la mujer la "costumbre," el "apoyo" y el "freno" del hombre. Este tipo de sabiduría es lo que le permitió a la soñolienta Marina triunfar sobre la 'lógica' de Avito

Carrascal. Raquel, Carolina, y aun Tula, poseen esta inteligencia, gracias a ella pueden implantar su voluntad sobre los demás. La inteligencia de Angela Carballino, sin embargo, va más allá de esto. Desde el primer capítulo de *San Manuel Bueno, mártir*, nos enteramos de la curiosidad de la pequeña Angela, de su deseo de saber, que es símbolo de la máxima inteligencia femenina representada por Eva. De su "padre carnal y temporal" Angela no tiene ningún recuerdo, pues éste "murió siendo [ella] muy niña" (p 7). Sin embargo, de él hereda "casi" la única colección de libros en Valverde de Lucerna, en los cuales la pequeña "devora ensueños." Es interesante que los libros en la biblioteca de esta niña tengan muy poco que ver con los libros "pueriles" que Unamuno acusa a las mujeres de leer en "Nuestras mujeres;" estos incluyen "el *Quijote*, obras del teatro clásico, *algunas* novelas, historias [y] el *Bertoldo*, todo revuelto..." (p. 8). La importancia de las obras clásicas leídas por Angela es subrayada por el hecho de que los libros que podrían ser clasificados de "pueriles," los más indicados para la lectura de una mujer, están modificados por palabras que disminuyen su importancia en la lista. Hay "algunas" novelas, y el *Bertoldo*, está "todo revuelto," probablemente por la frecuente lectura del padre de Angela; como don Manuel nos sugiere (p. 29). Tal parece que la recomendación que Unamuno hace respecto a los libros que las mujeres deben leer se materializa en Angela; "¿Qué debe leer una muchacha?, me preguntaba una vez un amigo, y le contesté lo que contesto a los que me preguntan que debe leer un niño: ¡lo mismo que leen sus padres!" (E. II, p. 616).

Pero, ¿hasta qué punto creía Unamuno en la necesidad de propagar la inteligencia de la mujer por medio de la educación? ¿Aplica todo lo que Unamuno dice sobre la pedagogía en general (uno de los temas predilectos del autor) a la mujer? Unamuno sostiene que la madre es quien tiene más influencia en la formación del hijo, y que por lo tanto, en ella recae la base del futuro hombre. Por esta razón, la mujer necesita desarrollar su capacidad para razonar. En sus numerosos comentarios sobre la necesidad de educar al niño, Unamuno excluye una diferenciación de sexos. Sus ideas sobre la pedagogía coinciden con el deseo de ver a la mujer como *homo* antes de clasificarla de femenina. Es decir, antes de insistir en las diferencias entre los sexos, se debe considerar a la mujer como un miembro activo de la raza humana.

La curiosidad que caracteriza a la pequeña Angela es complementada por su educación en el colegio, alejada del "feudalismo" de Valverde de Lucerna. Incluso después de regresar al pueblo, Angela continúa leyendo los libros que su hermano trajo del nuevo mundo, símbolos del progreso que le permitirán liberarse de la mentalidad "feudal y medieval" característica del pueblo. Aunque don Manuel recomienda que Angela evite leer a Santa Teresa y le pide que lea libros que sirvan para hacerla más pidadosa (p. 38), la influencia de las lecturas infantiles en esta mujer es indiscutible; Blanco Aguinaga incluso sugiere que las lecturas de los clásicos crean el estilo narrativo que Angela utiliza en *San Manuel Bueno, mártir* ("Sobre la complejidad de *SMB*, novela," p. 280).

Hay que preguntarse, sin embargo, ¿cuál es la verdadera función de la educación de Angela? ¿Quiere realmente Unamuno que esta mujer (y la mujer en general) alcance el nivel intelectual del hombre? La respuesta a estas preguntas es forzosamente negativa. Angela es una mujer educada e inteligente; una de las pocas personas educadas en Valverde de Lucerna. Sin embargo, y como ella misma nos dice inmediatamente después de describir su biblioteca infantil, a ella "se [le] atragantó la pedagogía" (p. 9). Angela deja el mundo progresista de la ciudad para regresar al ambiente "medieval" de su pueblo, y con esto, ella abandona también su interés en la educación (recuérdese que en un momento Angela quería ser maestra). Y es que al hablar sobre la educación femenina, Unamuno cae en otra más de sus contradicciones. Hay que comprender que Unamuno no veía la educación de la mujer como una manera de acercarla a la vida universitaria, ni mucho menos. La mujer se educa para mantener dignamente el hogar, el centro de la vida del hombre. La educación hará de la mujer un igual al hombre, pero un igual a nivel espiritual, no necesariamente a nivel intelectual. De cualquier manera, Angela se acopla perfectamente a la imagen de la mujer que Unamuno necesitó; ella es la mujer capaz de razonar que no se distrae en niñerías, quien podrá desempeñar mejor su papel de madre (si bien espiritual) del hombre.

Angela abandona la pedadogía para saturarse de religión y virtud, características importantísimas en el concepto de la mujer que tuvo Unamuno. Por parecerle inauténtica, Unamuno generalmente vio la religiosidad en la mujer con antipatía; "de nada hay que desconfiar más que de la supuesta religiosidad de la mujer." Según él, la mujer va a misa "como al teatro, y rige sus devociones por la ley de la moda." Para

Unamuno, los confesores y las iglesias son responsables de la falta de inteligencia en las mujeres españolas. Sin embargo, Unamuno no crea ningún personaje femenino novelesco que responda a su abominación de esta "falsa religiosidad." Al contrario, las protagonistas femeninas unamunianas son muy creyentes y con sincera religiosidad. Tal es el caso de Josefa Ignacia (*Paz en la guerra*), Marina (*Amor y pedagogía*) y Angela (*San Manuel Bueno, mártir*). Es más, Angela demuestra tener una religiosad superior a la de su confesor, el "santo" de la aldea. Y es que en su creencia y en su virtud Angela Carballino también demuestra ser superior a las demás mujeres unamunianas. La religiosidad de Josefa Ignacia, Marina, e incluso Gertrudis (quien responde más a "la fe del carbonero" que a una auténtica fe) es una religiosidad pasiva. Como Blasillo, el bobo de *San Manuel Bueno, mártir*, ellas parecen repetir sus oraciones casi automáticamente. Josefa Ignacia hace sus oraciones silenciosamente en la oscuridad de la iglesia, escondida de los demás por su timidez. Marina simplemente repite frases hechas que no parecen representar una fe verdadera ("Dios mío," "por Díos," "Virgen Santísima"), puesto que se pronuncian casi automáticamente y con su característica voz "soñolienta." Tula, por su parte, acusa a la religión de falsa, por estar completamente controlada por hombres (*TT*, p. 155). La iglesia habla una lengua que esta mujer no entiende, y promueve maneras de vida que ella definitivamente rechaza. Y sin embargo, Tula encuentra la base para toda su vida en esa "falsa" religión. Es decir, Tula critica y rechaza, y al mismo tiempo se somete. Angela, sin embargo, cuestiona en todo momento las bases de la iglesia. Por ejemplo, "Es que hay un infierno...?" (p. 31), "¿Cuál es nuestro pecado, padre?" (p. 63) y "¿Qué es eso de creer?" (p. 79). Y es que en su religiosidad, como en todo lo demás, Angela actúa con inteligencia y curiosidad, demostrando su sed de conocimiento. Por otra parte, no debemos olvidar que para Unamuno, la auténtica fe es aquella que duda. En "La fe," ensayo de 1900, Unamuno nos dice que "fe que no duda es fe muerta" (E. I, p. 937); una fe sin duda constituye la "fe del carbonero" que Unamuno directamente aborreció (E. I, p. 641). De allí que el hecho de que al final de su relato, Angela se pregunte a sí misma: "¿es que creo algo?" signifique para Unamuno la confirmación de la superioridad de la fe de esta mujer. Se imagina el lector que si como Tula, Angela hubiese considerado su religión una

religión falsa, ella no se habría entregado, sino que habría renunciado a la iglesia o habría cambiado sus posturas.

3. San Manuel Bueno, Don Miguel Unamuno y Angela Carballino

¿Se parece don Manuel a don Miguel? ¿Es el santo ateo un "yo" exteriorizado unamuniano? Hemos sugerido al principio de la segunda parte de este capítulo que don Manuel es uno de los posibles alter egos unamunianos, y el propio Unamuno parece confirmarlo al decir en el prólogo de *San Manuel Bueno, mártir y tres historias más*, "estoy convencido de que he puesto en ésta todo *mi* sentimiento trágico de la vida de todos los días" (p. 27, el énfasis es nuestro). Por su parte, Sánchez Barbudo sostiene que "[Unamuno] en cierto modo se confesó a través de su personaje, el párroco don Manuel" (p. 220). Emilia Doyaga, parace estar de acuerdo cuando afirma que *San Manuel Bueno, mártir* "es el mejor espécimen en forma literaria del pensamiento religioso de su autor" (p. 154). Finalmente, Eugenio de Nora nos dice que "Unamuno, dudador de sí mismo, expuso la verdad, su verdad, en *San Manuel Bueno*, de forma imperecedera" (p. 42).

Don Manuel, como Unamuno, no es incrédulo ni creyente; vive en la duda, y en ella muere. Don Manuel vive oprimido por la muerte, pero no precisamente por temor a desaparecer físicamente, sino por la idea de que, sin esperanzas de pasar a la vida eterna, la vida terrenal es intolerable. "Mira, Lázaro," dice don Manuel, "he asistido a bien morir a pobres aldeanos, ignorantes, analfabetos que apenas si habían salido de la aldea, y he podido saber de sus labios..., la verdadera causa de la enfermedad de su muerte, y he podido mirar allí..., toda la negrura de la sima del tedio de vivir. ¡Mil veces peor que el hambre!" (p. 53). El secreto de la fe de don Manuel (y la raíz de la angustia unamuniana) se resume en el pasaje tomado de San Pablo que sirve de epígrafe a la novela, "Si sólo en esta vida esperamos a Cristo, somos los más miserables de los hombres." De allí que la vida de don Manuel sea, según él, "una especie de suicidio continuo, un combate contra el suicidio, que es igual" (p. 53).

Esta preocupación de don Manuel es un reflejo de la gran preocupación sobre la inmortalidad que caracterizó a Unamuno a lo largo de su vida (el que podríamos llamar con Sánchez Barbudo el problema de la continuidad, p. 227). Sin poseer una fe que les asegure la inmortalidad, tanto don Manuel como don Miguel están destinados a vivir una vida de lucha. En el caso de Unamuno, sin embargo, existe un "querer creer" que no se da en el santo. Unamuno no se ha entregado por completo a una determinada ideología, mientras que don Manuel está seguro de que su manera de pensar es la correcta, y no busca una resolución de la misma, como lo hace Unamuno.

Pero existe otro aspecto que acerca biográficamente a don Manuel y su creador; el problema de la personalidad. Después de todo, el mismo Unamuno dijo (en el prólogo a *San Manuel Bueno, mártir y tres historias más*) que el problema central de esta novela es "si uno es lo que es" y si "seguirá siendo lo que es" (p. 27). Hay un contraste entre lo que el párroco es (un incrédulo) y lo que parece ser (un santo), reflejo de la preocupación de Unamuno por conciliar su imagen pública con su realidad "íntima" que habíamos visto anteriormente en *La tía Tula*. Sánchez Barbudo asegura que don Manuel se crea una falsa identidad callando el secreto de su fe por piedad, por amor a otros. Según él, don Manuel opta por 'dormir' a sus feligreses con el "opio" de su religión por compasión a ellos, porque teme que "la verdad [sea] acaso algo terrible, algo intolerable, algo mortal; [y que] *la gente sencilla* no podría vivir con ella" (p.46). Sin embargo, si volvemos a lo dicho por Unamuno en *Del sentimiento trágico de la vida* y leemos que "sólo compadecemos, es decir, amamos, lo que nos es semejante y en cuanto nos lo es, y tanto más cuanto se nos asemeja, y así crece nuestra compasión" (E. II, p. 783), nos damos cuenta de que la compasión (el amor) de don Manuel hacia sus feligreses es en realidad el reflejo de su amor propio, y no del amor hacia "la gente sencilla." El amor de don Manuel es muy parecido al falso amor que Tula siente por la familia de su hermana. Como ella, él se cree (si no es que se sabe) superior a los demás; sólo él conoce la verdad sobre la fe, y sólo él es capaz de vivir con ese conocimiento. Al sugerir que el pueblo no podría vivir con la verdad, don Manuel se pone a sí mismo en el papel de Dios; el pueblo no es tan fuerte (o inteligente) como él y, por lo tanto, debe ser protegido. Como Tula (y Unamuno), don Manuel asume la misión de salvar a los demás, y como ellos, él tiene que abandonar parte de su realidad.

Tanto Tula como don Manuel optan por usan el mismo método para conseguir sus propósitos; ambos "duermen" a su público, ambos hacen de su comunidad un grupo de 'muñecos' que pueden ser controlados. Unamuno, por su parte, necesita inquietar a los demás, despertar al pueblo para que éste tome consciencia de los problemas en su mundo. "Hay que sembrar en los hombres gérmenes de la duda, de desconfianza, de inquietud, y hasta de desesperación," dice Unamuno dando voz a la actitud que él tuvo hacia su papel de escritor (E. II, p. 558). Cómo don Manuel y Tula, Unamuno se sabe capaz de ver las cosas de una manera diferente, y como ellos, él asume la misión de cambiar al mundo. No nos interesa en este momento resolver si Unamuno adopta su misión por altruísmo o por amor propio. Tan sólo queremos ver la manera en que los personajes reflejan esta faceta de su personalidad.

Pero don Manuel no representa lo que Unamuno había sido, sino lo que, tocado por arrepentimiento, y consciente de la inutilidad de sus gritos, le hubiera gustado ser. En el soneto LXXX de su *Rosario de sonetos líricos* (1911), Unamuno escribió con aparente arrepentimiento;

> .....recuerda
> cuando en tu vida pública perores
> que esta dolencia a mucho les consume
> el alma triste, y no se la empeores
> con fáciles diatrabas.

Más tarde nos encontramos con palabras que bien pudieron haber sido dichas por don Manuel;

> yo que no creo
> debo engañarles; por su bien inmolo;
> ellos quieren vivir; pobres humanos
> que así fingen el mundo a su deseo.

Es decir, las teorías de don Manuel representan más bien lo que a Unamuno le hubiera gustado haber hecho, y no simplemente lo que él fue.

De cualquier manera, don Manuel es el reflejo de su creador, y, por lo tanto, vale la pena fijarnos en la manera en que Unamuno resuelve la angustia del párroco, puesto que esto nos indicaría de algún modo cómo resolvió su propia agustia. En *San Manuel Bueno, mártir* Unamuno parece indicar una vez más que no es necesario sacarse la máscara ante los demás, que se puede vivir manteniendo una doble personalidad. Ya Tula había tratado de sacarse su máscara gritando desesperada, "¡Por dentro soy otra!" (*TT*, p. 167). Pero, como el caso de Tula nos indicó, la tendencia de la

gente es no aceptar la nueva identidad (el padre Alvarez pide a Tula que "sea la es... la que todos conocemos y veneramos y admiramos," p. 167). Con esto en mente, Unamuno nos dice en su comentario final a *San Manuel Bueno, mártir* que "si Don Manuel y Lázaro hubiesen confesado al pueblo su estado de creencia, éste, el pueblo, no los habría entendido. Ni los habría creído..." (p. 81). Tal parece que Unamuno ha caído una vez más en el pesimismo que, asegura David Turner, le es característico (p. 129). Según se nos presenta en *San manuel Bueno, mártir,* el mentir y el mantener una doble identidad es aceptable, aún si esto representa una vida agónica para la persona que opte por hacerlo. Don Manuel no puede ni renunciar al sacerdocio ni revelar su secreto, puesto que, en su opinión, cualquiera de estas dos cosas interrumpirían "la paz" en que el pueblo duerme, provocando así el dolor y la confusión entre ellos.

Sin embargo, y a pesar del pesimismo que David Turner detecta en esta novela, *San Manuel Bueno, mártir*, también contiene una enorme esperanza de descanso. Don Manuel vive y muere pecando, manteniendo su doble identidad, y luchando en ella. Pero su vida y su muerte son ratificadas por la absolución de Angela Carballino; "En el nombre de Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo, le absuelvo, padre" (p. 51). En vida del párroco, Angela le "perdonó" sus pecados. Después de la muerte de don Manuel, ella continúa manteniendo viva la esperanza de salvación; la crónica que ella narra sobre la lucha espiritual del santo es en sí un esfuerzo por elevar el recuerdo del párroco entre aquellos que lo conocieron. Al presentar la constante lucha en que San Manuel vive, Angela se encarga de hacer de él San Manuel Bueno, mártir. Además, Angela se asegura de que la duda que don Manuel y Lázaro tuvieron en vida sea rectificada; "creo que Dios Nuestro Señor, por no sé qué sagrados y no escudriñados designios, les hizo creerse incrédulos. Y que acaso en el acabamiento de su tránsito se les cayó la venda" (p. 77). Es decir, Angela resulta completamente fiel a su papel de virgen-madre; puesto que asegura en todo momento el bienestar de sus hijos espirituales. Al final, Angela es la que se encarga de asegurar que los descreídos puedan ingresar a la vida eterna, como lo hace María.

¿Debemos pensar que lo mismo resulta cierto para Unamuno? ¿Es Angela el ángel que absuelve al escritor de sus dudas y de sus 'pecados,' como absuelve al cura ateo? ¿Representa ella para Unamuno la puerta que se abrirá para resolverle sus dudas, el regazo final a que él podrá acudir?

De acuerdo a Gayana Jurkevich, los agonistas unamunianos sólo pueden encontrar paz y seguridad en el vientre de la Gran Madre (p. 57) y, definitivamente, Unamuno también buscó en Angela ese vientre acogedor. Esta es posiblemente una de las razones por las que él dedicó gran parte de su obra literaria a la creación de mujeres. Quizá esto sea también por lo que Unamuno cree tanto en la realidad de *San Manuel Bueno, mártir*; "de esta realidad no se me ocurre dudar... creo en ella más que creo en mi propia realidad" (p. 81), y por lo que él ha creado a Angela Carballino tan de acuerdo a la figura de la virgen-madre que él siempre idealizó. Pudieramos decir que Angela representa para Unamuno, como representó para don Manuel, la virgen-madre que finalmente lo acercará a su seno maternal, perdonándole sus 'pecados,' y prometiéndole una nueva vida.

No tratamos de sugerir con esto que con el perdón de Angela Unamuno (o San Manuel) recuperaron la fe que habían perdido. Esto seguramente nunca lo podremos saber, ni es necesario saberlo. Sin embargo, Angela (y don Manuel) definitivamente representa(n) para Unamuno la posibilidad de que para él también haya un descanso. Probablemente, la sugerencia de Angela de que San Manuel y Lázaro en realidad siempre fueron creyentes represente también la semilla de esperanza que Unamuno quiso plantar para sí mismo. Esta posibilidad ya había sido presentada por el mismo don Manuel durante la novela. Cuando él ofrece entierro cristiano a alguien que se habia suicidado, seguro de que, en el último momento, éste se había arrepentido, don Manuel (y Unamuno con él) presenta la posibilidad de que lo mismo sea verdad en su caso (pp. 21-22). Evidentemente, ni San Manuel, ni Unamuno estaban dispuestos a aceptar la culpabilidad y condenación de un incrédulo. Con esto, ambos dejan abierta la posibilidad de su salvación personal.

Una manera concreta en que Angela ofrece descanso a Unamuno es que en ella él puede transferir sus responsabilidades como escritor. En este sentido, Angela resulta ser la proyección de Unamuno, el "yo" que le permite hablar de temas que hasta ese momento no había podido elaborar. El papel de Angela como mediadora y mensajera de esperanza para el hombre adquiere entonces una tercera importancia. Angela no sólo documenta la vida de San Manuel, sino que también es instrumental en la elaboración de las preocupaciones de Unamuno. Al dar principio a su narración, Angela toma la pluma de Unamuno y asume un papel que el escritor llegó a considerar una prisión. Excusado así de las exigencias que

su imagen pública le impone, Unamuno ahora puede transmitir esa realidad íntima que había mantenido oculta. De esta manera, Angela resulta ser el instrumento que Unamuno utiliza para pasar sus ideas filosóficas de su consciencia a la realidad mediante el texto que él "edita."

Nos queda por considerar la posibilidad de que Angela, como Tula, represente un posible "yo" unamuniano. Aunque la identificación en esta novela es un poco más obvia con el personaje de San Manuel, esta posibilidad no es nada impertinente. La relación autobiográfica entre personaje y autor definitivamente existe. Como Angela, Unamuno quedó huérfano de padre a una temprana edad. Como ella, él también heredó la biblioteca personal de un padre forastero (el padre de Unamuno había viajado a México) de quien apenas se acuerda. Podríamos decir que Angela representa la fe de la adolescencia unamuniana, la que a pesar de sus dudas, continúa creyendo fervientemente y rezando por su salvación. Como hemos visto, al final es esta parte de la personalidad de Unamuno la que termina sobreviviendo, puesto que es esta la que Angela mantiene viva con su absolución de San Manuel/Unamuno.

En este último capítulo de nuestro estudio hemos sugerido que los tres protagonistas de *San Manuel Bueno, mártir* pudieran representar parte de la personalidad unamuniana; Angela el Unamuno creyente de la adolescencia, Lázaro el Unamuno progresista que necesita cambiar el mundo y San Manuel el Unamuno agónico que necesita una resolución a su angustiosa vida. Pudieramos decir entonces que la razón por la que San Manuel pudo engañar a todos sus feligreses menos a Angela y a Lázaro, fue porque engañar a éstos dos hubiese significado engañarse a sí mismo; "¿Por qué no me engañó? ¿Por qué no me engañó entonces como engañaba a los demás?... ¿por qué no podía engañarse a sí mismo, o por qué no podía engañarme?" (p. 50). Poco después de la muerte de San Manuel Lázaro le dice a Angela, "No siento tanto tener que morir, como que conmigo se muere *otro pedazo* del alma de Don Manuel. Pero *lo demás* vivirá contigo. Hasta que un día los muertos moriremos del todo" (p. 73). Lo curioso de este párrafo consiste en que parece confirmar que Don Manuel tuvo tres almas. Una, la que se fue con él en el momento de su muerte. Otra, la que con Lázaro está a punto de desaparecer; y finalmente, "lo demás," la que quedará vivo en Angela, y que al final se encargará de elevar la memoria de las otras.

En esta su última novela, Unamuno sin duda establece la superioridad de la mujer. Como Gayana Jurkevich asegura, la mujer en esta novela es definitivamente quien tiene el poder. La solución final que Unamuno encuentra a sus preocupaciones se haya en el vientre de la madre, la cual puede acoger al hijo y llevarlo a la presencia del Padre, como Unamuno había imaginado en su *Diario íntimo*; "llegué a imaginar un poemita de un hijo pródigo que abandona su religión materna. Al dejar este hogar de espíritu sale hasta el umbral la Virgen y allí le despide llorosa dándole instrucciones para el camino.... Y cuando vuelve cansado y deshecho encuentra que [la Virgen] le está esperando en el umbral del viejo hogar, y le abre los brazos para entrarle en él y presentarle al Padre" (pp. 29-30). Creemos que Unamuno escribió "su poemita" a lo largo de toda su literatura y allí, a la vuelta del viaje, estaba esperándolo para absolverlo Angela Carballino, el Angel-Virgen-Madre que le dará la esperanza de descanso.

CONCLUSIONES

A lo largo de toda su obra Unamuno muestra una enorme necesidad, casi una obsesión, por crear mujeres. Sus obras están repletas de mujeres maternales y pasivas que parecen no existir plenamente, de peligrosas sirenas, de madres desaforadas y de mujeres tan seguras de sí mismas que se saben superiores a todo, incluso a los hombres, a las reglas sociales y hasta a las leyes biológicas (Raquel y Tula, de cierta manera). En estas sus mujeres Unamuno encontró la manera de expresar el problema de la existencia. Son ellas las que dan voz a las preocupaciones más íntimas del escritor. La maternidad, parte clave de la personalidad de la mujer, es una representación de la necesidad de inmortalidad que invadió a Unamuno por gran parte de su vida.

Las protagonistas de las primeras tres novelas de Unamuno sin duda responden al modelo de mujer que él conoció en vida, pero no todas las mujeres de Unamuno responden a estos modelos, y por lo tanto, no todas tienen la misma función, como se cree a menudo. Ante todo, debemos aceptar a los personajes femeninos unamunianos, principalmente a Tula y a Angela Carballino, como lo hemos hecho con los protagonistas masculinos; como posibles representaciones de lo que Unamuno verdaderamente "es." Los diferentes estudios críticos sobre la obra unamuniana han hecho que cuando leemos novelas como *Niebla* y *Amor y pedagogía* veamos a los protagonistas masculinos, Augusto Pérez y Apolodoro-Luis, respectivamente, como elaboraciones autobiográficas de Unamuno (véase Jurkevich). Y ésta es precisamente la manera en que debemos empezar a ver a Tula y Angela Carballino. Como tratamos de demostrar en los últimos dos capítulos de nuestro estudio, estas dos mujeres representan una parte bastante importante de la personalidad de nuestro escritor; en ambas se "trabajan" las preocupaciones que lo persiguieron durante toda su vida. En ambas, Unamuno trata de autoanalizarse, de experimentar con las posibles salidas a su angustiosa existencia. Tula, la mujer toda voluntad que necesita hacerse madre espiritual de sus sobrinos, y Angela, la virgen-madre narradora de *San Manuel Bueno, mártir*, son también reflejos de

aspectos importantes en la personalidad de Unamuno; la otra cara (posiblemente la cara "débil") que su imagen pública, su máscara, no siempre le permitía revelar.

La exploración en *La tía Tula* de una persona que quiere transformarse en un ser superior a los demás, corresponde en Unamuno a la imagen que él siempre tuvo de sí mismo como un ser "elegido," capaz de ver las cosas de manera diferente. Como hemos visto, el fracaso de Tula representa para Unamuno una enorme causa para meditación, ya que le deja bien claro el precio que posiblemente tendrá que pagar si es que pretende satisfacer su sed de inmortalidad. Sabiendo que para alcanzar la meta que él desea tendrá que renunciar a la vida auténtica que por otro lado él también necesita, Unamuno opta por encontrar una solución alterna. Los gritos desesperados de Tula ("Soy otra" y "Mi vida ha sido un fracaso") causan temor en Unamuno, y hacen que él busque otro método para llevar a cabo sus propósitos.

La completa soledad en que Tula tiene que vivir para poder continuar siendo la "santa" que quiso ser es un precio muy alto para Unamuno, y por eso, él da vida a una "ángela redentora" que pueda dar fin a su angustia, y que pueda ofrecerle un verdadero descanso. En Angela Carballino, Unamuno finalmente obtiene a la mujer-madre que siempre idealizó. Esta mujer ya no necesita "conseguir" hijos, puesto que ya es madre siendo hermana e hija, ni necesita ser esposa porque está unida en compasión (cualidad inseparable del amor en la mentalidad de Unamuno, como mencionamos anteriormente) al hombre, que es a la vez su padre, su hijo y su hermano. Esta mujer es definitivamente la que absolverá al hombre de sus pecados y la que le permitirá descansar.

Después de crear un sinnúmero de mujeres, Unamuno finalmente da vida a lo ideal; la asociación de Angela con el ángel mensajero de Dios sin duda la establece como tal. Aunque quizá Angela no coincida del todo con la imagen de la Madre de Dios, basta que ella sea la imagen de la virgen-madre que Unamuno necesitaba. Como Gayana Jurkevich dice en *The Elusive Self*, en esta última creación, la mujer es la que tiene el poder de "salvar" al hombre (p. 151). Definitivamente, en la última gran novela de Unamuno la mujer es la depositaria y la mensajera de esperanza.

BIBLIOGRAFIA

Abellán, José Luis. *Miguel de Unamuno a la luz de la psicología.* Madrid: Editorial Tecnos. 1964.

Azaola, José Miguel de. "Las cinco batallas de Unamuno contra la muerte." *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno.* Salamanca, II. 1951.

Blanco Aguinaga, Carlos. "Aspectos dialécticos de las *Tres novelas ejemplares.*" *Miguel de Unamuno.* A. Sánchez Barbudo, ed. Madrid: Editorial Taurus. 1981, pp. 251-271.

_____. "El erotismo en Unamuno." *Revista del Occidente.* Madrid (19). 1964.

_____. *El Unamuno contemplativo.* México: El colegio de México. 1959.

_____. "La madre, su regazo y el 'Sueño de dormir' en la obra de Unamuno." *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno.* Salamanca, VII. 1956, pp. 69-84.

_____. "Sobre la complejidad de *San Manuel Bueno, mártir*, novela." *Miguel de Unamuno.* A. Sánchez Barbudo, ed. Madrid: Editorial Taurus. 1981, pp. 273-296.

Boff, Leonardo. *The Maternal Face of God.* San Francisco: Harper and Row Publishers. 1979.

Brown, G.C. *A Literary History of Spain: The Twentieth Century.* London: Harper & Row. 1972.

Clavería, Carlos. *Temas de Unamuno.* Madrid: Editorial Gredos. 1953.

Del Río, Emilio. *La idea de Dios en la generación del 98.* Madrid: STVDIVM Ediciones. 1973.

Doyaga, Emilia. "Basque Influence in Unamuno´s Concept of Woman."

_____. *Unamuno y la mujer.* Newark, N.J.: Washington Irving Publishing, Co. 1969.

Durand, Frank. "Search for Reality in *Nada menos que todo un hombre.*" *MLN* (84). 1969, pp. 239-247.

Feal, Carlos. "Nada menos que toda una mujer: *La tía Tula* de Unamuno. *Estelas, laberintos, nuevas sendas.* Barcelona: Anthropos editorial del hombre. 1988, pp. 65-77.

Fernández, Angel. *Unamuno en su espejo.* Valencia: Editorial Bello. 1976.

García, Regalado. *El siervo y el señor: La dialéctica agónica de Miguel de Unamuno.* Madrid: Editorial Gredos. 1968.

Granjel, Luis S. *Retrato de Unamuno.* Madrid: Ediciones Guadarrama, S.L. 1957.

Gullón, Ricardo. *Autografías de Unamuno.* Madrid: Editorial Gredos. 1964.

Hirst, Desireé. "The Catholic Concept of the Feminine." *Women, Literature, Criticism: Bucknell Review.* Harry R. Garvin, ed. London: Associated University Presses. 1978, pp. 60-71.

Horowitz, Renee B. "Unamuno's View of Women." *Letras Femeninas,* vol. 1. 1975, pp. 56-60.

Jurkevich, Gayana. *The Elusive Self: Archetypal Approaches to the Novels of Miguel de Unamuno.* Columbia, Missouri: University of Missouri Press. 1991.

Kazt Kamisky, Amy. "Julia Yáñez, agonista: *Nada menos que todo un hombre* como novela del patriarcado." *Káñina, revista de artes y letras de la Universidad de Costa Rica,* vol. IV, No. 2. 1981.

Marías, Julián. *Miguel de Unamuno.* Massachusetts: Harvard University Press. 1966.

Martínez, Alejandro. "Ideología patriarcal y estado de la mujer en la obra de Unamuno." *Revista canadiense de estudios hipánicos,* vol. XVI. 1922, pp. 253-265.

Moncy, Agnes. *La creación del personaje en las novelas de Unamuno.* Santander: La isla de los ratones. 1963.

Montes Huidobro, Matías. "*La tía Tula*: credo de la abejidad y erótica de Dios." *Discurso literario, revista de temas hispánicos,* vol. 2. 1985, pp. 457-459.

_____. "*La tía Tula*, matrimonio en el cosmos."

Navajas, Gonzalo. "The Self and the Symbolic in Unamuno's *La tía Tula.*" *Revista de estudios hispánicos*, vol. 19. 1985, pp. 118-137.

Nicholas, Robert. *Unamuno, narrador.* Madrid: Editorial Castalia. 1987.

Nora, Eugenio de. *La novela española contemporánea.* Madrid: Editorial Gredos. 1958.

Ouimette, Victor. *Reason Aflame.* Massachusetts: Yale University Press. 1974.

Pérez Lobo, Rafael. "Dos mujeres formaron a Unamuno." *Cuadernos Americanos* (226). 1974, pp. 178-191.

Rof Carballo, J. "El erotismo de Unamuno." *Revista de Occidente*, No. 19. 1964, pp. 71-96.

Ribbans, Geoffrey. "A New Look at *La tía Tula.*" *Revista canadiense de estudios hispánicos,* vol. 11. 1987, pp. 403-420.

Richards, Catherine. "Unamuno y la paternidad espiritual." *Hispanofila* , No. 28. 1985, pp. 53-60.

Sánchez Barbudo, A. "Introducción," *La tía Tula.* Madrid: Editorial Taurus. 1981.

_____. *Estudios sobre Galdós, Unamuno y Machado.* Barcelona: Editorial Lumen. 1959.

Semprum Donahue, Moraima de. "El chauvinismo femenino en *La tía Tula.*" *Explicación de textos literarios*, No. 80. 1979, pp. 279-233.

Siedwik, Frank. "Unamuno and womanhood: his theatre." *Hispania*, No. 43. 1976, pp. 309-313.

Sinclair, Alison. "The Envy of motherhood: destructive urges in Unamuno." *Feminist Readings on Spanish and Latin American Literature*, vol. XVI. Lewiston, NY: Mellen. 1991, pp. 47-59.

Turner, David G. *Unamuno's Webs of Fatality*. London: Tamesis Books Limited. 1974.

Unamuno y Jugo, Miguel de. *Amor y pedagogía*. Madrid: Espasa Calpe. 1992.

_____. *Cómo se hace una novela*. Madrid: Alianza Editorial. 1992.

_____. *Ensayos*. Aguilar, M, ed. Vols. I, II. Madrid. 1942.

_____. *Diario íntimo*. Madrid: Alianza Editorial. 1970.

_____. *El hermano Juan*. Madrid: Colección Austral. 1992.

_____. *El otro*. Madrid: Colección Austral. 1992.

_____. *La tía Tula*. Madrid: Editorial Cátedra. 1988.

_____. *Niebla*. Madrid: Alianza Editorial. 1993.

_____. *San Manuel Bueno, mártir*. Madrid: Alianza Editorial. 1992.

_____. *Tres novelas ejemplares y un prólogo*. Madrid: Espasa Calpe. 1990.

Wyers, Frances. *Miguel de Unamuno: The Contrary Self*. London: Tamesis Books Limited. 1976.

Zubizarreta, Armando F. *Tras las huellas de Unamuno*. Madrid: Editorial Taurus. 1960.