

EL AMOR EN A. MACHADO Y M. DE UNAMUNO, UN IMPULSO HACIA LO OTRO

(Love in A. Machado and M. de Unamuno, an impulse towards the other)

Patricia Teresa López Ruiz*

Universidad de Murcia

Abstract: Even taking into account their interest in the question of otherness, the machadian and unamunian works, are disparate if we think about the literary strategies they used for others or in the purpose they had. Machado, to know himself, resorted to a creation of figurations that would express themselves, more similar to that of Pessoa -although without reaching such a degree of disconnection- namely, and despite the various denominations that criticism have given, to the creation of apocryphal. On the contrary, Unamuno, yearning for immortality, introduced his figure of author as a character, put part of what he was in the construction of these beings that would remain within the history of literature or created a poet ex-future self (in the case of Rafael), more alien to his person than the apocryphal are, but not so much so that we can call it heteronym. Despite these differences, our writers converged at the time of finding in love the engine necessary to jump from one the other.

Keywords: apocryphal; ex futur self; love; other; impulse.

Resumen: Aun teniendo en cuenta el interés de ambos por la cuestión de la otredad, la obra machadiana y unamuniana resultan dispares si pensamos en las estrategias literarias que emplearon para otraerse o en la finalidad que tenían. Machado, para conocerse a sí mismo, recurrió a una creación de figuraciones que se expresaran por sí mismas más similar a la de Pessoa –aunque sin llegar a alcanzar tal grado de desvinculación–, esto es, y pese a las diversas denominaciones que les ha dado la crítica, a la creación de unos apócrifos. Por el contrario, Unamuno, anhelando la inmortalidad, introdujo su figura de autor como personaje, puso parte de lo que él era en la cons-

* **Dirección para correspondencia:** Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Facultad de Letras. Universidad de Murcia. Campus La Merced. 30071 Murcia (patriciateresa.lopez@um.es).

trucción de estos seres que quedarían dentro de la historia de la literatura o creó un yo ex futuro poeta (en el caso de Rafael), más ajeno a su persona de lo que lo son los apócrifos, pero no tanto como para que lo podamos denominar heterónimo. A pesar de estas diferencias, nuestros dos escritores convergieron a la hora de hallar en el amor el motor necesario para dar el salto de lo uno hacia lo otro.

Palabras clave: apócrifo; yo ex futuro; amor; otro; impulso.

1. Introducción

Desde la advertencia de una realidad cambiante y la desconfianza en el lenguaje como instrumento para aprehender la realidad, a lo largo de la historia de la literatura, han sido muchos los autores que en sus obras han apostado por un intento de despersonalización: Robert Browning, Pound, Thomas S. Eliot, Kierkegaard, V. Larbaud, Borges, F. Pessoa, A. Machado y M. de Unamuno, entre otros. Esta misión les hizo verse abocados a establecer un mayor o menor distanciamiento entre su yo autorial o textual. Como consecuencia, a la hora de abordar sus obras nos encontramos con distintos juegos de figuración, ocultación o fingimiento que hacen necesario tener presente las diferencias terminológicas que aquí presentamos. Dado que, de todos los escritores que hemos mencionado, nuestro trabajo se centra en los dos españoles, el propósito de este trabajo, en primer lugar, será recoger los términos que la crítica ha empleado para abordar a ambos, aclarando ciertos aspectos en los que lejos ha estado de haber unanimidad. En segundo lugar, partiendo de la que consideramos que es la denominación más adecuada para las estrategias literarias que nuestros dos escritores emplearon, analizaremos las semejanzas y similitudes que mostraron Machado y Unamuno al hallar en el amor el camino hacia la otredad. A pesar de que la obra del primero queda lejos de ser novela y que, dentro de la del segundo, nos vamos a centrar en una: *Niebla*, nuestros escritores tenían concepciones sobre la otredad muy similares.

2. Cuestiones terminológicas en nuestros dos autores: identidades figuradas, ocultas o fingidas

Si la pseudonimia, tal como la define Lourenço es: «una estrategia de ocultación de la verdadera identidad del autor, no siempre justificada por motivos visibles» (Lourenço 1997: 9), cuando hablamos de apócrifos, debemos pensar en la recreación de un personaje dramático, pero de uno que no termina de soltar el cordón umbilical del yo biográfico. De nuestros dos autores, es a Machado al que se le puede aplicar este concepto. No obstante, hay también estudiosos, como Leopoldo de Luis o Ricardo Gullón, que consideran que en la obra machadiana se ha de hablar de heterónimos. Apoyamos la idea de Ángel González, Octavio Paz y del propio Lourenço, quienes ven que Juan de Mairena y Abel Martín quedan muy lejos de ser heterónimos:

Con Abel Martín y, sobre todo, con Mairena, es el propio Antonio Machado quien se escuda (se oculta) detrás de las máscaras que no lo apagan totalmente, porque son transparentes (como, con perspicacia, notó Octavio Paz), al contrario de lo que se supone que sucede con las de Pessoa, las cuales llegan a sobreponerse a su creador (Lourenço 1997: 30).

y añadimos una frase de cada uno de los poetas que lo ejemplifica muy bien: «Procurad [...] que vuestra máscara sea, en lo posible, obra vuestra; [...] y no os la hagáis tan [...] impermeable que os sofoque el rostro, porque, más tarde o más temprano hay que dar la cara» (Machado 2016: 92); mientras que en Pessoa, padre de la heteronimia, tenemos: «Cuando quise arrancarme la máscara / la tenía pegada a la cara. / Cuando me la arranqué y me miré al espejo, había envejecido. / Estaba borracho, ya no sabía vestir el disfraz que no me había quitado» (Pessoa 2015: 565).

Si con la creación del apócrifo Pedro Zúñiga, Machado planteó la creación de poetas que cantaran de manera independiente al yo biográfico y, por tanto, asemejables a los heterónimos pessoanos, como afirma Lourenço, dicha aspiración se vio frustrada, tanto por las exigencias –dada la situación política– de una literatura sin fingimientos como por la construcción de la obra dramática que compartió con su hermano Manuel.

A la hora de acercarnos a la obra unamuniana, nos encontramos con tres tipos de despersonalización, una en cada una de las siguientes obras: *San Manuel Bueno, mártir*, *Niebla* y *Teresa*. En *San Manuel Bueno, mártir*, Unamuno es –a través de Ángela Carballino– quien cuenta, y quien vio y sintió gran parte de las emociones y preocupaciones que se narran; siendo cada uno de los personajes un yo unamuniano. Por contraste, en *Niebla*, Unamuno convierte al autor en un personaje más; mientras que en *Teresa* crea un personaje al que llama: su *yo ex futuro*, es decir, su otro yo posible. Sin embargo, al igual que con la obra de Machado, ha habido muchas discrepancias a la hora de calibrar el distanciamiento entre el yo autorial y textual en esta última obra. En ella, nuestro escritor jugó a figurarse una personalidad literaria a través de la cual escribir las rimas. Hay estudiosos que hablan de la creación de un heterónimo, otros de un yo ex futuro enamorado y los terceros de un yo ex futuro poeta. En lo que coinciden es que Rafael queda lejos de ser un pseudónimo unamuniano, pues nuestro autor lo dotó de una biografía, distanciándolo de la mera sustitución nominal que caracteriza a dicho fenómeno. Si seguimos, como Marta B. Ferrari ha realizado en su trabajo, a Lliana Seiderski en un ensayo acerca de A. Machado y F. Pessoa, hallamos una explicación a la tentativa unamuniana de crear un autor inexistente. ¿A qué aspiraba Unamuno si no a hacerse inmortal, a sustituir a Dios?: «Si la pluralidad de nombres a los que atribuye la obra redundan en un debilitamiento del nombre de autor [...] simultáneamente, el hecho de que el autor sea capaz de otorgar nuevos nombres [...] lo convierte en un demiurgo» (Ferrari 2013: 12). Para que dicha creación se adecuara a unas circunstancias literarias, como Roberto Pérez, en la introducción a la edición de *Teresa* que seguimos, nos muestra: «Unamuno se manifiesta como un mero presentador. El autor principal y protagonista es otro» (Unamuno 2000: 16). Blasco también alude a ello, ofreciéndonos el dato de que además de presentador, Unamuno se figuró editor: «En la “Presentación” del

libro, Unamuno otorga la autoría de las *Rimas* a un tal Rafael, relegando su propio papel al de simple editor» (Blasco 1989: 38). El mismo Unamuno habló de un encargo por parte de Rafael y, para justificar esta confianza del autor ficticio en él, explica: «la razón es obvia, por cierto íntimo parentesco de espíritu entre él y yo, parentesco que descubrió leyendo atentamente mis escritos [...] la influencia mayor fue la mía» (Unamuno 2000: 44). Esto hace que en nuestra memoria reboten las palabras de V. Goti: «parece que tengo algún lejano parentesco con don Miguel, ya que mi apellido es el de uno de sus antepasados» (Unamuno 1985: 94), lo que confirma, en parte, nuestra sospecha de que Rafael sea un V. Goti evolucionado.

Otros procedimientos mediante los cuales Unamuno buscó distanciarse y desequilibrar la balanza entre Rafael y él, fueron los siguientes. Tal y como se recoge en el trabajo de Ferrari, nuestro autor sugirió, en al menos tres artículos de periódico y revistas argentinas, la existencia de este ser ficticio. Él mismo lo asevera en la “Presentación” del libro: «Te aseguro, lector, que este Rafael de Teresa cuyas rimas te ofrezco, ha existido real y verdaderamente así como la Teresa de Rafael» (Unamuno 2000: 40). Esto queda más remarcado aún al otorgarles a ambos de una biografía (véanse las páginas 37, 38 y 50 de la edición de *Teresa* que seguimos). Otra justificación, con la que Unamuno se enfrentó a «alguno de esos discípulos de Freud (dados al psicoanálisis)» fue gracias al hecho de la utilización de la rima por parte de Rafael y la declaración de enemistad por parte de nuestro autor a ese tipo de versificación. Sin embargo, Roberto Pérez arroja cierta confusión, en relación a esta sentencia, al indicar que Unamuno en un artículo publicado en *La Nación* en 1911 escribe: «me ayuda la rima, a la que tanto he desdeñado, pero con la que empiezo a congraciarme. Porque la rima, señora, es una fuente de asociación de ideas, y una fuente que no depende de nuestra voluntad» (Unamuno 2000: 22). Si tenemos en cuenta que *Teresa* es de años posteriores a dicha afirmación, surgen dudas con respecto a aquella sentencia tan clara en Pessoa: *hasta el estilo me es ajeno*.

Sin embargo, no compete al estilo la focalización de la dicotomía acerca del distanciamiento entre el autor inexistente y el creador de dicho autor sino al acontecimiento que según Unamuno abrió camino a la creación de dicha obra: «hará cosa de año y medio recibí [...] Era como si a más de la mitad del camino de la vida, [...] hubiese topado con uno de mis yos exfuturos, con uno de los míos que dejé al borde del sendero al pasar los veinticinco» (Unamuno 2000: 37). Si atendemos a esto, se vislumbra una clara semejanza entre Rafael y el pasado de Unamuno. Al continuar leyendo, dicha identificación se va deshaciendo: «mas no es de creer, por otra parte, que se le ocurra a nadie pensar que cuando me falta apenas un año para cumplir los sesenta vaya, en un veranillo de San Martín romántico, a resucitar lo que entre la mocedad de hoy colijo que nacería muerto» (*Ibid*: 40). A esto le sucede la tendencia unamuniana a evidenciar la verdadera existencia de Rafael, que hemos comentado. Sin embargo, estudiosos como Ferrari tienden a equilibrar la balanza, a situar las características de Rafael y Unamuno en paralelo, se refieren a Rafael como un *alter ego* y lo corroboran de la siguiente manera: «La identificación entre Rafael [...] y el autor surge de inmediato [...] cuando afirma, retomando [...] los versos de su *Credo poético*: “piensa el sentimiento,

siente el pensamiento”, que Rafael “era poeta que pensaba sus sentimientos y sentía sus pensamientos”» (Ferrari 2013: 7).

Como consecuencia de la poca unanimidad al calibrar el distanciamiento entre Unamuno y Rafael, consideramos errónea la denominación que B. Ferrari le atribuyó, cuando habló de él, como un heterónimo: «Este discípulo ficticio del autor es una suerte de heterónimo que compone las casi cien rimas de corte becqueriano» (Ferrari 2013: 7). Tengamos en cuenta que, para hablar de heteronimia, hay que considerar una distinción e independencia total del autor con respecto a su creador. Si esto fue lo que nos permitió distinguir las figuraciones machadianas de las de Pessoa, ahora es lo que provoca que, dadas las discrepantes posturas en cuanto al distanciamiento, a nuestro entender, Rafael se encuentre a medio camino, envuelto en un espacio nebuloso entre lo heteronímico y apócrifo. Un apócrifo que comparte con Machado el hallar en el amor la incertidumbre y aflicción necesaria para nacer a la soledad y a la conciencia, respectivamente citamos: ¡Dios mío, qué solos estamos los vivos! (Unamuno 2000: 74) y «Ya sé por qué nací, por qué he vivido, / ya sé todo por qué / [...] / voy a morir, de este vivir bien hartó, / voy al fin a morir» (Unamuno 2000: 144).

Si retomamos las dos obras de Unamuno que hemos mencionado y la obra apócrifa de Machado, al haber leído lo que han dicho de ellas unos críticos y otros, llegamos a la percepción de que, de menor a mayor distanciamiento entre el yo biográfico y el textual, podríamos realizar la siguiente ordenación: *Niebla*, con ese Unamuno personaje; la obra machadiana donde defendemos la existencia de unas figuraciones apócrifas dada la gran similitud entre estas y la biografía de Machado y *Teresa*, en la situamos a Rafael en una tierra de nadie entre lo heteronímico y lo apócrifo.

3. El amor machadiano, una ventana para el solipsismo

Jadear tras la amada es mandato divino.
(Pablo, d. A. Cobos)

Según Leibniz existen una multitud de mónadas y cada una es un espejo del universo. No obstante, para él se hallaban incomunicadas entre sí, aunque comunicadas con Dios, quien les otorgó una “armonía preestablecida.” De aquí proviene el solipsismo: su concepción de que las mónadas no tienen ventanas por las cuales algo pueda entrar o salir. Sin embargo, Machado, con Abel Martín y más tarde con Juan de Mairena, muy irónicamente nos mostró que no creía en esta multiplicidad de mónadas leibnitizianas:

El alma de cada hombre —cuenta Mairena que decía su maestro— pudiera ser una pura intimidad, una mónada sin puertas ni ventanas, dicho líricamente: una melodía que se canta y escucha a sí misma, sorda e indiferente a otras posibles melodías —¿iguales?, ¿distintas?— que produzcan las otras almas. Se comprende lo inútil de una batuta directora. Habría que acudir a la genial hipótesis leibnitziana de la armonía preestablecida. Y habría que suponer una gran oreja interesada en escuchar una gran sinfonía. ¿Y por qué no una gran algarabía? (Machado 2016: 79-80)

Tampoco, en la mónada como espejo del Universo. Nuestro autor creía en una mónada que se refleja en sí misma. Como recoge Martínez López: «La mónada de Abel Martín –dice Machado– no sería ni un espejo, ni una representación del universo, sino el universo mismo como actividad consciente» (Martínez 2013: 39). Esto ya se encontraba en *Soledades*: «Para escuchar tu queja de tus labios / ya te busqué en tu sueño, / y allí te vi vagando en un borroso / laberinto de espejos» (Machado 1988: 451) y, más tarde, en *Juan de Mairena*: «Es en la soledad campesina donde el hombre deja de vivir entre espejos. Ciertamente a un solipsismo bien entendido la apariencia de nuestro prójimo no debe inquietar, pues ella va englobada en nuestra mónada» (Machado 2016: 220).

Esta diferenciación entre el filósofo y el escritor, dado que –como se observa en *Juan de Mairena*– Machado parte de la monadología de Leibniz, ha sido recogida por diversos estudiosos. Además de en Martínez López, en algunos lo hemos encontrado de la siguiente manera: «Abel Martín rechaza la idea de la multiplicidad de mónadas, para defender la existencia de una mónada que [...] sería el universo mismo como actividad consciente: el gran ojo que todo lo ve al verse a sí mismo» (Lourenço 1997: 26); «No admite la pluralidad de mónadas leibnitizianas, son espejos que refractan la imagen del universo. En Abel Martín hay una sola y única mónada: el gran ojo que todo lo ve al verse a sí mismo» (Cobos 1972: 34-35), «Con todo Leibniz y Martín se diferencian en que para el primero solo existe una sustancia pensante, mientras que para el racionalista alemán hay una pluralidad de mónadas» (Barjau 1975: 44-45). Por tanto, Machado posee una visión más cercana al panteísmo de Spinoza y «al panteísmo universal de Giordano Bruno: esta mónada puede ser pensada, por abstracción, [...] El universo pensado como sustancia, fuerza activa consciente, supone una sola y única mónada, que sería como el alma universal» (Martínez 2013: 39).

Como muestra Martínez (2013), Machado estuvo lejos de la idea aristotélica de Dios como motor del mundo, añadimos nosotros un ejemplo:

Es cierto que ese Dios, que nos da el tiempo y se queda fuera de él, o, dicho de otro modo, que permanece quieto y se entretiene en mover el mundo, es algo no menos inaceptable. Porque, en efecto, si el mundo no se mueve a sí mismo, lo natural y conveniente es dejarlo quieto [...] En caso contrario, es evidente que el mundo no necesita motor (Machado 2016: 293).

y, por ello, al prescindir de Dios, para Machado y frente a Leibniz, las mónadas están solas consigo mismas, lo que deviene en un mayor solipsismo. En *Proverbios y Cantares*, como refleja Barjau, en cuanto a este solipsismo, ya expresaba: «Ojos que a la luz se abrieron / un día para, después, / ciegos tomar a la tierra / hartos de mirar sin ver» (Barjau 1975: 33). A causa de esta soledad, nuestro autor consideró necesario buscar una salida, una ventana, y se inclinó hacia la búsqueda del otro. Como nos indicó en su *Juan Mairena*: «El hombre quiere ser otro. He aquí lo específicamente humano. Aunque su propia lógica y natural sofística lo encierren en la más estrecha concepción solipsística, su mónada solitaria no es nunca pensada como autosuficiente, sino como nostálgica de lo otro» (Barjau 1975: 323).

Descubrimos en ambas citas que esta tentativa del hombre es una esperanza constante, pero trágica (lo veremos más abajo).

Como podemos constatar si rememoramos la obra poética de Machado, esa búsqueda del otro pasa por el diálogo (recordemos el tú testafarro de sus poemas). Tal como recoge Martínez, Holderlín afirmó que «desde que somos conversación [...] el hombre se hace digno ante los eternos dioses. [...] En ese “diálogo” juega un papel fundamental el hambre de la verdad» (Martínez 2013: 27). En este hablar con un tú esencial emerge el amor, un amor que inventa a una amada: «Pero el niño se hizo mozo / y el mozo tuvo un amor, / y a su amada le decía: / ¿Tú eres de verdad o no?» (Machado 1982: 153). El amor brota porque «*No sólo nos es necesario el amor, sino que, sin él, no seríamos auténticos, desoiríamos nuestra naturaleza auténtica radicalmente volcada a lo otro*»¹ (Martínez 2013: 44) y porque «la conciencia, como reflexión o pretengo conocer del conocer, sería, sin el amor o impulso hacia lo otro, el anzuelo en constante espera de pescarse a sí mismo, siempre absorto el ser en la contemplación de su ombligo» (Cobos 1972: 54).

En Machado, este amor no es solo erótico sino también fraterno (quizás, por su educación krausista). Si recordamos algunas ideas que nos dejó Krause, la procedencia de este amor queda evidente: «En la plenitud de la historia serán todos los pueblos una familia de hermanos, formarán un hombre interior y armónico en alianza con Dios, con la razón y con la naturaleza» (Krause 2003: 24). Este amor fraterno se muestra tanto en su poesía: «La fuente cantaba: ¿Te recuerda, hermano / un sueño lejano mi copla presente?» (Machado 1971b: 64), como en los cimientos de su concepción del arte, donde se opuso a Heidegger y Ortega postulando un arte popular y distanciándose de Rubén Darío: «La torre de marfil tentó mi anhelo; / quise encerrarme dentro de mí mismo, / y tuve hambre de espacio y sed de cielo / desde las sombras de mi propio abismo» (Darío 2012: 189). Hallamos muestra también de él en las reflexiones de J. Mairena: «El alma del hombre no es una entelequia, porque su fin, su telos, no está en sí misma. Su origen, tampoco. Como mónada filial y fraterna se nos muestra en intuición compleja el yo cristiano, [...], rico de alteridad absoluta» (Machado 2016: 288-289).

En cuanto al amor erótico, como veíamos en la cita: «iluminando lo otro, siempre lo otro... Pero esta concepción tan luminosa de la conciencia, [...], es también la más oscura» (Machado 2016: 196), es un amor esperanzado, pero trágico. Nuestro poeta rezó: «Mi corazón espera / también, hacia la luz y hacia la vida, / otro milagro de la primavera» (Machado 1982: 102), cuando era un imposible que las ramas reverdecieran en ella. Machado considera que este fracaso se debe «bien porque el objeto amoroso deviene inmanente, una ilusión de la nada; o, por la imposibilidad de superar el narcisismo del yo que convierte al amante en espejo que refleja a la amada y la convierte en su propia imagen» (Martínez 2013: 43). El primer motivo queda demostrado con las citas, repletas de preguntas a la amada que no reciben respuesta. Con respecto al segundo, citamos:

1 La cursiva es suya.

Cuando murió su amada / pensó en hacerse viejo / [...] / solo, con su memoria y el espejo / donde ella se miraba un claro día. / [...] / pensó que guardaría / todo un ayer en el espejo claro. / Ya el tiempo para él no correría (Machado 1971a: 156).

Este narcisismo del yo que hace del amante el reflejo de la amada, nos recuerda el universo de guarismos vallejianos, en donde el dos es una proyección del egoísmo del yo en el otro miembro de la pareja: «Y hembra es el alma de la ausente / y hembra es el alma mía» (Vallejo 2017:125), así como el poema XL de *Trilce*, donde esta proyección del egoísmo se evoca como frustración y esclavitud erótica: «Un molusco ataca yermos ojos encallados / tantálicas / [...] / Como si no estuviésemos abrazados siempre / a los dos flancos diarios de la fatalidad» (Vallejo 2017: 147). Sin embargo, algunos estudiosos como Pablo, d. A. Cobos reconocen que este fracaso del «amor es fecundo. Su fruto primero es el conocimiento» (Cobos 1972: 54), un conocimiento que, al volcarse hacia el otro, sale de ese solipsismo y encuentra una ventana a la mónada de Leibniz. Por tanto, podemos decir que Machado se enfrentó a la visión nihilista y maldita de la existencia por medio de la escritura, de la creación –gracias al amor y al impulso hacia el otro– de unos apócrifos a los que dio voz como quien transforma la heterogeneidad del ser en un infinito e irregular puzzle. De nuestro autor podrían haber sido aquellas palabras metaliterarias y esperanzadoras con que C. Vallejo redondeó su *Trilce*: «para dar armonía, / hay siempre que subir ¡nunca bajar / ¡No subimos acaso para abajo? / Canta lluvia, en la costa aún sin mar!» (Vallejo 2017: 176).

4. Amor unamuniano: síntesis del objeto y sujeto

Hemos finalizado A. Machado sentenciando que para él el amor, el impulso hacia el otro, había sido el motor de sus creaciones apócrifas, de la búsqueda de sí mismo y de su enfrentamiento a la visión maldita de la existencia. Unamuno en *Niebla* nos muestra algo muy parecido: el ser amado como motor del amante; que, si bien no es una novedad, lo encontrábamos ya en la *Divina Comedia* y lo hallaríamos después en novelas como la de Bioy Casares donde sumidos en un existencialismo erótico fantástico, se expresaría: «Faustine es el móvil de todo» (Casares 2005: 168), sí que es un terreno de cultivo para el conflicto ontológico que nos compete en este trabajo, el del yo-otro.

Como nos indica Robert L. Nicholas, el amor: «requiere que el individuo sea a la vez sujeto y objeto [...] crea al otro en su imaginación y es, a su vez, creado por el otro» (Nicholas 1987: 29-30). Esta afirmación sin duda creemos que parte de un enunciado unamuniano contenido en *Niebla*: «¿De dónde ha brotado Eugenia? ¿Es ella una creación mía o soy creación suya yo? ¿o somos los dos creaciones mutuas [...]?» (Unamuno 1985:132). Esto no queda lejos de F. Pessoa, quien sintió que con su creación había nacido en él su maestro (había nacido en él quien lo creó a sí mismo) ni de Machado, quien consideró que sus apócrifos desenmascaraban una cara que podía ser máscara, por lo que se convertían en creadores de dicha cara del poeta.

Al igual que Pessoa y Machado tendieron hacia el otro, Augusto en *Niebla* buscará «la síntesis del sujeto y del objeto donde podría experimentar la plenitud de su ser»

(Nicholas 1987: 30). De este modo, la novela comienza con la salida del protagonista de su casa. Como señala L. Nicholas, esto «ocurre seis meses después de la muerte de su madre» (Nicholas 1987: 28). De esta manera, la vida de Augusto se nos presenta como el prototipo de “niño mimado” –en clave de Ortega– que va a comenzar a dejar de serlo. Para el filósofo, y como recoge Muñoz, el “niño mimado” es el que:

al nacer, se halla instalado, de pronto y sin saber cómo, en medio de sus riquezas y sus prerrogativas. Él no tiene, íntimamente nada que ver con ellas, porque no viene de él. Son el caparazón gigantesco de otra persona, de otro ser viviente: su antepasado. [...] Su vida pierde inexorablemente, autenticidad, y se convierte en pura representación o ficción de otra vida (Ortega y Gasset 1976: 131-132, Apud Muñoz 2014).

Con la reciente ausencia de figura materna, Augusto se convierte en un paseante: «“y ahora, ¿hacia dónde voy? ¿tiro a la derecha o a la izquierda?” [...] y tomaré la dirección inicial que él tome» (Unamuno 1985:103). Asimismo ese vacío hace de él alguien que, al estilo de Machado, se asombrará de conversar tanto consigo mismo (de ahí que en la novela predomine el diálogo y monólogo sobre la acción): «no digas nada, déjame hablar solo, conmigo mismo. Así he vivido desde que se murió mi madre» (Unamuno 1985: 159). Para continuar diciendo: «y no he sabido lo que es dormir juntamente, dormir dos un mismo sueño» (Unamuno 1985: 159). Por tanto, comprobamos cómo el hombre que comienza a conversar consigo mismo deviene para ambos autores en algo muy similar: en la búsqueda del otro, de lo otro; por medio del amor.

La forja de ese hablar consigo mismo son sus paseos, en los cuales: «Augusto ve el mundo y su propio papel en él mediante la oposición del yo (sujeto) y el otro (objeto)» (Nicholas 1987: 29). En uno de ellos, al verse conducido –tras perseguir de manera instintiva a Eugenia– a la puerta de la casa de esta, todos los objetos se concentran en uno: Eugenia. Augusto formula: «Ya tengo un objetivo, una finalidad en esta vida [...] y es conquistar a esta muchacha o que ella me conquiste» (Unamuno 1975: 145), esto es, se ha tornado caminante.

De esta manera, Augusto comienza a distanciarse del “niño mimado” y nace en él lo que Ortega denominó: raciovitalismo, una razón que (frente a la que aprehendía solo lo permanente y resultaba «insuficiente en lo concerniente a la pregunta acerca de la esencia de la vida humana» (Muñoz 2014: 602)) concebía la vida como algo mutante. Algo en donde el hombre debía construirse a sí mismo. Sin embargo, como refleja el filósofo y parafrasea Muñoz Merchán: «la vida, cuando es de fabricación propia, comienza siendo [...] desorientación, problematidad fundamental» (*Ibid*: 610), es decir, niebla. Por tanto, el amor viene acompañado de contrariedades, preocupaciones, dudas. Si Ortega declara que toda vida es lucha, Augusto clamará: «¡Lucharemos! Lucharemos y venceré. Tengo el secreto de la victoria. ¡Ah, Eugenia, mi Eugenia!» (Unamuno 1985: 112). I. Paraiso denomina a esta lucha: «“ser en sí” con existencia problemática»: «¿Qué es el mundo real sino el sueño que soñamos todos, el sueño común?» (Unamuno 1985: 160). Por otro lado, el amor –como motor– le abre camino y le impulsa a ser divinidad

(lo mismo pretendían Machado y Pessoa al otraerse en la escritura): «No, no es que me miró, es que me envolvió en su mirada; y no es que creí en Dios, sino que me creí un Dios» (Unamuno 1985: 147).

Si Eugenia pasa a ser para él “rana de laboratorio” para su estudio sobre la mujer, al final, dicha «presunta rana, burla con tanta crueldad como sutileza al desdichado Augusto y termina por fugarse con Mauricio» (Muñoz 2014: 615). Sin embargo, esa salida hacia el otro, que para Machado fue conocimiento, ventana para la mónada de Leibniz, y para Pessoa, ser universo; para Augusto –tras la huida de Eugenia– fue hacerse padre de sí mismo: «sí, el segundo nacimiento, el verdadero, es nacer por el dolor a la conciencia de la muerte incesante [...] Pero si te has hecho padre de ti mismo es que te has hecho hijo de ti mismo también» (Unamuno 1985: 257). De esta manera, emerge en él el “ser para la muerte” de Heidegger, donde «la propia muerte se constituye como la posibilidad de ser del Dasein, como plenitud, en el sentido de que la vida solo puede estar completa cuando no queda nada más que añadir» (Muñoz 2014: 607). Esto nos recuerda al segundo nacimiento de Vallejo, un nacimiento también al dolor, tras la pérdida de su madre en la infancia: «hubo un día tan rico el año pasado / que yo ya no sé que hacer con él» (Muñoz 2014: 173). Vallejo, al igual que le propone Rosario a Augusto, busca a la madre en la amada: «la tumba es todavía un sexo de mujer que atrae al hombre» (Vallejo 1989: 65). En ambos casos, este amor revela el vacío, la orfandad y la oquedad.

Nuestro protagonista buscaba la síntesis del sujeto y el objeto a través del amor, la unidad de lo uno con lo otro: «y tengo que casarme, no tengo más remedio que casarme... si no, jamás voy a salir del sueño!» (Unamuno 1985: 249). I. Paraiso afirma: «su búsqueda desesperada de la Mujer, del ser femenino, no es más que la manifestación externa de la búsqueda desesperada de su propia identidad como hombre». Es más, continúa: «Y, de hecho, cuando descubre su identidad verdadera –ser de ficción– y con ella su próxima muerte, se le borra de la conciencia toda preocupación por la Mujer» (Unamuno 1985: 64). Añadimos una oración del libro que lo ejemplifica: «Solo así llegaré a conocerme... viéndome en ojos de mujer...» (Unamuno 1985: 231).

Al descubrir su identidad verdadera y hacerse padre de sí, Augusto se aleja definitivamente del “niño mimado”, se adueña de su propia vida, quiere ser novelista de sí mismo. Frente a ello, aparece Unamuno como un personaje similar a Dios. En su *s. t. v.* nuestro autor recoge de la *Odisea* aquello de lo que ahora se sirve: «los que aprendieron en la *Odisea* que los dioses traman y cumplen la destrucción de los mortales para que los venideros tengan algo que contar» (Unamuno 1950: 356). No para que «los venideros tengan algo que contar» sino para que el lector quede domeñado a la propia ficción que le plantea el libro. Para ello, Unamuno-autor solicita en esta novela lo que Cortázar en «Continuidad de los parques» nos plantea como: lector cocreador. A *Niebla* se le podría aplicar lo que en el prólogo de *Amor y Pedagogía* Unamuno refiere en cuanto al paralelismo de los discursos respectivos del autor y el lector, y que Gonzalo Navajas recoge: «Me has venido, lector, acompañando en este mundo monodílogo» (Navajas 1988: 86). De esta manera parece que Unamuno quisiera manifestar hacia el lector aquel amor fraterno que veíamos en Machado, «que su yo se hace fundamentalmente a través del otro. Sin los demás el yo no es o es de modo insuficiente» (Navajas 1988: 85).

Por tanto, con lo que hasta ahora hemos expuesto, tenemos que Unamuno plantea el problema del yo-otro, –dentro del libro– a través de un sujeto amante y un objeto amado, mientras que a su vez convierte al lector en un otro necesario para el uno, en un cocreador fundamental –al mismo tiempo que personaje–, lo que le permite alzarse él como Dios-creador (al que los lectores siempre regresan), que mata a sus personajes y se vuelve eterno. Pero, es más, dentro de la novela hay un espejo más, pues hay dos sujetos amantes para un solo objeto amado. Para Augusto, además de “otras”, hay un “otro”: Mauricio. Esto le conduce a preguntarse quién es él si el uno o el otro: «Por el otro, sí, porque aquí hay otro, no me cabe duda [...] el otro soy yo. ¡Sí, yo soy el otro; yo soy otro!» (Navajas 1988: 145).

Ante esto, para lograr la síntesis del sujeto y objeto, si Machado tuvo que figurarse un tú testafarro, Augusto hace de Eugenia dos objetos amantes: «¿Hay una sola Eugenia, o son dos, una la mía y otra la de su novio? Pues si es así, si hay dos, que se quede él con la suya, y con la mía me quedaré yo» (Unamuno 1985: 147).

Sin embargo, la otra Eugenia termina siendo una figuración: como mencionamos, se acaba marchando con Mauricio. Al igual que en Machado, el amor se presenta como una esperanzada tragedia. No obstante, aún fracasando, adquiere un sentido: el amor, ese impulso hacia el otro, permitió a Augusto salir de ser «como una sombra, como una ficción» (Unamuno 1985: 258), es decir, de ser el sueño y lo narrado por otro, le permitió, asimismo, afirmar: «ahora no dudo de mi existencia real» (Unamuno 1985: 259); sentirse “ser para la muerte”, fusionar su ser y sus circunstancias para conducirse hacia dicho final y hallar en él la plenitud del Dasein: «y esa muerte, es, en cierto sentido, la consumación de la vida, la prueba última de que hemos vivido» (Muñoz 2014: 607).

5. Conclusión

En primer lugar, consideramos que existe una gradación con respecto al distanciamiento entre el yo autorial y yo textual en nuestros tres autores. A pesar de haber encontrado denominadas de diversas maneras las figuraciones de los otros yos de Machado y Unamuno, opinamos que, frente a la heteronimia de la que hablan teóricos como R. Gullón, lo que Machado creó fueron apócrifos, que no llegaron a soltar el cordón umbilical del yo histórico, mientras que Unamuno con *Niebla* nos ofreció el caso de menor distanciamiento de yo textual y autorial de entre esta, *Teresa* y la obra machadiana. En *Teresa*, al figurarse a Rafael, creemos que se quedó en una posición nebulosa entre lo heteronímico y lo apócrifo.

En segundo lugar, hemos comprobado que resultan de interés las similitudes y diferencias que se albergan dentro de la coincidencia de que Machado y Unamuno hallen en el amor un impulso hacia el otro. Ambos, Machado –en sus primeros poemas– y Unamuno –en *Niebla*–, advierten en el diálogo con el otro y consigo mismos el punto de germinación del amor. En los dos hay una figuración de la amada, que, si en Machado algunos críticos –entre los que se encuentra Ynduráin– lo describen como un adentramiento en un ambiente de falsedad y otros –como Barjau– como un reflejo de

espejismos irrealizados, en Unamuno (tal vez por hallarnos en una novela y ser, además de Eugenia, una figuración –como lo es en Machado–, Augusto y ella dos personajes) se habla de un anhelo de síntesis entre el sujeto y objeto por parte de Augusto. Si este anhelo de síntesis es aplicable al autor de *Soledades*, no ocurre a la inversa: no hemos observado que se analice *Niebla* (aunque sí *Teresa*) a la luz de unos incumplidos deseos por parte de Unamuno, lo que nos parece acertado.

El autor bilbaíno, gracias al personaje de Augusto, nos presenta el proceso de transformación en “padre de sí mismo”, lo que en Machado, desde el momento en que escribe, se nos viene dado. Tanto en Augusto (figuración de un yo unamuniano) como en los poemas de Machado se nos presenta un estado de confusión del ser consigo mismo, que se revela al descubrir al otro. Sin embargo, con Juan de Mairena y Abel Martín, Machado, por medio de la ironía, se alza sobre esa niebla, sobre ese mundo que se revela múltiple y contradictorio. Esto no provoca que en ninguno de nuestros autores deje de mostrarse el ser en sí como existencia problemática.

Nuestros dos escritores ven esa salida hacia el otro como un camino de conocimiento de sí mismo: Machado para descubrirse como hombre; Augusto, como ente de ficción. No obstante, el fin último que se revela en toda la obra unamuniana –en que se impulsó hacia el otro y se multiplicó– es el deseo de perdurabilidad, mientras que en Machado, hallar una ventana al solipsisimo. El amor fraterno de Machado, esa tendencia hacia el otro en forma de hermano, consideramos que podría aplicársele a la figura del lector en Unamuno. No obstante, dejamos esta vía comparativa abierta para futuros estudios.

BIBLIOGRAFÍA

- BARJAU, E. (1975): *Antonio Machado: teoría y práctica del apócrifo*. Barcelona: Ariel.
- BLASCO, F. J. (1989). “Miguel de Unamuno: “Teresa”. *Revista de literatura y cultura*, 3, 37-45.
- CASARES, A.B. (2005): *La invención de Morel*. Madrid: Cátedra.
- COBOS, P. d. A. (1972): *Humor y pensamiento de Antonio Machado en sus apócrifos*. Madrid: Insula.
- DARÍO, R. (2012): *Azul... Cantos de Vida y Esperanza*. Madrid: Espasa Libros, S. L.U.
- FERRARI, M. B. (2013): *Teresa, de Miguel de Unamuno: un caso de mistificación literaria*. [<http://humadoc.mdp.edu.ar:8080/xmlui/handle/123456789/399>].
- KRAUSE, K. C. F. (2003): *Ideal de la Humanidad para la vida*. Recuperado de: <http://biblioteca.org.ar/libros/89759.pdf>
- LOURENÇO, A. (1997): *Identidad y alteridad en Fernando Pessoa y Antonio Machado (Álvaro de Campos y Juan de Mairena)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- MACHADO, A. (1971a): *Nuevas canciones y de un cancionero apócrifo*. Madrid. Clásicos Castalia, S. A.
- (1971b): *Soledades (Poesías)*. Madrid: Taurus.

- (1982): *Campos de Castilla*. Madrid: Cátedra.
(1988): *Poesías completas*. Madrid: Espasa Calpe.
(2016): *Juan de Mairena I*. Madrid: Cátedra.
- MARTÍNEZ, F. (2013): *Antonio Machado: la superación del solipsismo. (El escepticismo esperanzado del poeta y el pesimismo trágico del pensador de la esencial heterogeneidad del ser)* (Trabajo Fin de Máster). Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- MUÑOZ, M. J. (2014): “Unamuno y Ortega. Autoría y trascendencia en Niebla”. *BHS*, 91(6), 601-619.
- NAVAJAS, G. (1988): *Miguel de Unamuno: bipolaridad y síntesis ficcional. Una lectura posmoderna*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, S. A.
- NICHOLAS, R. L. (1987): *Unamuno narrador*. Madrid: Clásicos Castalia, S. A.
- PESSOA, F. (2015): *Libro de versos de Álvaro de Campos*. Madrid: Visor Libros.
- UNAMUNO, M. D. (1950): *Obras Selectas*. Madrid: Editorial Plenitud.
(1975): *Poesías*. Barcelona: Labor S. A.
(1985): *Niebla*. Barcelona: Plaza & Janés Editores, S. A.
(2000): *Teresa*. Valencia: Denes.
- VALLEJO, C. (1989): *Obra Poética Completa*. Bogotá: La Oveja Negra. [https://fundacionbbva.pe/wp-content/uploads/2016/04/libro_000038.pdf]
(2017): *Obra poética completa*. Madrid: Alianza Editorial, S. A.

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Patricia Teresa López Ruiz es graduada en Lengua y Literatura Españolas por la Universidad de Murcia. Ha sido cuatro años alumna interna en el Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, y becaria de colaboración en el mismo. Ha cursado el Máster de Literatura Comparada Europea por la misma universidad. Actualmente es contratada predoctoral en el Departamento de Literatura Española, Teoría Literaria y Literatura Comparada de la Universidad de Murcia y se dispone a realizar la tesis doctoral sobre Mariano Baquero ante la novela.

Antes de adentrarse en el estudio sobre la novela, se ha interesado sobre la heterogeneidad del yo en autores como Fernando Pessoa, Antonio Machado y Miguel de Unamuno. publicado en algunas revistas científicas como *Cartaphilus* y *Tropelias* y ganado en dos ocasiones consecutivas 2014 y 2015 el Premio Mandarache a la Mejor Crítica Literaria, convocado por el Ayuntamiento de Cartagena. Ha participado en algunos congresos como el Congreso Internacional Teoría de la novela, hoy, organizado por la Universidad de Cantabria, el Proyecto Genus Novel y la Sociedad Menéndez Pelayo.

Fecha de recepción: 12-02-2020

Fecha de aceptación: 14-03-2020