

La tragedia grotesca de Unamuno y los noventayochistas

Eloy Urroz

La Generación del 98 español es uno de los movimientos literarios cuya impronta en la literatura actual ha sido poco explorada. Para subsanar este hueco, Eloy Urroz —autor de Las almas abatidas, Siete ensayos capitales, Un siglo tras de mí, entre otros— hace una exégesis de la obra de Miguel de Unamuno y sus relaciones con lo grotesco.

I

¿Existe un posible “género”, vehículo de expresión de toda una generación de novelistas? A continuación quiero mostrar la manera en que la “tragicomedia” como género literario —cuyo mejor antecedente es *La Celestina* de Rojas— fue susceptible de convertirse en “forma” novelística en algunas de las ficciones de los miembros de la denominada Generación del Desastre. El sentido o recuperación del concepto de “lo tragicómico”, según lo entiende Ortega, redundará en una radical renovación de la novela española finisecular. Es, pues, debido a esta renovación, que la nueva novela noventayochista se convertirá en un espejo a partir del cual sus autores se respondan una serie de preguntas acucian-

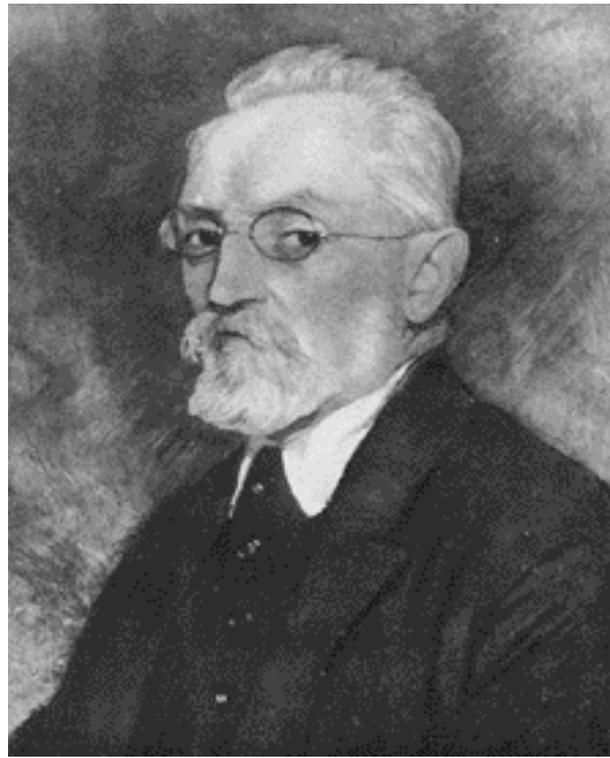
tes, de cuño existencial, mismas que reflejen un particular *ethos* generacional frente al mundo y su desencantado tiempo. Este ensayo se propone indagar en la llamada “tragedia bufa” —término empleado por Unamuno— que subyace en *Niebla* y en otras novelas contemporáneas a ella, la “forma” en que se gesta esta suerte de farsa celestinesca, sus elementos constitutivos y, sobre todo, aquello que irá a distinguirla de la novela realista o decimonónica tradicional previa.

En primera instancia se encuentra lo que no es, a mi juicio, sino un diagnóstico fiel de una realidad desangelada. Ante ella no parece haber otra alternativa que la de ironizar el mundo, *ver* o *descubrir* otra posible cara de la vida (si la hay) y conformar con ella una moralidad disidente o a contracorriente del *establishment* español,

elementos todos que no se encontraban en Galdós, Caballero o Clarín. Así, lo que en principio era sólo un desapego o ironización en el discurso, pasa a convertirse de manera imperceptible en un nuevo género (el de la tragedia bufa novelada), una “forma” original de articular y / o experimentar con el relato de ficción.¹ Esto resulta claro sobre todo en la que probablemente es la novela cimera de la generación, *Niebla* (1907), posterior a los relatos que prefiguraron el cambio de 1902, aun cuando, como ya dije, es posible rastrear una suerte de hermandad en otras varias obras disidentes de la generación, hermandad que lejos de mostrar discrepancias —que, por supuesto, conserva—, las emparenta aun más vistas gregariamente y en perspectiva. En este sentido, veamos por ejemplo lo que Alonso Zamora Vicente tiene que decir al respecto:

En 1902 aparecen, simultáneamente, unas cuantas novelas que reflejan, con acusadas aristas, una nueva forma de concebir la novelística. Esas novelas son: *Amor y pedagogía*, de don Miguel de Unamuno; *Camino de perfección*, de Pío Baroja; *Sonata de otoño*, de Ramón del Valle-Inclán, y *La voluntad*, de Azorín. Todas esas novelas están en franco desacuerdo, en abierta oposición diferenciadora con las novelas consagradas. 1902 es todavía un año de signo realista. El lector medio lee novelas de Pereda, de la Pardo Bazán, de Alarcón (...). Pero el impulso realista está muerto. Circunstancias históricas de primera importancia habían anulado el (o exigían la invalidez del) clima que las toleraba y las producía. Artísticamente, ese año de 1902 es su partida de defunción, tajante, precisa. Una nueva forma de novela se inicia, empeñándose, desde sus primeros tanteos, en presentarse como radicalmente distinta.²

Pero, ¿por qué sucede este cambio en la “forma” y cómo se da? ¿Qué hay en ellas que nos pueda llevar a intuir que se asemejan y, más aún, que guardan lo que podemos denominar “un mismo perfil de época”? Respondamos así: antes que nada está su afán común por la experimentación y el riesgo que implica siempre renovar un género (el de la ficción novelesca); un recurrente poner en duda a toda una tradición (Galdós, Pereda, Clarín, Valera, Caballero, de Alarcón) que había sido entendida como específicamente “realista”, donde la



Miguel de Unamuno

mimesis prevalecía, donde se procuraba ante todo conseguir el traslado fiel del mundo burgués o regional a esa *otra* realidad de la escritura (para los noventayochistas la realidad física o ambiental española ya no importa, lo que importa es el análisis del alma española y su circunstancia); inmediatamente, y en franca oposición con los realistas, encontramos un nuevo signo distintivo en los noventayochistas: su declarado énfasis en el diálogo, su fragmentariedad e irresolución, una falta de cohesión interna donde la línea cronológica apenas se sostiene, cierta indefinible vaguedad o indolencia que afecta constantemente la estructura del relato y / o a veces incluso una verdadera dificultad de lectura como es el caso de obras tan atípicas como *La voluntad* de Azorín o *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* de Ganivet —esta última cuatro años anterior a las restantes. Asimismo hallaremos en casi todas estas novelas una tendencia a la brevedad, la cual tiene que ver con los anteriores aspectos y que a su vez conecta, temáticamente, con un insistente escepticismo o pesimismo o, en el mejor de los casos, con una amenazante abulia vital que no se veía aparecer de modo tan descarnado en sus predecesoras.³ Las más de las veces la pretendida falta

¹ Entiendo aquí por “forma” lo mismo que “fondo”, es decir, un producto donde ambos acaban por ser una misma cosa, un objeto artístico indisoluble, según va a expresar el propio Ortega y Gasset: “Hay pues, en la forma lo mismo que había en el fondo, pero en aquella está manifiesto, articulado, desenvuelto lo que en éste se hallaba con el carácter de tendencia o pura intención. De aquí proviene la inseparabilidad entre ambos, como que son dos momentos distintos de una misma cosa”, José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 182.

² Alonso Zamora Vicente, “Una novela de 1902” en *La novela lírica I*, Taurus, Madrid, p. 98.

³ Con la excepción de *La desheredada* o de *Miau* de Pérez Galdós, este énfasis en la abulia vital de los personajes (perdidos, sin rumbo, desesperanzados) no es precisamente distintiva en las novelas del XIX. De cualquier modo, la acedia o pesimismo a los que nos referimos es más que nada un asunto formal y, por tanto, va a repercutir en la estructura misma del relato, por ejemplo: en su falta de “impulso” totalizante, en su indefinición, en su brevedad (no en Ganivet), en su anti-realismo, en su falta de proclividad hacia la mimesis tradicional y en su fragmentariedad características.

de aliento o morriña noventayochista busca oponerse a la salud y vitalidad realistas y también a la novela “totalizadora” (*La Regenta, Fortunata y Jacinta, Peñas arriba*). Encontramos, en resumen, un esteticismo o un antiesteticismo a ultranza —como medio de fuga y, por ende, como vehículo de salvación—, aunque en cualquiera de los dos casos (Ba roja o Valle-Inclán) hay una singular atención (una *conciencia*, debería llamarla) hacia el estilo, hacia sus propiedades y a su absoluta e intrínseca necesidad, la cual parecería coincidir —y adelantarse— a la idea que Barthes expresará al escribir décadas más tarde que:

Bajo el nombre de estilo, se forma un lenguaje autárquico que se hunde en la mitología personal y secreta del autor, en esa hipofísica de la palabra donde se forma la primera pareja de las palabras y las cosas, donde se instalan de una vez por todas, los grandes temas verbales de su existencia.⁴

Por último, y concluyo, hallaremos en los noventayochistas una recurrente desuniformidad *procurada* y obsesiva que, necesariamente, *algo* distinto nos quiere indicar,⁵ pero sobre todo está el redescubrimiento de

un “género” dejado atrás, casi olvidado (el de la llamada “tragicomedia” de Rojas) que muy bien podía otra vez utilizarse y transformarse en “forma” novelística, en relato de ficción, todo lo cual pondrá al grupo de textos escritos en este periodo en un sitio en extremo subversivo para su tiempo, un lugar *sui generis* e intencionalmente marginal dentro de la literatura finisecular española.

De una forma u otra lo tragicómico implicaría todos los anteriores presupuestos. O mejor: es por culpa de todos los anteriores presupuestos y por una persistente necesidad *de escribir de esta manera* que el género noventayochista por excelencia será el de la novela o relato más o menos breve, dialogado, no siempre humorístico, pero entendido sobre todo como una suerte de “tragedia grotesca” o “bufa”, justo como si de ella se desprendiera una *mise-en-scène* con varios de los elementos catárticos e histriónicos que caracterizan al género dramático aunque con la diferencia, claro, de que, al igual que en *La Celestina*, las fronteras entre narración y diálogo constantemente irán difuminándose y su representación será más un proceso mental que otra cosa.

II

En varias ocasiones durante *Niebla* aparece la idea de escribir una “farsa fúnebre”, una “tragedia bufa” o también lo que el autor llama una “tragicomedia”. Pero ¿es acaso *Niebla* la última y quintaesenciada encarnación de esta idea? La preocupación por el tema ya había sido abordada por Unamuno con anterioridad, especialmente en su libro *Del sentimiento trágico de la vida*, donde se encuentran presagios de lo que más tarde será el argumento de lo trágico y lo bufonesco. A la par, y no es raro, esta preocupación aparece desarrollada, como ya dije, en el extraordinario libro de Ortega, *Meditaciones del Quijote*. Parece, pues, haber una suerte de connivencia y una honda reflexión sobre el asunto, la cual sobrepasa lo puramente genérico para convertirse en un problema de enorme resonancia humana y literaria. Esta necesidad vital y escritural de responderse sobre lo trágico y lo grotesco repercutirá no sólo en una mane-

⁴ Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*, Siglo XXI Editores, México, 1983, p. 18.

⁵ Por ejemplo, la crisis generacional y el sentido de marginalidad que Donald Shaw y Jesús Torrecilla han apuntado respectivamente. El primero escribe: “En los años ochenta, España parecía estar en un estado de completo desorden ideológico, en abierto contraste con su aceptación hasta poco antes de las creencias político-religiosas más tradicionales, reforzada por la ausencia de minorías disidentes. En este marco se inscribe la formación intelectual de los hombres de la Generación del 98”. A continuación Shaw añade que “todos los miembros de la Generación del 98, afirman que lo que el país está sufriendo es, sobre todo, una crisis de conciencia”, *La Generación del 98*, Cátedra, Madrid, 1997, pp. 21-22. Por su parte, Jesús Torrecilla analiza, por ejemplo, la conciencia de marginalidad en Unamuno y su “decidida defensa del atraso como constituyente pretendidamente inalienable de la realidad española”. También conviene ver los capítulos dedicados a Gánivet (“Historia y ‘ansiedad de influencia’ colectiva en Gánivet”), Unamuno (“El tiempo como valoración: la pasión de Unamuno”) y Baroja (“Lo moderno como modelo: el concepto equívoco de fuerza en *Camino de perfección*”), *La imitación colectiva*, Gredos, Madrid, 1996, p. 151.

Como nunca antes, los autores de la Generación del 98 son conscientes de su marginidad, de su aislamiento en el mundo e incluso de su exclusión de la misma sociedad española.

ra de vivir y mirar el ámbito español, sino también en la “forma” en que, a la postre, irán a madurar y gestarse varias de estas obras.

Responderé qué es lo “tragicómico” para Ortega y Unamuno, para inmediatamente después averiguar cómo surge esta preocupación en la propia *Niebla*. Creo, sin embargo, que todos aquellos relatos ya suscritos de 1902 son —vistas hoy en perspectiva y tribalmente— el caldo de cultivo propicio para que cinco años más tarde pudiese madurar y cobrar forma el texto mayor de la generación (la ya citada *Niebla*). Sin la apertura, sin el escaqueo minucioso —y a veces doloroso— que hacen de *su* ámbito o desangelada circunstancia, sin el riesgo y el prurito experimentador que conservan novelas como *La voluntad*, *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, *Camino de perfección*, *Sonata de estío*, *Sonata de otoño* y la propia *Amor y pedagogía*, *Niebla* quizá no hubiese sido producida en 1907. En otras palabras, es ella la culminación de un proceso de cisma que de una u otra forma venía pergeñándose y no un caso aislado en la literatura peninsular de fin y principios de siglo.

III

En el capítulo xxv de *Niebla*, Augusto se entrevista con Víctor por tercera vez. Lo primero que hace Augusto es preguntar sobre “aquella nivola” que estaba escribiendo su amigo en el capítulo xvii aunque supone que tal vez la ha abandonado desde que éste tuvo su primer hijo; a lo que Víctor responde que no, sino todo lo contrario, que es en ella en donde descarga todo “el buen humor que me llena”.

Cuando por fin Augusto lee algunas cuartillas, increpa a su amigo diciéndole que “hay cosas que rayan en lo pornográfico”, a lo que Víctor se justifica diciendo que lo que escribe son “crupezas... pedagógicas”.

—Y algo grotescas... —lo reprende Augusto.

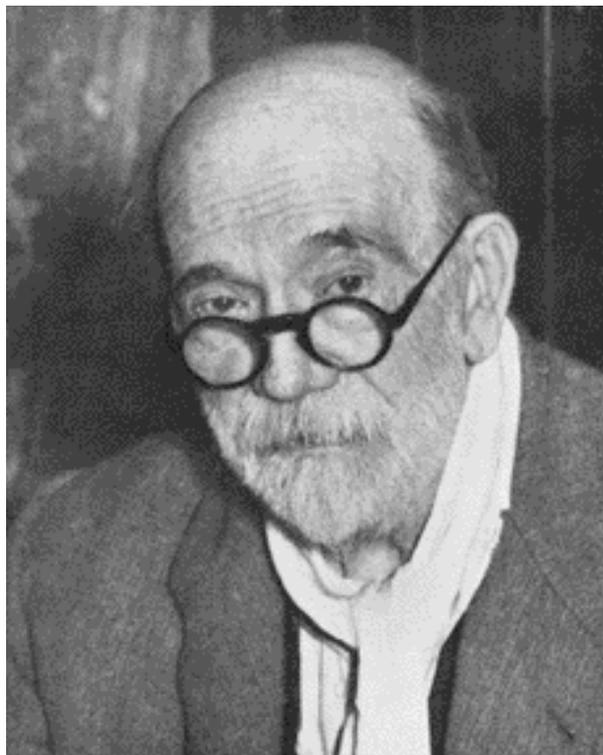
—En efecto, no te lo niego, gusto de la bufonería.

—Que es siempre en el fondo tétrica.

—Por lo mismo. No me agradan sino los chistes lúgubres, las gracias funerarias. La risa por la risa me da grima, y hasta miedo. La risa no es sino la preparación para la tragedia.

Hasta aquí resulta claro que el elemento cómico está indisolublemente ligado al elemento trágico, es, digamos, su “preparación”, tal y como el “fondo” orteguiano no es sino preparación de un segundo *momentum*, el de la “forma”. Si la risa por sí sola da miedo, veamos qué puede producir entonces la risa trágica.

En el capítulo xxx de la novela (luego de que Augusto recibiera la carta de traición de Eugenia en el capítulo anterior), Víctor encuentra a su amigo desesperado. Cuando éste se niega rotundamente a bromear o ser



Pío Baroja

bromeado, Víctor le responde que: “La broma que no es corrosiva y contundente no sirve para nada. El niño se ríe de la tragedia; el viejo llora en la comedia”, lo que a su vez no podemos interpretar sino de la siguiente manera: deberíamos reírnos de nuestro llanto lo mismo que deberíamos llorar cuando reímos, pues no debemos olvidar que “la risa no es sino la preparación de la tragedia”. Pero más importante aún es la otra cara de la moneda, es decir, la razón por la cual deberíamos reírnos de nuestro propio llanto, a lo que Víctor aconseja: “Devórate a ti mismo, y como el placer de devorarte se confundirá y neutralizará con el dolor de ser devorado, llegarás a la perfecta ecuanimidad de espíritu, a la ataraxia; no serás sino un mero espectáculo para ti mismo”, y casi inmediatamente: “en la escena del dolor representamos el dolor y nos parece un desentono el que de repente nos entre ganas de reír entonces. Y es cuando más ganas nos da de ello”. Es, pues, ésta la función del nuevo género novelesco pseudodramático: buscar, primero, la risa a través de lo trágico, y segundo: llegar a través de esta forma de la ironía a la ataraxia, a la impasibilidad, a la despersonalización que no es en el fondo sino otra forma de catarsis. A través de la tragicomedia, pues, el personaje podrá convertirse en héroe pero esto sólo a condición de convertirse en “un mero espectáculo” de sí mismo, es decir, desdoblándose, ironizando su sino y su desgracia.

Por ahora nos falta comprobar si para Unamuno la historia de Augusto Pérez, su personaje, era esa puesta en escena de un espectáculo tragicómico; respondámonos si *Niebla* es o no la “tragedia grotesca” que Víc-

tor se propone hacer en la novela. Para ello qué mejor que recurrir al mismo Unamuno para corroborarlo o desmentirlo. Baste citar este pasaje revelador de su libro *Del sentimiento trágico de la vida* para compararlo con el caso singular de Augusto:

(...) los que ponen el pensamiento sobre el sentimiento, yo diría la razón sobre la fe, mueren cómicamente, y mueren trágicamente los que ponen la fe sobre la razón. Porque son los burladores los que mueren cómicamente, y Dios se ríe luego de ellos, y es para los burlados la tragedia, la parte noble.

El destino elegido de Augusto corrobora, pues, la intención novelesca unamuniana: lo cómico puede convertirse en trágico si antes se ha puesto a la fe sobre la razón, y lo heroico debería entenderse como cómico o grotesco cuando se ha puesto a la razón por encima de



Ramón María del Valle-Inclán por Juan de Echeverría

la fe. En este sentido coincido con Gregory Ulmer cuando escribe que “la clave del pensamiento de Unamuno no es su erostrática congoja —el sentido trágico— sino su reacción a él con su sentido de lo cómico”.⁶

Por último, el mismo Víctor Goti en el prólogo de la novela, es quien nos avisa que:

Don Miguel tiene la preocupación del bufo trágico, y me ha dicho más de una vez que no quisiera morir sin haber escrito una bufonada trágica o una tragedia bufa, pero no en que lo bufo o grotesco y lo trágico estén mezclados o yuxtapuestos, sino fundidos y confundidos en uno.

IV

Ahora comparemos las ideas que sobre el “género” en particular tiene Ortega. En primer lugar es fundamental recordar la insistencia que pone en la ausencia de cualquier fatalidad para que pueda cumplirse cabalmente el destino trágico. Dos citas de *Meditaciones del Quijote* iluminan su posición ante lo trágico: “No hay, pues, fatalidad, o más bien, lo que fatalmente acaece, acaece fatalmente porque el héroe ha dado lugar a ello”. Es decir, el héroe ha perpetrado (sin saberlo, inconscientemente) lo que le sobre vendrá. Él mismo es el culpable de su heroicidad tanto como de su tragedia. Y poco más tarde, Ortega insiste: “Lejos, pues, de originarse en la fatalidad lo trágico es esencial al héroe querer su trágico destino”. En ambos casos, lo trágico es un asunto volitivo; nace de un “querer ser” del personaje a punto o *no* de convertirse en héroe. Es así que, tal y como nos va a decir Ortega más tarde: “De querer ser a creer que se es ya va la distancia de lo trágico a lo cómico”.

Sin embargo no es sino hasta el capítulo siguiente, el dedicado justamente a la “tragicomedia”, en donde Ortega resume y explicita su posición, la cual resulta asombrosamente semejante a la de Unamuno (y junto con él, la de Víctor Goti). Veamos:

La línea superior de la novela es una tragedia; de allí se descuelga la musa siguiendo a lo trágico en su caída. La línea trágica es inevitable, tiene que formar parte de la novela, siquiera sea como el perfil sutilísimo que la limita. Por esto yo creo que conviene atenerse al nombre buscado por Fernando de Rojas para su *Celestina*: tragicomedia. La novela es tragicomedia.

Posteriormente, Ortega nos recuerda un pasaje del *Banquete* de Platón donde Sócrates “sostiene frente a

⁶ Gregory Ulmer, *The Legend of Herostratus*, Guianesville, Florida University Press, 1977, p. 46.

Agatón, el joven autor de tragedias, y Aristófanes, el cómico, que no dos hombres distintos, sino uno mismo debía ser el poeta de la tragedia y el de la comedia”. Es hacia este empeño donde los noventayochistas dirigen, según creo, sus propósitos novelescos; es hacia esta síntesis o disolución que enfocan las historias de sus personajes y, sobre todo, es desde este novísimo punto de vista que queda encuadrado el ridículo heroísmo de sus existencias: el de Fernando Ossorio en *Camino de perfección*, el de Antonio Azorín en *La voluntad*, el de Pío Cid en la novela homónima de Ganivet, el del marqués de Bradomín en *Sonata de estío* y *Sonata de otoño*, y el de Augusto Pérez en *Niebla*.

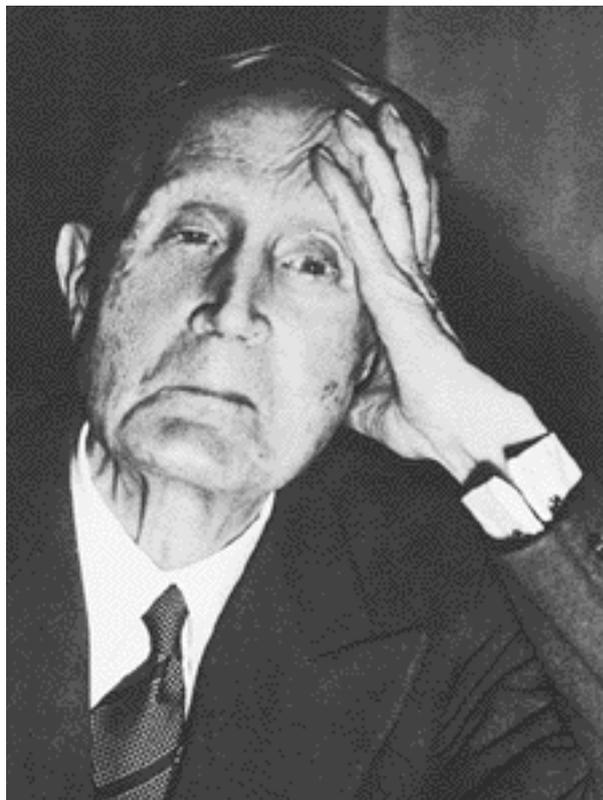
v

Ortega cree que “acaso con la *Celestina* hace crisis la evolución del género tragicómico, conquistando una madurez que permite en el *Quijote* la plena expansión”. Es decir, el *Quijote* representa esa gran síntesis: la forma en donde lo grotesco y lo sublime se dan la mano, en donde lo trágico del héroe y lo cómico quedan indisolublemente ligados. ¿Era acaso ésta la pretensión de Unamuno al escribir *Niebla* en 1907? Tal y como señala Víctor Goti, ¿es acaso ese el sueño que Unamuno quisiera ver realizado “antes de morir”? ¿Es *Niebla*, desde la aparición del *Quijote*, la gran apuesta novelística de la literatura peninsular, el saludo que hace un texto a otro a través de tres siglos de literatura hispánica? Veamos a continuación hasta qué punto Unamuno pensaba en el *Quijote* cuando apenas comenzaba a redactar *Niebla*. Para esto conviene remontarnos a su *Vida de Don Quijote y Sancho* publicada en 1904, apenas un par de años antes de iniciar su más famosa novela. Pero esta vez, sin embargo, nos sobra y basta con extraer un pasaje de este ensayo:

No es la inteligencia, sino la voluntad, la que nos hace el mundo, y al viejo aforismo escolástico de *nihil volitum quin praecognitum*, nada se quiere sin haberlo antes conocido, hay que corregirlo con un *nihil cognitum, quin praevolitum*, nada se conoce sin haberlo antes querido.

Asombrosa y coincidentalmente, apenas en el capítulo IV de *Niebla*, yendo camino a su casa, Augusto va pensando lo siguiente:

¿Y cómo me he enamorado, si en rigor no puedo decir que la conozco? ¡Bah!, el conocimiento vendrá después. El amor precede al conocimiento y éste mata a aquél. *Nihil volitum quin praecognitum*, me enseñó el P. Zaramillo; pero yo he llegado a la conclusión contraria, y es que *nihil cognitum quin praevolitum*.



José Martínez Ruiz, Azorín

Se trata evidentemente de la misma cita, sólo que en *Niebla* no se precisa cuál es su traducción. Asimismo, no será el mismo autor, Unamuno, quien la escriba (como en el primer caso), sino el personaje Augusto Pérez quien la piense dentro del monólogo de la ficción. De cualquier manera, esta coincidencia resulta demasiado afortunada como para no tomarla en cuenta o como para no sopesar sus implicaciones.

El primer pasaje está tomado del capítulo XXXI de su *Vida de Don Quijote y Sancho* y recrea los razonamientos que el escudero tiene con su amo tras el encuentro con Dulcinea, en donde Sancho ofrece una visión de la dama que en nada concuerda con la de Don Quijote. De allí que Unamuno insista en que leamos nuevamente este “admirable diálogo, por cifrarse en él la íntima esencia del quijotismo en cuanto doctrina de conocimiento”, lo que a su vez concuerda sugestivamente con el capítulo IV de *Niebla*, donde asistimos a la corriente de conciencia de Augusto, la cual nos lleva de lleno a la misma cuestión: el de la doctrina de conocimiento que, según Unamuno, Don Quijote imparte a Sancho. Veamos:

¿Seré un enamorado *ab initio*? Tal vez mi amor ha precedido a su objeto (...). ¿Quién definió el amor? Amor definido deja de serlo (...). ¿Y cómo me he enamorado, si en rigor no puedo decir que la conozco?

Es decir, que tanto en Augusto como en Don Quijote, es la voluntad y la fe quienes desempeñan un papel de primera importancia. Para amar —como para

cualquier otro acto— se necesita “querer” hacerlo o “querer” sentirlo. Para amar se necesita ser un héroe. Es decir, se trata de un asunto volitivo y no fatal, como ya sostuvo Ortega. La fatalidad del amor en este caso no juega ningún papel, y al contrario, merma y quita heroicidad a los personajes. Para ser trágicos, Don Quijote y Augusto Pérez necesitan “querer” serlo aunque, paradójicamente, ninguno de los dos suponga (ni “conozca”) el contenido preciso de su acto, es decir, la inherente *posibilidad* y el anhelo trágico que este acto en esencia puede entrañar y / o producir. Sin embargo, como ya vimos, a los ojos de Sancho Don Quijote ha visto mal o simplemente no está cuerdo, de la misma manera en que Augusto Pérez es perfectamente consciente de ser “un enamorado *ab initio*”, donde incluso el amor “ha precedido a su objeto”. Augusto, al contrario de Don Quijote —quien ha visto a Dulcinea—, ni siquiera ha mirado a Eugenia o la ha visto un instante y ya nos dice estar enamorado: “Y para amar algo, ¿qué basta?, ¡vislumbrarlo!”. Sin embargo, es justo a partir de este vislumbre que su tragedia dará inicio y se consumará, y siempre por un acto en extremo volitivo.

Es desde este punto de vista que podemos ahora interpretar correctamente la dos veces citada leyenda escolástica corregida y aumentada por Unamuno.

1) NO SE QUIERE NADA QUE NO SE HAYA CONOCIDO ANTES

En este primer caso (tal y como el apotegma reza originalmente), queda claro que es preciso conocer primero para después querer. Es entonces necesario el conocimiento del objeto para desearlo. Sin embargo, para el sujeto trágico (o en ciernes de ser trágico) resulta imposible conocer su destino. O mejor: para ser trágico, el héroe *no debe* conocer lo que quiere (debe “quererlo” simplemente). Si insiste en conocer su destino para poder quererlo, entonces el suyo no será un destino trágico. Es decir, que en este caso —y Unamuno lo entendía así—, el aforismo escolástico negaba, *a priori*, cualquier posibilidad para el héroe, o, en otras palabras, “conocer” anulaba la quintaesencia del elemento trágico.

2) NO SE CONOCE NADA QUE NO SE HAYA ANTES QUERIDO

En este segundo caso, “querer” guarda primacía sobre el objeto de conocimiento. El héroe quiere (en el caso de Augusto y Don Quijote) amar, no importa en quien recaiga ese amor a la postre. Empero, allende a este deseo de amar que envuelve a los dos personajes, está el *querer* un destino trágico que no conocen, y precisamente será trágico por esta razón. Evidentemente con esta argumentación unamuniana estamos metidos en una grave paradoja, pues, ¿cómo puede el héroe pretender un destino trágico sin conocer que lo quiere, sin saber que lo está buscando? Para Unamuno, la base de la tragedia está en una suerte de anhelante “querer” la tragedia, en un imperioso buscar lo trágico y al mismo tiempo no saber que *se quiere* ser trágico o *que se busca un destino así*. En este punto esencialísimo corroboramos la similitud de planteamientos y respuestas de Ortega y del autor de *Niebla*. Por otra parte, la idea nietzscheana de la tragedia como “el contenido más hondo del mito, su forma más expresiva” no aparece comentada por ninguno de los dos aunque es muy posible que la conocieran. Ya entrado el siglo XX, el mito ha sido desbancado junto con la noción de Dios. Es probable, pues, que Unamuno y Ortega simpatizaran, sin embargo, con otra noción nietzscheana, a saber: la de que la llamada *comedia ática nueva* no es en el fondo sino la sucesora inmediata de la tragedia clásica, donde Eurípides toma el sitio de Sófocles y Esquilo: “Con la muerte de la tragedia surgió, en cambio, un vacío enorme, que por todas partes fue sentido profundamente”, dice Nietzsche. Sin embargo, “cuando luego floreció un género artístico nuevo, que veneraba a la tragedia como predecesora y maestra suya, pudo percibirse con horror que ciertamente tenía los rasgos de su madre”. Así, prosigue Nietzsche, en la “*comedia ática nueva* pervivió la figura degenerada de la tragedia”; y gracias a Eurípides:

El hombre de la vida cotidiana dejó el espacio reservado a los espectadores e invadió la escena, el espejo en el que antes se manifestaban tan sólo los rasgos grandes y auda-

En varias ocasiones durante *Niebla* aparece la idea de escribir una farsa fúnebre, una tragedia bufa o también lo que el autor llama una tragicomedia.

ces mostró ahora aquella meticolosa fidelidad que reproduce también las líneas mal trazadas de la naturaleza.

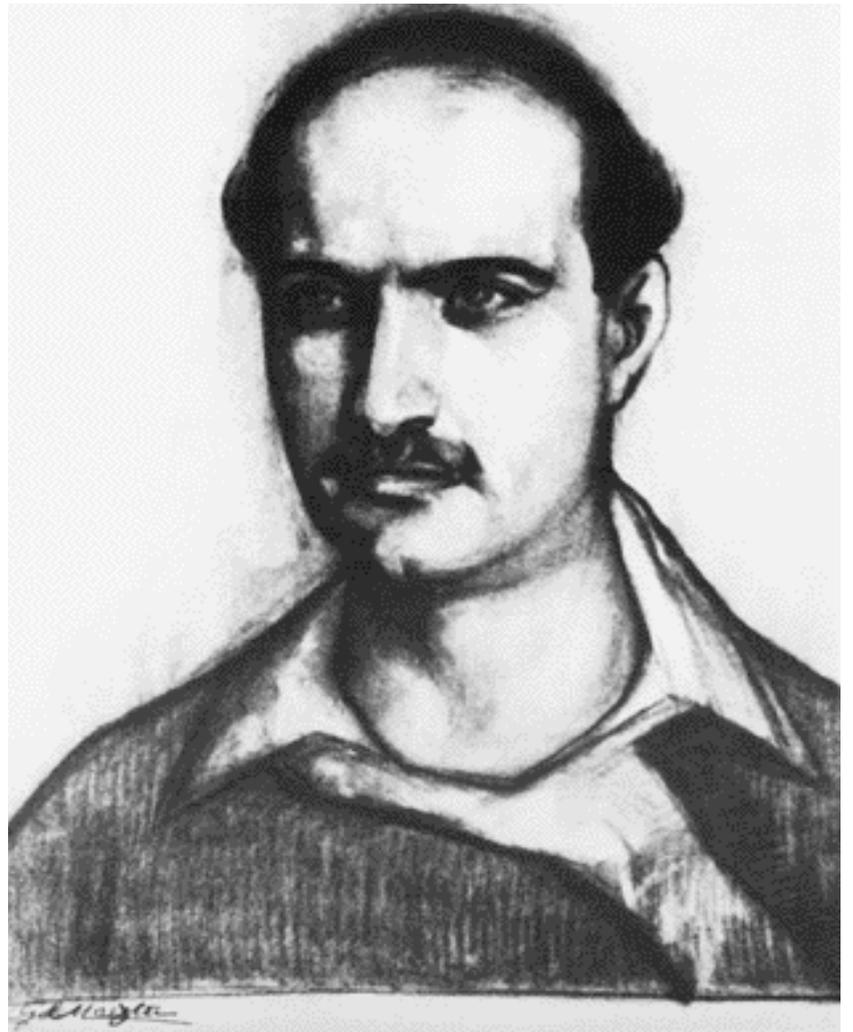
Quizás éste sea un primer indicio o fase en la larga transformación que la tragedia clásica sufrió hasta convertirse en lo que siglos más tarde Rojas llamará tragicomedia en España.⁷

Ahora bien, ¿cómo se da, por un lado, el salto entre la comicidad de Augusto Pérez, su infalible ridiculez, la amarga burla y escarnio que hacen las mujeres de él, y por el otro, su posibilidad como verdadero héroe trágico? ¿Cómo reconciliar su naturaleza trágica y su duro aprendizaje cómico-burlesco? Pedro Cerezo Galán responde:

Volviendo a Augusto Pérez, si la primera burla de Eugenia lo hizo un hombre de carácter, esta segunda de su autor Unamuno, que no le deja hacer su voluntad, le confiere la dignidad de un héroe trágico que se rebela contra el *fatum*. ¿Qué mayor prueba de libertad que la de resistirse a este destino? Hasta un ente de ficción tiene su propio carácter, “su lógica interna”, independiente del capricho de su autor, y “esta lógica —arguye Augusto— me pide que me suicide”. Y a la indicación de Unamuno de que se trata de un mero ser nivelesco —que Augusto se atreve a calificar de bufonada— podría haberle replicado que éste no tiene menos carácter, sino más, por ser fruto, como en la vida, de su propia conquista. La libertad que se conquista ya es irrevocable. No puede ser burlada sin merecer la muerte del burlador.

Con ello Unamuno logra su propósito: escribir una tragedia grotesca. El ridículo y humillado personaje de Augusto aspira y alcanza la altura trágica conquistando su libertad aunque, eso sí, el precio por obtenerla sea el de su propia muerte, la cual a su vez redundante, insiste, en su tragicidad. Ésta es pues la “tragedia bufa” que se gesta en *Niebla*. La tragicomedia está, para Unamuno, en el salto que un personaje de ficción (manipulado y coaccionado) logra dar al liberarse del sometimiento de su autor —y de las mujeres—, conquistando su

⁷ El espectador o lector ocupará, a partir de ahora, el lugar del coro y participará en el drama pues éste desciende (junto con el nuevo género) de las alturas del Olimpo a la vida cotidiana. En cierta medida, el precio que el nuevo “género” tiene que pagar al haber destituido al mito —llevando “al espectador al escenario con el fin de capacitarlo de verdad por vez primera para emitir un juicio sobre el drama”—, es el de suprimir el elemento dionisiaco originario, “reconstruyendo a la tragedia sobre un arte, una moral y una consideración del mundo no dionisiacos”, lo que, por supuesto, para Nietzsche es fatídico. La tragedia ya nunca será la misma; en su lugar aparece otro género, lejano antecedente de la novela y, particularmente, ajejo predecesor de la novela noventayochista. La tragicomedia —tal y como ya vimos la entiende Unamuno— hace suya esta suerte de capacidad irónica como medio pertinaz para la autorrepresentación del dolor y la angustia, y, por tanto, es el conducto ideal para la anulación o ataraxia del sujeto trágico.



Dibujo de Ortega hecho por Gustavo de Maeztu, 1908

libertad y su autonomía al alto precio de su muerte, poniendo en ello su voluntad y su fe, poniéndolas incluso por encima de la razón que los otros se otorgan a sí mismos y a su vez le niegan.

VI

Pero el precio no siempre es la muerte. O mejor: para que se geste la tragicomedia no es indispensable la muerte del héroe. En ninguna parte Unamuno, Ortega (o Eurípides) nos obligan a pensar así. En última instancia, tal y como advertimos en un principio, lo trágico y lo grotesco repercutirán en el seno mismo del “género” literario —el novelesco— lo que transformará a la ficción noventayochista en una suerte de tragicomedia renovada y acorde con la época que le tocó vivir. En última instancia, la “forma” de estas novelas debería ser otra, muy distinta por necesidad, y así es como lo entendieron Unamuno, Canivet, Baroja, Azorín y Valle-Inclán, pues, como dice Barthes, “en toda ‘forma’ literaria, existe la elección general de un tono, de un *ethos* si se quiere, y es aquí donde el escritor se individualiza”. Como nunca antes, los autores de la Genera-



Miguel de Unamuno

ción del 98 son conscientes de su marginalidad, de su aislamiento en el mundo e incluso de su exclusión de la misma sociedad española; pero sobre todo, son conscientes de la empresa que constituye forjarse una moral, un *ethos*, a través de la escritura. Tanto Unamuno, como Valle-Inclán, Baroja, Ganivet y Azorín intuyen lo prototípico de su hazaña y también su vaciedad, y es en esta paradoja existencial donde se va gestando una obra singular, la de la llamada:

Literatura del fracaso con que en 1902 entró a dominar el panorama literario español la Generación del 98: fracaso que se disfraza de impotente agitación en *Camino de perfección*, de irracionalismo grotesco en *Amor y pedagogía*, de exaltación del pasado en la *Sonata de otoño* y de abúlica inhibición en *La voluntad*.⁸

De allí, pues, que la novelística tuviera necesariamente que sufrir los mismos cambios que una visión y un sentido del mundo contienen: el artista del XIX y el del XX no serán ya nunca los mismos como tampoco será igual la postura frente al arte y lo que éste implica o no para el artista. La tragedia de los noventayochistas es buscada: ha sido deseada y asumida con heroicidad,

⁸ Sergio Beser, "Notas sobre la estructura de *La voluntad*", en *La novela lírica I*, Taurus, Madrid, 1983, p. 111.

pero no sólo como si sus miembros se enfrentaran y asumieran el riesgo que conlleva todo arte, sino como si éste fuese una responsabilidad, un categórico *deber ser* frente al mundo; la escritura para ellos es, por tanto, "la moral de la forma" dice Barthes y es a través de ella que logran ironizar e ironizarse justo como no habían hecho los grandes novelistas anteriores a ellos, los padres, quienes perecieron creyendo *de veras* que copiaban el mundo y con ello, sin embargo, olvidaron lo esencial: la imposibilidad de llevar a cabo ese traslado, la futilidad de su hazaña y lo más importante: que la forma lo es todo en el arte, que la forma es la moral en el arte o no es nada, tal como quería D.H. Lawrence. Lo grotesco en los noventayochistas, pues, irá a forjarse desde el momento en que sus protagonistas reparen, casi de súbito, en lo inútil y *necesario* de su empresa (dura paradoja). De pronto se sabrán aislados, marginales, luchando a contracorriente y sin oídos dispuestos a escucharlos, herederos de Rojas y también de Larra. Es, creo yo, en esos periodos críticos de la historia —intervalos donde se enciende una aguda conciencia del ridículo y donde se impone, por tanto, una comprensión lúcida de la propia fragilidad— que de pronto surge un grupo de obras que logra responder con altura a esa fase crepuscular, a ese estadio donde lo único que el artista contempla es la verdad desnuda, es decir, el desastre de una nación y el sinsentido existencial. **U**