



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES  
"ACATLAN"

ANALISIS TEXTUAL DE *DOS MADRES* DE MIGUEL  
DE UNAMUNO



SEMINARIO - TALLER  
EXTRACURRICULAR  
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:  
LICENCIADA EN LENGUA Y  
LITERATURA HISPANICAS  
P R E S E N T A:  
MARTHA GABRIELA HUIZAR ROBLES

ASESOR: DR. RAYMUNDO RAMOS GOMEZ.



SANTA CRUZ ACATLAN, EDO. DE MEXICO, MARZO DE 2000.



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# C O N T E N I D O

INTRODUCCIÓN	1
1. MIGUEL DE UNAMUNO	6
1.1 Biografía	7
1.2 Biobibliografía	12
1.3 Bosquejo de una filosofía	17
1.3.1 El hombre de carne y hueso	18
1.3.2 El ansia de inmortalidad	20
1.3.3 Razón y fe	22
1.3.4 Creer que Dios existe es querer que exista	24
1.3.5 La agonía	25
2. MÍMESIS Y ESTRUCTURA DE <i>DOS MADRES</i>	28
2.1 Género	29
2.2 Las voces de la novela	32
2.2.1 El diálogo	32
2.2.2 Narrador y receptor	37
2.3 Espacio	47
2.4 Tiempo	52
3. ANÁLISIS DE LAS FUNCIONES Y LAS ACCIONES	57
3.1 Funciones	58
3.1.1 Los núcleos	58
3.1.2 Los indicios	61
3.1.2.1 Indicios explícitos	63
3.1.2.2 Indicios implícitos	68
3.2 Acciones	78
3.3 Código hermenéutico	80
3.4 El estilo	84
CONCLUSIONES	90
BIBLIOGRAFÍA	96

*Dos madres* de Miguel de Unamuno es una novela que ya ha sido estudiada; las críticas han centrado su análisis en dos aspectos: primero, en el papel de la madre, destacando los rasgos teratológicos de la protagonista, y segundo, exponiendo la postura del autor ante el donjuanismo. Hay que tomar en cuenta que si la temática unamuniana se centra en la búsqueda del anhelo vital de inmortalidad, y para ello, el autor creó un tipo de personaje con existencia propia, que llega a superarlo, es necesario estudiarla a la luz de estos principios.

La constante preocupación de quien la escribió está patente en la protagonista, la cual muestra su afán por perpetuarse llevando hijos al cielo. Por otro lado, se siente cómo Don Miguel entabla diálogo consigo mismo, y encuentra una solución a su incesante búsqueda: es posible inmortalizarse a través de los hijos, que al recibir como legado lo que el individuo tiene y lo que es, le permite extenderse; o bien a través del

lector, que al vivir en el personaje, le presta el cuerpo para reencarnar en él aunque sea una pequeña parte de lo que fue.

La forma en que es presentado el discurso resulta interesante pues se aleja de la novelística del autor; en esta obra la enunciación aparece en voz del personaje, lo que hace suponer que se acerca más al drama.

Por ello *Dos madres* merece un estudio que, sin pretender superar a ningún otro, intenta resaltar dos rasgos propios de esta literatura, mismos que permiten, si no encasillarla en algún género, denominarla como innovadora, todo a partir de una lectura particular y propia. *Dos madres* resulta novedosa, no sólo por la forma sino también por el contenido. En cuanto a lo primero, se aleja tanto de la novelística unamuniana como de la novela en general, al mezclar elementos de otro género que es el drama. La forma dialogada, constante y predominante en toda la obra, hace resaltar el papel del diálogo, indispensable y utilizado por el autor en los primeros capítulos, para conseguir un fin: volver madre a una mujer estéril.

En cuanto al significado, por un lado, se percibe claramente la profunda huella de la educación católica que recibió Unamuno siendo un niño, la cual nunca se borró y constituye uno de los polos entre los cuales luchó toda su vida. Y por el otro, se plantean tres posibilidades de perpetuarse:

- a) a través de la tradición cristiana, que es la que escoge la protagonista Raquel;
- b) por medio de los hijos, postura que el autor expone en *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*:

- c) y, por último, la más convincente para él, aquélla que permite la obra, en donde el personaje, a quien dotó de una existencia propia, se convierte en vehículo. Éste no muere y como según don Miguel, es una reencarnación de quien lo creó, tal conclusión supone afirmar que su creador tampoco muere del todo, pues, algo de sí mismo seguirá existiendo reencarnado en éste, así el Rector volverá a vivir, cada vez que la criatura cobre vida en sus lectores.

A nivel extradiegético, el autor esconde a través del diálogo lo que el lector debe descubrir, la solución a su anhelo vital. Unamuno afirmó:

casi todos los que pasan por diálogo, cuando son vivos y dejan algún recuerdo imperecedero, no son sino monólogos entreverados; interrumpen de cuando en cuando tu monólogo para que tu interlocutor reanude el suyo; y cuando él, de vez en vez cuando interrumpe el suyo, reanudas el tuyo tú. Así es y así debe ser.<sup>1</sup>

En este trabajo se pretende demostrar que *Dos madres* está íntimamente ligada a la postura que el autor toma en *Del sentimiento trágico de la vida*. Para ello, se ha utilizado básicamente el método que sigue Helena Beristáin en su *Análisis estructural del relato literario*. Es necesario precisar que no se ha seguido ni de manera rigurosa, ni en el mismo orden empleado por la autora.

A lo largo de la investigación se fue descubriendo que había un punto que resaltaba sobre los demás: el mapa indicial. Se pensó en un principio que los indicios ayudarían a resaltar al personaje, sin embargo, conforme se fue haciendo el análisis, los resultados demostraron que

---

<sup>1</sup> Citado por María del Carmen Bobes. *El diálogo*. Madrid, Gredos. 1992, p. 82

éstos eran importantes para interpretar espacio, tiempo, narrador y permitieron la apertura del código hermenéutico.

La estructura fue analizada primordialmente a partir de lo que María del Carmen Bobes propone en *El diálogo*.

Sin tener como finalidad hacer un trabajo temático, pues en un principio la intención era realizar un análisis textual, aquí se privilegió una línea temática: la solución al anhelo de inmortalidad, preocupación vital del autor, porque ésta era una exigencia de la misma obra.

La interpretación esencialmente se hizo a partir de la lectura intertextual de la obra unamuniana, en especial de los prólogos de las novelas, de algunos ensayos y de algunos artículos recopilados en diferentes volúmenes.

Por último, cabe señalar que aún quedan muchas puertas abiertas para analizar, interpretar y criticar a *Dos madres*. Una sugerencia es seguir al personaje Don Juan en toda la obra unamuniana y ver cómo evolucionó a lo largo de ella, hasta culminar en lo que podría ser la destrucción de un *personaje-caso*, en ese afán de querer perpetuarse a través de personajes propios.

Otra sería separar, por un lado las informaciones y, por el otro, los indicios, y demostrar cómo el código semántico adquiere un valor de gran importancia para el autor, por un lado, justifica su estilo; y por el otro al ser interpretado, obliga a un conocimiento de su postura filosófica. Su estilo, así, queda justificado y su propósito satisfecho.

## 1.1 BIOGRAFÍA

Miguel de Unamuno nació en septiembre de 1864 en Bilbao, España, en el seno de una familia burguesa y católica.

Su padre murió cuando Miguel tenía apenas seis años; de él sólo guardaba un recuerdo: una conversación en francés, lengua que hasta entonces no conocía, suceso que le impactó y como muchos otros que le dejaron huella, fue plasmado en más de una ocasión a lo largo de su obra.

A partir de ese momento quedó al cuidado de su madre, Doña Salomé, y de su abuela, Benita de Unamuno; la primera, fanáticamente católica, con quien tuvo querellas de índole religiosa aún siendo adulto;



la segunda, ante todo liberal, por tradición familiar.<sup>2</sup> Desde niño lucharía entre dos polos.

Su casa, un hogar de mujeres, se convirtió en elemento nutricional para la creación de la figura femenina en su literatura, destacando en ella el papel de la madre.

Su infancia y adolescencia transcurrieron en su ciudad natal; ahí estrechó vínculos indisolubles con el paisaje bilbaíno, todo valles, todo verdor, opuesto a la aridez de las tierras castellanas en las que después viviría por más de cuarenta años, oposición que daría importantes frutos en su escritura.

Durante su mocedad tuvo los primeros contactos con sus grandes influencias: Kant, Descartes y Hegel, y ciertas inclinaciones empezaron a manifestarse, como el gusto por la filosofía y la preferencia de la poesía de lo abstracto frente a la de lo concreto.

En 1880, terminando la secundaria, se trasladó a Madrid, donde estudió la licenciatura y el doctorado en Filosofía y Letras; su estancia allí no fue del todo placentera: "Madrid me fue hostil desde el primer día [...] sólo vivo para recordar mi tierra y soñar en volver a ella".<sup>3</sup> Sin embargo, no todo resulta desagradable, pues allí es donde tuvo la oportunidad de convivir en las tertulias con dos figuras del llamado realismo, Galdós y Valera, a quienes como parte de una generación, la del 98, se opondría años más tarde.

Hacia 1884 regresó a Bilbao donde permanece por espacio de seis años, don Miguel experimentó un cambio drástico y determinante: el afán por saber lo llevó a racionalizar su fe al extremo de exponerse a perderla.

---

<sup>2</sup> Francisco Madrid. *Genio e ingenio en Don Miguel de Unamuno*. Buenos Aires, Aniceto López, 1943, p. 218.

<sup>3</sup> Citado por Luis Granjel *Retrato de Unamuno*. Madrid, Guadarrama, 1957, p. 63

Más tarde escribió en *Del sentimiento trágico de la vida* que fe y conocimiento no se llevan. Durante esta primera crisis religiosa hace un esfuerzo por conservarse dentro de las creencias tradicionales familiares, y busca recuperar esa fe infantil, sin conseguirlo. Empieza la rotura total con un pasado familiar que lo amarraba a la vieja España y constituye el punto de partida de un proyecto de vida que se convertiría en toda una filosofía, su filosofía de la inmortalidad.<sup>4</sup>

En 1891 se casa con Concepción Lizárraga, quien fue la única mujer de su vida. Unamuno, que alguna vez se sintió atraído por el sacerdocio e inepto para el matrimonio, encuentra en su Concha, mujer hecha para la casa y que es como un niño, una felicidad apacible y esperada. Él no creía en el amor ardiente duradero: la actitud unamuniana respecto al donjuanismo resulta comprensible a partir de esta relación.

Ese mismo año y después de varias oposiciones, obtuvo la cátedra de griego, en la Universidad de Salamanca, en la cual permaneció más de cuatro décadas:

Comencé mi primer curso de Lengua y Literatura griegas [...] en 1891 [...] y durante cuarenta y tres cursos- quiero contar entre ellos los del destierro a que me sometí por defender la libertad de la palabra y en que con mi ausencia creo que enseñé...<sup>5</sup>

Según Serrano Poncela,<sup>6</sup> de 1892 a 1900 fueron los años de máximas inquietudes intelectuales, publicó su primera novela, *Paz en la guerra*,

---

<sup>4</sup> Segundo Serrano. *El pensamiento de Unamuno*. México, F C E , 1978, p.14

<sup>5</sup> Citado por Francisco Madrid Ob. cit., p 50.

<sup>6</sup> Segundo Serrano. Ob cit., p 17

aunque no es la mejor, es por la que siempre mostró preferencia.<sup>7</sup>

Durante este período dos hechos cobraron fuerza en la vida íntima del autor: primero nace su hijo Raimundo, niño hidrocéfalo, que muere en 1902, y como consecuencia de esto sufrió otra segunda crisis religiosa, más profunda que la primera, en el año de 1897, de la que según José Luis Aranguren, su personalidad y su pensamiento salen casi totalmente forjados.<sup>8</sup>

Fue nombrado por vez primera rector en la Universidad salmantina en 1900, permaneció en el cargo catorce años, cuando al estallar la Primera Guerra Mundial fue destituido por su aversión intelectual a los alemanes y por su afinidad con Francia e Inglaterra. Poco tiempo después regresó al cargo.

Aunque decía que la política no le gustaba, participó activamente en ella: fue candidato a Cortes en 1919 y años más tarde diputado. Justamente su postura en este terreno llega al límite cuando por oponerse al Directorio de Primo de Rivera, en 1924, es desterrado a la isla de Fuerteventura, lo que provoca conmoción en varias partes del mundo. Einstein le envió su adhesión, D'Annunzio le mostró su afecto y amistad través de un telegrama, Leopoldo Lugones, en una asamblea, propuso llevarlo a Argentina por cuenta de la Facultad para que diera un curso, o que se le abriera una cátedra libre con un costo de diez pesos

---

<sup>7</sup> Guillermo de Torre. *Tríptico del Sacrificio: Unamuno, García Lorca y Machado*. Buenos Aires. Losada, 1948, p 27

<sup>8</sup> José Luis Aranguren *Unamuno/Antología* México, F.C.E., 1983, p. 284.

mensuales para que el Maestro pudiera vivir decorosamente.<sup>9</sup>

Cuatro meses después se le otorgó el indulto y decidió ir a Francia. Primero se instaló en París, donde vivió unos cuantos meses. En esa época sufrió una tercera crisis, tan fuerte como la del 97, al asistir al funeral del niño Yago de Luna, muerto de tuberculosis cerebral; tristes recuerdos de su hijo Raimundo le vinieron a la mente, y cae en un marasmo, por lo que el libro *Cómo se hace una novela* es interrumpido en más de una ocasión, y escribe *La agonía del cristianismo* obra con la que completa su postura filosófica.

Hacia 1927 se trasladó a Hendaya para estar y sentirse más cerca de España. Comenzó junto con Eduardo Ortega y Gasset la publicación de *Hojas Libres*, donde atacaba a la Dictadura.

A la caída de Primo de Rivera (1930) regresó a España. Si el día del destierro hubo huelga general y el comercio cerró,<sup>10</sup> el día de regreso tampoco quedó atrás: entró por Madrid, donde hubo una manifestación cívica a la que concurrieron cerca de doscientas mil personas que le rindieron honores y vitores. Así aquel Madrid hostil de su juventud, ahora sólo recibirá elogios en diversos artículos unamunianos.

Se le restituyó el cargo de Rector, ahora con carácter vitalicio, pues al cumplir setenta años la jubilación se imponía, pero España no podía desprenderse de uno de sus más altos valores. También fue nombrado ciudadano de honor de la República y alcalde *ad perpetuam* de Salamanca. Murió en 1936 en la ciudad de Salamanca, después de haber sido depuesto del cargo de rector, por segunda vez en el año y en forma definitiva.

---

<sup>9</sup> Francisco Madrid. Ob. cit., p. 75

<sup>10</sup> Francisco Madrid. Ob. cit., p. 74

Pío Baroja tiene razón al decir que en la obra unamuniana se perfila claramente la singular personalidad de su creador, a tal extremo que si la desgajásemos de ella, gran parte de la misma resultaría incomprendible.<sup>11</sup>

## 1.2 BIOBIBLIOGRAFÍA

La obra de Unamuno es muy amplia, abarca ensayo, novela, cuento, poesía y teatro. Además es un articulista prolífico, su primera publicación es justamente un artículo en el diario bilbaíno *El noticiero bilbaíno*, de éstos escribirá alrededor de 4,000 a lo largo de toda su vida. Otra parte importante de su literatura la constituye el epistolario, en él hay juicios que ayudan a descifrar la intención que le movió a escribir sus textos. A pesar de su extensión hay una unidad temática en sus escritos en donde la preocupación del anhelo vital de inmortalidad constituye la parte verdaderamente sustancial, y es reiterativa a tal grado, que incluso llega a ser monótona. La razón es que le importaba revivir lo ya vivido, hacerlo de nuevo y que no se perdiera en el pasado y en la nada; cada momento debía ser actualizado una y otra vez, de este modo, creía renovaba su vida y volvía a ser.<sup>12</sup>

El autor de *Dos madres* decía:

---

<sup>11</sup> Luis Granjel Ob. cit , p. 52

<sup>12</sup> Julián Marías *Miguel de Unamuno* Madrid, Espasa-Calpe. 1960, (Austral 991), p 38

Todo autor que escribe mucho se repite mucho, y cuanto más original sea, cuanto más saque su propio fondo en vez de limitarse a contar lo que oye en su derredor, tanto más se repite [ . ] Tus obras mismas, a pesar de su aparente variedad, y que unas sean novelas, otros comentarios, otros ensayos sueltos, otras poesía, no son, si bien te fijas, más que un solo y mismo pensamiento fundamental que se va desarrollándose en múltiples formas.<sup>13</sup>

Además de ser sólo una temática, ésta está inmersa en un ambiente religioso, producto de su formación infantil.

En este inciso se pretende hacer una biobibliografía enfocada en la novelística del autor, la cual está integrada por:

- *Paz en la guerra* (1897),
- *Amor y pedagogía* (1902),
- *Niebla* (1914),
- *Abel Sánchez* (1917),
- *Tres novelas ejemplares y un prólogo* (1920), en este volumen aparece *Dos madres*,
- *La tía Tula* (1920),
- *Cómo se hace una novela* (1925) y
- *San Manuel Bueno y mártir y tres historias más* (1933).\*

---

<sup>13</sup> Citado por Segundo Serrano. Ob. cit., p. 56.

\* La lectura intertextual fue fundamental en la interpretación de este trabajo. Debido a que fueron varios los volúmenes consultados, para evitar tanta nota al pie y como cortesía al lector, se utilizaron únicamente las siglas de la obra unamuniana consultada, mismas que aparecen junto al texto en subíndice. Los textos utilizados fueron

- *Amor y pedagogía* > (AP)
- *Cómo se hace una novela* > (CSHN)
- *De mi vida* > (DMV)
- *Del sentimiento trágico de la vida* > (DSTV)
- *El Hermano Juan* > (HJ)
- *El porvenir de España y los españoles* > (EPE)
- *La agonía del cristianismo* > (LAG)
- *La tía Tula* > (TT)
- *Mi religión y otros ensayos breves* > (MR)
- *Monodialogos* > (MD)
- *Niebla* > (NBL)
- *Tres novelas ejemplares y un prólogo* > (TNE)
- *San Manuel Bueno, mártir y tres historias más* > (SMB)

Para Julián Marías lo que las distingue a primera vista es que no encierran descripciones, ni escenario, ni pintura de costumbres ni indicación de lugar y de tiempo, pues su interés era mostrar pasiones humanas, lo que en verdad le pasa al personaje, lo que se va haciendo, lo que es.<sup>14</sup>

La novelística unamuniana está íntimamente vinculada a la vida del autor. *Paz en la Guerra* es una novela de carácter histórico en la que don Miguel de manera autobiográfica narra el sitio de Bilbao, del que fue testigo cuando tenía diez años, y que marcaría lo que él llamó el “hilo de su historia”. En ella abundan los paisajes, las descripciones y hay minuciosos detalles del ambiente social.

A partir de su segunda novela hay un cambio radical, de aquí en adelante todas estarán escritas, como ya se dijo, en un mismo tono, seguirán relacionadas la vida del autor y la obra, pero ya no serán hechos externos al él (históricos) los que las unan, sino que a partir de este momento su preocupación vital las ligará. Sus contradicciones, sus paradojas, sus dudas, y su agonía por perpetuarse, se convertirán en la línea principal.

Esa transformación está relacionada con sus crisis religiosas, ya que hacia 1900 comienza a plantear su problemática filosófica donde el hombre, objeto y sujeto de estudio, necesita justificar su existencia en esta vida pasajera, para que ésta tenga un valor; de lo contrario, el paso del hombre por este mundo no tiene sentido. De esta manera, la trascendencia se vuelve indispensable, pero la única forma que conoce de immortalizarse es la del catolicismo, misma que no le convence totalmente, de ahí deriva esa lucha constante entre razón y fe.

---

<sup>14</sup> Julián Marías. Ob. cit., p. 43

Así, penetra en el mundo de la intimidad radical y para ello escribe, entre *Amor y pedagogía* y todas sus demás novelas, un tratado en el que expone toda su forma de pensar: *Del sentimiento trágico de la vida* (1912). Libro sin el cual la obra unamuniana perdería mucho en su análisis. A pesar de que *Amor y pedagogía* se publicó diez años antes que éste, ya en ella se vislumbra la postura del autor.

Al hombre, materia prima de su novela hay que conocerlo, penetrarlo. Empieza por darles a sus personajes consistencia humana efectiva, encierran un modo de ser propio e insustituible. Las pasiones que le preocupan son aquéllas en las que está en juego la personalidad. Después de manera gradual va descendiendo a los estratos de la autenticidad, hasta que logra apresar el núcleo esencial de la personalidad. A los personajes los separa de su mundo porque sólo así se les puede penetrar y llegar al fondo del alma, es decir, a lo más profundo de la persona. Esta separación no puede ser total, incluye necesariamente un mundo, una circunstancia. Así, por un lado, les presta la suya propia (de ahí la excesiva resonancia de su voz en sus relatos)<sup>15</sup>, y por el otro les da un mundo interior, para ello se vale de existencias imaginarias

Una cosa es que todos mis personajes novelescos, que todos los agonistas que he creado los haya sacado de mi alma, de mi realidad íntima —que es todo un pueblo—, y otra cosa es que sean yo mismo. (TNE p 19)

---

<sup>15</sup> Julián Marias Ob. cit., pp. 82-84.



En *Amor y pedagogía* los protagonistas aparecen ya individualizados, pero aún no están personalizados, porque no hay en ella una situación radical, donde se desnuden el alma.

*Niebla* es el primer intento de sumergirse de lleno en la creación de entes de ficción, siente la necesidad de introducirse en el modo de ser, pero sólo crea mundos mínimos e íntimos que forman la atmósfera de la vida de Augusto Pérez.

En *Abel Sánchez* desciende por vez primera al fondo del alma y logra apresar el secreto de una personalidad, a partir de una situación, que es la envidia, para adentrarse en el mundo íntimo de Joaquín. Ésta no es un sentimiento para el autor, sino que constituye su determinación de ser y como tal, debe plantearse el problema de su perduración.

A partir de este momento en todas las demás novelas se pueden observar personalidades, aunque nunca con transparencia total, ya que siempre algún reducto quedará velado, aún para ellas mismas.

La obra unamuniana, como se puede ver, es un progreso continuo. Casi desde el principio el autor se sitúa en el terreno que trabajará el resto de su vida, el de la realidad humana que inexorablemente cuestiona la existencia del hombre en este mundo.

Independientemente de que su conflicto personal lo lleva a la introspección del personaje, hay que aunar el rechazo que hay en él a la novela de finales del siglo XIX, del que ya habla en *Del sentimiento trágico de la vida*, y tema en el que profundizará en 1920, justamente en el *Prólogo* a las *Tres novelas ejemplares* (las novelas fueron escritas en 1916, pero publicadas hasta que el *Prólogo* estuvo terminado), donde señala que está en contra de la literatura española de su época por considerarla ramplona.

Jacinto Grau<sup>16</sup> señala como característica de la personalidad de Unamuno a la envidia, ésta se la provocaban dos personajes, Benito Pérez Galdós y Nietzsche. A los que paradójicamente admiraba, pero no les perdonaba el que se le hubieran adelantado.

Julián Marías<sup>17</sup> dice que Benina, la criada de *Misericordia* de Galdós, ya descubre el fondo de su intimidad vital, y don Miguel quien buscaba ser único intenta superarla.

Todas estas situaciones forman una circunstancia, la del mismo Unamuno, de la cual no se puede desprender totalmente, como tampoco lo pueden hacer sus personajes, y como resultado están ellos mismos.

*Cómo se hace una novela* (1925), considerada novela, es posiblemente el mejor ejemplo de cómo el autor nunca separó vida y obra, sólo que es la única en la que se mezclan de manera explícita vida personal y obra, se refleja cómo la una nutre a la otra, y viceversa.

Para comprender mejor ese apetito de inmortalidad es conveniente exponer la manera de pensar, de sentir, de ser de este autor.

### 1.3 BOSQUEJO DE UNA FILOSOFÍA

El autor creó toda una filosofía que permite comprender e interpretar su obra, misma que expuso en *Del sentimiento trágico de la vida* y en *La agonía del cristianismo*. Para Unamuno la filosofía responde a la necesidad en el hombre de formarse una concepción unitaria y total del

---

<sup>16</sup> Jacinto Grau *Unamuno. Su tiempo y su España* Buenos Aires, Alda, 1947, pp 101-116.

<sup>17</sup> Julián Marías Ob cit., p. 47

mundo; cuya consecuencia engendra una actitud íntima y hasta una acción. De este modo de comprender o no comprender el mundo, nacerá un sentimiento respecto a la vida misma, y en él estará su preocupación por el único problema vital que según su criterio debe importar: el del destino individual y personal.

Son cinco los aspectos que esta concepción filosófica toma en cuenta: el *hombre de carne y hueso*, el ansia de inmortalidad, la razón y la fe, la postura ante la existencia de Dios, y por último, la agonía, entendida ésta como la lucha inacabable por un deseo anhelado.

### **1.3.1 El hombre de *carne y hueso***

El hombre se convierte en su objeto y sujeto de estudio, pero el que a él le interesa es aquel que llama *de carne y hueso*: el que nace, sufre y muere; quiere y piensa; come, bebe y duerme, pero sobre todo muere.

Lo que determina, lo que hace a ese hombre y no otro, son dos principios, uno de unidad y otro de continuidad. El primero dará unidad en el espacio, gracias al cuerpo y después lo hará en la acción y en el propósito. Porque en la vida todo hombre tiene uno, que lo mueve a actuar, mismo que puede cambiar momento a momento. Incluso hay quienes durante toda su vida persiguen uno solo. Sin embargo, entre más unitaria sea su acción será más hombre este hombre.

El segundo principio es el de continuidad en el tiempo, según su concepción, el hombre en el presente está formado por una serie continua de estados de conciencia, donde la memoria, base de la

personalidad individual, gracias al recuerdo (porque se vive en él y para él), enlaza el pasado al presente para hacerse porvenir, en un esfuerzo por perseverar. Un hombre en el que se funden estos dos principios es alguien que quiere ser y por lo tanto existe. Pero hay quienes quieren ser otro del que son. Se puede anhelar lo que tienen los demás, pero querer ser otro es para Unamuno algo incomprendible, es preferible perseverar en el ser aun con desgracias que la *no existencia* sin ellas. La existencia es pues un hambre de ser.

También hay hombres intermedios, aquéllos que defienden su personalidad y que sólo aceptan un cambio en su sentir cuando éste puede entrar en la unidad de su espíritu y enlazar continuidad en él. Ese cambio es aceptado si armoniza y se integra con todo el resto de su ser, pensar y sentir y, al mismo tiempo, se puede encadenar a sus recuerdos. Un hombre puede cambiar mucho, casi por completo, pero dentro de una continuidad.

Por último, están los casos patológicos, hombres en los que se da un cambio de personalidad. En ellos la memoria se arruina por completo, sólo queda el organismo físico, lo cual equivale a la muerte para el sujeto que la sufre, mas no para quienes la heredan si tiene bienes de fortuna.

El autor buscaba ante todo permanecer dentro de sus principios de unidad y continuidad, porque antes que todo había que ser Miguel de Unamuno, lo contrario equivaldría a la nada. Y sugiere que los hombres de carne, debían tomar por modelo a las hormigas y a las abejas y a los pueblos de papel, de aquellas pajaritas que construyó durante la guerra carlista, libres y obedientes, resignados a la vida y a la muerte y animados todos por una misma idea, una misma voluntad y un mismo

fin.<sub>DMV p 151</sub>

En conclusión hay tres tipos del hombre: 1) el de *carne y hueso*, 2) el que acepta un cambio dentro de una continuidad, y 3) aquel que busca un cambio total de personalidad, el caso patológico. A éstos se les denominará en este trabajo como sujetos del tipo A, B y C, respectivamente.

### 1.3.2 El ansia de inmortalidad

Mientras que el *hombre de carne y hueso* tiene una finalidad, hay individuos en los que no hay una unidad y una continuidad, para ellos esto significa su destrucción, dejar de ser lo que se es, ante lo que se rebela Unamuno, porque no hay nada más aterrador que la nada. En este *hombre de carne y hueso* que tiene un fin porque se conoce, porque siente, y por lo tanto, se quiere, hay un deseo por perseverar indefinidamente en el ser. Así, es como enfrenta una batalla, por un lado, lucha por ser inmortal y salvarse de la nada y, por el otro, piensa que esta vida no tiene valor.

Para Unamuno el hombre siente sed de ser siempre, de ser eterno, porque de lo contrario su paso en esta vida no tendría sentido. Si al morir el individuo, la conciencia vuelve a la inconciencia de la que salió, entonces el linaje humano es sólo una procesión de fantasmas. Hay que enfrentarse a este problema y encontrar la respuesta de ¿para qué todo? Este debe ser el punto de partida de toda filosofía, y lo que debe teñirla es la búsqueda de una solución a este problema.

Qué hermoso que el alma no muriera nunca, escribió en *Del sentimiento trágico de la vida*, sin embargo, a él sólo se le dan raciocinios de lo absurda que es la creencia en la inmortalidad. Es terrible afirmarla en su deseo. Para él, los débiles sustituyen con otro el anhelo de inmortalidad, y en los fuertes, como él, sobrepuja la duda de lograrla y su rebose de vida va más allá de la muerte. Cuando la duda nubla la fe en la inmortalidad, el hombre busca perpetuarse aunque sea a través de la fama y del nombre, con tal de alcanzar siquiera una sombra de inmortalidad. Por eso, hay una lucha para singularizarse.

Por otro lado, muchos apagan su fe de vida eterna con fe religiosa, el catolicismo tiene como fin primordial proteger esa fe en la inmortalidad, pero no todos pueden beber de ella. Éste ha querido racionalizarla, haciendo de una creencia la base de una filosofía. Para el creyente la eucaristía es el reflejo de la creencia en la inmortalidad. Una cosa es que el cuerpo resucite y otra que el alma sea inmortal. No hay una manera racional de probar la inmortalidad, por el contrario, sí se puede probar de esta forma la muerte. Tampoco la razón da consuelo de vida y verdadera finalidad de ésta, don Miguel cae en un abismo y se ve en la necesidad de renunciar, por un lado, a la posición de los que quieren hacer verdad racional y lógica de la fe y, por otro, a la de quienes hacen de la verdad racional motivo de vida, y su postura será la lucha constante: la agonía; así la inmortalidad cae fuera de la razón, pero también cae en la irracionalidad de la mortalidad absoluta de ésta.

Su duda, no llega al escepticismo completo, pues sería la extinción de la inteligencia y la muerte total del hombre. Su razón le lleva a lo que llama "escepticismo vital" que es negar que su conciencia sobreviva a su muerte, de este choque nace la incertidumbre que para él es el consuelo.

Tanto la creencia en la inmortalidad como la certeza de que con la muerte hay un anonadamiento completo, definitivo e irrevocable de la conciencia personal, hacen imposible la vida. Para él todo individuo en algún momento, se ha sentido atormentado por lo que sucede después de la muerte.

Ante este conflicto que le provoca el ansia de inmortalidad hay tres soluciones. La primera, es la que plantea el catolicismo y que es la causa de su agonía, sin embargo dice en *Del sentimiento trágico de la vida* que hay que vencer a la razón y que venza la fe. La segunda, es a través de la fama y el nombre. Unamuno en ese afán de singularizarse buscó hacerlo no a través de su obra entera sino de una parte específica de ésta: el personaje. Esta forma de inmortalidad la expone en *Cómo se hace una novela*. La tercera, es a través de los hijos y ésta la describe tanto en *Del sentimiento trágico de la vida* como en *La agonía del cristianismo*. Por un lado, los hijos son parte y prolongación de los padres y ellos a su vez tendrán quien sea su parte y su prolongación, y así irá la cadena sin término.

### 1.3.3 Razón y fe

Éstos son los polos entre los cuales luchó toda su vida. Confiesa que ni en sus días de fe, de su ingenua mocedad, las descripciones del infierno le hicieron temblar, sin embargo, la nada le parecía mucho más aterradora. Como ya se dijo, no cree en la fe en la inmortalidad del alma según el catolicismo, porque esta solución, satisface a la voluntad, pero

si se racionaliza no satisface a la razón. Para creer en el Dios inmortalizador necesitaba señales. Unamuno no se somete a la razón, se rebela contra ella y a fuerza de fe cree en el Dios inmortalizador. La razón ataca y, al mismo tiempo, la fe no se siente segura sin ella, de aquí surgen todas sus contradicciones.

La razón no prueba que el alma sea inmortal, pero sí prueba dentro de sus límites, que la conciencia individual no pueda persistir después de la muerte del organismo corporal del que depende. Sus límites son los de la racionalidad: de lo que se conoce comprobadamente. Así, pues, hay un triunfo supremo de la razón sobre la fe. Porque la primera es facultad analítica, es decir, destructiva y disolvente y, la segunda, es creer lo que no se ve. Es la base de la esperanza, es la esperanza de Dios, el deseo ardiente de que haya un Dios que garantice la eternidad. También es cuando un elemento lógico racional se une a uno afectivo o irracional y se presentan en forma de conocimiento, por ello no se le puede separar de un dogma, el que sea. Su fe en la inmortalidad es irracional, pero fe y razón se necesitan mutuamente. La primera está basada en la incertidumbre, por eso Unamuno repetirá: "¡Creo, Señor, ayuda a mi incredulidad!" Justamente porque necesita creer es que tiene fe, pero duda de que Dios le ayude. Para él su fe no es la de un estúpido, sino la de un desesperado.

Decía que llevaba en su fondo un sedimento de desesperación religiosa, de suicidio de la razón, por desesperación se afirma, por desesperación se niega.

Y así vivió en su contradicción religiosa, en su lucha, en su agonía.



### 1.3.4 Creer que Dios existe es querer que exista

Su desenfrenado apetito de vivir, su repugnancia a morir y la resignación a la muerte lo llevan a buscar a Dios, así creer en Él es, ante todo y sobre todo, querer que le haya, y como la fe, es cuestión de voluntad. La angustia vital le hace sentir su ausencia y su vacío.

La fe en Dios estriba en la necesidad vital de encontrar una finalidad, de poder sustentar un para qué. Sin embargo, la razón pregunta: ¿existe Dios, esa persona eterna, eternizadora, que da sentido a la existencia, y que está fuera de la conciencia del individuo? Es algo insoluble, a la razón le debe bastar el no poder probar la imposibilidad de su existencia.

Su deseo por persistir eternamente lo conduce al Dios antropomórfico. Antes que la razón se impone la voluntad. Don Miguel lo buscó por la vía de la razón y no lo encontró, y poco a poco al irse hundiendo en el abismo se le encendió el hambre de Dios, y así al sentir su falta, percibió que era realidad. Dios no existe, sino que sobre-existe, sustentando la existencia del individuo. Éste, para salvarse de la nada, cree en Él.

Creer en Dios es anhelar que lo haya, es conducirse como si lo hubiera, es vivir ese deseo y hacer sentir de éste, el íntimo resorte de acción.

Unamuno decía creer en Dios como creía en sus amigos, por sentir el aliento de su cariño y de su mano invisible e intangible que le traía, le llevaba y le estrujaba, y le hacía sentir que había una mente universal que le trazaba su propio destino.

Así, creer, en primera instancia, es querer creer.

### 1.3.5 La agonía

Agonía es lucha. Agoniza aquel que vive luchando, y se lucha contra la vida y la muerte. El hombre debe estar en lucha siempre, de lo contrario su vida equivale a la muerte, que es la paz. El que lucha duda. Él, como poeta, creía en el pasado, descreía en el presente como ciudadano, y dudaba, luchaba y agonizaba en el porvenir.

Miguel de Unamuno fue un constante luchador entre razón y fe, que pensaba que el que vive sufriendo ama y espera, aunque al final no haya esperanza. La agonía del autor es su lucha por el cristianismo, su muerte y su resurrección, en cada momento de su vida íntima. La paz entre razón y fe es imposible, por lo que hay que vivir de su guerra, y hacer de ésta, condición de vida espiritual. Él es un hombre que quiere, piensa y siente, y el sentimiento no transige con términos medios. Este escepticismo es lo que llamó la duda, y ésta fue su eterno conflicto.

Las paradojas e incluso contradicciones que se pueden encontrar en este marco filosófico son necesarias, pues como él mismo escribió en *La agonía del cristianismo*, la paradoja es una doctrina agónica.

A este desesperado agónico que fue Miguel de Unamuno se le ha ubicado tanto dentro del existencialismo, como dentro de la Generación del 98. Sin duda con ambos grupos comparte características.

El autor de *Dos madres* admiraba profundamente a quien es considerado el padre del existencialismo: Sören Kierkegaard. En el prólogo a *San Manuel Bueno, mártir y tres historias más*, le llama su "favorito". Como éste, don Miguel se consideraba a sí mismo un pensador, y aprendió el danés para poder leer sus escritos en lengua original. Los tres temas fundamentales de la filosofía del autor danés

están presentes dentro de la obra unamuniana: considerar que la vida no tiene valor, el temor a la muerte y la desesperación.

El término "Generación", enmarca a un grupo de escritores que aparecieron a principios del Siglo XX: Unamuno, Pío Baroja, Azorín, Valle-Inclán, Benavente, Maeztu y los Machado.<sup>18</sup>

Azorín es quien utiliza el término en forma definitiva en unos artículos que publicó en el *ABC* y más tarde fueron recogidos en *Clásicos y Modernos*. Es a partir de ciertas características que son comunes entre estos escritores, como trata de agruparlos. Sin embargo, hubo quienes no estuvieron de acuerdo en pertenecer al grupo, negando su existencia, como fue el caso de Pío Baroja y de Maeztu.<sup>19</sup> Este grupo surge debido al anquilosamiento de la generación anterior, la de Benito Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán y Clarín, quienes al final de su carrera se sienten a disgusto con el realismo.<sup>20</sup>

Los rasgos que tiene en común Unamuno con los miembros de esta generación son los siguientes: a) es coetáneo de sus integrantes, es decir, la proximidad en su fecha de nacimiento lo coloca a la misma distancia y en el mismo grado (Unamuno, 1864; Valle-Inclán, 1866; Azorín, 1873; Pío Baroja, 1872; Maeztu, 1875; Benavente, 1866; Manuel Machado, 1874; y Antonio Machado, 1875).

b) Convive en el mismo medio.

c) Tiene una formación ideológica que como la de ellos emana de fuentes extranjeras y europeas (Nietzsche, Kierkegaard).

d) Comparte un hecho histórico, la pérdida de la últimas colonias.

---

<sup>18</sup> Pedro Salinas. *Literatura Española del Siglo XX*. Antigua Librería Robredo, México, 1949, p. 26

<sup>19</sup> Pedro Salinas Ob. cit., p. 27

<sup>20</sup> Pedro Salinas Ob. cit., p. 32

e) Al igual que los noventayochistas tiene un gran amor al paisaje y a los viejos pueblos.

También se aleja del grupo, principalmente en la manera en la que trató al personaje, ninguno como él penetró tanto la personalidad. Renuente a ser encasillado, decía que si se le agrupaba dentro de la Generación por el hecho de ser liberal, entonces sí tenían razón.

Comparte más rasgos con los noventayochistas que con los existencialistas, sin embargo, posiblemente sean de más peso esas tres coincidencias con los segundos. Pero él opinaba así de sí mismo: “yo, Miguel de Unamuno, como cualquier otro hombre que aspire a conciencia plena, soy especie única.” (MR p 11)

## 2.1 GÉNERO

*Dos madres*, *El marqués de Lumbría* y *Nada menos que todo un hombre* fueron escritas en 1916 y publicadas hasta que el *Prólogo* estuvo terminado en 1920. Los cuatro textos integran el volumen *Tres novelas ejemplares y un prólogo*.

La forma en que está estructurada la novela *Dos madres* hace pensar que más que tratarse de una novela se trata de un drama, porque la enunciación adquiere la forma de parlamentos, introducidos por un narrador. Quién mejor que el mismo autor para aclarar la duda. Cotejando *Dos madres* con su propio teatro se encontraron diferencias significativas. Las obras a las que literalmente denomina así, son textos que inician con una lista de los personajes que en ellas aparecen. Están divididas en actos y éstos a su vez se subdividen en escenas. Al

comenzar cada una de ellas pone el nombre de los actantes que participarán y al finalizar el drama se cierra el telón. No hay un narrador, sino pequeñas acotaciones escénicas.

Helena Beristáin dice que en teatro no hay narrador, que éste se elimina porque “el texto es producido en atención a que va a ser representado”, y que la comunicación se establece a través de la “imitación de actos sémicos lingüísticos”, los cuales no se consideran parte del lenguaje, sino como un código análogo que interactúa con el escenario, efectos de luz, sonido y que el espectador debe interpretar.<sup>21</sup>

El teatro unamuniano encaja perfectamente en lo que Beristáin dice; *Dos madres*, no. Aún comparando a este narrador con las acotaciones de Valle-Inclán, las cuales son ricas en descripción y en las que incluso se toca la parte íntima del personaje, se observa que el narrador del texto analizado está muy lejos de éstas. He aquí un par de ejemplos tomados de *Divinas palabras*:

Coimbra, siempre en dos pies, reflexiona moviendo la cabeza manchada de negro y azafrán, con cascabeles en la punta de las orejas. Poco a poco, poseído del espíritu profético, queda inmóvil mirando a su dueño, y tras un momento de vacilar, temblantes los cascabeles de las orejas, comienza a mover furiosamente el brazuelo izquierdo.<sup>22</sup>

Se puede observar en el subrayado cómo Valle-Inclán habla de la intimidad del actante.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Helena Beristáin *Análisis estructural del relato literario*. México, UNAM-Limusa, 1998, p 118

<sup>22</sup> Ramón del Valle-Inclán *Divinas palabras* Madrid, Espasa-Calpe, 1979 (Austral, 1320), p 18

<sup>23</sup> Los subrayados de los ejemplos tomados de Valle-Inclán no son de él.

El río divino de romana historia es una esmeralda de mirajes de ensueño. Las vacas de cobre abrevan sobre la orilla, y en los claros de sol blanquean los linos mozas como cerezas y dueñas caducas del ocre melado de las imágenes en los retablos viejos. El campo, en la tarde llena de sopor, tiene un silencio palpitante y sonoro. Miguelín El Padronés asoma por cima de una barda, y sin hablar, con guiños de misterio, abre los brazos convocando gentes. Algunas voces interrogan lejanas.<sup>24</sup>

Se observa por medio del subrayado lo descriptivo que era el teatro de Valle-Inclán.

Como ya se dijo, las acotaciones de don Miguel son breves y en su mayoría se refieren a los movimientos que debe ejecutar el personaje; en pocos casos describe el escenario en que se desarrolla la historia y en muy contadas ocasiones habla del vestuario:

“(Vanse y queda la escena desierta. Al rato llaman a la puerta. La voz de Laura desde afuera.)”

“(A Laura)”

“En el fondo de la escena un espejo de luna y de cuerpo entero, tapado por un biombo...”<sup>25</sup>

De lo anterior se concluye que en *Dos madres* hay un dominio del discurso directo sobre el narrativo en cuanto a su extensión, alejándose de la narrativa y acercándose al drama en cuanto a la forma. Todo esto como un mero recurso estético del autor, no hay que olvidar que no le gustaba dejarse encasillar. Esto no significa que su teatro y sus novelas no puedan ser representadas. Cuando *Nada menos que todo un hombre* fue puesta en escena, Unamuno expresó:

---

<sup>24</sup> Ramón del Valle-Inclán. Ob. cit., p. 126

<sup>25</sup> Los tres ejemplos están tomados de la obra de teatro *El otro*, páginas 18, 19 y 31 respectivamente

la escribí ya en vista del tablado teatral, me ahorré todas aquellas descripciones del físico de los personajes, de los aposentos y de los paisajes, que deben quedar al cuidado de actores, escenógrafos y tramoyistas. Lo que no quiere decir, ¡claro está!, que los personajes de la novela o del drama escrito no sean tan de carne y hueso como los actores mismos, y que el ámbito de su acción no sea tan natural y tan concreto y tan real como la decoración de un escenario. (SMB, p. 10)

Otro aspecto que hace suponer que se trata de una novela es que, como dice Oscar Tacca, está dirigida a un lector individual, individualismo forzoso que impone ésta por sus condiciones de percepción. Es el lector quien la hace avanzar y la participación de éste es más personal cuando detiene su lectura, pues a su vez se detiene la novela, cosa que no sucede con el drama.<sup>26</sup>

## 2.2 LAS VOCES DE LA NOVELA

### 2.2.1 El diálogo

*Dos madres* consta de once pequeños capítulos y una breve conclusión incluida en el último. Si bien en las tres novelas que forman el volumen, hay formas dialogadas, ésta es la única en que la enunciación aparece en la voz del personaje, razón que hace suponer que está constituida por diálogos.

María del Carmen Bobes Naves dice que el diálogo es una forma de discurso fragmentado, compuesta por una cadena de intervenciones lingüísticas organizadas en presente, con los interlocutores cara a cara,

---

<sup>26</sup> Oscar Tacca. *Las voces de la novela*. Madrid, Gredos, 1982, p. 154.



en situación compartida, en la que los sujetos (pueden ser dos o más) cumplen alternativamente las funciones de emisor y de receptor.<sup>27</sup>

Todas las formas dialogadas encontradas cumplen los requisitos señalados. Es preciso hacer algunos comentarios respecto a las situaciones cara a cara. Los primeros capítulos sólo tienen una, éstas son largas, mientras que a partir del VII se duplican o triplican y son mucho más cortas. Se observa que éstas, forman el hilo tensional, al principio flojo, después se estira, se vuelve a aflojar y por último, en el capítulo X, se rompe al llegar al punto climático. Ahora bien, ¿constituye cada una de estas situaciones un diálogo, sin importar su extensión? Para obtener una respuesta hay que tener en cuenta otros elementos. Agrega Bobes que las intervenciones de estos hablantes son paralelas y progresivas porque se realizan teniendo en cuenta a los anteriores y van formando una secuencia lógica que permite crear un sentido. Hay un tema principal alrededor del cual puede haber otros secundarios.<sup>28</sup> Al principio habrá posiciones divergentes que irán convergiendo hacia un mismo punto. Este proceso tiene una razón de ser: el diálogo, a diferencia de la conversación, persigue un fin.

Hay cierta relación entre la extensión de las situaciones compartidas y la creación de un sentido, es decir, mientras más amplias son éstas, más posibilidades hay tanto de reconocer el tema principal como de conseguir un propósito. De los capítulos I al VI se advierte una temática, aunque la lógica de la secuencia se vea alterada por los temas secundarios; finalmente se llega a una especie de conclusión, que anuda el punto central.

---

<sup>27</sup> María del Carmen Bobes. Ob. cit., p. 7

<sup>28</sup> María del Carmen Bobes. Ob. cit., p. 33

A partir del capítulo VII sólo hay pequeñas conversaciones en las cuales no hay tema principal perceptible. Este capítulo comienza justo cuando Berta le anuncia a Juan que va a ser padre. Raquel está a un paso de conseguir su propósito. Posiblemente esta forma de discurso ya no sea indispensable.

El diálogo es un proceso sémico en el que los signos verbales entran en concomitancia con los no verbales, éstos son tan valiosos como los primeros porque pueden ayudar a convencer, a desafiar o incluso a inhibir al interlocutor<sup>29</sup> y deben ser interpretados por éste. Es frecuente que un signo verbal se conteste con uno no verbal, o que intervenciones verbales se interrumpan con las no verbales. Los signos no verbales suelen recogerse en el texto narrativo que tiene más profusión y detalle que el mismo diálogo; a veces, para dar paso al enunciado dialogal de un personaje, transcurre una página o dos que describen actitudes, movimientos, disposiciones.<sup>30</sup>

Los signos no verbales que aparecen en *Dos madres* están en una voz en tercera persona, son relativamente pocos; forman parte del texto narrativo, están intercalados en la enunciación, o bien, inmersos en las introducciones, que en algunos capítulos suelen ser bastante largas; a pesar de que en éstas hay gran descripción, no se consideran todas ellas como signos no verbales, sino únicamente se toman en cuenta como tales aquéllos que afectan de manera directa el proceso enunciativo. Sólo en una ocasión un signo no verbal contesta por sí solo a uno verbal: “Los ojos de Berta se llenaron de lágrimas”. (TNE p 83)

---

<sup>29</sup> María del Carmen Bobes. Ob. cit., p. 84

<sup>30</sup> María del Carmen Bobes. Ob. cit., p. 88.

Como ya se ha dicho, esta actividad se realiza por turnos, a pesar de que tiene sus normas como son la igualdad lingüística de los hablantes, la misma libertad de expresión, la participación activa y la fase previa;<sup>31</sup> no sigue criterios fijos, es flexible sobre todo en cuanto a la competencia y habilidad de los hablantes pues favorece a quien maneja el lenguaje.

Raquel destaca sobre todos los demás personajes, se desenvuelve verbalmente con eficacia. Aunque en el diálogo nadie se puede imponer ni por uso de la voz ni por actitud corporal, ella sí se impone a los demás con su actividad sémica. Sus intervenciones suelen ser más largas, remiten a cierto nivel cultural que es el conocimiento que tiene, por un lado, de la Iglesia como institución y como religión; y por el otro, del Estado también como institución.

El autor ha puesto en esta voz dos hechos que marcaron su vida: el único recuerdo que tiene de su padre, aquella conversación en francés. Raquel le canta a la niña “extrañas canciones en una lengua desconocida”, (TNE, p 63) lo que entona son “Oh, recuerdos de mi infancia...” (TNE p 65); y, los momentos dramáticos de sus crisis del año 1897, cuando Concha al verle llorar, extendiendo los brazos, exclamó: “¡Hijo mío! ¡Hijo mío!”. Es preciso aclarar que aunque Berta también llama de esta forma a Juan, es en Raquel en quien primero aparece la frase, es ella quien la repite más veces y con matices diversos. Primero, con la ternura de una madre le dice a Juan: ¿Por qué lloras así? Anda, llora, llora, hijo mío”. (TNE p 31) Más adelante lo trata con compasión después de haberlo apartado con gesto brusco: “No, ven; ven, ¡Juan, ven! ¡Hijo mío! ¿Para qué quiero más hijo que tú? ¿No eres mi hijo?” (TNE, p 47) Casi al final

---

<sup>31</sup> María del Carmen Bobes. Ob. cit., p. 85

cuando Berta se lo disputa a Raquel, ésta se expresa con tono de burla: ¿Y tú, Juan, tú *hi-jo mí-o*, te vas a repartir? ¿O estás para tu esposa entero? (TNE p 68)

A partir de todas las características hasta ahora mencionadas, se pueden establecer cánones para la definición del diálogo; sin embargo, es preciso señalar que habrá variantes y es en el texto literario donde éstas se harán más presentes como recursos que utiliza el autor. En este caso, la superioridad de Raquel en su competencia lingüística que se manifiesta en la libertad de expresión que le concede el escritor, es para demostrar su capacidad de dominio sobre los demás.

Revisando las situaciones compartidas en la obra, tomando en cuenta todos los elementos expuestos, se puede decir que hay en ella un diálogo en cada uno de los primeros seis capítulos; después aparecen pequeños intercambios a manera de conversación que comparten con el diálogo algunos rasgos, destacando la ausencia de uno, que es la creación de un sentido que permite conseguir un fin. Constituye éste la razón por la cual el autor lo eligió entre las formas de discurso fragmentado. Así pues, si se utiliza éste, con sus desviaciones un poco más marcadas, por tratarse de un texto literario, es posible conseguir un objetivo. Raquel, mujer estéril que pretende ser madre, necesita convencer a Juan para que el hijo tan anhelado sea procreado, concebido y parido; la forma de adueñarse de él pasa a segundo término. Para poseer (ser madre) primero es necesario que haya algo (el hijo). De hecho, en cuanto Berta anuncia su embarazo, el diálogo termina, el propósito ya ha sido conseguido.

A nivel extradiegético, el autor aprovecha esta estructura para confrontar las posibilidades que tiene de perpetuarse. Raquel, el Unamuno principal dialoga con los otros Unamunos.

De manera paradójica, le descubre al lector de forma encubierta las dudas que son la causa de su lucha interna entre la razón y la fe, mismas que están presentes en los personajes y que se pueden deducir de su comportamiento:

Mi empeño ha sido, es y será que los que me lean, piensen y mediten en las cosas fundamentales, y no ha sido nunca el de darles pensamientos hechos. Yo he buscado siempre agitar y a lo sumo sugerir más que instruir. Si yo vendo pan, no es pan, sino levadura o fermento. (MR, p 14)

El diálogo se convierte en método de conocimiento, tanto del autor mismo como del hombre, al revelar en lo que se dice, lo que se es:

A un hombre de verdad se le descubre, se le crea en un momento, en una frase, en un grito. [...] Y luego que le hayáis así descubierto, creado, lo conocéis mejor que él se conoce a sí mismo ACASO. (TNE, p 20)

### 2.2.2 Narrador y receptor

Se ha dicho que la enunciación en *Dos Madres* está en la voz de los personajes, que por cierto son cinco. Sin embargo, la comunicación que establecen éstos entre sí, se va enlazando gracias a una sexta voz, la del narrador. Éste, en el texto analizado, aparece en tercera persona, es

heterodiegético, pero es el que conoce más y mejor la historia, transita libremente de lo visible a lo invisible, aunque no significa que sea del todo objetivo. Califica a los personajes: Berta es “angelical” (TNE, p 34), sus padres forman un “sesudo matrimonio” (TNE p 35) y son unos “buenos padres” (TNE p 65), y para referirse a don Juan siempre utiliza el adjetivo “pobre”. También emite juicios de una manera implícita:

-“¡y eso que se pretendía conocer a la viuda”, (TNE, p 44) hablando de Raquel;

-“Parecían abrumados” (TNE p 61) los señores Lapeira cuando Juan les propuso ponerle a la niña Raquel, “Y era la nodriza quien se la llevaba ...!” (TNE p 65)

-“sino a su hija...” (TNE p 66) escribiendo doble “jj”, para referirse a la hija de Juan;

-“¡Qué mirada la que Raquel y Berta se cruzaron sobre el cuerpo blanco y quieto de su Juan!” (TNE p 69)

Cuando el juicio es comprometedor se limita a repetir la enunciación del personaje:

-“Esta mujer me matará! – solía decirse –”, (TNE p 27) el pobre Juan cuando pensaba en Raquel.

-Berta se decía: “Arrancarle ese hombre...Y él me hará como ella...” (TNE p 38)

Utiliza la narración retrospectiva, principalmente en copretérito y en pretérito simple. La elección del tiempo en este tipo de narración no importa, según Luz Aurora Pimentel,<sup>32</sup> pues los acontecimientos narrados se desarrollan en el ahora y se viven como tales.

---

<sup>32</sup> Luz Aurora Pimentel *El relato en perspectiva* México, Siglo XXI, 1998, p 162

Es importante señalar que el narrador es quien marca el tono de voz en que enuncia el personaje: “Berta gimió”, “Juan gritó”, “Raquel dijo”.

Del discurso narrativo se pasa al discurso directo. Mieke Bal enfatiza que cuando “hay dependencia del texto del actor, con respecto del texto del narrador, es decir, cuando éstos están íntimamente relacionados no se puede hacer una distinción entre niveles narrativos”.<sup>33</sup> Luz Aurora Pimentel opina que es un exceso hablar de diferentes niveles narrativos con cambios de locución, porque no cambia el narrador. Por su parte, Oscar Tacca dice que por mucho que diferencie las voces el narrador, permanecerá siempre en el primer plano de la audición y de la conciencia.<sup>34</sup> La intervención directa de los personajes en el discurso narrativo es una ilusión, pues su palabra también pasa por la alquimia del narrador, aún en el diálogo está tan presente éste como aquéllos, y agrega que la verdad oral de un personaje es una verdad tamizada por el narrador. El diálogo oscila entre la nimiedad frente al relato propiamente dicho y la marca indeleble del narrador.<sup>35</sup>

Así pues, contrariamente a Bal y a Pimentel, se ha optado por la postura de Oscar Tacca, distinguiendo ya a partir de este momento dos niveles: el narrador y el personaje. Cabe además señalar que la voz superior tiene un grado de cognición mayor, no tanto por la historia narrada sino por el conocimiento que tiene del personaje.

La voz del narrador cumple varias funciones: narra la historia, describe al personaje a través de sus rasgos físicos y de las transformaciones que sufre al sentir sus emociones, se introduce en su

---

<sup>33</sup> Luz Aurora Pimentel Ob. cit., p. 148.

<sup>34</sup> Oscar Tacca. Ob. cit , p 136

<sup>35</sup> Oscar Tacca. Ob. cit , p 137

conciencia permitiendo que el lector conozca su forma de pensar y de actuar aun antes de realizar la acción, y mediante la exposición de signos kinésicos establece la relación espacial que hay entre las voces; asimismo ubica a la historia en el tiempo y a los personajes dentro de su atmósfera.

El narrador exige un destinatario, el lector, quien “va dibujando una imagen del autor, al tiempo que va siguiendo todas las instrucciones de lectura.”<sup>36</sup> Según Luz Aurora Pimentel, esta imagen nada tiene que ver con un conocimiento biográfico del autor histórico, sino que es producto de estructuras tanto discursivas como narrativas en las que se inserta la enunciación.<sup>37</sup> Este no es el caso de Unamuno, cuya obra es de alguna manera autobiográfica, porque pensaba que todo personaje que crea un autor es parte del autor mismo, decía que “todas las criaturas son su creador: ‘los autores, nos creamos en todos los personajes poéticos que creamos, hasta cuando hacemos historia’”,<sup>(CSHN, p.5)</sup> los que leen no pueden separar al hombre histórico del personaje.

Para él, toda expresión de un hombre histórico verdadero es autobiográfica.

El perfil de algunos narradores embona más fácilmente con el de su autor, como el que aparece en *Dos madres*, quien se hace preguntas que ni el mismo personaje es capaz de hacerse, mismas que alguna vez hizo su autor, como “¿Qué es ser padre?” <sup>(TNE, p. 55)</sup>

Oscar Tacca dice que la función del narrador es informar, que no le están permitidas la falsedad, la duda ni la interrogación en esa información, lo único que le está concedido es variar su cantidad.

---

<sup>36</sup> Luz Aurora Pimentel Ob. cit., p. 174

<sup>37</sup> *Ibidem*



Ninguna pregunta corresponde al narrador y debe atribuirse al autor, al personaje o al lector.<sup>38</sup> En el caso de *Dos madres*, éstas corresponden a lo que el mismo Tacca llama la intrusión del autor, obligando de esta manera a una lectura programada. Así, el lector construye a partir de la información que se le presenta, lo que Luz Aurora Pimentel denomina “autor implícito”. De esta misma manera, el autor al construir su texto tiene en mente un tipo de lector a quien va dirigido su discurso, y que ha sido llamado “lector implícito”.<sup>39</sup>

A partir del perfil del lector que tiene en mente el autor, otorgará o negará toda la información descriptiva y narrativa que él considera necesaria, incluso las referencias a códigos culturales que supone compartidos o un saber recóndito que es una invitación a salir del texto en cuestión para completarlo con la lectura de otros. Este lector implícito se puede inferir a través del discurso mismo.<sup>40</sup>

Ese “lector implícito” juega un papel muy importante dentro de *Dos madres*, y tiene a su favor un buen número de señales explícitas que el autor da en el *Prólogo* que la antecede. En él, Unamuno dice que los críticos padecen pereza mental pues no saben juzgar más que conforme a precedentes, lo que significa que si el lector pretende leer con ojos críticos, más vale que rompa con la crítica de esa época y no trate de encasillarlo, he aquí la primera señal. Aquí mismo se refiere al lector como nosotros, primera persona del plural, “porque hemos de ser tú, lector, y yo, es decir, nosotros, los que volvamos sobre ello.” (TNE p. 9) Autor y lector deben estar en un mismo nivel.

---

<sup>38</sup> Oscar Tacca, Ob. cit , p. 67

<sup>39</sup> Luz Aurora Pimentel. Ob. cit , p 174

<sup>40</sup> Luz Aurora Pimentel. Ob. cit , p 177

Dice Unamuno que a la novela la llamó ejemplar porque la da como ejemplo de vida y realidad y sus personajes, a los que llama *agonistas* o luchadores, son seres reales cuya realidad íntima está en su querer ser o en su querer no ser y no en la que le den los lectores.

El lector de *Dos madres* debe romper radicalmente con el realismo porque es externo, aparental y anecdótico y no es creativo. Las figuras de los realistas suelen ser maniqués vestidos, son personajes crepusculares que ni quieren ser ni quieren no ser; no hay un momento en que se vacíen, en que desnuden su alma. En cambio, las criaturas del autor viven una realidad íntima, de voluntad, ya sean *hombres de carne y hueso* o *entes de ficción*. Para encontrar esta realidad íntima, el lector debe buscar en el personaje el ser que él es para Dios, el que es para los otros, el que se cree ser y el que quisiera ser, y este último es el real porque Dios le premiará o le castigará por lo que quiso ser. Así como hay quienes quieren ser, también hay quienes quieren no ser, movidos por lo que él llama *noluntad*. Éste es un suicida.

Todo esto que parece un lío no basta con comprenderlo, hay que sentirlo apasionada y trágicamente. De esta manera, es como ha creado criaturas reales. Para gozar una obra de arte hay que re-crearla y recrearse en ella, como Unamuno, quien al leer *El licenciado Vidriera* de Cervantes a quien ha recreado en sí mismo al re-crearse, pues el licenciado Vidriera era el mismo Unamuno. Para sentir a un personaje hay que partir de que todo hombre lleva dentro de sí las siete virtudes capitales y sus siete vicios opuestos, por lo cual es capaz de crear *agonistas* de toda clase.

No hay que leer para no enterarse o para matar el tiempo, sino que en la lectura debe buscarse y encontrar hombres que quieran ser o que

quieran no ser, que se descubran en un momento, en una frase o en un grito, hay que excitarlos y quererlos. Hay que conmoverse, siempre y cuando conmoción no sea lo mismo que “¡Bueno, más vale callarlo!” (TNE, p 25)

Si bien estas señales son imprescindibles para comprender al personaje, no son las únicas. En *Cómo se hace una novela*, escrita posteriormente, expone una serie de indicaciones que el “lector” de los textos de Unamuno debe tener en cuenta si es que realmente quiere convertirse en su lector. Éste debe ser como Jugo de la Raza, quien tenía su vida, su existencia íntima, su realidad, su verdadera realidad, definitiva e irrevocablemente unida a la del personaje, dispuesto a correr los mismos riesgos que corre éste, incluso a morir. Debe vivir su agonía y entonces este lector vivirá.

El lector no debe preocuparse por saber cómo acabarán los personajes de la novela que está leyendo, sino por saber cómo acabará él. (CSHN p 17)

Se pregunta Unamuno ¿para qué acabar la novela de Jugo? Y se contesta:

Esta novela y por lo demás todas las que se hacen y no que se contenta uno con contarlas en rigor no acaban. Lo acabado, lo perfecto, es la muerte y la vida no puede morir. El lector que busque novelas acabadas no merece ser mi lector. El ya está acabado antes de haberme leído. (CSHN, p 20)

El autor le recuerda al lector:

mi obra soy yo mismo que me estoy haciendo día a día y siglo a siglo, como tu obra eres tú mismo, lector, que te estás haciendo momento a momento

momento, ahora oyéndome como yo hablándote. Porque quiero creer que me oyes más que me lees, como yo te hablo más que te escribo.

(CSHN p 24)

El lector debe ser un contemplador del personaje a quien va, a la vez que leyendo, haciendo y creando; por lo tanto hácese autor, o sea actor, autor de lo que lee y lo que está leyendo; y agrega Unamuno: “Esto que ahora lees aquí, lector, te lo estás diciendo tú a ti mismo, y es tan tuyo como mío. Y si no es así es que ni lo lees”. (CSHN p 25) Esto de alguna manera lo había planteado en el *Prólogo* citado.

Lector y autor deben penetrar, uno en el otro, en su pensamiento íntimo, se deben comprender mutuamente de modo que el uno viva en el otro y viceversa.

Concluye en *Cómo se hace una novela* que el autor, a partir de las señales explícitas, está al mismo nivel (como ya lo había expuesto en el *Prólogo*), que el lector y el uno sin el otro no existen, porque se hacen novelas para que se haga el novelista y se hace el novelista para que se haga al lector y para que éste a su vez permita que se haga el novelista. Así es como haciéndose uno novelador y otro lector se salvan ambos de su soledad radical; en cuanto se hacen uno se actualizan y actualizándose se eternizan.

Se distinguen ya tres niveles narrativos, en forma descendente:

1° autor- lector,

2° narrador,

3° personajes.

La segunda voz en el texto *Dos madres*, está en gran parte identificada con el autor; por lo tanto, tendría que estarlo, en la misma medida, con el lector.

Las últimas señales explícitas aparecen en su segunda novela, *Amor y pedagogía*, publicada en 1902, donde aparece una dedicatoria: *El autor dedica esta obra al lector*, y en el prólogo- epílogo a la segunda edición, escrito treinta años más tarde, expone que él no se dirige a la masa sino a la íntima individualidad, a la individual y personal intimidad del lector, quien debe entender que el autor desea mantener con él íntimo diálogo, como de confesor a confesado. Aquí mismo agradece al lector, quien lo ha acompañado en mutuo *monodiálogo*, y confirma la necesidad del “lector implícito” al decirle:

me lo has estado inspirando, soplando, sin tú saberlo, me has estado haciendo mientras yo lo estaba haciendo y te estaba haciendo a ti como lector. Gracias, pues, gracias de corazón por ello. Y como es tu obra, se te ofrece tuyo El autor. (AP, p 22)

Complementando a este “lector implícito” se puede agregar lo que sugiere Oscar Tacca: que hay una relación funcional entre el creador, la obra y el espectador; es decir, la estructura de un texto es inseparable de las determinaciones de su lectura. El destinatario no es algo ajeno a la obra: el de *Dos madres* es externo, porque en el *Prólogo* el autor invoca al lector. Y es definido, porque a través de señales implícitas y explícitas se dirige a un *yo*.<sup>41</sup> Unamuno escribe para un lector ideal, quien tendrá que sufrir una metamorfosis y se transformará en otro *autor*.

A través de todas las señales explícitas que manda el autor hay toda una propuesta de crítica que sería a partir del receptor. Es importante señalar que estas señales explícitas han sido consideradas implícitas porque fue necesaria una lectura intertextual para llegar a ellas.

---

<sup>41</sup> Oscar Tacca. Ob. cit , p 156.

Se han expuesto las señales explícitas y Oscar Tacca menciona que también hay señales implícitas, mismas que debe inferir el lector, ya sea a partir de los contextos o de otros textos. En este caso, el lector debe partir del hecho de que Unamuno, antes que novelista, es pensador; por lo tanto su punto de partida deben ser *Del sentimiento trágico de la vida* y *La agonía del cristianismo*, ensayos de donde sale su pensamiento filosófico totalmente forjado, los cuales permiten una interpretación de *Dos madres* más cercana a lo que el autor se propuso decir.

Del primero se concluye "que el anhelo vital del autor es la búsqueda de la inmortalidad; hay tres tipos de hombre: el *de carne y hueso*, el ente de ficción y el personaje patológico carente de voluntad. Raquel se perfila como el ideal unamuniano prototipo del *hombre de carne y hueso*, cuya vida se mueve sobre un eje temporal de unidad y continuidad, que enlaza su presente a su futuro y a su pasado. Busca ante todo inmortalizarse, llevando hijos al cielo. Posee una voluntad que la mueve ante todo, siendo estéril, a convertirse en madre.

Berta es el tipo de individuo que se transforma para convertirse en una mujer *de carne y hueso*, busca un cambio que pueda "armonizarse e integrarse con todo el resto de su modo de ser, pensar y sentir, y pueda a la vez enlazarse a sus recuerdos". (DSTV p 7) Porque, como dice el autor, a una persona se le puede cambiar mucho, casi por completo, pero dentro de su continuidad.

Y don Juan, el verdadero antagonista de Raquel, es lo que en ciertos individuos se llama un cambio de personalidad, un caso patológico en el que la memoria, base de la conciencia, se arruina totalmente, quedando sólo el organismo físico. Don Juan no tiene una

voluntad porque no posee una finalidad, porque tampoco tiene una conciencia, y ambas son para el autor la misma cosa en el fondo

Se puede concluir que estos tres tipos de hombre llevan el siguiente orden: uno, *hombre de carne y hueso*; dos, el individuo que se transforma; y, tres, el carente de personalidad, y deben incluirse en este mismo orden dentro del personaje. Así las voces de Unamuno en *Dos madres* se pueden clasificar de la siguiente manera: autor-lector; narrador; *hombre de carne y hueso*; individuo que se transforma e individuo sin voluntad. En *La agonía del cristianismo*, el autor expone su postura ante la maternidad y dice cómo debe ser un *agonista*, punto que será tratado más adelante.

Respecto a la maternidad opina que la hay virginal, como es la de Raquel, carente de pecado. En cambio en la de Berta y en la paternidad de Juan la sangre está emponzoñada con lo que la tradición íntima cristiana, sobre todo la popular, ha denominado el pecado original, es decir la tentación carnal, caída de nuestros primeros padres en el paraíso. (LAC p 200)

### 2.3 ESPACIO

Según Luz Aurora Pimentel, la forma discursiva privilegiada para la proyección del espacio diegético es la descripción, misma que no aparece de manera explícita en *Dos madres*, salvo pocas informaciones como el hogar solitario que habitan Raquel y Juan, la casa de los señores Lapeira, el rincón oscuro en el que el señor Lapeira estaba

sentado “a la espera del nieto”, la ciudad que pretendía conocer a Raquel y por las calles de la cual transitaba Berta colgada del brazo de Juan.

La significación más importante que configura el espacio en el texto citado es a partir de las señales implícitas que recibe el lector, mismas que remiten a un código referencial de la época. A través del mapa indicial se observa que Raquel y Juan habitan un espacio poco cálido, que es como la celda de un monasterio, inmersos en una sociedad que se rige por dos derechos: el canónico y el civil, donde el no pertenecer a un linaje cuesta caro, así quien sea “un hijo adoptado, adoptivo” no dejará de ser “siempre un hospiciano”, (*TNE, p 29*) donde el linaje implica no solamente un lazo consanguíneo sino también una fortuna que heredar.

Es una sociedad en la que el ser cristiano es sinónimo de ser razonable, y el ser así significa darle al dinero un valor supremo que condiciona las decisiones esenciales; en ella la convivencia familiar es importante, debido a los “comentarios domésticos, en la mesa,” Berta “fue interesándose por don Juan”. Es una sociedad que no se permite libertades. Así cuando don Juan “previó el peligro” “fue espaciando cada vez más sus visitas a aquella casa”, al mismo tiempo que Berta se preocupaba y le pedía: “Mírame y no me toques. Pueden de un momento a otro aparecer mis padres.”

Paradójicamente esa sociedad, en apariencia represiva, también se concede todas las libertades posibles. Por eso no se escandaliza de las relaciones extramaritales, pues como dijo Raquel eran: “algo bien conocido de la ciudad toda”, y por lo mismo a Juan le está permitido ir de casa a casa.



De igual manera, Raquel aprovecha, entrando y saliendo de casa de los Lapeira, ya que no era “ni una aventurera vulgar ni una que se hubiese vendido nunca al mejor postor.” Por ello, no importa su enredo con Juan.

Esta paradoja es el reflejo de aquella sociedad falsa y corrupta de la que Unamuno le hablaba a Ganivet, en el intercambio epistolar que sostuvieron a finales del siglo XIX, en donde lo felicita por su *Idearium*, el cual fortificaba el santo impulso de la sinceridad, que para Unamuno estaba cohibida y avergonzada, pues ya nadie se acordaba del prestigio de la verdad. En estas mismas cartas critica el cristianismo de apariencias, del que son víctimas los señores Lapeira, pues España, que se preciaba de ser un país muy católico, no representaba más que la “semiignorancia en cuanto al catolicismo y su esencia, aun entre los teólogos”. (EPE p 21) Los actantes viven la religión católica de palabra mas no de obra.

Este catolicismo, llamado cristiano no es más que como dice Jacinto Grau, la forma más elegante de indiferencia religiosa.<sup>42</sup> Independientemente de la intención del autor de hablar de la búsqueda de su anhelo vital, *Dos madres* es una crítica a ese dogmatismo que José Ferrater Mora señala como una de las causas de la decadencia de la España de don Miguel.<sup>43</sup> Se cumple con él para evitar inconvenientes, y la religión católica queda reducida a un hecho social. A pesar de tener una fe debilitada por el conocimiento, el autor reprobaba ese comportamiento.

---

<sup>42</sup> Jacinto Grau Ob cit., p 28.

<sup>43</sup> José Ferrater Mora *Unamuno: Bosquejo de una filosofía* Buenos Aires, Sudamericana, 1957, p 87

Hay otro espacio que es aquel que marca la relación de proximidad entre los personajes y en el que las distancias entre ellos aumentan o disminuyen conforme el objetivo de Raquel se va alcanzando. Este espacio marca una relación de tipo afectivo a partir de las informaciones que da el narrador a través de signos kinésicos y de indicios, la mayor parte también en la voz de éste.

Al principio, entre Raquel y Juan prácticamente no hay distancia, y es así como ésta le “hizo sentarse sobre sus firmes piernas” y, “se lo apechugó como a un niño”, “acercándole al oído los labios reseco”. Como este ejemplo aparecen varios, hasta el día de la boda de Juan y Berta, en que aquélla le pide a Juan que vaya lo menos posible a visitarla. A partir del embarazo de Berta la distancia vuelve a disminuir y Raquel exclama: “¡Al fin te tengo, Juan!”; después le cogió y lo apretó a su cuerpo de manera palpitante y frenética, pero nunca más habrá tanta cercanía entre estos dos personajes como la hubo anteriormente, ya que entre ellos se interpone Berta, al principio como un medio para obtener un fin que es la niña, y después como poseedora de otro fin que es Juan.

Para Juan, en cambio, es todo lo contrario. Desde su perspectiva hay un abismo que los separa. La red indicial habla de cuánto le pesaba ella al pobre don Juan. Esta pesadumbre y los labios de su dueña y señora que “encontró secos y ardientes como arena de desierto” lo manifiestan.

La distancia se le reduce a Juan para llegar a Berta. Primeramente, son amigos desde la infancia, casi hermanos. El matrimonio que antes de su consumación les impedía estar casi en un mismo punto les acorta el camino a través de la maternidad, y es Berta quien ahora al “encendérsele en el pecho una devoradora compasión” lo toma en sus

brazos flacos como para ampararle, “y apoyando su cabeza sudorosa y desgredada sobre el hombro de su marido, lloraba, lloraba...”

Raquel y Berta, en un principio enormemente distanciadas, se acercan a partir de que Berta busca a Raquel con el fin de obtener una transformación de sí misma, oportunidad que Raquel aprovecha al por mayor para terminar con cualquier posible fricción anterior, y por ello le habla “con el corazón desnudo en la mano”. Sin embargo, esa distancia relativamente corta entre ambas durará poco, ya que al nacer la niña y quedarse Raquel con ella y con la fortuna de Juan al morir este, toda posibilidad de verdadera cercanía se rompe, pues solamente las mantendrá unidas el interés económico de Berta hacia Raquel.

Los personajes secundarios, don Pedro y doña Marta, sufren distanciamientos con su hija Berta. Al principio, su relación es estrecha, pero más tarde se amplía porque había “que llevarles a la nietecita a que la vieran. ¡Y era la nodriza quien se la llevaba...!” Finalmente, se vuelven a acercar gracias a que Berta “tuvo largas conversaciones con sus padres”.

Entre Juan y los señores Lapeira la distancia afectiva es grande, pues lo que en apariencia podría ser verdadero afecto, finalmente es puro interés económico, ya que éstos “pretendían que Juan dotase a Berta antes de tomarla por mujer, y resistíanse por su parte, a darle a su futuro yerno cuenta del estado de su fortuna”(TNE p 43).

Entre Raquel y los señores Lapeira la relación es distante, desde el punto de vista afectivo no existe. Su estrechez es regida sólo por el interés económico. Por eso, para don Pedro la ruptura entre Raquel y Juan tendría que “costarle algún sacrificio...”, y doña Marta con plena seguridad respondía “tiene mucho, mucho, y aunque sacrifique algo.. ” Y

para Raquel era importante acercarse a los padres de Berta por “cuestión de negocios ..”

Esta distancia afectiva está condicionada por el dinero. Los actantes se ubican dentro de un núcleo social en el que ante todo hay que mantener cierto nivel económico, pues a partir de esto se asegura la vida y se les considera “gentes decentes y de bien”, sin importar “su fatuidad y su presunción”.

El poder del dinero y el cristianismo aparente son quienes dan movimiento a la sociedad de *Dos madres*.

## 2.4 TIEMPO

Todo texto narrativo se funda en una dualidad temporal, por un lado está el tiempo diegético o de la historia y, por el otro, está el del discurso. El primero establece relaciones temporales que imitan la temporalidad humana real, se miden con los mismos parámetros y tienen los mismos puntos de referencia.<sup>44</sup> En *Dos madres* este tiempo es indefinido, no hay informaciones que permitan determinar su duración. Sin embargo, se puede suponer a partir de las catálisis que éste no es muy largo, pues los acontecimientos se suceden casi inmediatamente el uno del otro y, a partir de los indicios explícitos en la enunciación de los personajes se deduce que ha pasado poco tiempo entre cada uno de ellos, a excepción del embarazo de Berta, el cual comprende el lapso más largo

---

<sup>44</sup> Luz Aurora Pimentel. Ob. cit., p. 42

aparentemente, cuando mucho nueve meses. El tiempo diegético no parece ser mayor a un par de años.

La relación que hay entre la duración del tiempo del discurso y la de la historia tiene cuatro variantes, mismas que aparecen en *Dos madres: igualdad, resumen, pausa y supresión*.<sup>45</sup> Debido a que la mayor parte de la obra está escrita en forma dialogada, hay una coincidencia entre ambas temporalidades, donde el tiempo de la enunciación concuerda con la duración de la escena.

De manera alterna a esta relación de *igualdad*, la historia se *resume*, pues el tiempo de ficción no corresponde al tiempo real, es decir aquel que se da fuera de la escena, debido a las continuas *pausas* del narrador en las que hace descripciones o comenta las reflexiones que se hacen los personajes.

Parte del tiempo de la historia es suprimido, lo cual se puede inferir a través de ciertas señales. En *Dos madres* estas *supresiones* son continuas, entre capítulo y capítulo; y los periodos más importantes son: el noviazgo de Berta y Juan; el comprendido desde la boda hasta el momento en que Berta anuncia su embarazo; la gestación; y desde el nacimiento de Quelina, pasando por el día en que Juan muere, hasta los arreglos económicos entre Raquel y Berta.

Entre la boda y el anuncio de la preñez, el autor deja una duda al escribir: "Cuando, por fin, una mañana de otoño, le anunció Berta a su marido que iba a hacerle padre,..."<sup>(TME p 55)</sup> Ese *por fin* lleva una doble connotación, por un lado se vislumbra que la protagonista pueda unirse a su objeto, o por otro que este periodo es demasiado largo.

---

<sup>45</sup> Helena Beristáin *Análisis estructural del relato literario* México, UNAM-Limusa, 1998, p 103

Con frecuencia en la novela se da cuenta de más de una historia, y es en el discurso en donde se eslabonan las temporalidades que corresponden respectivamente a las historias de los distintos personajes. En *Dos madres* hay cinco personajes, pero sólo tres historias: la de Raquel, la de Berta y la de Juan. Éstas se combinan por alternancia o contrapunto, es decir, se desarrollan de manera simultánea, se interrumpe el discurso y después se retoma sucesivamente. Hay un paso constante de una a otra y como dice Helena Beristáin da la impresión de simultaneidad.<sup>46</sup>

Posiblemente alguna historia sea más larga en el discurso que las otras, aunque las tres están al mismo nivel porque es justamente por oposición a Juan que Raquel existe, y Berta por oposición a Raquel.

No se puede contar una historia de manera exhaustiva de principio a fin, es decir con un orden riguroso. Es inevitable recurrir a rupturas temporales, ya sea para dar antecedentes, para dar cuenta de otra vertiente de la historia o bien para dar la ilusión de densidad y vida a un relato que recuerda su propio pasado. Las rupturas causadas por una relación discordante entre el tiempo diegético y el del discurso se llaman anacronías y se dividen en dos: analepsis y prolepsis.

Las primeras interrumpen el relato para narrar un acontecimiento que en el tiempo diegético tuvo lugar antes del punto en el que ahora se inscribe en el discurso narrativo, en *Dos madres* hay varias analepsis: la historia de Tomasa, la historia del hermano de Berta, la historia de los padres de Juan y la infancia de Berta y la de Juan. Las segundas rompen

---

<sup>46</sup> Helena Beristáin, *Análisis estructural del relato literario*. México, UNAM-Limusa, 1998, pp 96-98

el relato para contar o anunciar un acontecimiento diegéticamente posterior al punto en el que se le inserta en el texto <sup>47</sup>

Tanto las prolepsis como las analepsis pueden ser completivas o repetitivas. Cuando brindan información sobre sucesos omitidos o dejados de lado por el discurso narrativo en el momento de coincidencia entre los dos órdenes temporales cumplen una función completiva. Las anacronías cumplen una función repetitiva cuando ofrecen información narrativa antes proporcionada o cuando anuncian acontecimientos que no han sucedido todavía en el tiempo diegético.<sup>48</sup>

Cuando las prolepsis ofrecen información narrativa, antes proporcionada o cuando anuncian acontecimientos que no han sucedido todavía en el tiempo diegético, reciben el nombre de esbozos,<sup>49</sup> y son afines al concepto de índice de Barthes. Son rasgos temáticos redundantes que tienden a acumularse hasta crear formas de significación de orden temático simbólico. Éstos, aunque preparan una futura revelación o significación, no son estrictamente prolépticos, no anuncian los acontecimientos por venir como las verdaderas prolepsis. En *Dos Madres* éstos poseen un gran valor, se encuentran en la enunciación de los personajes. Hay dos muy importantes, el primero, cuando Juan dice “apenas si conocí a mi madre...No puedo decir que he conocido mujer...”, lo que señala que Juan no tiene un pasado y, por lo tanto, en su vida no hay una continuidad.

El segundo es cuando Raquel dice: “Viuda...Viuda...Siempre lo fui. Creo que nací viuda”, la protagonista, en más de una ocasión, hace referencia a esta viudez, con ella el autor señala claramente como este

---

<sup>47</sup> Luz Aurora Pimentel Ob cit , p 44

<sup>48</sup> Luz Aurora Pimentel Ob cit , p 46

<sup>49</sup> Luz Aurora Pimentel Ob cit , p 47

personaje tiene un pasado que une a un presente y el cual en el futuro se convertirá en pasado y así sucesivamente.

Ambos esbozos remiten a un tema, al del *hombre de carne y hueso*

La historia de *Dos madres* comienza al momento en que las vidas de sus protagonistas hacen crisis, Raquel le pesa a Juan, Raquel desea que Juan se decida a ser padre, y Berta, por su lado, ansiaba la redención de éste.

Desde el punto de vista de Unamuno se puede inferir que *Dos madres* comienza en *in medias res*, lo que sucede en la historia es causa de un pasado que no aparece en ella, y lo confirman los esbozos arriba mencionados.



### 3.1 FUNCIONES

#### 3.1.1 Los núcleos

Toda interpretación tiene que estar avalada por un análisis. Tratándose de un texto literario, es indispensable encontrar las unidades narrativas, las cuales se dividen en dos grupos: las distributivas y las integrativas. Las primeras se clasifican en núcleos y catálisis.<sup>50</sup> Los núcleos constituyen el hilo narrativo cuya supresión perturbaría la sucesión temporal y causal de los hechos, y permiten conocer lo que es el esqueleto de la narración. En *Dos madres* se encuentran los siguientes núcleos:

---

<sup>50</sup> Roland Barthes "Introducción al análisis estructural de los relatos" en *Análisis estructural del relato* México, Premiá, 1982, p 15

HILO NARRATIVO	NÚCLEOS	PÁG
1. Raquel, mujer estéril, desea convertirse en madre.	"Raquel.- ¡Bien! Pero tú puedes darme un hijo"	30
2. Raquel le pide a Juan (su pareja) se case con otra mujer, tenga un hijo con su esposa y luego se lo regale.	"Raquel.- Sí, Juan, sí; el matrimonio. Tienes que casarte y yo te buscaré la mujer..."	30
3. Raquel escoge a la futura esposa.	"Raquel.- Te tengo ya buscada mujer... Tengo ya buscada la que ha de ser madre de nuestro hijo..."	31
4. Los padres de la futura esposa están de acuerdo en el matrimonio.	"Doña Marta.- Dejémosle venir, Pedro...Porque yo le veo venir..."	37
5. Berta y don Juan se casan.	"No, Raquel no consintió en asistir a la boda, como Berta y sus padres habían querido..."	48
6. Después de casado, don Juan sigue visitando a Raquel.	"Raquel.-[...] Y ven lo menos posible que puedas por esta nuestra casa."	49
7. Berta busca a Raquel.	"Berta.- Le chocará verme por aquí, así sola..."	52
8. Berta se cerciora de que don Juan ya no le pertenece a Raquel.	"Raquel.- ¡No, el hombre, el hombre! Cuando me dijo que yo le había salvado a nuestro Juan... me encogí de hombros. Y ahora te digo, Berta, que tiene que atender al hombre, a su hombre. Y buscar al hombre en él..."	53
9. Berta se embaraza.	"...le anunció Berta a su marido que iba a hacerle padre..."	55
10. Raquel va a casa de los Lapeira para ayudar en el parto.	"Raquel.- ¡Yo, sí, yo! Vengo por si puedo servir de algo..."	59
11. Nace la hija de Berta y de Juan.	(Raquel) "Y al sentir, al poco que pasaba Juan a su lado...le interrogó con un <¿qué?> de ansia."	60

HILO NARRATIVO	NÚCLEOS	PÁG
12. Raquel se instala en casa de los Lapeira para ayudar a Berta que está delicada.	"Al poco, Raquel, la madrina se instalaba casi en la casa..."	62
13. Raquel separa a la niña de Berta.	"...cuando Berta fue reponiéndose y empezó a despertarse del doloroso ensueño del parto y se vio separada de su hijita, de su Quelina, por Raquel..."	64
14. Berta busca recuperar a su hija y a su marido.	"Berta.- ¡Pues bien, no! La madre soy yo, yo, yo...Y le quiero entero, le quiero más entero que tú. Tómalo y acábalo de matarlo ¡Pero dame a mi hija, devuélveme a mi hija!"	68
15. Raquel se lo impide.	"Raquel.- ...¿Qué te entregue mi Quelina, mi Raquel, para que hagas de ella otra como tú, otra Berta Lapeira, otra como vosotras las honradas esposas?..."	68
16. Don Juan que está en medio de las dos, después del enfrentamiento entre ambas, huye.	"Juan huyó de las dos."	68
17. Don Juan se desbarranca y muere.	"...le vieron rodar por el precipicio..."	69
18. Berta intenta nuevamente recuperar a la niña.	"Berta.- Ahora lo de la niña, lo de mi hija, está claro..."	69
19. Raquel se lo impide con el pretexto de que no tiene con que mantenerla.	"Raquel.- Claro, ¿Y de qué va a vivir?..."	69
20. Berta pretende reclamar el dinero de don Juan.	"Berta.- ¿Y la fortuna de Juan?"	69
21. Berta descubre que Raquel es la dueña de todo lo que poseía Juan.	"Raquel.- ¡Juan no deja fortuna alguna! ¡Todo lo que hay aquí es mío! ¡Y si no lo sabías ya lo sabes!"	69

HILO NARRATIVO	NÚCLEOS	PÁG
22. Berta está de nuevo embarazada.	"El único consuelo era que Berta volvería a ser madre..."	70
23. Berta y Raquel hacen un trato, se queda con la niña, a cambio mantendrá al hijo póstumo de Juan.	"Los sostendría Raquel, a la que había, a cambio, que ceder a la niña."	70
24. Raquel condiciona a Berta, si se casa le dará también dinero a ella.	"Raquel.- Si te vuelves a casar.. te dotaré."	70

Este hilo narrativo que pertenece a un texto, como su raíz lo dice, forma un tejido junto con otros hilos expansivos que aceleran o retardan la acción: las catálisis, que sirven para llenar los espacios narrativos, Unamuno es un autor que se recrea mucho en las extensiones.

Las unidades integrativas también se dividen en dos grupos: los indicios y los informantes.<sup>51</sup> En *Dos madres* hay poca información, como su nombre lo indica, son datos puros. En cambio, hay un gran mapa indicial, lleno de significados explícitos e implícitos que permiten una interpretación, sobre todo los últimos, cuyo desciframiento se puede hacer básicamente a partir de otros textos unamunianos.

### 3.1.2 Los indicios

Cristina Peri Rossi dice que los indicios son todas aquellas señales que dan a conocer lo oculto, sólo la banalidad es transparente, por lo tanto la vida misma necesita una interpretación. El hombre que es un cazador de

<sup>51</sup> Roland Barthes Ob cit., pp. 16-17

ellos los organizará. Sin embargo, habrá algunos que no sepa ver o que simplemente no quiera tomar en cuenta. En la lectura, éstos son inabarcables, infinitos, múltiples.<sup>52</sup>

*Dos madres* contiene un mapa indicial abundante, que incluye tanto indicios explícitos como implícitos. Los primeros sirvieron para descifrar espacio, para abrir el código hermenéutico y para penetrar a los personajes hasta ver cómo se desnudaban el alma, descubrieron sus personalidades. De los segundos se obtuvieron las voces de la novela, tiempo, la línea temática principal, que remitió a una concepción filosófica que se pudo inferir a través del actuar de los *agonistas*, misma que el autor plantea básicamente *Del sentimiento trágico de la vida* y en *La agonía del cristianismo*, (a pesar que éste fue escrito posteriormente, ya se vislumbra aquí la forma de vivir que sugiere Unamuno: la agónica). Aunque también fueron de gran ayuda otros textos, principalmente los de ensayo y aquéllos en los que se recopilan artículos. A pesar de la lectura intertextual, no se puede asegurar que la interpretación de todos los indicios se haya agotado, mucho menos si se toma en cuenta que este trabajo parte de lo que Cristina Peri asegura.

Los únicos indicios que hasta ahora no han sido tratados son los que se refieren al personaje, por lo que serán expuestos en los dos próximos puntos.

---

<sup>52</sup> Cristina Peri Rossi, *Indicios pánicos*, Barcelona, Bruguera, 1981, pp 9-11

### 3.1.2.1 Indicios explícitos

Como se expuso en la biobibliografía el autor se propuso penetrar al personaje, hasta conseguir personalidades, mismas que se deben obtener de ser esto cierto.

En el *Prólogo a las Tres novelas ejemplares*, expone que para conocer a alguien, hay que hacerlo desde cuatro ángulos distintos:

- a) el que es,
- b) el que se cree ser,
- c) el que los demás creen que es,
- d) el que quisiera ser.

De esto resulta que hay cuatro Raqueles, cuatro Juanes y cuatro Bertas. Los tres primeros ángulos se pueden atrapar a través de los indicios explícitos y el último de los implícitos.

*Lo que Raquel es*, muestra su modo de ser: mujer dominante, capaz de enfrentarse a lo que sea con tal de conseguir su propósito, aprovechando su astucia y su experiencia, no miente pero oculta sus planes en la medida de su conveniencia. Su proceder es tan firme que incluso llega a inspirar “horror”, e induce al suicidio, por eso cuando Juan le dice que lo está matando, Raquel le responde: “son ya muchas las veces que me vas saliendo con esa cantinela”; y cuando Juan se desbarranca queda la duda de si había sido un accidente o no. Sabe engañar haciendo creer a los demás que las cosas son distintas, pero también se miente a sí misma. Conoce el poder del dinero y está convencida ante todo que lo que se quiere se puede conseguir por voluntad. Es egoísta, se comporta con cinismo, se siente superior a los demás.

*Lo que Raquel es* coincide casi en todo con *lo que cree ser*, a excepción de que ella se considera una mujer que hará el bien, independientemente del cumplimiento de su objetivo. Ella cree, por ejemplo, que los Lapeira dirán:

es una buena persona, toda una señora, y ha salvado al que de ser el marido de nuestra hija y el salvador de nuestra situación y el amparo de nuestra vejez! ¡Y lo será, vaya si lo será! ¿Por qué no? (TNE, p. 45)

*La que los demás creen que es*, resulta muy similar a las dos anteriores, salvo que se niegan a aceptarlo, por fatuidad, como los señores Lapeira, quienes la consideraban una buena amiga que había sido como una madre para Juan; sin embargo, el narrador dice que ellos sabían que Raquel sólo esperaba que se le asegurase la vida y se le considerara gente decente y de bien.

Otros por inexperiencia no se percatan de cómo es Raquel realmente, como Berta, quien aceptó la “firme amistad”, que ésta le ofreció, hasta que se desnuda el alma ante ella (Raquel cambia el *usted*, por el *te*, el autor en el texto ha marcado el cambio con otra tipografía) y le hace ver que no son tan amigas como le había hecho creer. Además, Raquel la degrada, al demostrarle que tiene tan pocos escrúpulos como ella, al hacer la comparación de las dos madres que se presentaron al Rey Salomón, disputándose a un mismo niño, éstas eran mujeres públicas. Aún habiendo descubierto Berta hasta donde era capaz de llegar Raquel, se atreve a reclamar la fortuna de Juan y llamarla ladrona, como si esto pudiera afectarle a la otra.

Raquel se muestra con rasgos de maldad llevados al límite, paradójicamente es una mujer que sufre y llora. También en algunos

momentos puede ser buena, incluso se comporta como una madre. Puede ser el cielo y el infierno. Su modo de ser en la vida cotidiana y su interrelación con los demás dejan ver simplemente un ser auténtico que lucha por conseguir un objetivo, hacerse madre.

Juan es un hombre débil, cuyo único valor es el de su fortuna, para quien la muerte es mejor que la vida por eso “pensaba en lo dulce que sería el descanso inacabable, arrojado en tierra”. Hombre con una voluntad acabada, ésta había muerto “con el deseo”. Su único fin es satisfacer su apetito sexual. Le gustan las mujeres pero a todas las considera de baja reputación, así entre Berta y Raquel “Sentíase como aquel niño que ante Salomón se disputaban las dos madres”. No cree en nadie, ni siquiera en sí mismo, por no eso no invoca a Dios. Es un ser dominado y guiado por todos, es Raquel la que lo empuja a casa de los Lapeira, son ellos quienes arreglan su boda con Berta, y ella la que decide en que momento dejarlo. Incluso hasta sus propios impulsos lo gobiernan, mismos que obligan a Berta a pedir un “Estáte quieto. Mírame y no me toques”. Se limita a vivir la vida que queda, posición que parece cómoda, pero paradójicamente es lo que le hace sufrir, éstos son los dos polos de su agonía.

Juan cree ser un poseedor de mujeres que se encuentra “entre su ángel y su demonio”. Convencido de que ambas, tanto Raquel como Berta, pueden ser su “perdición”. Día con día se sentía “hombre más que padre”. Simultáneamente tiene conciencia plena de saber, por un lado, que vale poco, razón por la cual se pregunta “¿Para qué iba a dejar en el mundo otro como él?”; y por el otro, de que para Raquel no era “más que un instrumento”. Juan a pesar de no tener voluntad cree saber cómo es, por eso tiene que huir.



*Los demás creen que Juan es un “pobre” hombre al que hay que ir a salvar, a quien se puede moldear fácilmente porque carece de voluntad.*

El modo de ser de Juan es simplemente vivir la “vida que queda” y satisfacer su gusto por las mujeres, sin disposición al cambio, de ahí su necesidad de huir, al igual que Raquel sufre y llora, en esa aparente frivolidad de su cotidianeidad.

Berta es una joven mujer en edad reproductiva porque ofrece “probabilidades de éxito”, se caracteriza por su ingenuidad, producto de su inexperiencia. En un principio era tan dominante como Raquel, sólo que a su modo, pues ella también empujaba a su hombre al “abismo”. Su amor a Juan la hace sufrir una transformación, que paradójicamente, la obliga, por un lado, a renunciar a él, y por el otro, a ganarlo, “ahijándolo, rescatándose”, al igual que la verdadera madre de ese niño que disputaban dos mujeres ante el rey Salomón. “Tómalo y acaba de matarlo”, le dice a Raquel, ésta era la única manera de salvarlo.

Ella cree ser el “ángel redentor” de su Juan, sin advertir siquiera que tendrá que compartirlo. Estaba convencida de que su bondad y su amor lo podían todo, incluso darle a su esposo una voluntad. El día que le anunció a su marido que tendría un hijo, llegó a pensar que “¡Había vencido a Raquel!” Sin embargo, va sufriendo una transformación y un día “Al fin vio claro en la sima en que cayera”. Debido a este cambio se da cuenta de que se comportó como una mujer con pocos escrúpulos al caer en el juego de Raquel, pues se equipara a la madre verdadera que se presentó ante el rey Salomón: “La madre soy yo, yo, yo...Y le quiero entero, le quiero más entero que tú”.

*La Berta que los demás creen que es se divide en tres. Para Raquel es una mujer con un "heroico corazón de virgen enamorada". Sin embargo, advierte que puede convertirse en enemigo, por lo que decide pactar. Los Lapeira estaban seguros de que "sabría ganar con suavidad y maña el corazón de su marido por entero". Juan, por su parte, de lo único que se percata es que pertenece al sexo opuesto.*

El personaje Berta es el más complejo de los tres, sin embargo, su modo de ser en esta vida es simple, el de una mujer enamorada.

En cuatro ocasiones<sup>53</sup> el autor hace referencia al siguiente pasaje bíblico:

En aquella sazón acudieron al rey dos mujeres públicas, y presentándose a su tribunal, dijo una de ellas Dígnate escucharme, ¡oh señor mío! Yo y esta mujer vivíamos en una misma casa, y yo parí en el mismo aposento en que ella estaba.

Tres días después de mi parto, parió también ella; nos hallábamos las dos juntas, y no había en la casa nadie sino nosotras dos.

Mas el hijo de esta mujer murió una noche; porque estando ella durmiendo lo sofocó.

Y levantándose en silencio a una hora intempestiva de la noche, cogió a mi niño del lado de esta sierva tuya, que estaba dormida y se lo puso en su seno, y a su hijo muerto lo puso en el mío.

Cuando me incorporé por la mañana para dar de mamar a mi hijo, lo hallé muerto; pero mirándole con más atención así que fue día claro, reconocí no ser el mío que yo había parido.

A esto respondió la otra mujer: Es falso, tu hijo es el que murió, y el que vive es el mío. La otra por el contrario decía: Mientes, pues mi hijo es el vivo, y el tuyo es el muerto. Y de esta manera altercaban en presencia del rey.

Dijo entonces el rey: La una dice: Mi hijo es el vivo, el muerto es el tuyo La otra responde: No, que tu hijo es el muerto, y el vivo es el mío.

Ahora bien, dijo el rey, traedme una espada. Y así que se la hubieron traído:

---

<sup>53</sup> Las referencias están en las páginas 39, 67 y 68

Partir, dijo, por medio al niño vivo, y dad la una mitad a la una, y la otra mitad a la otra.

Mas entonces la mujer que era madre del hijo vivo, clamó al rey (porque se le conmovieron sus entrañas por amor a su hijo). Dale, te ruego, oh señor, a ella vivo el niño, y no lo mates. Al contrario decía la otra: ni sea mío ni tuyo, sino divídase.

Entonces el rey pronunció *esta sentencia*: Dad a la primera el niño vivo, y ya no hay que matarlo, pues ella es su madre.<sup>54</sup>

Los núcleos esenciales de las tres personalidades están justamente en el pasaje arriba citado. Berta, será siempre verdadera, Raquel nunca lo será; y por último, Juan, no dejará de ser un hombre, sin opinión, en medio de las dos, cual aquel recién parido que no se defiende porque aún no puede ni sabe expresarse.

### 3.1.2.2 *Indicios implícitos*

Para que éstos fueran interpretados fue necesario remitirse a otros textos del autor, ya que a partir de ellos se pudo conocer la forma de sentir y de pensar de éste. Lo que pudiera conformar el modo de ser de Unamuno se obtuvo a partir de la actuación de los tres personajes principales: Raquel, Juan y Berta. Aquí se debe incluir también su postura expuesta tanto en *Del sentimiento trágico de la vida* como en *La agonía del cristianismo*, la cual ya ha sido tratada en el punto 2.2.2.(Narrador y receptor) de este trabajo.

El punto de partida de este análisis fue el código hermenéutico. La primera señal que daba Unamuno en el texto era la referencia a una

---

<sup>54</sup> III Rey. III, 16-27

mujer estéril llamada Raquel, a la que lo único que le faltó, fue hacer a otra (Berta) parir sobre sus rodillas, como lo cuenta Historia Sagrada. (TNE p 66)

Lo primero que se pudo observar fue que la elección del nombre no era producto del azar, en el caso de *Raquel*. Como tampoco lo era en el caso de *Juan*, a quien el autor le atribuye ciertos rasgos similares a los del Tenorio. Incluso al principio de la novela le agrega el *don*, y paradójicamente para hacer más notorias estas características, se lo quita más adelante: “El pobre Juan, ya sin don” (TNE p 39)

Para Unamuno el nombre significaba la desgracia o la felicidad de un individuo, decía que a muchos se oía decir que se debían a su nombre. Éste debe darle significado a quien lo ostenta. (AP p 41)

Sin duda, estos indicios son explícitos, pero debido a que gracias a la lectura intertextual se encontró que para el autor tanto el nombre como el donjuanismo tienen significados propios, se observó que éstos también funcionan como implícitos, y como tales se exponen en este inciso.

Retomando la postura del autor en *Del sentimiento trágico de la vida* se observa que cada uno de los tres personajes principales ocupa un lugar según su *querer ser*, y deliberadamente se les ha colocado ahí en *Dos Madres*: Raquel, Berta y Juan habían *querido ser* sujetos A, B y C, respectivamente.<sup>55</sup>

Raquel es un personaje que en su *querer ser* resultó ser sujeto A, porque reúne todas las características que el autor propone como modelo de *hombre de carne y hueso*, y como tal busca inmortalizarse, pues su vida debe tener una continuidad. Ella pretende perpetuarse por dos vías, por un lado, cree en la inmortalidad según el dogma católico: “Y

---

<sup>55</sup> Vide *Supra*. pp 18-20.

yo le llevaré al cielo”,<sup>(TNE p. 31)</sup> refiriéndose al hijo que desea que Juan le dé. Por el otro, está convencida de que los hijos al recibir como legado lo que el padre (o la madre) es, se convierten en una extensión de éste: “¿Qué te entregue a mi Quelina, mi Raquel, para que hagas de ella otra como tú, otra Berta Lapeira...”<sup>(TNE p. 68)</sup> Ella se ve en la necesidad de asegurarse que el padre deje fortuna a la hija, porque para el autor ésta era una forma de que la niña no heredara la enfermedad que padecía su progenitor, de lo contrario sólo quedaría de ésta el organismo físico.<sup>(DSTV p. 7)</sup>

Se puede decir Raquel se ama porque se conoce y el que se conoce sabe cuál es su propósito.

Como prototipo de *hombre de carne y hueso* podría ser perfecta pero no lo es porque su maternidad no es virginal, porque no se perdió la virginidad para adquirir la maternidad o paternidad, y la sangre está empozoñada con cierto pecado.<sup>(LAG, p. 201)</sup>

Juan es sujeto del tipo C, según su *querer ser*, convirtiéndose así en un personaje indispensable, en el verdadero antagonista de Raquel, prototipo de la *noluntad*. Su *querer ser* es un *no querer ser*, un hombre sin voluntad, que no puede aceptar un cambio dentro de una continuidad, porque en él no hay tal.

Berta es sujeto del tipo B, en un principio su *querer ser* era ser como Raquel; según las palabras de Juan la imitaba en todo cuanto podía “en el vestir, en el peinado, en los ademanes, en el aire...”<sup>(TNE p. 49)</sup>, hasta el día en que se dio cuenta de que entre ella y Raquel había un abismo y “apercibióse a la lucha”.<sup>(TNE, p. 64)</sup>

El narrador advierte que Berta aceptaría el cambio, que es posible que se dé en un individuo si es que quiere ser de *carne y hueso*, y el cual

debe darse dentro de una continuidad, incluso antes de que se diera cuenta de la sima en la que había caído:

Y era verdad que Berta estudiaba en Raquel la manera de ganarse a su marido, y a la vez la manera de ganarse a ella misma, de ser ella, de ser mujer. Y así se dejaba absorber por la dueña de Juan y se iba descubriendo a sí misma al través de la otra. (TNE p 51)

Finalmente, Berta cambia este *querer ser* como Raquel, por un *querer ser* Berta, pero tomando como modelo al individuo de *carne y hueso*, que es la protagonista.

Después de haber sufrido la transformación el sujeto B debe aprovechar su experiencia para ayudar a otros individuos (sujetos C) a convertirse en *hombres de carne y hueso*, tal como él lo hizo, gracias a la ayuda del sujeto A: "Raquel.- ¡No, el hombre, el hombre! [...] Y ahora le digo Berta, que tiene que atender al hombre, a su hombre. Y buscar a su hombre en él..." (TNE p 53)

El *hombre de carne y hueso* para tener una continuidad debe buscar inmortalizarse, de ahí que Raquel le sugiera a Berta que se haga madre: "Raquel.- ¡A ser madre! Esa es su obligación." (TNE p 53)

En *La agonía del cristianismo*, Unamuno plantea que la vida debe ser eterna lucha. En el *Prólogo* a la *Tres novelas ejemplares* dice que él pretende dar *agonistas*, es decir, luchadores eternos. En *Dos madres* debería de haber tres *agonistas*, Raquel, Juan y Berta, todos enfrentan una guerra, la primera por lograr la maternidad, la segunda pelea por conseguir el amor de un hombre, y el tercero lucha por conseguir una voluntad. No siempre se consigue el propósito, como le sucedió a Juan.

Porque a éste justamente le faltó lo que se necesitaba para conseguir su fin: voluntad.

Se ha dicho que hay cuatro Raqueles, cuatro Juanes y cuatro Bertas, pero aún falta una Raquel, un Juan y una Berta, mismos que son descritos por su autor a través de su forma de sentir y de pensar, expresada en sus artículos, ensayos, prólogos, epílogos e incluso dentro de las mismas novelas. Calificarlos es muy difícil, porque al igual que su creador, los resultados que se obtienen son paradójicos

El mapa indicial de Raquel, la presenta como un personaje que se caracteriza por su maldad, al mismo tiempo es dulce, tierna, sumamente amorosa. Unamuno en el epílogo de *Amor y pedagogía*, al hablar de Petra dice: "la mayor rudeza de inteligencia y de carácter puede ir unida a la mayor profundidad de ternura de sentimientos". En el *Prólogo* a las *Tres novelas ejemplares*, presenta esta posición pero más lograda, diciendo que todo hombre lleva dentro sí las siete virtudes y sus siete vicios opuestos.

Para Unamuno ella es toda una heroína:

El héroe, sí, el que toma en serio su papel y se posesiona de él [ . . . ] representa al vivo, el verdadero vivo, y en la escena del desafío mata de verdad al que hace adversario suyo ..matar de verdad es matar para siempre... aterrando...(AP p 52)

En varias ocasiones Juan le reprocha que lo está matando con su actitud y ella también sabe el horror que le inspira a Berta.

El autor pensaba que el héroe debía ser también persona, carácter, manadero consciente de una serie de actos unificados tendientes a un fin, (MD p 92) el de la protagonista es muy claro. Puede ser

que los actos estén unificados en una idea dominante, pero no tendientes a un fin, como el gusto de Juan por las mujeres, esto no lo convierte en héroe. (MD p 92) Paradójicamente la heroína es Berta y no Raquel, porque ella como el héroe sacrifica su felicidad a cambio de la de otro, (NBL p 67) en este caso, la suya por la de Juan. La protagonista no sacrifica nada ni a nadie.

Al ser el prototipo del *hombre de carne y hueso*, Raquel podría convertirse en la única heroína de la novela, porque representa hasta cierto punto al ideal unamuniano, ejemplo de individuo. Paradójicamente a los ojos del autor está lejos de este ideal. El autor estaba convencido de que la suprema virtud de un hombre era la sinceridad y el vicio más feo la mentira. No basta no mentir para ser sincero, es preciso decir la verdad que no es del todo lo mismo. El que no mata, ni miente, ni hurta, posee una honradez negativa y no por ello va camino de santo. Hay que acrecentar y mejorar las virtudes. (MR pp 16-17) Desde esta perspectiva, la protagonista no es sincera, porque simple y sencillamente se dedica a no mentir mientras oculta la verdad. Por el contrario, Berta si la acrecienta, porque se enfrentó a la verdad que la razón le demostró, aún cuando ésta no le agradó, (MR, p 18) y “se dio cuenta de que entre ella y Raquel había un abismo”.

Quien no es sincero no es verdadero, Raquel al no ser sincera tampoco es verdadera, y no llegaría a ser nunca madre verdadera, sino simplemente sería una madre falsa. De manera paradójica sí podría ser la madre verdadera, porque engendrar un hijo de carne simplemente no es lo propio de un padre, sino que lo propio es criarlo. (DMV p 109)

Unamuno pretendía crear hombres verdaderos, que mostraran las entrañas y con Raquel sí lo consigue porque, sus fingimientos son



sinceros, para él quien “que cree fingir no finge, y ni siquiera engaña con su fingimiento”. (MD p 67) El narrador exclama con tono irónico. “¡y eso que se pretendía conocer a la viuda!” (TNE, p 44), dando a entender que es una hipócrita, pero para el autor son precisamente los hipócritas los que más llevan las entrañas en la cara. (CSHN p 28) Paradójicamente no había nada que él más odiara que la hipocresía. (DMV p 54) Porque sacrifica la sinceridad a la veracidad, sin embargo, le permitió crear una mujer verdadera.

Se pudiera pensar que Raquel es egoísta, desde el punto de vista unamuniano no lo es, “pues da al prójimo lo más precioso, que es darse a sí mismo. Y darse a sí mismo es desnudar el alma, poniendo a la luz la intimidad de sus entrañas”. (MD p 21) A través de los indicios explícitos se vio cómo la protagonista se desnudaba el alma, a todos los demás personajes les pudo penetrar, pero ninguno se desnudo como lo hizo ella.

No basta sufrir hay que saber fructificar ese sufrimiento, (MD pp 60-61) pero sólo Raquel lo consiguió, logrando su maternidad.

Es talentosa, pues el talento consiste en darles a las cosas un valor de uso, no es saber hacer un producto, sino saberlo vender. (MD p 75) Y ella consigue venderle a Berta su futura manutención, con una fortuna que ella no ha creado.

A través de Raquel el lector puede observar cómo en el autor hay un descreimiento y no una pérdida total de la fe, pues ésta al actuar lo hace conforme a una moral, ella sigue los Mandamientos, al igual que otros personajes de Unamuno. En *La Tía Tula*, cuando Ramiro y Rosa se casan el tío Primitivo frecuenta poco el hogar de los recién casados y solía decir: “el onceavo no estorbar”. (TT p 33) También en *El Hermano*

Juan, cuando Petra reclama a Juan, y lo quiere culpar de la muerte de su hija, éste dice: “No invocaréis su santo nombre en vano”. (HJ p 101)

Ante todo Raquel es un personaje que busca un *querer ser*, en un solo propósito que es la maternidad, quien por voluntad propia siempre será *de carne y hueso*, por eso se puede decir que vive la vida con un sentimiento trágico.

Se puede llegar a pensar que con este personaje pretendía convertirse en poeta, es decir, en creador, pues en él hay acción, porque hay pasión, cuerpo y carne de dolor humano, hay lágrimas de sangre, que es lo hacen a la verdadera poesía. (CSHN, p 16)

El autor pretendía dar *agonistas*, es decir, luchadores, pero Juan decidió no serlo, porque él prefirió la paz y el descanso duradero, los que da la tumba, en lugar de elegir la guerra como aquéllos. (MD, p 46) No es combatiente, no tiene conciencia, porque no sabe por qué y para qué lucha. Por el contrario, Raquel y Berta buscaron en la agonía su propio y peculiar propósito, y en la unión que se da en la guerra, consiguieron la victoria, cada una la suya, aunque ingenuamente ambas creyeron que la obtuvieron gracias a otro, cuando en realidad fue gracias a su propio esfuerzo. (MD pp 64-65)

Respecto a la muerte de Juan parecía quedar la duda de si había sido o no un suicidio. En el prólogo a *Amor y pedagogía*, el autor dice que hay quienes lo han considerado como inductor a tal hecho. En sus *Monodialogos*, dice que el suicida se quita a veces la vida por no sufrirla. (MD p 72) A pesar de no estar dicho de manera explícita, la duda se aclara. Para el autor Juan es de los hombres que no existen, que ni añade ni quita nada a lo que hay y que puede morir sin dejar hueco alguno en la historia. (MD p 9) Por eso, si morirá, porque sólo quien pasa a la historia no

muere, más bien nace, como es el caso de Raquel. La historia se hace con el olvido y con la memoria, éste no los tiene, de él sólo está el organismo físico, a pesar de todo logró vivir pero sin existir. La condición fundamental de la verdadera existencia, decía Unamuno, es la insistencia, es decir el ser o estar para sí mismo. El hombre que no existe está hueco por dentro, (MD pp 9-11), así era Juan.

Juan no se ama, porque primero hay que conocerse, y él no se conoce a sí mismo. El autor dice que cuando uno se quiere de veras, se da contra la esquina, la irritación y el dolor son los mejores medios de enterarse uno que es ése y no otro el que existe, como le sucedió a Berta, quien prefirió vivir, aunque fuera sufriendo. (MD pp 60-61)

Paradójicamente don Juan sí logró ser eterno porque don Miguel pensaba que lo eterno de cada individuo era lo que se hiciera con lo que éste había hecho en esta vida, (MD o 85) él lo conseguiría a través de Quelina, su obra en este mundo.

Se ha dicho que el nombre de Juan no es arbitrario, y el autor retoma algunas características del Tenorio para crearlo, sin embargo, para Unamuno este último nunca salió del presente, (MD p 127) es decir, en él no había una continuidad, aquí se justifica por qué al antagonista de Raquel le llamó así.

Por último de Berta se puede decir que le tenía envidia a Raquel, pues deseaba no solamente lo que ella tenía, sino también ser como ella, el narrador dice que ésta “era una manera de ganarse a sí misma”. Para Unamuno la envidia es la secreción interna del amor propio, de la ambición. Pero cuando la ambición se vierte hacia fuera produce grandes proezas y hazañas magnánimas, aquí lo que produjo fue un ser de *carne y hueso*. (MD p 73)

Era envidiosa porque era soberbia, pues lo primero es consecuencia de una secreción interna de ésta. (MD p 89)

Para el autor la esposa se convierte en madre:

mi Concha, la madre de mis ocho hijos mi verdadera madre?,[...] me gritó desde el fondo de sus entrañas maternas, sobrehumanas, divinas, arrojándose en mis brazos: ¡[hijo mío!] Entonces descubrí todo lo que Dios hizo para mi en esta mujer, la madre de mis hijos, mi virgen madre, que no tiene otra novela que mi novela, ella, mi espejo de santa inconciencia divina, de eternidad. (CSHN p 15)

A partir de esto, se puede concluir que, en efecto, Raquel logra ser madre, pero la verdadera, la auténtica será Berta, porque es la esposa. Así hay dos madres, una falsa, que posiblemente a través de la crianza logre ser auténtica (Raquel), y una que siempre ha sido la verdadera (Berta).

A pesar de que Raquel aparentemente tiene más atributos, y que incluso llega a ser el modelo a seguir, paradójicamente los tres para él son unos sabios, porque los tres lloran y para Unamuno saber llorar y es la sabiduría suprema. (DSTV p 11)

De todo esto que pensaba el autor se pueden encontrar muchas paradojas, e incluso contradicciones, para él lo eternamente vivo era justamente lo contradictorio. (MD p 119) "Y yo, ya se sabe, soy, por definición o por clasificación, un paradojista" (DMV, p 78)

Aquí se trató de demostrar que los actantes eran *agonistas* y el *agonista* es en sí un campo de batalla.

El hombre ha de salvarse, si es que hay otra vida después de la muerte, tanto por lo que quiso ser como por lo que es, además en ésa se

retribuirá lo que obró en ésta. Para muchos la retribución consistirá en dejarle ser el que quiso ser aquí en esta vida, para muchos será un verdadero infierno. (MD p 81)

Retomando los dos últimos incisos se puede concluir que el autor propone como ejemplo a seguir al *hombre de carne y hueso*, que crea personajes únicos, insustituibles, de quienes el lector debe descubrir su realidad íntima en su *querer ser* para hacerlos vivir, y que la forma de ser tanto de él como del personaje era, sin duda, la agónica.

### 3.2 ACCIONES

La sucesión de acciones que realizan los actantes en el relato conforma una secuencia, misma que obedece a cierta lógica que tiene como propósito dar un determinado significado. *Dos madres* es una secuencia compleja que opera en un sentido positivo, ocurre de menos a más hacia su culminación y logro. Por lo que recibe el nombre de secuencia de mejoramiento.

Está organizada, en una primera fase, por *enlace* porque los agentes se oponen de tal manera que el mejoramiento de uno implica la degradación del otro. Esta macrosecuencia implica el mejoramiento de Raquel y como consecuencia la degradación de Berta y de Juan. Donde el *cumplimiento* de la tarea, es el hacerse madre siendo estéril. El autor incluye los medios empleados, los obstáculos enfrentados y las alianzas que participan.

Para lograr su objetivo, Raquel cambia los bienes de Juan a su nombre, aprovecha la situación económica de los padres de Berta y el que Juan y ésta estén enamorados. El principal obstáculo al que se enfrenta es el conseguir una mujer que realmente ofrezca posibilidades de éxito, a lo cual Berta se ajustaba perfectamente. Cuenta además con aliados: los señores Lapeira y Berta.

Debido al actuar de Raquel sufren degradación Juan y Berta. Él padece una agresión por parte de la primera, sin embargo al no saber defenderse no le queda otra opción más que huir.

Berta, en una primera etapa, también es *agredida* aunque posteriormente contrata a Raquel. A partir de este momento, el mejoramiento de Raquel que en un principio era gracias al cumplimiento de una tarea ahora será a través de la *eliminación adversarios*, donde Berta al darse cuenta de que entre ella y Raquel hay un abismo opone una fuerza consciente, sin embargo Raquel opta por una *negociación*, primero a través de la *intimidación* advirtiéndole que no tiene recursos para mantener a Quelina porque Juan no dejó fortuna alguna. Posteriormente la *seduce*, al ofrecerle un capitalito para el hijo póstumo de Juan y una dote a cambio de que se vuelva a casar.

Para estudiar a un personaje es necesario hacerlo a partir de su relación con los demás. Las acciones han permitido, mediante los indicios explícitos, obtener un personaje cuyos rasgos teratológicos destacan (Raquel).

Los indicios implícitos permiten observar a través de este actuar tres tipos de personas: Raquel, cuyo actuar es conforme a los principios de continuidad y unidad; Berta, quien deseaba ser como Raquel para poseer a Juan, recapacitó y aceptó un cambio dentro de su continuidad;

y, por último, Juan, quien carecía de personalidad, perdió lo único que tenía: el organismo físico.

### 3.3 CÓDIGO HERMENÉUTICO

La historia parece ser común, cotidiana: una mujer estéril que desea convertirse en madre. Lo primero sí, lo segundo no. ¿Por qué? No es fácil que una mujer logre que su pareja se case con otra, tenga un hijo y después se lo regale.

¿Original? En un artículo de Clarín, donde hace un comentario sobre *Tres ensayos* de Unamuno, hiere a éste al restarle una de sus ambiciones más profundas y una de sus virtudes más ciertas: la originalidad, reprochándole mezclar ideas ajenas con propias, borrando las fuentes. Don Miguel le replica que sí es original, no porque lo que dice sea nuevo, sino por la manera de decirlo.<sup>56</sup>

Paradójicamente en un artículo publicado en 1915 escribe: “Yo no me he propuesto nunca ser original y adquirir fama de originalidad”. (DMV p

109)

El autor de *Dos madres*, hombre religioso y anti-religioso, parte de esta contradicción, para hablar una vez más de su anhelo vital de inmortalidad. El texto remite a frases bíblicas que obligan a buscar similitudes entre él y el Antiguo Testamento.

Raquel, uno de los personajes protagónicos, quien conoce la historia sagrada, se compara con aquellas mujeres que se parten a un

---

<sup>56</sup> Guillermo de Torre. Ob. cit , p 29

niño frente al rey Salomón y con su homónima del *Génesis*. El primer paralelismo se encuentra en el nombre: Raquel. Ambas son, la del *Génesis* y la de la obra, estériles; el problema de la infertilidad les provoca un profundo dolor: “Pero Raquel viéndose estéril, tenía envidia de su hermana, y así dijo a Jacob: Dame hijos, de otra manera yo me muero”.<sup>57</sup> El personaje unamuniano es una viuda con la tormenta de no tener hijos en el corazón del alma. (TNE, p. 61)

En el capítulo XXX, versículo 3 del *Génesis*, Raquel dice a Jacob: “Ahí tienes a mi sierva Bala; entra a ella, que para sobre mis rodillas y tenga prole por ella”. En la novela la protagonista le dice a Juan que puede darle un hijo, engendrándolo en otra mujer, que ella misma seleccionó (la señorita Lapeira), y reconoce que poco le faltó para hacerla parir sobre sus rodillas.

De la Raquel del Antiguo Testamento, Unamuno tomó parte de su historia, pero no los rasgos físicos. Parecen más bien estar sacados de Lía, su hermana: “Pero Lía tenía ojos legañosos, Raquel era de lindo semblante y hermoso talle”.<sup>58</sup> La de Unamuno posee unos ojos que taladran “desde la espalda al corazón”. (TNE, p. 61)

Raquel, el personaje novelesco, se identifica con su homónima bíblica, aunque también posee características de otra mujer estéril que aparece en la Historia Sagrada, se trata de Sara, quien no habiendo parido, se dirigió a Abraham: “Bien ves que Dios me ha hecho estéril, para que no pariese; despóstate con mi esclava, por si a lo menos logro tener hijos de ella...”<sup>59</sup> La protagonista ordena a Juan: “¡Sí, Juan, sí; el

---

<sup>57</sup> Gén. XXX, 1

<sup>58</sup> Gén. XXIX, 17.

<sup>59</sup> Gén. XVI, 2.



matrimonio! Tienes que casarte y yo te buscaré la mujer, una mujer que ofrezca posibilidades de éxito....” (TNE, p. 30)

En la Sagrada Escritura, Sara aceptó que su esposo contrajera matrimonio con Agar, su esclava; en cambio Raquel sólo quiere que Bala le dé un hijo.

El personaje Juan se identifica tanto con Abraham, esposo de Sara, como con Jacob, esposo de Raquel, si bien ambos les dan hijos a las mujeres estériles a través de otra mujer, la actitud frente a tal petición es muy distinta. Mientras que Abraham como dice el Génesis: “...Y como condescendiese él a sus instancias”<sup>60</sup>, “Jacob enojado respondió: ¿Por ventura estoy yo en lugar de Dios, que te ha privado de la fecundidad?”<sup>61</sup>. Juan al principio se molesta con lo que le propone su mujer “la que se prestara a eso sería una...”<sup>1</sup>(TNE, p. 30) pero finalmente acepta el ofrecimiento, al interesarse por saber quién será la madre de su hijo.

Sin embargo, puede ser que Juan se acerque más a Abraham porque los dos toman a otra mujer como legítima esposa, a Berta y a Agar, respectivamente.

Berta es una copia de Agar, esclava de Raquel, pues se casa con un hombre que prácticamente está casado: “Pero Berta, cuando oía [...] que Raquel no fuese hecha madre por don Juan y que luego que se anudase para siempre y ante toda ley divina y humana [...] aquel enlace de aventura...” (TNE p. 35) En el momento en que se sabe embarazada adopta la misma actitud de superioridad que adoptó la sierva frente a la esposa: “Y dijo Sarai a Abraham: Mal te portas conmigo, yo te di a mi

---

<sup>60</sup> *Ibidem*

<sup>61</sup> *Gén. XXX, 2*

esclava por mujer, la cual viéndose encinta, me mira ya con desprecio...<sup>62</sup>

En la novela Berta exclama: "Pero ahora serás mío, sólo mío..." Además "Berta hacía que su Juan la pasease, e ibase colgada de su brazo, buscando las miradas de las gentes." (TNE p 57)

En la novela Raquel había hecho firmar a Juan una escritura en la cual aparecía que todos los bienes inmuebles de éste habían sido comprados por ella, asegurando el porvenir del primogénito: "Raquel.- Sí, será pues para el hijo que tengamos, si es que tu esposa nos lo da...Y si no...." (TNE p 45)

El *Deuteronomio* especifica en el capítulo XXI, versículos 15, 16, 17, cuál de los hijos debe ser el heredero: "Si un hombre tiene dos mujeres, una amada y otra desamada, y le pariesen hijos, y el hijo de la desamada fuese el primogénito, al tratar de repartir su hacienda entre los hijos, no podrá hacer mayorazgo al hijo de la querida, prefiriéndole al hijo de la malquista, o menos amada; sino que ha de reconocer por primogénito al hijo de la malquista, y le dará de todos sus haberes porción doble; porque siendo el primero de sus hijos, a él le toca el mayorazgo".

Si bien en la obra hay confusión entre quién es la amada y quién la desamada, lo que sí está muy claro es que el primer hijo de Juan, sin importar quien será su madre, obtendrá, si no el mayorazgo, sí la parte mayoritaria de la fortuna del padre.

Unamuno posiblemente dejó las prácticas religiosas, probablemente no siguió con el dogma de la Iglesia, pero que haya perdido totalmente la fe está en duda. El hecho de volver continuamente

---

<sup>62</sup> Gén XVI, 5

en su obra a temas religiosos permiten abrir esta interrogante Esa formación infantil en el seno de una familia católica propia del siglo XIX no sólo dejó en él una huella que nunca se borró, sino que se convertiría en uno de los dos polos, opuesto a la razón, entre los cuales lucharía toda su vida y cuyo producto fue todo su pensamiento filosófico.

El autor escribe en 1928 desde Hendaya:

Fui educado por mi madre viuda en la más íntima y profunda piedad cristiana y católica; yo... he refrescado mis labios toda mi vida y a diario, para mantener en mi vida mi santa niñez, con el Ave María.<sup>63</sup>

Podría decirse que más que se contradice, se complementa, para exponer lo que cree (la inmortalidad a través de los hijos), por medio de lo que no cree, (la religión).

### 3.4 EL ESTILO

El idiolecto es el lenguaje idiosincrásico, privativo de una persona, empleado con sus peculiaridades individuales, según su competencia y su conformación socio-cultural. Y se equipara al estilo cuando proviene de un trabajo sistemático efectuado con propósito individualizador.<sup>64</sup> Middleton Murry dice (dentro de la tradición de Buffon), en cambio, que estilo es el escritor mismo.

---

<sup>63</sup> Luis Granjel. Ob cit , p 232

<sup>64</sup>Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 1998.,p 262

El recurso de la literatura es la desilusión del signo, es decir, el escritor tiende a cambiar la predictibilidad lógica del lenguaje que el oyente espera, utilizando recursos de eficacia narrativa que provocan una impresión estética, principalmente se valen de metáforas. Unamuno no pretendía hacer literatura sino más bien transmitir ideas, por lo que la desautomatización a través de esta figura no es el procedimiento habitual en su novelística. Aunque tiene su propia manera de desilusionar al signo, como se podrá ver más adelante.

Unamuno consideraba que su estilo pecaba de seco e incluso algunas veces descuidado; él, que estaba a favor de una reforma o revolución en la lengua castellana, escribía de manera llana y lo más lisamente posible, como lo dice en el prólogo a la primera edición de su segunda novela *Amor y pedagogía*, consideraba que: la lengua es un mero instrumento sin otro valor propio que el de su utilidad, donde en cada vocablo hay la preocupación por darle un sentido bien determinado y concreto, así cuando resulta oscuro, no es defecto de expresión o del lenguaje, sino se debe a cierto retorcimiento conceptista y a un vituperable empeño de decir cosas que se salgan de lo vulgar... (AP, pp. 10-12)

Intenta apartarse de la literatura española de su época, que para él es el más claro espejo de la vulgaridad y de la ramplonería y cuyo espíritu es un ahito del más embrutecedor sentido común. A pesar de que esta opinión sobre su estilo se refiere exclusivamente de manera explícita, a *Amor y pedagogía*, bien se puede extender a toda su novelística, porque como el mismo autor lo aclara en el prólogo-epílogo a la segunda edición de esta misma obra, escrito treinta años después

cuando ya casi toda su novela había sido escrita, toda su novelística, a excepción de *Paz en la guerra*, tiene el mismo tono.

A partir de esta segunda novela el propósito de Unamuno fue crear "Relatos dramáticos acezantes, de realidades íntimas, entrañadas, sin bambalinas ni realismo en que suele faltar la verdadera, la eterna realidad, la realidad de la personalidad." (AP, p. 16) Sus vivencias infantiles son una constante irrenunciable en toda su obra.

Sus personajes son *agonistas*, luchadores, pues su creador es un removedor de conciencias cuya misión es excitar y concitar. Su empeño había sido, era y sería que quienes lo leyeran, pensaran y meditaran en las cosas fundamentales. Nunca les daría pensamientos hechos, razón por la cual cuidó poco las formas y no los contenidos. "Es preferible sacudir las entrañas o las cabezas de cuatro semejantes, aunque sea lo menos artísticamente posible, a ser aplaudido y admirado por cuatro millones de imbéciles." (AP, p. 103)

Poblará sus relatos de criaturas vivas y palpitantes, como dice Julián Marías con el oscuro propósito de que lo acompañen en la hora de la muerte y le permitan pervivir en ellas, así como él antes les sirvió de soporte vital.<sup>65</sup>

El hecho de que su obra esté escrita de manera llana y lisa no significa que sea de fácil lectura. Él que sentía aversión al empeño ridículo de que le llamaran sabio y quien se rebelaba contra el intelectualismo, porque lo padecía como pocos españoles, nunca se pudo librar ni de lo uno ni de lo otro. En su obra destacan las etimologías, las constantes citas en otras lenguas, los personajes del mundo helénico

---

<sup>65</sup> Julián Marías Ob cit, p 41

y el dominio del mundo bíblico que obligan al lector a tener al menos una noción de todo ello, si es que se quiere acercarse al autor.

No hay que olvidar que Miguel de Unamuno se consideraba, antes que todo, un pensador y por lo tanto su punto de partida, después de su primera novela (*Paz en la guerra*), será la filosofía, porque responde según él a la necesidad de formarnos una concepción unitaria y total de la vida, es decir, un modo de comprender o de no comprender el mundo. De esta manera, su objeto y sujeto de estudio será el hombre como lo plantea en *Del sentimiento trágico de la vida*.

Su estilo, dice Jacinto Grau,<sup>66</sup> está muy alejado del preciosismo, porque para él no es más que superficialidad. Esto queda manifiesto en *Dos madres*, donde privilegiará las figuras de pensamiento, principalmente a la ironía, la que utilizará de manera sistemática. Esto es, porque como dice Middleton Murry, el estilo es el autor mismo, y Unamuno se consideraba irónico:

Muy bien, pero con esto pasa como con la ironía. Generalmente son irónicos o ironistas – es más bonito llamarlos ironistas [...] El ironista lo perdona todo y dice que es porque todo lo comprende. ¿Y si fuera que es porque no comprende nada? No lo sé. Esta manera nuestra áspera, desabrida- le dije a mi amigo el sudamericano-, no a todos se les hace soportable. (MR, p 30)

Paradójicamente, como dice Jacinto Grau, Unamuno está siempre en carne viva y sus dudas no tienen nunca ni un asomo de ironía,<sup>67</sup> lo cual queda manifiesto en *Del sentimiento trágico de la vida* y en *La agonía del cristianismo*.

---

<sup>66</sup> Jacinto Grau. Ob. cit., p 37.

<sup>67</sup> Jacinto Grau Ob. cit., p 33

La ironía consiste en presentar la idea bajo un cariz distinto del que parece deducirse del solo párrafo, se interpreta con auxilio de contextos más amplios explícitos ( en segmentos discursivos extensos o en páginas anteriores) o implícitos por sabidos o inferibles. Afecta a la relación lógica que existe entre el lenguaje y su referente. Declara un idea de tal modo que por el tono se puede comprender otra, incluso contraria. Es utilizada para emplear el tono de burla.<sup>68</sup>

Se percibe un tono irónico a lo largo de toda la obra, principalmente en la enunciación de la protagonista, aunque los contextos son muy importantes para encontrar la ironía, se exponen a continuación los ejemplos:

-“Raquel.- ¿Tú invocando a Dios, michino?” (TNE, p 28)

-“Raquel.- ¿Quererla? ¿Qué es eso de quererla?¿Quién te ha hablado de querer a otra mujer?” (TNE, p 30)

-“Raquel.- ¿Con *nuestra* fortuna?” (TNE p 30) recuérdese que la fortuna era de Juan y no de ella, pero consigue adjudicársela.

-“Raquel.- Será tu mujer y de tu mujer, ¡claro está!, no podré tener celos...” (TNE, p 31)

-“Raquel.- La señorita Berta Lapeira... Pero, ¿ por qué tiemblas? ¡Si hasta creía que te gustaría! ¿Qué? ¿No te gusta?...” (TNE p 31)

-“Raquel.- ¡Berta encantada! ¡Y no por *nuestra* fortuna, no! ¡Berta está enamorada de ti, perdidamente enamorada de ti...” (TNE p 32)

-“Raquel.- Cállate, michino.” (TNE p 45)

-Juan siente que Raquel lo va matar, es decir, la única puerta que le deja es la del suicidio, a lo que ésta responde: “Quién sabe...Pero antes dame

---

<sup>68</sup> Helena Berstáin. *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 1998, p 214

el hijo... ¿Lo oyes? Ahí está la angelical Berta Lapeira. ¡Angelical!  
Ja...ja...ja...” (TNE pp 32-33)

-“Raquel.- ¿Qué? ¿Qué tal? ¿Qué tal sus abrazos? [...] ¿Qué tal tu esposa? ...” (TNE, pp 48-49)

-“Raquel.- ¿Celos? ¡Mentecato! ¡pero crees, michino, que puedo sentir celos de tu esposa? ... Y yo, ¿tu mujer?” (TNE, p 50)

-Raquel a Bertha: “Te he visto, Berta. Pero te equivocas. Estaba ganándote a tu marido, ganándolo para ti”. (TNE p 67)

-“Raquel.- ¿Y tú, Juan, *hi-jo, mí-o*, te vas a repartir? ¿O estás para tu esposa entero?” (TNE, p 68)

-“Raquel.- ¡A los ojos del mundo en paz!” (TNE p 70)

Aunque también a veces en el narrador utiliza este tono:

-“¿Enamorada?” (TNE p 27) refiriéndose al amor que Raquel le tenía a Juan.

-Se burla de los Lapeira llamándolos “sesudo matrimonio” (TNE p 35), quienes por ser todo lo contrario cayeron en las manos de Raquel.

El autor privilegia el código semántico. Según Ortega y Gasset para Unamuno el castellano era una lengua aprendida y como tal tiene el carácter de lengua muerta y de ahí muchas particularidades de su estilo. “En la lengua aprendida el vocablo se interpone, y nuestro pensamiento hace constar su presencia y obliga a entenderlo”.<sup>69</sup>

Si bien en su novelística no logra un gran estilo, su puede considerar que tiene un idiolecto propio y una manera propia de desilusionar al signo, a través de la ironía.

---

<sup>69</sup> Citado por Segundo Serrano, Ob. cit., p. 34



*Dos madres* es una obra que bien podría ser autónoma, es decir prescindir de las otras dos novelas que conforman el volumen e incluso del *Prólogo*. En ella se hace una exaltación del voluntarismo que se concreta en el ansia de inmortalidad. El autor ha ido directamente al culto de la voluntad de perduración y demuestra que el hombre puede hacerse inmortal por voluntad. Este deseo de inmortalizarse es plasmado en la voluntad de maternidad.

Raquel es el prototipo del ideal unamuniano como *agonista* que busca ante todo trascender y, por ello, le otorga el autor todos los medios posibles para conseguirlo, indicándole cómo destruir a los oponentes, cómo localizar los objetivos que hay que atacar y los mecanismos de los que se ha de valer. La falsa maternidad de Raquel dejará de serlo gracias a la crianza por medio de la cual transmitirá parte de su ser a Quelina. No importa lo que la protagonista sea, sino su ejemplo de

voluntad, para satisfacer su ansia de inmortalidad justifica todo su ser. Es un personaje que termina representando la perfección para el autor.

Don Juan Tenorio, es un personaje que ha atraído por su misteriosa figura. Como dice Pedro Salinas es “de esa media docena de personificaciones en que los hombres condensan una visión del mundo y de la vida”. Francisco Madrid dice que para el autor de *Dos madres* lo peor era llegar a una reunión y encontrarse con un Don Juan. El autor aprovecha esta circunstancia para acabar con esta figura.

El primer Don Juan que aparece en la obra unamuniana es el de *Dos madres*, aunque todavía es un Don Juan incipiente, lejos del Tenorio, por eso en cuanto puede el autor le quita el “don”. Sin embargo, va evolucionando hasta crear uno propio, que culmina con el de la obra de teatro *El hermano Juan*. En el prólogo de ésta Unamuno diserta sobre el personaje, para él su grandeza se debe a que es eminentemente teatral, siempre está representándose y queriéndose a sí mismo. También disiente con don Juan, porque éste sólo quiere a las hembras para jactarse de ello, según el autor para dejar nombre que es lo que hace al hombre, en ello se distingue de la bestia. Su tragedia es no conseguirlo, pues el hombre cabalmente humano es la pareja, en cambio, don Juan es siempre soltero, solitario. Quienes se enamoran de él lo hacen por compasión, una compasión maternal. Para él no es ejemplo de masculinidad porque al no sentirse padre no se siente hombre pleno. Este Don Juan es un escéptico del donjuanismo, no se conoce, nadie lo entiende, no cree en su capacidad seductora, pues como él mismo lo dice es un burlador burlado. Las mujeres lo empujan y

lo arrastran. La tragedia de este Don Juan es no poder amar. Es un ser preocupado por el ser y el no ser, de su modo de ser.<sup>70</sup>

Unamuno que era un vanidoso –como señala Jacinto Grau– pretendía dejar nombre, pero no creía en la obra, sino en el personaje. Como ya se dijo en este mismo trabajo, se inmortalizaría cada vez que el lector lo leyera, pues reviviría una parte suya en éste. Sin embargo, si su intención era perpetuarse a través del personaje, esto sería más fácil creando un *personaje-caso*, es decir, destruyendo a uno así con el propósito de superarlo.

Independientemente, de que con Raquel logra un personaje que bien puede superarlo, tal como Augusto Pérez (*Niebla*) o como Fulgencio Entrambosmares (*Amor y pedagogía*) lo hacen, sí se puede llegar a pensar que Unamuno pretende inmortalizarse con la destrucción de un *personaje-caso* a partir de otro que provenga de ese mismo.

A nivel diegético éstos son los dos puntos más sobresalientes de este análisis. Hablando extradiegéticamente, los aspectos más importantes son el predominio del diálogo como forma discursiva y el de la ironía como característica idiosincrásica del autor. Los cuatro remiten a una postura propia ante la muerte en ese afán por perdurar.

El propósito de este trabajo era realizar un análisis textual de *Dos madres* de Miguel de Unamuno. Pero debido a que el autor, como ya se ha dicho en varias ocasiones, propuso toda una filosofía sin la cual se perdería mucho de la interpretación de la obra en general, fue necesario exponer los puntos principales de ésta. Esta novela ya había sido analizada, sin embargo, el punto de partida no había sido la propuesta

---

<sup>70</sup> Pedro Salinas *Literatura española del siglo XX*. México, Antigua Librería Robredo, 1949, pp. 74-79

filosófica del autor, así es como ésta se convierte en una exigencia, incluso varios de los incisos llegaban a un mismo lugar: el *hombre de carne y hueso*, paradójicamente sin intención y con ella, este trabajo se centra aquí.

La metodología empleada fue de gran utilidad, aunque es importante señalar que no fue necesario abarcar todo el método estructural para comprobar que también en ella la búsqueda a una solución a su anhelo vital está patente. Cabe mencionar una vez más que los indicios constituyen el elemento primordial para la realización de este trabajo, y esto se puede atribuir a que Unamuno antes que todo era un pensador, que buscaba agitar cabezas, y quien no pretendía dar pan sino fermentos.

Se ha expuesto aquí únicamente el código hermenéutico, fue seleccionado éste porque hay una predominancia y una predilección de éste sobre los demás, pues en la novela unamuniana siempre hay un intento de remitir al lector a interpretar de una manera general.

A partir del presente análisis, se puede decir que toda la obra de don Miguel para su estudio, debe partir de sus planteamientos expuestos tanto en *Del sentimiento trágico de la vida* como en *La agonía del cristianismo*.

Sobresale en su perfil de escritor su actitud agónica, que lo llevará a todas sus paradojas, principalmente en su actitud religiosa. Aquí trató de demostrarse que la paradoja es un requisito para vivir en agonía, por eso en la interpretación que se hizo de los personajes se trató de exaltarla.

*Dos madres* merece más de una investigación posterior, ya se hicieron algunas sugerencias en la introducción, después de este trabajo,

valdría la pena hacer otro partiendo del conflicto existencial de don Juan, que aparece apenas en las primeras líneas, cuando el autor aclara que este personaje vive en la vida que queda.

Miguel de Unamuno buscó ante todo ser original, no quiso nunca ser encasillado, sin embargo, no se puede negar que comparte algunos rasgos con los noventayochistas, pero sobre todo su novelística encaja perfectamente en el pensamiento existencial, la influencia de Kierkegaard es perceptible de manera constante, aunque el autor de *Dos madres* en ese querer ser único, agregó a la angustia vital del escritor danés, el sentimiento, el cual debe ser además trágico.

Sin duda, su agonía es esa su lucha que sufre su fe quebrantada por la razón, pero él mismo deja ver en varios textos de distintas épocas que sí hay una preponderancia de la primera sobre la segunda: “aparte del Nuevo Testamento griego con que siempre viajo”.(DMV p 99)

Por lo que se ha expuesto en este trabajo y por las sugerencias que hacen para hacer otros, partiendo del hecho de que Unamuno, es un autor que se reconoce como novelista y hace novelística, también hace hombres, muestra entrañas humanas, eternas y universales, y se niega a ser literato, es decir, no se limita a contar historias, su obra tiene un gran valor.

## BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

- UNAMUNO, Miguel de.
- a) *Abel Sánchez*. 16ª ed., Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1983 (Austral, 112).
  - b) *Amor y pedagogía*. 1ª reimpresión, México, Espasa-Calpe Mexicana, 1994 (Austral, 141).
  - c) *Cómo se hace una novela*. México, Porrúa, 1982 ("Sepan cuantos...", 384).
  - d) *De mi vida*. Madrid, Espasa-Calpe, 1979 (Austral, 1628).
  - e) *Del sentimiento trágico de la vida*. México, Porrúa, 1983 ("Sepan cuantos...", 402).
  - f) *El hermano Juan*. 4ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1975 (Austral, 647).
  - g) *El otro*. 4ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1975 (Austral, 647).
  - h) *El porvenir de España y los españoles*. 3ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1973 (Austral, 1541).
  - i) *La agonía del cristianismo*. México, Porrúa, 1983 ("Sepan cuantos...", 402).
  - j) *La tía Tula*. 13ª ed., Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1978 (Austral, 122).
  - k) *Mi religión y otros ensayos breves*. 13ª ed., México, Espasa-Calpe Mexicana, 1987 (Austral, 299).
  - l) *Monodíálogos*. Madrid, Espasa-Calpe, 1972 (Austral, 1505).
  - m) *Niebla*. 21ª ed., Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1984 (Austral, 99).
  - n) *Tres novelas ejemplares y un prólogo*. 5ª ed., Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1945 (Austral, 70).
  - ñ) *San Manuel Bueno, mártir y tres historias más*. 14ª ed., Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1980 (Austral, 254).

#### BIBLIOGRAFÍA EMPLEADA PARA EL ANÁLISIS

BARTHES, R. et al. *Análisis Estructural del Relato*. México, Premiá, 1982.

BERISTÁIN, Helena. a) *Análisis Estructural del Relato Literario*. 6ª reimpresión, México, Limusa, 1998.  
b) *Diccionario de retórica y poética*. 8ª ed., México, UNAM-LIMUSA, 1998.

BOBES, María del Carmen. *El diálogo*. Madrid, Gredos, 1982 (Biblioteca Románica Hispánica, 375).

MIDDLETON, Murry. *El estilo literario*. 2ª ed., México, F.C.E., 1956, (Breviarios, 46).

PERI ROSSI, Cristina. *Indicios pánicos*. España, Bruguera, 1981 (Libro Amigo, 1502-766).

PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México, Siglo XXI, 1998.

TACCA, Oscar. *Las voces de la novela*. 2ª ed., Madrid, Gredos, 1978 (Biblioteca Románica Hispánica, 194).

#### BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA

AMORÓS, Andrés. *Introducción a la Novela Contemporánea*. Madrid, Cátedra, 1974.

ARANGUREN, José Luis. *Unamuno/Antología*. México, Fondo de Cultura Económica, 1971.

AZORÍN. *Clásicos y Modernos*. Buenos Aires, Losada, 1939.

COLLINS, James. *El pensamiento de Kierkegaard*. 3ª reimpresión, México, F:C:E:, 1986 (Breviarios, 140).

DOMINGO, José. *La Novela española del siglo XX*. Barcelona, Labor, 1973

*Enciclopedia de Historia Universal*. México, Salvat Mexicana de Ediciones, 1980, T. 12.

*Enciclopedia Hispánica*. E.U.A. Enciclopedia Britannica Publishers, Inc. 1995, T. 6

FERRATER MORA, José. *Unamuno, Bosquejo de una Filosofía*. Buenos Aires, Sudamericana, 1944.

GRANJEL, Luis. *Retrato de Unamuno*. Madrid, Guadarrama, 1957

GRAU, Jacinto. *Unamuno. Su tiempo y su España*. Buenos Aires, Alda, 1946.

GULLÓN, R. *Autobiografías de Unamuno*. Madrid, Gredos, 1976.

MADRID, Francisco. *Genio e Ingenio de Don Miguel de Unamuno*. Buenos Aires, Aniceto López. 1943.

*La Sagrada Biblia*. 2ª ed., Buenos Aires, Sopena Argentina, 1958.

MARÍAS, Julián *Miguel de Unamuno*. 3ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1960 (Austral, 991).

SALINAS, Pedro. *Literatura Española. Siglo XX*. México, Antigua Librería Robredo, 1949.



SERRANO PONCELA, Segundo. *El Pensamiento de Unamuno*. 2ª reimpresión, México, F.C.E., 1978.

TORRE, Guillermo de. *Tríptico del Sacrificio*. Buenos Aires, Losada, 1948.

VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Divinas palabras*. 9ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1979, (Austral, 1320).