

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE  
MÉXICO  
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS**

*Paz en la guerra: la novela histórica en el desarrollo del conflicto realidad-  
ficción en Miguel de Unamuno*

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

MAESTRO EN LETRAS  
(LETRAS ESPAÑOLAS)

PRESENTA  
Diego del Río Arrillaga

Asesor: Mtro. Arturo Souto Alabarce

Co-asesora: Dra. Adriana de Teresa Ochoa



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.

Un agradecimiento al Mtro. Arturo Souto Alabarce y a la Dra. Adriana de Teresa Ochoa por su ayuda en la realización de esta tesis.

También agradezco al Programa de Becas para Estudios de Posgrado de la UNAM por su apoyo económico durante mis estudios de Maestría.

# Índice

I. Introducción-----	p. 1
II. La representación: el conflicto realidad-ficción-----	p. 8
La <i>mimesis</i> , la representación del realismo decimonónico y la novela histórica	
La representación unamuniana	
III. El oviparismo y el viviparismo, las formas creativas de <i>Paz en la guerra</i> -----	p. 32
IV. La representación en <i>Paz en la guerra</i> -----	p. 42
Las referencias históricas en la representación de <i>Paz en la guerra</i>	
La intrahistoria en la representación de <i>Paz en la guerra</i>	
La representación de la angustia existencial en <i>Paz en la guerra</i>	
V. Conclusiones-----	p. 82
Bibliografía-----	p. 86

## I. INTRODUCCIÓN

Si bien Benito Pérez Galdós, con sus *Episodios Nacionales* (1873-1912), es el máximo representante de la novela histórica española de la segunda mitad del siglo XIX, Unamuno, con *Paz en la guerra* (1897), es el primero<sup>1</sup> en integrar el tema de las guerras carlistas a la novela. Después de él, autores como Valle Inclán con la trilogía *La guerra carlista* (1908-1909) y Pío Baroja con *Zalacaín el aventurero* (1909) también trabajarán con estos conflictos bélicos del XIX<sup>2</sup>. Esta novela, por lo general, ha sido considerada dentro de la corriente realista decimonónica, ya que la mayor parte del texto desarrolla la tercera guerra carlista (1872-1876) desde una perspectiva panóptica a través de la cual se describe la vida de personajes comunes (del pueblo) sumergidos en esta guerra de dos bandos: carlistas y liberales. Esto la ha colocado en una especie de segundo plano en los estudios unamunianos y, por lo tanto, de los estudios literarios en general. Esto se debe a que se ha acotado el estudio de esta novela al enfoque realista decimonónico, lo cual impide observar la complejidad de la propuesta unamuniana. El presente trabajo, a partir de la suposición de que *Paz en la guerra* es una obra en la que Unamuno experimenta con la representación

---

<sup>1</sup> Galdós trata el tema de las guerras carlistas a partir de su novela *Zumalacárregui* (1898), en la que habla de la primera guerra carlista.

<sup>2</sup> Estos conflictos bélicos inician con la muerte de Fernando VII (1833) quien deja a la corona a su hija Isabel II. Don Carlos María Isidoro, hermano de Fernando, dirige dos guerras carlistas para intentar destronar a Isabel II, una de 1833-1840 y otra de 1847-1849. Pero Isabel II reinará hasta la Revolución de 1868, a partir de la cual pierde el poder y se va exiliada a Francia. Después de esta Revolución, hay una serie de gobiernos provisionales que resultan muy inestables, entre éstos se puede mencionar la monarquía constitucionalista de Amadeo I (1871-1873) y la primera República (1873-1874). Ante esta debilidad en el poder, comienza la tercera guerra carlista en 1872 bajo el mando de Carlos VII, nieto de Don Carlos María Isidoro. Los carlistas tuvieron éxito en Cataluña, Navarra y en el País Vasco pero sólo en el ámbito rural, para poder incrementar su poder necesitaban una ciudad por lo que decidieron sitiar Bilbao a mediados de 1873. Alfonso XII, hijo de Isabel II, se proclama rey de España en 1874 y libera a Bilbao del sitio (2 de mayo 1874). Sin embargo, no será hasta 1876 cuando derrote definitivamente a los carlistas.

literaria (y, por lo tanto, más afín a las narrativas del siglo XX), pretende ser una pequeña contribución a los estudios ya existentes que intentan revalorarla. Así, se sugiere recobrar la importancia de esta novela unamuniana para que incluso se pueda considerar un importante antecedente de las hoy, muy en boga, narrativas sobre la guerra civil española de 1936. Aunque no es el objetivo de este trabajo trazar esta relación entre la única novela histórica de Unamuno y las novelas sobre el conflicto del 36, sí se considera que relaciones como la mencionada, son difíciles de establecer si sólo se lee esta novela unamuniana dentro del realismo.

Para comprobar esta hipótesis se busca cumplir con varios objetivos: el primero es plantear una aproximación teórica a esta novela que permita analizarla fuera de una relación más o menos fiel con la realidad histórica, es decir, plantear una idea de la representación que no limite la concepción de la novela histórica a una mezcla de referentes directos (históricos) o indirectos (ficticios) de la realidad; a partir de este primer punto se pretende observar cómo las ideas de Unamuno sobre la historia, la intrahistoria y la interpretación literaria forman parte activa de su novela histórica y cómo este autor integra la vida a su obra a partir de las relaciones entre sus personajes y distintos elementos de *Paz en la guerra*. Como se puede ver, todos estos planteamientos buscan presentar a esta novela histórica como una obra esencial para la comprensión del pensamiento unamuniano. De esta manera se busca cumplir con un propósito más amplio: cuestionar la clasificación de esta novela dentro del realismo decimonónico y discutir la división entre el realismo y el modernismo europeo<sup>3</sup>. Sin embargo, existen ciertas dificultades para cumplir los objetivos señalados –por ejemplo, la afiliación de Unamuno con ciertas ideas decimonónicas. Esto

---

<sup>3</sup> Como se verá en el capítulo III, se inserta el término “europeo” para diferenciarlo del movimiento literario que encabezó Rubén Darío.

obstaculiza nuestro estudio debido a que parece contradecir la representación novedosa. No obstante, esta situación conflictiva se tomará como una muestra de la lucha unamuniana por buscar representar la vida.

Como se ha dicho, el objetivo central de esta investigación es discutir la idea de que *Paz en la guerra* se considere en esencia una novela de corte realista. Para comprender la importancia de este postulado, a continuación, se revisará brevemente la discusión sobre la pertenencia de esta novela al realismo. En el Prólogo-Epílogo (1934) a *Amor y pedagogía* (1902), Unamuno inicia lo que será una larga diatriba sobre la concepción de *Paz en la guerra*, él dice: “En esta novela que ahora vuelvo a prologar está en germen -y más que en germen- lo más y lo mejor de lo que he revelado después en mis otras novelas”<sup>4</sup>. Así, el autor deja atrás a *Paz en la guerra* (la última novela escrita antes de *Amor y pedagogía*) insinuando un menosprecio a esta novela histórica y un enaltecimiento de su segunda etapa de creación literaria “existencialista”. Esta división en la novelística unamuniana es un reflejo de aquella entre el realismo decimonónico y el modernismo europeo, por lo que se puede decir que Unamuno consideraba su novela histórica en el flujo de la primera corriente. En su mayoría, la crítica contemporánea sobre el tema favorece estas ideas de Unamuno, mientras que sólo unos pocos estudiosos difieren de la mencionada clasificación. Todos estos estudios (sin importar su coincidencia con las ideas del autor) analizan una obra<sup>5</sup> o un tema<sup>6</sup> para justificar su postura sobre la novelística unamuniana. En este trabajo

---

<sup>4</sup> Miguel de Unamuno. “Prólogo-Epílogo” (1934) a *Amor y pedagogía* (1902). Edición de Bénédicte Vauthier. Madrid: Biblioteca Nueva. 2002. p. 187.

<sup>5</sup> Geoffrey Ribbans encuentra el origen de *Niebla* (1914) en *Amor y pedagogía* (1902). (Geoffrey Ribbans. “The development of Unamuno’s Novels: *Amor y pedagogía* and *Niebla*”. *Hispanic Studies in Honour of I. González Llubera*. Ed Frank Pierce. Oxford: Dolphin. 1959. pp. 272-283.) Paucker ve en los cuentos el origen de la forma unamuniana de novelar. (Eleonor Krane Paucker. *Los cuentos de Unamuno, clave de su obra*.

se pretende atacar la postura en la que se relega *Paz en la guerra* al campo del realismo decimonónico, apartándola del resto de las producciones “existencialistas” unamunianas, ya que esta novela histórica se considera una búsqueda de la representación literaria que anticipa la actitud de las obras posteriores del autor.

Los estudios revisados cuya perspectiva sobre *Paz en la guerra* se pretende apoyar con este trabajo, por lo general, buscan “la característica de lo unamuniano” en los temas como el heroísmo y en los tipos de personajes. Sin embargo, estos proyectos flaquean cuando esta “característica” no aparece en todas las obras del autor. Con el afán de evitar esto, en esta investigación se trabaja con un aspecto que ninguna obra literaria puede eludir: la representación. Así, el presente trabajo, además de pretender sumarse a esta postura crítica, propone llevar esta discusión sobre *Paz en la guerra* al campo de la reflexión sobre la misma creación literaria. Esto resulta muy productivo para el estudio de una novela histórica ya que este género sigue la pretensión de verosimilitud del realismo decimonónico, pero integra nuevos problemas sobre la vida en la literatura al presentar referencias históricas. A continuación, se describe cómo se construye la propuesta de la presente investigación.

---

Madrid: Minotauro. 1965.). Thomas Franz tomó *Nuevo mundo* (1994) la “primera” novela de Unamuno editada póstumamente como el esbozo de la *nueva* novela unamuniana. (Thomas R. Franz. “*Nuevo mundo* en la producción novelística unamuniana” en *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. 33. 1998.)

<sup>6</sup> Víctor Ouimette en su tesis doctoral ve el heroísmo como un factor común en la novelística unamuniana. (Víctor Ouimette. *Reason Aflame: Unamuno and the Heroic Will*. New Haven: Yale University Press. 1974.) Por otro lado Peggy Watson en su trabajo sobre la intrahistoria encuentra esta perspectiva de la realidad en la mayoría de las producciones novelescas unamunianas. (Peggy Watson. *Intra-history in Miguel de Unamuno's novels: a continual presence*. Potomac: Md. Scripta Humanistica. 1993.)



En primera instancia, para definir lo que se entiende por “representación” en este trabajo, en el capítulo “La representación: el conflicto realidad-ficción” se hace un breve repaso de algunas ideas sobre el tema desde Platón hasta el siglo XX. En esta revisión, se retoma el concepto de la *mimesis* platónica para, más adelante, observar la crítica a la postura platónica en textos como el *Lazarillo de Tormes* y el *Quijote* y el desarrollo de las novelas realistas del siglo XIX bajo los preceptos de este pensador griego. Así, se pretende analizar los problemas fundamentales de la perspectiva platónica de la representación, los cuales se centran en permitir que ciertos lectores tomen la representación por lo representado, es decir, la ficción por la realidad. Se recalca esta “confusión” ya que para evadirla se propondrá utilizar la propuesta de la *mimesis* aristotélica, la cual evita describir la representación en términos de una relación “indirecta” o “directa” con la realidad. Esto se logra gracias al aspecto dinámico de la *mimesis* aristotélica, la cual propone un interesante acercamiento de la literatura a la vida.

Dentro de este mismo capítulo, se presenta un segundo apartado sobre las ideas de Unamuno con respecto a la representación. Para comprender el origen de estas ideas, se revisa la primera etapa del autor, la cual se caracteriza por su vinculación socialista. A través de las ideas de Unamuno (de 1894 a 1896) sobre la relación entre los estudios socialistas y los pueblos, se señala uno de los primeros vínculos que el autor nota entre la palabra y la realidad. Más adelante, se busca desarrollar la postura de Unamuno frente al realismo decimonónico y la novela histórica, con lo cual se rescatan tres propuestas del autor para mejorar la representación literaria: utilizar algunas herramientas de la ciencia (o la historiografía), mostrar los deseos íntimos de los personajes y representar de forma austera. Como se verá, esta búsqueda de “recursos para representar” muestra el propósito principal del autor: re-crear la vida en la literatura.

En el siguiente capítulo, “El oviparismo y el viviparismo, las formas creativas de *Paz en la guerra*” se habla de los métodos creativos que Unamuno dijo haber usado. Este breve capítulo parte de relacionar el oviparismo con el realismo y el viviparismo con el modernismo europeo. Así, se identifican estas dos formas creativas (oviparismo y viviparismo) en *Paz en la guerra* con el fin de mostrar su compatibilidad y también para exhibir cómo, en esta novela histórica, conviven los postulados realistas y modernistas europeos. Aunque el tema del oviparismo y el viviparismo puede parecer irrelevante, se considera que la relación mencionada (entre estas formas creativas con las corrientes literarias) hace de estos términos herramientas útiles para mostrar a *Paz en la guerra* como una novela en la que conviven dos corrientes supuestamente contrarias (realismo y modernismo europeo).

En el último capítulo, “La representación en *Paz en la guerra*” se aborda el análisis de la novela siguiendo los preceptos teóricos de la representación en general y las ideas de Unamuno al respecto. Este capítulo se divide en tres apartados en los cuales se estudian tres aspectos de la representación unamuniana: las referencias históricas, la intrahistoria y la angustia existencial. El primer apartado comienza con un breve repaso de las ideas de Unamuno sobre la historia, para después entrar en el estudio de la relación entre los personajes y los elementos históricos en la novela como las noticias y las figuras históricas. La inserción de estas referencias resaltan la actitud vital unamuniana al proponer problemas como el contacto entre personajes ficticios sin y con referencia histórica<sup>7</sup>. En el segundo apartado se aborda el tema de la intrahistoria, el cual es un término que Unamuno utiliza para hablar de la fuerza íntima de los pueblos, en contraste con la historia que habla de los

---

<sup>7</sup> Esto se puede observar en *Paz en la guerra* en el contacto entre Pedro Antonio y el Rey Carlos VII, el cual se analizará en el apartado señalado.

héroes. Después de destacar los rasgos esenciales de este término, se buscan algunos pasajes de la novela que exhiben este fenómeno. Más adelante, se rastrean ciertos episodios en los que se puede apreciar una conexión entre los personajes y la intrahistoria a través de las voces vivas (los refranes y las canciones populares). El tercer y último apartado comienza nuevamente con la revisión de las ideas de Unamuno, ahora, sobre la palabra literaria y la interpretación. En este apartado, se retoma el tema del existencialismo por lo cual se analizan las reflexiones de algunos personajes sobre su existencia. Este análisis no se limita a la descripción de estos fragmentos existenciales sino que se propone demostrar un paralelismo entre el pensamiento agónico de los personajes y la misma creación de la novela. Es decir, se considera la lucha angustiada de los personajes con la muerte como un reflejo de la búsqueda de Unamuno por representar la vida en su novela.

## II. LA REPRESENTACIÓN: EL CONFLICTO REALIDAD-FICCIÓN

La representación literaria es un fenómeno particular en el que el lenguaje toma una vida propia para hablar de una realidad distinta a la del mundo extra-textual. La palabra literaria siempre tendrá como base la realidad (ya sea ésta material, fantástica o conceptual) pero, al encontrarse dentro del sistema de la Literatura, su significado cambia y se vuelve difícil de aprehender. La intangibilidad del significado de la palabra literaria se debe a la intervención de múltiples factores, entre los cuales se pueden mencionar: el contexto sociocultural, el género literario, las relaciones inter e intra-textuales e, incluso, las experiencias emotivas del lector. Como se puede ver, existen múltiples sentidos en los que sería posible estudiar el fenómeno de la representación literaria; en el presente capítulo se ha decidido revisar en primera instancia la idea de *mímesis* de Platón, la cual permite analizar la representación literaria en términos de una relación “indirecta” o “directa” con la realidad. Se estudiará esta perspectiva de la representación con el afán de comprender géneros como la novela realista decimonónica y la novela histórica, en los que ciertos elementos se pueden malinterpretar como referentes directos de la realidad. Muchas veces, críticos y lectores en general, se olvidan de la cualidad artística del lenguaje ficticio y, al enfrentarse a textos literarios con referencias a hechos, lugares o personas (que son comunes a su realidad), los interpretan como referentes directos<sup>8</sup>. En este trabajo se sostiene que esta “confusión” se

---

<sup>8</sup> Como se verá más adelante, estas investigaciones (posiblemente envueltas por la verosimilitud de las ficciones) toman los textos literarios como fuentes confiables o, se dedican a la absurda tarea de comprobar si afirmaciones como “llovió el 1 de marzo de 1830” son correctas o no. Con esto parece que un texto ficticio alcanza cierta verdad al presentar datos veraces, sin embargo, la verdad en la Literatura responde a otros parámetros en los que la referencia directa al mundo no es central. El tema de la verdad en la Literatura se referirá de forma lateral, sólo se mencionará que los textos poéticos sí logran mostrar una “verdad” que se desarrolla fuera de la lógica de las ciencias sociales.

origina de observar las creaciones literarias desde la *mímesis* de Platón, quien, como se verá, ya señala el peligro de tomar las apariencias como verdades.

### **La *mímesis*, el realismo decimonónico y la novela histórica**

Para comprender la problemática de la representación literaria respecto a su relación con la realidad, es necesario revisar en primer lugar la idea de *mímesis* expuesta por Platón en el libro X de la *República*. En este conocido episodio sobre el rechazo de los poetas de la República, Platón utiliza el término *mímesis* para referirse a la imitación artística de la realidad. Establece que el filósofo es quien se acerca a la verdad de primera mano, ya que éste ve la Idea de las cosas. La verdad se encuentra en el “mundo de las Ideas”, donde la imitación no es necesaria. En un segundo plano se encuentra el mundo material, que está a un paso de la Idea de las cosas e intenta imitar la Idea a través de objetos (como lo hace el carpintero). En un tercer plano está el Arte, ya que imita a los objetos que, a su vez, son una copia de las Ideas. Para Platón, tanto el carpintero como el pintor<sup>9</sup> no captan lo real, lo verdadero, la Idea, sino se limitan a crear apariencias. Platón no sólo descalifica la imitación de los artistas sino además se preocupa por los resultados que las creaciones artísticas puedan tener en la sociedad, sobre todo le inquieta la interpretación de la gente común. A continuación se cita un fragmento del diálogo platónico: “-En tal caso el arte mimético está sin duda lejos de la verdad, según parece; y por eso produce todas las cosas

---

<sup>9</sup> Aunque en este momento Platón se refiere a la imitación pictórica, sus afirmaciones no dejan de funcionar para la reflexión sobre la representación literaria. Sin embargo, se debe estar consciente de que estos dos tipos de imitación artística conllevan distintos problemas. “Las palabras no son espejos de los objetos, sino signos con una vida y entidad propias. Y dentro de la palabra, ninguna más personal e independiente que la literaria, en la que el referente no es más que una vaporosa sombra”. (Gonzalo Navajas. *Mímesis y cultura en la ficción*. London: Tamesis. 1985. p. 63).

pero toca apenas un poco de cada una, y este poco es una imagen. [...] No obstante, si es buen pintor, al retratar a un carpintero y mostrar su cuadro de lejos, engañará a niños y a hombres sensatos, haciéndoles creer que es un carpintero de verdad”<sup>10</sup>. El poeta, a pesar de estar lejos de la verdad, tiene la audacia de hacer pasar la apariencia por lo real a “niños y hombres sensatos” y, por esto mismo, más adelante Platón llama “hechizo” a las obras de los poetas<sup>11</sup>. Platón insiste en señalar esta confusión ya que para él el arte no dice nada verdadero; la representación artística sólo es una apariencia de segunda mano. Así, funda una de las bases de la representación artística: la diferencia entre el material de la representación y el objeto representado. Aunque esto pueda parecer simple y obvio, se verá que existen géneros como la novela realista decimonónica, la novela autobiográfica y la novela histórica en los que algunos elementos todavía se prestan a la confusión entre la representación y el “objeto representado”. Por ejemplo, en la novela autobiográfica muchas veces se confunde el “yo” de la enunciación con el autor real y, en la novela histórica, puede suceder algo similar cuando se designa a los personajes el mismo nombre que conocidas figuras históricas.

Como se puede ver, Platón plantea una idea de la representación en la que se busca una imitación fiel de la realidad, lo cual puede ocasionar la confusión de algunos receptores. Textos como el *Lazarillo de Tormes* y el *Quijote* se permitieron retomar esta idea de la *mímesis* platónica, para ahondar en el juego con ese lector ingenuo al que Platón se refiere. Así, estas obras cuestionan hasta cierto punto la *mímesis* platónica ya que sólo a partir de ésta se podría ocasionar la confusión mencionada. A continuación, se hablará de

---

<sup>10</sup> Platón. *República* (X). Introducción, traducción y notas de Conrado Eggers Lan. Madrid: Gredos. 2003. p. 462. (598c).

<sup>11</sup> *Ibid.* p. 468. (602b).

forma breve sobre los recursos que utilizan estas obras de los Siglos de Oro para incorporar las ideas de Platón y manipularlas. La novela picaresca, *Lazarillo de Tormes*, es una falsa novela autobiográfica que recuerda varios problemas sobre la *mímesis* platónica. Esta obra tiene dos características que generan una relación particular con la realidad: una, la creación de un autor falso (la cual se logra a partir de la anonimato del autor que en verdad escribió el texto); y dos, el supuesto uso del género autobiográfico, por lo que se hace coincidir el “yo” de la narración con el autor falso. Con estos dos recursos la novela picaresca nace y entra en un juego de enredo con la *mímesis*. La figura del autor falso es claramente una herramienta para confundir al lector y hacerle creer que esa persona existió en verdad. Los lectores de la época estaban acostumbrados a que el nombre del autor coincidiera con una persona real, por lo cual, al ser anónimo, el autor falso tiene muchas posibilidades de ser malinterpretado como uno real<sup>12</sup>. Sólo aquellos lectores que hubieran percibido el grado de erudición del prólogo de esta novela, se percatarían de que un pícaro no podía ser el autor. Es importante destacar este primer artificio ya que la figura del autor (una referencia directa a la realidad) pasa al plano del lenguaje ficticio. Así, la ficción invade los lugares que el lector está acostumbrado a pensar como “reales” y, por lo tanto, la realidad se aleja un paso más. Es decir, si la ficción comienza desde la figura del autor, toda la novela queda en el plano de la meta-ficción (una ficción dentro de la ficción). Como se adelantó, la segunda particularidad de esta novela se basa en su carácter autobiográfico. Este tipo de relato en primera persona permite que el “yo” de la narración se identifique con el autor. De esta manera, para un lector que haya creído en la autenticidad del autor falso del *Lazarillo*, la

---

<sup>12</sup> Para un análisis más detallado sobre el autor y el narrador en el *Lazarillo* véase: Magrit Frenk. “Lazarillo de Tormes: Autor - Narrador - Personaje.” en *Romanica Europaea et Americana*. Festschrift für Harri Meier. Ed. Hans Dieter Bork, Artur Greive, Dieter Woll. Bonn: Bouvier Verl. Herbert Grundmann, 1980. pp. 185-192.

identificación entre narrador y autor ocurre de forma natural. Sin embargo, en este caso, el narrador es un elemento más de la ficción, una construcción artística que sirve de medio para contar y, por lo tanto, no se puede igualar con una persona real. Aunque el narrador, de forma voluntaria, afirma ser la voz de la persona real que escribió el texto, esto no se puede tomar en serio. Es importante destacar que si se da esta identificación (narrador-autor), esta novela picaresca se presentaría como una autobiografía seria, donde el autor pretende contar de forma veraz su vida. Y así, esta imitación podría pasar por verdad, como lo temido por Platón.

El *Quijote* es otro texto fundamental en el que se propone una reflexión sobre la *mimesis*. Incluso, esta novela de Cervantes se puede considerar una larga digresión sobre la representación artística. Un evidente ejemplo de esta reflexión es el personaje principal del relato, quien toma los libros de caballerías como historias verdaderas. Don Quijote en sí mismo es una severa crítica hacia la mala interpretación del lenguaje ficticio. Entre los múltiples episodios del *Quijote* que sugieren reflexionar sobre la representación, sólo se recordará el enfrentamiento entre Don Quijote y los títeres del retablo de Maese Pedro<sup>13</sup>. En esta aventura, Don Quijote interpreta los títeres de Maese Pedro como personas reales y, por lo tanto, cuando las acciones de estos personajes no le parecen, combate y destroza a los títeres. Al igual que con la lectura de los libros de caballerías, Don Quijote toma por verdaderas las acciones ficticias, pero, en este caso, se sumerge en la ficción al grado de destruir a los personajes. Para un lector tan crédulo como Don Quijote, la representación de Maese Pedro llega a un punto de verosimilitud que le permite confundir la ficción con la realidad, lo cual recuerda una vez más la mencionada confusión planteada por Platón.

---

<sup>13</sup> Ver: Miguel de Cervantes. *Don Quijote de la mancha*. Ed. y notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española. 2005. Segunda parte, capítulo XXVI.



Cervantes, con este episodio, retrata de forma jocosa a los lectores que caen en el juego mimético de los espejos, es decir, a aquellos que ven referentes directos de la realidad en textos ficticios.

Estos elementos del *Lazarillo* y del *Quijote* juegan con las fronteras de lo real y lo ficticio basándose en identificaciones falsas. Además de esto, ambos textos exhiben la ironía implícita de este juego (ya que hacen burla de los lectores que pasan por alto la naturaleza de la ficción). A diferencia de estos textos, en siglos posteriores, aparecen obras que hacen posible el “hechizo” de la verosimilitud señalado por Platón, pero sin intentar burlarse. Entre este tipo de narraciones se pueden mencionar los géneros decimonónicos como: la novela realista, la novela histórica y la novela autobiográfica. Como se verá a continuación, la búsqueda de verosimilitud de estos textos se puede interpretar como un intento por hacer pasar algunos de sus elementos ficticios por reales y, por lo tanto, se deben leer de forma precavida.

### El Realismo decimonónico

Si bien, críticos como Martínez Obregón<sup>14</sup>, han insistido en que el realismo decimonónico es una forma representacional (y, por lo mismo, no puede ser idéntico a lo que representa), se puede señalar una lectura de esta corriente en la que la búsqueda ávida de verosimilitud, bajo la guía del positivismo, hace que su carácter “representacional” se olvide. Aunque muchas obras de la historia de la literatura se pueden caracterizar como “realistas”, en el siglo XIX el movimiento realista tiene un recomienzo formal con la propuesta de Balzac expuesta en su Prólogo a *La comedia humana* (1842) y con la filosofía positivista de Augusto Comte desarrollada en *Discurso sobre el espíritu positivo* (1844). De

---

<sup>14</sup> Alejandro Martínez Obregón. *Realismo, representación y realidad*. Madrid: Editorial Pliegos. 2009.

esta manera, el realismo del siglo XIX se enraizaba en una fuerte base científica. La literatura decimonónica se vio influenciada de un método de observación, en el cual se intentaba borrar lo subjetivo para así acercar la representación decimonónica a los estudios científicos de corte sociológico y antropológico. Balzac, en el prólogo mencionado, dice tomar como guía a la zoología para describir la sociedad francesa, pues quiere hacer una observación profunda de su sociedad para, así, presentar un estudio “[l]evantando el inventario de los vicios y de las virtudes, reuniendo los principales datos de las pasiones, pintando los caracteres, escogiendo los sucesos principales de la sociedad, componiendo tipos por la reunión de rasgos de varios caracteres homogéneos”<sup>15</sup>. Balzac considera su obra (*La comedia humana*) una representación rigurosa y fiel de la realidad. Como complementa la idea de verosimilitud del novelista con su método positivista, el cual consiste en representar científicamente la realidad al subordinar la fantasía a la observación objetiva<sup>16</sup>. Esta actitud respecto a la literatura es ingenua en el sentido de que olvida que la esencia de la representación literaria es justamente una relación subjetiva e indirecta con la realidad. El planteamiento positivista intenta olvidar esto y hacer del realismo una herramienta objetiva y descriptiva de la realidad. Esto probablemente suscitó la lectura crédula de estas novelas decimonónicas, es decir, una interpretación en la que estos textos se toman como fuentes directas de la realidad.

Además del uso del método positivista, algunas novelas realistas decimonónicas reforzaron la relación directa con la realidad al incluir diarios, autobiografías, confesiones y cartas. Estos recursos colaboraron para intentar confundir la apariencia (representación)

---

<sup>15</sup> Honorato de Balzac. “Prólogo” a *La comedia humana*. [1842] Trad. Aurelio Garzón del Camino. México: Colección Málaga. 1959. p. 61.

<sup>16</sup> Cabe señalar que al mal entendimiento de estos preceptos científicos se le llamó “cientificismo”, el cual sobre todo fue señalado en la propuesta determinista de Zola.

literaria con la realidad. Sin embargo, según Paul Ricoeur, este proyecto de la novela realista no sólo fracasa en ofrecer una relación directa con lo real, sino también revela su artificialidad. En esta lucha por la verosimilitud parecería que entre más artificios (como la inclusión de los géneros mencionados) la novela se acerca a la realidad, pero esto es sólo una aproximación asintótica, ya que la carga de artificios alejan a la obra de lo real. Así, se rompe la errónea idea de una relación directa entre la palabra y la realidad; la complejidad de la verosimilitud mina su objetivo al evidenciar la artificialidad<sup>17</sup>.

#### La novela histórica decimonónica

La novela histórica decimonónica surge de forma paralela al realismo positivista descrito arriba, este género híbrido (novela e historia) incluso se podría ver como una extensión del realismo de la época. Con la novela histórica, la mirada objetiva y rigurosa se presenta bajo la forma de referencias a fechas precisas y a personajes históricos; este recurso no era nuevo. Aristóteles, en su *Poética*, inauguró la distinción entre poesía e historia<sup>18</sup> y, además, habló sobre la posibilidad de la poesía de usar referencias a lo sucedido: “En la tragedia [...] [se] mantienen nombres reales históricos. La causa de ello es que lo posible es creíble”<sup>19</sup>. En Aristóteles se utilizan las referencias históricas para dar verosimilitud a sus creaciones ya que lo que sí ha sucedido es más creíble que lo nunca acontecido. Esta podría considerarse la primera alusión a la historia como una ayuda a la literatura para alcanzar verosimilitud. En siglos posteriores, el uso de referencias históricas continúa, pero no se consolida en el género de la novela histórica hasta el siglo XIX con

---

<sup>17</sup> Paul Ricoeur. *Tiempo y narración II*. Trad. Agustín Neira. México: Siglo XXI. 2008. pp. 389-392.

<sup>18</sup> “la diferencia reside en que el uno dice lo que ha acontecido [historia], el otro lo que podría acontecer [poesía]” (Aristóteles. *Poética*. Introd., trad. y notas de Salvador Mas. Madrid: Biblioteca Nueva. 2006. p. 85. (1451b)).

<sup>19</sup> *Ibid.* p. 86. (1451b).

*Ivanhoe* (1819) de Walter Scott<sup>20</sup>. Esta obra de Scott se convierte en el modelo de la novela histórica de la primera mitad del siglo XIX, sin embargo, este tipo de ficción histórica todavía no se relaciona con el pensamiento positivista ya que éste surge un par de décadas más tarde. Esta primera novela histórica, a grandes rasgos, consiste en “información histórica, color local, exotismo; [...] sentimientos no individuales, sino genéricos de la colectividad y representativos; tipos, no individuos; la historia central, al revés que en la tragedia y en la epopeya, es inventada”<sup>21</sup>. Como se puede ver, en este momento, el género no es sistemático ya que presenta una mezcla poco seria de referencias históricas. La crítica atacará ferozmente esta falta de medida, por lo cual terminará por destruir esta forma de novelar. Es hasta la segunda mitad del siglo XIX cuando la novela histórica, de forma paralela al realismo de Balzac, toma algunos principios del método positivista y se apoya en la historia *cuasi científica*<sup>22</sup> para alcanzar no sólo verosimilitud, sino pretender una verdad ajena a las posibilidades de la literatura.

La novela histórica, a través del uso de referentes históricos serios (*cuasi científicos*), comparte la actitud vista en el realismo decimonónico en la que se pretende lograr una máxima verosimilitud y, por lo tanto, permitir ciertas lecturas que consideren una relación directa de estos textos con la realidad. Al parecer, este tipo de lecturas perduraron en el siglo XX. Por ejemplo, *El mío Cid*, el cual (como la novela histórica) es

---

<sup>20</sup> Para una revisión historicista de la novela histórica véase el conocido estudio de György Lukács, *La novela histórica* (Trad. Jasmín Reuter México: Era. 1966).

<sup>21</sup> Louis Maigrón. *Le roman historique à l'époque romantique*. 2ª ed. Paris. 1912. *Apud*. Amado Alonso. *Ensayo sobre la novela histórica*. Madrid: Gredos. 1984. p. 32.

<sup>22</sup> Con historia *cuasi científica* se refiere al término de R. G. Collingwood, quien la define como la materia que, en contacto con el positivismo, adoptó el método científico de observación de hechos y se dedicó a comprobar los hechos con un método crítico pero sin proponer leyes. (R. G. Collingwood. *Idea de la Historia* [1946]. México: FCE. 2004. p. 203.)

una ficción con referencias históricas, desató una discusión entre Ramón Menéndez Pidal y Leo Spitzer sobre la pertinencia de utilizar este poema épico como una fuente histórica<sup>23</sup>. Spitzer critica la insistencia de Menéndez Pidal en destacar los elementos históricos del *Cid* ya que “el poema del mío *Cid* es obra más bien de arte y de ficción que de autenticidad histórica”<sup>24</sup>. Aunque ambos críticos están conscientes del carácter ficticio del texto su desacuerdo reside en que uno, Menéndez Pidal, destaca la verdad del texto a partir de su fidelidad histórica y otro, Spitzer, busca la verdad en el arte mismo. Esta discusión se puede considerar una importante anticipación sobre cómo analizar textos que incluyen referencias históricas. En años recientes, los estudiosos de la novela histórica también se han dividido en estas dos posturas. Por un lado, está la crítica que se enfoca en identificar los elementos históricos (verdaderos) y distinguirlos de los ficticios (verosímiles); y por otro, los estudiosos que insisten en tomar la novela histórica como una ficción en la que las referencias históricas forman parte de la misma, y, como cualquier otro elemento ficticio, presentan la particular relación indirecta de la palabra literaria con la realidad.

Como se puede ver, la primera postura, en la que se distinguen los elementos históricos de la novela histórica (como lo hizo Menéndez Pidal con el *Cid*), es justamente el tipo de lectura “que confunde realidad y ficción” del que se ha hablado en este trabajo. Es decir, aquellas interpretaciones de textos ficticios que, a partir de elementos como la observación objetiva, la inclusión de diarios o cartas, y, ahora, la introducción de elementos históricos, olvidan que la novela histórica (o cualquier ficción verosímil) es una

---

<sup>23</sup> Ver: Leo Spitzer. “Sobre el carácter histórico del cantar del *Mío Cid*”. en *Nueva Revista de Filología Hispánica*. año II. num 2. 1948. y, R. Menéndez Pidal. “Poesía e historia en el *Mío Cid*”. en *Nueva Revista de Filología Hispánica*. año III. num 2. 1949.

<sup>24</sup> Leo Spitzer. “Sobre el carácter histórico del cantar del *Mío Cid*”. en *Nueva Revista de Filología Hispánica*. año II. num 2. 1948. p. 106.

representación literaria y que, por lo mismo, presenta una relación indirecta con la realidad (ajena a la propuesta por las ciencias sociales y la historiografía). La consideración de ciertos elementos de la novela histórica como fuentes viables para la construcción del conocimiento histórico significa olvidar la lógica de la literatura y volver a la confusión señalada por Platón entre apariencia y realidad. Es necesario puntualizar que esta perspectiva de los estudios de géneros ficticios olvida qué es la representación literaria y, por lo mismo, genera divisiones y clasificaciones de obras literarias sin mucho sentido. Por ejemplo, Manuel Suárez Cortina distingue los *Episodios Nacionales* de Galdós y las novelas históricas decimonónicas. Este crítico considera que los *Episodios* presentan un narrador-personaje histórico, un relato fiel a la historia oficial y, por lo mismo, un gran peso de los acontecimientos históricos; mientras que, la novela histórica, “se presenta bajo estos tres formatos: ya como resúmenes históricos pensados para dar al lector una síntesis de acontecimientos esenciales vinculados a algún personaje; como incidentes históricos de cierto relieve desarrollados dentro de la actualidad de la trama novelesca; o, en tercer lugar, como referencia a acontecimientos históricos de importancia”<sup>25</sup>. Esta forma de distinguir “lo histórico” en la ficción sugiere la idea de que ciertas obras son más verdaderas que otras, ya que utilizan de mejor forma las referencias históricas (datos que puedan ser utilizados por la historiografía). Pero, como ya dijo Spitzer, la verdad en las artes responde a reglas ajenas a la historiografía, por lo que identificar estos usos de lo histórico no dice mucho de la literatura.

Se debe reafirmar que, en cuanto los datos históricos se incluyen en una ficción, éstos significan a través de reglas ajenas a la historiografía y, por lo mismo, pierden su

---

<sup>25</sup>Manuel Suárez Cortina. *La sombra del pasado. Novela e historia en Galdós, Unamuno y Valle-Inclán*. Madrid: Biblioteca Nueva. 2006. p. 72.

veracidad histórica. Es necesario recordar que los textos históricos obedecen a ciertas exigencias para lograr su verdad; si bien los textos históricos y literarios pueden referirse al mismo material e incluso usar recursos retóricos parecidos, no se puede pasar por alto el proceso crítico de la demostración al cual debe someterse la historiografía. Desde el siglo XIX, la historia como disciplina gracias a su carácter *cuasi-científico* se separa de forma tajante de la literatura. Esta separación la sostienen principalmente los historiadores, quienes realzan la importancia del método historiográfico con la exigencia de archivo. Según Collingwood, consultar “el archivo” no es un proceso simple, pues el historiador debe cuestionar sus autoridades “mediante el tratamiento crítico de declaraciones contenidas en sus fuentes”<sup>26</sup>. La revisión de datos es un proceso crítico complejo en el cual el historiador debe verificar la validez de sus fuentes y comprobar su coherencia dentro del acontecimiento estudiado. Así, cuando se habla de una “exigencia de archivo” no sólo se refiere a un respaldo bibliográfico para escribir, sino también a un proceso crítico de investigación historiográfica. A partir de esta base metodológica perteneciente a la historia moderna, críticos como Ricoeur han propuesto “la exigencia de archivo” como el argumento principal en la diferenciación entre literatura e historia. Aunque, para Michel de Certeau<sup>27</sup>, la actitud científicista de la historiografía no basta para diferenciarla de otros textos que presentan el pasado de forma menos rigurosa (como los diarios, las memorias, las cartas, etc.), en este trabajo, sí se considera la “exigencia de archivo” como un elemento clave para distinguir los textos históricos de los ficticios. Así, aunque una novela histórica

---

<sup>26</sup> R. G. Collingwood. *op. cit.* p. 320.

<sup>27</sup> Para De Certeau es imposible que la narración histórica presente de forma creíble el pasado, por lo cual, la tarea de la historiografía se debe concentrar en proponer modelos para volver “pensable” el pasado. (Michel de Certeau. *La escritura de la historia*. Trad. Jorge López Moctezuma. México: Universidad Iberoamericana. 2006. p. 59).

reclame tener un respaldo bibliográfico, no se confundirá con un texto histórico ya que no se somete a la argumentación y comprobación de la historiografía. Vista esta “exigencia de archivo” resulta absurdo pensar que elementos históricos en la ficción puedan conservar su veracidad. Así, la única forma posible que se concibe para que estos datos históricos no pierdan su veracidad al mostrarse dentro de la ficción, sería a través de una semejanza entre las narrativas históricas y las ficticias. Esta “semejanza” ya ha sido propuesta por Hayden White, sin embargo, este crítico sólo la observa en el nivel retórico<sup>28</sup>. Pero, ¿acaso se puede hacer una equivalencia válida entre dos tipos de textos únicamente por el uso de formas similares de exposición? En este trabajo se considera que la forma de exposición no tiene por qué descalificar al texto histórico; si éste se constriñe a las exigencias de archivo mencionadas, puede alcanzar su verdad.

Como se ha visto, en distintos momentos de la historia de la literatura, se critica la idea platónica del arte como imitación de segunda mano. También, se ha observado que géneros como la novela realista y la novela histórica decimonónicas son proclives a una lectura que tome elementos ficticios como referencias directas a la realidad. Con el afán de ver de forma distinta el género de la novela histórica y, sobretudo, de separarse de los estudios mencionados (aquellos que al seguir la idea platónica de *mimesis* ven elementos

---

<sup>28</sup> A partir de la teoría de los tropos de Northrop Frye, White sostiene esta semejanza a través del uso común de las estrategias de la narrativa histórica y ficticia. A grandes rasgos, ésta consiste en identificar cuatro estructuras básicas de configuración (metáfora, metonimia, sinécdoque e ironía) las cuales dan como resultado cuatro tipos de trama (romance, tragedia, comedia y sátira). Según White, estos cuatro tipos de configuraciones se encuentran presentes en los discursos históricos, como lo han estado desde siempre en la narrativa ficcional. La semejanza en el uso de estos tropos es un argumento puramente retórico ya que consiste en comparar los medios (las formas) de exposición sin considerar la veracidad de los contenidos ni su organización en el texto. (Hayden White. *El texto histórico como artefacto literario*. Introd. de Verónica Tozzi. Barcelona: Paidós; ICE; UAB. 2003).



reales y ficticios), a continuación, se retomará la idea de la *mimesis* aristotélica para, así, postular la visión de la novela histórica que se seguirá en este trabajo.

### La *mimesis* aristotélica

En lo que respecta al lenguaje ficticio, Aristóteles se aparta del sistema platónico en muchos aspectos. En la *Poética* de Aristóteles se establece el origen de la representación (del arte en general) en la imitación lúdica de los seres humanos y, en el placer que de ésta se obtiene: “Es probable que, en general, dos causas hayan generado el arte poético, ambas enraizadas en la naturaleza. En primer lugar, la actividad imitativa es connatural a los seres humanos desde la infancia (y esto los diferencia de los otros animales, pues los seres humanos son sumamente imitativos y realizan sus primeros aprendizajes mediante la imitación). En segundo lugar, todos los seres humanos disfrutan con las imitaciones”<sup>29</sup>. Esta idea de “la naturalidad del arte” le permite a Aristóteles concebir la representación artística desde una perspectiva más extensa, lo cual se puede observar en el nuevo sentido del término *mimesis*: la imitación de acciones humanas. Según Salvador Mas, “Aristóteles utiliza la palabra *mimesis* [...] de una forma sumamente amplia: como suplantación y representación. Cuando un rapsoda, al cantar la *Odisea*, suplanta, por ejemplo, a Penélope y adopta una voz femenina, o cuando un mal flautista gira sobre sí mismo ‘cuando hay que imitar el lanzamiento de disco’”<sup>30</sup>. Así, la idea de *mimesis* toma un sentido dinámico, diferenciándose de la imitación platónica estática (esta última se llamará de este modo por ser descrita bajo la idea de reflejos sucesivos). Se debe recordar que la *mimesis* aristotélica es sólo una parte de la configuración de la trama, constituye la representación-imitación de las acciones del mundo; el *mythos* (la otra parte de la configuración) se traduce por lo

<sup>29</sup> Aristóteles. *op. cit.* p. 70. (1448b).

<sup>30</sup> Salvador Mas. “Notas” a Aristóteles. *op. cit.* p. 64.

general como “trama”, y se encarga de la disposición de los hechos. La *mimesis* y el *mythos* trabajan juntos en la creación artística; son operantes y, por lo mismo, hacen de la construcción de la trama un fenómeno dinámico<sup>31</sup>. Esta relación reafirma el cambio de “*mimesis* copia o reflejo” hacia “*mimesis* re-presentación”. La visión aristotélica de la *mimesis* da un giro a la idea de lo ficticio; si, con Platón, el artista sólo era un imitador de segunda mano, con Aristóteles se le ofrece la categoría de un re-creador de la realidad (alguien que vuelve a crear). La postura aristotélica sobre la *mimesis* ya no responde a los “pasos” entre la imitación y la realidad de la teoría de Platón, sino más bien corresponde a un fenómeno que sugiere la idea de re-producir la vida. La perspectiva aristotélica de la representación ya no se enfoca en la medida en que lo hacía Platón en la fidelidad del reflejo. En Aristóteles, la *mimesis* expone otra relación con la realidad, una mucho más vital. Se utiliza la palabra “vital” en el sentido de re-crear la vida, es decir, de generar dentro del texto mismo un movimiento que simula la vitalidad del mundo. Cuando la representación se observa de este modo, se puede dejar a un lado la búsqueda de referentes reales (la verosimilitud) y concentrarse en crear vida a partir de los medios de la literatura. Aunque los referentes reales de la novela histórica no se pueden desatender por completo, en este trabajo, la idea sobre este género “híbrido” no se centra en observar las referencias históricas (más o menos correctas), sino en cómo esos datos “reales” y distintos elementos novelescos funcionan para re-crear la vida. Por lo anterior, la novela histórica se considera un género ficticio, el cual presenta un uso particular de distintos referentes para enriquecer el movimiento vivo de la ficción.

---

<sup>31</sup> Este sentido dinámico se toma de: Paul Ricoeur. *Tiempo y narración I*. Trad. Agustín Neira. México: Siglo XXI. 2007.

### **La representación unamuniana**

Para comprender el acercamiento de Unamuno a las ideas sobre la representación literaria de su época, es importante aclarar algunas diferencias entre el realismo decimonónico descrito anteriormente (en esencia francés) y el español. En la España de la segunda mitad del XIX, el realismo francés encabezado por Balzac no fue adoptado abiertamente. Muchos escritores españoles que habían incorporado evidentes características del realismo francés, como Galdós y Clarín, coinciden en rechazar la influencia de este movimiento<sup>32</sup>. En el prólogo a *La Regenta*, de Clarín, Galdós afirma que la representación objetiva no era extraña para la tradición española, “antiguos y modernos conocían ya la soberana ley de ajustar las ficciones del arte a la realidad de la naturaleza y del alma, representando cosas y personas, caracteres y lugares como Dios los ha hecho”<sup>33</sup>. Otros, también con el fin de esquivar la influencia realista francesa, aludieron a obras del género picaresco para justificar sus descripciones minuciosas de la sociedad de la época. La aparente reserva de los españoles ante el realismo francés se podría explicar por las dudas sobre el uso del método científico en el ámbito literario. Para escritores como Galdós, la ciencia puede enriquecer el arte, pero de ninguna forma logra abarcar el profundo y misterioso terreno de la realidad artística, el cual incluye las regiones del alma, de la fantasía y de los sueños<sup>34</sup>. Esta búsqueda de regiones “fuera del alcance de la ciencia” no quiere decir que estos escritores volvieran a los postulados del romanticismo, simplemente que dejaban a un lado

---

<sup>32</sup> Yvan Lissorgues. “La obra de Emilio Zola como Revelador de la singularidad literaria y filosófica española” en *Zola y España. Actas del Coloquio Internacional Lyon*. Edit. Simone Saillard, Adolfo Sotelo Vázquez. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona. 1997. pp. 71, 72.

<sup>33</sup> Benito Pérez Galdós. “Prólogo” a *La Regenta*. Ed., introd. y notas de Gonzalo Sobejano. Madrid: Castalia. 2002. p. 83.

<sup>34</sup> Ver: Francisco Ayala. *La novela: Galdós y Unamuno*. Barcelona: Seix Barral. 1974. p. 70.

la rigurosidad del positivismo para intentar representar los aspectos “intangibles” de la experiencia de la vida.

En general, las ideas de Unamuno sobre la representación y sobre las propuestas de la corriente realista francesa coinciden con el sentimiento general español expuesto en las líneas anteriores. Sin embargo, se debe tomar en cuenta que la concepción unamuniana de la realidad en su primera etapa (1896 a 1907) se diferencia de las contemporáneas por sus matices socialistas. En los primeros artículos de Unamuno sobre el socialismo<sup>35</sup>, se pueden rastrear algunas de sus ideas sobre el idealismo de Hegel y el materialismo de Marx. Estas ideas sirven para comprender su postura sobre la relación palabra-realidad y, por lo mismo, para ayudar a entender su visión sobre el realismo literario y la representación literaria en general. A continuación, se pretende desarrollar los conceptos unamunianos de la reflexión socialista para después pasar a su pensamiento sobre la literatura.

Durante su afiliación con el Partido Socialista Español (PSOE) 1894-1896, Unamuno entra en distintas pugnas con los integrantes de este partido político. Así, ya cerca de abandonarlo, publica un par de artículos: “Idealismo” (1896) y “Realismo” (1896) en los que hace una crítica a aquellos que toman los programas y planes socialistas como la realidad misma. Cuando Unamuno habla de “idealismo” en el artículo con el mismo nombre, se refiere a este término de una forma general; esta referencia puede relacionarse con Hegel. El idealismo hegeliano, a grandes rasgos, se puede resumir como la postura en la que el objeto se construye a partir de la idea (el pensamiento). Unamuno se apoya en este concepto para hablar de la relación entre los postulados socialistas y la actividad de los pueblos. “Todo esto es creer que las ideas rigen al pueblo, que son ellas las que producen

---

<sup>35</sup> El diario vasco *La lucha de clases* publicó las primeras reflexiones de Unamuno sobre política y sociedad.

los sentimientos”<sup>36</sup>. Con esto, Unamuno hace una crítica general a su público lector que siga el idealismo de Hegel en este sentido, “Hay personas que discurren como si creyesen que la fórmula de un movimiento engendra éste, o que es el cuerpo quien sigue a su sombra. No hacen otra cosa cuantos creen que las ideas rigen al mundo, y que son los programas los que hacen los partidos cuando la verdad es la inversa. [...] En la misma ilusión caen cuantos se imaginan que son doctrinas y teorías del Socialismo sistematizado las que engendran y provocan los movimientos obreros y la gran corriente socialista que arrastra hoy a tantos espíritus”<sup>37</sup>. Para Unamuno, las ideas sólo tienen la posibilidad de intentar describir las acciones después de ocurridas, es decir, a partir de la actividad humana surgen los estudios sociológicos. Después de establecer este proceso (del objeto a la idea), Unamuno se pregunta si acaso las ideas pueden reconstruir totalmente las acciones. Según él, las ideas son insuficientes para mostrar la realidad, pues “los hechos vivos y concretos son inenunciables en su totalidad y en la infinita trama que los integra”<sup>38</sup>. Así, las ideas nunca terminarán de reconstruir las acciones del mundo y, por lo tanto, tampoco lo podrá hacer el lenguaje. A pesar de este límite que se impone a la representación del lenguaje, Unamuno todavía considera posible la transmisión de los hechos del mundo material.

Después de reflexionar sobre el alcance de las teorías socialista, Unamuno pasa al análisis de las propuestas del realismo francés sobre el uso de los métodos científicos en el arte. Aunque está consciente de que ciencia y literatura son caminos distintos para llegar al conocimiento, para él, la integración de estas dos disciplinas puede resultar en un progreso

---

<sup>36</sup> Miguel de Unamuno. “Idealismo” (1896) *Obras completas*. Ed. Manuel García Blanco. Madrid: Escelicer. 1966. p. 655.

<sup>37</sup> *Ibid.* p. 654.

<sup>38</sup> *Idem.*

para ambas: “Y así, cuanto más progresa y se perfecciona la ciencia, se literaliza más, se hace más artística, y a medida que la literatura progresa se hace, en cierto modo, más científica”<sup>39</sup>. El progreso de estas dos formas de acercarse a la realidad sucede cuando ambas toman las herramientas exitosas de la otra para una mejor re-creación de la realidad. Por ejemplo, Unamuno señala el progreso en los trabajos de Flaubert en los cuales la ciencia contribuye a la creación de personajes conscientes (y, por lo tanto, para él, mejores). Pero no todas las mezclas entre ciencia y arte son fructíferas. Unamuno encuentra deplorable el uso de la ciencia en las obras de Zola en las cuales se malinterpreta el método científico y se producen personajes inconscientes<sup>40</sup>. Pero, por lo general, para Unamuno, el uso del método científico en el arte parece llevar la novela a un nivel de fidelidad más alto, desde el cual se le puede considerar una fuente objetiva de conocimiento. Esto recuerda la lectura ingenua del realismo decimonónico en la que, a partir de la verosimilitud alcanzada debido al método positivista, se podía ver una relación directa entre el texto realista y la realidad extra-textual.

Una idea muy similar aparece cuando Unamuno habla sobre la creación de su novela histórica *Paz en la guerra*. Él describe el proceso de creación de su novela histórica como un fervoroso estudio de la época, el cual consiste en la recopilación de datos y de recuerdos de los acontecimientos que él mismo atestiguó; esto lo reafirma en el prólogo a su novela histórica: “Apenas hay en ella detalle que haya inventado yo. Podría documentar sus más menudos episodios”<sup>41</sup>. La “recopilación de datos” a la que alude Unamuno es la

---

<sup>39</sup> Miguel de Unamuno. “La novela contemporánea y el movimiento social” (1903). en *Obras completas*. ed. cit. p. 846.

<sup>40</sup> Miguel de Unamuno. “Cientificismo” (1907). en *Obras completas*. ed. cit. pp. 354, 355.

<sup>41</sup> Miguel de Unamuno. “Prólogo a la segunda edición” (1923) de *Paz en la guerra*. ed.cit. p. 123.

muestra de estar sumergido en la influencia de una época en la que se buscaba la verdad en la literatura a partir de emular los métodos científicos.

Por otro lado, para Unamuno, el “arte por el arte” resulta repugnante<sup>42</sup>, pues, según él, el rasgo esencial del arte es su relación con la vida y su objetivo, sacudir los pensamientos de los lectores sobre la vida. “¿El arte por el arte? ¡porquerías! ¿el arte docente? ¡porquerías también! 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”<sup>43</sup>. De acuerdo con esta postura, la mejor forma de presentar la vida es a través de lo primitivo, él dice: “Y lo mío es que prefiero todo estampido bravío y fresco que nos pone a descubierto las entrañas de la vida”<sup>44</sup>. Para Unamuno, el arte se acerca más a la vida cuando exhibe “las cosas” en su natural aspereza. De ahí, Unamuno señala que el arte, entre menos ornamental, es mejor, y apoya esta posición con la expulsión

---

<sup>42</sup> Se entiende “el arte por el arte” como la actitud de las creaciones artísticas cuyo único objetivo es estético. Por lo mismo, estas creaciones no ofrecen algún mensaje relacionado con la realidad social. “La célebre fórmula de ‘el arte por el arte’ evocada por Unamuno es de hecho una reminiscencia romántica, y es precisamente su pervivencia en una época de profundas transformaciones sociales y auge de movimientos obreros lo que la convierte en un insulto a la razón de los intelectuales comprometidos con su comunidad, como lo fue Unamuno. Su protesta, por tanto, se dirige contra los escritores que, siguiendo la imagen clásica, se encierran en su torre de marfil –esa *turris ebúrnea* que da nombre al término- para poder componer sus obras sin ser importunados por los lamentos del pueblo”. (Luis Álvarez Castro. *La palabra y el ser en la teoría literaria de Miguel de Unamuno*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. 2005. pp. 44, 45).

<sup>43</sup> Miguel de Unamuno. *Amor y pedagogía*. ed. cit. pp. 324, 325. Bénédicte Vauthier analiza la similitud entre el poeta Campoamor y Menaguti, personaje de *Amor y pedagogía* (1902). En este estudio, ella misma recalca la actitud de Menaguti del “arte por el arte” lo cual indicaría que Unamuno dirige la crítica a Campoamor. (Bénédicte Vauthier. *Arte de escribir e ironía en la obra de Miguel de Unamuno*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. 2004. pp. 365, 366).

<sup>44</sup> Miguel de Unamuno. “Vida y arte” (1903). en *Obras completas*. ed. cit. p. 878. [Este ensayo se publica a partir de una carta dirigida a Antonio Machado donde Unamuno critica el exceso ornamental de los franceses de la época.]

de los poetas de la República de Platón, donde sólo quedaron los poetas más rústicos y se expulsaron los más ornamentales<sup>45</sup> (lo cual no implica que Unamuno se adhiriera a la idea de la *mímesis* platónica). Este ideal de sencillez, en el que plantea que entre menos artificios, más vida tiene el arte, aleja a Unamuno de la paradoja referida sobre el realismo decimonónico en la búsqueda de lo verosímil a partir de descripciones demasiado detalladas<sup>46</sup>. Aunque en este ensayo el autor se refiere en esencia al estilo, se puede plantear un paralelismo entre estas ideas sobre la forma y el uso de artificios en la construcción de una novela. Así, se resalta la fecha de este cambio de actitud (1903) ya que no se presenta de forma plena en sus dos primeras novelas: *Nuevo mundo* (1896) inédita hasta 1994<sup>47</sup> y *Paz en la guerra* (1897)<sup>48</sup>, en éstas, Unamuno utiliza los mismos artificios que los escritores realistas.

La idea unamuniana de expresar la vida a partir de la aspereza de las representaciones se puede considerar uno de los primeros recursos del autor en su búsqueda

---

<sup>45</sup> “Recuerde Platón, aquel soberano artista y poeta, expulsó de su República a ‘esos hombres hábiles en el arte de imitarlo todo y de tomar mil formas diferentes’ que van a que se admire sus obras, y después de rendirles homenaje como a hombres divinos y admirables, les dice que no los admite en la República y les despidió, derramándoles perfumes sobre la cabeza y contentándose con poetas y narradores más austeros y menos agradables. Es decir, más poetas que los otros.” (*Ibid.* p. 880). [Unamuno toma esta idea de Platón *República* (III), 398b].

<sup>46</sup> Como se ha dicho, esto se logra a través del aumento de artificios como la inserción de cartas y diarios.

<sup>47</sup> En *Nuevo mundo* se citan algunas cartas del personaje principal para dar verosimilitud, ya que se hace creer al lector que lee directamente los textos de un personaje ficticio. Según Ricoeur, el realismo decimonónico se caracteriza por utilizar este recurso para los mismos fines. “Al hacer escribir a su heroína en el acto, el novelista podía dar la impresión de máxima proximidad entre la escritura y el sentimiento. Además, el recurso al tiempo presente contribuía a transmitir esta impresión de inmediatez, gracias a la transcripción casi simultánea de los sentimientos experimentados y de sus circunstancias.” (Paul Ricoeur. *Tiempo y narración II*. ed. cit. p. 390). Para más información sobre esta novela ver: Laureano Robles. “Introducción” a Miguel de Unamuno. *Nuevo mundo*. Edición de Laureano Robles. Madrid: Trotta. 1994.

<sup>48</sup> En esta novela se incluyen cartas de personajes políticos, citas de periódicos y relatos en forma de diario.



por lo vital en la literatura. Otro aspecto en el que el autor insistirá es en la vida de los personajes ficticios. Unamuno ataca a los autores que no dan vida a sus personajes; dirige sus críticas sobre todo a Zola<sup>49</sup> y a Galdós<sup>50</sup>. Según Unamuno, para dar vida exitosamente a los personajes, es necesario expresar las voluntades ocultas (su pensamiento íntimo). Esta propuesta ha sido llamada “realismo poético”, y Ferrater Mora la resume así: “El poeta [...] se niega a reproducir simplemente lo que es, porque sabe que constituye sólo una parte de una ‘realidad’ más completa que incluye también lo que [el personaje] quiere ser -y lo que quiere no ser.”<sup>51</sup> Pero, ¿acaso este método unamuniano se podría considerar un camino válido para representar (resucitar) exitosamente la vida? Si bien el “realismo poético” puede ayudar a dar una imagen más completa de los personajes al abarcar más aspectos, no necesariamente logra comunicar su alma, su vida; por lo tanto, este esfuerzo se queda en el plano de la mera apariencia de la vida. Al describir los “deseos ocultos”, sólo se genera una descripción de la intimidad del personaje, lo cual no necesariamente muestra la vida del mismo.

Hasta ahora, se han revisado tres propuestas unamunianas sobre la representación literaria: incluir algunas herramientas de la ciencia (o la historiografía), representar de forma austera y mostrar los deseos íntimos de los personajes. Como se ha visto, sólo la

---

<sup>49</sup> “Los personajes de las novelas de Zola *no nos sorprenden nunca como los hombres reales y vivos nos sorprenden con algo que no esperáramos de ellos*. Hasta sus aparentes inconsecuencias están previstas por el autor”. (Miguel de Unamuno. “La novela contemporánea y el movimiento social” (1903). ed. cit. p. 847).

<sup>50</sup> “El mundo, que pasando por el alma de Galdós nos ha quedado para siempre en su obra de arte, es un mundo sin pasiones ni acciones, que se deja vivir, pero que no hace vida.” (Miguel de Unamuno. “La sociedad galdosiana” (1920). en *Obras completas*. ed. cit. p. 1204); “Las figuras que Galdós ha hecho pasar por su retablo de Maese Pedro, rara vez parecen tener libre albedrío; se dejan vivir más que hacen su vida.” (Miguel de Unamuno. “Galdós en 1901” (1920). en *Obras completas*. ed. cit. p.1206).

<sup>51</sup> José Ferrater Mora *Unamuno: bosquejo de una filosofía*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. 1957. p. 107.

segunda funcionaría para acercar al lector hacia una idea de vitalidad en la representación literaria ya que las otras dos forman parte de la mencionada pretensión verosimilista del realismo decimonónico (la cual se aleja de la vida por su cantidad de artificios). Entonces, ¿cómo Unamuno representa “la vida” si la mayoría de sus recursos pertenecen a la propuesta del realismo mimético? ¿Acaso Unamuno propone una forma de hacer literatura que él mismo no puede cumplir? Al parecer, en la práctica, Unamuno encaja en la clasificación del realismo. Sin embargo, su objetivo de re-crear en un sentido vital contradice la postura mimética realista. Tal vez se encuentre la idea unamuniana de mostrar vitalidad en el arte si sus representaciones se observan desde los postulados de la *mímesis* aristotélica. Así, este trabajo parte de la idea dinámica de Aristóteles sobre la representación literaria para analizar la novela histórica *Paz en la guerra*. En este análisis se propone reconsiderar los postulados unamunianos descritos arriba en cuanto a su posibilidad de recrear la vida en el texto.

Otra idea que ayudará al estudio de *Paz en la guerra* es aquella de White que afirma que cada texto tiene su seriedad y verdad dentro de sí mismo. La verdad de la historiografía debe buscarse en los hechos (construcciones del lenguaje) como la verdad de la literatura y su vida debe buscarse dentro de sus mismas relaciones literarias. Así, en el próximo análisis de la novela histórica unamuniana, se propone estudiar los recursos mencionados (entre otros) para encontrar relaciones literarias que, en sí mismas (sin referencia a “lo sucedido”), se acercan a ciertas verdades y, también, a una idea de lo vital. Con esto, se pretende trasladar el conflicto realidad-ficción, visto sobre todo en los juegos con el autor de carne y hueso de *Niebla* (1914), al plano del texto. Es allí donde los personajes y los demás

elementos de la novela entran en conflicto y comienzan la agonía (lucha) unamuniana<sup>52</sup> por la vida.

---

<sup>52</sup> Según Unamuno, “Agonía, agonía, quiere decir lucha. Agoniza el que vive luchando, luchando contra la vida misma. Y contra la muerte.” (Miguel de Unamuno. *La agonía del cristianismo* (1924). Introd. de Ernst Robert Curtius. México: Porrúa. 1999. p. 182).

### III. EL OVIPARISMO Y EL VIVIPARISMO: LAS FORMAS CREATIVAS DE PAZ EN LA GUERRA

Antes de entrar en el análisis de la representación de *Paz en la guerra*, se ha decidido incluir este breve capítulo para plantear una relación entre oviparismo y viviparismo, las formas creativas de Unamuno, y dos corrientes de su contexto literario: el realismo decimonónico y el modernismo europeo<sup>53</sup>. Esta relación es posible no sólo por la correspondencia entre los rasgos generales de las formas creativas con su corriente respectiva (oviparismo-realismo y viviparismo-modernismo europeo), sino, también, por la similitud de la transición (pasos) entre estas dos formas creativas y aquella entre las corrientes literarias<sup>54</sup>. Como se verá, estas transiciones paralelas se encuentran en *Paz en la guerra*. Se pretenden dos cosas con este paralelismo: una, que las ideas de Unamuno sobre sus modos creativos se vean como su reflexión sobre el cambio de rumbo de la historia de la literatura y, dos, que el posterior análisis de la novela se sume a las investigaciones dedicadas al problemático paso del realismo al modernismo europeo.

---

<sup>53</sup> Se resalta el término “europeo” para distinguirlo de la corriente literaria latinoamericana encabezada por Rubén Darío. Según C. A. Longhurst, “El modernismo europeo se ha relacionado más que nada con la producción literaria que se extiende desde la primera guerra mundial hasta la gran crisis económica de los años treinta, y es cierto en lo que a la novela se refiere muchas de las grandes obras innovadoras que llegarían a conformar el canon modernista se publicaron en aquel período: [...] *Demian* (1919), *Ulises* (1922), *La conciencia de Zeno* (1923), *La montaña mágica* (1924), *El proceso* (1925) [...] Lo que se puede decir de estas obras (podríamos añadir *Niebla* [1914] o las novelas de Pérez de Ayala a partir de *Belarmino y Apolonio* [1921]) es que son manifiestamente distintas, exploraciones más que reacciones. Por esa razón no son confundibles con obras de tradición realista.” (C. A. Longhurst. “El giro de la novela en España: del realismo al modernismo en la narrativa española”. en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*. LXXXIV. 2008. p. 61). Todas las referencias que se hagan en este trabajo al “realismo” señalarán la corriente decimonónica y todas aquellas al “modernismo europeo” irán dirigidas al movimiento descrito en líneas anteriores.

<sup>54</sup> Longhurst, entre otros, cuestiona la firmeza del paso hacia el modernismo europeo sobre todo en la literatura española.

En los ensayos “De vuelta” (1902), “Escritor ovíparo” (1902) y “A lo que salga” (1904), Unamuno discute las dos formas de creación mencionadas. “De vuelta” (1902)<sup>55</sup> es una introducción al tema; allí, Unamuno se refiere por primera vez a los términos “oviparismo” y “viviparismo” y adelanta la discusión entre ambas formas creativas al disertar sobre el habla. De allí, surge la pregunta esencial: ¿se piensa antes de hablar o sólo se piensa mientras se habla? Pensar antes de hablar describiría el oviparismo, mientras que pensar y hablar al mismo tiempo se referiría al viviparismo. Esto se entiende así según las formas de reproducción a las que aluden los términos: el oviparismo empolla y espera a que nazca la cría, en cambio, el viviparismo da a luz de forma inmediata a un ser vivo completo. En “De vuelta”, Unamuno concilia ambos métodos creativos: dice escribir primero como va saliendo (viviparismo) y construir producciones cortas, para, más tarde, usar éstas como huevos y crear obras más extensas (oviparismo). Lo anterior responde a la conocida creencia sobre la construcción de *Paz en la guerra*, en que, a partir del cuento “Solitaña” (1889), Unamuno llega a elaborar una novela de mayor tamaño. A pesar de la coherente conciliación de los métodos creativos expuesta en “De vuelta” (1902), en los ensayos “Escritor ovíparo” (1902) y “A lo que salga” (1904), Unamuno divide y confronta estas formas de crear y, por lo mismo, reconsidera la elaboración de su novela histórica.

En este trabajo, se favorece la postura en la cual el pensamiento de Unamuno se concibe como un todo, es decir, donde las nuevas ideas se mezclan con las viejas. También, se apoya la idea de un flujo ininterrumpido y sin fronteras del realismo al modernismo europeo y, por lo tanto, se desacredita el “repentino” paso de Unamuno de escritor ovíparo a vivíparo. Con el objetivo de sostener esta idea de continuidad, en este capítulo se plantea

---

<sup>55</sup> Miguel de Unamuno. “De vuelta” (1902). en *Obras completas*. ed. cit.

un análisis de las “diferencias” de las formas creativas de Unamuno. Para esto, primero se desarrollan las ideas sobre el oviparismo de ambos ensayos<sup>56</sup> (“Escritor ovíparo” y “A lo que salga”) y después se ilustra este concepto con ejemplos de *Paz en la guerra*. En un segundo momento, se retoman los mismos ensayos para repetir este análisis, ahora, con el concepto del viviparismo.

### Oviparismo

En el ensayo “Escritor ovíparo” (1902), Unamuno describe el oviparismo como un método enfocado en desarrollar con “materiales de fuera”, es decir, a partir de un proceso de acumulación y de asimilación. Según él, se observa la realidad exterior, se escriben notas, se asimilan estas notas y, finalmente, se engruesa la obra poco a poco. En ese sentido, el oviparismo es un método muy parecido al de las obras realistas decimonónicas que adoptaron los principios del positivismo. Esta forma de creación permite descripciones detalladas y, por lo tanto, construcciones verosímiles.

En este primer ensayo, Unamuno se considera partícipe de este modo de novelar, como lo evidencia la descripción del método de la construcción de su novela histórica *Paz en la guerra*. “[...] se me ocurrió la idea de hacer un cuento con el suceso de la muerte en el campo carlista de un sujeto de quien me dieron noticia. Lo apunté en una cuartilla de papel [...] se me ocurrió hacer una novela corta, aumentar los personajes, ampliar su acción [...] fui llenando cuartillas y acumulando datos, ya psicológicos ya históricos, e hinchando con

---

<sup>56</sup> No es gratuito que se revisen “ensayos”, ya que es a través de este acostumbrado género como Unamuno prefiere aclarar la mayoría de sus inquietudes. El “ensayo” se entiende como su idea de religión; según él: “Mi religión es buscar la verdad en la vida y la vida en la verdad, aun a sabiendas de que no he de encontrarla mientras viva; mi religión es luchar incesante e incansablemente con el misterio” (Miguel de Unamuno. “Mi religión” (1907). en *Ensayos II*. México: Aguilar. 1951. p. 370). [Aunque nunca logra llegar a la verdad sí expresa “conocimiento vivo” (la vida en la verdad), ya que en su lucha por la verdad logra reproducir la esencia de la vida: la pluralidad y el caos].

ellos el primitivo cuento”<sup>57</sup>. El proceso de la elaboración ovípara comienza con una idea espontánea (la cual respondería más al viviparismo), pero, en seguida, “hincha” la obra a partir de un crecimiento basado en la integración de datos sobre la realidad<sup>58</sup> sin importar si la fuente es la observación cotidiana, el recuerdo, o un archivo oficial. Esta reelaboración de la obra no es tan sistemática ni racional como se pudiera pensar, ya que la imaginación desempeña un papel fundamental en este proceso. Cuando Unamuno dice “hinchar” su obra al ampliar la acción, aunque se base en acontecimientos ocurridos, el quehacer de sus personajes está guiado por el imaginario del autor o, como éste afirmará más tarde, por la propia voluntad de sus entes.

En “A lo que salga” (1904), Unamuno vuelve a utilizar *Paz en la guerra* para ejemplificar el oviparismo, ahora, resaltando lo minucioso de la búsqueda de documentos en la construcción de esta novela: “Metíme de hoz y coz en la rebusca de noticias referentes a la última guerra civil; tuve la paciencia de leer el montón de folletos carlistas. [...] procedí con tanta escrupulosidad como si se tratase de escribir una historia, pues no hay en él detalle que no pueda comprobar documentalmente”<sup>59</sup>. La idea sobre cómo se “hincha” la obra en el oviparismo toma una nueva dimensión. Si, en “Escritor ovíparo”, Unamuno evidenció una ligereza al tomar los datos sobre la realidad para desarrollar su novela, en “A lo que salga”, alude a una investigación histórica *cuasi científica*, como más tarde la describiría Collingwood. Esta cara del oviparismo supera la actitud verosimilista del realismo decimonónico con el recurso de la investigación histórica. Así, el oviparismo se

---

<sup>57</sup> Miguel de Unamuno. “Escritor ovíparo” (1902). en *Obras Completas*. Manuel García Blanco. Madrid: Escelicer. 1966. pp. 208-209.

<sup>58</sup> Retoma la idea citada del ensayo “De vuelta”.

<sup>59</sup> Miguel de Unamuno. “A lo que salga” (1904) en *Obras Completas*. Manuel García Blanco. Madrid: Escelicer. 1966. pp. 1195-1196.

presenta como un método muy similar al historiográfico e incluso al arqueológico, ya que también parece importante ir al lugar donde ocurrieron los acontecimientos<sup>60</sup>. Como ya se había adelantado, si se observa la novela histórica desde la perspectiva de la *mímesis* platónica, sus referencias históricas funcionan como un elemento más de verosimilitud. Sin embargo, en este trabajo se asume que este recurso historiográfico es una búsqueda de la novela por experimentar con otra lógica de la realidad, la cual se analizará en el siguiente capítulo.

Como ya se ha señalado, el oviparismo se ejemplifica con la introducción de elementos históricos en *Paz en la guerra*, en la cual las referencias históricas tienen una función más profunda e intensa que la descripción exhaustiva del ambiente. Sin embargo, aunque muchos de los datos históricos de la novela sí participan de forma activa en la búsqueda de la vida en la representación literaria, hay algunos que sí se podrían considerar reseñas simplemente para “hinchar” la novela, como en el siguiente ejemplo: “Vencido del pueblo de la Revolución latina por el ejército de la vieja Reforma germánica, quedaban rotos los lazos que ataron al Pontífice a sus dominios terrenales. Y al par que así se desarrollaba aquel último acto de la lucha secular entre el Pontificado y el Imperio, mientras gemían los franceses so el yugo de su espíritu revolucionario y el del germano que se embriagaba en Versalles, y cantaban los gibelinos con el himno de Garibaldi a la Italia una y redimida en un rincón del lago de Ginebra, en Vevey, verificábase un suceso de incalculable trascendencia”<sup>61</sup>. A pesar de la importancia mundial de estos sucesos, su aparición en la novela es secundaria. En casos como éste, el papel de los acontecimientos se centra en la lección histórica en lugar de construir la interacción con los personajes que se

---

<sup>60</sup> *Ibid.* p. 1196.

<sup>61</sup> Miguel de Unamuno. *Paz en la guerra*. ed. cit. pp. 209, 210.



estudiará en este trabajo. Así, este pasaje se podría considerar como un ejemplo que apoya la postura de Manuel Suárez Cortina<sup>62</sup> en la que se presenta la historia en las novelas históricas para hacer una síntesis del contexto histórico que ubica al lector.

### Viviparismo

En “Escritor ovíparo” (1902)<sup>63</sup>, el viviparismo se describe brevemente como el nacimiento de una idea que crece en la mente de un autor durante algunos meses hasta presentarse completa en el papel: “Ocurresele a uno el tema capital de una novela o de un suceso o carácter cualquiera novelable y se pasa un mes o dos o seis o un año o más revolviendo y desenvolviendo en su fantasía la futura novela. Y cuando ya lo tiene todo bien imaginado y compuesto se sienta, coje [sic] una cuartilla, la numera y empieza a escribir su novela”<sup>64</sup>. El viviparismo sigue un proceso meditativo bastante largo, sin embargo, la ocurrencia y la ejecución es súbita. Se trata pues, de una forma de creación en la que la novela bien pensada se escribe de un tirón desde la primera línea hasta la última<sup>65</sup>. Esta forma de escribir “a vuelapluma” se reafirma en el ensayo “A lo que salga” (1904) donde Unamuno

---

<sup>62</sup> Ver página 18 del presente trabajo.

<sup>63</sup> Aunque en este ensayo el autor dice sentirse incapaz de desarrollar alguna obra con este método, pocos meses después publica *Amor y pedagogía*, novela “de la nueva época (vivípara)” según el mismo Unamuno. “En esta novela que vuelvo a prologar está en germen –y más que en germen– lo más y lo mejor de lo que he revelado después en mis otras novelas”. (Miguel de Unamuno. “Prólogo-Epílogo” (1934) a *Amor y pedagogía*. ed. cit. p. 187).

<sup>64</sup> Miguel de Unamuno. “Escritor ovíparo” ed. cit. p. 208.

<sup>65</sup> En “A lo que salga” Unamuno menciona que esta forma es la que usa uno de los españoles más leídos en este tiempo, y agrega: “cuya pluma hace años está colgada” (Miguel de Unamuno. “A lo que salga” ed. cit. p. 1196). Este pequeña referencia de Unamuno hace pensar en Ángel Ganivet, quien, aunque no tuvo gran fama en su tiempo, sí tuvo una propuesta novelística que ha sido considerada predecesora del modernismo europeo y, por esta razón, cumple con la actitud del viviparismo. Ver: Thomas R. Franz. “*Niebla y Los trabajos del infatigable Pío Cid*: Ganivet como catalizador de la primera modernidad española”. en *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*. num. 40. 2005.

ya se considera un escritor vivíparo y presenta al viviparismo como el modo creativo exitoso que utilizará en adelante. El viviparismo, al liberarse del afán oviparista por planear, ejemplifica la actitud experimental del modernismo europeo el cual intenta innovar la representación literaria. Aunque el viviparismo no olvida la “idea previa”<sup>66</sup>, cabe señalar la fuerte intención de liberarse de un método basado en planes, el cual no daría un paso sin un análisis o estudio minuciosos.

En “A lo que salga”, se amplía la idea del método vivíparo al agregar el desconocimiento del final del relato: “En ninguno de ellos sabía a punto fijo, al empezarlo, cómo habría de terminar, sino que he ido dejándome llevar de mi pensamiento como Don Quijote de *Rocinante*: al azar de los caminos o de los pastos”<sup>67</sup>. Esta forma creativa también se ejemplifica con Augusto (personaje principal de *Niebla*) quien, al no tener un lugar específico a dónde ir, decide esperar y seguir al primer perro que pase pero, como se le atraviesa antes una moza, la sigue a ella<sup>68</sup>. El proceso de escritura pertenece a la vida de la obra, la cual crece por su misma fuerza hasta llegar a un final inesperado. Esta forma de escribir recuerda la idea del “realismo poético” en la que el autor cree en la vida y voluntad independiente de sus personajes. Esta forma creativa también puede observarse en el desarrollo del mismo ensayo “A lo que salga”, ya que éste es un texto poco estructurado en el cual las ideas parecen nacer espontáneamente como un flujo de conciencia en el que las concepciones sobre el viviparismo y el oviparismo se desenvuelven solas. Aunque el autor

---

<sup>66</sup> “[...] a lo que salga, aunque guiado, ¡claro está!, por una idea inicial, de la que habrán de irse desarrollando las sucesivas.” (Miguel de Unamuno. “A lo que salga” (1904). ed. cit. p. 1197).

<sup>67</sup> *Ibid.* p. 1196.

<sup>68</sup> “Porque Augusto no era un caminante, sino un paseante de la vida. ‘Esperaré a que pase un perro –se dijo- y tomaré la dirección inicial que él tome.’ En esto pasó por la calle una garrida moza, y tras de sus ojos se fue, como imantado y sin darse de ello cuenta, Augusto.” [Miguel de Unamuno. *Niebla* (1914). Ed. Mario J. Valdés. México: REI. 1996. p. 110].

no desaparece e incluso afirma su existencia con el uso de la primera persona, su función se reduce al movimiento de una pluma que obedece la corriente de los conceptos, lo cual se puede relacionar con los experimentos del modernismo europeo.

Si bien *Paz en la guerra* se utiliza como el ejemplo del oviparismo ya que presenta retratos histórico-realistas, paralelamente muestra importantes elementos vivíparos (además de la creación “Solitaña”, como se afirmaba en “De vuelta”). El uso del viviparismo en esta novela histórica se puede observar sobre todo en la construcción de recuerdos, ya que la reelaboración del pasado es un trabajo íntimo que necesita de la imaginación para consolidarse. Un ejemplo de esto es el siguiente recuerdo de Pedro Antonio: “Recordaba entonces el brasero oscuro y silencioso de la chocolatería, y aquellos escarbamientos que hacían aparecer el rojor palpitante de la brasa cuando más encendida iba la disputa entre el tío Pascual y don Eustaquio; aquel fuego humilde, acurrucado a sus pies, sumiso como un perro, consumiéndose allí en holocausto al amo. Evocábale luego las llamas la imagen del purgatorio, y el purgatorio a su hijo, en sufragio de cuya alma mormojeaba un padrenuestro”<sup>69</sup>. La imágenes que aquí aparecen son de la imaginación del autor y la sucesión de éstas da el sentimiento de un suave fluir mental que no requiere mayor construcción que el dejar la pluma a la merced del dolor del personaje.

Además, el viviparismo también aparece en esta obra “ovípara” al encarnar la actitud de uno de los temas principales de *Paz en la guerra*: la intrahistoria. Como se verá en el siguiente capítulo, la intrahistoria es la vida cotidiana del pueblo, aquella que sucede debajo de los hechos históricos, ausente en los periódicos pero que es, sin embargo, la verdadera sustancia y causante del movimiento de la historia de los pueblos. Por lo tanto,

---

<sup>69</sup> Miguel de Unamuno. *Paz en la guerra*. ed. cit. p. 466.

para representar la intrahistoria, no es necesaria la investigación histórica acumulativa, sino la percepción del flujo de acciones de la intimidad del pueblo, como se presenta en el siguiente fragmento: “La labor del hombre escalaba las faldas, llegando casi a las cimas; manchones de la movable sombra, de la sombra de las nubes, corrían por el campo, y en lo alto flotaba con sus anchas alas desplegadas, y al parecer inmóvil, un gavián, símbolo de la fuerza. Fluía de todo calma serena, y el silencio les tenía silenciosos”<sup>70</sup>. En este pasaje se habla del quehacer de los pueblos sin describir detalles ni construir un complejo sistema en el que se evidencie un tipo de investigación antropológica; simplemente se presenta el movimiento del hombre en el campo como una fuerza más de la naturaleza.

#### El inestable paso del oviparismo al viviparismo

Para Unamuno, el oviparismo y el viviparismo no se encuentran de forma pura, sino son conceptos flexibles con puntos en común y, muchas veces, complementarios. Según él, un escritor ovíparo “[...] no puede eximirse de la labor interna”<sup>71</sup>, y se puede agregar que tampoco uno vivíparo puede omitir el trabajo con el exterior. Unamuno debió haberse quedado con las afirmaciones del ensayo “De vuelta” donde él mismo considera estos métodos complementarios, ya que ahí existe una coherencia sugerente al decir que el lance vivíparo de espontaneidad es el punto de partida del oviparismo.

Debido a lo expuesto en este apartado, resulta difícil creer que el autor construya novelas tan complejas y bien articuladas como *Niebla* (1914), *Abel Sánchez* (1917) y *La tía Tula* (1921) sólo de forma vivípara, como también resulta improbable que en *Paz en la guerra* no recurra a la espontaneidad y a la imaginación. Por lo tanto, la afirmación de Unamuno en la cual dice saltar de un método a otro se considerará un juego que el autor

---

<sup>70</sup> *Ibid.* p. 199.

<sup>71</sup> Miguel de Unamuno. “Escritor ovíparo” ed. cit. p. 209.

entabla con sus críticos siempre en busca de despistar y burlarse, como lo hará después con su término *nivola*<sup>72</sup>. Por lo mismo, en este trabajo se duda que muchas obras de finales del XIX y principios del XX se puedan catalogar exclusivamente dentro del realismo o del modernismo europeo. También se puede cuestionar esta división tajante a partir de la idea unamuniana de la tradición<sup>73</sup> (aunque Unamuno se sirve de este concepto para referirse a la continuidad eterna de la vida cultural española, se puede aplicar a sus ideas sobre la creación). Así pareciera que tanto los métodos creativos unamunianos como la historia de la literatura responden a conceptos como la flexibilidad y la permeabilidad, lo cual dificulta hacer firmes divisiones entre estos tipos de creaciones y corrientes literarias sin correr el riesgo de equivocarse.

---

<sup>72</sup> Con esto también se ataca a la teoría de las dos etapas de la palabra unamuniana de Blanco Aguinaga, la cual se cita en seguida. “Una primera época en que se ocupa de la lengua como instrumento social de un cierto momento histórico. Es una época de profundo interés por la regeneración de la lengua nacional y es parte de la preocupación regeneracional del 98. Una segunda época en que se desata el irracionalismo ‘egoísta’ de Unamuno y en la cual no le preocupa tanto la lengua como el lenguaje en cuanto personal y universal. Con su angustiado preguntar por el destino del individuo surge la meditación sobre la realidad personal y sobre la realidad como poesía. Y tenemos entonces una teoría sentimental, irracional, individual, poética, universal, de la lengua. Aquí, como en el resto de su obra, pasa Unamuno de la preocupación por lo social a la pasión por lo personal” (Carlos Blanco Aguinaga. *Unamuno, teórico del lenguaje*. México: COLMEX, FCE. 1954. p. 12). Como se puede ver, este paso de lo social a lo personal coincide perfectamente con el del realismo al modernismo europeo.

<sup>73</sup> “*Tradición de tradere*, equivale a ‘entrega’, es lo que pasa de uno a otro, [...] Pero lo que pasa queda, porque hay algo que sirve de sustento al perpetuo flujo de las cosas. Un momento es el producto de una serie” (Miguel de Unamuno. “La tradición eterna” *En torno al casticismo*. (1895). Ed. de Jean Claude Rabaté. Madrid: Cátedra. 2005p. 143).

#### IV. LA REPRESENTACIÓN EN *PAZ EN LA GUERRA*

Como ya se había adelantado al final del capítulo II, el contacto de la literatura con la vida debe buscarse dentro del texto. Por lo tanto, al estudiar la representación en *Paz en la guerra*, no se analizará la fidelidad del reflejo entre palabra y realidad<sup>74</sup>, sino las relaciones entre ciertos elementos novelescos en las que se insinúa la aparición de lo vital. En este trabajo, estas “relaciones” se han encontrado en la interacción entre los personajes y distintos elementos de la novela como las referencias históricas, la voz y la reflexión sobre la existencia. Así, se retoma la idea del llamado “conflicto realidad-ficción” que ofrece la perspectiva platónica de la representación literaria pero, ahora, a partir de la *mimesis* aristotélica y de la idea de White sobre la verdad de los textos históricos, se analiza la representación de esta novela histórica como un conflicto con lo real sólo en el marco de los mismos elementos novelescos. Con esto, se pretende salir de la corriente de los estudios dedicados a analizar qué partes de la novela histórica son verosímiles o históricas para buscar “la vida” en la lucha entre los elementos de *Paz en la guerra*.

En el primer apartado se revisa el enfrentamiento entre personajes ficticios y acontecimientos históricos. Así, con esta relación basada en noticias y experiencias, se pretende mostrar una forma de lo vital de la novela. En el segundo apartado se retoma la idea de intrahistoria de Unamuno para observar cómo ésta, por sí misma, se acerca a la idea unamuniana de vida. También, dentro del plano de la intrahistoria, se estudiará el recurso de introducir voces vivas en la novela con el mismo objetivo ya mencionado. En el tercer apartado se revisan las introspecciones de los personajes y sus cuestionamientos sobre la existencia a partir de sus “contactos” con la muerte. Se trabaja con las divagaciones

---

<sup>74</sup> Bajo esta perspectiva, por lo general, se concluye que en *Paz en la guerra* las referencias históricas funcionan como telón de fondo para el desarrollo de la acción de personajes ficticios.

interiores de los entes ficticios para mostrar la vida y, también, para exponer uno de los primeros casos de *Paz en la guerra* donde se resalta la individualidad sobre lo social y lo histórico.

### **Las referencias históricas en la representación de *Paz en la guerra***

Como ya se ha dicho, la aparición de las referencias históricas en *Paz en la guerra* no se estudia en cuanto a su aporte de veracidad, o de verosimilitud; sino en cuanto a su rica intervención en el funcionamiento de la vida de los personajes de la novela. En este apartado primero se revisa la idea unamuniana de la historia para más adelante observar su funcionamiento en la novela. Hasta ahora, en este trabajo, la idea unamuniana de la historia se ha construido a partir de las afirmaciones del autor sobre su novela *Paz en la guerra*. Así, esta disciplina se ha visto como una minuciosa búsqueda y recopilación de documentos, testimonios y recuerdos. Pero, ¿cómo se seleccionan éstos? y ¿cuáles son válidos según la idea de historia de Unamuno? Para él, la materia de la historia son los acontecimientos que aparecen en los periódicos<sup>75</sup>. En ese sentido, el periódico funciona tanto como un filtro de lo supuestamente histórico como un instrumento para colocar ciertos sucesos en el tiempo. Según Unamuno, el tiempo de la historia va siempre hacia adelante, a diferencia del tiempo de la cotidianidad de los pueblos, cuya acción repetitiva produce la idea de eternidad. Mientras que al tiempo histórico le corresponde una fecha, un lugar particular y personajes específicos, el tiempo de los pueblos no tiene ninguno de estos elementos. Por lo tanto, el material de la historia consiste en los sucesos con fecha, lugar y personajes determinados. A pesar de esta importancia que da el periódico a lo “histórico”,

---

<sup>75</sup> Miguel de Unamuno. “La tradición eterna” (1895). ed. cit. p. 144.

según Unamuno, el pueblo cotidiano y sin nombre es el que provoca los verdaderos cambios en la historia<sup>76</sup>.

En el mismo año de la reflexión expuesta sobre los materiales de la historia (1895), Unamuno publica “Bilbao por dentro” en el periódico marxista-socialista *La lucha de clases*. Este ensayo incorpora una concepción materialista de la historia para analizar el desarrollo económico y social de Bilbao de 1802 a 1895. Así, Unamuno explica los vicios del presente de su ciudad a través de la suma de acontecimientos económicos del pasado<sup>77</sup>. Influenciado por el materialismo histórico marxista, Unamuno expone casi mecánicamente su realidad en una aproximación que resulta demasiado rígida. Este primer uso de la historia es el comienzo de la búsqueda del autor por su realidad y, aunque pronto da de sí, es importante tenerlo en mente para comprender las relaciones propuestas por la presencia de la historia en *Paz en la guerra*.

Con el estallido de la Primera Guerra Mundial, Unamuno vuelve a reflexionar sobre la historia, lo cual produce una crítica de su visión marxista y el surgimiento de su visión idealista de la historia. La concepción materialista desaparece porque concluye que la idea de una relación inmediata con el material es absurda ya que es imposible que a través de la suma de los acontecimientos económicos del pasado se llegue al resultado del presente. Según Unamuno, “La historia, es decir, el espíritu, es lo concreto y lo continuo. Y lo concreto y lo continuo se sale de la materia. Es lo dinámico y no meramente mecánico”<sup>78</sup>. Si bien la historia surge a partir de lo concreto, el carácter continuo e infinito de su materia

---

<sup>76</sup> Este tema se desarrollará en el siguiente apartado.

<sup>77</sup> “Según la tal doctrina [historia materialista], en el fondo de los fenómenos sociales se encuentra siempre, como última base, el fenómeno económico.” (Miguel de Unamuno. “Concepción idealista de la historia” (1918). en *Obras completas*. ed. cit. p. 1550).

<sup>78</sup> *Ibid.* p. 1553.



no permite que el autor la cuente y la mida. La historia empieza cuando “lo sucedido” acaba y, de esta manera, su relación con el pasado sólo puede darse de forma ideal y no material.

Pero ya sea que la investigación histórica tenga una relación materialista o idealista con el pasado, se debe recordar que es una manera de reformular la realidad pasada, un proceso a través del cual se busca rescatar la vida. Por esto, la historia como disciplina no es una labor que desentierra, recolecta y exhibe documentos antiguos (cosas muertas)<sup>79</sup>, sino se trata de un trabajo a través del cual se intenta resucitar la vida del pasado. “Lo cierto es que los mejores libros de historia son aquellos en que vive lo presente, [...] cuando se dice de un historiador que resucita siglos muertos, es porque les pone su alma”<sup>80</sup>. Así, el presente sería la fuente de vida, pues es a través de la relación dinámica entre lo acontecido en el pasado y lo que ocurre en el presente que la representación histórica toma vida. La verdad viva del pasado nace del soplo del presente mientras que los datos históricos estáticos simplemente mueren en bibliografías y catálogos.

Según Unamuno, las referencias históricas pueden expresar más allá de datos muertos, pero para lograrlo, no sólo se debe relacionar el pasado con el presente, sino también utilizar el discurrir imaginativo de la novela<sup>81</sup>. Según él, en cuanto más se esfuerzan los historiadores por describir y dar vida a la época y al ambiente que historian,

---

<sup>79</sup> Miguel de Unamuno. “La tradición eterna”. ed. cit. p. 149. y “La verdad histórica” (1900). en *Obras completas*. ed. cit. pp. 723, 724. [Esta repulsión al historiador que visita tumbas Unamuno la toma de Nietzsche y de Schopenhauer].

<sup>80</sup> Miguel de Unamuno. “La tradición eterna”. ed. cit. p. 151.

<sup>81</sup> “el papel más hondo que a la novela ha cabido en el proceso literario ha sido el de impulsar el género histórico hacia una reforma más imaginativa.” (Miguel de Unamuno. “Historia y novela” (1907) *Ensayos II*. ed. cit. p. 1208).

más se acercan a lo novelesco<sup>82</sup>. Aunque esto pueda propiciar ciertas inexactitudes, si se logra expresar una verdad viva, la puntualidad sobra, ya que “un libro de historia [...] puede darnos un fiel reflejo de la verdad y estar plagado de inexactitudes.”<sup>83</sup> Así, se reafirma cómo la relevancia de la representación histórica no cae en la exactitud, sino en la capacidad para expresar verdades. Esto muestra cómo Unamuno pasa por alto la exigencia de archivo que él conoce, y, por lo mismo, iguala la historiografía y la novela realista en este sentido. La desviación de Unamuno del cientificismo<sup>84</sup> muestra que su idea de verdad de la representación histórica no es muy rígida y, por lo mismo, estaría más cercana al concepto de “verosimilitud”.

Otro punto de Unamuno a favor de la lectura de obras históricas es que éstas llevan el pueblo a la acción. Así, la historia podría funcionar para despertar del marasmo<sup>85</sup> al pueblo español, mientras que, “[t]ambién las novelas influyen, sin duda; pero, por lo común, más que impulsando a la acción y a la vida pública, disuadiendo de ella. [...] Me parece que, por regla general, las novelas nos llevan a la vaga e inactiva ensoñación, a la indeterminación de propósitos, a la misantropía, y las historias a la acción viril”<sup>86</sup>. En ese sentido, los libros de historia llamarían a “vivir históricamente”, es decir, a la labor de observar los hechos, pensar y juzgarlos<sup>87</sup>, pues “vivir históricamente” implicaría que el ser humano se enfrentara a los hechos sin refugiarse en la oscuridad de la fantasía. No obstante,

---

<sup>82</sup> Miguel de Unamuno. “El porvenir de la novela” (1902). en *Obras completas*. ed. cit. p. 1282.

<sup>83</sup> Miguel de Unamuno. “Historia y novela” (1907). ed. cit. pp. 1208-1209.

<sup>84</sup> Miguel de Unamuno. “Educación por la Historia” (1910). en *Ensayos II*. ed. cit. p. 1080.

<sup>85</sup> Unamuno se caracterizó por dedicarse a despertar a sus lectores del marasmo y siempre criticó a la prensa por su incapacidad de conocer y de escribir para su público. Ver: Miguel de Unamuno. “Sobre el marasmo actual de España” (1895). en *En torno al casticismo*. ed. cit. p. 263.

<sup>86</sup> Miguel de Unamuno. “Historia y novela” (1907). ed. cit. p. 1210.

<sup>87</sup> Miguel de Unamuno. “Horror a la Historia” (1916). *Obras completas*. ed. cit. p. 1456.

esta dura crítica de Unamuno a la novela se debe acotar, ya que se refiere específicamente a aquellas creaciones que siguen la premisa de “el arte por el arte” en las que el arte aparece disociado de la vida. Más adelante, el autor hará una crítica muy parecida contra las vanguardias<sup>88</sup>. Otra forma en que, para Unamuno, la historia impulsa la vida aparece cuando se alimenta la curiosidad de los lectores para que quieran ver cómo acabarán los sucesos históricos (“la vida misma”), ya que “[a]hora vivimos de ver, de contemplar. Y no hay ficción poética que supere a la realidad histórica”<sup>89</sup>. Nuevamente, para Unamuno, la historia parece ser más relevante y tener un mayor impacto sobre el público por considerarse verdadera.

Como se ha visto en este trabajo, diferenciar la representación histórica de la literaria por la verosimilitud da una idea reduccionista de ambos géneros. Unamuno desatiende la idea mencionada aquí sobre la escritura de la historia donde ésta se acota a reglas específicas como la mencionada “exigencia de archivo”. Según las ideas expuestas en este trabajo, Unamuno sostiene una idea de la historia que cae más en lo verosímil que en lo verdadero; sin embargo, se debe señalar que esta concepción de la historia es la que le ofrece a sus lectores y, por lo tanto, es la que presentan sus personajes. Según Unamuno los libros de historia se acercan a lo vital a través de tres recursos: la relación con el presente, el discurrir novelesco y la presentación de personajes que realmente existieron. Todos estos elementos tienen como resultado que el público “viva históricamente” (que se relacione con su realidad y que desee vivir para saber qué ocurrirá). Los personajes de *Paz en la guerra*, como los lectores que siguen los preceptos unamunianos sobre la historia, se

---

<sup>88</sup> Luis Álvarez Castro. “Miguel de Unamuno, ¿poeta vanguardista? El diálogo entre teoría y praxis lírica en el *Cancionero*”. en *Bulletin of Spanish Studies*. Vol. LXXXVI. 2009.

<sup>89</sup> Miguel de Unamuno. “¡Vivir para ver!” (1917). *Obras Completas*. ed. cit. p. 627.

enfrentan a distintos tipos de referencias históricas y las toman como verdaderas, generando una relación vital.

En este trabajo, la idea de Unamuno sobre la representación de la historia se considera poco certera ya que sólo la describe a partir de lo verosímil y no en cuanto a sus requisitos como disciplina historiográfica. Sin embargo, se debe recordar que el análisis expuesto en este trabajo se desarrolla a partir de las relaciones dentro del mismo texto, es decir, entre los personajes unamunianos y las referencias históricas. Con lo anterior, se pretende aclarar que si bien para un lector extra-textual las referencias históricas de *Paz en la guerra* se deberían tomar como elementos verosímiles, para los personajes, éstas son verdades que, incluso, pueden tomar una figura tangible (personajes históricos).

#### Los personajes y las referencias históricas

El funcionamiento de las referencias históricas en *Paz en la guerra* es un punto central para encontrar una “relación vital” de la obra. Anteriormente, se presentó la idea unamuniana de la historia, la cual consiste en comunicar de forma verosímil lo ocurrido. Esto supondría interpretar las referencias históricas de *Paz en la guerra* como una ayuda en favor de la verosimilitud, sin embargo, para los personajes unamunianos y los lectores que compartan las ideas de Unamuno, estas referencias históricas son verdades que llevan a una relación vital con la realidad. Así, este público (personajes y lectores) cae en el llamado “conflicto realidad-ficción” al confundir lo verosímil con lo verdadero (confusión de la que se habló con Platón). Otro tipo de relación entre los personajes y las referencias históricas ocurre cuando éstos son testigos de los acontecimientos del pasado. En este segundo caso, el lector extra-textual podría caer en la confusión de tomar esto como verdadero o como pura ficción pero, al seguir lo que se ha dicho en este trabajo, se sabe que las referencias históricas pierden su veracidad en la ficción. Sin embargo, el lector no puede ignorar por completo

esta relación activa entre personajes ficticios y elementos ficticios con referentes reales, lo cual genera un pequeño juego paradójico dentro de la ficción en el cual lo ficticio aparenta presenciar e incluso tocar lo real.

La incorporación de datos históricos en una novela se debe estudiar a partir de su relación con los demás elementos de la obra, como lo son principalmente el narrador y los personajes. Como se ha señalado anteriormente en este trabajo<sup>90</sup>, la crítica generalmente ha planteado que, en *Paz en la guerra*, los hechos históricos funcionan como telón de fondo<sup>91</sup>. Esta interpretación responde a una lectura enfocada únicamente en el narrador quien, en efecto, sí describe el ambiente político-social en el cual se desarrolla la acción de los personajes<sup>92</sup>. Con la intención de analizar los elementos más fructíferos para los objetivos de este trabajo, en este apartado, se dejarán a un lado las descripciones del narrador tradicional decimonónico para analizar dos tipos de relaciones entre la historia y los personajes, en los que, como se verá, existe una lucha que sugiere la vitalidad en el texto.

Un primer tipo de interacción se produce cuando los personajes conocen los hechos históricos a partir de los periódicos (como se vio, para Unamuno los periódicos son un filtro donde sólo aparece lo histórico). Los personajes están al pendiente de los hechos históricos

---

<sup>90</sup> Ver nota 74.

<sup>91</sup> Con el avance de *Paz en la guerra* estos retratos históricos se olvidan poco a poco, lo cual hace pensar que este abandono progresivo culmina en el olvido total de este recurso descriptivo en las siguientes creaciones unamunianas. Como se sabe, después de esta novela histórica, Unamuno deja atrás las descripciones históricas y crea un tipo de novela (ejemplificado con *Niebla* [1914]) donde la interioridad del personaje es fundamental, el diálogo predomina y la descripción de paisajes desaparece casi por completo, excepto en *San Manuel Bueno, mártir* [1933].

<sup>92</sup> “Los años precedentes a la Revolución setembrina dieron abundante materia a la tertulia con los sucesos europeos, los de España y los locales. El fracaso de la compañía constructora de la línea férrea [...] las acciones de cien duros habían bajado hasta cinco [...] el despojo del Papa y la entrada de Garibaldi en Roma.” (Miguel de Unamuno. *Paz en la guerra*. ed. cit. p. 126).

de su tiempo y, por lo tanto, sufren, se preocupan, los discuten, esto es, los “viven históricamente” e incluso fantasean con ellos. Los personajes viven los hechos históricos como si les pudieran afectar seriamente y no como un aspecto más del paisaje. A continuación se cita un pasaje donde los sucesos históricos afectan a un personaje ficticio: “Descargó la gran tormenta revolucionaria del 48, y el socialismo alzó cabeza. El cura se preocupaba de la cuestión italiana, y discutía de ella irritado por la falta de contradictor. Los sucesos gordos se precipitaban; el Papa huyó de Roma, y erigióse en ella la república; en Francia pasaban por sangrientas jornadas”<sup>93</sup>. El cura se preocupa de la huida del Papa porque sabe que la caída del poder religioso le afectará tarde o temprano. Lo mismo ocurre con Pascual, quien se impacientaba “por el resultado de la reunión de Londres, y del deportamiento a Canarias de los generales”<sup>94</sup>, pues la salida de los generales le obstaculiza los objetivos deseados para su sociedad y, por lo mismo, para su vida. Pareciera como si las noticias tuvieran una carga fundamental en las vidas de estos personajes ya que no sólo las conocen sino también las sufren y las discuten de forma disciplinada todas las noches de invierno en la chocolatería de Pedro Antonio<sup>95</sup>. Estas tertulias son la forma en que los personajes viven las noticias ajenas, ya que al reflexionar sobre ellas las integran a sus vidas cotidianas.

Pero esta relación con el mundo de la noticias también genera otro resultado: el de aislarse, como lo hace Pachico (contrario a lo que había postulado Unamuno en sus ensayos). Éste, desde sus primeras apariciones, tiene una actitud escéptica ante el mundo

---

<sup>93</sup> *Ibid.* pp. 143, 144.

<sup>94</sup> *Ibid.* p. 180.

<sup>95</sup> *Ibid.* pp. 135-139, 156.

histórico<sup>96</sup>. Su conocimiento de la situación histórico-social se convierte en el motivo del repudio a los sucesos históricos y, también, en el motor de sus reflexiones sobre la existencia individual. Por ejemplo: “[Pachico] Les dijo que todos tienen razón y que no la tiene nadie, y que lo mismo se le daba de blancos que de negros, que se movían en sus casillas como las piezas del ajedrez, movidos por jugadores invisibles; que él no era carlista, ni liberal, ni monárquico, ni republicano, y que lo era todo”<sup>97</sup>. Este personaje toma el conflicto entre carlistas y liberales para destacar la poca importancia que tiene estar en un bando o en otro, ya que al fin y al cabo no se sabe quién mueve las piezas negras o blancas. Esta idea sobre la falta de voluntad de las masas es el mismo problema que Unamuno se planteará respecto a su vida y la de sus personajes. El autor se pregunta constantemente si es él mismo (y sus personajes) dueño de sus propios movimientos o, si alguien más (Dios o un escritor) lo mueve con hilos invisibles. Así, es evidente que en la novela de Unamuno existe una intensa relación entre las noticias históricas y los personajes ficticios. Los personajes interactúan de una forma vital con las noticias ya sea con una postura activa, angustiosa o irónica.

Un segundo tipo de interacción de los personajes con la historia ocurre cuando éstos se convierten en testigos presentes e incluso en participantes de los acontecimientos históricos. En un principio, el contacto entre los personajes y los sucesos históricos es indirecto, ya que aunque están presentes cuando lo histórico ocurre, viven en la

---

<sup>96</sup> Esta actitud también se puede observar en el tío de Pachico, Joaquín. “¿Qué se le daba de la guerra y de sus azares? No saliendo de casa, ni oyendo noticias, perseveraba mejor en santa paz. ¡Noticias! Si viese todas las cosas delante de sí ¿qué sería esto sino una visión vana? Velaba sobre sí mismo, a sí mismo se amonestaba, sin descuidarse de sí propio, fuere de los otros lo que fuese. Era su empeño levantarse de las cosas terrenas en alas de la sencillez y de la pureza, tomando las temporales para el uso, las eternas para el deseo”. (*Ibid.* p. 440).

<sup>97</sup> *Ibid.* p. 200.

intrahistoria. Aunque los entes de la novela ya están sumergidos en importantes sucesos de la tercera guerra carlista como el sitio de Bilbao, lo hacen de manera intrahistórica, es decir, viven en su lento fluir de la vida cotidiana, sin tocar la acción de las figuras históricas. De esta manera, aunque los acontecimientos históricos les afectan en su vida diaria (y quizás se rocen con aquellas figuras distinguidas), no hay un enfrentamiento conflictivo entre las dos realidades. Sin embargo, hay momentos en los que sí se podría decir que los personajes están presentes de forma activa en los acontecimientos e incluso “tocan” a estas grandes figuras históricas. Un ejemplo de este choque es cuando Pedro Antonio entra en contacto con el Rey Carlos VII: “[Pedro Antonio] Se acercó a besar la mano al Rey, cuando tocó en turno al pueblo; se acercó con los ojos entumecidos, y dio a la mano real, con toda su alma, un beso que no había podido dar a su hijo muerto”<sup>98</sup>. Pedro Antonio besa en silencio la mano, como en un ritual donde lo ficticio toca lo histórico.

Paradójicamente, Pedro Antonio se vuelve testigo de la existencia de un personaje real de carne y hueso. Aunque esta escena ocurre dentro de la ficción (como toda acción de la novela), Unamuno insiste en hacer caer al lector en un juego de realidades al hacer entrar en contacto un personaje ficticio con uno de conocida existencia. Este beso entre la ficción y una supuesta figura real (verificable) insiste en problematizar los niveles de realidad y ficción a partir de la dificultad del lector común de ignorar por completo la referencia real del Rey Carlos VII. Este juego paradójico con el Rey en *Paz en la guerra*, se parece mucho al posterior juego de *Niebla* (1914), en el cual el mismo “Unamuno” supuestamente aparece en la novela; en ambos casos, se confronta una persona con referencia real (de verificable existencia) con un personaje ficticio. En el caso de *Niebla*, la crítica ya ha señalado este

---

<sup>98</sup> *Ibid.* p. 482.



conflicto como una muestra de la reflexión existencial unamuniana, en la que la vida muchas veces no se puede diferenciar del sueño, de la ficción, e incluso de la muerte. Con respecto a lo sucedido en *Paz en la guerra*, también se puede observar el inicio de una reflexión existencialista en cuanto al problema de no diferenciar entre ficción, historia y vida. Esta reflexión existencialista sólo ocurriría en un lector unamuniano (uno que confundiera historia y ficción); mientras un lector que siga los postulados teóricos de este trabajo no caerá en esta confusión (ya que considerará ficticio al Rey) pero sí se percatará de esta pretendida paradoja y, en este sentido, percibirá la vitalidad del texto.

Las confrontaciones directas de los entes ficticios y la realidad no sólo propician el mencionado juego de realidades tan característico en Unamuno, sino también suscitan, en los personajes, recuerdos enredados, ensoñaciones y revaloraciones. En el caso anterior sobre el contacto con las noticias, los entes ficticios se limitaban a preocuparse y a discutir sobre los sucesos históricos; ahora, al atestiguarlos de forma directa, se produce una relación más intensa y, por lo mismo, los personajes generan complejos recuerdos y fantasías. Al vivir un acontecimiento como tocar a una figura histórica, los personajes sienten mayor derecho sobre lo ocurrido y, al reconstruir recuerdos y ensoñaciones a su gusto, se adueñan de la realidad histórica como si fuera suya. Este choque con lo histórico se puede resumir de la forma siguiente: los personajes confrontan lo que esperaban (idea creada por las noticias y las leyendas)<sup>99</sup> con lo que ven; en el momento del contacto, caen en un estado incierto de dudas; después del encuentro, recurren al recuerdo, al sueño y la fantasía donde reconstruyen en repetidas veces la escena vivida<sup>100</sup>.

---

<sup>99</sup> “¡Rey!; los niños encontraban al héroe de mil cuentos, los ancianos al foco de mil recuerdos.” (*Ibid.* p. 283).

<sup>100</sup> “Y este hombre vivía [Cabrera], le habían visto Gambelu y Pedro Antonio con sus ojos, y era a la vez un hombre de carne y hueso, un héroe de otro mundo, un Cid vivo que había de volver el mejor día con su

El recuerdo de los personajes se presenta sobre todo en relación con la guerra de los Siete Años (primera guerra carlista 1833-1839, en la cual Pedro Antonio participa). Así, los mismos entes ficticios se convierten en fuentes históricas al relatar las acciones de figuras históricas, como el General Zumalacárregui. Pero la reconstrucción del pasado por parte de los personajes no es sencilla, pues se enfrentan a la misma dificultad de periodistas, historiadores y biógrafos de recordar lo presenciado y ponerlo en palabras. En *Paz en la guerra* se retratan algunas dificultades de este trabajo: “Cada cual contaba su hazaña o un detalle, e Ignacio sentía la clara conciencia de haberlo presenciado. Y poco a poco iba construyendo la imagen de la acción, incorporando en sus vaguísimas impresiones los detalles oídos, evocando gritos, posturas de combatientes que caen, gestos supremos”<sup>101</sup>. A pesar de haber vivido la batalla, a Ignacio le cuesta trabajo recordar la imagen de la lucha. La reconstrucción veraz de los recuerdos parece ser un paso complicado por lo cual la mayoría de la gente es proclive a decir casi cualquier cosa sobre lo ocurrido: “¡Qué gustazo bordar mentiras sobre la verdad, y poetizar la guerra! Oíanse con la boca abierta; mientras los mayores sufrían la guerra sacábanle ellos la poesía”<sup>102</sup>. Es interesante que en la novela se le llame “poetizar” al contar de una forma poco seria, así pareciera que existe una crítica dirigida a los novelistas históricos que simplemente toman la realidad como base para contar sin preocuparse por seguir el curso de lo verdadero. Este retrato de los personajes-testigos en el difícil trabajo de recordar, es una muestra de lo complicado de “vivir históricamente”.

---

caballo, para resucitar el mundo encantado del heroísmo, en que la ficción se baña en realidad y en que las sombras viven.” (*Ibid.* pp. 162, 163).

<sup>101</sup> *Ibid.* p. 282.

<sup>102</sup> *Ibid.* p. 380.

En el caso descrito del beso de Pedro Antonio a la mano del Rey, este personaje va más allá de simplemente recordar el evento, pues después de besar, reflexiona sobre cómo le afectaron las decisiones bélicas de los personajes históricos. Para él, la muerte de su hijo en el campo de batalla es el mayor golpe de la historia, ya que lo sumergió en una depresión y en una terrible indiferencia ante la vida. Por lo que ahora se pregunta sobre el sentido de la guerra: “Piensa entonces en si le hubiera sido mejor no haber salido de la aldea natal, sudar en ella sobre la tierra madre, y ver, inocente de la historia salir un sol nuevo cada día”<sup>103</sup>. Pedro Antonio desea ser ignorante y ajeno a los sucesos históricos, a esa maraña de ideas contrarias que sólo han llevado a la temprana muerte de su hijo. Este personaje desea vivir en la intrahistoria, en el fluir lento de acciones cotidianas sin reflexionar más allá de su trabajo rutinario. El choque con los movimientos históricos lo llevan al aislamiento (como a Pachico) y a considerar que “vivir históricamente” no es lo adecuado.

Como se ha visto, el contacto de los personajes de *Paz en la guerra* con las noticias, y sus vivencias de los acontecimientos históricos, generan distintas reacciones. El sueño es otro resultado del choque con la historia. Por ejemplo, después de una discusión de política, “Dormíase Ignacio soñando con Pelayo y su cruz en las cimas de Idubeda, con el Cid, Fernando el Santo, Alfonso el de las Navas, que muy luego se le confundían con Roldán, Valdovinos, Ojiero y los de la laya esta”<sup>104</sup>. Este personaje deja de “vivir históricamente” y mezcla, sin preocuparse, todos los estímulos de la realidad. Aunque esta actitud de mezclar las referencias aparece cuando los personajes entran en el sueño o en un cansancio profundo, ¿no es acaso ésta la respuesta más natural a la realidad?, ¿uno no mezcla

---

<sup>103</sup> *Ibid.* p. 504.

<sup>104</sup> *Ibid.* p. 208.

constantemente relatos ficticios, recuerdos (verdaderos o creados) con sus propias vivencias? Los sueños, como las novelas históricas, como la vida misma, se dedican a confundir de forma constante lo realmente sucedido, lo recordado y lo imaginado, lo cual da como resultado el tejido azaroso de la compleja existencia humana.

### **La intrahistoria en la representación de *Paz en la guerra***

En “La tradición eterna” (1895), Unamuno observa las limitaciones de su idea de la historia al preguntarse cómo ésta representaría la experiencia del presente y dice: “al hablar de un momento presente *histórico* se dice que hay otro que no lo es”<sup>105</sup>. El fracaso de la historia en la reconstrucción de la experiencia del *ahora* es el inicio de la angustiada lucha de Unamuno por la vida, la cual dio como uno de los primeros resultados la intrahistoria, concepto acuñado por Tolstoi. La intrahistoria no es una herramienta de expansión descriptiva como el referido intento de Unamuno por representar los deseos íntimos de los personajes<sup>106</sup>, sino una crítica a la historia como eje descriptivo de lo real y una nueva forma de mirar la realidad. Dicha crítica puede resumirse en dos aspectos: el primero se refiere a la cuestión de cuáles son los personajes de quienes se debería hablar y el segundo, a la idea adecuada del tiempo.

Como ya se señaló, a diferencia de la historia, la intrahistoria no se concentra en los sucesos que ocupan los periódicos sino en el movimiento cotidiano y el lento desarrollo de los pueblos. No considera a los personajes históricos (puñado de individuos que supuestamente actúa y mueve las masas) sino a los hombres intrahistóricos, quienes se mueven por una fuerza intrínseca a su existencia y se levantan para hacer lo mismo todos

---

<sup>105</sup> Miguel de Unamuno. “La tradición eterna” (1895). ed. cit. pp. 144-145.

<sup>106</sup> Llamado “realismo poético”, ver el capítulo II de este trabajo.

los días. Según Unamuno, estos últimos son los que generan los cambios sociales: “la oscura y silenciosa labor cotidiana y eterna, esa labor que como la de las madréporas suboceánicas echa las bases sobre que se alzan los islotes de la historia”<sup>107</sup>. De esta manera, los cambios sociales se producen poco a poco por el quehacer cotidiano del pueblo, y no por las figuras históricas sacralizadas<sup>108</sup>. Cabe señalar que en ningún momento debe confundirse la intrahistoria con el estudio de los usos y costumbres, ya que si bien ambos se enfocan en la vida cotidiana, la propuesta unamuniana tiene como objetivo acercarse a la “intimidad universal”, es decir, al fluir vital común de todos los pueblos.

Al centrarse en la labor constante de todos los hombres, la intrahistoria concibe el tiempo de una manera particular: abandona la idea del tiempo histórico lineal (el cual funciona para acontecimientos sobresalientes) y asume la idea del presente eterno. Para lograr esto, la intrahistoria trabaja con la sustancia de la realidad y con la tradición, no con los sucesos históricos. En un relato intrahistórico, el tiempo no va hacia adelante porque no hay un inicio ni un fin sino el fluir de un presente eterno. La intrahistoria describe una realidad en donde todo ocurre por una fuerza intrínseca a la existencia y, ahí, el tiempo no pasa (aunque sí suceden lentos cambios). El tiempo de la intrahistoria se manifiesta acorde con la realidad íntima de todos los hombres, es decir, a la esencia común de todo ser humano.

En la búsqueda de la intrahistoria por la realidad sólo parece importar la intimidad universal; Unamuno incluso llega al extremo de proponer la supresión de la materia histórica. Según él, “hay un arte eterno y universal, un arte *clásico*, un arte sobrio en color

---

<sup>107</sup> Miguel de Unamuno. “La tradición eterna” (1895). ed. cit. pp. 144, 145.

<sup>108</sup> Este aspecto de la intrahistoria se considera muy cercano a la idea de Tolstoi sobre la fuerza del pueblo. Ver: H. Th. Oostendorp. “Los puntos de semejanza entre *La guerra y la paz* de Tolstoi y *Paz en la guerra* de Unamuno”. en *Bulletin Hispanique*. Vol. LXXXIV. tome LXIX. 1967. p. 100.

local y temporal, [...] un arte que intensifica lo general con la sobriedad y la vida de lo individual, que hace que el verbo se haga carne y habite entre nosotros”<sup>109</sup>. Pero, ¿cómo se pondría esto en práctica? Es inevitable considerar la dimensión histórica de los individuos, por lo que la propuesta de Unamuno resulta poco realizable. Más adelante, este autor cambiará de idea y afirmará que para llegar a la aclamada universalidad se debe pasar por lo particular (histórico). La re-creación de la realidad sólo marcha exitosamente cuando historia e intrahistoria trabajan juntas, “un historiador [...] anima [a la historia] con un soplo de la intra-historia eterna que recibe del presente”<sup>110</sup>. La una necesita de la otra: por un lado, la historia pierde sentido al sólo ver la vida de los personaje históricos, pues debe profundizar en el pueblo y en la intimidad común a los seres humanos; por el otro, la intrahistoria por sí sola es demasiado abstracta, no se concibe la “intimidad universal” sin un punto de partida en lo particular, en lo histórico. Así, para Unamuno, la representación del pasado sólo se alcanza cuando se combinan los elementos de la historia y la intrahistoria, es decir, de lo particular y lo universal.

Como se dijo previamente, la intrahistoria no es un concepto que permite abarcar más realidad, ni ofrecer mayor fidelidad, sino reconsiderar qué es lo vital y dónde está. Su cuestionamiento de la historia abre un nuevo camino a la realidad, siempre paralelo y en conflicto con el histórico. Con la intrahistoria, Unamuno ya no busca una forma más amplia de representar la realidad, sino gusta caer en un desbalance constante. Lo anterior permite identificar que, aunque no por completo, Unamuno ya se desvía de la línea tomada por los caminos decimonónicos.

---

<sup>109</sup> Miguel de Unamuno. “La tradición eterna” ed. cit. p. 142.

<sup>110</sup> *Ibid.* p. 151.

Si bien la idea de la intrahistoria (1895) fue un gran paso del pensamiento unamuniano en la concepción de la realidad, la correspondencia entre lo real y los fríos datos históricos sobrevive en su ensayo “Historia y novela” (1907). Como se vio previamente, el argumento de lo verosímil se mantiene y, en cuanto a la cercanía con la realidad, la historia se coloca momentáneamente por encima de la literatura. Unamuno todavía muestra cierta fe en la correspondencia entre los datos históricos y lo real, lo que pone de manifiesto el conflicto unamuniano por representar la realidad. Cabe señalar que Unamuno no avanza linealmente en esta postura, ya que muchas veces regresa, remueve y replantea su actitud frente a lo real. Así, aunque la intrahistoria se podría ver como un avance en su objetivo de expresar la verdad viva, se debe considerar que Unamuno también se muestra cauto y temeroso con sus nuevos métodos. Este ir y venir del autor responde a su actitud esencial de la duda, pues nunca se le verá plantar un paso sin titubear, porque así es su relación con la vida en general.

#### La búsqueda de lo vital

A pesar de los titubeos de Unamuno de volver al régimen de la verosimilitud de la historia, la intrahistoria es una propuesta esencial en el pensamiento de este autor y se desarrolla ampliamente en *Paz en la guerra*. La intrahistoria constituye la búsqueda por representar la esencia común del hombre y, para lograrlo, acude en primer término a la vida cotidiana de los pueblos (el quehacer de las masas en movimiento) y después a la vida de los individuos, donde encuentra mayores resultados. Como se puede observar, el material de la intrahistoria es problemático ya que se encuentra entre la historia y la ficción: parte de un referente histórico (de un lugar y un tiempo determinados) para después sumergirse en campos oscuros donde el tiempo lineal desaparece y la imaginación es fundamental. Así, se

constituye como un tipo de representación histórico-fantásica cuyo verdadero objeto es la vida.

Con el objetivo de encontrar la vitalidad, la intrahistoria busca lo íntimo tanto en el movimiento del pueblo como en el trabajo del individuo. Esta versatilidad se produce por el simple hecho de la correlación entre los personajes y la masa, ya que pueblo e individuo comparten vivencias, lo cual ha propiciado que cuando se quiere describir al pueblo se haga a través de la vivencia de un personaje y viceversa. Por ejemplo, en las primeras páginas de la novela se describe al pueblo a partir de la vida de Pedro Antonio. “En la monotonía de su vida gozaba Pedro Antonio de la novedad de cada minuto, del deleite de hacer todos los días las mismas cosas, y de la plenitud de su limitación. Perdía en la sombra, pasaba inadvertido, disfrutando, dentro de su pelleja como el pez en el agua, la íntima intensidad de una vida de trabajo, oscura y silenciosa, en la realidad de sí mismo, y no en la apariencia de los demás. Fluía su existencia como corriente de río manso, con rumor no oído y de que no se daría cuenta hasta que se interrumpiera”<sup>111</sup>. En realidad, Pedro Antonio es un pretexto para presentar cómo vive la mayoría de los hombres en Bilbao, él es un pequeño arroyo con el cual se describe el río en movimiento de la vida del pueblo. Este acercamiento es intrahistórico porque busca presentar lo íntimo, lo vital, aquello que el personaje (pueblo) percibe y experimenta en su intimidad. Así, de esta manera casi burda, la intrahistoria se acerca a su objetivo: la vida.

En *Paz en la guerra* la intrahistoria, por lo general, logra su objetivo (acercarse a la vida) a través del individuo. Aunque en la novela hay otros pasajes donde se retrata el movimiento íntimo del pueblo, estas descripciones no logran igualar la intimidad alcanzada

---

<sup>111</sup> Miguel de Unamuno. *Paz en la guerra*. ed. cit. p. 132.



cuando se recurre al individuo. Por ejemplo, “Sobre la humareda se extendía el ciclo impasible y sereno de un día de radiante primavera, cubriendo el verde de las montañas, donde insectos y plantas proseguían su lenta y silenciosa lucha por la vida”<sup>112</sup>. En este pasaje se hace una metáfora del movimiento íntimo del pueblo con la naturaleza pero no se logra llegar a la vitalidad, se aprecia el fluir de la vida pero no hay suficiente profundidad. En cambio, la vida aparece en la conciencia de los personajes, incluso cuando éstos ya se han alejado de la masa. Esto se puede ver hacia el final de la novela cuando se presenta una escena intrahistórica a partir de la solitaria contemplación de Pachico. “Todo se le presenta entonces en plano inmenso, y tal fusión de términos y perspectivas del espacio, llévale poco a poco, en el silencio allí reinante, a un estado en que se le funden los términos y perspectivas del tiempo. Olvídase del curso fatal de las horas, y en un instante que no pasa, eterno inmóvil, siente en la contemplación del inmenso panorama, la hondura del mundo, la continuidad, la unidad, la resignación de sus miembros todos, y oye la canción silenciosa del alma de las cosas desarrollarse en el armónico espacio y el melódico tiempo”<sup>113</sup>. Pachico, sumergido en la visión de la naturaleza se pierde en el tiempo, cae en la eternidad, en el silencio y en lo más cercano a lo que Unamuno llama “la intimidad universal”. Aunque pudiera sonar incoherente (debido a que en un inicio la intrahistoria se considera propia para el estudio del pueblo), es en el aislamiento del individuo donde se desarrollan plenamente los preceptos de la intrahistoria y, por lo tanto, la vida.

Otra forma en que la búsqueda intrahistórica encuentra lo vital es en la relación de las “voces vivas” con los personajes. Aunque ya de por sí estas referidas “voces vivas” (refranes, dichos, canciones populares, oraciones religiosas e incluso, fragmentos de

---

<sup>112</sup> *Ibid.* p. 410.

<sup>113</sup> *Ibid.* p. 509.

poemas famosos de la época) parecen manifestar una cualidad “vital” al pertenecer al ámbito íntimo del pueblo (de la intrahistoria), su relación con los personajes permite señalar una nueva interacción vital de la novela la cual es importante porque estas voces son unas de las pocas intervenciones que se distinguen de la voz central del narrador y, por lo tanto, insinúan una relación dialógica<sup>114</sup> con los entes ficticios.

Primero se ha decidido cuestionar la supuesta vitalidad de estos “recursos sonoros” con la idea de “oralidad” de Henri Meschonnic<sup>115</sup>. Así, se intentará descifrar si estas voces son sólo una parte estática de la descripción del retrato antropológico de los usos y costumbres del pueblo (lo cual respondería a la actitud decimonónica e histórica de la novela) o si expresan el dialogismo necesario para cumplir el objetivo de la intrahistoria de presentar la vida. Más adelante, se analizarán aquellas voces que sí presentan vida en su relación con los personajes de *Paz en la guerra*.

Si se considera el objetivo de la intrahistoria de representar lo vivo del pueblo, se esperaría que estas citas de “recursos sonoros” fueran voces vivas en colaboración con la representación de la vida íntima. Sin embargo, los recursos populares no se pueden tomar por sí mismos como producciones vivas (orales, según la idea de Meschonnic): antes, se debe observar cómo el narrador los coloca respecto a los demás elementos narrativos y cuál

---

<sup>114</sup> El sentido dialógico en Unamuno es un elemento fundamental. Véase: Alejandro Martínez Obregón. *Lenguaje y dialogía en la obra de Miguel de Unamuno*. Madrid: Editorial Pliegos. 1998.

<sup>115</sup> Según Meschonnic, lo oral no responde a un método de producción, sino que bien puede coagular en lo escrito sin perder su vitalidad. Para la aparición de la voz viva se debe desarrollar el carácter de lo dialógico, es decir, la confrontación de enunciaciones concretas ya sea entre dos personajes o entre un personaje y el narrador. Por lo tanto, pareciera que cuando aparece el diálogo, también lo hace la oralidad con “La integración del discurso en el cuerpo y en la voz, y del cuerpo y de la voz en el discurso.” (Henri Meschonnic. “¿Qué entiende usted por oralidad?” en *La historia en la ficción y la ficción en la historia. Reflexiones en torno a la cultura y algunas nociones afines: historia, lenguajes y ficción*. Comp. Françoise Perus. México: UNAM, IIS. 2009. p. 298).

es su tipo de relación con éstos. En esta novela histórica de Unamuno, el narrador omnisciente en tercera persona abarca la mayor parte del relato y sólo permite pequeños diálogos entre personajes donde su presencia se puede detectar (por lo tanto, éstos no se pueden considerar entes independientes y, por lo mismo, no funcionan para crear un dialogismo). Sin embargo, algunos “recursos sonoros” se libran del dominio del narrador, lo cual permite que se les tome como material para analizar la vitalidad.

En *Paz en la guerra* los “recursos sonoros” se introducen principalmente de dos maneras: una, dentro de una descripción del narrador y otra, como una extensión del parlamento de algún personaje. En el primer caso, éstos funcionan para completar el retrato de una situación (por ejemplo, una fiesta de soldados<sup>116</sup>, un ambiente melancólico<sup>117</sup>) o simplemente para recalcar la popularidad de un hecho<sup>118</sup>. Cuando las voces populares surgen de la boca de un personaje, comúnmente se utilizan para desarrollar y profundizar en alguna escena. Por ejemplo, cuando se recita un poema<sup>119</sup> se presenta de mejor forma el sentimiento del orador o cuando se hace una cancioncilla jocosa sobre una posición

---

<sup>116</sup> “Sucedieronse, las serenatas, en que se entonaban canciones de una inspiración tosca y ramplona, donde convirtiéndose el chiste en un insulto, se llamaba al enemigo: asesino, incendiario, caribe, fariseo, cobarde; canciones en que los *escarapelas*, los de la gorrita de higo, se presentaban, ante las *niñas* bilbaínas, risueños frente a los caribes escondidos en los montes. Hemos jurado morir/ Antes que capitular,/ Si tomasen nuestros fuertes/ ¡Fuego al parque... y a volar! cantaban, mientras concluido el pan de haba empezaban la borona.” (Miguel de Unamuno. *Paz en la guerra*. ed. cit. p. 377).

<sup>117</sup> “Cantaban a coro los soldados: Mientras tengan licor las botellas/ Muchachos ¡a ellas!/ Que es grato vivir,/ Olvidando la triste diana,/ Que tal vez mañana,/ nos llame a morir. Y luego tomando alguno la guitarra, y haciéndola llorar torpemente, cantaba algún cantar arrastrado y lento, monótono como los largos surcos de las llanuras aradas, quejumbroso y triste. Otras veces era la jota arrebatada y salvaje.” (*Ibid.* pp. 425, 426).

<sup>118</sup> “El veinticinco de marzo/ Nos pusieron a ración,/ Poco importa que el pan falte/ Si nos sobra corazón,” (*Ibid.* p. 364).

<sup>119</sup> “Dadme vino, en él se ahoguen/ Mis recuerdos, aturrida/ Sin sentir huya la vida,/ Paz me traiga el ataúd...” (*Ibid.* pp. 167). [fragmento de “A Jarifa en una orgía” de José Espronceda].

política<sup>120</sup> se comprende mejor la postura del cantante. Sin embargo, todas estas citas forman parte del retrato exhaustivo de la sociedad de este tiempo y, por lo tanto, siguen la actitud y los objetivos del realismo mimético del XIX. Si bien ayudan a la contextualización de las acciones, no presentan ninguno de los rasgos pertenecientes a la “oralidad” (vitalidad); así, a pesar de ser canciones y poemas, su uso en la obra los reduce a ornamentos sin vitalidad.

Pero no todas las citas a las voces populares de esta novela son de este tipo. Hay algunos casos en los cuales la referencia a las voces ajenas no sólo contribuyen a la descripción y la ampliación de las situaciones novelescas. Esto ocurre cuando las voces se colocan en referencia al “otro”. Por ejemplo, cuando se dice: “A Rafaela le oprimía el pecho aquel otro canto arrastrado y lento en que se presentaba el pacífico mercader, armado entonces, saludando a Dios, a su patria y a su madre. Cuando todos en las faenas/ Ocupados estemos en paz,/ Recordando del sitio las penas/ Llorarán nuestras madres quizás”<sup>121</sup>. Los cantos y el personaje tienen una correspondencia directa (un diálogo), ambos se relacionan de igual a igual. En este caso, los cantos no son un instrumento del personaje ni un aditamento, sino que actúan como lo haría un ser ficticio sobre otro. El movimiento vivo de los cantos repercute en el personaje de forma activa (sin subyugarlo) y, por lo tanto, esta voz (canto) toma cuerpo. El diálogo (donde ninguno de los interlocutores se sobrepone) es una característica fundamental para que aparezca la vida pero, debido a que el narrador omnisciente domina casi todos los elementos de la novela, son pocos los pasajes que adquieren vitalidad.

---

<sup>120</sup> “Viva Carlos sin cabeza/ Viva Andéchaga sin pies/ Vivan todos los carlistas/ Con el pellejo al revés.” (*Ibid.* p. 341).

<sup>121</sup> *Ibid.* pp. 377, 378.

Otro ejemplo de cómo las voces populares entran en diálogo ocurre de nuevo en relación con el personaje de Rafaela. “Cuando Rafaela vio sacar la caja [con su madre muerta], vínole a la mente involuntariamente aquello de Encima de la caja, carabí/ Encima de la caja carabí/ Un pajarito va, carabí hurí hurá/ Elisá, Elisá, de Mambrú... cantinela que flotaba viva, sobre la oscura nube de ideas que brotan de la muerte, cantinela que sacudida, volvía de nuevo”<sup>122</sup>. Esta cantinela surge de la interioridad del personaje e incluso, más adelante, los pensamientos de éste se intercalan con algunos versos del canto. La canción se desarrolla dentro de la mente del personaje y, por lo tanto, esta cantinela comienza un diálogo con los recuerdos y sentimientos generados por la visión del cadáver de la madre muerta. Este ejemplo se parece mucho al anterior (donde los cantos de los soldados estimulan la sentimentalidad de Rafaela) pero, ahora, Unamuno se acerca más a la oralidad (vitalidad) porque la cancioncilla no sólo flota viva en la interioridad de Rafaela, sino adquiere más vida al permanecer en diálogo con los recuerdos y sentimientos del personaje. La cantinela no es una voz pasajera con un efecto determinado, sino un ir y venir, un constante movimiento en la intimidad, por lo que se constituye como un discurso con cuerpo y voz viva.

Esta novela histórica también recurre a voces vivas que adquieren “la oralidad” de otro modo. Éste es el caso de las oraciones religiosas<sup>123</sup>, las cuales recurren a otros aspectos de los mencionados para tomar cuerpo. Éstas, aunque aparecen dentro de una descripción del narrador (por lo que podrían considerarse un “recurso sonoro” para completar una circunstancia determinada), tienen una fuerza mítica que las saca de la función ornamental. Según Meschonnic, “En la magia, o en la Biblia, la voz es fundadora. Pareciera que uno

---

<sup>122</sup> *Ibid.* pp. 358, 359.

<sup>123</sup> *Ibid.* p. 279.

vuelve a oír esa voz, con sus efectos sagrados, o de resacralización que se vuelve ahora a la voz”<sup>124</sup>. Así, las palabras religiosas tienen una carga distinta, ya que refieren a una larga tradición donde su lectura entraña un acto concreto de creación y/o redención. Cuando estos rezos aparecen en la novela, suscitan un efecto sagrado y un diálogo abierto con la tradición religiosa. Ocurre algo similar hacia el final de la novela con el “himno al árbol de Guernica, símbolo vivo de la genuina personalidad del pueblo vasco”<sup>125</sup>. Algunos personajes comienzan a cantar este himno en vascuence sin entender lo que dicen pero conscientes de que con el mismo hecho de recitarlo remiten a la esencia mítica y originaria de su cultura. Este canto vasco abre un diálogo con el pasado sociocultural y busca establecer una relación con su origen. Así, este acto se consolida como una búsqueda concreta y dialógica por la sobrevivencia cultural vasca, y de esta manera toma voz y cuerpo.

Por otra parte, cabe señalar que en la novela histórica de Unamuno, la búsqueda intrahistórica de la vida anticipa algunos problemas de los posteriores personajes agónicos unamunianos. Por ejemplo, cuando esta búsqueda se acerca a la intimidad universal de los personajes y cuando las voces vivas comienzan a aparecer en la novela, se exhibe un cuestionamiento implícito sobre la existencia de la ficción. ¿Cómo se puede llegar a una intimidad universal a través de los entes ficticios? ¿Cómo es que éstos pueden escuchar voces vivas? Esta novela ya no se queda en el plano de reflejar la realidad, sino que problematiza la búsqueda de la vida en el texto al rascar en la profunda vitalidad de los personajes y al presentar voces cuyo movimiento en la novela es vital. La búsqueda de la vida ya se muestra como un factor experimental-desestabilizador de *Paz en la guerra*. Así, pareciera que la individualidad agónica de Unamuno (vista sólo en novelas posteriores) se

---

<sup>124</sup> Henri Meschonnic. *op. cit.* p. 299.

<sup>125</sup> Miguel de Unamuno. *Paz en la guerra*. ed. cit. p. 501.

desarrollara con el despliegue de la idea de intrahistoria en *Paz en la guerra*. Con esto último, se pretende demostrar que en esta novela histórica existen preguntas importantes del pensamiento del autor, las cuales se presentan en sus obras posteriores bajo la forma de personajes con dudas existenciales.

### **La representación de la angustia existencial en *Paz en la guerra***

Como se ha visto, tanto las referencias históricas como la idea de la intrahistoria son búsquedas de Unamuno por representar la realidad de una forma vital. El uso de la intrahistoria en *Paz en la guerra* podría considerarse su aspecto más innovador, ya que muestra esa fuerza íntima y universal de la realidad que la novela realista de su tiempo no había trabajado a profundidad. Sin embargo, esta novela histórica unamuniana se aleja del realismo decimonónico de forma más evidente a partir de la presentación de algunos personajes que padecen de una angustia existencial. Aunque el desarrollo de esta cualidad filosófica podría verse como un intento por describir la psicología de los personajes, el existencialismo tiene una mayor trascendencia en la novela, ya que Unamuno define su concepción de la representación literaria bajo la influencia de esta corriente filosófica<sup>126</sup>.

Así, aunque las reflexiones existencialistas sean de los personajes, éstas no se limitan al

---

<sup>126</sup> El existencialismo comienza en la primera mitad del siglo XIX como una corriente religiosa de pensamiento con Søren Kierkegaard, quien no duda de la existencia de Dios, pero sí se angustia por el problema de llegar a la vida eterna. La relación de Unamuno con este filósofo ya la ha estudiado Juan Carlos Lago Bornstein, quien concluye que la influencia directa de Kierkegaard en Unamuno se da únicamente en cuanto a la actitud de preguntarse por la existencia. “Pero lo que le importa [a Unamuno] no es tanto la solución que Kierkegaard da a estos problemas, como su planteamiento, le interesa la capacidad de ver la vida en toda su complejidad y de hacerse las preguntas fundamentales y vitales sin cerrar los ojos ante los problemas que en ella se dan.” (Juan Carlos Lago Bornstein. “Kierkegaard y Unamuno: dos espíritus hermanos”. *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*. No. 21. 1986. p .70.) En este trabajo, esta actitud del existencialismo sólo se verá en las ideas sobre la creación literaria.

retrato psicológico, también repercuten en la misma creación de la novela. Para Unamuno, la existencia es intrínseca a la palabra: “El lenguaje es el que nos da la realidad, y no como un mero vehículo de ella, sino como su verdadera carne, de que todo lo otro, la representación muda o inarticulada, no es sino esqueleto”<sup>127</sup>. El lenguaje, en definitiva, deja de concebirse como reflejo de lo real (como en el realismo) y se convierte en la realidad misma<sup>128</sup>. Sin embargo, para que el lenguaje se desarrolle en este sentido existencialista, la labor del lector es fundamental. Por esto, antes de entrar en el análisis de los fragmentos “existencialistas” de la novela, a continuación se presenta un breve repaso de las ideas de Unamuno sobre la interpretación de la palabra literaria.

Para Unamuno, sin importar el género, la mejor forma de expresión de la palabra viva es la oral, por su cualidad de comunicación inmediata y directa con el escucha. Sin embargo, debido a la amplia proyección que ofrece la escritura, el autor propone un proceso específico de representación escrita para obtener una eficacia similar. Éste puede resumirse en tres etapas: el verbo vivo (pensamiento), la letra muerta (escritura) y la resurrección de la palabra (lectura). Para Unamuno “[el] verbo hecho carne quiere vivir en la carne, y cuando le llega la muerte sueña con la resurrección”<sup>129</sup>. El verbo es carne viva, es la palabra no escrita de Cristo; mientras que la letra muerta es la escrita por San Pablo (él escribe el evangelio). La reforma de la escritura de la palabra sagrada dio pie a la resurrección de la letra a partir de la lectura. Siguiendo esta analogía, para Unamuno la configuración del

---

<sup>127</sup> Miguel de Unamuno. *Del sentimiento trágico de la vida* (1912). Intro. de Ernst Robert Curtius. México: Porrúa. 1999. p. 164.

<sup>128</sup> La similitud de esta idea de la palabra viva con la concepción bíblica del lenguaje (como creadora del mundo) no es una coincidencia, puesto que el pensamiento unamuniano tiene fuertes bases en la doctrina religiosa.

<sup>129</sup> Miguel de Unamuno. *La agonía del cristianismo*. (1924). ed. cit. p. 196.



relato es análoga a la escritura del evangelio: primero está el verbo vivo en la mente del autor, después lo escribe y, finalmente, el lector resucita el sentido vital.

Aunque este proceso de transmisión del verbo vivo puede desarrollarse en cualquier representación literaria, son muy pocas las creaciones que lo logran. En *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905), Unamuno aplaude que Don Quijote destruya las figurillas de Maese Pedro porque en esa representación teatral nunca se busca la vida y tanto autor (el Maese Pedro) como público son conscientes de la mentira, es decir, de la falta de vida de los personajes. Las ficciones en las que no se intenta presentar la vida merecen ser destruidas, “[y] lo que el caballero andante debe derribar, descabezar y estropear es lo que a título de ficción hace más daño que el error mismo”<sup>130</sup>. Unamuno menciona que la ficción reducida a entretenimiento hace más daño porque desvirtúa la naturaleza y la fuerza viva de la palabra.

Un aspecto esencial que envuelve todo el proceso del lenguaje y la representación unamuniana es la fe. Este elemento es necesario en su esquema aunque, probablemente, sea su punto más débil. Dicho concepto religioso no debe ser entendido como *creer*, sino como *crear*. Así, el creador debe tener fe en sus expresiones para crear y representar una verdad. Una supuesta creación verdadera, sin la fe del autor, se convierte en una mentira porque, para Unamuno, la verdad no es “algo” aprehensible que se pueda manejar, sino “algo” que surge en la misma lucha de la representación. Es decir, un autor no consigue la verdad al ir detrás de las cosas, sino al crear el mundo con su fe. Un ejemplo de ello sería la creación unamuniana de los personajes ficticios en la cual el autor no va detrás de éstos buscando su

---

<sup>130</sup> Miguel de Unamuno. *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905). Ed. de Alberto Navarro. Madrid: Cátedra. 2008. p. 382.

verdad, sino que los recrea al sumergirlos en su mundo interior y dejarlos a su libre albedrío.

Para Unamuno, el lector de textos de ficción también debe tener fe. Él insiste en que la fe del lector no significa *creer* lo no visto (ya que esto sería una fe ciega), sino *crear*: “¡Crear lo que no vimos no!, sino crear lo que no vemos. Crear lo que no vemos, sí, crearlo, y vivirlo, y consumirlo, y volverlo a crear y consumirlo de nuevo viviéndolo otra vez, para otra vez crearlo... y así; en incesante tormento vital. Esto es fe viva, porque la vida es continua creación y consunción continua y, por lo tanto muerte incesante”<sup>131</sup>. Desde su perspectiva, los lectores deben crear o, más bien, re-crear (volver a crear)<sup>132</sup> hacer una lectura activa y darle de nuevo ese soplo de vida a la letra muerta para restablecer lo que originalmente era: palabra viva. Entender la fe en el sentido de *creer* no cabe en el pensamiento unamuniano, ya que asumir la lectura como creencia haría que el sentido de lucha, tan importante en el pensamiento del autor, se perdiera, porque creer en lo que se dice no exige ningún esfuerzo, es asumir que las verdades están dadas y que el lector sólo es un mero recipiente. La lectura en Unamuno es una búsqueda activa de sentido, la misma que aparece cuando él se pregunta por su propia existencia<sup>133</sup> (o la de sus personajes).

En el ensayo *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905), Unamuno ahonda en el tema de la lectura al presentar dos interpretaciones de una misma realidad: la de Don Quijote

---

<sup>131</sup> Miguel de Unamuno. “La fe” (1900). *Ensayos I*. ed. cit. p. 259.

<sup>132</sup> Esto recuerda el sentido de la *mimesis* aristotélica.

<sup>133</sup> En Unamuno, la lectura se parece a su idea sobre las cuestiones religiosas como ¿qué sucede después de la muerte? “No espero nada de los que dicen: ‘¡No se debe pensar en eso!’ Espero menos aún de los que creen en un Cielo y un Infierno como aquel en que creíamos de niños, y espero todavía menos de los que afirman con la gravedad del necio: ‘Todo eso no son sino fábulas y mitos; al que muere lo entierran y se acabó.’ Sólo espero de los que ignoran, pero no se resignan a ignorar; de los que luchan sin descanso por la verdad y ponen su vida en la lucha misma más que en la victoria.” (Miguel de Unamuno. “Mi religión” ed. cit. p. 373).

(individualista) y la de Sancho (racionalista). Observar ambos modelos interpretativos permite inferir cómo sería la lectura “adecuada” para Unamuno. La idea unamuniana de la interpretación quijotesca es complaciente con relatos de personajes huecos, ya que los rellena con la vitalidad de la imaginación del lector. Por ejemplo, en el pasaje ya referido de los títeres de Maese Pedro, los personajes son acartonados y es Don Quijote quien les da vida, lo cual le permite combatirlos como si fueran verdaderos<sup>134</sup>. La obra de Maese Pedro toma vida sólo en el interior de Don Quijote, en tanto que para el resto de los espectadores es entretenimiento llano. Así, la interpretación quijotesca sería una versión exagerada de la propuesta unamuniana de la lectura, ya que se re-crea a partir de cualquier situación donde se simule algo. Por otro lado, Sancho se presenta como un ser de subjetividad reducida, puesto que su mirada es objetiva y racional. Según Unamuno, éste carece de fe y, por lo tanto, de capacidad para re-crear. Aunque se le exhibiese a Sancho una obra llena de vida, la frialdad de su mirada la reduciría a un simple artificio. Si Sancho no permite que la ficción entre a su intimidad, no podrá re-crear la vida de una obra ficticia ya que ésta se resucita a partir de la vida del lector<sup>135</sup>.

Según Unamuno, no es adecuado limitar la imaginación con la fría mirada sanchopancista pero tampoco recrear disparatadamente como Don Quijote. Como ya se ha insistido, la actitud unamuniana ante la verdad es la de una búsqueda jamás resuelta. La lectura es un ejemplo de esta búsqueda individual por “la verdad en la vida y la vida en la verdad”. Así, para que la lectura se presente como esta búsqueda, no requiere más que los

---

<sup>134</sup> Este mismo pasaje ya se trabajó en el capítulo II.

<sup>135</sup> Como se ha visto, el presente trabajo sigue una lectura crítica más cercana a la de Sancho (ya que la quijotesca es susceptible a la confusión platónica mencionada); sin embargo, esta investigación no anula la posibilidad de re-crear la vida en la ficción (como Sancho sí lo hace), ya que se considera que la vida puede aparecer dentro de las relaciones del texto.

instrumentos propios de la ficción, un poco de fe y la voluntad de luchar con el texto. La interpretación individual unamuniana es una actividad solitaria, dura y angustiosa en la que no hay asideros firmes para encontrar la verdad.

### La muerte y la reflexión existencial de los personajes

Como se verá, los personajes de *Paz en la guerra* experimentan una búsqueda similar a la que Unamuno propone a sus lectores. El estudio de este aspecto de los entes ficticios no se aleja mucho del análisis expuesto sobre la intrahistoria, la cual presenta la “esencia común del hombre” a través de la intimidad de los personajes. Sin embargo, a diferencia de la visión intrahistórica<sup>136</sup>, el siguiente análisis de la intimidad se enfoca en el conflicto del individuo frente a situaciones de crisis<sup>137</sup>. A continuación, se pretende observar algunos momentos de duda existencial de los personajes frente a la muerte para, más adelante, buscar la vitalidad de estos pasajes al impactar a los lectores. Es importante señalar que el existencialismo en *Paz en la guerra* es el aspecto más estudiado de la novela. Éste se ha visto como el vínculo con las siguientes novelas “existencialistas” de Unamuno; sin embargo, por lo general, se olvidan muchos fragmentos “existencialistas” y sólo se ve este tema en el final de la novela con el caso de Pachico<sup>138</sup>. Como se verá, *Paz en la guerra*

---

<sup>136</sup> La idea intrahistórica de la intimidad se limita a observar el sentimiento de monotonía y cotidianeidad de los entes ficticios y, por lo tanto, se refiere a una esencia común de todos los hombres y no al crecimiento individual.

<sup>137</sup> Según Germán Gullón, la “interioridad” es una característica fundamental de la novela española moderna. Él observa este rasgo en *Paz en la guerra* a partir de los monólogos y los flujos de conciencia de los personajes (sobre todo de Pachico) los cuales, según él, generan la meta-ficción contemplativa (por lo general sólo vista en *Niebla*). Ver: Germán Gullón. *La novela moderna en España (1885-1902)*. Madrid: Taurus. 1992.

<sup>138</sup> Carlos Blanco Aguinaga. *El Unamuno contemplativo*. México: Colmex; FCE. 1959. pp. 56-78; Francisco Caudet. “Introducción” a Miguel de Unamuno. *Paz en la guerra*. ed. cit. pp. 69-72.

presenta varias reflexiones existencialistas, e incluso la misma búsqueda de la novela por representar la realidad se puede considerar existencialista.

En distintos momentos de la novela, los personajes se hastían de la realidad histórica en la que viven y deciden sumergirse en sus pensamientos. Será en la soledad donde estas figuras ficticias desarrollen el característico pensamiento unamuniano plagado de dudas sobre la vida y la muerte. Pero, ¿qué ocasiona la huida del mundo exterior a la interioridad? Por lo general, los personajes se sumergen en sus pensamientos íntimos cuando caen en crisis ante la llegada de la muerte ajena o propia. Por ejemplo, en Ignacio, su viaje a la interioridad se da a través de su propia muerte; en Pedro Antonio y Josefa Ignacia, a partir de la muerte de su hijo; y en Rafaela, a causa de la muerte de su madre. El caso de Pachico y de Joaquín (tío de Pachico) es diferente; en ellos, parece que el aislamiento y las preguntas estuvieron desde siempre sin que un evento específico las detonara (aunque la cercanía de la muerte sí intensifica sus reflexiones existenciales). La mayoría de todas estas situaciones no se encuentran en contacto directo con referentes históricos que las problematicen (lo cual ya se ha revisado en este trabajo). Ahora, el conflicto se presenta en el mismo desarrollo de la intimidad de los personajes donde se lucha con las realidades del sueño y de la muerte.

El estudiado caso de la reflexión final de Pachico se explica, por lo general, a partir de las semejanzas entre el autor y el personaje<sup>139</sup>. Aunque esta identificación pueda resultar fructífera gracias a la coincidencia de los años de publicación de la novela con la crisis religiosa de Unamuno, en este trabajo, no se tomará en cuenta la vida personal del autor. Pachico aparece desde el primer capítulo de la novela y desde allí se presenta como un ser

---

<sup>139</sup> Pachico ha sido considerado el alter ego de Unamuno. Ver: Francisco Caudet. "Introducción" a Miguel de Unamuno. *Paz en la guerra*. ed. cit. p. 69.

misterioso, distinto de la mayoría de los habitantes de Bilbao. La crianza del tío Joaquín<sup>140</sup> es la explicación fundamental para que Pachico tenga un pensamiento agónico-existencialista desde la pubertad. A continuación, se citan algunas de las primeras preguntas de Pachico, las cuales son en definitiva la base de sus reflexiones posteriores (estas últimas sí estudiadas por la crítica).

[Pachico] Vivía vida interior, acurrucado en su espíritu, empollando sus ensueños. [...] Tenía momentos de desaliento. “¿Para qué estudiar? ¡Vivir, vivir las cosas que se van tan pronto! Siendo nada la ciencia junto al inmenso mar de la ignorancia, ¿qué sirve estudiar? ¿Qué un sorbo que da más sed del inagotable océano? Es mejor contemplarlo de lejos.” [...] Aprendida o hecha una cosa, ¿qué le dejaba?, ¿qué era él más que el día anterior? ¡Tener que pasar del ayer al mañana sin poder vivir a la vez en toda la serie del tiempo! Tales reflexiones le llevaban en la oscuridad solitaria de la noche a la emoción de la muerte, emoción viva que le hacía temblar a la idea del momento, en que cogiera el sueño, aplanado ante el pensamiento de que un día habría de dormirse para no despertar. Era un terror loco a la nada, a hallarse sólo en el tiempo vacío, terror loco que sacudiéndole el corazón en palpitaciones, le hacía soñar que, falto de aire, ahogado, caía continuamente y sin descanso en el vacío eterno, con terrible caída.<sup>141</sup>

En esta cita, se evidencia la clara angustia de Pachico sobre el sentido de la vida y la llegada de la muerte. Es importante destacar que esta reflexión aparece apenas hacia el final del primer capítulo de la novela, cuando se describe, por primera vez, de forma amplia, a este personaje. Las preguntas sobre el sentido de la vida son el preludeo para la aparición de las dudas sobre la muerte, llenas de terror y de angustia. La muerte es el factor determinante de la reflexión; es aquello que verdaderamente sumerge al personaje en pensamientos de

---

<sup>140</sup> [El tío Joaquín presenta la actitud de aislamiento y de reflexión interior que se desarrolla en Pachico]. “La verdad era que su vida interior era variadísima que jamás se aburría en ella. Todo aquello de la guerra, de que los demás se preocupaban, ¿qué era junto al combate íntimo de un alma... de su alma? Junto a la recia batalla de su alma, sostenida por la gracia, contra el tentador de los hombres, ¿qué valían aquellas batallas, con cuyos relatos se llenaban los periódicos?” (Miguel de Unamuno. *Paz en la guerra*. ed. cit. p. 442).

<sup>141</sup> *Ibid.* p. 198.

lucha interior por saber qué sucederá con su propia existencia. Esta reflexión de Pachico es un punto clave del cual parece que se desprenden las múltiples reflexiones de los otros personajes. Como se verá, la presencia o cercanía de la muerte es fundamental para el desarrollo de profundas reflexiones existenciales de todos los personajes (incluso Pachico).

La primera muerte que desencadena una intensa reflexión es la de Micaela en el capítulo III de la novela. La experiencia agónica y triste de la muerte se muestra tanto en la misma Micaela agónica, como en los pensamientos de su hija Rafaela y de su esposo Juan Arana. Estas reflexiones son, en esencia, disertaciones hacia la interioridad. Los mismos términos usados en la descripción de la muerte de Micaela ya incitan a una reflexión sobre otros estados de realidad. Por ejemplo, “así pudo descansar por fin en la eterna realidad del sueño inacabable”<sup>142</sup>. Esta referencia a la muerte como un sueño inacabable puede parecer común, pero, como se verá, lo interesante es que, en las obras de Unamuno, el sueño cobra sentidos distintos al descanso eterno. Después de la muerte de Micaela, Rafaela cae en un profundo sueño (como el recién descrito) pero, ahora, el sueño aparece como un estado privilegiado (cerca de la muerte) donde se siente la eternidad y lo milagroso de la vida<sup>143</sup>. Así, el sueño adquiere otras funciones y, por lo mismo, la muerte de Micaela toma otro sentido. Por otro lado, el fallecimiento de Micaela también turba la interioridad de los personajes que la rodean al hacerlos conscientes de la inminente llegada de su propia muerte, convirtiéndolos, así, en seres agónicos. Por ejemplo, Juan (el marido de Micaela)

---

<sup>142</sup> *Ibid.* p. 357.

<sup>143</sup> “Aquella noche no tardó Rafaela en dormirse. Las campanadas de bomba, único eco que en las tinieblas le venía del mundo exterior, contaban el curso lento de las horas, que rodaban sobre la eternidad, y en su espíritu sobre el misterio de la muerte. Cayó una bomba en la casa vecina; su alma y su sangre se concentraron; sintió como si el estampido la levantara del suelo, y al encontrarse viva en el lecho, tuvo la oscura intuición de ser la vida incesante milagro, y al rezar “hágase tu voluntad” dio inconsciente gracias a Dios porque se había llevado a su madre.” (*Ibid.* p. 360).

“recorrió en su memoria los años de su matrimonio, y lloró hacia dentro de sí, apoyado en el arma. También él moriría...”<sup>144</sup> Poco tiempo después, Juan también sufre la muerte de su hermano Miguel; en ese momento, ya se puede ver al personaje profundamente afectado por la experiencia de dos muertes cercanas, “iba la imagen de la muerte invadiendo los rincones de su alma; y crecía en intensidad la penosa angustia, según se apoderaba uno a uno de sus miembros espirituales todos”<sup>145</sup>. Juan es un claro ejemplo de un hombre de negocios que no insinuaba mayor interioridad pero, con el contacto con la muerte, se convierte en un ser agónico. Este sentimiento agónico que aparece en los personajes también puede contagiar al lector, es decir, hacerlo pensar en su propia muerte.

Otra muerte importante en la novela es la de Ignacio. Desde un inicio, el espectáculo del campo de batalla parece confrontar a este personaje con la terrible visión del vacío y de la nada. La mirada de Ignacio a las muertes de sus compañeros y de sus enemigos<sup>146</sup> hace que anticipe la suya y, por lo tanto, que se sumerja en profundas reflexiones sobre el miedo a la muerte y a la soledad<sup>147</sup>. La llegada de la muerte de Ignacio es apoteósica; en ninguna de las obras de Unamuno se describe la muerte con tanta fuerza y profundidad como en *Paz en la guerra*.

A la caída de la tarde asomándose Ignacio a la salida de la trinchera, por pura curiosidad, sintió una punzada bajo el corazón de Jesús bordado por

---

<sup>144</sup> *Ibid.* p. 363.

<sup>145</sup> *Ibid.* p. 393.

<sup>146</sup> “Al morir los pobres se apagaban sus recuerdos, la visión de su serena campiña y de su cielo, sus amores, sus esperanzas, su mundo; el mundo todo se les desvanecía; al morir ellos, morían mundos, mundos enteros, y morían sin haberse conocido.” (*Ibid.* p. 411).

<sup>147</sup> “‘Voy a quedarme solo’ -pensaba Ignacio, mientras invadía la soledad su alma. Solo, solo entre tanta gente, abandonado de todos como un náufrago, sin que nadie le tendiese una mano amiga. Se estaban matando sin quererlo, por miedo a la muerte; un terrible poder oculto les cegaba, anegándoles en el presente fugitivo, para deshacerlos a los unos contra los otros.” (*Ibid.* pp. 417, 418).



su madre, le echó mano, ofucósele la vista, y cayó. Sentíase desfallecer por momentos, que se le iba la cabeza, liquidándosele la visión de las cosas presentes, y luego una inmersión en un gran sueño. Cerráronse, por fin, sus sentidos al presente, se desplomó su memoria, se recogió su alma, y brotó en ella en visión espesada su niñez, en brevísimo espacio de tiempo. Tendido en el campo el cuerpo, pendiente al borde de la eternidad el alma, revivió sus días frescos, y en un instante preñado de años, desfiló, en orden inverso al de la realidad, el panorama de su vida. Vio a su madre que, a vuelta él de una cachetina, le sentaba sobre sus rodillas, y le limpiaba el barro de la cara; [...] Llegó a aquellas otras en que en camisa, y de rodillas sobre su camita, rezaba con su madre, y cuando en esta visión murmuraban en silencio sus labios una plegaria, la moribunda vida se le recojió [sic] en los ojos y desde allí se perdió, dejando que la madre tierra rechupara la sangre al cuerpo casi exangüe. En su cara quedó la expresión de una calma serena, como la de haber descansado, en cuanto venció a la vida, en la paz de la tierra, por la que no pasa un minuto. Junto a él resonaba el fragor del combate, mientras las olas del tiempo se rompían en la eternidad.<sup>148</sup>

La muerte de Ignacio se da por curiosidad, por ingenuidad, casi como si él mismo se asomara buscándola. Él entra en una lucha con la muerte resistiéndose a caer en el profundo sueño. En el trance hacia su muerte, se borra el presente, cae en la eternidad y su vida entera le pasa enfrente en un instante. La eternidad llega en silencio y, con ella, la de la calma y el descanso infinito. Al referirse a experiencias como ésta, el narrador echa mano de elementos como el pasado, la memoria, el silencio y la eternidad; todos ellos son realidades intangibles y, por lo mismo, indescifrables. Reconstruir la experiencia de la muerte es tal vez un punto donde no tiene sentido buscar lo verosímil. La experiencia de la muerte se desarrolla en un campo de total libertad donde el narrador puede permitirse proponer cualquier fantasía. No hay referentes base para construir sobre ellos, sólo un suceso natural impregnado de misterio. Aunque esta descripción puede ser criticada por la exageración y el uso de algunos lugares comunes (como la visión de toda una vida en un

---

<sup>148</sup> *Ibid.* pp. 418, 419.

instante), al parecer, como se verá a continuación, los personajes de esta novela sí experimentan la muerte de esta forma tan intensa.

La muerte de Ignacio tiene un fuerte impacto sobre varios personajes, entre los más importantes se puede mencionar a Pedro Antonio (su padre) y a Pachico (amigo no muy cercano del difunto). La reacción de ambos remite de forma directa a lo que se considerará la particular reflexión existencial unamuniana. Pedro Antonio sufre la muerte de su hijo y, poco después, la de su esposa, lo cual explica que se consolide como un ser agónico después de sufrir dos experiencias trágicas cercanas. La reacción de Pachico no responde a la cercanía o al aprecio que tenía por Ignacio (ya que nunca fueron cercanos); simplemente, el saber de una muerte por una guerra absurda -según él- enciende su angustia y la reflexión existencial que ya lleva dentro.

Después de la muerte de sus seres queridos, Pedro Antonio se dedica a “vivir para el goce de esperar la hora en que habría de reunirse a su hijo y a su mujer”<sup>149</sup>. Vive solo y tranquilo entre sus memorias con la esperanza de vida eterna. “Piensa entonces en si le hubiera sido mejor no haber salido de la aldea natal, sudar en ella sobre la tierra madre, y ver, inocente de la historia, salir un sol nuevo cada día”<sup>150</sup>. Es decir, huir de la historia, no vivir históricamente, vivir ignorante de los sucesos exteriores y quedarse en la vida intrahistórica<sup>151</sup>. Pedro Antonio se arrepiente de la atención concedida a la historia y también de haber sido parte, él mismo y su hijo, de aquellas figuras de ajedrez movidas por seres desconocidos. Esta repulsión de la historia también se puede ver en el mismo

---

<sup>149</sup> *Ibid.* p. 503.

<sup>150</sup> *Ibid.* p. 504.

<sup>151</sup> Esta huida de Pedro Antonio ya se había retratado en el apartado “La Historia en la representación de *Paz en la guerra*”. Sin embargo, ahora, es necesario retomarlo para explicar el inicio del proceso de Pedro Antonio en su caída hacia la interioridad.

desarrollo de la novela, ya que, al final de la misma, desaparecen las referencias al mundo de los acontecimientos y el flujo interior del personaje se convierte en el punto principal. Así, se destaca un paralelismo entre la reflexión de los personajes y el camino de la novela. Pareciera como si las decisiones sobre qué y cómo representar estuvieran unidas a los postulados que expresan sus entes ficticios.

La interioridad de Pedro Antonio no se diferencia en gran medida de la experimentada por los personajes mencionados. Él se aísla de los hechos históricos y se sumerge en sus pensamientos; ahí, el tiempo desaparece y la memoria lo lleva a un mundo íntimo y silencioso, el cual no se distingue del sueño. Así, Pedro Antonio vive en una especie de sueño, en un pacífico descanso en comunión con el exterior, el cual se acerca mucho a la idea unamuniana de “vida”. “Vive en lo profundo de la verdadera realidad de la vida, puro de toda intencionalidad trascendente, sobre el tiempo, sintiendo en su conciencia serena como el cielo desnudo, la invasión lenta del sueño dulce del supremo descanso, la gran calma de las cosas eternas, y lo infinito que duerme en la estrechez de ella. Vive en la verdadera paz de la vida, dejándose mecer indiferente en los cotidianos cuidados: al día; mas reposando a la vez en la calma del desprendido de todo lo pasajero: en la eternidad; vive al día en la eternidad”<sup>152</sup>. Esta descripción de la forma de vida de Pedro Antonio tiene muchos rasgos en común con la muerte de Ignacio. Incluso, se podría decir que Pedro Antonio vive una “muerte en vida”, ya que se pierde en el tiempo (vive en la eternidad), entra en un sueño dulce y goza de una paz infinita. Pedro Antonio “[v]ive en lo profundo de la verdadera realidad de la vida” y, así, alcanza la idea unamuniana de lo verdaderamente vital. Este personaje aparece como el expositor de las propuestas que aparecerán

---

<sup>152</sup> Miguel de Unamuno. *Paz en la guerra*. ed. cit. p. 505.

posteriormente en otras obras de Unamuno, lo cual recuerda la importancia de esta novela histórica.

Por otra parte, Pachico, al saber de la muerte de Ignacio, se aísla por completo de la sociedad bilbaína y, así, se sumerge en la contemplación de la naturaleza (sobre todo, del mar) y en la reflexión solitaria sobre la muerte y la existencia. La contemplación y la reflexión parecen ser una misma ya que, a través de la observación de la naturaleza, surgen las ideas sobre la vida. “Sumíale la visión de la inmensa llanura líquida y palpitante, en la oscura intuición de la vida pura, de la vida sin contenido mayor que la vida misma”<sup>153</sup> y, más adelante agrega, “Venían las olas a quebrarse a sus pies, disipándose en la arena unas, rompiéndose con ruido y en espuma contra las rocas otras. Una ola muerta... ¿muerta?, allá venía otra, a morir también, y las aguas siempre las mismas”<sup>154</sup>. La visión del mar y de las olas permite, por un lado, el contacto con el movimiento esencial e íntimo de la vida y, por otro lado, la reflexión sobre lo absurdo y terrible de la muerte de las olas (metáfora de los soldados que se fueron a morir a la guerra). Así, el hecho de que Pachico se construya como un ser agónico<sup>155</sup> se debe en gran parte a la injerencia de los sucesos históricos. Esta vuelta a lo histórico recuerda que la presencia de esta perspectiva de la realidad es esencial para desarrollar los pensamientos de angustia sobre la muerte. Así, no es gratuito que las mencionadas reflexiones existenciales tengan un peso importante en una novela histórica.

---

<sup>153</sup> *Ibid.* p. 445.

<sup>154</sup> *Ibid.* p. 447, 448.

<sup>155</sup> “Pachico ha sacado provecho de la guerra, viendo en la lucha la conciencia pública a máxima tensión. Se le va curando, aunque lentamente y con recaídas, el terror a la muerte, trasformando en inquietud por lo estrecho del porvenir; siente descorazonamiento al pensar en lo corto de la vida y lo largo del ideal, que un día de más es un día de menos,” (*Ibid.* p. 506).

En *Paz en la guerra*, los personajes encuentran una aparente paz después de alejarse del conflicto bélico. Como se ha visto, esta supuesta paz es la reflexión existencial, la cual se mostrará como la guerra más intensa en esta novela de Unamuno y en las siguientes. Así, una vez más, esta lucha de los personajes es el factor a través del cual la novela expresa lo vital. La “vida” se muestra en los resultados del contacto entre los personajes y la muerte. El reconocimiento (o recuerdo) de ésta, y la angustia que genera, parece suficiente para hacer pensar al lector sobre su propia muerte y la de otros. En estos fragmentos de reflexión existencial, los personajes muestran un postulado esencial de Unamuno: “Mi religión es buscar la verdad en la vida y la vida en la verdad, aun a sabiendas de que no he de encontrarla mientras viva; mi religión es luchar incesante e incansablemente con el misterio”<sup>156</sup>. Aunque esta lucha es evidente en los personajes analizados, esta idea de búsqueda por la verdad viva también se puede ver en la exploración de los recursos utilizados en *Paz en la guerra* para representar la vida. Como se ha visto en estos últimos tres apartados, Unamuno utiliza referencias históricas, la intrahistoria y la reflexión existencial para mostrar distintos aspectos de sus personajes. Esto muestra una actitud de experimentación constante con la palabra literaria para encontrar nuevas formas que le ayuden a representar la verdad viva en la literatura. Así, en una de sus primeras novelas, Unamuno muestra lo que será su constante intento por introducir al lector en su agónico laberinto sin salida.

---

<sup>156</sup> Miguel de Unamuno. “Mi religión” (1907). ed. cit. p. 370.

## V. CONCLUSIONES

Reflexionar sobre la idea de “representación” fue un punto central para escapar al dilema de la conexión directa entre novela y datos históricos, pues esto ancla el estudio de *Paz en la guerra* en un enfoque poco productivo. La contraposición de la noción de mimesis platónica y la aristotélica funcionó para reconocer que se puede refrescar la lectura de una novela si se renueva la idea de su representación. La separación de la idea platónica de imitación artística permitió, en este trabajo, tomar un camino distinto de la crítica tradicional que se enfoca en distinguir los elementos históricos y ficticios, la cual veía a *Paz en la guerra* como una novela que utilizaba la historia como telón de fondo. Esta base teórica también ayudó a aclarar que la novela histórica, en general, es un género enteramente ficticio, lo cual resulta relevante ya que la concepción de este género literario muchas veces queda confusa al colocarse en un lugar intermedio entre la historiografía y la ficción. La crítica que desacuerda con esta postura sobre el género la ataca al señalar el olvido (o soslayo) de las referencias históricas (que son lo particular de la novela histórica). Sin embargo, como se vio en este análisis de *Paz en la guerra*, esta concepción del género simplemente limita la relación de estas referencias al campo del texto mismo (dejando fuera la realidad extra-textual), lo cual hace el estudio de la novela histórica más coherente con los alcances de este género literario.

El uso de estas ideas sobre la representación en una obra unamuniana no fue sencillo ya que las ideas del mismo Unamuno no se ajustan perfectamente a la base teórica propuesta. Incluso, se podría decir que Unamuno sigue hasta cierto punto la idea de la *mimesis* platónica ya que coincide en la búsqueda obsesiva del realismo decimonónico por la verosimilitud (aunque él le da un giro interesante a estas ideas al proponer –

contrariamente a Platón— que sus lectores sí caigan en la confusión entre apariencia y verdad). Sin embargo, Unamuno cambia su postura sobre la representación literaria (y muchos otros temas) de forma constante. Así, se observó que una de sus perspectivas sobre la representación refleja justamente esta actitud de cambio (lucha) constante, general en el autor. Esta idea sobre la representación sí concuerda con la perspectiva dinámica utilizada en este trabajo. Esto demuestra una correspondencia que señala la puntualidad de usar esta base teórica para analizar la obra unamuniana.

Como se vio, este tipo de aproximación sí resulta fructífera para observar la vitalidad que busca Unamuno; por lo menos, en la relación de los personajes con las referencias históricas, las voces vivas de la intrahistoria y la angustia existencial. A partir de estos tres temas, sí se encontraron distintas maneras en que el texto pudo dar esta idea de vitalidad. En el primer caso visto, la relación entre los personajes y las referencias históricas tiene su mayor resultado al enfrentar personajes ficticios con figuras históricas. A partir de la perspectiva sobre la representación adoptada en este trabajo, la figura histórica (Rey Carlos VII) en la novela se vio como un elemento ficticio más. Debido a lo anterior, el lector no dudó sobre la existencia real de este personaje y, así, vio la relación entre Pedro Antonio y el Rey como un pretendido juego de referencias. Esta interpretación de las figuras históricas en *Paz en la guerra* influye, de forma central, en la lectura de obras posteriores de Unamuno como *Niebla*, ya que las figuras con referentes reales como “Miguel de Unamuno” se reducen a un elemento ficticio de la novela. Esto elimina la reflexión existencial del lector en esta última novela, ya que, al no permitir la dualidad del Unamuno real-ficticio, el lector no puede identificarse con el Unamuno “real” y por lo tanto no duda sobre su “ser”.

En la relación de los personajes con la intrahistoria se encuentran resultados importantes, sobre todo en cuanto a las “voces vivas”. El uso de los “recursos sonoros” trajo a la discusión una idea fundamental en el pensamiento unamuniano: el dialogismo. Percibir el diálogo de las voces vivas del discurso diferencia a *Paz en la guerra* de la novela decimonónica común, en la cual un narrador domina por completo el discurso. Como se vio, cuando la novela histórica unamuniana exhibe múltiples voces vivas, se libera de este narrador omnisciente y, así, da una idea de vitalidad poco vista en las novelas realistas de la época.

El tema de la muerte es el tercer punto en el cual se pudo observar la vitalidad en esta novela histórica. Como se vio, la aparición de la muerte coloca en crisis a los personajes, lo cual les hace mostrar su vitalidad al luchar contra esta crisis. Así, el concepto de la “agonía” cobra los dos sentidos: el unamuniano de “lucha” y el común de “la congoja al sentirse morir”. Es importante señalar que, si bien la reacción de lucha ante la muerte sí contribuye a la vitalidad del texto, la posterior meditación existencial de los personajes no lo logra del todo. El contagio de la angustia existencial a los lectores ocurre cuando se presenta al personaje luchando con la muerte, no meditando sobre la misma. Aunque el tema del existencialismo ha sido bien estudiado, se considera que, en este trabajo, se ha abordado una perspectiva poco común de este tema, ya que éste se ha visto en cuanto a su colaboración con la representación de la novela.

Estas breves relaciones del texto evidencian tres momentos en los que Unamuno tiene éxito en su intento por dar vida a su novela. Todos estos surgen de una lucha del autor por representar, la cual consiste del cuestionamiento de y la experimentación con elementos de la representación literaria (como la palabra poética, los personajes, los diálogos, etc.) y de temas generales (como la historia, la memoria, la muerte, el sueño, etc.). Esta búsqueda



refleja el sentimiento de lucha fundamental en Unamuno, el cual coloca a la novela en la categoría de una creación experimental. Con lo anterior, no sólo se cumple con la hipótesis de este trabajo, sino, también, se cuestiona firmemente la clasificación de esta novela dentro del realismo decimonónico. *Paz en la guerra*, como se vio brevemente respecto a sus formas creativas (oviparismo y viviparismo), todavía presenta elementos del realismo decimonónico pero se deslinda de esta corriente de forma importante a partir de su búsqueda experimental por expresar la vitalidad.

La postura teórica utilizada en este estudio permitió ofrecer una perspectiva que aclara ideas fundamentales sobre la concepción del género de la novela histórica. También, posibilitó estudiar una perspectiva de *Paz en la guerra* que la revaloriza, la cual proviene del cuestionamiento y de la experimentación del autor, lo cual llega al grado de cuestionar distintas lecturas de posteriores obras unamunianas (como *Niebla*). La extensión y productividad de la novela histórica de Unamuno ofrece muchas más relaciones que las aquí estudiadas, las cuales le dan vida al texto; esta proliferación artística da la oportunidad para un posterior trabajo en esta línea.

## BIBLIOGRAFÍA

### Bibliografía de Miguel de Unamuno en orden cronológico

- (1895)- *En torno al casticismo*. Ed. de Jean Claude Rabaté. Madrid: Cátedra. 2005.
- (1896)- “Idealismo”. en *Obras completas*. Ed. Manuel García Blanco. Madrid: Escelicer. 1966.
- (1897)- *Paz en la guerra*. Ed. de Francisco Caudet. Madrid: Cátedra. 1999.
- (1898)- “Muera Don Quijote”. en *De esto y aquello*. Tomo II. Ord., prólogo y notas de Manuel García Blanco. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. 1951.
- (1900)- “La fe”. en *Ensayos I*. Madrid: Aguilar. 1951.
- (1900)- “La verdad histórica”. en *Obras completas*. Ed. Manuel García Blanco. Madrid: Escelicer. 1966.
- (1902)- *Amor y pedagogía*. Ed. Bénédicte Vauthier. Madrid: Biblioteca nueva. 2002.
- (1902)- “De vuelta”. en *Obras completas*. Ed. Manuel García Blanco. Madrid: Escelicer. 1966.
- (1902)- “Escritor ovíparo”. en *Obras Completas*. Ed. Manuel García Blanco. Madrid: Escelicer. 1966.
- (1902)- “El porvenir de la novela”. en *Obras completas*. Ed. Manuel García Blanco. Madrid: Escelicer. 1966.
- (1903)- “La novela contemporánea y el movimiento social”. en *Obras completas*. Ed. Manuel García Blanco. Madrid: Escelicer. 1966.
- (1903)- “Vida y arte”. en *Obras completas*. Ed. Manuel García Blanco. Madrid: Escelicer.

- 1966.
- (1904)- “A lo que salga”. en *Obras Completas*. Ed. Manuel García Blanco. Madrid: Escelicer. 1966.
- (1905)- *Vida de Don Quijote y Sancho*. Ed. de Alberto Navarro. Madrid: Cátedra. 2008.
- (1907)- “Mi religión”. en *Ensayos II*. México: Aguilar. 1951.
- (1907)- “Historia y novela”. en *Ensayos II*. México: Aguilar. 1951.
- (1907)- “Cientificismo”. en *Obras completas*. Ed. Manuel García Blanco. Madrid: Escelicer. 1966.
- (1910)- “Educación por la Historia”. en *Ensayos II*. México: Aguilar. 1951.
- (1912)- *Del sentimiento trágico de la vida*. Introd. de Ernst Robert Curtius. México: Porrúa. 1999.
- (1914)- *Niebla*. Ed. Mario J. Valdés. México: REI. 1996.
- (1916)- “Horror a la Historia”. *Obras completas*. Ed. Manuel García Blanco. Madrid: Escelicer. 1966.
- (1917)- “¡Vivir para ver!”. *Obras Completas*. Ed. Manuel García Blanco. Madrid: Escelicer. 1966.
- (1918)- “Concepción idealista de la historia”. en *Obras completas*. Ed. Manuel García Blanco. Madrid: Escelicer. 1966.
- (1920)- “La sociedad galdosiana”. en *Obras completas*. Ed. Manuel García Blanco. Madrid: Escelicer. 1966.
- (1920)- “Galdós en 1901”. en *Obras completas*. Ed. Manuel García Blanco. Madrid: Escelicer. 1966.
- (1923)- “Prólogo a la segunda edición” de *Paz en la guerra*. Ed. Francisco Caudet. Madrid: Cátedra. 1999.

-(1924)- *La agonía del cristianismo*. Introd. de Ernst Robert Curtius. México: Porrúa. 1999.

-(1934)- “Prólogo-Epílogo” a *Amor y pedagogía*. Ed. Bénédicte Vauthier. Madrid:

Biblioteca nueva. 2002.

### **Bibliografía indirecta**

**Alonso Amado.** *Ensayo sobre la novela histórica*. Madrid: Gredos. 1984.

**Álvarez Castro Luis.** “Miguel de Unamuno, ¿poeta vanguardista? El diálogo entre teoría y praxis lírica en el *Cancionero*”. en *Bulletin of Spanish Studies*. Vol. LXXXVI. 2009.

-----, *La palabra y el ser en la teoría literaria de Miguel de Unamuno*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. 2005.

**Aristóteles.** *Poética*. Introd., trad. y notas de Salvador Mas. Madrid: Biblioteca Nueva. 2006.

**Auerbach Erich.** *Mimesis*. México: FCE. 1988.

**Ayala Francisco.** *La novela: Galdós y Unamuno*. Barcelona: Seix Barral. 1974.

**Blanco Aguinaga Carlos.** *Unamuno, teórico del lenguaje*. México: Colmex; FCE. 1954.

-----, *El Unamuno contemplativo*. México: Colmex; FCE. 1959.

**Balzac Honorato de.** “Prólogo” a *La comedia humana*. [1842] Trad. Aurelio Garzón del Camino. México: Colección Málaga. 1959.

**Barthes Roland.** “El discurso de la historia”. en *La historia en la ficción y la ficción en la historia. Reflexiones en torno a la cultura y algunas nociones afines: Historia, lenguaje y ficción*. Comp. Françoise Perus. México: UNAM, IIS. 2009.

**Caudet Francisco.** “Introducción” a Miguel de Unamuno. *Paz en la guerra*. Ed. Francisco Caudet. Madrid: Cátedra. 1999.

**Cervantes Miguel de.** *Don Quijote de la mancha*. Ed. y notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española. 2005.

**Collingwood R. G.** *Idea de la Historia* [1946]. México: FCE. 2004.

**De Certeau Michel.** *La escritura de la historia*. Trad. Jorge López Moctezuma. México: Universidad Iberoamericana. 2006.

**Fernández Prieto Celia.** *Historia y novela: Poética de la novela histórica*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra. 1998.

**Ferrater Mora José.** *Unamuno: bosquejo de una filosofía*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. 1957.

**Franz Thomas R.** “Nuevo mundo en la producción novelística unamuniana” en *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. num. 33. 1998.

-----, “Niebla y Los trabajos del infatigable Pío Cid: Ganivet como catalizador de la primera modernidad española”. en *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*. num 40. 2005.

**Gullón Germán.** *La novela moderna en España (1885-1902)*. Madrid: Taurus. 1992.

**Lago Bornstein Juan Carlos.** “Kierkegaard y Unamuno: dos espíritus hermanos”. *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*. No. 21. 1986.

**Lissorgues Yvan.** “La obra de Emilio Zola como Revelador de la singularidad literaria y filosófica española” en *Zola y España. Actas del Coloquio Internacional Lyon*. Edit. Simone Saillard, Adolfo Sotelo Vázquez. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona. 1997.

**Longhurst C. A.** “El giro de la novela en España: del realismo al modernismo en la narrativa española”. en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*. LXXXIV. 2008.

- Lukács György.** *La novela histórica*. Trad. Jasmín Reuter México: Era. 1966.
- Mas Salvador.** “Notas” a Aristóteles. *Poética*. Introd., trad. y notas de Salvador Mas. Madrid: Biblioteca Nueva. 2006.
- Martínez Obregón Alejandro.** *Realismo, representación y realidad*. Madrid: Editorial Pliegos. 2009.
- , *Lenguaje y dialogía en la obra de Miguel de Unamuno*. Madrid: Editorial Pliegos. 1998.
- Menéndez Pidal R.** *Los españoles en la historia y en la literatura dos ensayos*. Buenos Aires: Espasa –Calpe. 1951.
- , “Poesía e historia en el *Mío Cid*” en *Nueva Revista de Filología Hispánica* año III num 2. 1949.
- Meschonnic Henri.** “¿Qué entiende usted por oralidad?”. en *La historia en la ficción y la ficción en la historia. Reflexiones en torno a la cultura y algunas nociones afines: historia, lenguajes y ficción*. Comp. Françoise Perus. México: UNAM, IIS. 2009.
- Navajas Gonzalo.** *Mímesis y cultura en la ficción*. London: Tamesis. 1985.
- Oostendorp H. Th.** “Los puntos de semejanza entre *La guerra y la paz* de Tolstoi y *Paz en la guerra* de Unamuno”. en *Bulletin Hispanique*. Vol. LXXXIV. tome LXIX. 1967.
- Quimette Víctor.** *Reason Aflame: Unamuno and the Heroic Will*. New Haven: Yale University Press. 1974.
- Pérez Galdós Benito.** “Prólogo” a *La Regenta*. Ed., introd. y notas de Gonzalo Sobejano. Madrid: Castalia. 2002.
- Platón.** *República (X)*. Introducción, traducción y notas de Conrado Eggers Lan. Madrid: Gredos. 2003.
- Pozuelo Yvancos José María.** *De la autobiografía*. Barcelona: Crítica. 2006.

**Ricoeur Paul.** *Tiempo y narración I.* trad. Agustín Neira. México: Siglo XXI. 2007.

-----, *Tiempo y narración II.* Trad. Agustín Neira. México: Siglo XXI. 2008.

-----, *Historia y narratividad.* Introd. de Ángel Gabilondo y Gabriel Aranzueque. Barcelona: Paidós y U. A: B. 1999.

**Robles Laureano.** “Introducción” a Miguel de Unamuno. *Nuevo mundo.* Ed. de Laureano Robles. Madrid: Trotta. 1994.

**Spitzer Leo.** “Sobre el carácter histórico del cantar del *Mío Cid*” en *Nueva Revista de Filología Hispánica.* año II. num 2. 1948.

**Suárez Cortina Manuel.** *La sombra del pasado. Novela e historia en Galdós, Unamuno y Valle-Inclán.* Madrid: Biblioteca Nueva. 2006.

**Vauthier Bénédicte.** *Arte de escribir e ironía en la obra de Miguel de Unamuno.* Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. 2004.

**White Hayden.** *El texto histórico como artefacto literario.* Introd. de Verónica Tozzi. Barcelona: Paidós; ICE.; UAB. 2003.