LAS PERSONAS DEL VERBO. UNAMUNO Y LA GRAMÁTICA *NIVOLESCA*

Jean-Antoine Diaz
UNIVERSITÉ PAUL VALÉRY. MONTPELLIER III

> Y yo soy el Dios de estos pobres diablos nivolescos. La esencia del mundo es musical.
> M. de Unamuno, *Niebla*.

En 1907, Unamuno redacta la primera versión de un nuevo tipo de relato (*nivola*) con el que pretende superar el género novela. Entonces, el universitario helenista, ensayista, dramaturgo, poeta, el intelectual destacado,[1] ya ha atravesado la gran crisis espiritual de 1897 y vive atormentado por un horizonte metafísico vacío, padece la soledad del que no consigue respuesta para su voluntad de fe.[2]

Angel Ganivet, otro intelectual finisecular, ya había lamentado la ausencia de «ideas madres».[3] A Unamuno le queda entonces la posibilidad de cultivar su gusto natural por el monólogo magistral al que se entregaba, incansable, en las tertulias que tanto eran de su agrado. En un mundo abandonado por Dios,[4] el *Yo* contemporáneo entabla un diálogo con sí mismo, el debate se hace interior y las preguntas, sin contestar, sólo dan lugar a una confrontación infinita de puntos de vista.[5] La idea de objetividad se desvanece, la razón y la ciencia parecen irrisorias frente a la angustia y el ansia de conferir sentido a la existencia individual.[6] La crisis de lo universal promueve el sentimiento, la autenticidad, un

---

[1] Cabe recordar que ya en la primavera de 1895, Unamuno se dirigió a la conciencia nacional con el tema del *casticismo* en una serie de artículos aparecidos en *La España Moderna*.

[2] El sacerdote de *San Manuel Bueno, mártir* (1930) es la expresión más clara de esta situación de crisis que da lugar a una identidad agonística. Así mismo, el exilio es el tema esencial de otra *nivola* titulada *¿Cómo se hace una novela?* (1925).

[3] Como ha sugerido acertadamente Octavio Paz, lo que caracteriza el romanticismo es la alternancia de armonía cósmica y de actitud irónica, de integración y de ruptura. Blanco Aguinaga, por su parte, ha distinguido un Unamuno contemplativo y un Unamuno rebelde. En los dos casos tenemos una alternancia, binaria, entre sentimiento irónico y actitud agonística. Carlos Blanco Aguinagua, *El Unamuno contemplativo*, México: El Colegio de México, 1959, págs 135-45.

[4] *Vid.* a este propósito la obra notable de Marcel Gauchet, *Le désenchantement du monde*, Paris: Gallimard, 1985.

[5] Julia Kristeva caracterizó lo contemporáneo por la confrontación de la literatura con lo imposible. *Sens et non-sens de la révolte*, Paris: Fayard, 1996, pág. 226.

[6] Este tema, característico de lo contemporáneo, lo aborda de manera renovada Luc Ferry, *L'homme-dieu ou le sens de la vie*, Paris: Grasset, 1996.

perspectivismo que busca arraigar en el movimiento vital.

En semejantes circunstancias, carece de sentido escribir una novela naturalista que atendería positivamente a los hechos, sus relaciones, su representación. Al quedar cuestionadas la exterioridad y la alteridad del mundo, ya no cabe cultivar la *mimesis*. Clarín había iniciado el tránsito hacia preocupaciones espirituales, Unamuno radicaliza esta postura tomando como objeto del relato la misma visión (*niebla*) y la misma representación (*nivola*).[7]

Proponemos estudiar cómo Unamuno traslada a la novela su nueva cosmovisión, a la vez desesperanzada y voluntarista.[8] Cómo este traslado le lleva a cuestionar la novela en cuanto género literario. En la medida en que, a través de la experiencia, las diferentes formas de relacionarse con el mundo determinan una gramática, en el sentido de la pragmática,[9] trataremos de definir la funcionalidad de las personas, de los tiempos, las voces, los modos, en la *nivola*.

Unamuno publica su primera *nivola* en 1914 con el título eminentemente simbólico de *Niebla*. Niebla es tanto la bruma neurótica en la que se mueve el protagonista como la nebulosa de palabras con que el autor plantea el problema de una realidad que se desvanece y del consiguiente eclipse de cualquier referente.[10] Si postulamos que una novela equivale a la propuesta de un mundo, no hay más remedio que constatar que el presentado por Unamuno en la *nivola* significa negar un posible universo. En efecto, Augusto, el protagonista de *Niebla*, se desenvuelve en un mundo caracterizado por el desdoblamiento, el redoblamiento, por la mera oposición binaria, por la ambigüedad.

En el protagonista Augusto Pérez y, asimismo, en el novelista Unamuno, tenemos una problemática del espacio relacionada con la gramática subsiguiente. La relación entre lo de dentro y lo de fuera es homóloga a la que aparece entre el *Yo* y los otros, la naturaleza y el mundo urbano de la vida social. Luego vienen añadidas preguntas de tipo filosófico ya que los problemas de la existencia del *Yo* en el espacio, en medio de los demás, el lazo entre lo inmanente y lo trascendente, los interrogantes sobre la percepción (visual) y la representación (mental), evocan una fenomenología existencial.

Desde el principio, el relato propone una sugestiva expresión de esta problemática espaciogramatical que afecta un sujeto que se halla precisamente en el umbral entre lo interior y lo exterior, confrontado por lo tanto con un hacer en

---

[7] Unamuno redacta *Amor y pedagogía* (1902), cuyos ecos están muy presentes en *Niebla*, recordando sin duda *Su único hijo* (1891) de Clarín.

[8] *Vid.* Pedro Ortiz Armengol, « La opinión de Unamuno sobre *Fortunata y Jacinta*», in *Textos y contextos de Galdós*, J. W. Kronik, H. S. Turner (eds.), Madrid: Castalia, 1994, pág. 138.

[9] *Vid.* Jean-Marc Ferry, *Les puissances de l'expérience*, 2 vols., Paris: Cerf, 1988.

[10] Mientras que los surrealistas exaltarán los poderes de la poesía rechazando la novela, Unamuno es un poeta que no sólo reivindica su condición sino que poetiza el género novela. Entre lirismo y narración, va avanzando por la alegoría. A propósito de la detención de la metáfora en la alegoría, *vid.* Julia Kristeva, «Les troubadours: du «grand chant courtois» au récit allégorique», *Histoires d'amour*, Paris: Denoël, coll. «Folio-essais», 1985.

cuanto acto que es verbo pero también símbolo (Verbo). En seguida la *nivola* señala cuál es su auténtico tema: la situación límite, la conciencia como experiencia límite. Augusto está a punto de dejar el domicilio, una esfera íntima, la casa del *Yo*, lugar privilegiado de lo imaginario, de las lucubraciones, de un flujo de conciencia, de libres asociaciones, sin puntuar sin embargo, por no intervenir interpretación, advertencia, reparos ajenos. En efecto este mundo íntimo es el de la soledad, el del monólogo interior que busca simular el diálogo y acaba llevando al propio cuerpo: la fisiología, la incorporación (de alimentos incluso).

Armonía e ironía, perfección y ruptura, el hecho de salir acaba con la perfección imaginaria. Nuestro augusto héroe, trágicamente irrisorio, se negaría así a convertirse en hombre. De todas formas, la impotencia de Augusto es la de un hombre preso de una imagen estatuaria propia de un espacio íntimo sin rastro de lo exterior. Es tajante la oposición entre lo de dentro y lo de fuera hasta el punto de que, en la calle –espacio público– Augusto se siente despistado como si anduviera en la niebla. Al carecer de símbolo que articulara lo de dentro y lo de fuera, el joven se ve condenado a no hacer nada ya que actuar significaría transgredir. Los únicos verbos que le quedan son *ver* y *errar*, es decir portarse como si lo exterior fuera una mera extensión de lo interior.

Frente al carácter homogéneo y protegido del espacio privado, la calle surge como el lugar de lo ajeno, es decir, para Augusto, del desgarrón, de la turbación y de la confusión. Desde luego, nuestro irrisorio héroe da la impresión de vivir como un soñador que, de vez en cuando, despierta sea por el hecho de salir sea por llegar una mujer. Puede tratarse de la criada Liduvina, de Rosario que le plancha la ropa o de Eugenia la pianista mercenaria de la que se enamora al cruzar su mirada por la calle, en medio de la niebla de su propia perplejidad. La misma novela, ¿no sería acaso una pesadilla de Unamuno que quisiera que le despertaran (los lectores)?

Molesto por tanta incertidumbre, Augusto, como el « energuménico» Unamuno, va a esforzarse por aniquilar la alteridad, el ámbito diferente y ajeno donde todo le parece borroso, claudicante, paradójico. El discurso del personaje y del novelista viene a ser dialéctico en el sentido que consiste en oponer dos términos para, al fin y al cabo, declararlos equivalentes. Lo uno y lo otro, lo de dentro y lo de fuera, el sueño y la realidad. Se trata, al faltar el lazo simbólico, de ensayar un salto voluntarista para recobrar la unidad del origen, mítica, órfica, más allá de la mera dualidad.[11]

Esta lógica binaria, que románticamente se nutre de exaltar el desgarrón, de abrir la herida del narcisismo para mejor dar el salto hacia la Unidad, procede

[11] Este voluntarismo nos recuerda la figura de Don Juan, que interesó tanto a Ortega y que Monique Schneider caracteriza como sigue: «l'entrée en scène du personnage séducteur met en échec toute tentative d'identification [...] effacement des traces, rythme biphasé, manifestation et abolition», *Don Juan et le procès de la séduction*, Paris: Aubier, 1994, pág. 9.

de una gramática característica de una relación dual, la que colocaba al niño frente a la madre, el *yo* frente al *tú*, lo de dentro frente a lo de fuera, al faltar el representante de la tercera persona, el padre del que sólo quedan cenizas, es decir casi nada.[12] La relación que Augusto mantiene con el espacio remite a lo simbólico cuya dimensión queda señalada por su misma ausencia. Lo que así cobra importancia es la esfera materna, el origen, lo auténtico, como en la problemática del *casticismo* y de la *intrahistoria*. El imposible renacer cede el sitio al aniquilamiento con el regreso hacia lo materno. Unamuno llegó incluso a convertir esta regresión en ideal con el lema «desnacer».

El trágico tema de la muerte,[13] como única puntuación posible, nos lleva a considerar el tiempo en la trayectoria de Augusto y, en particular, la importancia del pasado. Es el tiempo del origen, de la infancia, de la relación dual con la madre después de desaparecer el padre en el cenicero. El tiempo de la plenitud, del mito.[14] Se trata de un pretérito ya que la madre, con la que vivió fusionado, ha muerto. Pero se trata también en lo imaginario, de un pasado compuesto ya que dicha muerte repercute en el presente como un fantasma que anduviera por la casa. En este caso, Augusto no es el sujeto del verbo que actúa en el mundo, entre los otros. El discurso es órfico, es música, incantación nostálgica. En realidad, remitiendo a un subjuntivo presente, expresa el deseo de volver a una edad de oro situada antes de la separación, antes de la distinción entre discurso y canto, cultura y naturaleza, sujeto y mundo.[15]

El presente del verbo es así el tiempo en que no resulta posible vivir ya que la percepción se ve empañada por una enigmática deuda contraída en el pasado, por la ausencia de puntuación que convertiría dicho pasado en relato, en historia contada.[16] Dicho presente carece de perspectiva, de horizonte, puesto que la

---

[12] Cabe recordar que, como el personaje Augusto, Unamuno se quedó sin padre siendo aún niño. La madre se convirtió entonces en la figura cardinal. Como Hamlet, el niño pudo experimentar un sentimiento de culpa capaz de empañar la visión e inhibir la acción. En sentido gramatical, el verbo no tiene sujeto ni relación transitiva con un mundo. *Vid.* también María Dolores Dobón, «El suicidio del padre», *Ínsula*, n.° 591, marzo 1996.

[13] El famoso sentimiento trágico de la vida de Unamuno aparece aquí relacionado con la soledad, el sufrimiento moral y la obsesión por la muerte que sólo es expresión de lo absurdo existencial. Desvanecidas la figura paterna y la de Dios, el sentimiento trágico revela la ausencia del Otro. Unamuno llegó a escribir una obra titulada *El otro* (1932).

[14] También Ortega y Gasset inauguró su pensamiento elaborando un mito con *Adán en el paraíso* (1910).

[15] Este tema romántico, Unamuno ha podido encontrarlo ya elaborado en Schopenhauer y Nietzsche. El Orfismo, tema propuesto por Apollinaire y futuristas como Khlebnikov, evoca una lengua materna en que sensación y palabra no quedan separadas, una lengua musical. *Vid.* Julia Kristeva, *Le temps sensible, Proust et l'expérience littéraire*, Paris: Gallimard, 1994.

[16] Lo que Unamuno, en cierta medida, realiza escribiendo novelas. Se salva con la paternidad literaria que hace del apellido paterno el de un escritor, de un autor, lo que permite hablar de sí como si fuera otro. Además, este sentido simbólico queda expresado en la novela con el tema de la hipoteca dejada a Eugenia por el padre al suicidarse éste. Para Augusto también se trata de levantar la figura paterna saldando la hipoteca.

Unidad queda atrapada en el pasado como utopía, en el sitio de un origen con el que ningún comienzo, o fundación, ha impuesto una separación.[17] Sin comienzo, el presente no puede significar para el protagonista constar en una historia. Al eludir el sacrificio simbólico, requisito de cualquier fundación, el presente de Augusto es el tiempo indefinido de la confusión y del vagabundeo que sólo la muerte puede interrumpir. No se trata de un presente indicativo. Con la Unidad, la objetividad queda presa en un pasado mítico, al no remitir al Otro.

En cuanto al futuro, podemos decir que se halla marcado por la relación dual. En él, Augusto es un sujeto pero al que va dirigida una orden con el imperativo. «¡Cásate!» le dice la madre que quiere verse sustituida junto al hijo. Don Avito Carrascal, personaje venido de *Amor y pedagogía* (1902) mandará lo mismo: «¡Cásate con una que te quiera!». Lo que equivale, más allá de la intertextualidad, a negar la alteridad. También con el imperativo, el amigo Víctor aconsejará: «¡Cásate!» y «¡Devórate!». Para aclarar, el mismo novelista Unamuno, surgido en la ficción como un *deus ex machina*, va a tomar rango de mentor, de creador todopoderoso, infringiendo la preceptiva flaubertiana del dios oculto. De todas formas, Augusto se ve sometido, en la perspectiva del futuro, a una relación sadomasoquista que evoca las formas activa y pasiva del verbo.[18]

Si en pasado, Augusto es un *él* (eso, objeto, cosa) y si en futuro, le corresponde un *tú* (sujeto interpelado por la norma), en presente alcanza la primera persona del singular, la esfera estética del discurso que expresa percepciones, sentimientos, cavilaciones. Éste es el nivel *nivolesco* de la lengua pero también de la relación con el mundo (pensamiento) y con los otros (relaciones amorosas).[19]

Ya sujeto del verbo, del discurso en presente, Augusto no ha alcanzado, sin embargo, la objetividad. Este *yo* del presente no puede solo destacar articulándose a la vez con un *él* y un *tú*, con pasado y futuro, con lo objetivo y lo legítimo. De articularse, lo que supondría gramática y deseo, este *yo* sólo podría apoyarse en una trascendencia representada por un *nosotros* o por el Otro. Es precisamente el Otro que, por lo contrario, Unamuno cuestiona y sustituye en cuanto creador.

Así, tanto Augusto como Unamuno van a volver al discurso del mito (*él*), a través del voluntarismo (*tú*), desde el punto de vista de un *yo* es decir del sujeto de la experiencia estética. El Verbo –por el discurso yoista– va a resultar hipostasiado en un relato mítico que concilia la niebla existencial y el debate interior,

---

[17] Esta temporalidad intrahistórica de la novela y del pensamiento de Unamuno puede recordar la dialéctica hegeliana. Pero más cerca de nosotros encontramos en Heidegger: «une temporalisation des forces originaires pour compenser l'ordre perdu des choses», J. Habermas, *Le discours philosophique de la modernité*, Paris: Gallimard, 1988.

[18] Notemos, de paso, la permanencia de este esquema en A. Muñoz Molina, *Beatus ille:* Barcelona: Seix Barral, 1986.

[19] Ortega, representante de una generación de especialistas, criticaba a la generación de Unamuno y de Bernard Shaw por pregonar el propio *yo* en sus obras.

la armonía con las fuerzas del origen y la ironía de la lucha con sí mismo. El discurso del *yo* busca afianzarse con esta supuesta vuelta del origen. Ahora bien, en el marco del discurso contemporáneo del *yo*, esto significa no sólo que el Verbo se halla hipostasiado sino que la relación con el mundo queda desgramaticalizada. Dentro del eterno retorno del Verbo creador, en efecto, se borran las categorías: sueño y realidad, vida y ficción, novelista y personaje, novelista y lector, géneros literarios. Con la *nivola*, Unamuno amolda la novela a su discurso autoreferencial.[20]

Limitado a la relación dual con la madre –hecho el padre cenizas– Augusto se queda sin representante de la alteridad, no consta en él (inmanencia) las señas de una trascendencia. Un símbolo del Otro que, más allá de las tres personas, de los tres tiempos, los tres modos, remitiría a una objetividad para un *nosotros*. Por el contrario, Augusto vive retraído en la lógica especulativa del doble y del desdoblamiento. Después de la madre y el hijo, no habrá más que parejas imaginarias y rivalidades. Incesto (confusión de personas) y celos (relación de fuerzas).[21] El espacio público se halla degradado por una imposible comunicación más allá de la mera confrontación que el Unamuno ensayista llegó a adoptar como método.[22] Al ser imposible la legitimidad del símbolo (amor), ésta se ve sustituida por una supuesta ley, por la perversión. Esta relación perversa es también mantenida por el autor y su personaje, es la que caracteriza el voluntarismo donjuanesco de la *nivola:* devorar y ser devorado, soñar y ser soñado.

Opuesta a la lengua del padre y de la sociedad,[23] la *nivola* puede así entenderse como un ensayo para recobrar la experiencia límite de una lengua anterior a la castración, una lengua que no excluye nada, que se define como desahogo y dentro de la que la sensación –nueva Eurídice– no se le escaparía a la palabra. Esto corresponde a la lógica *nivolesca* que consiste en afirmar una cosa y lo contrario, en eludir –aunque agónicamente– la identidad.

Es por lo tanto *Niebla* una novela sobre la visión, la mirada, los espejos. Más precisamente es una novela sobre el fracaso de la identidad, del ser[24] en la

---

[20] Como lo ha sugerido Ernesto Sábato, más que de una crisis de la novela, conviene hablar de una novela de la crisis caracterizada por los poderes del mito: «Una especie de reconciliación con el universo de esa raza de frágiles, inquietantes y anhelantes criaturas que son los seres humanos», *Sobre héroes y tumbas*, Buenos Aires: Sudamericana, 1966, pág. 468.

[21] *Vid.* el libro de Denis Vasse, *Inceste et Jalousie*, Paris: Seuil, 1995.

[22] M. de Unamuno, *En torno al casticismo*, Madrid: Alianza, 1986, pág. 21.

[23] Unamuno cuenta que siendo niño le sorprendió oír al padre hablando francés con una visita en el despacho. En realidad, al niño le sorprendió oír al padre hablar una lengua que no era la materna. *¿Cómo se hace una novela?*, Madrid: Alianza, 1992, pág. 189. En *Niebla*, aparece el tema de la lengua universal (esperanto) que hace pensar que el orfismo es un intento utópico por alcanzar la lengua del Otro.

[24] Cabe señalar que lo que no aguanta Augusto es sentir que los otros, manejándolo, le demuestren que él no existe, no es. Para Unamuno también el hombre es un personaje manipulado por un

mirada de los otros, lo que propicia el triunfo de lo oral: diálogos, devoradora agonía, bulimia suicida. La niebla mana de la confusión entre el reflejo, el doble y por otra parte la realidad, el símbolo que distingue y a la vez articula las tres personas del verbo de acuerdo con la ley de una gramática, de relaciones con un mundo que pueda decirse *nuestro.*

Por lo contrario, la gramática *nivolesca* de Unamuno significa la hegemonía de la relación dual que rechaza a la vez el Otro y el *nosotros.*[25] Si Unamuno se salva, lo consigue componiendo con todo esto un relato, haciendo literatura. Mientras el personaje Augusto se hunde en un acto desaforado que ya no significa ningún verbo, nuestro novelista logra un trasunto literario. Con la búsqueda de una lengua virgen, no pervertida por el trato social celestinesco ni los tópicos, el rebelde Unamuno escribe una novela sobre el problema existencial. Aunque la autenticidad acarrea una regresión de la cultura hacia la naturaleza, de la representación novelesca hacia la fragmentación del texto, siguen en lo simbólico: la palabra, la escritura, la expresión de una agonía convertida en tema literario. Con la literatura es cómo se salva Unamuno que, bajo el pretexto de soñar y ser soñado, nos habla de paternidad y consigue colocar un estilo propio en lugar de la nada, de la angustia. Consigue convertir la escritura en *logos.*[26]

Lo que significa que, con sus ambigüedades, sus contradicciones y su voluntarismo agonístico, la *nivola* sigue teniendo un sentido para nosotros: el de una creación cultural de una época de crisis de la conciencia occidental, definida por Max Weber.[27] Es el crepúsculo de un Dios que ya se retiró de este mundo, un Dios que se desvanece como lo hizo el padre de Augusto en el cenicero. Así, el novelista Unamuno queda adscrito a la corriente de renovación literaria. Ahora bien, Lukács caracterizó el arte contemporáneo por el hecho de recurrir a la alegoría. ¿Será el caso de la *nivola?*

Si es cierto que «l'allégorie se situe précisément sur la ligne de tension entre l'énonciation lyrique dont le chant est l'apogée, et l'énonciation narrative»,[28] la alegoría puede dar cuenta de la *nivola* unamuniana. En efecto *Niebla* nos cuenta una historia de amor, la de Augusto, en tercera persona. En cierto sentido, se trata incluso de una novela de formación (*Bildung*) en la medida en que el protagonista tiene que definirse a través de la confrontación con los otros. Sin embargo, no se observa elaboración alguna de la relación con un mundo. Por el

---

Dios soñador. El hombre sería así un *Dasein* angustiado por ser un títere.

[25] Unamuno, a pesar de sus compromisos, fue un individualista empedernido, que le reprochó al Otro no ser sólo otro. Lo trágico, en este caso, nos recuerda a Edipo.

[26] Ya Roland Barthes definió la escritura como «morale de la forme», *Le degré zéro de l'écriture* (1953), Paris: Seuil, 1972, pág. 15.

[27] Max Weber fue quien propuso el tema de un mundo desencantado (*Entzauberung*) y se refirió a la guerra de los dioses para evocar el agonístico enfrentamiento de los puntos de vista de la razón práctica. *Vid.* Sylvie Mesure y Alain Renaut, *La guerre des dieux*, Paris: Grasset, 1996.

[28] Julia Kristeva, *Histoires d'amour*, *op. cit.*, pág. 362.

contrario, distanciándose de cualquier significación referencial, objetiva, marginando la descripción, la *nivola* ofrece un cauce de expresión para el sentimiento, las vivencias de un *yo*. Entonces la narración vuelve al canto que pretende, de manera vitalista, hacerse con el ser en el goce.[29] Orfeo, el perro al que Unamuno deja pronunciar las palabras últimas, representa el contrapunto que señala una tensión entre lirismo y narración, naturaleza y cultura, enunciar y enunciado, cuerpo y nombre.

Se sitúa, pues, la *nivola*, entre dos géneros, su texto significa una experiencia límite: poner en tela de juicio la representación dentro de la misma representación. En este sentido es obra de un novelista rebelde que siempre declaró ser primero poeta y que irrumpe en la ficción. La *nivola* debe entenderse, pues, como novela poética en la medida en que el relato se desarrolla en ella en cuanto pregunta sobre el misterio del hombre entendido como ser-en-la-palabra, entre *él* y *yo*. Se trata aquí de expresar la *niebla*, o sea de evocar, entre narración e incantación, el punto sublime (*sub limine*) donde no tenemos a un sujeto frente a un objeto sino una mera sensación, un afecto que ya se ofrece como significación. Estamos en un « univers du sens indécidable»,[30] es el universo de la alegoría.

La *nivola* remite, por lo tanto, a la problemática de la novela contemporánea ya que, por su carácter alegórico, significa confrontación con lo imposible. Este remontarse el *yo*, sujeto de la palabra, hacia un *él* de la narración, equivale a una revitalización del mito en el marco de una estética preocupada por el mismo hecho de *decir*. Heredero de los románticos, Nietzsche había perseguido esta purificación del fenómeno estético, con la *nivola* es la misma vida que toca nombrar con sus contradicciones, sus ambigüedades, su angustia. Nombrar la vida para escapar de la muerte que conlleva la palabra. Éste es el proyecto órfico de Unamuno para quien la vida opuesta a la razón, era la única en no morir[31].

---

[29] Estaríamos, en este caso, lindando con la poesía cortés.

[30] Julia Kristeva, *Histoires d'amour*, *op. cit.*, pág. 115.

[31] «Todas las novelas que se hacen y que no se contenta uno con contarlas, en rigor no acaban. Lo acabado, lo perfecto es la muerte, y la vida no puede morirse», M. de Unamuno, *¿Cómo se hace una novela?*, *op. cit.*, pág. 176.