

EL FATALISMO TRÁGICO EN *AMOR Y PEDAGOGÍA* (1902) Y *ABEL SÁNCHEZ* (1917), DE MIGUEL DE UNAMUNO

THE TRAGIC FATALISM IN *AMOR Y PEDAGOGÍA* (1902)
AND *ABEL SÁNCHEZ* (1917), BY MIGUEL DE UNAMUNO

Lydia AHUFINGER VICENTE

Universidad de Lleida

lydiaahufinger@gmail.com

Resumen: En este artículo se analiza la pervivencia de algunos conceptos trágicos de la literatura clásica griega en dos obras de Miguel de Unamuno, a saber, *Amor y Pedagogía* (1902) y *Abel Sánchez* (1917). Para ello, se analizan ciertas conexiones temáticas entre ellas. En suma, se acaba por delimitar la intención catártica bajo la que el autor bilbaíno crea y dirige estas obras a su lector, siempre bajo la reflexión filosófica de la contradicción en el ser humano de las fuerzas de la pasión y la racionalidad. Al mismo tiempo, se trata la posible influencia platónica en la figura del demonio como antecedente del concepto *daimon*, como *tópos* de origen grecolatino.

Palabras clave: Tragedia clásica. Fatalismo. *Amor y Pedagogía*. *Abel Sánchez*. Miguel de Unamuno.

Abstract: This article analyzes the prevalence of tragic concepts from Greek classical literature in two works by Miguel de Unamuno; namely, *Amor y Pedagogía* (1902) and *Abel Sánchez* (1917). For that purpose, some thematic connections between them are examined. In addition, it is defined the cathartic intention within this author creates and directs these works to his readers, always under the philosophical reflection of the contradiction in the human being of the forces of passion and rationality. On top of that, the possible Platonic influence on Unamuno's use of the *daimon* as a Greco-Latin *tópos* is also addressed.

Keywords: Classical Tragedy. Fatalism. *Amor y Pedagogía*. *Abel Sánchez*. Miguel de Unamuno.

1 La tragedia griega y Miguel de Unamuno. Introducción

Don Miguel de Unamuno (Bilbao, 29 septiembre 1864-Salamanca, 31 diciembre 1936) filósofo y escritor; una mezcla de ámbitos palpable en la escritura de las obras de género propio que denominó con el neologismo *nivola*¹, por no poder o no querer encasillarlas en el género novelístico. Una serie de historias² de contenido independiente, unidas por una línea de pensamiento unitario. Las ideas del escritor bilbaíno se encuentran también en sus ensayos, como *Del sentimiento trágico de la vida* (1913), si bien en sus *nivolas* encontramos esa mezcolanza entre la filosofía y la literatura tan característica. Ejemplo claro de esto último es la existencialista *Niebla* (1914), con su conocido salto metanarrativo, en que Unamuno aparece como personaje y dialoga con su creación literaria. El que fue rector de la Universidad de Salamanca era un hombre de fuertes convicciones, aunque siempre cambiantes, dado su carácter contradictorio y posición política voluble³. Vivió momentos tanto de la historia de España como personales de cierta dureza, aun cuando el factor de las crisis espirituales y psicológicas destaca en el autobiografismo sobrecogedor de ciertas novelas como *San Manuel Bueno, mártir*⁴ (1931). En esta *nivola*, un cura pierde la fe pero no puede negársela a los habitantes de su pueblo, que son su rebaño, por muchas dudas que la fe le infunda.

Con todo, un aspecto menos tratado es la concepción trágica de la vida o el fatalismo de estas obras en consonancia, especialmente, con la filosofía vitalista del autor. Tampoco se ha tendido a estudiar de manera conjunta *Amor y Pedagogía* (1902) y *Abel Sánchez* (1917), pese a los conceptos y temas que comparten. Sobre un estado de la cuestión de Unamuno y la tragedia, las obras de referencia son *Las máscaras de la tragedia. Filosofía y tragedia en Miguel de Unamuno* de Pedro Cerezo (1996), publicación en la que se tratan las obras de don Miguel en todos sus múltiples géneros y, también, las *Autobiografías de Unamuno* de Ricardo Gullón (1964) como estudio de la literatura de Miguel de Unamuno desde un punto de vista temático, en que se tratan todas sus novelas. Para la cuestión del *daimon*, como fenómeno cultural del que expondré más adelante mis razonamientos, he recurrido al estudio diacrónico *Euforión: espíritu y naturaleza del genio* de Antoni Marí (1989). Lo cierto es que no se ha dicho al respecto de la figura del demonio en *Amor y Pedagogía* (1902) y *Abel Sánchez* (1917), un apunte del origen y sentido de esta figura. De modo que, a nivel metodológico, resulta imprescindible reflexionar sobre un horizonte de análisis literario desde una perspectiva de pervivencia clásica teniendo en mente fuentes clásicas. Considérense las palabras de Nelson R. Orringer sobre este vacío en el estudio del autor bilbaíno:

De hecho, la aportación de los griegos constituye una parte íntegra de su tragicismo. Por eso, asombra que ni una sola vez, en el libro reciente de Pedro Cerezo, *Las máscaras de lo trágico*.

-
- 1 Esta es la definición del escritor sobre las *nivolas* (Unamuno, 2007: 52): «Relatos dramáticos acezantes, de realidades íntimas, entrañadas, sin bambalinas ni realismos en que suele faltar la verdadera, la eterna realidad, la realidad de la personalidad».
 - 2 Hablamos de *Amor y Pedagogía* (1902), *La tía Tula* (1907), *Niebla* (1914), *Abel Sánchez* (1917) y *San Manuel Bueno, mártir* (1931) como novelas que entran dentro del género.
 - 3 Si bien esto podría ser rebatido por el documental *Palabras para un fin del mundo* (2020) Dir. Menchón, y más bien tratarse de una construcción incompatible con la realidad.
 - 4 Es posible que se conozca otra versión del título *Manuel Mártir y tres historias más*, en se añaden los relatos *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez*, *Un pobre hombre rico o el sentimiento cómico de la vida* y *Una historia de amor*.

Filosofía y tragedia en Miguel de Unamuno, se mencionen Esquilo, Sófocles, ni Eurípides. Aquí quiero corregir esa omisión⁵ (Orringer, 1998: 705).

Con todo, dado que el mismo Unamuno se refiere a ciertas *nivolas* como tragedias, se abre una línea de investigación para comprender el objetivo y las razones detrás de esa sinergia literaria fruto del vitalismo, necesario para reanimar a la nación española, que acababa de perder un considerado dominio político a causa del desastre del 98 y en cuya juventud Unamuno tenía puesta la esperanza de que se europeizara, y la concepción trágica de la vida. Sin embargo, se había perdido la *pistis*⁶ frente al crecimiento de una *gnosis*⁷ que el bilbaíno consideraba desorbitante:

Cuando por ahí fuera, en países de Europa, marcha gran parte de la juventud afrontando al porvenir, en busca del futuro reino del hombre, se estanca aquí en las mayores mezquindades del género chico, de la necia patriotería [...] casi todos los jóvenes tienen vocación de declamadores, de dómnes, de bufones, de eruditos o de diputados a Cortes [...] El temor al pasado les impide amar al porvenir en el presente, y esperarlo; no ven en el hoy más que la herencia del ayer, y no el patrimonio del mañana. Como el legado de la historia está constituido en formas definidas y concretas, creen en él con fe de *gnosis*, con adhesión del conocimiento, y le temen. Y no alcanzan a cobrar confianza en el porvenir indefinido y nebuloso, encapullado en misterio; no logran fecunda *pistis*, fe verdadera. Necesitan realidades concretas, netamente definidas, precisas y claras, tangibles a poder ser, de bulto... (Unamuno, 1897: 30-31).

Un juicio similar planteará don Miguel con *Amor y Pedagogía* (1902), pocos años más adelante, en que criticará los efectos de una pedagogía basada en el positivismo científico, que anula la personalidad del individuo y que el autor vivió en su época estudiantil. Esta literatura consciente, hija de su tiempo, se une a un género teatral griego clásico que buscaba la *kátharsis* o ‘purificación’ en el espectador, es decir, la purgación del ánimo a partir de la mezcla entre un sentimiento de temor o *phóbos* de vivir la tragedia del héroe en sus carnes y una conmiseración o éleos, con un héroe que no merece sus injustas desgracias.

Aristóteles habla en su *Poética* de la gravedad, propia de la tragedia, de la historia del héroe que, no por malicia sino por *hamartia*⁸, vive una vida desdichada (1974: líneas 7-11). Pues este héroe comete, en ocasiones, *hybris*⁹ para con los dioses como en el caso del *Prometeo encadenado* de Esquilo, en que el titán roba el fuego divino de Zeus, se lo ofrece a los humanos y enfurece con ello al Cronida, por lo que deberá ser condenado en el Cáucaso. El héroe trágico entonces recorre la trama de su historia hasta dar con la *peripeteia*¹⁰, que le llevará a la *katastrophé*.

En Esquilo, el espectador verá que el tragediógrafo incide en la culpa humana y la necesidad de recalcar el poder y la importancia de los dioses helenos, por encima de la voluntad de los hombres,

5 En efecto, Orringer se dedica en ese artículo a la *Fedra* de Miguel de Unamuno desde esta premisa.

6 Es decir, ‘la fe’.

7 Es decir, ‘el conocimiento práctico’.

8 Es decir, ‘el yerro’.

9 Es decir, ‘la soberbia’.

10 Siguiendo su etimología, se denomina *peripeteia* a la serie de acciones que rodean la caída del héroe (Corominas, 1987: 452). Dicha caída es la *katastrophé*, traducida como ‘ruina’ o ‘destrucción’ (139).

que se atreven a ofenderlos. De manera que Ate, la diosa de la fatalidad, actúa sobre la suerte de los mortales:

Mas ¿qué mortal evitará el taimado engaño de la mente de un dios? / ¿Quién es aquel que, lanzándose con pie raudo, dé un salto fácil? / Pues desde un principio, Ate, amistosa y adúladora, / lleva al hombre a sus redes, de donde no es posible / que un mortal consiga huir escapándose (Esquilo, 2013: líneas 93-113).

En Sófocles, los dioses se dejan un poco de lado para tratar asuntos más humanos, en que es el destino quien juega un papel en el drama. Él es quien determina al héroe, aunque este luche a contracorriente y, además, en soledad interior. Tenemos el ejemplo de *Edipo Rey*, en que una peste ensombrece la tierra tebana y Edipo, que ganó el trono al resolver el enigma de la Esfinge, jurará atrapar al causante del *miasma*¹¹ sin saber que es él mismo. Trágicamente, deberá exiliarse junto a su hija Antígona tras vaciarse las cuencas de los ojos y encontrará su reposo¹² final en la tercera parte de la trilogía: *Edipo en Colono*.

En Eurípides, en cambio, encontramos la exaltación de las pasiones humanas, véase el *páthos*, en personajes que se contradicen en ciertos momentos de la trama. Como apunta Lesky, «[...] el destino nace del poder de sus pasiones» (1964: 258) y así se cumple en las obras de este tragediógrafo. Siguiendo esa premisa, se explica cómo Medea duda si cometer o no el asesinato de sus hijos (Eurípides, 1991: líneas 1042-1055), mas finalmente su deseo de venganza hace el asunto irremediable.

2. La estructura trágica: *peripeteia* y *katastrophé*

En *Amor y Pedagogía*, como ya he comentado, Unamuno nos ofrece una crítica al positivismo¹³ científico, con puntuales efectos humorísticos, quizá a modo de liberar la tensión que el drama ofrece. Asimismo, Unamuno se refiere a esta novela como un intento de «[...] ensayar el género humorístico [...] Es una novela entre trágica y grotesca, en que casi todos los personajes son caricaturescos. Uno suelta aforismos absurdos...» (Gullón, 1964: 51).

Avito Carrascal actúa de forma similar al *Prometeo encadenado* de Esquilo porque inspira esa soberbia de alcanzar un poder divino, en este caso, la creación de un joven genio desde su gestación deductiva hasta su educación formal, que dirige a medias con el filósofo don Fulgencio Entrambos-mares. Ello sin tener en cuenta cómo afectará al desarrollo de la personalidad del joven Apolodoro, hasta el punto de acabar con su vida. Ese límite llega con la suma de varios factores: el fracaso de su novelita, el rechazo amoroso de Clarita, la imposibilidad de enfrentamiento con el antagonista Federico y la muerte inesperada de su hermana Rosita por anemia ferropénica.

11 Aquí me refiero al sinónimo de peste y no al concepto trágico del que hablaré más adelante.

12 Cabe añadir que sus hijas, Antígona e Ismene, no pueden acompañarle en las ceremonias de que hubieran formado parte y es, por tanto, la muerte de Edipo especialmente solitaria.

13 Véase la opinión del bilbaíno en un ensayo: «Porque la conciencia, aun antes de conocerse como razón, se siente, se toca, se es más bien como voluntad, y como voluntad de no morir [...] El positivismo nos trajo una época de racionalismo, es decir, de materialismo, mecanicismo o mortalismo; y he aquí que el vitalismo, el espiritualismo vuelve» (Unamuno, 2020: 183).

De manera que se llega a la *katastrophé* de Apolodoro, el lector ha contemplado la confusión¹⁴ del joven genio desde su infancia, al verse obligado a encajar en el destino impuesto¹⁵ por Avito Carrascal. Y se contempla que no se trata ya de una cuestión de azar ni de la voluntad divina sino, al igual que en Sófocles, de la acción humana y sus consecuencias. Póngase como ejemplo *Las traqui-nias* de Sófocles, en que es la ignorancia de Deyanira la que juega un papel importante; al entregarle un manto ungido con la ponzoñosa sangre del centauro Neso a su esposo Heracles, obsequio que acabará con el fornido hijo de Zeus.

Si bien uno de los factores en la *peripeteia* destacable es la apelación al mito de Helena de Troya en la conversación con el poeta Menaguti, antes del intento de disputa entre Federico y Apolodoro:

APOLODORO: —¿Y qué le voy a hacer?

MENAGUTI: —¿Qué? Bien se echa de ver que tu genitor te ha empapuzado de ciencia, de esa infame bazofia que con la religión es la causa de nuestra ruina [...] Eres un esclavo, Apolodoro.

A: —¿Y qué le voy a hacer?

[...]

M: —¡Matarle o matarte! Justar vuestras vidas ante Helena.

A: —Se llama Clara, Hildebrando.

[...]

M: [...] Justa tu vida ante Helena, y si no eres capaz de ello... ¡esclavo! —y al decir esto se sacude la melena—, envía tu dimisión de la vida [...] al Ser Supremo, como le llaman los que pretenden conocerle mejor (144-145).

Este tema también parece repetirse en *Abel Sánchez*, dado que la prima de Joaquín Monegro se llama Helena y crea la discrepancia entre los hermanos de costumbre, que no de sangre, Abel Sánchez y Joaquín Monegro. Mientras el médico estaba ilusionado en su juventud con ser correspondido, su hermano el pintor agradó más a la modelo, tanto que acabaron contrayendo matrimonio y teniendo un hijo: Abelín Sánchez. Joaquín lo vivirá como una gran traición e intentará emular los progresos del hermano, siempre desde la profunda envidia que ensombreció su corazón: buscará a su pareja Antonia, se casará, tendrá una hija poco después de ellos, etc. No obstante, superar el éxito del pintor es una tarea inalcanzable.

Como respuesta, Joaquín se ganará la confianza de Abelín, que quiere ser médico como él y que tampoco tiene una buena relación con Abel. Joaquín se llevará mejor con Abelín incluso que con su hija Joaquina y le regalará unos apuntes relevantes, pues soñaba en sus años de estudio que publicaría como investigador, y estos traían todos los conocimientos de su experiencia laboral. Pero cede esa

14 Recuérdese a modo de ejemplo el siguiente monólogo del niño, que podría recordar a un centón: «¿Por qué caen las piedras, Apolodoro?, ¿por qué a mayor ángulo se opone mayor lado? ¡Apolodoro! ¡Polodoro... boloro... boloriche...! ¡Apolo... bolo! ¡Ese Ramiro me las tiene que pagar...! Luis, Luis, mi Luis, Luisito... santificado sea tu nombre... no le digas nada, ¿has oído? ¿Por qué me llamará mamá Luis?... El oso hormiguero tiene la lengua así... ¡Pobre conejillo!, ¡pobre conejillo!» (109).

15 Ya que Apolodoro no tiene decisión sobre su vida, sino que es movido como un títere. Por esta razón se puede hablar del *theatrum mundi*, además de que Unamuno ya concibe esta como una idea imprescindible en dicha *nivola*, tal y como lo expresa Gullón (51).

suerte al joven médico Abelín, en una mezcla de malicia y empatía porque el joven sea más brillante que su padre en la pintura.

Volviendo a la importancia del destino impuesto a Apolodoro en *Amor y Pedagogía*, damos con otra característica de la tragedia que cumplen ambas novelas: la inevitabilidad¹⁶, condición *sine qua non* para el fatalismo. En *Abel Sánchez*, después de que Joaquín acabe con Abel porque ya no puede resistir a su demonio interior, sufre una enfermedad melancólica que le lleva a fallecer en el lecho, es entonces cuando reflexiona sobre cuál fue su yerro¹⁷: no haber amado a su esposa como debería haber hecho. Al no ser posible volver atrás para enmendar la *hamartia*, la tragedia de Joaquín Monegro es inevitable y, por tanto, fatal¹⁸. La *peripeteia* podría ser la depresión melancólica derivada del asesinato de Abel y la *katastrophé* sería la muerte de Joaquín. Aunque se podría debatir un sentido más lineal y, si se prefiere, considerar que es la muerte de Abel la *peripeteia* o, incluso, que cada uno de los éxitos del hermano son el camino que lleva al incidente catastrófico. Este asunto está abierto a varias interpretaciones, como también cabe la posibilidad de entender el fallecimiento de Abel como la muerte de una parte de Joaquín/Caín.

Luego la historia de Apolodoro es, desde mi punto de visto, más trágica, debido a que cuando el lector llega a creer que Avito Carrascal aprenderá de su yerro, el erostratismo, en el epílogo¹⁹ observamos que está dispuesto a cometerlo de nuevo con el nieto de Apolodoro y la criada. Se podría decir que Avito Carrascal sufre un fracaso sisífico; no puede escapar a su destino y la *anagnórisis*²⁰ cae como la roca del mito para volver a cometer la *hamartia*.

16 Así lo expone Goethe al canciller Von Müller en 1824: «Todo lo trágico se basa en un contraste que no permite salida alguna. Tan pronto como la salida aparece o se hace posible, lo trágico se esfuma» (Lesky, 1964: 42). En la inevitabilidad se escoge la razón del fatalismo, por ser fenómenos correlativos, si bien en el caso de Joaquín el lector actual puede negar el fatalismo y observar que Joaquín se niega a la mejora. Cabe argumentar ante esta posible respuesta, que Joaquín está profundamente convencido de su *physis* o naturaleza como realidad inalterable, así como está convencido de vivir un castigo divino; el del pecado original.

17 Véase: «[A Antonia] Tú has sido aquí la víctima. No pudiste curarme, no pudiste hacerme bueno... [...] Sí, la tisis del alma. Y no pudiste hacerme bueno porque no te he querido [...] Si te hubiera querido me habría curado...» (151).

18 El lector podría pensar que si Joaquín recapacitara, al menos en el último momento ya no se daría tal conclusión, al lector habría que responderle que cambiar la premisa en un ejercicio de comparación no es fructífero. Y que la contradicción que experimenta el personaje es un rasgo humano mimetizado, aunque pueda causar molestia: «El público no gusta que se le llegue con el escalpelo a hediondas simas del alma humana y que se haga saltar pus» (Unamuno, 1979: 10).

19 Véase la reincidencia de Avito, convencido de que la culpa ha sido de otros y de que se puede remediar el caso con el mismo veneno: «AVITO: —[...] tu hijo será siempre el hijo de nuestro hijo, nuestro nieto, y nada le faltará y le cuidaremos, así como a ti, y le educaré, sí, le educaré... le educaré... y no volverá a pasar lo que con Apolodoro ha pasado, no, no volverá a pasar lo mismo, te lo juro... Le educaré, sí, le educaré, le educaré con arreglo a la más estricta pedagogía, y no habrá don Fulgencio ni don Tenebrencio que me le eche a perder, ni se rozará con otros niños [...] Petrilla; te aseguro que tu hijo será genio, sí, le haré genio, le haré genio y no se enamorará estúpidamente; le haré genio...» (173-174).

20 Tómese aquí *anagnórisis* como la revelación de una verdad íntima y no de la identidad de un tercero. La verdad íntima de Carrascal sería reconocer su error.

Se podría ver la noción de *hamartia* o yerro en este trastorno, que comparten Avito y Joaquín, pues él también está obsesionado con el éxito²¹. Véase cómo se explica esta idea filosófica de Unamuno del ansia de inmortalidad, relacionado con la gloria *post mortem*²² y el instinto de perpetuación²³ en *Amor y Pedagogía*:

FULGENCIO: —[...] ¿Sabes quién fue Eróstrato? Fue uno que quemó el templo de Éfeso para hacer imperecedero su nombre [...] nos creemos ya en la inmortalidad del alma y la muerte nos aterra, nos aterra a todos, a todos nos acongoja y amarga el corazón la perspectiva de la nada, del ultratumba, del vacío eterno. Comprendemos todos lo lúgubre, lo espantosamente lúgubre de esta fúnebre procesión de sombras que van de la nada a la nada, y que todo esto pasará como un sueño, como un sueño, Apolodoro, como un sueño, como sombra de un sueño, y que una noche te dormirás para no volver a despertar, nunca, nunca, nunca, y que ni tendrás el consuelo de saber lo que allí haya... [...] Y como no creemos en la inmortalidad del alma, soñamos en dejar un nombre, en que de nosotros se hable, en vivir en las memorias ajenas (148).

3. El estilo agonístico y la figura del *daimon*

En *Abel Sánchez*, Joaquín Monegro se presenta en un estado de vacilación constante a lo largo de la novela entre la envidia demoníaca hacia su hermano Abel y el arrepentimiento. Vive una batalla interior o *agón* entre la *gnosis*²⁴ y su vengativo *páthos*²⁵. En el capítulo 14, con motivo de una celebración, Joaquín prepara un discurso inesperadamente alabador y emotivo sobre Abel como artista y parece que, por fin, se ha calmado. Sin embargo, en seguida vemos cómo su ira, su *agón* con su demonio, no ha acabado:

Y al abrazarse le dijo a Joaquín su demonio: ¡Si pudieras ahora ahogarle en tus brazos!... [...] No, su demonio no estaba muerto. Aquel discurso fue un éxito como no lo había tenido, como no volvería a tenerlo, y le hizo concebir la idea de dedicarse a la oratoria para adquirir en ella gloria con que oscurecer la de su amigo en la pintura (70).

-
- 21 Con superar a su hermano desde su oficio de médico, ya desde que eran jóvenes Joaquín quería dejar claro que la medicina era mejor que el arte y este discurso persistirá a lo largo de la novela: «Tenía que aplastar con la fama de mi nombre la fama, ya incipiente, de Abel; mis descubrimientos científicos, obra de arte, de verdadera poesía, tenían que hacer sombra a sus cuadros. Tenía que llegar a comprender un día Helena que era yo, el médico, el antipático, quien habría de darle aureola de gloria, y no él, no el pintor» (34).
- 22 A raíz de esto puede recordarse ese momento de casi terrores nocturnos que padece Apolodoro que le hacen ser consciente de la muerte y, más tarde, de la importancia de dejar su huella en el mundo: «Acuéstase casi todas las noches proponiéndose atrapar al sueño en el momento preciso en que le arranque de la vigilia, darse cuenta del misterioso tránsito; pero no hay medio, siempre el sueño llegándole cauteloso y por la espalda, sin meter ruido, le atrapa antes de que él pueda atraparle y sin darle tiempo a volverse para verle la cara. ¿Sucederá lo mismo con la muerte? (121) [...] Y se dice: “Ya que no puedo ser genio en vida, lo seré en la muerte; escribiré un libro sobre la necesidad de morir cuando el amor nos falta, y me mataré, por no dejarme morir...”» (151).
- 23 Relaciónese este pasaje con el papel de Avito en la vida de Apolodoro: «[...] solo en otros podemos resucitar para perpetuarnos. Hay, sin duda, algo de trágicamente destructivo en el fondo del amor...» (149).
- 24 Contrapuesto al *páthos*, entiéndase como la parte racional o ‘conocimiento’. Si bien es cierto que Unamuno expone la *pistis* como contraposición de *gnosis*, cuando habla del ideal cristiano (Cf. Unamuno, 1897: 30).
- 25 Entiéndase *páthos* como la ‘pasión, sufrimiento’ reavivada por el demonio particular.

Asimismo, se diría que Agamenón en la *Orestíada* de Esquilo tiene toda la razón, pareciera que la siguiente sentencia²⁶ se refleja en el episodio del discurso de Joaquín Monegro:

AGAMENÓN: [...] Pocos son los mortales que, por natural inclinación, rinden, sin asomo de envidia, su homenaje al amigo en la buena fortuna. La ponzoña envidia, cuando se ha asentado en el corazón, duplica la dolencia contraída; y entonces, siente el peso de su propia desgracia y gime ante el espectáculo de la ventura ajena (1979: líneas 833-837).

En suma, Unamuno usa el término *ponzoña* para hablar de la envidia cainita, así como acabamos de ver en *Agamenón*, o como también podemos recordar en unos versos en que el Coro se dirige a Clitemnestra, después de que esta cometiera el asesinato de su marido²⁷. Asimismo, Joaquín considera en un punto que él ha nacido malvado por un bebedizo del pecado original²⁸ y por la voluntad de Dios: «JOAQUÍN: —¿Qué hice yo para que Dios me hiciese así, rencoroso, envidioso, malo? ¿Qué mala sangre me legó mi padre? [...] Luego desconfío de Dios porque me hizo malo. Como a Caín le hizo malo...» (74). Puede recordar esta lamentación a la que expresa Edipo al conocer su desgracia: «EDIPO: ¡Oh Zeus! ¿Qué has decidido hacer conmigo?» (231), este héroe también hace a la divinidad responsable del infortunio.

Se reconoce la noción de fatalidad en *Abel Sánchez*, por tanto, en esa obsesión con la condena heredada o *miasma* ‘mancha’ (Pabón y S. de Urbina, 2017: 397). Si bien habría que considerar este fatalismo como imperfecto o artificioso, dado que hay varias ocasiones en que Joaquín demuestra poder imponerse al *daimon* y gozar de cierto libre albedrío; no mata a Abel cuando este está enfermo y tampoco comete el infanticidio del hijo de su hermano y Helena, cuando se le pide que asista al parto. El *miasma* es una idea trágica que se define como la mancha pecaminosa en el recorrido de los herederos consanguíneos de un mortal maldecido por los dioses. Esta mancha o pecado llega a Joaquín desde su sentimiento de proximidad con el Caín mítico²⁹ y, por ello, con los expulsados del Edén: Adán y Eva. Si bien la idea de la herencia del pecado tiene ya una marcada importancia en la tragedia griega. Por ejemplo, se pone en boca de Yocasta los designios de Febo sobre la estirpe de

26 Teniendo en consideración el afán crítico de Unamuno, puede Agamenón recordarnos cierto pasaje del tratado *De la ira* de Séneca: «A nadie satisface lo suyo si lo compara con lo ajeno, de ahí que nos enfurezcamos incluso contra los dioses porque alguien nos supera, mientras olvidamos cuántos hombres están por detrás de nosotros y cuán enorme es la envidia que arrastra el que mira con malos ojos a unos cuantos...» (2000: 156) Sin duda Joaquín es un inconformista, si bien ciertos héroes trágicos también lo son; podemos reflexionar cómo Edipo, cuando está en Colono, pese a tener a su lado a sus hijas no puede dejar de sufrir la falta de sus hijos varones (408).

27 Obsérvese cuál es la reacción del Coro, en que una pócima venenosa sería la causa de la maldad de dicha mujer: «CORO (*cantando muy agitado*): ¡Qué mala hierba, mujer, nutrida por la tierra; qué ponzoña has bebido, extraída del mar, para atreverte a cargar sobre ti este sacrificio, despreciando, escupiendo la maldición de un pueblo? Pero serás una mujer sin patria, odio implacable de tu tierra» (líneas 1401-1411).

28 Se comenta en varias ocasiones, por ejemplo hacia el final de la *novela*: «JOAQUÍN: ¿Por qué he sido tan envidioso, tan malo? ¿Qué hice para ser así? ¿Qué leche mamé? ¿Era un bebedizo de odio? ¿Ha sido un bebedizo de sangre? ¿Por qué nací en tierra de odios? En tierra en que el precepto parece ser: Odia a tu prójimo como a ti mismo...» (149-150).

29 Principalmente, esto sucede a partir de la lectura de Joaquín del tomo prestado de Abel del *Cain* de Lord Byron.

Layo a través de la metáfora del río³⁰ de sangre: «YOCASTA: Y el dios le dijo: “¡Oh, soberano de Tebas, tierra rica en caballos! No eches la filial simiente a la tierra forzando con ello a los dioses, pues, si engendras un hijo, el que nazca habrá de matarte, y toda tu casa caminará entre ríos de sangre”» (Eurípides, 2023: líneas 10-20).

Habría que hacer una distinción entre la palabra *pecado* con el significado religioso que conlleva y el *miasma* de la tragedia, de igual manera religioso³¹. Si bien *pecado* proviene del término latino *peccatum* ‘falta’ (VV. AA., 2019: 994) y es sugerente su uso combinado con la *macūla* ‘mancha’ (VV. AA., 2019: 788), a raíz de la figura de la Inmaculada Concepción, sin pecado concebida. En cambio, la autoimagen de Joaquín sería la de ser concebido con pecado, como todos los humanos: «[...] el delito mayor del hombre es haber nacido» (Unamuno, 1979b: 136). Aunque el pecado de Joaquín no es simplemente haber nacido³², sino la herencia de la caída ante la seducción de la serpiente; el *daimon* que le propone calamidades. Avito Carrascal teme a su vez que esta herencia se repita en su hijo, y por ello su demonio insiste en la imagen de la caída: «Caíste ya y vuelves a caer, y caerás cien veces y estarás cayendo de continuo; transigiste con el amor, con el instinto, con lo carnal...» (79). De alguna forma, Avito niega a Apolodoro el amor, aunque él cayó en sus abismos³³ al conocer a Marina del Valle; mujer de carácter antónimo al de Avito. Pese al temor de Avito Carrascal, el amor se concreta en Clarita. El *miasma* se cumple hasta tal punto que Apolodoro reconoce en Clarita la figura de su madre: «[...] le susurra el demonio familiar: «¿No has notado cómo se parece Clarita a tu madre?» (131). En suma, el joven genio heredará la *hamartia* del erostratismo³⁴ de sus educadores: «Ya que no puedo ser genio en vida, lo seré en la muerte; escribiré un libro sobre la necesidad de morir cuando el amor nos falta, y me mataré...» (151). Es parte de la naturaleza humana la contradicción, aunque a Avito no le encuentra lógica. Al fin y al cabo, siguiendo las normas del fatalismo trágico, era de esperar que si él cayó en el pecado del Amor, su hijo también lo haría. Aunque, a lo largo de su *nivola*, vemos a Avito contradecirse y hallarse en *agón* con su demonio: «—Pero no, ¿qué te importa lo que hagan las abejas, amor mío? —luego, a la voz interior: “¡Cállate!” y se detiene. “¿Amor mío?” ¿Quién ha dicho eso? ¿Qué es eso de “amor mío?” El genio de especie, ¡oh!, el Inconsciente» (69).

Volviendo sobre el tema de la ponzoña, cuando Joaquín está decidiendo si actuar éticamente y salvar la vida de su hermano enfermo dice: «Luché entonces como no he luchado nunca conmigo

30 Es etimológicamente muy apropiado, si recordamos que *miasma*, a partir de Hipócrates, indica la idea de una corriente de vapor que emana de los cuerpos a causa de la peste (Jacques & Allies, 2012: 121). Se acabó por hilar dicha idea con ‘contaminación’, en relación con la mancha infecciosa (Corominas, 1987: 395). Esa contaminación sugiere una purificación o *kátharsis* para contrarrestarla (Cf. Dubois, 2002).

31 Esta idea, distinta del sacrilegio, se refleja en la tragedia como en el ejemplo siguiente: «[...] *Sophocles put the assertion ‘No mortal can pollute the gods’ into the mouth of Creon at a particularly unhappy moment, when Creon had just uttered the fearful blasphemy: ‘Not even if eagles carry scraps of the corpse to Zeus’ throne will I consent to bury it for fear of miasma.’ The sophistic claim appears here as the last shred of self-defence of a desperate man, and stands condemned.*» (Parker, 1983: 310).

32 Ya que Miguel de Unamuno insiste en repetir la construcción del adjetivo *original* con el sustantivo *pecado*.

33 Recuérdese la transición amorosa de Leoncia Carbajosa a Marina del Valle y sus consecuencias: «Al despertar sabe ya de cierto que está enamorado de Marina; háselo dicho el sueño. Desde las extensas cimas de la deducción se ha despeñado a los profundos abismos inductivos» (65).

34 En su relación con el obsequio de mantenerse en la memoria colectiva gracias a las hazañas, en este caso, al nuevo proyecto literario que Apolodoro desea que triunfe, por el que espera ser recordado.

mismo, con ese hediondo dragón que me ha envenenado y entenebrecido la vida» (36). Al que ahora llama *dragón ponzoñoso*, le llamará también *dragón de hielo* (39)³⁵. La idea del *agón* o batalla interior se conecta con la contradicción humana, visible en esa lucha por la toma de decisiones que el demonio considera oportunas, pero que Joaquín conseguirá evitar. Aunque Avito no evita la dirección de su *daimon*, pese a que a veces le mande guardar silencio, sino que acostumbra a decidir en función de sus atávicas convicciones. De forma menos venturosa, observamos esa misma contradicción en personajes de la tragedia griega. Póngase por ejemplo el caso de la *Medea* de Eurípides que he mencionado anteriormente³⁶.

En *Amor y Pedagogía*, también aparece la figura del demonio como conciencia que Apolodoro hereda de Avito Carrascal, y que se denomina *demonio familiar*³⁷: «El demonio familiar se desata: Caíste, y como tú caíste caerá él, y caerán todos y estaréis cayendo sin cesar» (124). Y, asimismo, en *Abel Sánchez* sufre Joaquín por su *demonio de la guarda*³⁸: «[...] aquel demonio con quien peleó casi desde el albor de su mente, dueña de sí hasta entonces...» (128). El demonio que aparece en ambas *nivolas* unamunianas podría recordar al *daimon* socrático³⁹ y al concepto cultural que tiene su equivalente en el *genius* latino, con sus distinciones. La palabra *demonio* proviene del latín tardío *daemonium* y anteriormente del griego *daimónion*, se traduce por ‘genio, divinidad inferior’ (Corominas, 1987: 204). En la tragedia griega se usa dicho término como ‘divinidades’⁴⁰ en general, en relación con el ‘destino’⁴¹ o como ‘genio particular’. En cambio, el significado de *genius* es ‘deidad que según

35 El hielo servirá de metáfora sobre el alma resentida del médico y surge varias veces en la obra.

36 Véase como referencia el pasaje de los sentimientos contradictorios, también como marca de un desarrollo avanzado de la psicología humana propio de Eurípides: «MEDEA: [...] ¡Ay! ¿Qué voy a hacer yo? Me desfallece el alma, / mujeres, cuando veo sus semblantes alegres / ¡No puedo! ¡Adiós, proyectos! ¿Por qué doblar mis penas / solo por un afán de hacer sufrir al padre / con las desdichas de ellos? ¡No puedo, de verdad! / ¡Adiós los planes míos! Mas ¿qué es lo que me pasa? / ¿Me resignaré a ser objeto de ludibrio / permitiendo que impunes mis enemigos queden? / [...] mi mano no desfallecerá» (líneas 1042-1055).

37 También *voz interior* y *demonio* de forma general.

38 También *diablo* y *voz (de las entrañas)* en ciertas ocasiones, aunque generalmente *demonio* o *voz*. Surge su contraposición en Antonia, que es vista por su marido como una santa y llamada *la cura* a su enfermedad demónica (151).

39 Así Antoni Marí argumenta que el *daimon* para Platón es «[...] la única parte del alma humana de esencia divina, la razón, actúa como un espíritu protector, un demonio que dirige el alma de acuerdo con la voluntad de Dios...» (Marí, 1989: 26). Y, si recuerdan, en Séneca encontramos que «[...] un espíritu sagrado, que vigila y conserva el bien y el mal que hay en nosotros, mora en nuestro interior [...] Es Él quien procura nobles y elevados consejos. En cada uno de los hombres buenos» (Séneca, 1982: 111). En todo caso, nos encontraríamos con la pervivencia evolucionada del *daimon* como conciencia y, por cómo Unamuno provoca al lector, de destinos autoimpuestos debido a una conducta muy específica del ser humano.

40 Obsérvese en *Agamenón*, el uso de δαίμονα en este pasaje, que Alsina traduce por *genio*: «CLITEM.: Ahora has corregido la ley de tu lenguaje, al invocar el genio que sobre este linaje tres veces se ha cebado. Es él quien nos inspira el sangriento deseo que anida en las entrañas: antes ya de cesar el mal antiguo, un nuevo absceso surge» (líneas 1475-1488).

41 Obsérvese en *Edipo Rey*, el uso y traducción del término *daimon* como ‘divinidad’, pero seguidamente como adjetivo unido al destino o a las Moiras: «CORIFEYO: ¡Oh descalabro espantoso a la vista de los mortales, oh el más espantoso de todos con cuantos había topado yo hasta ahora! ¿Qué locura, cuitado, te atacó? ¿Qué demonio fue el que saltó una zancada superior a las más largas para sumarse a tu endemoniado destino? ¡Ay, ay, desventurado! Ni

los antiguos velaba por cada persona y se identificaba con su suerte' o 'su personalidad', es decir, su carácter (296).

Al conectarse el *daimon* griego con la noción de destino, se comprende por qué el filósofo presocrático Heráclito dice que «[el] carácter es para el hombre su destino» (1973: 153). Esta expresión implica que el ser humano está limitado por su propia personalidad. Podríamos, bajo esta idea, considerar que Joaquín Monegro estuvo limitado por su carácter y demonio, esa otra parte de sí mismo, ya que no pudo deshacerse de ella. O que también Avito Carrascal se vio limitado por su forma de pensar, y que no pudo evitar hacer de su hijo un héroe⁴² desgraciado. Estamos pues ante la razón interna, que desde Platón se considera como una parte divina y protectora esencial de uno mismo⁴³.

4. Conclusiones. Del carácter catártico de Unamuno

Como es lógico de un espíritu inquieto, que crea personajes abocados a la soledad y que explora los entresijos de la contradicción humana, Unamuno se muestra como todo «[...] un auténtico agitador de conciencias, que empleó el arte de la provocación como arma para despertar del sueño de la inconsciencia» (Villar, 2007: 239). Desde mi perspectiva, el lector, atrapado por la paradoja, despierta del sueño de la vida y reflexiona las razones que llevan a las tragedias de los héroes unamunianos. Dichas tragedias siguen la condición aristotélica de protagonizarse por humanos éticamente imperfectos, en que se evita la premisa de la nobleza y don Miguel presenta personajes más cercanos a nuestro tiempo, de acuerdo con la voluntad del realismo literario. Si bien es cierto que este tipo de literatura no fue del agrado de todo el mundo, así expresa el bilbaíno que «[el] público no gusta que se le llegue con el escalpelo a hediondas simas del alma humana y que se haga saltar pus» (Unamuno, 1979a: 10).

A propósito de una lectura moral de *Abel Sánchez*, ya Séneca advertía en el *De la ira* sobre la infructuosidad de la venganza, acto que Joaquín Monegro insistió en perseguir. Podría ser que el autor bilbaíno compartiera la opinión del pensador cordobés⁴⁴: «La venganza delata el propio sufrimiento: no es grande el espíritu al que una injuria logra doblegar. El que te ha herido sólo puede ser más fuerte o más débil que tú: si es más débil, compadécelo; si es más fuerte, ahórrate la fatiga» (142). En cambio, para *Amor y Pedagogía* poseemos una idea fija de la intención crítica del autor: «El niño es del Estado, y debe ser entregado a los pedagogos —demagogos— oficiales de Estado, a los de la escuela única [...] El pobre Apolodoro se suicidó. Haga Dios que no tengan que suicidarse —mental

siquiera soy capaz de mirarte a la cara, pese a querer preguntarte mucho, enterarme de mucho y examinarte mucho. ¡Hasta tal punto me espantas!» (Sófocles, 2001: 255).

42 Entiéndase el término *héroe* desde la perspectiva trágica: «Queda, pues, el personaje intermedio (el héroe trágico) entre los mencionados. Y se halla en tal caso el que ni sobresale por su virtud y justicia ni cae en la desdicha por su bajeza y maldad, sino por algún yerro» (Aristóteles, 1974: 170). Considero oportuno ver en Apolodoro un héroe, puesto que padece como Edipo la herencia maldita, aunque están tan estrechamente conectados hijo y padre que es difícil hablar en términos de yerro; el uno lo origina y el otro lo adopta.

43 Cabe puntualizar que Antoni Marí expresa una visión positiva del *daimon*, antónima de la que Unamuno utiliza para el demonio de *Amor y Pedagogía* y *Abel Sánchez*. Mucho más cercana al modo que tenía de ver Goethe a su propio demonio: «Se parecía al azar porque no presentaba continuidad alguna, y recordaba a la Providencia, puesto que sugería la idea de conexión [...] A aquel ser [...] lo llamé demoníaco, siguiendo el ejemplo de los antiguos y de todos aquellos que han podido percibir algo parecido...» (1989: 22).

44 Dado que Séneca nació en la Corduba de la Bética hispánica.

y espiritualmente, se entiende— nuestros Apolodoros» (54-55). Para un hombre como don Miguel, que pensaba que «[...] la vida es tragedia, y la tragedia perpetua lucha, sin victoria ni esperanza de ella; es contradicción» (41), su literatura no puede menos que tomar la forma más coherente con ese pensamiento *Del sentimiento trágico de la vida*.

Lesky advierte que se utiliza de manera extendida la palabra *tragedia* para sucesos fatídicos, ya lejos del clasicismo helénico (36). No obstante, más allá de si los conceptos trágicos sean o no aplicables a las *nivolas* de don Miguel, parece indiscutible que hay una lección detrás de ellas y una intención catártica reñida con el papel filosófico de don Miguel. Como comentó Carlos García Gual sobre la cuestión de la lección trágica en una conferencia, a propósito de los *Persas* de Esquilo (García Gual, 2018), leer a don Miguel de Unamuno es encontrarse dirigido hacia la duda por el camino de la contradicción. Su lectura lleva hacia una compasión y un horror propios de la *kátharsis*. Consigue mostrar cómo, de forma unitaria en *Amor y Pedagogía* y en *Abel Sánchez*, no puede el ser humano dejarse guiar únicamente por la razón⁴⁵, sino que hay pasiones que lo desbordan. Y dichas pasiones aparecen personificadas gracias a un *daimon* o voz interior que aconseja todo tipo de calamidades a sus protagonistas.

Bibliografía

- ÁLVAREZ CASTRO, Luis (marzo 2014). «Nivola y metaficción en la narrativa española de vanguardia». *Ínsula*, 807.
- ARISTÓTELES (1974). *Poética de Aristóteles*. Trad. de García Yebra, Valentín. Madrid: Gredos.
- COROMINAS, Joan (1987). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.
- DUBOIS, Page (2002). *Ancient Tragedy and the Metaphor of Katharsis*. *Theatre Journal*. Vol. 54, n.º 1. pp. 19-24. En: <<http://www.jstor.org/stable/25069018>>.
- ESQUILO (2013). *Persas. Siete contra Tebas. Suplicantes. Prometeo encadenado*. Ed. de CLÚA SERENA, Josep A. & MONTAÑÉS GÓMEZ, Rubén J. Madrid: Akal, p. 58.
- (1979). *La Orestía = Ορέστεια*. Ed. de ALSINA CLOTA, José. Bosch, Casa Editorial, pp. 155, 201, 207.
- EURÍPIDES (1991). *Tragedias áticas y tebanas*. Trad. de Fernández-Galiano, Manuel. Planeta, p.114.
- (2023). *Tragedias III*. Trad. de Labiano, Juan Miguel. Cátedra, p. 99.
- GARCÍA GUAL, Carlos (2018, 11 de octubre). *Esquilo. Teatro griego: origen, autores y puesta en escena* [Conferencia]. Fundación Juan March. Madrid.
- GULLÓN, Ricardo (1964). *Autobiografías de Unamuno*. Madrid: Gredos.
- HERÁCLITO (1973). *Fragmentos*. Trad. de Farré, Luis. Buenos Aires: Aguilar.
- JACQUES J. Y ALLIES, N. (2012). *Greek Medicine from Hippocrates to Galen: Selected Papers*. Ed. de Philip VAN DER EIJK, B. En: <<http://www.jstor.org/stable/10.1163/j.ctt1w76vvr>>.

45 Aquí se puede hacer una alusión al vitalismo de don Miguel relacionado con esta idea: «No faltará a todo esto quien diga que la vida debe someterse a la razón, a lo que contestaremos que nadie debe lo que no puede, y la vida no puede someterse a la razón. “Debe, luego puede”, replicará algún kantiano. Y le contrarreplicaremos: “No puede, luego no debe”. Y no lo puede porque el fin de la vida es vivir y no lo es comprender» (2020: 153-154).

- LESKY, Albin (1964). *La tragedia griega*. Trad. de Godó, Juan. El Acantilado, 45.
- MARÍ, Antoni (1989). *Euforión: espíritu y naturaleza del genio*. Trad. de Losilla, Carlos. Editorial Tecnos.
- ORRINGER, Nelson R. (1998). «La tragedia griega en las obras de Unamuno». University of Connecticut, Storrs (USA). En DELBECQUE, N. & PAEPE, C. DE. *Estudios en honor del profesor Josse De Kock*. Bélgica: Leuven University Press, pp. 705-715.
- PABÓN Y SUÁREZ DE URBINA, José M. (2017). *Diccionari Manual Grec clàssic-Català*. 2.^a ed. Editorial Larousse.
- PARKER, Robert (1983). *Miasma: pollution and purification in early Greek religion*. Oxford University Press.
- SÉNECA (1982). *Cartas a Lucilio*. Trad. de López Soto, Vicente. Barcelona: Editorial Juventud.
- (2000). *Diálogos. La filosofía como terapia y camino de perfección*. Trad. de López López, Matías. Ediciones de la Universidad de Lleida.
- SÓFOCLES (2001). *Tragedias completas*. Trad. de Vara, José. Cátedra.
- UNAMUNO, Miguel de (1979a). *Abel Sánchez; una historia de pasión*. Colección Austral. Madrid: Espasa Calpe.
- (2007). *Amor y pedagogía*. Ed. de Caballé, Anna. Austral narrativa. Madrid: Espasa Calpe.
- (1977). *Cómo se hace una novela*. Ed. de OLSON, Paul R. Madrid: Guadarrama.
- (1979b). *San Manuel Bueno, mártir*. Ed. de VALDÉS, Mario. Madrid: Cátedra.
- (2020). *Del sentimiento trágico de la vida*. Alianza.
- (30 enero 1897). «¡PISTIS y no GNOSIS!»». *Revista Política Ibero-Americana*, n.º 2. Madrid. En: <<https://gredos.usal.es/handle/10366/84020>>.
- VV. AA. (2019). *Diccionari de l'Enciclopèdia Llatí-Català*. 2.^a ed. Enciclopèdia Catalana. Barcelona.
- VILLAR ESCURRA, Alicia (2007). «Muerte y pervivencia en Unamuno». *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*. Vol. XII. Universidad Pontificia de Comillas, pp. 240-250.