

*Recuerdos de niñez y de mocedad, de
Miguel de Unamuno: la revelación del «yo
íntimo»*

Autora: Nahia Vélez de Mendizabal Arregui

Grado: Filología Hispánica

Curso: 4º de Filología Hispánica

Tutor: Juan José Lanz Rivera

Departamento: Departamento de Filología Hispánica, Románica y Teoría de la
Literatura

ÍNDICE:

Resumen	1
1. El proceso creativo: de los artículos periodísticos a la autobiografía	2
2. El «libro íntimo»	6
3.El lenguaje poético: la forma como recurso creativo	14
4. El lector implicado: testigo de la realidad como mediación	19
5. Conclusión	21
6. Bibliografía	23

Resumen

A través del análisis formal y crítico de la obra de *Recuerdos de niñez y de mocedad*, hemos querido rescatar la esencia misma de la cosmovisión unamuniana: el reencuentro con el alma de la niñez original (entendida como fuente de crecimiento de vida y no como la adhesión a un texto teológico primero que requiere su momento último) y con la imaginación creadora como la forma auténtica y creativa de la vida eterna. Miguel de Unamuno, a través de *Recuerdos...*, pretende descubrir el sí mismo originario (creativo) inmortal que se esconde en el ámbito (si lo hubiera) indescifrable del sin-nombre. En contra de la visión de la realidad lógica constituida por los positivistas, Unamuno intenta revelar el fondo misterioso y creativo apartándose de aquellos autores que se someten a la forma (la realidad de la palabra constituida) en sacrificio del fondo. Efectivamente, para el autor, la tensión forma/fondo no existe más que cuando uno se integra dentro del tiempo y espacio histórico. Así, en la obra comentada pretende superar esta divergencia forma/fondo diluyéndola en un todo orgánico a partir de la construcción imaginativa de un héroe ejemplar (que parece ser Unamuno) que guía al lector en su dimensión dialógica a completar esa fusión de la realidad y la ficción, sacando a luz la idea de que no existen fronteras entre ambas. Nos enseña que la realidad vital duradera se basa en la acción de construir, y que lo vital reside tanto en la ficción como en lo que es la realidad objetiva. Igualmente, explica que lo constituido o limitado no crea y que, por eso, muere o tiende al nadismo. Así, *Recuerdos de niñez y de mocedad* es un medio que el autor utiliza para transmitir al lector ideal esta nueva posición ante el mundo. Además, el proceso de creación de esta obra, que consiste en la recopilación, recreación de los artículos del periódico *El Nervión* en la posterior obra o macrotexto, constituye una adecuada forma de aplicar y transmitir su pensamiento.

1. El proceso creativo: de los artículos periodísticos a la autobiografía

*Recuerdos de niñez y de mocedad*¹ es una de las obras más importantes y poco valoradas de Miguel de Unamuno, publicada en 1908 en la madrileña Librería de Fernando Fe. Su importancia se debe al credo poético que la creación encierra. Unamuno concentra en esta obra las bases de su pensamiento: el descubrimiento del alma de la niñez. Como consecuencia, su estilo, su lenguaje, y, en general, su quehacer literario sirve a este ideal. Para ello, en *Recuerdos...*, Unamuno muestra, a través de la narración, la recuperación-inención del mundo contemplativo de su origen, del cual había sido destituido al integrarse en el mundo racional e histórico, y al que solamente podía volver a través de la escritura. Para ello, se muestra la escritura en el proceso de creación de un personaje, que parece ser el propio Unamuno (Lanz, 2005: 520). En este sentido, la narración responde a la descripción de la memoria de la niñez, a través de pasajes introspectivos y el tiempo abolido. Es innegable que es una obra clave en la trayectoria ideológica de Unamuno, y sabemos que este sentía predilección por esta obra (Unamuno, 1922: 18):

No sé cómo puede vivir quien no lleve a flor del alma los recuerdos de su niñez. Trece volúmenes llevo ya publicados, pero de todos ellos no pienso volver a leer sino uno, el de mis *Recuerdos de niñez y de mocedad*, donde en días de serenidad ya algo lejana, traté de fijar no mi alma de niño, sino el alma de la niñez.

Ciertamente, en 1926, Unamuno, dirigiéndose a Jean Cassou, escribe que «ese libro que parece tan ligero es el de mi más intenso drama» (Unamuno, 2005: 258). Igualmente, no solamente es fundamental el contenido (fondo) que esta obra atesora, sino también, la forma o el proceso de escritura, creación y transformación que el autor emplea para transmitir su «tragedia íntima». *Recuerdos de niñez y de mocedad* es una recreación y recapitulación en volumen de algunos artículos que habían ido apareciendo en la revista bilbaína *El Nervión*, entre los años 1891 y 1892, en diferentes fechas. De esta manera, la división cuatripartita de la obra, en parte, es consecuencia directa de la adaptación de esos artículos en volumen. El propio Unamuno anunciaba en la primera

¹ Tanto las citas recogidas de diferentes artículos, como las de libros se citarán textualmente, sin atenerse a las normas ortográficas actuales.

página de «Estrambote», tercera parte de la obra, que «las páginas precedentes no son sino un rehacimiento de escritos que hace unos quince años publiqué en cierta hoja literaria de *El Nervión*, guardadas con cariño» (Unamuno, 2012: 133). Los primeros quince capítulos del libro están formados y aumentados por los cinco artículos que aparecen en *El Nervión* con el título «Tiempos antiguos», fechados en el siguiente orden: 28/09/1891; 19/10/1891; 2/11/1891; 16/11/1891, y por último, 30/11/1891. Por otro lado, la segunda parte del libro, formada por siete capítulos, consta de los siete artículos de la revista, titulados «Tiempos medios» fechados en este orden: 8/02/1892; 22/02/1892; 7/03/1892; 21/03/1892; 4/04/1892; 18/04/1892; y, 2/05/1892. La tercera parte del libro, titulada «Moraleja», corresponde al «Epílogo», que apareció el dos de mayo de 1892. Esta parte fue escrita en Salamanca, donde ya se había trasladado con su familia a ocupar la cátedra de griego. Por último, el autor cerró el libro con seis capítulos que no corresponden a ninguna versión anterior. Es decir, si tomamos al pie de la letra las palabras de la primera página de «Estrambote» (Unamuno, 2012: 133), Unamuno escribe esta parte cuando «caigo en la cuenta de haber dejado escapar uno de los más interesantes aspectos de mis memorias, cual es el que se refiere a mi educación en el arte del dibujo y la pintura en el estudio del pintor guipuzcoano don Antonio de Lecuona», es decir, que escribe quince años después de la fecha de publicación de los artículos.

Así, existe una diferencia sustancial entre los artículos y la edición de 1908 en cuanto que el autor añade situaciones imaginarias y suposiciones a los hechos comprobables –desde el punto de vista histórico– que aparecen en los artículos, así como en la posterior obra. Es preciso recalcar que el papel del lector tiene una importancia consustancial a la hora de interpretar la obra como una autobiografía a manera no restrictiva, es decir, como lo interpretan algunos autores como De Man (1991), Molino (1991) o Pozuelo Yvancos (2006), enfatizando en el sema *graphé*, que se aleja de la noción referencial y explica que en la autobiografía el autor no se reconstruye, ni se interpreta, sino que se crea y, paralelamente, la figuración determina la referencia. De hecho, Unamuno transforma sus hechos históricos verificables desde la lógica racionalista en un relato verosímil de su propia historia, basándose en los modelos de literatura infantil que en ese período existían tanto en Italia, como en

Francia, de la mano de Renan y Leopardi, con sus obras *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* y *Ricordi d'infanzia e d'adolescenza* (2015: 47). Asimismo, debemos considerar que Rousseau, Sénancour y Amiel determinarán el destino espiritual de Unamuno y su vocación de escritor de «confesiones» (2002: 49). Sin embargo, Unamuno no responde exactamente a los cánones que se daban en Europa para este tipo de literatura, sino que él, como pionero de esta en España, no deja de aportarle su singularidad. Según Juan Marichal (2002: 53), «los ensayos de Unamuno supusieron [...] la incorporación española a la literatura occidental de confesión». De alguna manera, esta forma de literatura de «género confesionario» que se desarrolla en Europa y que Unamuno readapta tuvo especial incidencia por su originalidad en la literatura española. Su vida interior y su rica intimidad se desarrollaba en sus obras de forma pública. Efectivamente, es a partir de la segunda mitad del siglo XVIII y a partir de la publicación de las *Confesiones* de Rousseau cuando se consolida la autobiografía como género literario nuevo en la vida contemporánea en la que el autor descubre, a partir del personaje ficticio, lo vital, es decir, se ponen en contacto vida y ficción en un nuevo género que rompe con la concepción del arte con fines puramente estéticos. Manuel Alberca (2007) menciona que la reflexión autobiográfica requiere la presencia de lo real en lo artístico, lo que supone la reintroducción de lo referencial como clave de lectura literaria. Concretamente, esta voluntad de amoldarse a los modelos previos es lo que podría abrir la posibilidad de que se tratara de un género autobiográfico² entendido, según Fernández (1951: 54), como texto que se puede analizar en relación con otros de su época, pero también como narración de una vida que impone una vida a *posteriori*, creando un relato retrospectivo, cuyos mecanismos se deben analizar.

² Para profundizar más sobre el tema del género autobiográfico, véase POZUELO, J. M. (2006). *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica, p. 37; ALBERCA, M. (2007) o *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva; o PUERTAS, F. E. (2003). *La escritura autobiográfica en el fin del siglo XIX: el ciclo novelístico de Pio Cid considerado como la autoficción de Ángel Ganivet*. Universidad Nacional de Educación a Distancia, España.

Es cierto que en los artículos (a modo de confesión pública) se encontraba la sustancia misma de la posterior obra, pues mencionaba en «Tiempos antiguos-5», publicado el 30 de noviembre de 1891, en el suplemento literario N° 271, que «en estas notas falta mucho sin duda, pero solo aspiro a evocar recuerdos por sugestión, no a presentar escenas completas». Esto implica que al autor no le interesa describir la realidad como los autores de las escuelas realistas o naturalistas precedentes, como «la cosa puramente externa, aparental, cortical y anecdótica», sino que desea sugerir al lector lo que es más *res* o vital: una «creación de la realidad íntima, creativa y de voluntad», opuesta a las figuras de maniqués vestidos de los «realistas» (Unamuno, 1920: 13-16). De esta forma, el lector implicado se percató de lo real ficcional y la realidad real de los artículos y de la posterior obra. Asimismo, se rompe con la ilusión progresista de la fe en la razón absoluta.

Lo que pretende hacer Unamuno, como autor vivíparo, es *parir viva* la obra que gestó en su mente, es decir, «verdadera y en su forma casi definitiva» hasta soltar toda entera el óvulo de idea que tenía en la mente (Unamuno, 1958: 106). A partir de la obra quiere reflejar la unión que existe entre la realidad eterna del «yo-autor» y la realidad eterna del personaje inventado de la ficción; es esa unión la que quiere descifrar a través de la obra.

En general, esta obra y toda su producción literaria (ensayos, novelas, poesía, teatro y artículos) se enmarca en un gran proyecto global para rescatar al lector de su condición histórica y enajenada, para liberarlo y trascenderlo. Como menciona Marías (1980: 38), todos los géneros que cultiva nuestro autor son híbridos, y no poseen una división tajante. Además, su «yo» se dispersa en todos los géneros, sin evidenciar si determinados fragmentos pertenecen a una novela, a un drama o un artículo periodístico si lo separamos del contexto. Así, Unamuno afirma lo siguiente sobre la obra (Unamuno, 1967: 1183):

[...] es siempre autobiográfica, que todo autor que se pone a hablar de otro no habla en realidad más que de sí mismo [...] Todo poeta, todo creador, todo novelador -novelar es crear-, al crear personajes, se está creando a sí mismo, y si le nace muertos es que él vive muerto».

En sus obras se aprecia esta concepción de «agitador de conciencias», tanto en el plano político como en el metafísico-existencial (Pedraza y Rodríguez, 2000: 379). Asimismo, es un escritor que extiende la confusión en aquello que se refiere a las convenciones formales y a las normas lingüísticas. Esto es, a todo aquello que hace alusión a lo académico y a los críticos que le juzgan señalándole el incumplimiento de las normas literarias. Para todo ello y, a modo de sorna, inventa un lenguaje propio lleno de jocosidad: *nivola, nebulo, éxtimo...*

Teniendo en cuenta lo expuesto anteriormente, así como lo que menciona Unamuno sobre lo que piensa de los críticos que nombran su obra, no sería coherente afirmar y delimitar su obra dentro de un género preciso, ya que el autor elabora sus obras de forma vivípara («a lo que salga»). Precisamente, su creación se enmarca en las fronteras de lo inefable y, como consecuencia, es imposible abarcarla en su totalidad. El autor se resiste a que su obra sea señalada de forma convencional, porque, más que el género en que se escriba, interesa la finalidad para la que es creada (Unamuno, 1920: 19):

Sí, ya sé la canción de los críticos que se han agarrado a lo de la *nivola*; novelas de tesis, filosóficas, símbolos, conceptos personificados, ensayos en forma dialogada... y lo demás [...] ¡A cualquier cosa llaman puros conceptos o entes de ficción los críticos!

Como menciona Francisco Ernesto Puertas (2003: 430), toda obra autobiográfica se opone a ser catalogada:

La irrepitibilidad de la vida, su condición de única y diferenciada, obliga a la singularización de cada texto autobiográfico, a su oposición a ser catalogado y clasificado. En vistas a la imposibilidad de fijar un origen único y primero de las manifestaciones autobiográficas y a su catalogación bajo rigurosas fórmulas que yugulasen su capacidad original de diferenciarse y singularizarse del resto.

2. El «libro íntimo»

Ahora bien, centrándonos en el contenido escrito de la obra, lo característico de esta especie de autobiografía a manera unamuniana, consiste, según Germán Gullón (1992: 143), como ocurre en su posterior obra *Niebla*, en la facilidad de pasar de la

descripción de lo narrado a la reflexión de la elaboración de esta. Unamuno afirma en su artículo titulado «Contra el purismo», recogido por Ereño Altuna (2007: 267), que no quiere acomodarse con su escritura al medio, sino hacerse el mundo, hacerse él.

Estas palabras son aplicables a todos los paisajes que se narran y se seleccionan previamente para enmarcarlos en la obra. Ya en los primeros párrafos del artículo primero de los «Tiempos antiguos» (Unamuno, 28 de septiembre de 1891: 1), Unamuno sugiere el núcleo de su filosofía: el valor de «las impresiones frescas y puras» del universo del niño (lo contemplativo, lo imaginativo, lo creativo) frente a la inutilidad del hombre sometido y limitado por el mundo histórico, dogmático e institucional (el colegio, el maestro, el proteccionismo social):

¡Que hermoso salvajismo el de la infancia! Llenan la del hombre como la de la humanidad, pavorosas leyendas! Para el niño es todo misterio, las colinas grandes montañas, cualquier riachuelo caudaloso, y llegan a él las impresiones frescas y puras [...] Sentíamos confusamente en el fondo del alma la trabazón de todo (*ibid.*: 1).

Como bien menciona Carlos Blanco Aguinaga (1975: 137-157), para Unamuno, «la niñez simboliza la fe perdida, como valor absoluto», y, por ello, vuelve «al recuerdo de la niñez en busca de la fe inocente en que había vivido tranquilo». Bajo la historia externa llena de sucesos cotidianos, políticos, militares y religiosos, se narra, tanto en los artículos, como en la posterior obra, toda clase de imaginaciones en que el niño se perdía (Blanco, 1975: 129).

Tanto en los cinco artículos de «Tiempos antiguos», como en la primera parte de la obra, el autor nos recuerda que «el dogma y la fe en él son apenas el foco hacia el cual converge el modo de sentir la vida toda un niño que [...] se deleitaba en abandonarse a la inconsciencia de ensueños de armoniosas fusiones con el ser del mundo» (Blanco, 1975: 130). En el primer artículo, aparece constantemente el contraste entre el mundo fértil y soñado, frente al mundo infértil y acomodado a la historia. En este primer artículo, se relatan los principales temas que en el libro se desarrollan a través de distintos ejemplos y personajes, esto es, los principales símbolos y temas se mantienen en *Recuerdos de niñez y mocedad*: el tema de la inocencia y el salvajismo de la niñez; el tema del ingenio infantil, tanto en la descripción de los insectos («[...]

admirábamos á los bichos raros y de extrañas cataduras, unos con un cuerno á la espalda, otros con cuernos ramosos [...] era misterioso el alumbranoches ó luciérnaga, tremendo el rompe-dedos», del maestro y en la invención de los motes («Fue mi primer maestro un viejecillo que olía á incienso y alcanfor [...] que le valió el mote de “el pavero”»); el tema de la concepción de la justicia infantil frente a la institucional, y, también, se describe el colegio como el lugar donde el protagonista se abre a la vida histórica. Unamuno critica, irónica e indirectamente, el dogma institucional y el mecanicismo de su profesor al definirlo como un hombre infértil, o al comparar la imagen de su colegio con la autenticidad de los que iban a las escuelas «de balde».

Por otro lado, en el segundo artículo de «Tiempos antiguos» (19 de octubre de 1891) se añaden otros temas principales que se amplían en el libro con más detalle y precisión. Se trata de la música sin palabras («¡Santa y dulce pureza de la música!»). Frente al músico don Higinio, músico mayor según los Batallones de Carlos V, el autor busca lo poético de la música. Blanco menciona (1975: 188), como ocurre en *Amor y pedagogía*, que el autor quiere entregarse a una forma de realidad inconsciente y contemplativa para atravesar la continuidad eterna y para que se pierda su conciencia. El autor quiere volver a la canción de cuna, vinculada simbólicamente a la idea de la madre y su claustro o cuna. Con esta música que es «la pura melodía que, nacida del subconsciente de la madre [...] anida para siempre, con imprecisos contornos, en el subconsciente del niño que el hombre lleva dentro» (*ibid.*: 188). De igual forma, el autor nos muestra que en la diversión del niño («Recuerdo cuando cogíamos a un gato y le tiramos chimenea abajo, por la del *fondero*»), y en las «chiquilladas» se encuentra la «miga» de los «grandes sentimientos y grandes ideas». Nos enseña constantemente que en la base de todas las conductas personales y las escuelas institucionales está la imaginación del niño.

En este segundo artículo nos desvela un secreto que en el libro no aparece de forma explícita, sino que se desarrolla en su plenitud: hacerse uno en la escritura. Ya en el mismo artículo reflexiona sobre el proceso de su escritura. El autor nos cuenta que desde niño había sido el «novelador áulico», pero que nadie le tomaba en serio, y, por ello, cortaba los cuentos narrados matando al héroe cuando los lectores le decían «basta». Este hecho se puede aplicar a su intención de recopilar los artículos en libro,

pues sabía que no podría hacerse uno en el artículo, ya que los lectores le matarían leyendo los artículos como hechos documentales (Unamuno, 19 de octubre de 1891: 1-2):

¡Como ha de ser! Ya entonces se reían muchos de mi simpleza. La verdad ante todo, no voy á hacerme el artículo, pero la verdad es que yo tenía cierto prestigio, reunía al derredor mio á varios, y les espetaba cuentos de tira y afloja, eco de mis lecturas de Julio Verne y Mayne Reid, donde todo era buques tragados por ballenas, cocodrilos combates con salvajes é *indígenas*, naufragios y mil atrocidades que iba desarrollando como un tendero su tela, por varas hasta que al decirme «basta» cortaba la relación matando al héroe.

Al final de este apartado, al igual que en el último párrafo del capítulo cuarto del libro, nos indica lo que quiere extraer a través de su escritura:

Toda nuestra niñez iré sacando á luz, y harto bien pegado me creeré si al leer mi niñerías mis amigos de la infancia y compañeros de colegio les sube al hondo del alma reminiscencia gustosa de aquellos días en que dejaba la blusa hecha girones en una percha, volvíamos á casa resudados, con la cara en fuego, brillándonos vida en los ojos, con algun cardena en el cuerpo acaso, abierta la vista a la hermosura de las cosas y cerrando el alma á la inmensa tristeza de su meollo, y cogíamos la cama para dormir como duermen los santos y los niños (*ibid.*: 1-2).

Como explica Carlos Blanco (1975: 173-174), Unamuno, en muchas de sus obras como *Niebla*, *El hermano Juan* o en *Del sentimiento trágico de la vida* plantea que existe «el sueño en que *se duerme* el hombre-niño en la inconsciencia de la fe o, ya sin precisión dogmática, en el abandono y la paz de la eternidad continua e inconsciente» (*ibid.*: 174).

Por su parte, en el cuarto artículo de «Tiempos antiguos» (16 de noviembre de 1891:1-2), se habla de los divinos antiguos de Leopardi y se define el alma de los antiguos, que es análoga a la de los niños, introduciendo su concepción del *redrotiempo* y su ansia de reflejar el tiempo de la creación que se asienta en lo eterno o en lo que Nietzsche llama *eterno retorno*. Asimismo, se explica el error de concebir lo moderno como lo más nuevo y lo arcaico, como lo más viejo:

Los sentimientos que el arte nos removía en nuestro colegio eran análogos á los que removía en las almas antiguas, almas de una pieza que sin cansancio de la vida abrían los ojos á

todo júbilo, por pasajeros que fuesen, el corazón. Todo era misterio para los antiguos y en ello llevaban razón contra los que ven aquí misterio y allí no, porque ó se le ve en todo ó en parte alguno. Todo era para ellos misterio y todo también para nosotros en el colegio (*ibid.*: 1).

De esta manera, nos enseña que los antiguos somos nosotros y que la niñez, la juventud, la madurez y la ancianidad se encuentran dentro de nosotros. Se menciona, posteriormente, en *Recuerdos...*, en el octavo capítulo (2012: 49), que cuando nos hacemos mayores perdemos el sentido infantil: «Cuando nos hacemos mayores perdemos el sentido de este cómico infantil. La estúpida urbanidad nos ha taponado el alma».

Por otro lado, se habla de la piedad de la ficción, a través de la escena de muerte, que se produce en el libro de lectura que tenían que leer en el colegio. En la ficción se muere la madre de Juan y los alumnos lo sienten como si lo encarnaran:

Cuando en la lectura del Juanito se acercaba el día en que habíamos de llegar á la muerte de Julia, la madre del protagonista, había emoción desusada en nuestros espíritus y todos nos preparábamos al conmovedor pasaje. Al llegar el lector á él, la voz se le apagaba, los sollozos cortaban la lectura y todos nos enjugábamos los ojos llorando con Juanito la muerte de su madre. Más de una vez ví lágrimas furtivas en los ojos del maestro ó del pasante que dirigía la lectura. ¡Dichoso aquel que nunca se ha tenido que avergonzar de que lloraba! [...] Aquellas lágrimas tan deseadas, porque lo eran, y tan gustadas cuanto más sinceras, fueron las primeras que el arte nos hizo derramar, acaso para muchos, las última que le deben (Unamuno, 16 de noviembre de 1891:1).

El arte se les revela antes que la naturaleza, y son estas lágrimas las más puras y reales. En *Recuerdos* (2012: 51) Unamuno menciona lo siguiente:

Lo que llevábamos metido más dentro del alma son aquellos grabado en cuya contemplación aprendimos a ver aquellas viejas ilustraciones. Para el niño no adquiere eficacia y virtud la sentencia sino como leyenda de un grabado, y acaso lo más de los preceptos morales que rueda de boca en boca y de texto en texto, sin encarnar en a las acciones, se debe que no han encontrado todavía la figura visible, de color y línea, a que servir de leyenda.

No solamente influye en el protagonista la muerte de la madre ficticia, sino también un pasaje del libro que había entendido a medias, que también le causó gran impresión (Unamuno, 16 de noviembre de 1891: 1):

Un pasaje de él acaba diciendo:... «pasa bajo las banderas de Luzbel “¡oh vicio nefando!”. El paso bajo, las banderas de Luzbel me representaba como algo tremebundo y oscuro, una escena terrible en el infierno, sobre todo el apóstrofe final ¡oh vicio nefando! Yo no entendía lo de nefando, pero vislumbraba algo de una inmensidad recóndita en vicio. [...] Porque después lo he comprendido y todo su contenido, y sobre todo las cosas cambiado para mí desde que los integro o cedalino en su especial manera de escribir abusan tanto, entre otras muchas palabras de esta de *nefando*. ¡Cuán de menos viejo y sibilítico sentido, que apenas lo era!

Esta concepción del arte se expone con más densidad en el volumen al introducir las explicaciones de los armuñeses y madianitas en el noveno capítulo de la primera parte (2012: 50-52). El narrador cuenta que en los dos volúmenes formados por artículos que se encontraban en la librería de su difunto padre, en la titulada *España pintoresca*, había, entre las diferentes descripciones costumbristas de diferentes regiones españolas (gallegos de Finisterre, los navarros, los alaveses), las descripciones de los armuñeses que estaban en la fantasía del narrador, «fuera de espacio y de tiempo, en la región sublime de las formas puras, juntos con los madianitas [...] de que nos hablaba nuestro amigo» (Unamuno, 2012: 52). Sin embargo, cuando el narrador llegó a Salamanca y vio a los armuñeses vivos, tuvo que cerrar los ojos para que su memoria se envolviera de poesía. Estas acciones responden a la concepción del nombre que tenía Unamuno. En el artículo «La suerte de los Fulánez» (Ereño Altuna, 2007: 266) nos dice que el principio fue el verbo o la palabra y cómo la más profunda filosofía se reduce a una ciencia de la generación de las ideas, es decir, a la *ideogonía*, que hay que llegar a través de la *onomatogonía*, ciencia de la generación de los nombres. Nos explica que «llevamos las ideas encerradas en nombres, puesto que el nombre es la botella de Leiden de donde la idea surge y en que se encierra» (*ibid.*: 266). Por eso, es la palabra la que guía la Idea. En la concepción unamuniana se entiende la palabra en su sentido nouménico (espiritual y constituyente), ya que es esta la que crea, y no la Idea. Asimismo, es la palabra-espíritu la verdadera originalidad creadora. Es esta el arquetipo originario de toda idea. Según Pedro Cerezo Galán (1996: 38), «la palabra es la llave del ser porque está asociada al poder con que se manifiesta el espíritu, el viento de la creación y de la renovación». Así, el narrador de *Recuerdos de niñez y de mocedad* dice que «lo que llevamos metido más dentro del alma son aquellos grabados en cuya contemplación aprendimos a ver aquellas viejas ilustraciones» (2002: 50).

En el último artículo de «Tiempos antiguos» se habla del *coco* como «el primer ente sobrenatural en la infancia». Para Unamuno el peor castigo de todos consiste en «quedar en el cuarto oscuro a merced del coco». El cuarto oscuro para el niño se convierte en el infierno donde el niño se tapa los ojos, pero aun tapados sigue viendo los misterios y la oscuridad del coco. Frente a la oscuridad, está con la luz el principio de la vida (Unamuno, 30 de noviembre de 1891: 2):

El niño aborrece la oscuridad, en ella puede tropezar, caer y romperse la cabeza, ella lleva consigo todas las tristezas de la ceguera y la privación de la luz que es el principio de la vida.

Todos estos pasajes introspectivos, símbolos y arquetipos analizados reaparecen en la posterior obra como medios para guiarle al lector a esa visión del mundo contemplativo que se encuentra en el ámbito de la imaginación que vive a *redrotiempo* y que desea, en contra de la dirección del futuro de la creación, volver a recuperar lo potencial creador de lo originario, como su ensueño de des-nacer a la región de las *ideas madres* como lo decía Amiel en su *Diario* (1856). Esto se refleja, entre otras cosas, con la integración en el texto de descubrimientos nuevos (que el *cochorro* se llamaba *melolontha vulgaris*), así como con la integración abundante de los vocablos inventados o dichos que empleaban los niños cuando jugaban o hablaban entre ellos (*de balde, farolines, arrascachimeneas, engoitar, un chau de manzada, un atal de naranja, un cusursito de pan*).

Por otro lado, en la segunda parte, conformada por los siete capítulos que corresponden a los artículos anteriormente mencionados, titulados «Tiempos medios», se marca el fin de su edad antigua y el principio de su edad media, es decir, la integración en el tiempo histórico. Se trata de un recorrido de experiencias de aprendizaje del protagonista mientras relata sus opiniones sobre un sistema de enseñanza basado en la escolástica y el tomismo. El protagonista señala la esterilidad y la incoherencia organizativa de ese sistema de aprendizaje. El desarrollo espaciotemporal responde a su crecimiento, que compagina lo vital en contraposición a lo infructuoso, relacionándolo con los espacios abiertos y los espacios cerrados para,

con todo ello, concluir con una apología de cómo debiera salir el alumno después del Bachillerato (y que fue lo que no sucedió con él) (2012:120):

Debería el joven, al salir de tal estudio, llevar impresa en su mente una concepción fecunda de la vida y sus manifestaciones, sellado en su espíritu el concepto vivo de la naturaleza viva. Pero nada de esto sucede. Nuestras deplorables tradiciones escolásticas que hacen de toda enseñanza una disciplina predominante o exclusivamente literaria, la desatención de la opinión pública y la organización detestable de nuestra enseñanza hace que no se saque sino una fría y mecánica concepción de casillero.

Asimismo, en este apartado, el personaje central desea encontrar su «yo mismo», cosa que el sistema de enseñanza le impide. Esto le empuja a dirigirse hacia el ámbito religioso, que tampoco responde a sus inquietudes, ya que no es capaz de encaminar sus instintos eróticos y porque el sistema en que se basa el culto religioso es corrupto (Congregación de San Luis Gonzaga). Por ello, dirige su reflexión al desarrollo de su conciencia, buscando su «yo íntimo».

En la «Moraleja», parte conformada por tres páginas sin capítulos, que corresponden al epílogo de los artículos de *El Nervión*, se relata lo que el protagonista en sus tiempos de Universidad en Madrid pensaba. Recordaba de una forma nostálgica los tiempos de niñez. El protagonista, desde una perspectiva más adulta, hace una introspección volviendo a su infancia. Indirectamente, el narrador nos revela, en parte, el secreto de esta especie de *nivola*. Parece que el autor quiere que volvamos sobre nosotros mismos, como lo hizo el protagonista, y, paralelamente, revelarnos las *ideas madres*. El protagonista nos declara el misterio (Unamuno, 2012: 127-130):

¡Cuántas veces volvemos la vista a la intuición serena de los primeros años, la que a fuerza de sencillez alcanzó la mayor profundidad! La mayor profundidad, la que sondea el ojo creador de la poesía, cuya fecunda edad es la niñez [...] Mas sólo conservando una niñez eterna en el lecho del alma, sobre el cual se precipita y brama el torrente de las impresiones fugitivas, es como se alcanza la verdadera libertad y se puede mirar cara a cara el misterio de la vida.

El «Estrambote» representa un añadido donde el autor empieza por discernir lo que es la identidad vasca entendida por los escritores y artistas de su tiempo como Lecuona, Trueba y don Manuel Rueda. Estos son la representación de un tipo de reflejo realista y, a la vez, costumbrista de un Bilbao cultural de finales del siglo XIX y

principios de siglo XX. Frente a esto, Unamuno procura vivir de una manera vital lo que la identidad vasca representa, alejado de las estampas creadas por los anteriores autores, desplazándose al valle de Arratia e introduciéndose en las vivencias de sus aldeanos para sentir de una forma intensa sus particularidades. Su contacto con la pura naturaleza le hace tomar conciencia de una serie de personajes que viven su vida al margen de la realidad de la villa de Bilbao. Además de esto, debemos tener en cuenta que Unamuno se nutre de un modelo como el que aparece en la obra de Renan, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*:

[...] la semblanza de los aldeanos de Arratia, a la que dedica el final del capítulo segundo y todo el tercero del «Estrambote», tiene mucho que ver con la evocación del viejo noble bretón que abre las memorias de Renan. Tanto el arratiano, «con su gran sombrero de ala por detrás replegada, sus melenas, su pipa de barro y el ancho cuello de su camisa», como el caballero provinciano sobreviviente de las guerras de la Vendée que Renan llegó a conocer cuando niño (también tocado con amplio chambergo y con la larga cabellera recogida en trenza) son restos vivos de un Antiguo Régimen que transmiten algo de su prestigio étnico a dos escritores que se pretenden exponentes de sendas razas, la vasca y la céltica, supuestos sustratos prehistóricos de sus respectivas naciones, España y Francia (Juaristi, 2019: 47).

Todo ello, genera en Unamuno una reivindicación de la identidad vasca, con su defensa del lenguaje, del folklore y las costumbres vivas y de sus mitos ancestrales, dando lugar a un compromiso político que afianzaba su sentir existencial. Con todo ello, Unamuno hace una apología de la villa de Bilbao como núcleo referencial e ideológico de toda una comunidad histórica y política con perspectiva de futuro (Unamuno, 2012: 145):

Y me dio una congoja que no sabía de dónde arrancaba y me puse a llorar sin saber por qué. Fue la primera vez que me susurró al corazón el misterio de la vida. Empezaba yo entonces a bañarme en un romanticismo que luego diré.

3.El lenguaje poético: la forma como recurso creativo

Unamuno, a partir de la reinterpretación o recuperación de sus vivencias de la niñez por medio del lenguaje descrito, construye las visiones fragmentarias del mundo contemplativo donde todo se presentaba como «una unidad indisoluble con el yo, como nebulosa indiscernible» (Lanz, 2005: 526). Pero, lo que importa para el autor no

consiste en recuperar tanto la realidad objetiva de la infancia, sino en construir la Idea que Unamuno tenía de ella, es decir, la recuperación del «reflejo vivo —consciente o inconsciente— en la memoria del hombre que volvía sobre su niñez “como volvía a recobrar fuerzas Anteo a su tierra”» (Blanco, 1975: 134). En este sentido, «recordar es poseer; ser así» (Blanco, 1975:135).

El lenguaje construye la forma en que Unamuno recreaba, revivía e inventaba en su memoria la Idea de la niñez. Es el lenguaje el medio de construcción de la ficción que supone en Unamuno, según Francisco La Rubia (1999: 116), la base de la realidad humana:

La representación de la ficción supone entonces en Unamuno una existencia basada en lo más «natural» para el ser humano: la mediación implícita en la representación que, a partir del lenguaje, encarna en el mito y la leyenda.

No debemos olvidar que *Recuerdos de niñez y de mocedad* es una obra «vivípara» que responde a su poesía orgánica³ en la tradición de Friedrich Schlegel y Samuel Taylor Coleridge (117). Se trata del lenguaje surgido de la imaginación creadora, que, a diferencia de la escritura mecanicista u «ovípara» que inspiró los escritos del siglo XVIII y también del realismo y naturalismo decimonónicos, trata de representar la vida, esto es, sus realidades internas más valiosas como el sentimiento, el sueño o la pasión (La Rubia, 1999:117). Como poeta organicista que es, Unamuno capta lo vivo y lo poético de las cosas en la descripción de escenas que son las que «se aprenden y se enseñan antes de saber a leer y escribir, representan la verdadera tradición que el documento nos impide comprender y sentir»⁴ (47). Lo vital se describe en las impresiones que le recordaban los estudiantes de la escuela «de balde» (13); las escenas del profesor «el pavero» cuando les daba cañazos a Ene (14); en las travesuras con el «arrascachimeneas» (22); en el *crescendo* de «engoitar a Dios» (23); en el canto «carabí, hurí, hurá» del romance infantil (24) en las aventuras contadas por Pepe Garaigorta sobre «los madianitas o infrahumanos» (27); en el intercambio de cromos de

³ Cuando hablamos de organicismo de Unamuno, nos centramos en lo que La Rubia Prado nos explica (1999:117): «Por organicismo me refiero a la noción de que el todo es más y anterior a la suma de las partes; estas partes están, a su vez, interconectadas. En el más amplio sentido del término “organicismo”, todo en el universo se considera interconectado siendo una misma cosa».

⁴ Todas las citas de esta sección están extraídas de UNAMUNO, M. (2012). *Recuerdos de niñez y de mocedad*. Madrid: Alianza

los «santos» para comprar «un chau de manzana, un atal de naranja, un cuscursito de pan» (30); en repetir el nombre de las cosas delante de ella como «¡el Vizcaíno montañés!» (36); en el juego arbitrario con palabras «sapo», «sapaburu», «solitaña», «cochorro», «abejorro», «sanjuanero» (38); en el misterio del libro «el Mazo» (50); en las aventuras de «Juanito», «Chirripito»; en las descripciones de «los armuñeses» y «los madianitas» del libro de su padre, titulado *España pintoresca*, las cuales residían fuera del tiempo y espacio, en su fantasía (p.50); y, en los sucesos «parragarris» de Semana Santa (67). Pero, sobre todo, esta vitalidad se refleja en el recuerdo duradero que tiene de las tumultuosas salidas de clase, «aquellos gritos, aquel tumulto de la libertad, aquella polvareda me alegraba el corazón» (88-89).

Todas estas descripciones que estaban más allá de una psicología racionalista y abstracta de la creación componen «la forma de la escritura capaz de captar lo vivo, lo poético de las cosas» (La Rubia Prado, 1999: 118). Solamente, de esta forma, puede el ser humano *crear* algo nuevo de la nulidad (118). De esta manera, menciona Francisco la Rubia Prado (119) lo siguiente:

La *Vida* nos invita a que, como Don Quijote, representemos la ficción conformando nuestra vida, como una novela, al servicio de la consecución de nuestra personalidad individual como poesía, y siempre enmarcada en la cultura o totalidad a la que orgánicamente pertenecemos. Sólo partiendo de la comunidad propia se puede llegar, para Unamuno, a formar parte efectiva de lo universal o de la humanidad.

A través de la descripción de escenas a modo de écfrasis, Unamuno trata de llegar a las *ideas madres* «anterior[es] a la agonía de los contrarios que siguió la crisis racionalista y más hondas y reales que ella» (Blanco, 1975: 136). Esta búsqueda del mundo original –entendido como creativo– se logra a través del descubrimiento del sentido etimológico de las palabras; la invención de palabras, que son producto del ingenio infantil de los protagonistas de la ficción; el empleo de recursos conceptistas; vocabulario popular, y, sobre todo, a través de la parodia.

Esta búsqueda del mundo original se vislumbra, tanto en la anécdota simbólica del *cochorro*, como en el impacto causado por aquellas palabras del pasaje del libro de lectura de clase, entendido a medias: «¡Oh vicio nefando!». Igualmente, esta búsqueda

se encuentra en el anhelo de descubrir el sentido más nuevo (más antiguo u original) de las palabras. Como menciona Juan José Lanz (2005: 528), la búsqueda del «cochorro ideal» implica, más allá de comprender el significado racional del lenguaje, la búsqueda del misterio de la infancia o lo que es lo mismo, la búsqueda simbólica de las ideas que encarnaron la primera visión, a partir de un lenguaje que revela en su función mágica.

Por otro lado, como hemos comentado anteriormente, los juegos etimológicos poseen un valor muy importante a la hora de descubrir ese sentido organicista de la existencia a modo de Schlegel y Coleridge. Como menciona Ortega y Gasset (Unamuno, 1980: 21), frente al valor corriente de las palabras, Unamuno «prefiere su sentido etimológico, y esto le induce a darles mil vueltas y a sacar del vientre semántico de cada vocablo serpentinas de retruécanos y otros juegos de palabras». La lengua le sirve como revelación de la verdad, y, para revivir esta, trabaja la lengua y le saca su «jugo», recuperando sentidos olvidados y recónditos que le sirven como revelación. De hecho, para él, la palabra contiene la verdad (*etymos*). De ahí, su tendencia a penetrar en la estructura de la lengua a través de la disección etimológica (Pedraza y Rodríguez, 2000: 371-372).

En cuanto a la parodia, no debemos olvidar que el título mismo de la última parte del «libro íntimo» se titula «Estrambote»⁵, lo que marca un final cómico, paródico y ambiguo de la obra, probablemente, para cuestionar el modelo autobiográfico precedente y el hecho de que su propia obra se instala dentro de la historia de la literatura, aunque con la diferencia de ser conscientes de ello, y, como consecuencia, buscar la verdad, que no consiste en separar la ficción novelesca de la verdad realista, sino que consiste en comprender que la vida es y debe ser representación de la ficción. A lo largo de la obra, el autor hace uso constante de la parodia en las descripciones de los personajes (el maestro, el profesor de latín y el profesor de física), en las descripciones de las fiestas populares (Semana Santa y Carnavales), y en el empleo de la jerga popular («a la pata llana», «ni jota», «aún conservo dejos»):

⁵ Según el *DRAE*, «Del it. *strambotto*: 1. m. Métr. Conjunto de versos que por gracejo o bizarria suele añadirse al fin de una combinación métrica, especialmente del soneto».

Del Carnaval ¿qué he de contaros? De aquel lúgubre Carnaval callejero, con sus máscaras *barragarris* (ridículas) y sucias, con el hombre del «al higuí» y con los eternos *batos* o aldeanos. Mucho más pintoresca que el Carnaval era la Semana Santa con sus procesiones; mucho más deseada (Unamuno, 2012: 68-69).

La parodia entendida a manera de Mijaíl Bajtín (2003) es empleada para devaluar a los textos y hechos convencionales al modo de los rituales de carnaval cuando desentronizan y ridiculizan a las autoridades e ideologías vigentes. Se emplea la parodia y la comicidad que esta genera en los actos convencionales del colegio y también, en los discursos de los personajes y del narrador para degradar los valores vigentes y dar origen a la renovación (Unamuno, 2012: 85):

De Barrón contábamos mil cosas para amenizar el curso y poetizarlo cómicamente. Decíamos que iba diariamente a hacer la compra y se llevaba a casa en un papel medio besugo, que guardaba las patatas en el sombrero de copa y al saludar se le derramaban, añadiendo que al sonarse lo hacía con un papel oculto en el moquero, por ahorro, sirviéndose para ello de las *copias* que nos echaba y que por esto nos las echaba tan a menudo.

Anne Marie Øveraas (1993: 55) menciona que «la destrucción de lo viejo es necesario para dejar sitio a lo nuevo, es decir, la destrucción no significa aniquilación sino renovación».

Este modo de de escritura puede parecer un tanto anárquico, sin un orden claro, y da la impresión de que el propio texto, en la medida que se va escribiendo, sugiere ideas nuevas al autor para desarrollarlo. Cabe destacar el uso de paradojas; esta forma de escribir «a lo que salga» –como explica Unamuno– evita la mecanización, y, con ello, estimula la imaginación creadora (La Rubia Prado, 1999: 116). Sin embargo, aunque es verdad que su retórica nace de sus «arrebatos personales», no por ello se suprime por completo la influencia de la tradición literaria con la que aspira romper, ya que emplea frases largas y sintácticamente complejas, asimiladas en la lectura de los grandes maestros (Pedraza y Rodríguez, 2000: 378). Esta influencia se aprecia claramente en los momentos en que Unamuno pone en boca del protagonista niño pensamientos complejos propios del autor maduro, y, a su vez, rompe con el *decorum*:

[...] ¡Santo espíritu el de los chiquillos que tomando en juego la vida y como espectáculo el mundo, saca la miel de toda triste realidad! (Unamuno, 2012:83-84).

¡Santa edad de la madre Poesía y del padre Juego! Sí del padre Juego, de que, como enseñaba Schiller, nació el arte. La intuición pueril del mundo, el santo soplo de la madre Poesía refresca al alma (Unamuno, 2012: 128)

4. El lector implicado: testigo de la realidad como mediación

En general, todas las técnicas lingüísticas —testigos de mediación del texto y su proceso de narración— son empleadas por el autor para crearse a sí mismo en su proceso de escritura y, paralelamente, transmitir al lector implicado esa idea de que la vida es metáfora o mediación, es decir, la encarnación de la mediación donde no existen limitaciones entre la realidad y la ficción. Es en este ámbito intermedio (donde lo inefable deviene palabra) donde se enmarca la autobiografía. Se descubre un «yo íntimo» que se contrasta al «yo externo» que había sostenido la tradición anterior. Los textos autobiográficos rompen con los presupuestos estéticos transmitidos desde la cultura grecolatina hasta el Barroco, descubriendo el carácter de verdad del orden absoluto de la ficción que tenía hasta entonces el ámbito literario. Así, se confunden la ficción y la realidad y se establecen nuevas relaciones entre los elementos comunicativos del texto literario. De esta manera, se crea una interdependencia entre los papeles del autor, lector y texto, que es necesaria para que el autor y el lector adquieran *personalidad*, la conciencia y la continuidad de su propio ser. Según Francisco Ernesto Puertas (2003: 442), la novedad de la autobiografía consiste en convertir al individuo en protagonista de su propia vida por medio de la obra:

La novedad introducida por la autobiografía está en considerar al hombre (y posteriormente a la mujer) común como héroe y protagonista de la literatura; esta heroificación romántica del individuo corriente se convierte en la base ideológica sobre la que se sustenta esta nueva construcción, y en la que no sólo es importante el texto en sí sino su relación con la vida y con sus contextos, con la implicación que el desvelamiento del misterio personal supone para el lector, que así co-protagoniza este nuevo género al identificarse en lo que de común hay en el ser humano.

Como menciona Lejeune (1994: 85) el género autobiográfico se fundamenta en el carácter contractual entre el autor y el lector, donde este último actúa como juez del establecimiento de este género, pues depende de su identificación y reconocimiento en lo narrado la existencia del género autobiográfico. Por eso, dependiendo del lector, puede que no exista la autobiografía como género, ya que, como menciona Eakin (citado en Francisco Ernesto Puertas, 2003: 455-456), la ficcionalidad referencial del texto autobiográfico «corre el riesgo de perder su *status* como género diferenciado y confundirse completamente con la ficción» por la falta de base sincera en el hecho referencial autobiográfico. De hecho, cuando el lector intenta recurrir a la autobiografía para encontrarse a sí mismo, lo consigue implicándose en lo que el autor relata en su proceso de escritura y renunciando a su identidad histórica. Igualmente, el autor lo hizo en el proceso de escritura al renunciar su «yo histórico», a la vez que pretendía sustanciarse. De esta manera, ambos llegan a descubrir lo vital y creador de la vida que reside en ese espacio indescifrable e intermedio, pero intuido y descifrable por el lector. Esto es, se produce un desdoblamiento tanto del autor en su proceso de escritura, como del lector en su proceso de lectura en una auto-observación con el fin de convertirse en objeto de observación por parte del «yo sujeto», conformando dos «yoes autónomos» salvándose en la eternidad de la *otredad*.

En *Recuerdos de niñez y de mocedad*, la retrospección afecta a la autorreferencialidad del *yo* del autor, ya que la memoria une el *yo* desdoblado del presente y del pasado en su conciencia juzgándolos. Asimismo, el pacto autobiográfico entre autor y lector se cumple mediante el testimonio, configurado mediante el proceso de escritura que penetra en lo vital e íntimo a partir de la observación externa que evalúa las acciones pasadas.

Podemos decir que la autorreferencialidad del *yo* de la autobiografía se debe a la *in-definición* y a la circularidad de esta, ya que en el proceso autobiográfico se produce la dialéctica entre el género y los textos que, según Ernesto Francisco Puertas (2003: 463),

impide, inicialmente, inclinar la balanza hacia uno de los dos extremos en que el escritor se mueve: el *yo* del pasado que se enuncia y es analizado por el *yo* del presente que analiza y que enuncia, lo que viene a marcar las dos orillas que la tensa cuerda de la memoria autobiográfica, la vida que fue y la escritura que es, constantemente desea traspasar y poner en comunicación hasta abolirlas o confundirlas. Por tanto, sugerimos que justamente la autobiografía tenga su espacio en esta *tierra de nadie* que se halla en el centro de la batalla librada entre la vida y la escritura, sin ser conquistada por ninguna de las dos, ubicada entre lo que existió pero ya no existe y lo que no existe pero es capaz de crear la ilusión referencial de ser verdadero, o cuando menos verídico.

5. Conclusión

Después de un profundo análisis crítico de *Recuerdos...*, hemos comprobado que la obra concentra en sí una posible e improbable respuesta al problema existencial del hombre de carne y hueso y a su conflicto trágico entre la experiencia de su caducidad y su ansia de inmortalidad, así como de dar sentido al universo. Por medio de la creación de la escritura autobiográfica, Unamuno desea volver al origen perdido y eterno del «sí mismo» (al tiempo de *duración* y *creación*), que se basa en la constante perseverancia de la potencia del ser (*conatus*), pues al nacer el hombre sufre la caída en el tiempo natural e histórico, que se fragmenta y se consume. Dicho de otro modo, el «sí mismo» originario (creador) sale «fuera-de-sí» (tiempo) y se convierte en una exterioridad abstracta y limitada, condenada a la desaparición y a la nada. Como consecuencia, Unamuno plantea como solución de la paradoja existencial entre el tiempo y la eternidad, es decir, entre la existencia temporal aparential («salir fuera de sí») y la idealidad eterna («estar en sí mismo»), el encuentro del «sí mismo» o de lo eterno dentro del tiempo. Por eso, en la palabra y en el proceso de escritura de *Recuerdos de niñez y mocedad* se encarna lo vital y la memoria del origen (el reflejo del «yo eterno y permanente») del autor a *redrotiempo* (reviviendo hacia atrás) y a través del re-cuerdo y re-creación por medio de la memoria, en el presente (en el instante de escritura). El autor desea recuperar al hombre «contemplativo» e inconsciente que lleva dentro de sí y que no está limitado, ni por el tiempo, ni por el espacio. Para ello, emplea la escritura autobiográfica como una indagación sobre su propia personalidad y la

búsqueda del «yo eterno» a medida que la memoria recupera lo vital en una mirada hacia atrás en una reconstrucción *a posteriori*, aboliendo el tiempo en un constante perdurar y, a la vez, superando la división dualista entre la realidad y la ficción, al reconstruir un pasado originario que olvida cosas y añade otras, pero que constituye vida en el acto de creación o recuperación. Igualmente, en la escritura autobiográfica se produce el desdoblamiento del «yo presente e histórico» del autor, convirtiéndose en el testigo (en el otro) que analiza su vida con objetividad. La autobiografía se expande hasta invadir los límites de la ficción. El autor, a partir de la autobiografía, pretende hacer dudar al lector sobre la inestabilidad de las apariencias del «yo racional cambiante» y sobre la falacia de la realidad histórica (mecánica, caduca y delimitada). Igualmente, el autor pretende encarnar y plasmar en la escritura su «yo íntimo» con el fin de que la lectura del lector trascienda su conciencia, de manera que ambas se funden en una conciencia universal. En definitiva, el lector juega un papel necesario al convertirse en testigo de la pretensión de eternizarse del bilbaíno.

6. Bibliografía:

a) Libros:

ALBERCA, M. (2007). *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.

BAL, M. (1990). *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.

BLANCO, C. (1975). *El Unamuno contemplativo*. Barcelona: Laia.

CASAS, A. (2017). *El autor a escena: intermedialidad y autoficción*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.

CASTILLA DEL PINO, C. (2004). «El eco autobiográfico». *Autobiografía en España, un balance, Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001*. Madrid: Visor, pp. 19-26.

CEREZO, P. (1996). *Las máscaras de lo trágico. Filosofía y tragedia en Miguel de Unamuno*. Valladolid: Trotta.

GULLÓN, G. (1992). *La novela moderna en España (1885-1902): Los albores de la modernidad*. Madrid: Taurus.

GULLÓN, R. (1964). *Autobiografías de Unamuno*. Madrid: Gredos.

JUARISTI, J. (2019). *Españoles eminentes. Miguel de Unamuno*. Barcelona: Taurus.

LA RUBIA, F. (1999). *Unamuno y la vida como ficción*. Madrid: Gredos.

LEJEUNE, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.

MARÍAS, J. (1980). *Miguel de Unamuno*. Madrid: Espasa-Calpe.

MARICHAL, J. (2002). *El designio de Unamuno*. Madrid: Taurus

MOLINO, J. (1991). «Interpretar la autobiografía». *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*. Zúrich: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos.

ORTEGA Y GASSET, J. (1980). «En la muerte de Unamuno». *El escritor y la crítica*, en Antonio Sánchez (ed.). Madrid: Taurus, pp. 19-22.

ØVERAAS, A. M. (1993). *Nivola contra novela*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

PEDRAZA, F y RODRÍGUEZ, M. (2000). *Manual de literatura española. Generación de fin de siglo: Prosistas* (vol. IX). Estella (Navarra): Cénlit.

POZUELO, J.M. (1989). *La teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.

POZUELO, J. M. (2006). *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica.

UNAMUNO, M. de. (1920). *Tres novelas ejemplares y un prólogo*. Madrid-Barcelona: Espasa-Calpe.

UNAMUNO, M. de. (1922). *Andanzas y visiones españolas*. Madrid: Renacimiento.

UNAMUNO, M. de. (1927). *Cómo se hace una novela*. Buenos Aires: Alba.

UNAMUNO, M. de. (1958). «Escritor ovíparo». *Obras completas*, (vol. X: pp. 106-109). Madrid: Afrodisio Aguado.

UNAMUNO, M. de. (1967). «Novelas». *Obras completas* (vol. II). Madrid: Escelicer.

UNAMUNO, M. de. (1971). «La traza cervantesca». *Obras completas*, (vol. VII: pp. 1224-1228). Madrid: Escelicer.

UNAMUNO, M. de. (2005). *Manual de quijotismo. Cómo se hace una novela. Epistolario Miguel de Unamuno-Jean Cassou*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

UNAMUNO, M. de. (2012). *Recuerdos de niñez y mocedad*. Barcelona: Alianza.

b) Libros electrónicos:

BAJTIN, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*.

Recuperado de:

<<https://ayciunr.files.wordpress.com/2014/08/bajtin-mijail-la-cultura-popular-en-la-eda-d-media-y-el-renacimiento-rabelais.pdf>> [19/04/2020]

UNAMUNO, M. de (1906). *El secreto de la vida*. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-secreto-de-la-vida-776727/html/4933c36d-bdae-4091-9d98-e6d5232308f7_2.html#I_0_> [07/04/2020].

c) Artículos de revistas:

DEMAN, P. (1991). «La autobiografía como desfiguración». *Anthropos: La autobiografía y sus problema teóricos. Estudios e investigación documental*, 29, pp. 113-118.

EREÑO, J.A. (2007). «Cinco artículos desconocidos de Unamuno». *Letras de Deusto*, 37 (116), pp. 257-274.

FERNÁNDEZ, J. D. (1991). «La novela familiar del autobiógrafo: Juan Goytisolo». *Anthropos: Boletín de Información y documentación*, 125, pp. 54-60.

LANZ, J. J. (2005). «Espacio urbano, lengua y ficción en Recuerdos de niñez y mocedad, de Miguel de Unamuno». *Bidebarrieta: Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, 16, pp. 519-538.

d) Artículos de periódicos online:

UNAMUNO, M. de. (28 de septiembre de 1891). «Tiempos antiguos». *El Nervión*. Recuperado de <https://www.bizkaia.eus/kultura/foru_liburutegia/liburutegi_digitala> [07/03/2020].

UNAMUNO, M. de. (19 de octubre de 1891). «Tiempos antiguos». *El Nervión*. Recuperado de <https://www.bizkaia.eus/kultura/foru_liburutegia/liburutegi_digitala> [7/03/2020].

UNAMUNO, M. de. (2 de noviembre de 1891). «Tiempos antiguos». *El Nervión*. Recuperado de <https://www.bizkaia.eus/kultura/foru_liburutegia/liburutegi_digitala> [7/03/2020].

UNAMUNO, M. de. (16 de noviembre de 1891). «Tiempos antiguos». *El Nervión*. Recuperado de <https://www.bizkaia.eus/kultura/foru_liburutegia/liburutegi_digitala> [7/03/2020].

UNAMUNO, M. de. (30 de noviembre de 1891). «Tiempos antiguos». *El Nervión*. Recuperado de <https://www.bizkaia.eus/kultura/foru_liburutegia/liburutegi_digitala> [7/03/2020].

UNAMUNO, M. de. (8 de febrero 1892). «Tiempos medios». *El Nervión*. Recuperado de <https://www.bizkaia.eus/kultura/foru_liburutegia/liburutegi_digitala> [7/03/2020].

UNAMUNO, M. de. (22 de febrero de 1892). «Tiempos medios». *El Nervión*. Recuperado de <https://www.bizkaia.eus/kultura/foru_liburutegia/liburutegi_digitala> [7/03/2020].

UNAMUNO, M. de. (7 de marzo de 1892). «Tiempos medios». *El Nervión*. Recuperado de <https://www.bizkaia.eus/kultura/foru_liburutegia/liburutegi_digitala> [7/03/2020].

UNAMUNO, M. de. (21 de marzo de 1892). «Tiempos medios». *El Nervión*. Recuperado de <https://www.bizkaia.eus/kultura/foru_liburutegia/liburutegi_digitala> [7/03/2020].

UNAMUNO, M. de. (4 de abril de 1892). «Tiempos medios». *El Nervión*. Recuperado de <https://www.bizkaia.eus/kultura/foru_liburutegia/liburutegi_digitala> [7/03/2020].

UNAMUNO, M. de. (18 de abril de 1892). «Tiempos medios». *El Nervión*. Recuperado de <https://www.bizkaia.eus/kultura/foru_liburutegia/liburutegi_digitala> [7/03/2020].

UNAMUNO, M. de. (2 de mayo 1892). «Tiempos antiguos y medios (Epílogo)». *El Nervión*. Recuperado de https://www.bizkaia.eus/kultura/foru_liburutegia/liburutegi_digitala [7/03/2020].

ORTIZ-ALFAU. M. (1990). «Unamuno y Bilbao: Palabras pronunciadas en la Universidad de Salamanca el 15 de diciembre de 1986, con motivo del Congreso Internacional conmemorativo del cincuentenario de la muerte de don Miguel de Unamuno». *Bilbao*. Recuperado de <http://www.bilbao.eus/bld/bitstream/handle> [7/03/2020].

e) Tesis doctorales:

PUERTAS, F. E. (2003). *La escritura autobiográfica en el fin del siglo XIX: el ciclo novelístico de Pío Cid considerado como la autoficción de Ángel Ganivet*. Universidad Nacional de Educación a Distancia, España. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-escritura-autobiografica-en-el-fin-del-siglo-xi> <[x](http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-escritura-autobiografica-en-el-fin-del-siglo-xi)>.