

NOVELISTAS ESPAÑOLES DEL SIGLO XX (V)

Miguel de Unamuno

La obra narrativa de Unamuno es amplia y variada: la componen cinco novelas largas, siete más reducidas y varias docenas de cuentos, sin contar los relatos intercalados, al modo cervantino, en *Niebla*. Más de ochenta narraciones de distinta naturaleza constituyen un bloque compacto y de gran complejidad, que ha provocado múltiples acercamientos e interpretaciones dispares. Llama la atención la desnudez con que se presentan las historias. Si exceptuamos *Paz en la guerra* —novela con ribetes aún galdosianos, cercana en sus propósitos a un libro de recuerdos de la infancia— y *San Manuel Bueno, mártir* los relatos unamunianos están desprovistos de elementos externos: paisajes, notas sobre el marco en que se sitúan las acciones o descripciones físicas de los personajes desaparecen en beneficio de un tipo de narración que cuenta rápidamente lo imprescindible y se sirve a menudo del diálogo para transmitir un contenido altamente intelectual. La humorada de llamar «nivolas» a algunos de estos productos sólo sirve para subrayar la voluntad deliberada, por



Ricardo Senabre es catedrático de Teoría de la Literatura en la Universidad de Salamanca y crítico literario. Ha publicado, entre otros, los libros *Lengua y estilo de Ortega y Gasset*, *Estudios sobre fray Luis de León*, *Literatura y público*, *Capítulos de historia de la lengua literaria* y *Claves de la poesía contemporánea*. Se halla en curso de publicación su edición de las *Obras completas* de Miguel de Unamuno.

* BAJO la rúbrica de «Ensayo», el Boletín Informativo de la Fundación Juan March publica cada mes la colaboración original y exclusiva de un especialista sobre un aspecto de un tema general. Anteriormente fueron objeto de estos ensayos temas relativos a Ciencia,



parte del autor, de renunciar a las formas de la novela tradicional, a las técnicas desarrolladas por el realismo literario, como más tarde harán algunas corrientes de la novela europea. Para buscar un hilo conductor que explique, por encima de las diferencias externas, la radical unidad de la obra unamuniana, podemos partir de las declaraciones del propio autor, que se dirigía a sí mismo en sus *Soliloquios y conversaciones* (1911) con las siguientes palabras: «Sí, tus obras mismas, a pesar de su aparente variedad, y que unas sean novelas, otras comentarios, otras ensayos sueltos, otras poesías, no son, si bien te fijas, más que un solo y mismo pensamiento fundamental que va desarrollándose en múltiples formas». Pocos años más tarde, en el prólogo antepuesto a sus *Ensayos* (1916), Unamuno reiteraba: «Desde que empecé a escribir he venido desarrollando unos pocos y mismos pensamientos fundamentales».

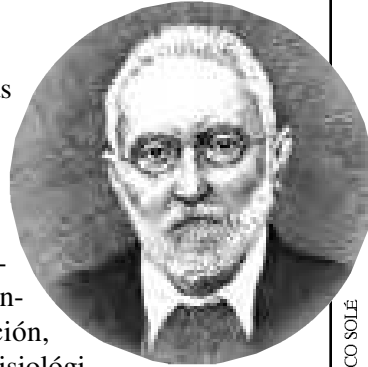
Ahora bien: en una obra de ficción, a diferencia de lo que ocurre en un ensayo, cualquier «pensamiento fundamental» necesita encarnarse en unos personajes y filtrarse a través de una historia cuya cohesión interna impone peculiares condiciones. La idea nos llega, en rigor, como metáfora. La ficción se convierte en vehículo metafórico; es un signo que remite a un significado distinto del habitual. Cuando se dice, por ejemplo, que en la novela *Abel Sánchez* el personaje de Joaquín Monegro representa la envidia, se acepta implícitamente que tal personaje es una metáfora. Sin embargo, como personaje que es, posee su propio entorno, actúa, habla, se relaciona con otros. La metáfora genera a su alrededor una constelación de metáforas subsidiarias, y todas ellas acaban por integrarse tal vez en un arquetipo que les proporciona sentido pleno.

Por otra parte, no es arriesgado conjeturar que el núcleo del «pensamiento fundamental» de Unamuno tiene que ver con el an-

→
Lenguaje, Arte, Historia, Prensa, Biología, Psicología, Energía, Europa, Literatura, Cultura en las Autonomías, Ciencia moderna: pioneros españoles, Teatro español contemporáneo, La música en España, hoy, La lengua española, hoy, Cambios políticos y sociales en Europa, La filosofía, hoy y Economía de nuestro tiempo. 'Novelistas españoles del siglo XX' es el título de la serie que se ofrece actualmente. En números anteriores se han publicado los ensayos *Luis Martín Santos*, por Alfonso Rey, catedrático de Literatura española de la Universidad de Santiago de Compostela (febrero 2002); *Wenceslao Fernández Flórez*, por Fidel López Criado, profesor titular de Literatura española en la Universidad de La Coruña (marzo 2002); *Benjamín Jarnés*, por Domingo Ródenas de Moya, profesor de Literatura española y de Tradición Europea en la Universidad Pompeu Fabra, de Barcelona (abril 2002); y *Juan Marsé*, por José-Carlos Mainer, catedrático de Literatura española en la Universidad de Zaragoza (mayo 2002).

La Fundación Juan March no se identifica necesariamente con las opiniones expresadas por los autores de estos Ensayos.

MIGUEL DE UNAMUNO



FRANCISCO SOLÉ

sia de perduración, idea repetidísima en las páginas del escritor, que no sólo refiere esa aspiración a sí mismo, sino que la extiende a todos los seres humanos. Así escribe, por ejemplo, en *Del sentimiento trágico de la vida*: «El instinto de conservación, el hambre, es el fundamento del individuo humano; el instinto de perpetuación, el amor, en su forma más rudimentaria y fisiológica, es el fundamento de la sociedad humana». Pero lo cierto es que la perpetuación por el amor «en su forma más rudimentaria y fisiológica» conduce a la paternidad; el padre se prolonga y perdura en el hijo. Por eso, cuando el desdichado Apolodoro de *Amor y pedagogía*, esfumadas ya sus esperanzas y fracasadas sus pretensiones con respecto a Clarita —que acaso podría haberlo hecho padre—, piensa en el suicidio, acude a exponer sus congojas al pintoresco filósofo don Fulgencio Entrambosmares, y éste, después de haber afirmado que «vivir es anhelar la vida eterna», le aconseja: «Ten hijos, haz hijos, Apolodoro», porque «lo más seguro es tener hijos..., tener hijos...». Y en el relato *Dos madres* (1920) la viuda Raquel, que mantiene relaciones infecundas con don Juan, le insta: «Hazte padre, Juan, hazte padre, ya que no has podido hacerme madre». En ocasiones, el padre acepta un hijo ajeno y se convierte en padre putativo, como sucede con el protagonista del cuento *El sencillo don Rafael* (1912), o con el padrino Antonio en el relato del mismo título (1915), porque a la postre, como escribe Unamuno en el artículo «Arabescos», cronológicamente próximo a estas narraciones, «un hombre es más hijo de quien le crió, educó y le puso en su puesto en la vida, que no de quien le engendrara, tal vez al descuido». Esta misma idea preside el cuento inacabado que, sin título definitivo —figuran dos: *El otro hijo* y *El vice-hijo*— se conserva manuscrito en los archivos de la Casa-museo Unamuno, de Salamanca. Y en *Abel Sánchez* afirma Joaquín Monegro: «Padre no es el que engendra; es el que cría». Así, el padrino Antonio o don Rafael son padres tanto como pueda serlo don Avito Carrascal de Apolodoro. Incluso más: el padrino Antonio comenta que el niño ajeno de que se hace cargo «es algo más que un hijo como los otros; es una obra de espíritu. ¡Es mi hijo!» Y conviene añadir que el ansia de perduración mediante la paternidad se extiende también a la mu-

jer. La Tomasa del cuento *Abuelo y nieto* (1902) «no pensaba [...] más que en los hijos que hubiera de tener. Ya que no era hombre sería madre de hombres, nodriza de hombres, criadora de ellos». Paralelamente, si la adopción puede suplir a la paternidad física, también la maternidad frustrada busca remedios, a veces extremados. La viuda Raquel arroja a su amante don Juan en brazos de Berta hasta que ambos tienen una hija de la que luego se apropiará Raquel. Con el fondo de la historia narrada en el capítulo 30 del *Génesis* y conservando incluso el nombre de la heroína, Unamuno construye en su novela *Dos madres* la historia de una terrible sustracción, en la que Raquel, impulsada por el espíritu de supervivencia, despoja a don Juan de su paternidad –nada más lógico, pues, que el amante muera poco más tarde en un extraño accidente– a fin de garantizarse ella misma su perduración. La lucha por la vida, motivo medular en la novelística del último tercio del siglo XIX, se ha convertido aquí, gracias a un súbito e inesperado salto a la modernidad, en lucha por la ultravida, por la continuidad tras la muerte. Al pobre Augusto Pérez de *Niebla* (1914), ¿qué le queda sino morir a manos de su creador, pese a las protestas del personaje, una vez que ha fracasado su tentativa con Eugenia?

A la luz de estos hechos puede examinarse el entramado que sustenta la novela *La tía Tula* (1921), donde hallamos uno de los tipos femeninos más complejos de la narrativa unamuniana. Aunque, como personaje, Tula es muy distinta de la Raquel de *Dos madres*, funcionalmente no difiere mucho de ella. Desde el primer momento, Tula desvía hacia su hermana Rosa el interés que por ella siente Ramiro, hasta que logra casarlos. Luego, Tula va despojando a su hermana y a su cuñado de sus hijos para cuidar de ellos, haciéndolos así «hijos de espíritu», esto es, más que hijos propios. Muere Rosa, como otros personajes privados de la posibilidad de perdurar, y Ramiro, rechazado por Tula, realiza un último intento al casarse con la hospiciaria Manuela. Pero también los dos hijos de este matrimonio pasarán a cargo de Tula, absorbidos por ella, con lo que las muertes sucesivas de Ramiro y Manuela constituyen el resultado inevitable exigido por la lógica interna del relato según los presupuestos unamunianos. Tula, llamada ya indistintamente «madre» o «tía» por sus «hijos de espíritu», pervive como representación arquetípica, como signo sincrético de paternidad y maternidad. En el prólogo al drama *El hermano Juan* –firmado en 1934– recordará

MIGUEL DE UNAMUNO

Unamuno que «tan hombre, tan persona es la mujer como el varón cuando dejan de ser macho y hembra. [...] Y cabe decir que el verdadero hombre, el hombre acabado, cabalmente humano, es la pareja, compuesta de padre y madre. Es la célula humana personal».

Desde esta perspectiva resultan nítidos algunos aspectos de *Abel Sánchez* (1917). El atormentado Joaquín Monegro, obsesionado por vengarse de Abel, toma al hijo de éste, que ha terminado la carrera de Medicina, como discípulo y ayudante, en un intento de sustraerlo a su padre biológico: «¡Éste, éste será mi obra! Mío y no de su padre. [...] Y al cabo se lo quitaré, sí, se lo quitaré!» Y Abelín, en efecto, se acerca cada vez más a Joaquín y acaba por casarse con la hija de éste y considerar padre a su maestro y suegro.

Pero el arquetipo de la paternidad como instrumento de perduración no se limita al hecho de la paternidad física ni tampoco a la conseguida por prolijamiento o por usurpación. Ya en una carta a Juan Arzadun, fechada el 18 de noviembre de 1890, habla Unamuno de su próxima boda y de los posibles hijos, para añadir: «Si Dios no me los da, no importa, los tendré ideales». Naturalmente, no se refería el autor a hijos adoptados, sino a creaciones del espíritu. El paralelismo entre creación biológica y espiritual es una idea central de Unamuno. Se encontraba ya en unas páginas del *Diario* redactadas hacia 1897: «Así como puso Dios deleite en la procreación para que hagamos de grado lo que por deber no haríamos, puso deleite de vanagloria en los trabajos de arte y ciencia para que los llevemos a cabo». El creador es, por tanto, padre y se vierte en su obra. Bastará recordar el poema «¡Id con Dios!» que encabeza el primer volumen lírico del autor (*Poesías*, 1907); en él, el poeta-padre se despide de sus hijos-versos a los que lanza al mundo con la inquietud de no saber qué suerte correrán. En este mundo de la creación –biológica o artística– regido por el principio de la relación paternofilial hay, claro está, casos de paternidad frustrada, como el del insigne don Fulgencio de *Amor y pedagogía*, siempre «meditando en la eternidad día y noche, en la inasequible eternidad, y sin hijos...», rodeado de «proyectos de obras» que nunca verán la luz, doblemente fracasado por falta de hijos naturales y de creaciones espirituales. Como doble es el fracaso de Federico y Eulalia en el cuento *Los hijos espirituales* (1916), frustrada ella en su afán de maternidad y él en su anhelo de gloria literaria. Mucho más sutil y complejo es el fracaso de Joaquín Monegro y de sus esfuerzos por

evitarlo en *Abel Sánchez* (1917). Joaquín no ha tenido un hijo que continuara sus inclinaciones, y, además, sueña con recoger algún día su gran experiencia clínica en un libro que nunca escribirá. Por eso se apropia del hijo de Abel y se convierte en su mentor y maestro (traducido a términos unamunianos, en su padre). Por si esto fuera poco, consiente que el joven Abel vaya recopilando notas para elaborar el libro que Joaquín no ha escrito y que será su otra vía de perpetuación, porque –reflexiona Joaquín– «era mucho mejor que escribiese otro aquella obra, como fue Platón quien expuso la doctrina socrática». Y no acaba ahí el proyecto de venganza de Joaquín Monegro. Una vez que le ha sustraído el hijo a su odiado Abel, le quedan a éste sus otros hijos, los espirituales, sus cuadros y su renombre como pintor. Por consiguiente, Joaquín planea escribir las *Memorias de un médico viejo*, donde «haría el retrato que siempre habría de quedar de Abel y de Helena». Las palabras de Joaquín en su *Confesión* no dejan lugar a dudas: «Y no serás Abel Sánchez, no, sino el nombre que yo te dé. Y cuando se hable de tí como pintor de tus cuadros, dirán las gentes: “¡Ah, sí, el de Joaquín Monegro!” Porque serás de este modo mío, mío, y vivirás lo que mi obra viva».

El proyecto de Joaquín consiste, como es fácil advertir, en algo más que una voraz absorción de la personalidad; es una anulación total de la persona odiada, despojada así de su carácter paterno y también de toda posibilidad de perduración por su obra.

Pero, de igual modo que Joaquín se convierte en «padre» espiritual del hijo de Abel, éste, en el caso de escribir el proyectado libro sobre la figura de su suegro y maestro, «creará» también un Joaquín, lo hará hijo suyo. Paternidad y filialidad invierten sus papeles. Se trata de una idea permanente en Unamuno que aquí ha revestido contextura narrativa. Si cada uno es hijo de sus obras, como escribió Cervantes y Unamuno recuerda, el propio Cervantes es padre del *Quijote* y, a la vez, hijo suyo. En *Abel Sánchez* se apunta un procedimiento que Unamuno explotará más tarde: la cesión de la palabra, por parte del padre-escritor, a un hijo-personaje que puede «crear» a su vez la misma historia, acaso con un signo diferente. En el caso de Abelín, el hijo espiritual de Joaquín Monegro, este recurso no pasa de ser mera posibilidad, propósito que no llega a cumplirse dentro de los límites de la novela.

Pero el camino está ya iniciado, y se aprovechará con mayor de-

MIGUEL DE UNAMUNO

cisión en *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez*, compuesta en 1930. En ella, el anónimo autor de las cartas que constituyen el relato llega a forjarse, basándose tan sólo en la observación externa, una imagen del silencioso y hermético don Sandalio. El narrador *crea* así al personaje, lo inventa, lo hace suyo al atribuirle un carácter y hasta una biografía. Sin embargo, el irreprochable don Sandalio del Casino va a parar a la cárcel, y por diversos indicios intuimos que existe un don Sandalio muy diferente del que ha creado el narrador con sus cartas; pero cuando, muerto ya el enigmático ajedrecista, su yerno intenta hablarle de él al narrador, éste lo rechaza: «Le ruego que no insista en colocarme la historia de su don Sandalio, que la del mío me la sé yo mejor que usted [...]. Me basta con lo que yo me invento». No se trata de rechazar la verdad en beneficio de la imaginación, es decir, de preferir la novela a la historia. Es, para decirlo tajantemente, que un padre no cambiaría a un hijo por otro, aunque este otro fuera más hermoso y saludable. Cuando el narrador dice «mi don Sandalio» se expresa con toda propiedad. Este personaje delineado ante nosotros es hechura, creación del narrador, hijo suyo, tan legítimo y real como ese otro don Sandalio familiar que sólo borrosamente entrevemos. El problema de la personalidad acaba por transmutarse en un problema de paternidad.

Este planteamiento se simplifica extraordinariamente y alcanza su culminación en *San Manuel Bueno, mártir*, novela publicada por vez primera en 1931 y para la que se ha señalado el precedente de *Il santo*, de Fogazzaro, pero cuyo más lejano origen se halla en el cuento unamuniano *El maestro de Carrasqueda*, de 1903. A don Casiano, el maestro, «Dios no le dio hijos de su mujer; pero tenía a Ramonete, y en él al pueblo, a Carrasqueda todo», y en el campo, «rodeado de los chicuelos [...] le brotaban las parábolas del corazón». Desde que conoce a los carrasquedños, sus intenciones son claras: «Lo primero enseñarles a que se lavaran; suciedad por dondequiera». También a don Manuel «le preocupaba, sobre todo, que anduviesen todos limpios». Y si don Casiano no escribe, pero se propaga por medio de sus discípulos —«¡Habla y enseña aunque no te oigan!»—, también don Manuel «escribía muy poco para sí, de tal modo que apenas nos ha dejado escritos o notas», según consigna Ángela Carballino.

En *San Manuel Bueno, mártir* tropezamos de nuevo con un na-

rrador –en este caso narradora– que «crea» un personaje del que sabemos que existe otra imagen distinta que, además, llegamos a conocer en parte, a diferencia de lo que sucedía con don Sandalio. Ángela Carballino, que se presenta como discípula de don Manuel –«hija» la llama él afectuosamente–, confiesa al cabo de unos años de ayudar al párroco: «Empezaba yo a sentir una especie de afecto maternal hacia mi padre espiritual». De nuevo, maternidad y creación son aquí paralelas. En el relato, Ángela está «creando» a su don Manuel –cuya imagen «iba creciendo en mí sin que yo de ello me diese cuenta»–, con sus dudas y su misteriosa y permanente tristeza, y esto explica la transformación de sus sentimientos. Se ha consumado aquí lo que en *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez* era tan sólo una intuición no desarrollada. El pueblo crea a san Manuel –y así lo muestra la narradora–, pero Ángela Carballino descubre también los repliegues tras los que se oculta don Manuel. La faz histórica y la intrahistórica del personaje se integran armoniosamente en la novela.

El arquetipo de la paternidad exige, sin embargo, el correlato de la maternidad, más firme y estable. Para proyectarse como padre, el creador debe partir de su situación de hijo. En el escritor, por ejemplo, «las ideas que en cierto modo traíamos virtualmente al nacer, las que encarnaron como vaga nebulosa en nuestra primera visión [...] son las ideas madres, las únicas vivas, son el tema de la melodía continua que se va desarrollando en la armoniosa sinfonía de nuestra memoria», como afirma Unamuno en *Recuerdos de niñez y mocedad*. Por eso gusta el autor vasco de repetir la frase de Wordsworth según la cual el niño es el padre del hombre. En la literatura unamuniana, los padres frustrados, los personajes en crisis o sin perspectivas inmediatas de proyección, vuelven a la actitud infantil y buscan en la mujer la madre. «¡Quién sabe!... Acaso casándome volveré a tener madre», medita Augusto Pérez en *Niebla*. En *La tía Tula*, el frágil y pusilánime Ramiro «se sobrecogía al oírse llamar hijo por su cuñada». La impetuosa Raquel de *Dos madres*, que trata de convencer a don Juan para que le dé un hijo de otra mujer, mantiene una posesiva actitud maternal con su amante, a quien «le hizo sentarse sobre las firmes piernas de ella, se lo apechugó como un niño»; o bien: «Volvió a cogerle Raquel como otras veces maternalmente, le sentó sobre sus piernas, le abrazó, le apechugó a su seno estéril. [...] Y le decía: –¡Hijo mío, hijo mío, hijo

MIGUEL DE UNAMUNO

mío!» En *Abel Sánchez*, y en un momento de profunda aflicción de Joaquín Monegro, su esposa lo llama «hijo» y lo acoge en su regazo «como a un niño enfermo, acariciándole». Ya mucho antes, en *Amor y pedagogía*, había narrado Unamuno otra situación semejante: en medio de la consternación de don Avito y Marina por el suicidio de su hijo Apolodoro, la esposa «coge de la cabeza» a don Avito, «se la aprieta entre las manos convulsas, le besa en la ya ardorosa frente y le grita desde el corazón: “¡Hijo mío!” A lo cual el atribulado pedagogo responde con un gemido: “¡Madre!”». Y en *Niebla* recuerda Augusto vagamente la muerte de su padre: «Repercutía en su corazón, a tan larga distancia, aquel ¡hijo! de su madre, que desgarró la casa; aquel ¡hijo! que no sabía si iba dirigido al padre moribundo o a él, a Augusto, empedernido de incompreensión ante el misterio de la muerte». Hay que decir que todo este tratamiento literario, y lo que supone en el pensamiento de Unamuno, procede de una experiencia personal que el propio autor relató muchos años más tarde, en *Cómo se hace una novela*, pero que ya había contado privadamente y con palabras muy parecidas en una carta dirigida a Pedro Corominas en 1901: «En un momento de suprema, de abismática congoja, cuando me vio [mi mujer] en las garras del Ángel de la Nada llorar con un llanto sobrehumano, me gritó desde el fondo de sus entrañas maternas, sobre-humanas, divinas, arrojándose en mis brazos: ¡Hijo mío! Entonces descubrí todo lo que Dios hizo para mí en esta mujer, la madre de mis ocho hijos, mi virgen madre...»

Pero no es esta coincidencia lo más interesante del asunto, salvo para destacar la posterior fusión entre vida y literatura, que podría extenderse a otros aspectos. Así, el arquetipo de la paternidad, por ejemplo, ¿no hace pensar en que Unamuno perdió muy pronto a su padre? Lo recuerda el autor en varias ocasiones, desde *Recuerdos de niñez y mocedad* (1908) hasta *Cómo se hace una novela* (1927), donde todavía leeremos: «Murió mi padre cuando yo apenas había cumplido los seis años y toda imagen suya se me ha borrado de la memoria, sustituida –acaso borrada– por las imágenes artísticas o artificiales, las de retratos». Pero, sobre todo, lo significativo es que Unamuno atribuye la misma circunstancia a muchos de sus personajes: el Pachico Zabalbide de *Paz en la guerra* «apenas guardaba penumbrosa memoria de sus padres»; el Gabriel del cuento *El abejorro* habla así de su padre: «Apenas lo recuerdo;

su figura se me presenta a la memoria esfumada, confinante con el ensueño»; del Augusto Pérez de *Niebla* se dice: «De su padre apenas se acordaba; era una sombra mítica que se le perdía en lo más lejano». Y algo semejante afirma la Ángela Carballino de *San Manuel Bueno, mártir*. Todos ellos, entre otros personajes, coinciden en esto con su creador. A pesar de ello, lo decisivo no es esta correspondencia biográfica, sino la configuración literaria del tema. Los arquetipos cruzados e intercambiables de la paternidad, la maternidad y la filialidad entablan relaciones que llegan hasta la formulación de ideas abstractas. «El amor es hermano, hijo y a la vez padre de la muerte, que es su hermana, su madre y su hija», leemos, por ejemplo, en *Del sentimiento trágico de la vida*. Este entramado de correspondencias lleva implícito un tipo que las subsume a todas: el de la familia como célula social, «la verdadera célula social», según palabras de Augusto Pérez en *Niebla*. Dentro de él figura un subarquetipo concerniente a las relaciones familiares: el cainismo, una forma de amputación y ruptura del modelo ideal, como pueden serlo la paternidad frustrada o la obra que no pasa de proyecto. El motivo de Caín es frecuente en la literatura unamuniana, y no sólo en la obra narrativa, donde, además de la novela *Abel Sánchez*, contamos con relatos breves como *El marqués de Lumbría*, que narra cómo la envidia entre dos hermanas se reproduce en sus respectivos hijos. Encontramos el motivo en las páginas sobre *La Flecha* que abren el libro *Paisajes* (1902); en ensayos como *La envidia hispánica* (1900), *Soledad* (1905) o *Del sentimiento trágico de la vida*, así como en un buen número de poemas o en el inquietante drama *El otro*.

La densidad de la obra narrativa unamuniana radica tanto en su desnudez constructiva –que anticipa muchas innovaciones técnicas de la novelística europea del siglo XX– como en su rigor conceptual y en la extraordinaria coherencia que sustenta las diversas creaciones del escritor –también las de otros géneros, como la poesía o el teatro–, independientemente de la distancia cronológica entre ellas o de que el tratamiento de las historias se plasme unas veces en relatos breves y otras en entramados complejos. Esta cohesión, esta solidaridad de las narraciones, brotes al fin de un mismo tronco, anula su apariencia heterogénea, establece su unidad interna y proporciona a la obra de Unamuno su inconfundible y peculiar fisonomía. □