

Nuevo mundo de Miguel de Unamuno y *Declaración de un vencido* de Alejandro Sawa: dos novelas modernistas

Nuevo mundo by Miguel de Unamuno and *Declaración de un vencido* by Alejandro Sawa: Two Modernist Novels

AGNIESZKA KŁOSIŃSKA-NACHIN

Departamento de Filología Española
Universidad de Łódź
ul. Pomorska 171/173. Łódź, 90-236. Polonia
agnieszka.klosinska-nachin@uni.lodz.pl
Orcid ID 0000-0001-9609-5988

RECIBIDO: 25 DE ABRIL DE 2019
ACEPTADO: 10 DE JUNIO DE 2019

Resumen: El presente estudio se propone establecer un parentesco estético entre *Nuevo mundo* (1895-1896), de Miguel de Unamuno, y *Declaración de un vencido* (1887), de Alejandro Sawa. A fin de cotejar ambos textos, se propone un esquema de análisis que toma en consideración tres criterios: el argumento, la enunciación y la concepción del personaje de las dos novelas. Paralelamente, se establece un modelo de la novela modernista, fruto de la confrontación de la producción narrativa española con la novela modernista europea y, en menor medida, hispanoamericana. El método adoptado permite constatar que ambos textos cuentan la historia de un artista frustrado (héroe decadente) y acuden a una perspectiva narrativa virada deliberadamente hacia el interior de los personajes. Al recurrir a personajes que combinan su condición de escritores con la actividad periodística, Sawa y Unamuno ponen en escena una búsqueda de fundamentación de la posición del artista/intelectual en una realidad cambiante y caótica, regida por las leyes del mercado, búsqueda que encontramos en gran número de novelas modernistas europeas e hispánicas.

Palabras clave: *Nuevo mundo*. *Declaración de un vencido*. Unamuno. Sawa. Novela modernista.

Abstract: The article aims to establish an aesthetic relation between *Nuevo Mundo* (1895-1896) by Miguel de Unamuno and *Declaración de un vencido* (1887) by Alejandro Sawa. So as to compare the texts, a strategy of analysis is proposed, taking into account three criteria: the argument, the enunciation and the concept of the protagonist in the two novels. In parallel, a model of the modernist novel is established, resulting from the confrontation of Spanish prose fiction with the European and, to a lesser extent, Latin American modernist novel. The adopted method allows to confirm that both texts tell a story of a frustrated artist (decadent hero) and turn to a narrative perspective deliberately directed towards the inside of the protagonist. Relying on characters that combine the condition of the writer with journalistic activity, both Sawa and Unamuno depict a search for the basis of the position of the artist/intellectual in a changing and chaotic reality ruled by the laws of the market, a search which may be found in many European and Spanish modernist novels.

Keywords: *Nuevo mundo*. *Declaración de un vencido*. Unamuno. Sawa. Modernist Novel.

INTRODUCCIÓN

El objetivo del presente estudio es establecer un parentesco entre *Nuevo mundo* (1895-1896),¹ de Miguel de Unamuno, y *Declaración de un vencido* (1887), de Alejandro Sawa. La elección de estas novelas se ve condicionada por un deseo de demostrar que sus autores beben de las fuentes del modernismo a pesar de que se trata de dos textos que, a priori, se suelen considerar estéticamente alejados. Aparte de la evidente diferencia de rango atribuido a cada uno de estos autores, la razón de este estado de cosas hay que buscarla, en primer lugar, en la visión tradicionalmente contrastada de las letras finiseculares españolas que –aunque minada desde hace décadas por estudios de gran envergadura²– condiciona la percepción lectora de ambos autores. En segundo lugar, el propio Unamuno no tenía en gran aprecio a los autores melencólicos de la Bohemia madrileña,³ entre los cuales se encuentra el sevillano Alejandro Sawa, cosa que parece excluir la posibilidad de cualquier parentesco estético. Y por fin, la crítica especializada ha aplicado a *Nuevo mundo* una perspectiva preferentemente autobiográfica, conforme con el giro autobiográfico experimentado en los estudios humanísticos en las últimas décadas del siglo XX (Saiz Cerrada 10), lo que no propicia acercamientos comparativos fuera de las categorías propias de la autobiografía. Este último punto merece una matización.

Nuevo mundo de Miguel de Unamuno y –en menor medida– *Declaración de un vencido* de Alejandro Sawa se estudian, en primer lugar, en el contexto de la producción literaria de sus respectivos autores. La novela de Unamuno ofrece a este respecto un caso paradigmático de la supeditación de un texto literario al marco estético y conceptual proporcionado por la abundante producción unamuniana y unamunista. De hecho, el enfoque autobiográfico,⁴ que proyecta su poderosa sombra sobre los estudios dedicados a la obra unamuniana en el contexto de *Nuevo mundo*, aparece más que justificado por la cercanía de la problemática crisis que atraviesa el autor en 1897. Sin embargo, al

-
1. La novela permaneció sin publicar hasta 1994. Su primer editor, Laureano Robles, establece el inicio de su composición en torno a los meses de septiembre-octubre de 1895. Para la génesis de *Nuevo mundo*, ver Robles y García Jambrina.
 2. Me limito a señalar algunos: Gullón (1969), Santiáñez (2002), Longhurst, Garrido Ardila (2013).
 3. A los bohemios modernistas Unamuno les reprocha, entre otras cosas, su “instinto rebañero”, que identifica con el afrancesamiento y el formalismo. A modo de ejemplo, puede verse su respuesta a la encuesta sobre el modernismo de *El Nuevo Mercurio* de 1907 (1969, 1303-04).
 4. Piénsese, en especial, en el muy valioso libro de Ricardo Gullón (1976) que constituye un hito en los estudios unamunianos. En cuanto al autobiografismo en *Nuevo mundo*, ver Rabaté/Rabaté (185) y Robles (9).

leer esta novela exclusivamente como una reverberación de las vivencias de Unamuno –en el contexto de un gran debate sobre “la sinceridad” de la producción literaria de su autor⁵– y/o desde la perspectiva de su producción posterior –como germen de sus muchos otros textos (Tanganelli 1996, 121-38; Franz 27-39)–, se hace caso omiso del contexto exterior, por llamarlo de alguna manera, en el que la obra se gesta. A ello contribuye poderosamente el hecho de considerar esta obra como “novela inacabada” (Juaristi 471), opinión que –a mi modo de ver– demuestra que se sigue enjuiciando el texto desde los criterios valorativos del realismo, como lo hicieron algunos de sus primeros lectores y editores, quienes se negaron a publicarlo.⁶ A este respecto, la nueva edición de las novelas completas de Unamuno constituye una necesaria y valiosa apertura hacia nuevos contextos, especialmente hacia las estéticas del modernismo (Garrido Ardila 2017, 61-75; 80-84). En la misma dirección, una parte de la crítica ha llamado la atención sobre la interiorización narrativa de *Nuevo mundo*, relacionando esta característica con la superación del modelo realista de la novela (Harkema 51). La perspectiva que propongo a continuación se ha elaborado como continuación de esta apertura de la lectura de *Nuevo mundo* hacia los contextos estéticos del modernismo.

En el caso de la novela de Sawa, junto al enfoque autobiográfico antes mencionado (Zavala 12-31; Navarro Mateo 303-10), existe una tendencia a situar *Declaración de un vencido* en un cruce de tendencias que oscilan entre un naturalismo “de barricada” y el noventayochismo con pinceladas del parnasianismo y del modernismo (Gutiérrez Carbajo 2009, 91).⁷ Según algunos, el texto de Sawa no se ajusta a los moldes del naturalismo. Allen Phillips declara, aunque sin profundizar en ello, que “*Declaración* se aproxima más a la novela romántica e incluso a la modernista de la época, ligeramente posterior” (211), para a continuación constatar que la obra en cuestión es un antecedente lejano de *La voluntad* de Azorín. Nil Santiáñez, a su vez, incluye al protagonista de *Declaración* en un amplio repertorio de personajes decadentes que, si bien es cierto que no surgen con el modernismo, transitan por la novela cambio-

5. Ver los estudios de Zubizarreta y Sánchez Barbudo en torno a la crisis unamuniana de 1897.

6. El primer editor de *Nuevo mundo* reproduce las reacciones ante este texto de los editores a los que se dirige Unamuno (Robles 9-36).

7. Es interesante observar una evolución en la manera de considerar *Declaración de un vencido* por parte de su editor Francisco Gutiérrez Carbajo. En la edición de 2009, se insiste más en los contenidos innovadores con respecto a la escuela zolesca (91), en la de 1999 –a pesar de indicar que el texto en cuestión “imprime un giro decisivo a la carrera novelística de Alejandro Sawa” (49)–, los criterios analíticos que guían el comentario del editor son los del naturalismo (49-57).

secular con inusitada frecuencia, contribuyendo a la forja de la nueva estética en el marco de la llamada novela de artista (1995, 179-216).⁸ Las observaciones de ambos estudiosos ofrecen un punto de arranque para mis reflexiones, que se proponen –una vez establecido el paralelo entre las dos novelas– confrontarlas con el modelo de la novela modernista.

Ahora bien, el método que propongo encierra una aporía de consecuencias mayores que las referentes a las obras particulares que me propongo analizar. De hecho, será necesario, en primer lugar, definir un concepto extremadamente difícil de aprehender, como lo es el del modernismo para pasar a continuación a enfrentarme al problemático canon de la novela modernista española. Siguiendo la definición clásica de Federico de Onís, quien veía en el movimiento en cuestión “la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX, y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y en los demás aspectos de la vida entera” (xv), adopto una definición amplia del modernismo, tendiendo a buscar continuidades entre sus vertientes europea e hispánica. Ahora bien, a pesar de no pocas aportaciones que optan por adoptar el modelo comprensivo del modernismo (Gullón 1969; 1971; Santiañez 2002), a la hora de acudir al concepto de la novela modernista española, resulta imprescindible precisar sus límites y justificar los fundamentos metodológicos de tal denominación con mayor rigor que, verbigracia, en el caso de la novela realista o naturalista. De hecho, como es bien sabido, la filología española se muestra reticente ante tal denominación, lo cual resulta paradójico si tomamos en consideración la suerte que ha corrido –y sigue corriendo– la ambigua categoría del posmodernismo (Shaw 909; Garrido Ardila 2013, 547). En la crítica sobre el tema, es posible delimitar dos vías principales de acercarse a la novela del modernismo para evidenciar los paralelos entre textos de autores tales como Pío Baroja, Azorín o Miguel de Unamuno y la estética modernista. La primera de ellas consiste en ir en busca de la poética de la prosa modernista hispánica, española e hispanoamericana, de acuerdo con la muy acertada afirmación de Ricardo Gullón: “Mil corrientes de comunicación vuelan sobre el Atlántico, en las dos direcciones, y van de país en país, de mar a mar, del altiplano a la pampa, tejiendo fortísima red de hilillos invisibles” (Gullón 1971,

8. Nótese que Nil Santiañez no toma en consideración a Eugenio Rodero, el protagonista de *Nuevo mundo*, y ello a pesar de que, cuando el estudioso publica su artículo (1995), *Nuevo mundo* acababa de ver la luz (1994). La gran mayoría de los textos estudiados por Santiañez se publican entre 1880-1912 y guardan una relación genética con la estética modernista.

35; Kłosińska-Nachin). El segundo método acude a la categoría de la novela modernista europea y confronta la producción finisecular española con este modelo (Longhurst 59-106; Garrido Ardila 2013, 547-71; Garrido Ardila 2015). En el presente estudio me apoyaré en los frutos de la investigación derivados de ambos enfoques, acudiendo en particular a la muy valiosa aportación de Garrido Ardila.

Al reconstruir el itinerario de la novela modernista española, Juan Antonio Garrido Ardila evoca las siguientes características, que suponen una irrefutable superación del modelo realista/naturalista de la novela:

1. su conciencia estética e innovadora [...] y
2. su perspectiva interiorizadora, que se vale de técnicas introspectivas en
 - a. la narración (v.g. en la subjetivación antipositivista de la realidad [que suele dar en la autoficción], en el pluriperspectivismo, en la ralentización y fragmentación de las tramas, en el empleo asiduo de digresiones) y
 - b. el desarrollo psicológico de los personajes (mediante una fijación en lo interior, v.g. en el uso del monólogo interior, y en los estados de semiconsciencia y de subconsciencia, v.g. en el uso del flujo de conciencia, los sueños y la duermevela). (2013, 549)⁹

En los apartados siguientes del presente estudio –paralelamente a mi principal objetivo, que busca resaltar el parecido entre ambos textos– trataré de demostrar que *Declaración de un vencido* y *Nuevo mundo* comparten estos atributos, lo que queda manifiesto principalmente a nivel del argumento de las dos novelas, el de la enunciación y el de la concepción del personaje.

ARGUMENTO: DOS HISTORIAS SOBRE UN FRACASO

La novela de Alejandro Sawa cuenta la historia de un joven escritor de provincias, Carlos Alvarado y Rodríguez, que llega a Madrid acariciando la idea de conseguir la fama: “Estaba decidido a trepar a todas las eminencias y a de-

9. El mismo crítico ofrece un modelo más detallado de la novela modernista en su estudio centrado en *Niebla* (2015), destacando en especial la huella cervantina en la forja de la categoría en cuestión (19, 21-33) y confrontándolo con investigaciones clásicas dedicadas a la novela modernista europea (219-46). En el presente estudio, opto por el esquema –mucho más sintético y universal– que Garrido Ardila elabora en 2013 y cuya vigencia queda confirmada en su “Introducción general” a la reciente edición de *Novelas completas* de Unamuno (2017, 63).

jar que dorara mi frente el sol de todos los países: propuesto a ser César y Víctor Hugo al mismo tiempo. César, para abatir a los poderosos, y Hugo, para ennoblecer a los miserables, para formar con ellos una simpática aristocracia” (65). No obstante, la vida en la corte le reservará una serie de desilusiones. La primera de ellas tiene que ver con el aspecto de la capital:

Había oído decir en mi provincia que los madrileños miden sus calles por kilómetros, y me encontré con que, salvo alguna que otra vía central, muy pocas por cierto, las otras calles, cuesta arriba y cuesta abajo, con raquíticos edificios enjalbegados de roña a ambos lados de las aceras, eran más dignas de un poblacho bárbaro y atrasado que de la corte de España. (103-04)

Otra decepción que experimenta Carlos en la corte afecta a su actividad profesional. Consigue encontrar un puesto de redactor en un periódico de oposición, *La voz pública*, pero pronto se dará cuenta de las vinculaciones económicas que imposibilitan una crítica abierta de la clase política en el poder. A partir de allí, se niega “a escribir una sola línea más para aquel periódico embustero” (177). Le persigue la sensación de haber sido engañado por todos: “Todo el mundo me había engañado” (103). Su vida amorosa no le reserva menos decepciones que la profesional. Primero, vive amancebado con Julia, que por él abandona a su marido, para luego entablar una tormentosa relación con Carmen, una joven prostituta que lo mantiene. La novela acaba con el suicidio de Carlos. Así, a grandes rasgos se presenta el argumento de *Declaración de un vencido*.

Pasemos a *Nuevo mundo*. Como en el caso de la novela de Sawa, el texto unamuniano reconstruye el itinerario de un joven escritor de provincias, llamado Eugenio Rodero, que viaja hacia Madrid movido por ambiciones de grandeza de muy variada índole: “Soñaba con ser santo, con tremendas penitencias o con un glorioso martirio, con místicos deliquios que apenas vislumbraba, acabando no pocas veces en soñarse emperador alzado en un campo de batalla” (227). Madrid se le revela como “un pobre mochuelo sorprendido por la luz del sol, una pobre mujerzuela de vuelta de un baile fatigoso” (230) o un “inmenso poblacho donde todo le parecía extraño y aun hostil, todo incomunicable” (231). Consigue un puesto en una oficina donde se hace socio de “un sujeto decidor y resuelto” (237) que acabará engañándolo. Luego encuentra una colocación en un periódico llevado por unos jóvenes que se dicen “modernos” o “modernistas” (244). Pero pronto el carácter huero y retórico de sus

discursos hará que el joven Eugenio abandone sus huestes: “Todos ellos forman piña, se juntan allí en la redacción a murmurar de todo el mundo y de nada se enteran [...]. Sólo respiran vaho de cervecería e ignorancia, ya van para conservadores” (244-45).¹⁰ Su vida amorosa se inicia al contacto con una criada y da lugar a un erotismo turbio y culpable. Más en adelante, durante un viaje a Argentina, se enamora de Ángela, que lo dejará “por sus ideas” (246) para casarse con otro, de ideas sanas, dotado de un capital más sustancioso. La novela acaba con la muerte de Eugenio.

Como se ha podido apreciar, los argumentos de *Declaración de un vencido* y *Nuevo mundo* ofrecen paralelos llamativos. Ambas novelas reconstruyen el itinerario de un intelectual sensible, dotado de una autorreflexividad exacerbada, que acaba aplastado por una sociedad alienadora. Las dos pueden calificarse de novelas de artista,¹¹ aplicando al último término una ampliación efectuada por Nil Santiáñez,¹² y, por lo tanto, deberían incluirse en el abundante repertorio de *Künstlerromane/artist novels* finiseculares, junto, por ejemplo, con las novelas españolas de 1902 (Ogno 237-51), *De sobremesa* de José Asunción Silva (1887-1896), *Ídolos rotos* (1901) y *Sangre patricia* (1902) de Manuel Díaz Rodríguez o *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) de James Joyce. Según observa Aníbal González: “En casi todas las novelas modernistas nos topamos con la figura del artista (ya sea pintor, músico o escritor) que busca angustiosamente definir su posición y su papel dentro de la nueva sociedad europea e hispánica de fines del siglo XIX y principios del XX” (27). Además, en la novela de artista finisecular confluyen un marcado autobiografismo y un

10. Llama la atención el parecido entre esta protesta de Eugenio y las críticas que Unamuno dirigía a los modernistas. A este respecto, aparte del texto indicado en la nota 3, puede consultarse el artículo “Literatura y literatos”, donde a los jóvenes modernistas los califica de “cabelludos tabernarios” que “tienden a constituir casta” y cuya ignorancia se traduce a través de su menosprecio de “la política y la ciencia y la industria y la religión” (2009, 515-17).

11. La figura del artista constituye un *topos* muy arraigado en la tradición literaria y su representación se atestigua desde la literatura clásica. La novela de artista como género reposa en una ruptura entre el arte y la vida, cuando el artista no encaja en los moldes de la vida del mundo. A este respecto es decisivo el concepto de genio que surge con *Las cuitas del joven Werther* de Goethe y el Romanticismo. En las letras hispánicas, es preciso resaltar la gran repercusión de *Los héroes* de Thomas Carlyle, traducido al español en 1893, manifiesta, por ejemplo, en *Ariel* (1900) de Enrique Rodó y *Vida de don Quijote y Sancho* (1905) de Miguel de Unamuno (Clavería 35-36; Kłosińska-Nachin 221-41). El primero en hablar de la novela de artista en el mundo hispánico fue Gutiérrez Girardot (51-55; 61-70). Nil Santiáñez identifica la novela de artista con la protagonizada por el héroe decadente (1995, 179), sobre el que hablaré en apartados siguientes.

12. El protagonista de este tipo de novela es “el personaje del artista, del hombre de letras o del individuo sensible alienado por la sociedad y/o enfrentado a ella” (Santiáñez 1995, 179; 2002, 171).

subjetivismo exaltado –que hacen entroncar el *Künstlerroman* con la novela lírica–, tendencias que convierten estos textos en auténticas biografías interiores de sus protagonistas, lo que permite a sus autores trascender los presupuestos del modelo realista/naturalista de la literatura (Rodríguez Fontela 469). De modo que la categoría estética de novela de artista obra en calidad de una semejanza de familia (Santiáñez 2002, 128; 247-380) que permite poner en relación textos provenientes de tradiciones muy diversas, método que da pie a un enriquecimiento de su lectura. A continuación, al contemplar los dos criterios restantes, el de la enunciación y, en particular, el del héroe decadente, quedarán resaltados dos atributos importantes de una novela de artista modernista: su autorreflexividad y la presencia de un héroe socialmente alienado.

ENUNCIACIÓN: UNA VOZ DOBLE

Los relatos de *Declaración de un vencido* y de *Nuevo mundo* presentan una similitud singular que consiste en recurrir a una doble voz: la de un narrador externo que, en ambos casos, pertenece a un amigo que exhuma los recuerdos de los protagonistas, y la voz del propio personaje. Veamos la siguiente cita del texto de Unamuno: “Con los apuntes de memorias que al morir me dejó el pobre Eugenio Rodero, con lo que le oí muchas veces en nuestros paseos y con lo que de él pude conocer directamente he trazado la relación de su vida que aquí presento al público” (225). En *Declaración de un vencido* leemos:

Es su historia, su historia que me refirió una tarde entre sollozos y palabras –más sollozos que palabras–, lo que ofrezco a la opinión en las páginas siguientes. Y de modo de hacer sentir al lector con más intensidad todas las amargas que a mí me conmovieron la tarde del relato, he elegido adrede la forma autobiográfica, que simpatiza más con el fin artístico que me propongo que otra forma literaria cualquiera. He escrito el libro que, a serle posible, hubiera dejado escrito mi amigo. (11-12)

En ambos casos, pues, el narrador externo se presenta como editor que ha tenido un acceso directo a las vivencias de su amigo: en el texto de Unamuno, a través de conversaciones con Eugenio y las memorias que este dejó al morir, en el de Sawa, gracias a un emocionante relato realizado una tarde por Carlos ante su amigo.¹³ La diferencia esencial reside en el grado en que los editores

13. Para apreciar la complejidad del procedimiento de Sawa, ver el estudio de María José Navarro.

intervienen en los relatos de sus personajes, dado que Sawa nos presenta el texto de Carlos en primera persona, recurriendo a la estrategia de un manuscrito encontrado,¹⁴ mientras Unamuno se vale de un narrador en tercera persona que organiza el relato de su personaje. Sin embargo, el editor de las confesiones de Carlos no oculta que las redacta él mismo (12).

Además, aparte de ofrecer relatos de carácter autobiográfico, ambas novelas insertan textos de carácter ensayístico de sus protagonistas. El libro segundo de *Declaración de un vencido* lo ocupa un ensayo de amplia perspectiva histórica en que Carlos arremete contra las injusticias sociales generadoras de un “malestar colectivo” (46), que se encuentra en la base de un movimiento intelectual revolucionario: “Todo es indicio de un renacimiento o del despertar de una nueva época” (47). Carlos, en el umbral de la muerte, no se siente partícipe de la “nueva época”, aunque le envía sus “ardientes besos de enamorado” (47). Mientras el ensayo de Carlos gira en torno a la cuestión social, el de Eugenio es más intimista y parte de la necesidad de romper con los convencionalismos sociales a fin de llegar a una vida más auténtica, más entrañable: “Mas cabría romper extremos del vuelo, penetrar algo en las almas si la sociedad no endureciese más cada día el condenado caparazón, si no nos uniese y apretase cual tejido conjuntivo social la mentira, la mentira autoritaria sobre todo, o que llaman ley, el precepto” (253). Estas reflexiones culminan en una visión anunciadora de un futuro ideal: “¡Santa confusión de almas! Entonces la revolución divina, la llegada del espíritu santo, el principio de la verdad verdadera, el grito solemne del organismo colectivo, de la Humanidad al reconocerse” (254-55). Así pues, los ensayos de Carlos y Eugenio se construyen desde la conciencia de una crisis cuya superación dará lugar a una época nueva, que los dos personajes-narradores entrevén en unas visiones apostólicas, aunque ambos se sienten excluidos del futuro prometedor.

La narración de las novelas comentadas, al escindirse en dos voces, da lugar a una variedad de técnicas introspectivas, entre las cuales prevalece la psiconarración.¹⁵ A modo de ejemplos, véanse las siguientes citas:

14. “Figuraos lo que se os ocurriría, si al ir por la calle, en una dirección cualquiera, hacia la casa de uno de vuestros amigos, o hacia la de vuestra última querida, tropezarais con un libro que dijera, sobre poco más o menos, lo siguiente” (17).

15. Es una modalidad de discurso interior en la que la vida mental del personaje está referida con materiales enteramente narrativos (Beltrán Almería 119). La denominación *psycho-narration* fue acuñada por Dorrit Cohn, quien pone de manifiesto ciertas cualidades de la psiconarración como la función lírica y la aptitud de expresar niveles superverbales del lenguaje.

Y vino en aquellos momentos a mi memoria, no sé por qué, obcecándola y abrumándola con un peso enorme, la histórica frase de Gambetta: o someterse, o dimitir. Luego, casi idiota como estaba, comencé a pensar en cosas nimias, que tenían todas un color determinado, y, por último, estando ya cerca de mi casa, recordé que no teníamos pan para el día siguiente [...]. (Sawa 172)

Antojábasele que al salir del templo le envolverían, vuelto niño, las venturas frescas de la aldea nativa, el aire puro y el cielo cándido del campo. Mecíase en ensueños vagos, distraído del proceso del sacrificio incruento, repasando mil menudos incidentes de su niñez, y sin saber cómo se encontró con el padrenuestro en la boca. Al advertirlo lo recogió con cariño, como don celeste, y fue lo repitiendo palabra por palabra, paladeándolas y reteniéndolas en la mente hasta que se disolvieran derramando por las honduras de su ánimo su dulzor [...]. (Unamuno 2005, 239)

Enjambres de larvas de ideas surgían entonces en su conciencia [...]. (Unamuno 2005, 227)

En los tres fragmentos percibimos el esfuerzo de expresar el carácter no verbal de la vida mental de los personajes. En el texto de Sawa se trata del proceso de recordar algo, acompañado de una serie de sensaciones y seguido de unos pensamientos no encadenados lógicamente –obsérvese la referencia sinestésica al color de sus pensamientos– que nos acercan a un abandono inconsciente típico de un personaje que pasea por las calles de una gran ciudad.¹⁶ En el primer texto de Unamuno, el carácter ilógico de los contenidos mentales de Eugenio se refleja en la alusión a la oración que el personaje recita sin darse clara cuenta de ello; en el segundo, la expresión metafórica “enjambres de larvas de ideas” remite al carácter preverbal y embrionario del proceso de pensar.

Además, la psiconarración de ambas novelas abunda en expresiones que aluden a la intensa vida espiritual de los personajes. A este respecto, la novela

16. Piénsese, por ejemplo, en *Les Lauriers sont coupés* (1887) de Edouard Dujardin, *Niebla* (1914) de Miguel de Unamuno o *Fanny* (1930) de Carlos Soldevila. El procedimiento está ya presente en *La desheredada* de Galdós, donde oímos la voz monologante de Mariano: “¿Iré a casa de mi tía? No, que llama a los de Orden público y me cogen. ¿Iré a ver a mi hermana? No, que estará allí *Gaitica*. ¿A dónde iré?... Dejémonos ir. Por aquí, por la Carrera abajo, veré la gente que va a paseo, veré los coches, subiré al Retiro, y me estaré allí toda la tarde... Hace buen tiempo, tengo dos duros y no se me da cuidado de nada... Ya empieza a pasar la pillería. Allá va un coche..., y otro y otro” (173).

de Unamuno ofrece una riqueza llamativa. A continuación, pueden verse algunas de las expresiones que, sin pretender agotar la lista, constituyen una manifestación de la perspectiva interiorizadora adoptada en *Nuevo mundo*: “¡Qué torrentes, qué remolinos y qué inmensa labor en su alma!” (234), “en las profundidades infantiles de su espíritu que rebosaban entonces en su conciencia [...]” (239), “repetía mentalmente sintiéndose niño”, “En esta época de su vida interior [...]” (241). La última expresión nos convence de que, en realidad, en sintonía con las características del *Künstlerroman*, estamos ante una biografía interior de Eugenio. La visión introspectiva de *Declaración de un vencido* se trasluce a través de expresiones tales como “en mis monólogos eternos” (62), “me decía interiormente” (152), “debatiendo furiosamente en mi interior” (193), “sentía un desgarramiento interior” (232).

Pero aparte de estos recursos, típicos de la psiconarración, ambas novelas ofrecen estrategias de la enunciación que dan un acceso directo a la vida mental de sus protagonistas y que se corresponden con las características del monólogo interior (Burunat 20). Esta técnica narrativa, aunque no se relaciona genéticamente con el modernismo –ejemplos de monólogos interiores se dan en el *Quijote* y en *La Regenta* (Andrés-Suárez 3-26)–, es explotada intensamente en la novela modernista europea, empezando por *Les Lauriers sont coupés* de Edourd Dujardin (1887) y acabando con el *Ulises* joyciano (1922), textos en los que el recurso en cuestión se convierte –al igual que en *Nuevo mundo* y en *Declaración de un vencido*– en una de las estrategias de una subjetivación sistemática de lo real.

En *Nuevo mundo*, pueden verse ejemplos del monólogo interior citado que aparece introducido, en el primer caso, por el “se dijo” y, en el segundo, por la expresión “se preguntaba azorado”: “Somos impenetrables, nos amamos sin conocernos... ¿Nos amamos? ¿No es acaso más bien la imagen que del amado nos hemos forjado en nuestra mente?... ¡No! ¡no! ¡Me quiso con su carne y con sus huesos, con su vida, con las entrañas de su ser!” (235); “¿Sabrá que he estado en misa? ¿Me habrá visto salir?” (240). En la novela de Sawa, el lector se topa con dos modalidades del monólogo interior que merecen ser matizadas. Véase el siguiente fragmento:

Ya en la calle, sentí impulsos de pegarme, de golpearme con las dos manos en la cara. ¡Cobarde, imbécil, imbécil! ¿No es Julia superior a todas tus preocupaciones de dignidad, a todos tus encogimientos de conciencia? ¿Acaso un miserable como tú, que tiene el cinismo de asociar un destino de mujer y el de dos niñas al suyo, al mío, a mi horrible destino, pue-

de obrar en su vida de relación con la arrogante independencia de los seres salvos, puede tener siquiera derecho a la conservación de su propia dignidad? ¿De cuándo acá se ha visto que los pobres puedan usar lujo? –¿Y no es un lujo la vergüenza? (171)

Como se puede observar, el fragmento empieza con una psiconarración (“sentí impulsos”) para luego dar rienda suelta a unas emociones vehementes que Carlos experimenta al darse cuenta de que no ha sido capaz de pedirle dinero al director del periódico para el que trabaja. Así que de la narración de los sentimientos se pasa directamente a citarlos, sin marcar la transición de una modalidad de discurso interior a otra. Obsérvese, además, el uso de la segunda persona y el que el monólogo transcurra en la calle, entorno muy propicio para la expresión de contenidos mentales inmediatos, como se ha observado en los párrafos anteriores. La segunda modalidad del monólogo interior queda manifiesta en la siguiente cita, donde asistimos a una conversación de Carlos con el director de *La voz pública*:

–... Así resulta que cada cual hace su sacrificio, el sacrificio que puede: usted el de la redacción, y yo, casi casi, el de la opinión de la gente.

Pero ¿es que se trata de que nos sacrifiquemos? –estuve a punto de exclamar–. ¿Ante quién y por qué? ¿Es por ventura que la amistad, el entusiasmo, el amor, necesitan sangre ante el ara como las divinidades bárbaras? ¿Quién habla de sacrificio? –Yo vengo a hablarte de amores cuya existencia tú no has sospechado nunca. [...] No, no vale –me decía interiormente–. Quiero ser un creador y no un destructor. (151-52)

La primera frase la pronuncia el interlocutor de Carlos; lo que sigue es una reacción del protagonista, que formula en su fuero interno, sin llegar a pronunciar las frases de indignación que afloran en su mente. El carácter íntimo del enunciado queda manifiesto a través del uso del pronombre “tú”, aplicado al director, mientras el trato oficial es de usted. Estamos ante un caso de la subconversación (*sous-conversation*), técnica definida por Nathalie Sarraute en *L'Ere du soupçon* (1956) y que corresponde a una modalidad del monólogo interior, susceptible de reflejar menudos movimientos interiores que no llegan a pronunciarse. La subconversación es con frecuencia simultánea al diálogo –como en el caso de la novela de Sawa– que, al ser limitado por convenciones sociales, suscita reacciones subterráneas (Baquero Goyanes 57-61).

En definitiva, la principal estrategia de la enunciación de *Declaración de un vencido* y de *Nuevo mundo* consiste en recurrir a una doble voz. La con-

fluencia de un narrador-testigo con las partes ensayísticas, así como la perspectiva predominantemente introspectiva –que oscila entre la narración de la vida mental y su expresión directa– ofrecen una clara manifestación de esta dualidad. Mediante esta estrategia se tiende a una interiorización propia de una novela modernista. Pero el argumento decisivo a favor de mi tesis lo ofrece el tipo de personaje encarnado por Carlos Alvarado y Eugenio Rodero.

CARLOS Y EUGENIO: DOS HÉROES DECADENTES

Los protagonistas de *Declaración de un vencido* y de *Nuevo mundo* están aquejados por un agudo cerebralismo y la interiorización antes descrita no es sino una consecuencia de esta característica. Viven sumergidos en un mundo de ideas que afluyen a su mente con una celeridad angustiosa:

[Eugenio] lanzose con voracidad insaciable a la lectura de lo que tuviera por prohibido hasta entonces. ¡Qué torrentes, qué remolinos y qué inmensa labor en su alma! Peloteando en aquella resaca de ideas nuevas sentía no pocas veces que el suelo espiritual se le hundía [...]. Empezó a vivir la vida religiosa, desarrollando sus primeras creencias infantiles. Y así, comenzando por una especie de protestantismo vago, pasó a ser panteísta y a llenarse de la aspiración de serlo todo, abarcarlo y comprenderlo todo y todo justificarlo. (Unamuno 2005, 234)

Como se puede ver, Eugenio es un dipsómano de ideas, al igual que su hermano espiritual, Carlos:

Me embriagaba leyendo, y, como los borrachos que lo son por naturaleza, ahogaba las náuseas de la embriaguez con nuevas libaciones, sin llegar al hartazgo nunca. En medicina legal, este caso de locura, aplicada a los licores, se llama dipsomanía. Pues bien yo me había convertido en un dipsómano de ideas [...]. (Sawa 61)

Ninguno de ellos deja una obra acabada y coherente; emprenden varios proyectos y los van dejando a medida que ven surgir una idea nueva. Carlos deja su *Declaración* –aunque el lector se acuerda de la voz del narrador amigo que emprende su redacción–, cuyas páginas “están escritas atropelladamente”, porque tiene “ansia de morir” (228). Eugenio, a su vez, trabaja “con verdadero encarnizamiento” (259) sobre un texto, y, cuando el material es abundante, se dedica a reducir sus notas y luego pasar a otra cosa. “Así se explica que no

dejara nada acabado” (259). Según Nil Santiáñez, esta embriaguez intelectual, concomitante con una esterilidad creadora, ofrece una de las propiedades de un héroe decadente que, aparte de abrirse a una multitud de ideas nuevas, presenta síntomas de una conciencia desventurada. Este último concepto, definido por Hegel en su *Fenomenología del espíritu* (1807), remite a un yo que vive el mundo como una serie de disonancias. Una persona dotada de una conciencia desventurada se mueve en un entorno que percibe como contingente y discontinuo y, por lo tanto, se propone regenerarlo a través de un proyecto encaminado a darle un sentido e imponerle coherencia. El sujeto mismo no se percibe como una unidad ya que es centro de unas tensiones que lo minan desde dentro y que causan el dolor del sí mismo. De modo que una conciencia desventurada experimenta desgarraduras de tipo metafísico, social e íntimo (Santiáñez 1995, 179-216).

Eugenio Rodero ofrece un caso arquetípico de conciencia desventurada a todos los niveles evocados. Su biografía interior gira en torno a una crisis religiosa y sus esfuerzos por recuperar la fe perdida:

Empezó a zahondar en los dogmas y fue el del infierno el que se le reveló el primero. No comprendía que se midiera la magnitud del pecado por infinitud del Dios ofendido y no por la insignificancia del ofensor. Y arrancando de ésta y otras análogas torturas mentales fue sin sentirlo viviendo en su interior la doctrina recibida hasta que se dijo un día: “¡Pero es que no creo!” (234)

Sus inquietudes metafísicas lo llevan a adoptar una actitud mesiánica frente a una sociedad que considera inauténtica –característica que he destacado en mis consideraciones sobre el ensayo de Eugenio– y que se manifiesta, primero, en un impulso de inventar un nuevo sistema filosófico (230) y luego en sus “ánimos de un sostenido apostolado” (244). Su misión apostólica tiene miras espirituales –romper el corsé de normas sociales para hacer surgir al hombre nuevo– y, aunque en menor grado, sociales: “Cuando hablaba de las injusticias sociales y de la miseria de la ignorancia humana se encendían sus mejillas” (243). Pero la sociedad siempre le ofrece su cara adversa, es un campo de batalla que acabará acarreado su fracaso: “Tornó una vez más a la corte a lanzarse a luchar solo contra todos y cada uno de los demás hombres” (236), “Me han matado” (247), “Me han pisoteado” (246).

La desgarradura metafísica y social del héroe de la novela de Unamuno va acompañada de una escisión interior, generada por la tensión entre una

imagen idealizada de la mujer y una sexualidad culpable. Recuérdese, a este respecto, la visión experimentada por Eugenio antes de marcharse a Madrid:

Sobre el fondo del campo fragante se destacaba la figura pura y limpia de una muchacha vestida de rosa. Sus ojos le miraron como nos mira el cielo, serenos y sin intención alguna, y cual partiendo la mirada de una profundidad infinita. Pasó y dos trenzas rubias le caían sobre el fondo rosado de la espalda. Parecía, sin darse de ello clara cuenta, que la visión había surgido del ámbito mismo, que era condensación misteriosa de la verdura primaveral del campo, del aroma nupcial de las flores, del frescor del aire, de la castidad del cielo. (230)

Posiblemente, esta visión alude al cuadro *La Anunciación* de Fra Angélico, llevando a la práctica el ideal estético del primer Unamuno –el del nimbo– y entroncando por esta vía con el prerrafaelismo y el simbolismo hispánico (Kłosińska-Nachin 137-54).¹⁷ Lo que importa destacar en el contexto del presente estudio es el aspecto casto y virginal de la muchacha de la aparición que se convertirá en el contrapunto de sus experiencias posteriores. De hecho, en Madrid empieza a manifestarse la sexualidad de Eugenio, primero, al contacto con la mujer venal y, luego, con la criada de la casa de huéspedes donde se aloja:

Todas las noches en que retiraba algo tarde llevaba el sobresalto que le producían los chisteos y llamadas de aquellas pobres mujeres pálidas que vendían sus cuerpos. Y una noche en que una llegó a cogerle de la manga apretó el paso y al llegar a su cuarto las palpitaciones del corazón le sacudían todo. (231)

Una noche en que sentía Eugenio violentos latidos en las venas de las sienes, escalofríos y cosquilleo, se retiró temblando al cuarto y desde él pidió la luz. Y al entrar a oscuras la criada la cogió bruscamente, la oprimió apretadamente contra su pecho y silenciosos, con la respiración ansiosa, oyeron el campanillazo del ama. (233)

Cada una de estas situaciones viene seguida por un acceso fervoroso de culpabilidad: “Y cuando iba a acostarse, hincado de rodillas hasta que le dolieran es-

17. Jean Claude Rabaté identifica a la muchacha de la visión de Eugenio con Beatriz de Dante (33). Hacia el mismo origen de la muchacha vestida de rosa apunta el estudio de Paolo Tanganelli, quien, además, indica su carácter recurrente en la novelística unamuniana (2003, 74, 189-93).

tas, pedía a Dios perdón y que le librara de caída” (232). Mientras tanto, ve difuminarse la muchacha virginal de la aparición juvenil: “Parecíale que allá, a lo lejos, donde el largo y desolado camino se perdía en el cielo, la Virgen, apoyada en el dintel del hogar, miraba marchar al hijo pródigo” (234). Así pues, Eugenio, como héroe decadente, experimenta su corporalidad como una contradicción y no consigue superar la escisión entre el cuerpo y el alma, inculcada al ser humano por el cristianismo (Santiáñez 1995, 184). Además, en una escena en la que se contempla en un espejo,¹⁸ vive una experiencia de desdoblamiento: “Al rato de contemplación sintió una invasión extraña en sí mismo, como si un terrible misterio le envolviera, pronunció quedo, muy quedo, su propio nombre y el eco de su voz, como eco extraño brotando del misterio, le dio escalofrío. Pareciose otro” (237). De modo que Eugenio Rodero ofrece todos los síntomas de una conciencia desventurada y puede estudiarse junto con Bonifacio Reyes, de *Su único hijo*, Pío Cid, de *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, Antonio Azorín, de las novelas de José Martínez Ruiz, José Fernández, de *De sobremesa*, o Alberto Soria, de *Ídolos rotos*, para enumerar solo a algunos protagonistas de la narrativa finisecular hispánica. A esta galería de personajes decadentes debe incluirse Carlos, de *Declaración de un vencido*.

Las desgarraduras de Carlos se manifiestan especialmente a nivel social e íntimo. Como Eugenio, Carlos idea un proyecto de regeneración social:

buscar al pueblo por los talleres y por las tabernas; sacudirlo fuertemente para despertarlo como se hace con los sonámbulos, y cuando lo hubiera conseguido, gritarle al oído las palabras que, en día más o menos próximo, han de emanciparlo fatalmente, haciéndolo grande y digno, con grandeza y dignidad que ni siquiera puede sospechar ahora. (187)

Sin embargo, nadie se hace eco del proyecto de Carlos, como nadie de “entre quinientos mil hombres que forman la población de Madrid” lo anima en “sus desfallecimientos” (13). De hecho, desde el prólogo, el libro se presenta como una acusación contra la sociedad que se considera la única culpable del fracaso de Carlos: “Creo que realizo obra piadosa exhumando los recuerdos que tengo de mi amigo, y creo también que estas páginas pueden servir de pieza de acusación el día, que yo creo próximo, en que se entable un proceso formal

18. La escena de mirarse en el espejo volverá recurrentemente en la obra de Unamuno, por ejemplo, en *Cómo se hace una novela* (71), al igual que la de la muchacha de la visión juvenil de Eugenio (ver *Amor y pedagogía*, 382). En *Nuevo mundo*, estamos ante una de las primeras apariciones –sí no la primera– de estas imágenes tan unamunianas.

contra la sociedad contemporánea” (13-14). El progresivo envilecimiento de Carlos se debe a la imposibilidad de ser “un miembro útil” (193) de la sociedad que no solo rechaza sistemáticamente todos sus esfuerzos de asimilación, sino que además contribuye a degradar al individuo excepcional:

Ocurre en la vida un hecho inicuo. La mano que os alarga gozosa un jarro de vino o un tarro de aguardiente, es la misma que se cerrará de un modo inexorable si le pedís cinco céntimos para comprar con ellos medio panecillo. Es muy fácil, en estas grandes ciudades como Madrid, morir de hambre en medio de una plaza pública. (195-96)

A nivel íntimo, la desgarradura de Carlos se manifiesta con todavía más intensidad que en su enfrentamiento con la sociedad. Al igual que Eugenio Rodero, el protagonista de la novela de Sawa se forja una imagen idealizada de la mujer que se manifiesta por medio de referencias a la castidad y a la virginidad, atributos que aparecen fuertemente estetizados, como parte de un canon de belleza muy cercano a la dicción simbolista: “Yo vengo a hablarte de virgindades y de armonías, de luz y de colores, de las únicas cosas sagradas que hay en la vida, y he ahí que te me acercas para gritarme al oído palabras de muerte” (152).¹⁹ En otro contexto, al hablar con Julia, que confiesa a Carlos sus infortunios, se le vienen a las mientes unas imágenes remitentes a la imaginiería cultural cristiana: “Oyendo aquello, me acordé de las vírgenes cristianas que se abrazan al signo de la redención en el momento del suplicio” (155). Por otra parte, la inocencia que Carlos asocia con la mujer se traduce a través de la voz *niña*, que utiliza con frecuencia para caracterizar a las mujeres con las que entabla una relación amorosa (159), lo que contrasta con su condición social de mujeres degradadas. La misma contraposición se consigue al confrontar el apodo *Pura* de Carmen con las aspiraciones idealistas de Carlos y, por otra parte, con su condición de proxeneta. En el siguiente pasaje se condensan todos los recursos mencionados:

¡Una niña, una niñita, una criatura materialmente, con más apariencias de flor que de mujer, menudita, graciosa, mirándome tranquilamente con

19. En la siguiente descripción de Julia, la crítica supo distinguir la presencia de la estética parnasiana (Gutiérrez Carbajo 1999, 55; 2009, 88): “Hay que combinar el rosa más delicado con el blanco más puro para formar idea de la entonación general de su cara. Los pétalos internos, casi carnosos, de algunas camelias blancas pueden ofrecer a las imaginaciones potentes idea vaga, pero de todos modos casi extraña a la realidad, de lo que era, como color, el rostro de mi bien amada” (140).

tamaños ojos negros que parece mentira que se hubieran acostumbrado tan pronto a ver de frente las lobregueces de la vida; ofreciéndose a mis miradas y a mis caricias con el impudor sublime de una virgen india, ignorante de que las manifestaciones de su sexo son para nosotros, los civilizados, una vergüenza irredimible! Así debió haber sido Beatriz, y Laura, y Teresa. Así también la Mimi Pinsón de Musset, y la Mussete de Enrique Mürger. (206-07)

La desgarradura de Carlos resultante del choque entre su mirada culturalista e idealizadora y la crudeza de la realidad se manifiesta directamente en la siguiente cita:

La senté sobre mis rodillas, como a un niño chiquito que se acaricia, y la besé en todo su cuerpo, por toda la vida. Ella, como acostumbrada a mis exageraciones, me dejaba hacer. No llegué a la brutalidad de un coito al aire libre, porque tenía la convicción de que nos hubieran sorprendido, y la certeza también de que hubiera matado a alguien. Sentía un desgarramiento interior en las entrañas que me volvía como loco. Era el parto laborioso de mi muerte. No se muere con tanta facilidad a los veinte años. (232)

Obsérvese que la idea de matarse –“el parto laborioso de la muerte”– nace precisamente de la imposibilidad de superar la dicotomía entre una visión dignificante y estetizante de la mujer y una sexualidad sucia y culpable, marcada por la moral cristiana: “íbamos a satisfacer nuestro brutal apetito de lujuria a las alcobas alquiladas de todas las mancebías y burdeles públicos de Madrid, como canallas aficionados a revolcarse por el fango” (191).

Como se puede ver, Eugenio y Carlos no consiguen armonizar sus ideales con la vida, tanto a nivel íntimo como social, y acaban destruidos por el medio. En cierto modo, pues, *Declaración de un vencido* y *Nuevo mundo* participan de la concepción naturalista de la literatura.²⁰ De hecho, cada una de estas no-

20. La crudeza de algunas de las expresiones de *Declaración de un vencido* justifica la lectura naturalista del libro de Sawa, sobre todo que este se publica con el subtítulo de “novela social”. Es de observar, sin embargo, que el estilo de *Declaración de un vencido* dista mucho de novelas tales como *La mujer de todo el mundo* (1885) o *Crimen legal* (1886) cuyas páginas realmente fuertes para la época (Phillips 201) rebosan de detalles clínicos repugnantes. En la novela comentada desaparece el tema de la herencia genética que pesa sobre el destino de personajes tales como Ricardo de *Crimen legal*, aunque la destrucción del personaje por el medio puede considerarse como una herencia social: una sociedad enferma afecta decisivamente a un organismo genéticamente sano (Correa 119).

velas constituye una “expresión de impotencia” (Vidal 332), dado que representa a un personaje incapaz de actuar sobre el mundo. Esta característica hermana el naturalismo y el modernismo, tendencias que, aunque derivadas de tradiciones distintas –de cariz materialista la primera e idealista la segunda–, confluyen en el periodo finisecular hispánico, especialmente en la vertiente hispanoamericana, donde se ha llegado a hablar de la “conjunción naturalista-simbolista” (Vidal 328-41). Así pues, la parálisis del personaje por el medio social es una particularidad que las dos novelas comentadas comparten con la narrativa naturalista, sin que ello ponga en duda su naturaleza modernista.

CONCLUSIONES

Antes de cualquier afán clasificatorio, mi principal objetivo ha sido demostrar que las dos novelas tienen mucho en común. *Declaración de un vencido* y *Nuevo mundo* presentan paralelos evidentes en el argumento, las estrategias de la enunciación y la concepción del personaje. Ambos textos cuentan la historia de un artista frustrado y destruido por el medio en que se desenvuelve y recurren a una perspectiva narrativa virada deliberadamente hacia el interior de los personajes. En mi análisis, he hecho caso omiso de los aspectos considerados peculiares de Sawa y de Unamuno. Por razones metodológicas, ha sido necesario decontextualizar y recontextualizar las dos obras a fin de superar las perspectivas, si no dominantes, en cualquier caso muy arraigadas en los estudios relativos a Sawa y Unamuno.

La evidente perspectiva interiorizadora, con sus diversas estrategias desplegadas en ambos textos, concomitante con el desarrollo psicológico de los personajes, ofrece una obvia superación de la novela realista/naturalista. Lo novedoso reside en la representación de un mundo subjetivado y en la intensa autorreflexividad de los personajes, provistos de “una conciencia desventurada”, características remitentes a la categoría de héroes decadentes finiseculares. Al recurrir a personajes que combinan su condición de escritores con la actividad periodística, Sawa y Unamuno ponen en escena una búsqueda de fundamentación de la posición del artista/intelectual en una realidad cambiante y caótica, regida por las leyes del mercado, búsqueda que encontramos en gran número de novelas modernistas europeas e hispánicas. Estamos, pues, ante dos novelas de artista de corte marcadamente modernista.

El estudio que acaba de realizarse ha demostrado la presencia de un evidente parentesco entre textos hasta ahora considerados como deudores de tra-

diciones distintas. Esta conclusión permite suponer que estamos ante manifestaciones textuales de una crisis –universal, según la expresión citada de Federico de Onís– que, según se aprecia en las dos novelas estudiadas, afectó a la concepción unitaria del yo y a la visión realista y positivista de la novela. A nivel más general, ello lleva a pensar que la bohemia de Alejandro Sawa y el problema religioso de Miguel de Unamuno, lejos de ser reacciones personales y exclusivas de estos autores, ofrecen dos respuestas a esta misma crisis, mucho menos divergentes de lo que suele pensarse. Por lo tanto, hoy en día resulta inoperante una valoración contrastada de sus producciones literarias. A nivel metodológico, las conclusiones del presente estudio apuntan hacia una reconsideración de la historia de la literatura finisecular desde una lectura que preste una atención prioritaria a los textos literarios.

OBRAS CITADAS

- Andrés-Suárez, Irene. “Notas sobre el soliloquio/monólogo interior y su utilización en *El Cid*, *El Lazarillo*, *La Celestina*, *El Quijote* y *La Regenta*”. *Ver-sants* 25 (1994): 3-26.
- Baquero Goyanes, Mariano. *Estructuras de la novela actual*. Madrid: Castalia, 1995.
- Beltrán Almería, Luis. *El discurso ajeno: panorama crítico*. Zaragoza: Prensas Universitarias, 1990.
- Burunat, Silvia. *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española (1940-1975)*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1980.
- Clavería, Carlos. *Temas de Unamuno*. Madrid: Gredos, 1953.
- Cohn, Dorrit. *Transparent Minds*. New Jersey: Princeton UP, 1978.
- Correa, Amelina. *Sawa y el naturalismo literario*. Granada: Universidad de Granada, 1993.
- Franz, Thomas R. “*Nuevo mundo* en la producción novelística unamuniana”. *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno* 33 (1998): 27-39.
- García Jambrina, Luis. “Los antecedentes unamunianos de 1902: *Nuevo mundo* o la anticipación de la «nueva novela»”. *Ínsula* 665 (2002): 11-13.
- Garrido Ardila, Juan Antonio. “Itinerario de la novela modernista española”. *Revista de Literatura* 75.150 (2013): 547-71.
- Garrido Ardila, Juan Antonio. *La construcción modernista de Niebla de Unamuno*. Barcelona: Anthropos, 2015.
- Garrido Ardila, Juan Antonio. “Introducción general”. Miguel de Unamuno. *Novelas completas*. Bibliotheca Avrea. Madrid: Cátedra, 2017. 17-164.

- González, Aníbal. *La novela modernista hispanoamericana*. Madrid: Gredos, 1987.
- Gullón, Ricardo. *La invención del 98 y otros ensayos*. Madrid: Gredos, 1969.
- Gullón, Ricardo. *Direcciones del modernismo*. Madrid: Gredos, 1971.
- Gullón, Ricardo. *Autobiografías de Unamuno*. Madrid: Gredos, 1976.
- Gutiérrez Carbajo, Francisco. "Introducción". Alejandro Sawa. *Declaración de un vencido. Criadero de curas*. Madrid: Atlas, 1999. 9-71.
- Gutiérrez Carbajo, Francisco. "Introducción". Alejandro Sawa. *Declaración de un vencido*. Madrid: Cátedra, 2009. 11-108.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo*. Barcelona: Montesinos, 1983.
- Harkema, Leslie J. *Spanish Modernism and the Poetics of Youth: From Miguel de Unamuno to La Joven Literatura*. Toronto/Buffalo/London: Toronto UP, 2017.
- Juaristi, Jon. *Miguel de Unamuno*. Madrid: Taurus, 2012.
- Kłosińska-Nachin, Agnieszka. *Miguel de Unamuno y el modernismo: estudio de la prosa unamuniana*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2012.
- Longhurst, Carlos Alex. "El giro de la novela en España: del realismo al modernismo en la narrativa española". *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 84 (2008): 59-106.
- Navarro Mateo, María José. "Declaración de un vencido: autobiografía por personaje interpuesto". *Escritura autobiográfica (Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral)*. Eds. José Romera, Alicia Yllera, Mario García Page y Rosa Calvet. Madrid: Visor, 1993. 303-10.
- Ogno, Lia. "Novelas de Artista". *Las novelas de 1902: Sonata de otoño, Camino de perfección, Amor y pedagogía, La voluntad*. Ed. Francisco José Martín. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003. 237-51.
- Onís, Federico de. "Introducción". *Antología de la poesía española e hispanoamericana*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1934.
- Pérez Galdós, Benito. *La desheredada*. Barcelona: Planeta, 1992.
- Phillips, Allen. *Alejandro Sawa: mito y realidad*. Madrid: Turner, 1976.
- Rabaté, Jean Claude. *Guerra de ideas en el joven Unamuno (1880-1900)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.
- Rabaté, Colette, y Jean-Claude Rabaté. *Miguel de Unamuno: biografía*. Madrid: Taurus, 2009.
- Robles, Laureano. "Introducción". Miguel de Unamuno. *Nuevo mundo*. Madrid: Trotta, 1994. 9-36.
- Rodríguez Fontela, María de los Ángeles. *La novela de autoformación: una aproximación teórica e histórica al "Bildungsroman" desde la narrativa española*. Kassel: Reichenberger, 1996.

- Saiz Cerrada, María Pilar. “Identidad y representación en el discurso autobiográfico”. *Rilce* 28.1 (2012): 8-16.
- Sánchez Barbudo, Antonio. *Estudios sobre Galdós, Unamuno y Machado*. Madrid: Guadarrama, 1968.
- Santiáñez, Nil. “El héroe decadente en la novela española moderna (1842-1912)”. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 71 (1995): 179-216.
- Santiáñez, Nil. *Investigaciones literarias: modernidad, historia de la literatura y modernismos*. Barcelona: Crítica, 2002.
- Sawa, Alejandro. *Declaración de un vencido*. Madrid: Administración de la Academia, 1887.
- Shaw, Donald. “Hispanic Literature and Modernism”. *The Oxford Handbook of Modernisms*. Eds. Peter Brooker, Andrzej Gąsiorek, Deborah Longworth y Andrew Thacker. Oxford: Oxford UP, 2010. 896-909.
- Tanganelli, Paolo. “Miguel de Unamuno, *Nuevo mundo* y la crisis del 97”. *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno* 31(1996): 121-38.
- Tanganelli, Paolo. *Unamuno fin de siglo: la escritura de la crisis*. Pisa: ETS, 2003.
- Unamuno, Miguel de. *Cómo se hace una novela*. Buenos Aires: Alba, 1927.
- Unamuno, Miguel de. “El modernismo”. *Obras Completas, 7: Meditaciones y ensayos espirituales*. Ed. Manuel García Blanco. Madrid: Escelicer, 1969. 1303-04.
- Unamuno, Miguel de. *Amor y pedagogía. Obras completas*. Vol. 1. Ed. Ricardo Senabre. Madrid: Turner, 1995.
- Unamuno, Miguel de. *Nuevo mundo. Obras completas*. Vol. 7. Ed. Ricardo Senabre. Madrid: Turner, 2005. 223-61.
- Unamuno, Miguel de. “Literatura y literatos”. *Obras completas*. Vol. 9. Ed. Ricardo Senabre. Madrid: Turner, 2009. 514-19.
- Vidal, Hernán. “*Sangre Patricia* de Manuel Díaz Rodríguez, y la conjunción naturalista-simbolista”. *El simbolismo*. Ed. José Olivio Jiménez. Madrid: Taurus, 1979. 328-41.
- Zavala, Iris M. “Estudio preliminar”. Alejandro Sawa. *Iluminaciones en la sombra*. Madrid: Alhambra, 1977. 12-31.
- Zubizarreta, Armando F. *Tras las huellas de Unamuno*. Madrid: Taurus, 1960.