



THE UNIVERSITY *of* EDINBURGH

Edinburgh Research Explorer

Unamuno, el monólogo interior y el flujo de conciencia: de William James y Amor y pedagogía a Knut Hamsun y Niebla

Citation for published version:

Ardila, J 2012, 'Unamuno, el monólogo interior y el flujo de conciencia: de William James y Amor y pedagogía a Knut Hamsun y Niebla', *Hispanic Review*, vol. 80, no. 3. <https://doi.org/10.1353/hir.2012.0031>

Digital Object Identifier (DOI):

[10.1353/hir.2012.0031](https://doi.org/10.1353/hir.2012.0031)

Link:

[Link to publication record in Edinburgh Research Explorer](#)

Document Version:

Publisher's PDF, also known as Version of record

Published In:

Hispanic Review

Publisher Rights Statement:

© Ardila, J. (2012). Unamuno, el monólogo interior y el flujo de conciencia: de William James y Amor y pedagogía a Knut Hamsun y Niebla. *Hispanic Review*, 80(3), doi: 10.1353/hir.2012.0031

General rights

Copyright for the publications made accessible via the Edinburgh Research Explorer is retained by the author(s) and / or other copyright owners and it is a condition of accessing these publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

Take down policy

The University of Edinburgh has made every reasonable effort to ensure that Edinburgh Research Explorer content complies with UK legislation. If you believe that the public display of this file breaches copyright please contact openaccess@ed.ac.uk providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.



All rights reserved. Except for brief quotations used for purposes of scholarly citation, none of this work may be reproduced in any form by any means without written permission from the publisher. For information address the University of Pennsylvania Press, 3905 Spruce Street, Philadelphia, Pennsylvania 19104-4112.



UNAMUNO, EL MONÓLOGO INTERIOR Y EL
FLUJO DE CONCIENCIA: DE WILLIAM JAMES
Y *AMOR Y PEDAGOGÍA* A KNUT HAMSUN Y
NIEBLA

J. A. G. Ardila
University of Edinburgh

RESUMEN Este artículo analiza cómo Miguel de Unamuno desarrolló la técnica del monólogo interior y del flujo de conciencia en sus novelas *Amor y pedagogía* (1902) y *Niebla* (1914), antes que ningún otro autor español. Unamuno aprendió las teorías psicológicas sobre el flujo de conciencia en la obra de William James y las aplicó a *Amor y pedagogía*. Ulteriormente, como se demuestra aquí, leyó *Sult* de Knut Hamsun, texto en el cual reparó en la fusión de lo subconsciente con lo consciente, así como en el uso del flujo de conciencia. Merced a la influencia de Hamsun, en *Niebla* depuró Unamuno esta técnica narrativa.

De cuantas técnicas narrativas emplea Unamuno en *Niebla* (1914), quizá sea el flujo de conciencia —además de la entrevista pirandélica del protagonista con el autor— su mayor innovación en las letras españolas. Junto a la reelaboración de destrezas cervantinas,¹ Unamuno aplica a *Niebla* dos premisas fundamentales de la novela modernista: la experimentación en lo formal y la interiorización psicológica.² El afán experimental y la interiorización pro-

1. Sobre el cervantismo de *Niebla* véase, entre otros, J. A. G. Ardila.

2. Sobre las técnicas introspectivas modernistas, véanse los apuntes de Nil Santiáñez (253). Para un acercamiento al modernismo de *Niebla*, véase John Macklin. Sobre el Modernismo en general, véanse, entre otros muchos, los capítulos dedicados a la novela en los volúmenes editados por Malcolm Bradbury y James McFarlane y por Peter Brooker et al.

pician una de las marcas más distintivas de las novelas modernistas: el monólogo interior y el flujo de conciencia como horma y conducto narrativo. A pesar de ello, muy pocos estudios críticos han tratado esta faceta de la narrativa de Unamuno: Michael Vande Berg dedicó un artículo al flujo de conciencia en *Amor y pedagogía* (1902); Paul Olson (76–79), Isabel Criado Miguel (54), Armando Zubizarreta (26) y Germán Gullón (26–27) reconocen su uso en *Niebla* (1914), mientras que Mario Valdés le dedica algunas reflexiones (“Introducción” 31–33). En líneas generales, las conclusiones de la crítica se resumen en que Unamuno, en su novela de 1902 y, más claramente, en la de 1914, recurre al monólogo interior y al flujo de conciencia, en el caso de *Niebla* como vía para ilustrar el pensamiento de Augusto (Germán Gullón; Zubizarreta) y de moldear su desarrollo psicológico (Valdés). En el presente trabajo analizaré primero el empleo de la teoría psicológica del *stream of consciousness* —según Unamuno la aprendió de William James— en la concepción de la historiografía en *En torno al casticismo* (1895). Ofrezco después un análisis de la aplicación de esa teoría a la creación literaria en *Amor y pedagogía*. Demuestro asimismo que el perfeccionamiento en el empleo del flujo de conciencia en *Niebla* se debe al influjo de *Sult* (1890) de Knut Hamsun —autor en quien no había reparado ningún estudio sobre Unamuno—. Antes, sugiero que Unamuno supo de Hamsun por medio de los escritos de Ángel Ganivet. Mediante un cotejo de las glosas en los libros daneses y noruegos que Unamuno leyó, determino que hubo de leer *Sult* en 1904 o muy poco después, con total seguridad antes de esbozar *Niebla* en 1907. Un análisis de las anotaciones que Unamuno realizó en su copia de *Sult* demuestra que en esta novela percibió y aprendió la fusión de la realidad interior y subconsciente del individuo con la realidad exterior, después desarrollada en *Niebla*, que de ella tomó ciertos motivos para *Niebla* y que merced a ella desarrolló la técnica del monólogo interior y del flujo de conciencia en *Niebla*.

El flujo de conciencia se corresponde en varios aspectos con el monólogo interior: en ambos, una voz se expresa interiormente, sin sufrir interrupción alguna, ni de un narrador ni de otros personajes; en ambos, esa voz interior permite al lector penetrar en la intimidad más profunda de los personajes. Estas constituirían las características esenciales del monólogo interior.³ Pero

3. Tanto sobre el monólogo interior como sobre el flujo de conciencia, véanse Dorrit Cohn, Melvin Friedman, Robert Humphrey, el más reciente Oliver Sachs, así como Gérard Genette.

en el flujo de conciencia —a diferencia del monólogo interior—, el proceso discursivo refleja cuantos ecos resuenan en la mente, cuantas imágenes e ideas arrecian en ráfagas el pensamiento de los personajes, de suerte que se logra paso franco a la conciencia del personaje, a su subconsciente.⁴

Se considera *Les Lauriers sont coupés* (1887), del francés Édouard Dujardin, la primera obra en la cual se percibe claramente el monólogo interior. Los estudios sobre el flujo de conciencia en la literatura europea se han centrado en las obras de Dorothy Richardson, Marcel Proust, Virginia Woolf y James Joyce, sin prestar atención alguna a Unamuno. El ejemplo más llamativo de este exclusivismo anglofrancés lo presenta *The Psychological Novel, 1900–1950*, de Leon Edel (11; cf. Humphrey 32), donde, con el precedente de Dujardin, se proclama que la novela psicológica —que tiene en el flujo de conciencia su principal atributo— se inicia en Inglaterra, en torno a 1913, de la pluma de Dorothy Richardson. Otro tanto ocurre en la filología española, cuyos estudiosos desconocen que Unamuno iniciase esta técnica en España,⁵ v.g. los estudios de novelas contemporáneas en las cuales el monólogo interior constituye una marca de estilo —como por ejemplo las de Juan Goytisolo (Lázaro) y Javier Marías (Herzberger)— se han fijado y han procurado antecedentes en autores foráneos como Joyce. Con todo, es de obligado cumplimiento apuntar y reconocer que la aplicación y el perfeccionamiento del monólogo interior y el flujo de conciencia en las letras españolas es innovación de Unamuno, no de literatos muy posteriores.

Aun cuando a Unamuno se le ha excluido de todo tratamiento filológico del flujo de conciencia, lo cierto es que el rector salmantino conocía de primera mano la teoría psicológica de la cual se destilaron estos modos narrativos: la explanada por William James en *The Principles of Psychology* (1890). Unamuno empleó la expresión inglesa *stream of consciousness* en un artículo publicado en julio de 1901 en la revista *La Lectura*, donde aseveraba que en

4. En inglés, la definición de “flujo de conciencia” (*stream of consciousness*) según *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* de Chris Baldick es “the continuous flow of sense-perceptions, thoughts, feelings, and memories in the human mind; or a literary method of representing such a blending of mental processes in fictional characters, usually in an unpunctuated or disjointed form of interior monologue”. Bajo “monólogo interior” (*interior monologue*), se lee: “the written representation of a character’s inner thoughts, impressions, and memories as if directly ‘overheard’ without the apparent intervention of a summarizing and selecting narrator”.

5. Mariano Baquero Goyanes habla de Joyce; Silvia Burunat apenas menciona a Unamuno en tres ocasiones (41, 42, 121), en la segunda de las cuales lo hace para restarle importancia. Véase asimismo Eduardo Aznar.

la obra de Rubén Darío, “Cuesta descubrir . . . la famosa corriente o flujo continuo de James (the stream of consciousness)” (citado en Vande Berg 753). Las teorías de Williams se perciben en la primera de las obras de Unamuno. Así, en *En torno al casticismo*, describe la correspondencia de lo que él denomina el “fondo de continuidad” con el flujo de conciencia (cf. Fernández 22). En esta obra, las descripciones mediante las cuales Unamuno hilvana su argumentación se traban de continuo, sin aparente orden ni concierto; el autor recurre en ocasiones a cuadros metafóricos dispuestos mediante imágenes opacas y veladas, como por ejemplo las nebulosas y el nimbo. En el capítulo 2, titulado “La casta histórica Castilla”, Unamuno emplea una serie de imágenes de flujo, mediante las cuales pretende ilustrar el desarrollo de la historia y la conformación de la casta. Aunque *En torno al casticismo* se ubique en el terreno de la etnografía y la historia social, se apuntan allí los elementos constitutivos del flujo de conciencia como método narrativo: la sucesión de impresiones que conforman la vida se origina en la mente, donde las ideas, como las olas, se suceden en el interior del subconsciente. Unamuno resalta que de la psicología de los castellanos destaque poderosamente el espíritu tan cortante y seco como la climatología; proclama a continuación que estas son “pruebas de cómo generaliza sobre los hechos vistos en bruto, en serie discreta, en calidoscopio, no sobre síntesis de un análisis de ellos, viéndolos en serie continua, en flujo vivo” (83), colofón de su paráfrasis de las teorías de William James sobre el subconsciente.

Estas indicaciones, que Unamuno esboza con aparente sencillez a propósito de la observación etnográfica, pueden leerse al pie de la letra como explicación de una técnica narrativa. En efecto, la mente de los personajes de ficción, si se aspira a representar la realidad humana, debiera retratarse como una masa maleable, en la que todo fluye y cambia, en cuya superficie se sitúa el “yo consciente” y en cuyas honduras se desenvuelve la “entraña de la conciencia”, que es el subconsciente. Y del subconsciente brotan una “serie continua” y un “flujo vivo”. La argumentación, tan detallada y bien elaborada, traída en *En torno al casticismo* al objeto del análisis etnográfico, presentaba una palmaria utilidad en el campo de la literatura, y Unamuno no tardaría mucho en tratar de ponerla en práctica.

Las teorías psicológicas de James asomaron también en la primera de las novelas modernistas de Unamuno. En *Amor y pedagogía*, se despliega un esfuerzo por trascender la prosa característica del Realismo y perfilar una suerte de narración comprometida con la realidad interior del ser humano. Debe reconocerse, no obstante, que la idea del flujo se palpaba en el ambiente

literario como vehículo óptimo para alcanzar la interiorización propia de la literatura modernista: además de los antecedentes de Dujardin y Hamsun, August Strindberg en su obra teatral *Ett Drömspel* [Drama onírico], de 1901, alude, por boca de un personaje, a cierto lugar llamado “Ordström” [corriente de palabras] (207) que en el contexto de este drama, en el cual se escenifica un sueño, se refiere al devenir de pensamientos en un continuo de subconsciencia. En ese mismo año de 1901, Pío Baroja escribe en *Silvestre Paradox*, sobre el portero del edificio donde mora el protagonista, que “volvieron otra vez las oleadas de pensamientos a sumergir su porteril cerebro en el caos” (49), aunque no detalla esos pensamientos. En 1902, el protagonista de *Camino de perfección* de Baroja recapacita: “Es la vida . . . que quiere seguir su curso. ¿Quién soy yo para detener su corriente? Hundámonos en la inconsciencia” (162), e incluso ensaya un lacónico monólogo interior (114). En 1904, el protagonista–narrador de *Las confesiones de un pequeño filósofo* de Azorín reconoce unas “sensaciones que bullen en mi memoria tal como yo las siento, caóticas, indefinidas, como a través de una gasa, allá en la lejanía . . .” (84); algo después le habla una “voz interior” (151). Sin embargo, el precedente más obvio del monólogo interior en la literatura española se encuentra en *Su único hijo* (1890), de Leopoldo Alas, “Clarín”. Aun cuando el uso del interiorismo narrativo en esta obra haya sido escasamente estudiado, en ella aparecen claros conatos de monólogos interiores. Allí se alude a una “frase interior” (239), a “la voz de la tentación” (250), a “una voz de la conciencia que le gritó en el cerebro” (430) y a una “voz secreta” (439). La perspectiva interiorizadora permea *Su único hijo*, donde el subconsciente desplaza a menudo la percepción del mundo exterior. De esta suerte, se ensayan monólogos interiores en ocasiones varias, que el narrador califica como “soliloquios” (409). Aunque a veces los intentos resultan abortados por la intervención del narrador, en otras nos hallamos ante ejemplos de monólogos interiores en lengua española (v.g., 340).

A diferencia de Baroja y Azorín, quienes apenas apuntan la presencia de pensamientos, en *Amor y pedagogía* Unamuno se esfuerza por poner en práctica la técnica narrativa que dé vida a esos pensamientos. *Amor y pedagogía* supone un avance sustancial con respecto a *Les Lauriers sont coupés*.⁶ Dujardin se vale de la técnica del monólogo interior para reflexionar en torno a

6. En el presente análisis del monólogo interior y el flujo de conciencia ofrezco ejemplos y reflexiones que no reflejan las tesis de Vande Berg.

motivos de la realidad externa y tangible, por lo que se puede reconocer el empleo de la técnica narrativa, pero no la interiorización propia y determinante de la novela psicológica (según la designa Edel [supra]). En *Amor y pedagogía*, por el contrario, se ahonda en la psicología de los personajes, hasta el punto de que el subconsciente aflora y cobra importancia inusitada para el desarrollo de la acción. En esta novela Unamuno desarrolla dos técnicas para poner de relieve la presencia del subconsciente: las intervenciones de una “voz interior” y el empleo del “monólogo mental”, como lo llama en el “Prólogo-epílogo a la segunda edición”.

En los principios de *Amor y pedagogía* indica el narrador que “Carrascal oye una voz que en su interior le dice” (64). Esta voz aparece en ocasiones sin número (65, 67, 68, 69, 70, 75, 80, 91, 93, 96), a veces en el interior de Carrascal, otras en el interior de otro personaje. El narrador alude a esta voz como “demonio” (79)⁷ y, más adelante, como “demonio familiar” (89).⁸ Según discurre la historia, la denominación “demonio” sustituye las referencias a la “voz interior” (100, 105, 107, 124, 126, 130, 130, 131, 152). La voz interior no ensarta monólogos interiores, sino que se manifiesta a veces, al tiempo que un personaje discurre sus pensamientos. En las más de las ocasiones, la voz interior apenas apunta objeciones al discurrir de Carrascal, casi siempre que “ha caído” en un error de juicio. En definitiva, logra Unamuno traer a la narración el subconsciente de los personajes. Tal como Carrascal se dice a sí mismo: “Ha entrado en juego el Inconsciente” (66).

Además de estas intervenciones de la voz interior, Unamuno se esfuerza por desarrollar el flujo de conciencia. La narración incluye los siguientes conatos de monólogo interior, que no merecen considerarse tales por las razones que a continuación refero: las disquisiciones sobre la naturaleza y el arte (66) —porque las interrumpe el narrador—; sobre su hijo y la ontogenia-filogenia (83) —por su brevedad—; lo que “Fulgencio se dice a solas” (86) y las reflexiones de Clarita sobre sus pretendientes (138) —porque son más soliloquios que monólogos interiores—. Sin embargo, existen tres pasajes que deben reconocerse como monólogos interiores: las reflexiones de

7. Unamuno ya había empleado el término “demonio” para referirse al subconsciente en *La esfinge* (1898): “¡Que no vuelva a apoderarse de mí el demonio!” (112).

8. En *El amigo Manso*, de Benito Pérez Galdós, Javiera se refiere a “los diablillos que andan dentro de mi cabeza” (163) y, más adelante, Manuel asegura: “se me han metido en el cuerpo . . . los diablillos que atormentan al endemoniado” (257). Estas dos referencias a diablillos aluden a las voces interiores y es posible que Unamuno tomase la expresión de esta obra.

Carrascal tras el encuentro con Marina (65), los pensamientos de Apolodoro después de perder a Clarita (158) y el lamento de Carrascal (162–63). Si bien el abogado del diablo podría argüir que los dos primeros son susceptibles de quedarse en soliloquios, el último de los ejemplos dados consigue holgadamente ensayar un ejemplo perspicuo de monólogo interior.

En *Amor y pedagogía* delinea Unamuno tres ejemplos de flujo de conciencia: las reflexiones de Marina tras leer la declaración de Carrascal (67–68); las reflexiones de Apolodoro en el último párrafo del capítulo 6 (109); los pensamientos de Apolodoro después de saber que Federico pretende a Clarita (135). En todos estos casos, empero, el flujo de conciencia no se extiende más allá de un breve párrafo, con lo cual se impide y frustra el desarrollo psicológico. Se advierte que Unamuno se entrega a la experimentación, aunque no llega a desarrollar un pasaje extenso urdido mediante la técnica del flujo de conciencia. Ejemplo del esmero experimentador se halla en el capítulo 11, donde a la mente de Apolodoro llega la “música materna” (132): una sucesión de imágenes traídas por el subconsciente, que indican la presencia de este pero no conforman un flujo de conciencia narrativo: “Vida . . . sueño . . . muerte . . . muerte . . . sueño . . . vida . . . vida . . . sueño . . . muerte . . . muerte . . . sueño . . . vida” (132).⁹

De esas tres instancias del flujo de conciencia, la más lograda la constituyen las reflexiones de Apolodoro en el capítulo 6:

Y por el espíritu del niño desfila en pelotón: “¿Por qué caen las piedras, Apolodoro?, ¿por qué a mayor ángulo se opone mayor lado? ¡Apolodoro . . . boloro . . . boloriche . . . ! ¡Apolo . . . bolo! ¡Ese Ramiro me las tiene que pagar . . . ! Luis, Luis, mi Luis, Luisito . . . santificado sea tu nombre . . . no le digas nada, ¿has oído? ¿Por qué me llamará mamá Luis? . . . El oso hormiguero tiene la lengua así . . . ¡Pobre conejillo!, ¡pobre conejillo!” (109)

Al igual que con la “música maternal” (supra), nos hallamos ante una sucesión en flujo de imágenes procedentes del subconsciente. En este caso, Unamuno trae a la mente de Apolodoro, desde el subconsciente, una marea de recuerdos que, todos a un tiempo, le revelan la realidad de su vida.

9. Similar fórmula, de palabras que se suceden lentamente y en progresión definida por los puntos suspensivos, había ensayado Unamuno en el drama *La esfinge*: “¿Sombra? . . . ¡No! . . . ¡No! . . . ¡Vivo! . . . ¡Vivo!” (113).

Henos ante una innovación originalísima en las letras españolas. Sin embargo, aun cuando en *Amor y pedagogía* el subconsciente y el flujo de conciencia cobren una importancia capital para la interiorización, puede objetarse que Unamuno apenas esboza las posibilidades de estas técnicas narrativas: las ensaya —con más tino que Clarín—, pero no logra insertar lo interior de los personajes en el mundo exterior. Esto que en *Amor y pedagogía* asoma y se plasma adquirirá robusta consistencia unos años más tarde en *Niebla*, donde Unamuno reutiliza este modo narrativo con resultados óptimos. En las páginas sucesivas, después de explicar el conocimiento que Unamuno tuvo de la obra de Hamsun, partiendo del contexto literario europeo, mostraré cómo la lectura de *Sult* resultó determinante en el perfeccionamiento del monólogo interior y el flujo de conciencia en *Niebla*.

En la literatura universal, los autores que merecen o pueden merecer la etiqueta de precursores o iniciadores del monólogo interior se remontan a George Meredith (cf. Lincecum). No obstante, los críticos reconocen en Dujardin el pionero en la utilización del “monologue intérieur”, como él denominó esta técnica en 1931. Desde 1887, fecha de publicación de *Les Lauriers*, la crítica ha reconocido en *Pilgrimage*, de la inglesa Dorothy Richardson, la segunda cala en el desarrollo del flujo de conciencia. *Pilgrimage* es una suerte de antología narrativa, conformada por un total de trece novelas que la autora fue publicando entre 1913 y 1935, centradas todas, como apunta Gloria Fromm, en “the developing consciousness of her heroine” (66). Fue la novelista May Sinclair, contemporánea de Richardson, quien primero advirtió la profundidad psicológica del diálogo de la protagonista de *Pilgrimage* (446). De *Dawn’s Left Hand*, que Richardson comenzó en 1927, escribió Sinclair: “It is just life going on and on. It is Miriam Henderson’s stream of consciousness” (444), y emplea así el término crítico por vez primera después de Unamuno.

Cierto es, igualmente, que pueden percibirse trazos del monólogo interior en una obra tan temprana como *Pobres gentes* (1846) de Fiodor Dostoievski. Tras el novelista ruso, cabe listar novelas como *Anna Karenina* (1873–1877) de León Tolstoi y *Leutnant Gustl* [El teniente Gustl] (1900) de Arthur Schnitzler. Con todo, es fuerza reconocer en las primeras novelas del noruego Knut Hamsun el punto de inflexión de la novela europea, el momento clave en el cual se tuerce la mirada hacia el interior de los personajes. Esto es así en *Mysterier* [Misterios] (1892) y, sobre todo, en *Sult* [Hambre] (1890).

Así Joyce como Proust emplearon el flujo de conciencia en obras redactadas y publicadas con posterioridad a la redacción y la publicación de *Niebla*.

Uno habrá de preguntarse qué lugar ocupa Unamuno en la progresión desde Dujardin hasta Joyce en la historia literaria del Modernismo europeo, y qué relaciones de parentesco —si las hubiera— vinculan su obra con la de estos. Resta determinar si Unamuno desarrolla el uso del flujo de conciencia directamente a partir de William James y sin intermediario alguno o si, por el contrario, se inspiró en la obra de algún otro novelista. En su biblioteca poseía Unamuno dos libros de Schnitzler: *Anatol* (1896) y *Leibelei* (1893), pero no *Gustl*. Tampoco se conserva en la biblioteca de Unamuno copia de *Anna Karenina*, ni de libro alguno de Dujardin. En cambio, poseía una copia de *Sult* de Hamsun, en el original noruego, publicada en 1899 por la editorial Cammermeyers de Oslo.

Es probable que Unamuno supiese de Hamsun por medio de *Hombres del norte* de Ganivet, conformado por seis artículos, cada uno de los cuales versa en torno a un autor nórdico: Jonas Lie, Bjørnstjerne Bjørnson, Henrik Ibsen, Arne Garborg, Vilhelm Krag y Knut Hamsun. En la biblioteca personal de Unamuno (en la Casa Museo Unamuno de Salamanca) se conserva la edición de *Hombres del norte* y *El porvenir de España* de 1905. *El porvenir de España* recoge el conjunto de artículos que Unamuno y Ganivet publicaron en sucesión de réplicas y contrarréplicas. Si Unamuno hubiese tenido en sus manos *Hombres del norte* por vez primera en 1905, es indudable que lo habría leído, dado su interés por Ibsen y Kierkegaard. La ausencia de anotaciones en el ejemplar de su propiedad (y el estado del mismo) sugiere que no lo hizo, de lo que se colige que hubo de haberlo leído antes. Asimismo, en carta a Ganivet, fechada el 1 de septiembre de 1898, confiesa Unamuno su determinación a aprender noruego y sueco, y le pide que le envíe algún libro sueco (cf. Antonio Gallego Morell). Todos los autores que trata Ganivet en *Hombres del norte* son noruegos; puesto que ya conocía la literatura noruega, Unamuno pide a Ganivet libros suecos.

El capítulo que Ganivet dedica a Hamsun cierra *Hombres del norte*. Allí ofrece una opinión sumamente positiva del noruego, a quien presenta como “el más fecundo y original entre los escritores nuevos” (273), después de apuntar que “escritores como Jaeger, Finne y Hamsun son resueltamente decadentes” (273) y que “[h]ay en el decadentismo un lado bueno, el de ser una protesta contra el positivismo dominante” (276). Ganivet presenta a Hamsun, en suma, como un autor contemporáneo, decadentista, el más prometedor de la gente nueva en Escandinavia, que escribe prosa psicológica sobre la existencia. No podría haberse concebido, quizá, autor de mayor atractivo para Unamuno. A más de lo anterior, Ganivet comenta que el decaden-

tismo de Hamsun se anuncia en las cubiertas de sus libros, y describe las de *Redakte Lyngge y Sult* (274).

Ciertos datos indican que Unamuno leyó su copia de *Sult* en 1904 o muy poco después. En carta a Clarín del 3 de abril de 1900 afirmaba: “Voy a chapuzarme en el teólogo y pensador Kierkegaard fuente capital de Ibsen . . . según he leído en el libro de Brandes sobre Ibsen que es donde empecé a aprender danés” (*Epistolario* 74). Esto explica que Unamuno comenzase a adquirir *Søren Kierkegaards samlede Værker* [Obras completas de Søren Kierkegaard], en catorce volúmenes, publicados por Gyldendalske Boghandels Forlag en Copenhague entre 1901 y 1906. En 1900 había escrito en carta a Pedro Jiménez Ilundain: “Para perfeccionarme en el dano-noruego o norsodanés pedí la obra de Brandes sobre Kierkegaard” (citado en Sánchez Barbudo 113). Así pues, habría Unamuno comenzado a leer danés, asistido por sus conocimientos de alemán, en el volumen *Henrik Ibsen* de Georg Brandes, conservado en su biblioteca personal. También poseía Unamuno una copia de *Brand* de Ibsen en edición de 1898. Las anotaciones que Unamuno realizó a estos volúmenes proporcionan una prueba incontestable de sus conocimientos de las lenguas noruega y danesa¹⁰ y el cotejo permite datar con cierta precisión el orden en que los leyó. Así, se observa en *Henrik Ibsen* de Brandes y en *Brand* de Ibsen que la competencia lectora de Unamuno en lenguas escandinavas era significativamente más rudimentaria que al leer a Kierkegaard y a Hamsun.

En el primer tomo de las obras completas de Kierkegaard se observa también el progreso de Unamuno en su aprendizaje de lenguas escandinavas. Al principio del volumen, Unamuno apunta un número de voces inferior al que glosa en *Brand* y *Henrik Ibsen*. En la última obra del volumen, *Forførerens Dagbog* [El diario del seductor], el número de voces desciende progresivamente: ocho en la página 275 (que es la primera de esta obra); cinco en la página 276; dos en la página 277; tres en la página 278. En un cotejo de las copias de *Sult* y *Forførerens Dagbog* leídas por Unamuno se aprecia que el número y la dificultad del vocabulario anotado resultan muy similares.¹¹ En la primera página de *Sult* anota Unamuno seis palabras. En la segunda página apunta doce; en la tercera página, solo seis.

10. Las copias que Unamuno poseía de los libros de Brandes, Ibsen, Kierkegaard y Hamsun aquí mencionados se conservan en la Casa Museo Unamuno.

11. Por carencia de espacio los ejemplos que aquí dé habrán de ser meramente ilustrativos más que exhaustivos.

Es claro, pues, que las fechas de lectura de estas obras de Kierkegaard y Hamsun han de ser muy cercanas y no muy posteriores a la lectura de Brandes e Ibsen. Un dato revela que Unamuno no pudo haber adquirido su copia de *Sult* antes de 1904: Unamuno poseía la segunda edición de *Sult*, publicada en Oslo por Alb. Cammermeyers Forlag en 1899. En la página de créditos se indica, además, que esta copia fue “Trykt hos / Alb. Cammermeyers Forlag og Centraltrykkeriet / Kristiania 1899” [Impresa en / la Editorial de Alb. Cammermeyer y la Impresora Central / Oslo 1899].¹² El ejemplar de Unamuno pertenecía a una remesa de copias para distribuir en Dinamarca que Gyldendalske Boghandel de Copenhague compró a Cammermeyer, como demuestra el hecho de que Gyldendalske despojase las copias compradas a Cammermeyer de sus cubiertas para sustituirlas con encuadernación propia. En la contraportada, Gyldendal anuncia las obras de Hamsun, Gunnar Heiberg, Peter Egge y Thomas P. Krag distribuidas por ellos y lista todas las obras publicadas por cada uno de estos escritores desde 1889 hasta 1904. Puesto que no se dan títulos posteriores a 1904, es claro que la editora danesa sacó esta edición a la venta en 1904. Que los ejemplares de *Henrik Ibsen* de Brandes, *Brand* de Ibsen y los *Samlede Værker* de Kierkegaard fuesen publicados por la misma editorial danesa indica que a Unamuno pudo resultarle hartamente sencillo adquirirlos. Brandes no menciona a Hamsun en su monografía sobre Ibsen, pero quizá Unamuno supo de *Sult* mediante la referencia en *Hombres del norte* de Ganivet, en su publicación original como artículos. Estima Antonio Sánchez-Barbudo que “De Kierkegaard . . . se pueden encontrar reminiscencias evidentes ya en los ensayos de Unamuno en los años 1903 y 1904” (113). Roberta Johnson ha expresado su convencimiento de que Unamuno leyó el primer tomo de las obras completas de Kierkegaard en 1901 (93).¹³ Del nivel de comprensión lectora observado en las glosas a los *Samlede Værker* y a *Sult* se colige que la lectura de la novela noruega debió con toda seguridad de producirse en 1904 o muy poco después.

La atenta consideración de las glosas de Unamuno a su copia de *Sult* demuestra que de esta obra provienen dos motivos temáticos de *Niebla* y, muy especialmente, que en *Sult* vio Unamuno plasmado el uso del monólogo interior y el flujo de conciencia y que lo aplicó después en su novela.¹⁴ Cier-

12. Las traducciones del danés y el noruego son mías.

13. Según François Meyer (479–80), Valdés (*An Unamuno Source Book* xx, n. 7) y Jesús Collado (388), Unamuno habría adquirido el primer tomo de las obras completas de Kierkegaard en 1901.

14. Véanse las consideraciones sobre el monólogo interior y el flujo de conciencia en Hamsun en Ingar Kolløn; David Mickelsen; y J. W. MacFarlane.

tamente, en la obra de Hamsun el subconsciente envuelve al consciente hasta desplazarlo de la noción de realidad, al tiempo que el monólogo interior hilvana la trama.

En la página en blanco que sigue al final de *Sult*, anota Unamuno una serie de números de página:

127 – 76 – 99 – 108 – 114 – 152 – 169 – 201– 205 – 213

En el cuerpo de la novela, en esas páginas cuyos números anota al final, Unamuno traza rayas verticales (a veces doble raya) junto a un párrafo o unas frases concretas. Además de las anteriores, señala en el texto —con una raya vertical atravesada en perpendicular por otra—pasajes en las páginas 85 y 94. Que el primer número (127) rompa el orden de la enumeración indica también que Unamuno pudo haber concedido especial importancia a esta página, tanta que decidió anotar el número de inmediato y antes que ningún otro. Las rayas en el texto y la enumeración de páginas al final constatan que Unamuno leyó esta obra con sobrado interés y que en ella halló pasajes dignos de recuerdo.

El denominador común a los pasajes marcados estriba en que todos ellos tratan la interiorización en la psicología del protagonista: muchos son monólogos interiores (76, 99, 201, 205, 213); uno es un ejemplo de flujo de conciencia (127); otro funde la realidad con la interiorización psicológica (169); otro identifica el subconsciente (108); otro describe el dolor (152) y otro narra cómo el protagonista, absorto en el subconsciente, mastica madera (114). Los pasajes marcados en las páginas 85 y 94 describen (respectivamente) el aprendizaje psicológico y el engaño a un policía —que constata un cambio psicológico en proceso—.

En primer lugar, se percibe en estos pasajes cómo Unamuno observa la fusión entre la realidad consciente y la realidad subconsciente, cuando el cuerpo humano actúa guiado y llevado por el subconsciente. Llama poderosamente la atención la página 108, donde Unamuno señala con doble raya vertical:

Jeg var uden at vide det paa Vejen hjem.

Jeg sulted svare, og jeg fandt mig paa Gaden en Træspån at tygge paa. Det hjalp. At jeg dog ikke havde tænkt paa det før!

[Sin saberlo, me puse de camino a casa.

Tenía mucha hambre, y cogí un trozo de madera de la calle y comencé a masticarlo. Ayudó. ¡No había pensado antes en ello!]

Se trata de un pasaje en el cual el protagonista realiza una acción sumido en la abstracción, llevado por el subconsciente y, por tanto, sin percatarse de ello. Este acto de caminar guiado por el subconsciente se recoge también en *Niebla*: “En esto pasó por la calle no un perro, sino una garrida moza, y tras de sus ojos se fue, como imantado y sin darse de ello cuenta, Augusto” (110). Obsérvese cómo, en ambas novelas, las acciones del personaje se acometen como si fuesen dictadas por una fuerza interior, instintiva o subconsciente, que lo hace caminar sin darse cuenta de ello. (También señala Unamuno el motivo de la madera en la página 114 de *Sult*).

Otro ejemplo de acción generada por el subconsciente se halla en el párrafo señalado por Unamuno en la página 169. Aquí, Unamuno traza una raya vertical entre “Intet hjalp” y “Tænderne sammen”, pasaje en el cual se narra la lucha entre la fuerza interior de la mente, determinada a que su cuerpo adormecido reaccione. El personaje se halla sumido en una suerte de ensoñación; establece Hamsun dos mundos interrelacionados: el mundo interior de la mente, inmersa en sus divagaciones; y el mundo exterior al cuerpo del protagonista, aletargado e incapaz de reaccionar.

Esta conjunción de interiorización y mundo exterior, la perfecta correlación entre ambos cuando el personaje se sume en su interior subconsciente y, a un tiempo, el interior se revela paralelamente al exterior, es algo que Unamuno se esforzó en conseguir en *Amor y pedagogía*, sin referentes literarios y con resultados un tanto rudimentarios,¹⁵ puesto que no llega a fundir lo abstracto interior con la realidad exterior, esto es, la abstracción no llega a sobreponerse a la realidad. La técnica, sin embargo, se mejora considerablemente en *Niebla*. Esa misma conjunción de interiorización y mundo exterior de la página 169 de *Sult*, que a Unamuno tanto llamó la atención, se observa idéntica en *Niebla* en dos ocasiones. La primera de estas reproduce fielmente la técnica de Hamsun: Augusto se halla sumido y abstraído en pensamientos expresados por medio de un monólogo interior, cuando algo lo devuelve súbitamente a la realidad:

15. Lo cual ocurre en dos ocasiones, en las páginas 91 y 160.

Miró a todas partes por si le miraban, pues se sorprendió abrazando el aire. Y se dijo: “El amor es un éxtasis; nos saca de nosotros mismos”.

Le volvió a la realidad —¿a la realidad?— la sonrisa de Margarita. (130)

En el segundo ejemplo, Augusto espera a Eugenia; ella entra en escena y él regresa a la realidad:

Y Augusto se sintió tranquilo, clavado en su asiento y como si fuese una planta nacida en él, como algo vegetal, olvidado de sí, absorto en la misteriosa luz espiritual, que de aquellos ojos irradiaba. Y solo al oír que doña Ermelinda comenzaba a decir a su sobrina: “Aquí tienes a nuestro amigo Augusto Pérez . . .”, volvió en sí y se puso en pie procurando sonreír. (144)

Salvo una excepción,¹⁶ el resto de los pasajes marcados por Unamuno en *Sult* se refieren a monólogos interiores y a un ejemplo de flujo de conciencia. Hamsun recurrió a la técnica del monólogo interior en las primeras páginas de *Sult*. Estos monólogos comienzan a manifestarse en la narración antes del episodio de la conversación sobre Hippolati, e inmediatamente después de que el protagonista declare: “Jeg vandred opad Slotsbakken og faldt i Tanker” [Me encaminé por Slotsbakken y me perdí en pensamientos] (23). A partir de allí discurre el protagonista en un monólogo interior que se convierte en flujo de conciencia, se enfrenta a los “monstruos” de su mente y dirige sus palabras a Dios. Pero Unamuno no señala ninguna de estas reflexiones interiores; ello pudiera deberse a que esta técnica, aplicada a la narración literaria, le fuese desconocida y no llegase a reconocerla hasta más adelante. Por esa razón, la primera de las páginas que anota Unamuno al final de su copia de *Sult* es la 127, en la cual habría reconocido claramente el flujo de conciencia. Habiendo reparado en que se hallaba ante un ejemplo de esta técnica, Unamuno habría apuntado después aquellas otras páginas que había ido señalando —antes y después de la página 127— en su lectura, la mayoría de las cuales contienen monólogos interiores: 76, 99, 201, 213, 205.

En estos cinco monólogos interiores pueden distinguirse dos grupos: aquellos en que el protagonista se dirige a Dios y aquellos en que el protagonista se dirige a sí mismo. Dios sirve al protagonista para orientar sus pensamientos a un receptor determinado aunque, en realidad, se dirige a sí mismo. En

16. El pasaje de la página 152, en el cual se describe el dolor que sufre el protagonista.

la primera de estas instancias hallamos un monólogo interior en forma muy poco elaborada, donde el narrador recuerda sus pensamientos y reproduce vívidamente su miseria. Entonces exclama: “Herregud, jeg har så ondt! Herregud, jeg har så ondt!” [¡Señor, soy tan desdichado! ¡Señor, soy tan desdichado!] (76). En el segundo ejemplo, Hamsun desarrolla un extenso monólogo dirigido a Dios —“jeg siger dig” [a ti te digo], se repite—, donde el protagonista, aunque reconoce a Dios, duda de Su existencia; se logra de esta suerte confundir la realidad —la existencia de Dios, que se reconoce implícitamente— con la irrealidad —su inexistencia imposible—, es decir, que el protagonista ignora (o quiere ignorar) si se dirige a Dios o no. En esta indeterminación entre la existencia y la inexistencia de Dios, el protagonista revela sus pensamientos sobre la vida. Al declarar que rechaza a Dios, implica que rechaza el modelo de conducta honorable del que él mismo ha hecho gala hasta entonces. En este pasaje, Dios viene a representar la conciencia del protagonista, quien ensarta argumentos y contraargumentos sobre sus principios morales.

Esta técnica, mediante la cual el monólogo interior se dirige a un interlocutor con quien resulta imposible entablar un diálogo, la retoma Unamuno en *Niebla*, donde una parte considerable de los monólogos de Augusto se dirige a su perro Orfeo. Como Dios en *Sult*, Orfeo actúa de receptor del monólogo interior y, por su incapacidad de intervenir, garantiza la continuidad del monólogo. Así lo expresa Goti: “Entonces . . . un monólogo. Y para que parezca algo así como un diálogo invento un perro a quien el personaje se dirige” (201). Dado el interés que Unamuno percibió en los monólogos donde Dios actúa de receptor, la lógica obliga a determinar que con casi total seguridad se fijase en este antecedente para concebir a Orfeo como receptor silente de los monólogos interiores. Añádase a ello la existencia de un perro que sirve esporádicamente de receptor de las divagaciones ensayadas por el epónimo protagonista de *Silvestre Paradox* de Baroja (57–58), en el cual Unamuno pudiera haber hallado una alternativa, de presencia menos imponente y dramática (recuérdese que *Niebla* es obra tragicómica), al Dios de Hamsun.

En la página 99 de *Sult* marca Unamuno parte de un monólogo interior reproducido por el narrador en estilo indirecto. En este párrafo se presenta al protagonista la oportunidad de crear una realidad interiorizada, sobrepuesta a la realidad de su alcoba a oscuras. Lo impenetrable de esa oscuridad permite al protagonista hacer que lo interior se plasme e imponga a la realidad exterior. Es importante advertir el cambio de los pasados imperfectos

como “jeg var ikke søvnræt” [no tenía sueño] a los tiempos en presente con que acaba “jeg rejser mig op . . .” [me siento]: aunque se trata de la relación de un monólogo interior, el final trae al lector a un momento presente.

El pasaje marcado por Unamuno en la página 201 viene precedido, al final del párrafo anterior, por un anuncio inequívoco de que lo que sigue es monólogo interior: “Jeg faldt i Tanker” [Me perdí en pensamientos] (201). En primera instancia se dirige el protagonista a Dios (por medio del deíctico “Du gode Gud”), aunque, a diferencia de los dos pasajes citados anteriormente —y de idéntico modo al uso de Orfeo en *Niebla*—, la referencia a Dios apenas sirve para iniciar el monólogo. El último de los monólogos interiores de *Sult* registrados por Unamuno se halla en la página 205. En esta instancia, a la contextualización (regreso a la alcoba) siguen los remordimientos, la reflexión sobre una experiencia reciente y la conclusión moral que el protagonista extrae de la experiencia.

El fragmento de la página 127 quizá fuese el que más hizo reflexionar a Unamuno (*supra*). Junto a la frase “du er for fattig til at holde Samvittighed” [eres demasiado pobre para tener conciencia], traza Unamuno una doble raya vertical. Se trata de un ejemplo de flujo de conciencia, donde el protagonista se habla a sí mismo (en lugar de a Dios) y urde una reflexión a la cual llegan recuerdos del pasado: la lámpara que no puede arreglar por falta de dinero y el libro de salmos. Se alude asimismo a la conciencia y al dolor —dos realidades relativas— y a elementos del subconsciente, como los poderes de la oscuridad y los monstruos nocturnos que dominan sus pensamientos:

Jeg gik ind i Paschas Boglade, fandt i Adressekalenderen Pastor Levions Bopæl og begav mig derud. Nu gælder det! sagde jeg, far nu ikke med Streger! Samvittighed, siger du? Ikke noget Sludder; du er for fattig til at holde Samvittighed. Du er sulten, er du, kommen i et vigtigt Anliggende, det første fornødne. Men du skal lægge Hovedet paa Skuldren og sætte Melodi paa dine Ord. Det vil du ikke, hvad? Saa gaar jeg ikke et Skridt videre, saa meget du ved det. Saa: du er i en saare anfægtet Tilstand, kæmper med Mørkets Magter og store, lydløse Uhyrer om Nætterne, saa det er en Gru, hungrer og tørster efter Vin og Mælk og faar det ikke. Saa langt er det kommet med dig. Nu staar du her og har ikke saa godt som Spyt i Lampen. Men du tror paa Naaden, Gudskelov, du har ikke tabt Troen endda! Og da skal du slaa Hænderne sammen og se ud som en ren Satan til at tro paa Naaden. Med Hensyn til Mammon, saa hader du Mam-

mon under alle dens Skikkelser; en anden Sag er det med en Salmebog, en Erindring til et Par Kroner . . . Ved Præstens Dør standsed jeg og læste: “Kontortid fra 12 til 4”. (126–27)

[Entré en la librería de Pascha, encontré la dirección del Pastor Levion en la guía local y me marché. ¡Ahora o nunca! me dije. ¡Y no te valgas de ninguna estratagema! ¿Conciencia, dices? Nada de sinsentidos; eres demasiado pobre para poder permitirte tener conciencia. Estás hambriento, no lo olvides, eso es lo importante, lo más importante. Pero debes apoyar la cabeza en el hombro y hacer que se te oiga. ¿No quieres? Pues no seguiré un paso más contigo, ya lo sabes. Mira, el dolor te agarrota, luchas una batalla contra los poderes de la oscuridad y con grandes y silenciosos monstruos nocturnos, y tienes hambre y sed de vino y leche, pero no los recibes. A eso has llegado. Y aquí estás ahora, tan mal que ni siquiera te funciona la lámpara. Pero crees en la Gracia divina, gracias a Dios por ello, ¡aún no has perdido tu fe! Cruzarás tus brazos y tocarás al creyente como el diablo. En lo que a Mammon respecta, odias a Mammon. Un libro de himnos es otra cosa, un recuerdo que vale algunas coronas . . . Paré frente a la puerta del pastor y leí: “Horas de oficina: de 12 a 4”].

Estos son, en definitiva, los pasajes que más llamaron la atención de Unamuno y de cuya naturaleza se desprenden corolarios de sobrada importancia para entender la maduración de la teoría unamuniana de la novela.

La atenta lectura de *Sult* en 1904, o muy poco después, permitió a Unamuno observar la fusión de lo consciente y lo subconsciente, a más de reparar en el desarrollo de prolongados monólogos interiores y de estados de flujo de conciencia. De esta suerte, en *Niebla* sublima Unamuno, con técnica hamsuniana, la interiorización que caracterizó *Amor y pedagogía*. Como en *Sult*, en *Niebla* la interiorización ocupa buena parte del relato. Con arreglo a la estimativa de Anne Marie Øveraas, los monólogos de Augusto ocupan aproximadamente el veinte por ciento de *Niebla* (21). Valdés ha apuntado que ese veinte por ciento lo constituyen monólogos interiores (“Introducción” 17). Estos monólogos, en su inmensa mayoría, merecen reconocerse como ejemplos del monólogo interior y del flujo de conciencia.

El ejemplo más logrado del monólogo interior en *Niebla* ocupa la totalidad del capítulo 7. Aquí Augusto habla a Orfeo. Augusto no se dirige a Orfeo, sino a sí mismo —del mismo modo que el protagonista de *Sult* no se dirige a Dios—. Si en este monólogo del capítulo 7 se sustituye el nombre del perro

por el del protagonista, se entenderá que se trata de un ejemplo rigurosamente perfecto del monólogo interior. En ese capítulo, ancilar para el desarrollo filosófico de *Niebla*, discurre Augusto acerca de sus principales preocupaciones existenciales. Recapacita el protagonista en torno al porqué del mundo, se plantea y discurre acerca de la esencia y la razón de existir, los devenires y avatares de la vida, la muerte, acerca de la cual reflexiona más largamente hasta concluir que el amor es la única razón de la vida (141). De esta suerte, el monólogo de Augusto, como todo monólogo interior, discurre sin interrupciones, desde y para la intimidad de su persona. Se trata de un ejemplo señero de la técnica, henchido además de una gran belleza poética y de profunda hondura ontológica.

Otro ejemplo preclaro del empleo del monólogo interior se contiene en el capítulo 1, en el párrafo que comienza “Pero aquel chiquillo” (110). En este pasaje el protagonista reflexiona en torno a cuestiones como la hipocresía, el trabajo, la velocidad y el viajar, etc., y sus pensamientos evolucionan o “saltan” de un tema a otro: merced al muchacho se desplaza el pensamiento a la hormiga, de la hormiga al trabajo, del trabajo al minusválido, de este a la hermandad de los hombres, de ahí al automóvil, después a los viajes.

De idéntica guisa, el flujo de conciencia presenta estos saltos y contradicciones, pero deja expuesto el subconsciente del personaje. En el capítulo 4 se observa el flujo de conciencia en el párrafo que comienza “¿Por qué el diminutivo es señal de cariño?” (123). En este pasaje, Augusto nos descubre varios rasgos de su psicología, lo que el autor logra mediante el flujo constante de ideas, cual mar crecido que arrastra hasta el pensamiento cuanta sustancia contiene y comporta. De esta suerte, Augusto se nos revela, en uno de los primeros capítulos de la obra, como un personaje dubitativo que cuestiona su enamoramiento, como alguien obsesionado por lograr la perfección en todos los aspectos de su existencia y por evitar a toda costa lo imperfecto. En esta ocasión, las reflexiones sobre el amor fluyen mientras que a ellas afluyen los pensamientos sobre la partida de ajedrez y sobre los rótulos, todo lo cual sumerge al lector en el subconsciente del personaje.

Estos quizá sean los ejemplos más significativos de monólogo interior y flujo de conciencia en *Niebla*. El empleo consciente y recurrido del flujo de conciencia le confiere, entre otras cosas, calidad de novela modernista, toda vez que este modo narrativo constituye una de las señas de identidad de la novela modernista europea, que permitía a los autores culminar una de las aspiraciones fundamentales de su tiempo y de su estética: lograr el paso

franco a la intimidad más honda y más remotamente abisal del ser humano y su subconsciente.

En definitiva, es claro que Unamuno percibió en el flujo de conciencia, según lo estudió en los escritos de James, tanto un modo de entender la concepción de los procesos históricos como un método narrativo mediante el cual penetrar en el subconsciente de los personajes de ficción y, así, definir la interiorización de la cual carecía la novela del Realismo. En *Amor y pedagogía* se esboza de manera clara la técnica modernista del flujo de conciencia. En la novela de 1902, Unamuno distingue meridianamente la realidad exterior de la realidad interior y presta particular atención a la presencia del subconsciente. Empero, no logra fundir ambas realidades de modo que la realidad interior se revele como principio regidor de la realidad externa. En la lectura de *Sult* halla Unamuno un ejemplo depurado del monólogo interior y, sobre todo, de la primacía de la realidad interior sobre la exterior. A diferencia de lo que sucede en *Amor y pedagogía*, en *Sult* los pensamientos del protagonista acaparan una parte extensa de la narración y esto propicia que el monólogo interior se constituya en una parte integral de la obra. El empleo de los monólogos interiores como soporte imprescindible de la narración en *Niebla* es una técnica que Unamuno observó por vez primera y aprendió en *Sult*. El exacerbado dramatismo de la situación que vive el protagonista de *Sult*, su incomprensible indigencia, propicia en él una creciente desesperación que frisa, en varias ocasiones, en locura. El lector se halla ante un caso psicossomático que llega a confundirse con síntomas psicopatológicos. Haciendo gala de una maestría narrativa clásica en la literatura universal, Hamsun abre el mundo interior y el subconsciente del protagonista, de modo que la realidad externa se supedita sempiternamente a estos. Mientras que en *Amor y pedagogía* la realidad exterior se ilumina con destellos del subconsciente, en *Niebla* logra Unamuno —merced al influjo de Hamsun— desarrollar un personaje protagonista cuyas meditaciones, barruntadas en el interior de su mente y de su subconsciente, determinan la progresión de la trama.

Toda la interiorización (incluido el efecto del subconsciente), que en *Amor y pedagogía* se apunta, toma cuerpo y se perfecciona en *Niebla*. Las glosas léxicas y los diez pasajes que Unamuno señaló en su copia de *Sult* constatan que leyó esta novela con profunda atención. El préstamo del recurso del personaje que camina sin pensar y que despierta a la realidad permite también reconocer nítidamente el influjo de *Sult* en *Niebla*. Pero la mayor influencia que Hamsun ejerció en la teoría unamuniana de la novela estriba

en el hecho de que en *Sult* percibió y aprendió Unamuno la fusión de la interiorización y la realidad exterior, que logra en *Niebla* mediante la inserción en la trama de un número considerable de monólogos interiores en que el protagonista se abstrae hasta convertirlos en la realidad dominante.

Bibliografía

- Alas, Leopoldo, "Clarín". *Su único hijo*. Madrid: Castalia, 2009.
- Ardila, J. A. G. "Unamuno y Cervantes: narradores y narración en *Niebla*". *Modern Language Notes* 135 (2010): 348–68.
- Aznar, Eduardo. *El monólogo interior en la literatura: un análisis textual y pragmático del lenguaje interior en la literatura*. Barcelona: EUB, 1996.
- Azorín. *Las confesiones de un pequeño filósofo*. Madrid: Espasa-Calpe, 2007.
- Baldick, Chris. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford UP, 2005.
- Baquero Goyanes, Mariano. *Estructura de la novela actual*. Madrid: Castalia, 2001.
- Baroja, Pío. *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*. Madrid: Espasa-Calpe, 1999.
- . *Camino de perfección*. Madrid: Alianza, 2004.
- Bradbury, Malcolm y James McFarlane, eds. *Modernism: A Guide to European Literature 1890–1930*. Harmondsworth, UK: Penguin, 1991.
- Brandes, Georg. *Henrik Ibsen*. København: Gyldendalske Boghandels 1898.
- Brooker, Peter, Andrzej Gasiorek, Deborah Longworth y Andrew Thacker, eds. *The Oxford Handbook of Modernisms*. Oxford: Oxford UP, 2010.
- Burunat, Silvia. *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española (1940–1975)*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1980.
- Cohn, Dorrit. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1978.
- Collado, Jesús Antonio. *Kierkegaard y Unamuno: la existencia religiosa*. Madrid: Gredos, 1962.
- Criado Miguel, Isabel. *Las novelas de Miguel de Unamuno: estudio formal y crítico*. Salamanca, Esp.: U de Salamanca, 1986.
- Dujardin, Edouard. *Le monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce*. Paris: Albert Messein, 1931.
- Edel, Leon. *The Psychological Novel, 1900–1950*. Londres: Rupert Hart-Davis, 1955.
- Fernández, Pelayo Hipólito. *Miguel de Unamuno y William James, un paralelo pragmático*. Salamanca, Esp.: Librería Cervantes, 1961.
- Friedman, Melvin. *Stream of Consciousness: A Study in Literary Method*. New Haven, CT: Yale UP, 1955.
- Fromm, Gloria. *Dorothy Richardson: A Biography*. Athens, GA: U of Georgia P, 1994.
- Gallego Morell, Antonio. "Tres cartas inéditas de Unamuno." *Ínsula* 15 nov. 1948: 2.
- Ganivet, Ángel. *Cartas finlandesas y Hombres del norte*. Madrid: Espasa-Calpe, 1998.
- Genette, Gérard. *Figures III*. París: Seuil, 1972.

- Gullón, Germán. "Introducción." En *Niebla*. De Miguel de Unamuno. Madrid: Espasa-Calpe, 2006. 9–32.
- Hamsun, Knut. *Sult*. Oslo: Cammermeyers, 1899.
- Herzberger, David K. "Ficción, referencialidad y estilo en la teoría de la novela de Javier Marías." *Foro Hispánico: Revista Hispánica de Flandes y Holanda* 20 (2001): 29–37.
- Humphrey, Robert. *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Berkeley: U of California P, 1954.
- Ibsen, Henrik. *Brand. Et dramatisk Digt*. København: Gyldendalske Boghandels, 1898.
- Johnson, Roberta. *Crossfire: Philosophy and the Novel in Spain, 1900–1934*. Lexington: UP of Kentucky, 1993.
- Kierkegaard, Søren. *Søren Kierkegaards samlede Værker*. 14 vols. København: Gyldendalske Boghandels, 1901–1906.
- Kolløn, Ingar Sletten. *Knut Hamsun: Dreamer and Dissenter*. Trans. Erik Skuggevik and Deborah Dawkin. New Haven, CT: Yale UP, 2009.
- Lázaro, Luis Alberto. "James Joyce and Juan Goytisolo: Echoes from *Ulysses* in *Reivindicación del conde don Julián*." *Papers on Joyce* 2 (1996): 25–33.
- Lincecum, J. B. "A Victorian Precursor of the Stream-of-Consciousness Novel: George Meredith." *The South Central Bulletin* 31.4 (1971): 197–200.
- MacFarlane, J. W. "The Whisper of the Blood: A Study of Knut Hamsun's Early Novels." *PMLA* 71.4 (1956): 563–94.
- Macklin, John. "Competing Voices: Unamuno's *Niebla* and the Discourse of Modernism." In *After Cervantes: A Celebration of 75 Years of Iberian Studies at Leeds*. Ed. John Macklin. Leeds, UK: Trinity and All Saints College, 1993. 167–94.
- Meyer, François. "Kierkegaard and Unamuno." *Revue de Littérature Comparée* 29 (1955): 478–92.
- Mickelsen, David. "Representations of Consciousness in *Pan*: Knut Hamsun as Modernist." *Symposium* 39.3 (1985): 54–74.
- Olson, Paul R. *The Great Chiasmus: Word and Flesh in the Novels of Unamuno*. West Lafayette, IN: Purdue UP, 2003.
- Øveraas, Anne Marie. *Nivola contra novela*. Salamanca, Esp.: U de Salamanca, 1993.
- Pérez Galdós, Benito. *El amigo Manso*. Madrid: Cátedra, 2010.
- Sachs, Oliver. "In the River of Consciousness." *New York Review of Books* 15 Jan. 2004.
- Sánchez-Barbudo, Antonio. "Una experiencia decisiva: la crisis de 1897." En *Miguel de Unamuno*. Ed. Antonio Sánchez-Barbudo. 2ª ed. ampl. Madrid: Taurus, 1990. 95–122.
- Santiáñez, Nil. *Investigaciones literarias: modernidad, historia de la literatura y modernismos*. Barcelona: Crítica, 2002.
- Sinclair, May. "The Novels of Dorothy Richardson." *The Gender of Modernism: A Critical Anthology*. Ed. Bonnie Kime Scott. Bloomington: Indiana UP, 1990.
- Strindberg, August. "A Dream Play." En *Miss Julie and Other Plays*. De Strindberg. Trans. Michael Robinson. Oxford: Oxford UP, 1998. 175–247.
- Unamuno, Miguel de. *Amor y pedagogía*. Madrid: Espasa-Calpe, 2007.
- . *En torno al casticismo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1998.

———. *La esfinge, La venda, Fedra*. Madrid: Castalia, 1987.

———. *Niebla*. Madrid: Cátedra, 2005.

Unamuno, Miguel de, Marcelino Menéndez y Pelayo, Armando Palacio Valdés y Adolfo Als. *Epistolario a Clarín*. Madrid: Escorial, 1941.

Valdés, Mario J. *An Unamuno Source Book: A Catalogue of Readings and Acquisitions, with an Introductory Essay on Unamuno's Dialectical Enquiry*. Toronto: U of Toronto P, 1973.

———. "Introducción." En Unamuno, *Niebla*. 9–58.

Vande Berg, Michael. "Unamuno's *Amor y pedagogía*: An Early Application of James's 'Stream of Consciousness'." *Hispania* 70.4 (1987): 752–58.

Woolf, Virginia. *A Woman's Essays*. Harmondsworth, UK: Penguin, 1992.

Zubizarreta, Armando. "Introducción." En *Niebla*. De Miguel de Unamuno. Madrid: Castalia, 1995. 7–61.

Copyright of Hispanic Review is the property of University of Pennsylvania Press and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.