

UNIVERSIDAD DE ALMERÍA

Facultad de Humanidades



GRADO EN FILOLOGÍA HISPÁNICA

Curso Académico: 2019/2020

Convocatoria (Junio/Septiembre): Junio

Título del Trabajo Fin de Grado:

El papel femenino en *Niebla* (1914) de Unamuno

- Autor/a - Lucía González Martínez

- Tutor/a - Juan Luis López Cruces

RESUMEN

Niebla de Miguel de Unamuno, escrita a principios del siglo xx, refleja dos roles de mujer opuestos, uno tradicional y otro moderno. Para comprenderlos, nos remontaremos al contexto histórico, pues la obra coincide con el surgimiento de los primeros movimientos feministas en Europa, que comienzan a calar en la mentalidad española. El gran reflejo de estos avances reside en el papel femenino innovador presente en la obra de Unamuno. Con miras a percibir este cambio en el rol de la mujer, haremos un recorrido de contraste entre las diferentes imágenes de nuestras protagonistas a lo largo de la tradición literaria. Por último, analizaremos de forma minuciosa las semejanzas y diferencias de la obra con respecto a *Diario de un seductor* (S. xix) de Søren Kierkegaard, del cual ha recibido una notable influencia. Esta comparación nos permitirá observar cómo la literatura ha ido reflejando, a partir de un momento, la emancipación de las mujeres, que han ido alzando la voz, cada vez más, contra los postulados patriarcales impuestos, hasta conseguir su bien máspreciado: la libertad.

ÍNDICE

1. Introducción	4
1.1 Objetivos	4
1.2 Estados de la cuestión y metodología	4
2. Contexto histórico (Primeros movimientos feministas).....	5
3. Diferentes imágenes de la mujer en la tradición literaria.....	9
4. Análisis de <i>Niebla</i> (1914), de Unamuno	13
4.1 El autor en el marco de la generación del 98	13
4.2 Conjunto de la obra y temas dominantes	15
4.3 <i>Niebla</i>	18
4.3.1 Argumento y personajes.....	18
4.3.2 Las mujeres	23
5. Análisis de <i>Diario de un seductor</i> de Kierkegaard	24
5.1 Contexto de la Dinamarca del siglo XIX	24
5.2 El autor	25
5.3 Argumento y personajes	27
5.4 Influencia de Kierkegaard en Unamuno	28
6. Comparación entre <i>Niebla</i> (1914) y <i>Diario de un seductor</i> (1844).....	31
6.1 El juego	31
6.2 El abandono	32
6.3 El papel de las tías de las protagonistas	33
6.4 Reflexiones sobre la mujer	35
6.5 Visión del amor	37
6.6 Relación de la mujer con el lenguaje y la música	39
6.7 Relación de los protagonistas con las novelas	40
6.8 Conquista mediante cartas	40
7. Conclusión	42
8. Bibliografía	44

EL PAPEL FEMENINO EN *NIEBLA* (1914) DE UNAMUNO

Lucía González Martínez

1. Introducción

1.1 Objetivos

El objetivo principal del presente estudio es adquirir una mirada crítica del papel femenino en *Niebla*, novela del autor canónico Miguel de Unamuno. Esto nos permitirá percibir la influencia notable del escritor danés Søren Kierkegaard. Asimismo, supondrá un análisis relevante sobre las distintas imágenes de las mujeres impuestas en la sociedad a lo largo de la tradición literaria, lo que mostrará el papel tan importante de la literatura para establecer estereotipos de género o, en el caso contrario, combatirlos y liberarnos de ellos.

1.2 Estado de la cuestión y metodología

El presente trabajo aborda dos ideas fundamentales: la historia de la imagen de las mujeres en la literatura y sociedad, y el influjo de Kierkegaard en Unamuno. Por un lado, para el estudio de la primera cuestión se han abordado los trabajos de Litvak (1979 y 1988), Fanon (1976), Macaya (1999) y Said (2002). Son obras que se enmarcan entre las últimas décadas del siglo xx y el comienzo del XXI, pertenecientes a escritores procedentes de zonas de todo el mundo (Rusia, El Caribe, Costa Rica y Estados Unidos). Esto se debe a que la situación de opresión y subordinación de la mujer es un hecho que se ha dado en todos los lugares, sin distinciones, desde el principio de la historia.

Estas obras sientan las bases de nuestro trabajo, ya que Litvak nos introduce en la imagen de la mujer sumisa impuesta por la sociedad patriarcal; Macaya nos habla de la génesis de este rol femenino en el mito grecolatino, en cuyo estudio ha sido fundamental tomar como base el *Diccionario de mitología griega y romana* de Pierre Grimal (1979). Por último, Said nos introduce en la idea de la colonización de la imaginación, la cual la hemos relacionado con este tema porque contribuyó en la imposición de una imagen opresiva, sumisa y reprimida de la mujer en la sociedad. Este poder del imaginario en relación a la

cuestión de género también fue tratado por Yuval Noah Harari en *Sapiens: de animales a Dioses. Breve historia de la humanidad* (2015), donde relativiza y desmonta las construcciones culturales imaginarias.

Para su liberación, por tanto, era fundamental la descolonización, hecho que nos muestra Fanon (1976) con el desvelamiento de las mujeres de Argelia durante la dominación colonial francesa.

Por otro lado, la influencia del autor danés en Unamuno ha sido un tema que ha gozado de poca atención por parte de los estudiosos. Tenemos que remontarnos a la obra “Kierkegaard and the Elaboration of Unamuno’s *Niebla*” (1964) de Ruth Webber para hallar un primer estudio dedicado exclusivamente a este influjo. Tras esta autora, han señalado sus semejanzas tanto literarias como filosóficas Garrido Ardila en “Nueva lectura de *Niebla*: Kierkegaard y el amor” (2008), Roberts en su monografía *Unamuno: afinidades y coincidencias kierkegaardianas* (1986) y Jaime Alazraki (1967) en “Motivación e invención en *Niebla* de Unamuno”. La poca atención de la crítica a este cotejo entre los dos autores, sobre todo a propósito del estudio del género, justifica nuestro análisis en el presente Trabajo de Fin de Grado.

La metodología empleada para la elaboración del trabajo se ha basado en una lectura profunda y crítica de las dos grandes obras de estudio: *Niebla* (1914) y *Diario de un seductor* (1844), además se ha basado en la evolución de las imágenes de las mujeres en la literatura y en la sociedad. Ambas obras nos permitirán observar cómo la mujer va ganando protagonismo, hecho revelador en las conclusiones de sendas obras, pues en *Niebla* de Unamuno la protagonista es la que se arma de valor para abandonar al hombre, hecho que nos muestra cómo va cambiando el rol femenino frente al impuesto por el patriarcado.

2. Contexto histórico (Primeros movimientos feministas)

La mujer tradicionalmente se ha representado en la literatura junto a niños, pobres, ancianos o enfermos como víctimas. Según Lily Litvak en *La mirada roja. Estética y arte del anarquismo español* (1988), es una condición que confiere belleza moral. Esta imagen tradicional de las mujeres como víctimas es una consecuencia de la imagen tan negativa que

se mostraba de ellas como figura de alteridad que servía para definir al varón poderoso, sano y fuerte frente a una serie de figuras de relevancia cultural menor. Al menos en parte, tiene relación con la imaginación en el arte que comienza en el siglo XIX debido a los procesos colonizadores. Según la tesis de Said (2002), Occidente ejerció una gran fuerza cultural sobre Oriente, debido a su papel en la erudición (S. XVII y XVIII) y en la imaginación (S. XIX). En otras palabras, impuso una imagen de los orientales caracterizada por la oscuridad y el arcaísmo creada por las potencias coloniales de Occidente para así justificar la colonización.

Este papel de la imaginación es fundamental, y se se puede ver reflejado en la pintura *La grande piscine de Brousse* de Jean-Léon Gérôme (1885), que muestra la visión de Oriente y de la mujer que impone Occidente.



Lám. I. *La grande piscine de Brousse* de Jean-Léon Gérôme (1885).

En el cuadro vemos varios elementos importantes: un bebé rubio (occidental) y un calzado propio de Oriente (incluso extremo Oriente: Japón). Además, en cuanto a las mujeres, por un lado se las muestra desnudas y, por tanto, vulnerables; por otro, se duplica el esquema racista de la señora occidental acompañada de una esclava de piel negra. Así pues, podemos observar la imagen que se intenta imponer, que favorece la sumisión de la mujer y su vinculación a lo carnal. el discurso general que se instituye sobre la mujer, que construye una imagen de ella

Se puede establecer una relación entre el imaginario que explica Said (2002) de Occidente frente a Oriente y el discurso general que se instituye sobre la mujer, que

construye una imagen de ella como una persona sumisa, dependiente del hombre y en una situación de inferioridad con respecto a él. Así pues, tanto en el caso concreto de la colonización como en el más general de la condición de las mujeres, los varones colonialistas intentan imponer una imagen negativa de los que consideran enemigos como base para su dominación y colonización. Esta idea es fundamental, ya que, como señala el propio autor, la imaginación cobra más importancia, pues una imagen vale más para la fuerza cultural que mil tratados (la erudición).

Esta idea de la imaginación como medio para construir una imagen social de la mujer también es tratada por Yuval Noah Harari en *Sapiens* (2015), autor israelí que relativiza y desmonta las construcciones culturales imaginarias. En su obra nos muestra cómo los humanos crearon órdenes imaginarias con miras a dividir la población en grupos artificiales. Los americanos, por ejemplo, elaboraron en 1776 un orden jerárquico entre las personas que atribuía a los hombres privilegios frente a las mujeres, que se quedaban sin autoridad.

Cabe destacar que las mujeres eran vistas como propiedad de los hombres. Por tanto, su violación se consideraba, según Noah Harari (2005), una violación de la propiedad, siendo la víctima entonces el hombre que la había poseído. Una de las características de dicha obra es la reflexión novedosa acerca de la liberación de la mujer, pues señala que este hecho ha provocado que las comunidades pierdan fuerza, pasando, por tanto, del control del patriarcado al control ejercido por el Estado y el mercado en las sociedades modernas.

Ante este poder del imaginario, en algunos lugares se trató de llevar a cabo una descolonización, es decir, eliminar la imagen impuesta de la mujer para contribuir así a su liberalización. Frantz Fanon (1976) muestra en *Sociología de una revolución* cómo durante la dominación colonial francesa se produjo el desvelamiento de las mujeres de Argelia; el velo era el símbolo de la sociedad tradicional, y con este hecho se contribuyó a liberarlas del patriarcado árabe-musulmán.

Este símbolo del velo como un rasgo de dominación se puede apreciar en una de las obras a la que dedicaremos este trabajo: *Diario de un seductor* de Kierkegaard, ya que en él

se muestra cómo las mujeres, y entre ellas Cordelia, que es la protagonista, debían llevar puesta esta prenda para ocultar su rostro, y que así ningún hombre, y más concretamente su mirada profana, pudiese mancillarlas. Este hecho nos muestra que, aunque Cordelia aparece con un carácter definido por rasgos modernos y liberales, aún seguía sometida a ciertas limitaciones sociales que impedían su total independencia y liberalización, como es el caso de esta prenda y todo lo que representa.

No obstante, este paradigma de la mujer como víctima de la hipocresía de la sociedad capitalista comenzó a cambiar a finales del siglo XIX, cuando apareció en la literatura la figura de la mujer fatal, es decir, aquella que es capaz de persuadir al hombre para conseguir sus propios beneficios. Este hecho hizo que la mujer quedara caracterizada con connotaciones muy negativas. Por otro lado, en el plano social, como nos muestra el artículo “La lucha de las mujeres en la España contemporánea” de Eduardo Montagu, empezó la lucha de género, a favor de los derechos y libertades de las mujeres, en el último cuarto del siglo XIX gracias a figuras como Concepción Arenal, Emilio Pardo Bazán y Rosalía de Castro.

Con la entrada del siglo XX se crearon las primeras organizaciones femeninas, que buscaban un mayor protagonismo de la mujer en la sociedad. Un ejemplo de esto lo muestra Litvak (1988), que llama la atención sobre un pasquín de J. Médico titulado “¡Mujer, levántate!”; la imagen refleja a una señora que se sacude las cadenas con símbolos religiosos que la aprisionan con el fin de dirigirse al sol naciente, donde se lee “tiempos nuevos”. Esta propaganda feminista, que también contribuía a la libertad de amor, muestra cómo el pensamiento va cambiando y se intenta plasmar en el arte, cuya tendencia debe ser “la exaltación de la humanidad y la apoteosis social del hombre, pero, mientras esta llega, tiene que ser esencialmente crítico, cumpliendo así el objetivo social que corresponde a su misión civilizadora y justiciera” (Litvak, 1988: 12).

Lily Litvak (1988) defiende la importancia y repercusión de dichos movimientos feministas, que califica como uno de los mayores logros. Por aquellos años, Europa estaba comprometida con la lucha feminista. En París, Léon Richer organiza el primer congreso feminista internacional, pero hasta 1900 no se establece el derecho al sufragio en ningún

país. En 1903 surgió, fundada por Emmeline Pankhurst, la Unión Social y Política de Mujeres (*Women's Social and Political Union*, WSPU), una nueva sociedad sufragista para conseguir el voto.

En 1918, según el mencionado artículo de Montagut (2015), nació la Asociación Nacional de Mujeres Españolas, que defendía reformas en el Código civil y la promoción educativa, entre otros. Uno de los hechos más relevantes de este siglo es la primera manifestación multitudinaria de mujeres de la historia catalana y española el 10 de julio de 1910, dirigida por la organización feminista de Ángeles López de Ayala.

No obstante, los mayores avances se produjeron en los años sesenta, cuando se aprobó la Ley de Derechos Políticos Profesionales y Laborales de la mujer, por medio de la cual esta pudo introducirse en el mundo laboral, ya que hasta entonces solo estaba incluida en el doméstico. Además, tras la muerte de Franco (1975) tuvieron lugar las Primeras Jornadas Nacionales para su liberación, de resultados de las cuales se crearon numerosas organizaciones feministas en toda España, encuadradas en la Coordinadora de Organizaciones Feministas de Barcelona o en la Plataforma de Organizaciones Feministas de Madrid. La democracia promulgó una serie de revisiones legales a favor de la igualdad de la mujer. El artículo 14 de la Constitución Española de 1978 establece dicho principio con las leyes del divorcio y del aborto, entre otras.

3. Diferentes imágenes de la mujer en la tradición literaria

La imagen de la mujer en la tradición literaria está ligada al patriarcado. Su origen se remonta al mito clásico, como sostiene Emilia Macaya (1999) en “La construcción de la femineidad en la literatura de occidente: su génesis en el mito grecolatino”.

En este sentido, a lo masculino se le ha otorgado el papel de central, mientras que a lo femenino el marginal. Así es como se construye el patriarcalismo que ha dominado durante más de tres mil años la historia de Occidente. En el plano literario, los textos generados por este sistema “*han excluido o bien han subordinado y aprisionado en los márgenes –que es lo mismo– al conjunto de las mujeres, al tiempo que les niegan alternativas frente al poder*”.

dominador que las sujeta” (Macaya, 1999: 206). Esto se traduce en que la mujer no tenía voz propia ni, por tanto, la posibilidad de oponerse al orden impuesto.

Por ello, las mujeres, para conseguir una situación más favorable, lucharon por dar cabida a su figura marginada, releer lo impuesto por el patriarcalismo y adaptarlo a sus propios ojos. Este descentramiento del patriarcado ha sido un proceso largo; no obstante, se produce sobre todo en las últimas décadas del siglo XIX y en las primeras del siglo XX.

Asimismo, Macaya (1999) hace hincapié en la relevancia de la introducción de la categoría género como pauta de análisis de los estudios de la sociedad, cultura y literatura. Realmente, esta categoría pretende observar cómo se construyen lo femenino y lo masculino para hacer frente a la ideología de Occidente, según la cual *“una mujer es lo que el hombre dice de ella”* (Macaya, 1999: 207).

En relación con lo anterior, debemos ser conscientes de que no es lo mismo ‘sexo’ que ‘género’. El primero alude a aquello naturalmente dado, mientras que el segundo, a aquello impuesto por la cultura. Los mitos culturales culturales –variables, como sabemos– han ido surgiendo a partir de las sociedades, y en la Occidental ha destacado la siguiente idea: *“la relación hombre-mujer no ha sido vista como una relación equitativa –un tú a tú– sino más bien como una jerarquía disimulada, en la cual lo masculino ocupa siempre el papel del dominador, mientras lo femenino se mira como lo dominado. Una indudable relación señor y sierva”* (Macaya, 1999: 207). Dichos mitos han ido imponiendo estereotipos de la mujer que han repercutido en su imagen y visión en la literatura. Un ejemplo de esto es el estereotipo de la bipolaridad mujer ángel-mujer demonio, formulada, según Macaya (1999), por Sandra Gilbert y Susan Gubar, que ha dominado a los personajes femeninos literarios desde la Grecia Antigua hasta la actualidad.

Estos dos estereotipos marcan los dos papeles de sexo femenino de la sociedad. Por un lado, el ángel es el más pasivo, ya que se corresponde con aquellas mujeres siempre ligadas a una figura masculina, cuya única misión consiste en cuidar del refugio donde el luchador acudía tras la batalla. Se adaptaban a los parámetros que el patriarcalismo les imponía; por

tanto, son vistas como inofensivas, frágiles y delicadas. Estas cualidades, en muchas ocasiones, provocaba que mujeres se autoinmolaran con el siguiente fin:

Transformarse en entrega total y, consecuentemente, en "bellos" objetos artísticos. Anorexia y bulimia, por ejemplo, conforman en la época actual dos patologías femeninas con rasgos de verdaderas epidemias, mayormente desgraciadas cuando se considera que sus principales víctimas están entre las mujeres jóvenes y aún entre las adolescentes. Porque es, a fin de cuentas, la renuncia al propio ser y a la propia carne, hasta morir si es preciso, lo que constituye el acto supremo de la mujer angélica (Macaya, 1999: 208).

Por otro lado, el estereotipo de la mujer demonio, más activo, intenta oponerse a la autoridad. Debido al peligro que representan, son vistas como mujeres que se deben evitar; de ahí que esta imagen se represente con la característica del fuego, en otras palabras, de lo negativo y lo destructor. Además, estas figuras se caracterizan por su dominio de la palabra y su posesión de la fuerza, lo que les permite constituir un carácter. Por tanto, la mujer se comporta como un personaje que se opone *“al lugar textualmente ordenado, con lo cual origina una historia que se le escapa al autor”* (Macaya, 1999: 208).

Por su oposición a lo establecido, caracterizado por la sumisión y dependencia del hombre, han recibido calificativos muy negativos, tales como bruja, prostituta, desviada, demonio o monstruo. Ante esta figura de mujer, el patriarcalismo se enfrenta a su voluntad y pretende anular las potencialidades creativas, es decir, la imagen de la escritora.

Macaya (1999) nos muestra cómo estas figuras existen desde el mito grecolatino, donde ya se encuentran ejemplos de una feminidad “positiva” y una “negativa”. Ejemplos de una y otra los encontramos en Penélope y Alceste (positivas) y en Helena de Troya y Medea (negativas). Las dos primeras se niegan a sí mismas con el fin de asumir las necesidades de los hombres; al adaptarse a los patrones establecidos por el patriarcalismo, gozaron de honor y gloria. En el extremo opuesto, Helena y Medea son mujeres que actúan por sí y para sí. Por tanto, pertenecían al grupo de *“las vituperadas y estigmatizadas, hasta tal punto, que muchas veces son ellas mismas las que se autodegradan, mediante palabras muy claras surgidas de su propia boca. Es lo que sucede cuando Helena de Troya, en la Iliada, se refiere a sí misma como la desgraciada perra miserable”* (Macaya, 1999: 209). La figura

que inaugura estas estigmatizaciones en la historia literaria de Occidente es la poeta Safo de Lesbos.

Un ejemplo muy relevante que representa todas las ideas expuestas lo encontramos en el mito de Casandra — también llamada Alexandra — , quien pronostica el resurgimiento de Troya:

Con Casandra, hija de Priamo, tampoco el amor favoreció al dios. Apolo amaba a Casandra, y, para seducirla, le prometió enseñarle el arte de la adivinación. La joven aceptó las lecciones; pero, una vez instruida, lo rechazó. Apolo se vengó retirándole el don de inspirar confianza en sus predicciones. Por ello, la desgraciada Casandra, pese a profetizar las cosas más ciertas, no era creída de nadie (Pierre Grimal, 1979: 36).

Al “negarse a yacer” y, así, oponerse a la figura masculina, la palabra de Casandra perderá todo el valor, y se le vinculará a la locura. Casandra, por tanto, reflejaba otro carácter fuerte caracterizado por su oposición al orden establecido. Además, debido a que puede interpretarse como una escritora, por su uso de la palabra autorizada, la sociedad dominada por el patriarcado la encierra en una celda y crea una imagen de ella basada en la inverosimilitud, además de relacionarla con la locura.

Según la autora (Macaya, 1999), la imagen de la escritora no ha cambiado desde la Grecia antigua hasta el siglo xx, ya que es a partir de ahí cuando consigue escapar del espacio marginal en el que estaba inmersa. Hasta entonces, se la seguía viendo como un monstruo. Además, si “*persiste en sobrevivir –permítanme invocar una vez más el mito griego– habrá de transformarse en Hydra, la bestia de las mil cabezas, para ofrecer así siempre algo "capital" que cortar y algo que siga alojando, pese a todo, su pertinaz pensamiento. Creo, en efecto, que la situación no ha cambiado mucho*” (Macaya, 1999: 210).

Tras el recorrido de contraste entre las diferentes imágenes de la mujer en la tradición literaria, vamos a tomar como objeto de estudio las dos obras seleccionadas: *Niebla*, de Unamuno, y *Diario de un seductor*, de Kierkegaard, que comparten similitudes, pero también diferencias en relación a la figura femenina. A través de su análisis observaremos

cómo se presentan imágenes de las mujeres que no se ajustan a los cánones tradicionales y, por tanto, cómo sus roles y protagonismo en la literatura han ido cambiando.

4. Análisis de *Niebla* (1914) de Unamuno

4.1 El autor en el marco de la generación del 98

Miguel de Unamuno fue escritor y filósofo. Nació en 1864 en Bilbao, y se ha convertido en una de las figuras más importantes y reconocidas de la literatura española. Fue el tercer hijo del comerciante don Félix de Unamuno y de su esposa doña Salomé de Jugo. Su fecha de nacimiento coincidió con la festividad de San Miguel Arcángel; por ello se le bautizó con ese nombre, que en hebreo significa “Quién como Dios”.

Pedro Laín Entralgo en “La generación del 98 y el problema de España” nos muestra las dos principales características de la generación del 98 a la que perteneció Unamuno: por un lado, la inquietud por el destino de España y, por otro lado, la crítica social y política imperante en las letras que se sitúan ante el paisaje.

A finales del siglo XIX se produce en España un desgaste general. Se generaliza el descontento ante el estado lamentable en el que se encontraban las instituciones políticas, el caos social y la pobreza cultural. Ante esta crisis, aumentada por el desastre militar de 1898 (en el que España perdió sus últimas colonias: Cuba, Puerto Rico, Filipinas y Guam), surge una conciencia de necesidad de la regeneración. Los escritores de este grupo tenían un objetivo principal: cambiar la vida española. Este movimiento revitalizó, sobre todo, la novela, el género literario probablemente más destacado de los cultivados por Unamuno. Autores de este grupo como Azorín y Valle-Inclán coinciden en su rechazo del realismo de la segunda mitad del siglo XIX. Por ello, se impone la temática existencial, social y filosófica. Además, realizarán una renovación estética, pues les interesaba más la preocupación por la situación del país que la perfección formal.

En el cambio de siglo, es decir, la entrada al siglo xx, se mezclan dos movimientos: el modernismo (movimiento que procede de Latinoamérica), que refleja el optimismo cosmopolita de la belleza y la innovación formal, y la generación del 98, que refleja el pesimismo y la decadencia. Esta última, tan característica de este grupo, proviene de *Al revés* (1884), obra de uno de los mayores representantes de la decadencia: Joris Karls Huysmans. Dicha obra relata la vida de un personaje que se enclaustra en su apartamento en París y decora cada sala del hogar conforme a la estética de un período de la Historia (romano, griego...). Así, recreando ambientes en su casa para no tener que enfrentarse a la realidad exterior, construye un propio paraíso cultural que le permite llevar una vida puramente estética.

En 1902 se publican cuatro novelas decisivas en la superación del realismo del siglo xix desde el punto de vista lingüístico y temático. Dichas novelas son *Sonata de Otoño* de Valle Inclán, *La voluntad* de Azorín, *Camino de perfección* de Pío Baroja y *Amor y pedagogía* de Unamuno, primera novela sobre el espíritu científico.

Entre las características del grupo de escritores del 98 destacamos el subjetivismo: se pretendía expresar la realidad interior mediante una concepción totalizadora, ya que la novela se concibe como un género que puede englobar a muchos otros. Los temas recurrentes en este período son la preocupación por España y la búsqueda de sus raíces, que, sobre todo, encuentran en los paisajes y gentes de Castilla, símbolo de la patria.

Más allá de este denominador común, las obras de cada autor tienen sus peculiaridades. Así, en Valle- Inclán destaca su búsqueda de la belleza, en Azorín la minuciosidad, en Baroja la rapidez, y en Unamuno, el autor que nos concierne, la reflexión. Debido a estas ideas imperantes en Unamuno, durante la primera década del siglo xx, según Alicia Villar (2017), realizó una distinción entre intelectualidad y espiritualidad, y criticó a aquellos que se alejaban de las emociones y los conflictos del corazón.

En cuanto a sus posicionamientos vitales, sabemos, a partir del artículo “Ensayistas españoles (IX). Miguel de Unamuno” de Blas Matamoro (2009), que mantuvo malas

relaciones con el clero católico y sus derivas políticas. Apoyó el liberalismo individualista y aristocrático, y se opuso a la dictadura de Primo de Rivera (1923- 1930).

Su ideología le trajo consecuencias poco gratas, ya que en 1920 fue condenado dieciséis años de prisión por las críticas que vertió contra Alfonso XII, y durante la dictadura de Primo de Rivera fue desterrado a Fuerteventura. Comenzó del lado de los sublevados en la Guerra Civil, pero después se opuso a ellos, lo que tuvo como consecuencia su arresto domiciliario y la crisis de su muerte, en la que acabó dirigiéndose a ellos con la siguiente frase memorable: “Venceréis pero no convenceréis”. Finalmente murió en 1936 en Salamanca.

4.2 Conjunto de la obra y temas dominantes

La extensa obra unamuniana se caracteriza por englobar todos los géneros: poesía, drama, novela, tratado. Todos estos se centran en sus dos grandes líneas temáticas: la incertidumbre de España y el sentido de la vida humana.

Por un lado, la temática del problema de España, la encontramos ya en obras tempranas como *Paz en la guerra* (1897), en la cual utiliza el contexto de la tercera guerra carlista (que conoció en su niñez) para plantear la relación del *yo* con el mundo, condicionado por el conocimiento de la muerte. Esta preocupación la expresó también en una serie de ensayos, recogidos en sus obras *En torno al casticismo* (1895), *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905) y *Por tierras de Portugal y España* (1911). También escribió otras obras con un tono más positivo que pueden encuadrarse en la literatura de viajes: *De mi país* (1903), *Por tierras de Portugal y España* (1911) y *Andanzas y visiones españolas* (1922).

Todos sus géneros, a su vez, están íntimamente relacionados con sus problemas existenciales y su filosofía. Carlos París (1988) nos muestra cómo una de las preocupaciones centrales de Unamuno durante su vida fue la lengua. En este mundo de la palabra se pregunta por su ser de verdad y el de apariencia: “*Urge así su consideración como enigma metafísico. Se nos plantea cual realidad sin más, como existencia desnuda y problemática en su condición existencial. Se yergue en calidad de emisario y testigo del último y radical*

problema de nuestra inteligencia, el de lo real” (París, 1988: 30). El universo unamuniano trata el problema del ser en su obra como signo lingüístico, como creación de Miguel de Unamuno o como enigma metafísico y portavoz. Su pensamiento, por tanto, gira en torno a su deseo de la inmortalidad.

En la poesía, Unamuno refleja los sentires del alma para darles permanencia y objetividad. “*Es la palabra como grito, según ha dicho Don Miguel, siguiendo a Kierkegaard en momentos*” (París, 1988 :31). Mediante el grito se expresan los problemas de su ser con una finalidad liberadora. Este es el centro de la obra de Unamuno, antes de toda actividad pensante. De su producción poética, destacaremos *Poesías* (1907), *Rosario de sonetos líricos* (1911), *El Cristo de Velázquez* (1920), *Andanzas y visiones españolas* (1922), *Rimas de dentro* (1923) y *Cancionero* (1953), que ya muestran algunos de sus temas dominantes en la poética: el conflicto religioso, la patria y la vida doméstica.

En sus ensayos buscan hacer lúcidos esos sentires, pensar el sentimiento. En estas obras, recuerda París (1988), pretende poner en marcha las habilidades pensantes del lector, que desbordan por completo lo puramente intelectual, y traducir al papel el dinamismo dialéctico de su pensamiento. El momento culminante de su pensamiento reside en la creación de situaciones.

En el teatro también se muestra la dialéctica polemista. Muchas veces se refleja en la biografía de los propios personajes, que saltan de unos intentos de solución vital a otros, en sucesivos fracasos. Por ejemplo, Agustín de *Soledades* pasa de la creación de personajes teatrales a la creación de un pueblo; Ángel en *La esfinge*, de la agitación política a la búsqueda de su intimidad, y Jugo de la Raza, de la lectura de la vida a la vida de la lectura. Todos estos tránsitos producen en dichos personajes insatisfacción.

En las novelas se trata la relación entre lo real y lo irreal. Unamuno fue uno de los mayores innovadores de este género a principios de siglo, sobre todo por su deseo de expresar por medio de este género los conflictos existenciales. Su primera novela, *Paz en la guerra* (1897), fue histórica, y le llevó muchos años. Tras ella comenzó otra etapa más rápida de su labor novelística, que empezó con su obra *Amor y pedagogía* (1902).

Debido a las novedades en cuanto a la forma, muchos críticos consideraron que no era una novela. De ahí surgió su iniciativa de crear un nuevo género: las “nóvolas”, cuya obra maestra es *Niebla* (1914). Su objetivo era renovar los géneros para realizar una redacción más personal, alejada de la novela realista. Estas “nóvolas”, por medio de los diálogos y los monólogos, reflejan la interioridad de los personajes; de ahí que destaquen en contraposición a la acción y las descripciones. Unamuno se sirvió de la novela para dejar testimonio de su intimidad, para la reflexión sobre sus ideas obsesivas sobre la religión, la vida, la muerte y la propia conciencia. Para conseguir todo esto interviene en el relato, dialoga con sus personajes, los convierte en símbolos e interpela al lector.

Otras novelas fueron *Abel Sánchez* (1917), que relata el odio, los celos y el “cainismo”; *La tía Tula* (1921), que gira en torno a la maternidad, uno de los deseos principales del autor. Escribió, además, cuentos y novelas cortas, como *Tres novelas ejemplares* (1920) y *San Manuel Bueno, mártir* (1930).

También estuvo relacionado con la labor traductora. Algunos textos fueron recogidos en *La traducción en torno al 98*, publicada por el Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores de la Universidad Complutense de Madrid. Pero hay una faceta suya mucho menos conocida: su propia reflexión sobre la traducción. Esta la podemos observar en su ensayo *Contra el purismo*, donde Unamuno argumenta que ninguna lengua puede salir ilesa del proceso de traducción y elogia el resultado que nace de ese encuentro entre dos lenguas y dos culturas.

María Zambrano (1999) se acercó a la obra de Unamuno y defendió que en esta todo está reconducido a la voluntad y la esperanza. Además, señala cuál es la principal relación entre el autor y la guerra en la literatura: pues afirma que a Unamuno le gustaba la guerra civil, pero la que se compone de las armas de la cultura, la contradicción y la búsqueda de nosotros mismos, ya que lo que le interesaba fundamentalmente era “*la voluntad socrática de descubrirse a sí mismos*” (Zambrano, 1999: 15).

Tras todo lo visto, podemos extraer unas ideas que destacan en su obra. Unamuno siempre refleja el espíritu de lo trágico, desde un punto de vista grotesco y cómico. Además, destaca la relación del autor con el lector, que se basa en el enfado; el autor les pide a los lectores que cambien, que piensen las paradojas y que se enfrenten a las contradicciones. Las paradojas están presentes en toda su obra e, incluso, en sus propios títulos, como lo podemos apreciar en *Amor y pedagogía* (1902) o *Paz en la guerra* (1897). Por último, podemos destacar la presencia de la racionalidad y la irracionalidad en su literatura, como, por ejemplo, se refleja en la primera estrofa de su poema *Credo poético* dentro de su volumen *Poesías* (1907):

*Piensa el sentimiento, siente el pensamiento;
que tus cantos tengan nidos en la tierra,
y que cuando en vuelo a los cielos suban
tras las nubes no se pierdan.*

4.3 *Niebla*

4.3.1 Argumento y personajes

Niebla es una novela que escribió Miguel de Unamuno en 1907 y publicó en 1914. Esta fecha, como ya hemos explicado, coincide con el surgimiento de los primeros movimientos feministas europeos que van calando en la mentalidad española. También publicó en estos años *Fedra* (1910) y *Del sentimiento trágico de la vida* (1913). Como hemos dicho antes, *Niebla* constituye la obra maestra de su nuevo género de la “nívola”.

En cuanto a los temas centrales de la historia, nos encontramos con las que distingue Morón Arroyo en “*Niebla en la evolución temática de Unamuno*” (1966):

- En primer lugar, una historia ontológica.
- En segundo lugar, historias de amores.

- En tercer lugar, las historias de personajes secundarios. Por ejemplo, se muestra la figura de Fermín, relacionada con el anarquismo.
- En cuarto lugar, la historia de don Avito Carrascal el irracionalista.
- En quinto lugar, la de Víctor Goti y su atormentada paternidad.
- En sexto lugar, la de Antolín Paparrigópulos, que representa la inteligencia temerosa.

Las seis historias de *Niebla* toman cuerpo, en palabras de Morón Arroyo, como “*un conglomerado de estudios sobre la inconsistencia humana*” (2003: 79). La novela marca, a su juicio, un gran cambio en la obra unamuniana, pues a partir de su elaboración el autor se encaminó en una literatura ontológica.

La obra se corresponde principalmente con una historia de amor que refleja, a su vez la cuestión de los problemas existenciales. Augusto, el protagonista, es un hombre rico que se enamora de una pianista, Eugenia. A lo largo de la obra intenta conquistarla, y para ello cuenta con el apoyo de Ermelinda, la tía de su amada. El amor lo tiene absorto, ya no se concentra en las partidas de ajedrez con su amigo Goti, porque ella ocupa todos sus pensamientos. Su perro, Orfeo, es su único amigo, en quien puede depositar toda su confianza y a quien, por medio de sus monólogos, le cuenta sus problemas existenciales. Tras unos días intentando entablar una relación con ella, Augusto le pide matrimonio a Eugenia, como medio para conseguir realizar un estudio y experimento de las mujeres. Tras los continuos rechazos de esta, al final acepta. Sin embargo, unos días antes de formalizar el compromiso, ella le entrega una carta donde se despide de él y le anuncia su marcha con su amante, Mauricio.

Tras estos duros acontecimientos, Augusto decide suicidarse, pero no sin antes ir a Salamanca para hablar con el autor de la obra, Miguel de Unamuno. En este contacto entre ambos se experimenta el conflicto ficción-realidad. El escritor le explica que es un personaje ficticio destinado a morir, y no a suicidarse. Augusto le declara su deseo de existir de verdad, y le pide que no lo mate. Al final de la historia, Augusto muere al llegar a su casa, junto a su perro Orfeo. Este final se ha interpretado de dos maneras: por un lado, podemos pensar que se suicidó, como declara Víctor Goti en el prólogo y, por otro, podemos

considerar que es Unamuno quien decretó su muerte, como el mismo escritor defiende al final de la obra.

El tema principal de *Niebla* es el cuestionamiento de la existencia por parte del protagonista, lo que nos permite establecer una relación con la película “El show de Truman” (1998), de Peter Weir, que cuenta la vida de Truman, un hombre que desde su nacimiento se ha visto inmerso en una vida ficticia que constituía una serie televisiva. Sin su consentimiento ha llevado esta vida basada en un guión, hasta que un día comienza a cuestionarse lo real de su existencia. La crítica, por tanto, ha atribuido a la ficción posmoderna la relación entre la ficción y la realidad exterior, que, según Teresa Gómez (2006), provoca en el lector la reflexión sobre su propia identidad y realidad.

En ambas, los personajes descubren que son producto de la ficción y tienen una vida irreal. Este hecho les provoca un fuerte enfrentamiento con su creador. En *Niebla*, el creador, como sabemos, es Miguel de Unamuno, que se convierte en un personaje más por participar en el desarrollo de la historia. En la película, el creador de su vida irreal es Christof, que actúa como director, productor y guionista del *reality show* que el protagonista, sin saberlo, protagoniza.

Ambas obras rompen con el pacto narrativo, lo que crea ambigüedad y provoca la confusión entre la realidad y la ficción. Según Teresa Gómez (2006), en la novela la ruptura la observamos cuando Augusto se enfrenta a su creador en el capítulo treinta y uno, al igual que en el posprólogo. En la película dicha ruptura se percibe cuando Truman descubre que su mundo es irreal, y cuando llegamos al final de la película, donde también se enfrenta a su creador. La mejor representación de esta ruptura se muestra cuando Truman va en su velero, en busca de una vida mejor, y choca con un decorado que simula el cielo.

Por tanto, el gran tema de ambas obras es la crisis de identidad. Augusto descubre que es un personaje de la novela, y Truman que es un personaje de una serie de televisión. Esto puede observarse, como muestra Teresa Gómez (2006), cuando Augusto se sentía observado como un ente “cinematográfico”:

Apenas pisó la calle y se encontró con el cielo sobre su cabeza y las gentes que iban y venían, cada cual a su negocio y a su gusto y que no se fijaban en él, involuntariamente por supuesto, ni le hacían caso, por no conocerle sin duda, sintió que su yo, aquel yo del “¡Yo soy yo!”, se le iba achicando, achicando, y se le replegaba en el cuerpo y aún dentro de este buscaba un rinconcito en que acurrucarle y que no se le viera. La calle era un cinematógrafo y él sentíase cinematográfico, una sombra, un fantasma. [...]. Sólo a solas se sentía él; sólo a solas podía decirse a sí mismo, tal vez para convencerse: “¡Yo soy yo!”; ante los demás, metido en la muchedumbre, atareada o distraída, no se sentía a sí mismo (Unamuno, 1914: 104).

Esta crisis de la identidad también puede verse representada cuando los protagonistas cuestionan su realidad y se plantean si viven en un decorado ficticio. Es lo que le ocurre a Augusto en *Niebla* cuando piensa que los árboles son atrezo:

Así jugamos también los mayores. ¡Tú no eres tú! ¡Yo no soy yo! Y esos pobres árboles, ¿son ellos? Se les cae la hoja antes, mucho antes que a sus hermanos del monte, y se quedan en esqueleto, y esos esqueletos proyectan su recortada sombra sobre los empedrados al resplandor de los reverberos de luz eléctrica. ¡Qué extraña, qué fantástica apariencia la de su copa en primavera cuando el arco voltaico ese le da aquella apariencia metálica! (Unamuno, 1914: 105).

Este cuestionamiento de la realidad se relaciona con el que experimenta Truman en la película cuando cae un foco eléctrico al suelo. Tanto en la novela como en la película, los personajes aparecen al principio como ridículos, y se van engrandeciendo a partir de encontrar el amor verdadero, y el dolor por perderlo. Pretenden adquirir una personalidad e identidad propia.

“La metáfora borgeana de la memoria ajena, con su insistencia en los recuerdos artificiales, parece estar en el centro de estas creaciones, así como de muchos otros creadores contemporáneos. Como los grandes relatos de Borges estas obras giran sobre la incertidumbre del recuerdo personal, sobre la vida perdida, y la experiencia artificial” (Gómez, 2006: 96).

Por tanto, el amor cobra una especial importancia en la obra que nos atañe. Este es considerado por el protagonista de una forma particular, pues lo presenta como la luz frente a la niebla, muy vinculado, como vemos, al título del libro que nos concierne. Además, en las primeras páginas de la obra llega a compararlo con una ecuación de segundo grado. Con esta semejanza de forma inferencial nos transmite que va a ser complicado.

En cuanto al tiempo y al espacio, observamos que el tiempo de la historia es lineal y el espacio se concentra, por lo general, en espacios cerrados: la casa de Augusto, la casa de los tíos de Eugenia y la casa de Miguel de Unamuno.

Augusto, como ya hemos mencionado, es el protagonista de la historia. Es un hombre rico y solitario. Vive con su perro Orfeo, ya que su madre falleció. Frente a la omnipresencia de la figura materna, del padre apenas se dice nada. Destacamos de Augusto las continuas reflexiones sobre la existencia y la belleza de las cosas. Esto último, por ejemplo, se ve representado al principio de la novela cuando decide no abrir el paraguas, pese a estar lloviendo, porque este hecho le restaría belleza.

Otro personaje es Víctor Goti, un escritor que desarrolla un nuevo género en la novela, la “nívola”, para poder alejarse de los patrones literarios establecidos. Este personaje muestra su disgusto por ser padre, en la convicción de que este hecho empeora la relación con su mujer.

Otro personaje es el propio autor, Miguel de Unamuno. Este mantiene un diálogo con Augusto sobre la ficción y la realidad. Unamuno le cuenta que él es su creador, y que puede decidir sobre su vida. Augusto le hace dudar al plantearle la posibilidad de que quizás sea él el personaje real. Esta confrontación refleja los límites difusos entre lo real y lo irreal, entre ser y no ser.

Eugenia es el personaje femenino por excelencia de la novela. Es una mujer que debe pagar una gran hipoteca tras la muerte de su madre. Refleja los ideales liberales y feministas de la mujer. Cuando se despide de Augusto por medio de una carta, le pide que vuelva con Rosario, la empleada del hogar del protagonista. Este es otro personaje de la historia que, aunque con menos relevancia, marca las relaciones del protagonista con las mujeres, pues este la cortejó tras ser rechazado por Eugenia.

4.3.2 Las mujeres

En la obra que nos concierne aparecen distintos roles de mujer, uno tradicional y otro moderno. Eugenia, la protagonista, actúa como una mujer moderna con ideales mucho más liberalizadores que su tía Ermelinda. Esta última la exhorta a que se comporte como una mujer fatal con Augusto y lo seduzca para utilizarlo. Además, defiende la idea de matrimonio convencional e interesado, e intenta que su sobrina siga sus pasos. Por tanto, para ella el amor pierde todo el valor y su importancia pasa a un segundo plano, ya que el primero lo ocupa el dinero. Pero Eugenia se opone a estas ideas y defiende la importancia del trabajo femenino como símbolo de independencia.

Eugenia aparece durante toda la obra como una mujer con personalidad que no se cohíbe ante nadie, una personalidad bien marcada que no depende de la del hombre, característica de la mujer moderna, como se muestra en la siguiente escena:

“ —Pues bien, caballero, la contestación a esa carta se la daré cuando mejor me plazca y sin que nadie me cohíba a ello. Y ahora vale más que me retire.

—¡Bien, muy bien! — exclamó don Fermín —. ¡Esto es entereza y libertad! ¡Esta es la mujer del porvenir! ¡Mujeres así hay que ganarlas a puño, amigo Pérez, a puño!” (Unamuno, 1914: 48).

Este fuerte carácter de la protagonista repercute en el sometimiento de Augusto a su voluntad, rasgo que podemos apreciar en el capítulo trece de la obra, donde él le pide que le pegue, le insulte, le escupa e, incluso, acepta deshacerse de Orfeo, su gran amigo, solo por cumplir con el deseo de su amada.

Además del papel de Eugenia, también se llega a expresar la palabra *feminismo* en una ocasión en la obra. Esta aparece en la siguiente conversación de Eugenia con su tía, como representación de la igualdad entre hombres y mujeres:

—¿No ha querido un hombre, con su capital, comprarme? Pues ¿qué de extraño tiene que yo, una mujer, quiera, con mi trabajo, comprar un hombre?

—Todo esto que estás diciendo, chiquilla, se parece mucho a eso que tu tío llama feminismo (Unamuno, 1914: 83).

Eugenia se comporta de distinta manera. Con Augusto, como estamos viendo, supone innovación: actúa con él como un varón ante una mujer tradicional. No obstante, ante Mauricio, su prometido, es una mujer absolutamente tradicional: quiere dejar las clases de piano y vivir de su marido, como declara en el capítulo IX. Augusto apoya a Eugenia y a sus ideales modernos en contraposición a los de su tía Ermelinda, que tiene un comportamiento más tradicional. Reflejan dos modelos de mujer opuestos:

—Perdone, señor don Augusto —repetía la tía—, perdone; esta chiquilla es un pequeño erizo; ¡quién lo había de pensar!...
—Pero ¡si estoy encantado, señora, encantado! ¡Si esta recia independencia de carácter, a mí, que no le tengo, es lo que más me entusiasma!; ¡si es esta, esta, esta y no otra la mujer que yo necesito!
—¡Sí, señor Pérez, sí —declamó el anarquista—; esta es la mujer del porvenir!
—¿Y yo? —arguyó doña Ermelinda.
—¡Tú, la del pasado! ¡Esta es, digo, la mujer del porvenir! ¡Claro, no en balde me ha estado oyendo disertar un día y otro sobre la sociedad futura y la mujer del porvenir; no en balde le he inculcado las emancipadoras doctrinas del anarquismo... sin bombas!
(Unamuno, 1914: 49).

Tanto Augusto como el tío de Eugenia apoyan esta liberación de la mujer, lo que muestra que muchos hombres también luchaban por estas ideas revolucionarias y modernas. Este último defiende la libertad amorosa, como observamos a continuación: “Eso digo yo —exclamó el tío—, eso digo yo. ¡La libertad, la santa libertad, la libertad de elección!” (Unamuno, 1914: 63).

5. Análisis de *Diario de un seductor* de Kierkegaard

5.1 Contexto social en la Dinamarca del siglo XIX¹

Kierkegaard es un autor danés, de ahí que sea preciso estudiar la situación de la Dinamarca del siglo XIX, momento en el que elaboró su obra *Diario de un seductor*, y, sobre todo, la situación de la mujer en ese momento.

¹ Conozca Dinamarca. (S.f.). Madrid: *Dinamarca en España. Ministerio de Asuntos Exteriores.*
Buchot, E. (2019). Historia de Dinamarca. La Monarquía constitucional.

Dinamarca era una gran potencia que, debido a la pérdida de gran parte de su territorio, se convirtió en una pequeña nación, pero con mucha influencia. Uno de los siglos decisivos de su historia es el que nos concierne: el siglo XIX. Esto se debe a que en 1848 se abolió el absolutismo; así pues, Dinamarca pudo formar una Constitución y un parlamento.

Además, en 1864 Dinamarca fue derrotada por Prusia durante la segunda guerra de Sleswig. Esto dio lugar a que tuviese que ceder una gran parte de su territorio y, por tanto, que el número de habitantes disminuyese. No obstante, se mantuvo ajena a los conflictos internacionales, lo que benefició que pudiese ser en el siglo XIX uno de los países más avanzados del continente, caracterizado por la desaparición del régimen feudal.

No obstante, en 1866 la Constitución danesa sufrió una enmienda que fortaleció la cámara alta (*Landsting*) en contraposición a la baja (*Folketing*). Así pues, la política tomó un carácter más conservador. Hasta finales del siglo XIX esta situación no cambió. En dicho siglo el recién organizado Partido Socialdemócrata desempeñó un importante papel en el movimiento obrero danés y en la lucha por una constitución democrática. Pese a ello, hasta 1901, el principio del gobierno parlamentario no se reconoció.

La situación de la mujer durante este siglo XIX estuvo marcada, por tanto, por tintes conservadores. No es hasta principios del siglo XX (1915) cuando la mujer obtiene el pleno derecho a votar. En este siglo la mujer sí vio un contexto más favorable para la promoción de sus derechos. De hecho, en 1953 se realizaron algunas reformas políticas importantes en Dinamarca como la reforma constitucional que permitía la subida al trono de una mujer.

5.2 El autor

Søren Kierkegaard fue un autor y filósofo danés. Fue el primero en observar una de las paradojas del ser humano al relacionar su libertad con una de sus principales dolencias: la angustia. Abriendo el camino al existencialismo, el filósofo danés marcaría el curso que seguiría la filosofía en el siguiente siglo. Nos adentramos, a continuación, en su vida y su

pensamiento a partir del artículo “La tarea del filósofo. Aranguren, lector de Kierkegaard”, de Francesc Torralba (2012).

Kierkegaard se definió a sí mismo como un escritor religioso. Entendió la escritura como una vocación. Durante su vida, dedicó todos sus esfuerzos a la labor literaria; así pues, jamás trabajó ni tuvo una vida social activa. Esto dio lugar a que desarrollara un mundo literario muy personal, caracterizado por la gran diversidad de personajes y por su uso de seudónimos. Su producción literaria puede ser vista como una confesión indirecta. Así lo considera Rosa Chacel:

En la obra de Kierkegaard se puede estudiar la confesión de forma indirecta ilimitadamente. Tal confesión, siendo o pareciendo ser la más elaborada, no incluye casi en absoluto opinión del autor sobre sí mismo. La forma indirecta, al ser ya de por sí una búsqueda, tiende a lograr el parangón exacto y, por ser una máscara que hace al autor, en cierto modo, impune, le hace despiadado consigo mismo, con un sí mismo cuyo padecer puede tratar como ajeno (Chacel, 1971: 20).

En cuanto a su labor filosófica, Ricoeur plantea que dicho autor inicia el final de la filosofía como un discurso total, y da lugar a la no filosofía o antifilosofía. Kierkegaard busca una filosofía que tome como asunto central el ser humano, el individuo concreto, y reflexiona sobre los límites y las posibilidades del lenguaje filosófico y teológico. Esto provoca un giro existencial en el siglo XIX, con lo que se anticipa al XX. Kierkegaard entiende la vida con un sentido dramático, y reflexiona sobre el futuro incierto.

De la misma manera, también realizó una crítica de la existencia poética, que se basa en una huida de la realidad. Así pues, el romántico, para él, es aquel que constituye un mundo irreal para escapar del real, es decir, para huir del *tedium vitae*. En este sentido, se puede considerar que el protagonista de *Diario de un seductor* es un personaje romántico.

En resumen, el autor danés concibió la escritura como un medio de compromiso con la historia. Por ello, se centró exclusivamente en ella y alejó su vida su historia de amor con Regina Olsen, su matrimonio y su familia. Aunque, al hacerlo, también convirtió a su amada en un símbolo de perfección. Fue el primero en enfrentarse a la evasión poética. Por ello, se

opuso de forma radical a los que estaban encaminados a llevar una vida “estética”, es decir, viviendo como un mero espectador.

5.3 Argumento y personajes

El *Diario de un seductor* es una novela del escritor Søren Kierkegaard publicada en 1843. La estructura de la obra está compuesta por el prólogo, las cartas de Cordelia y el diario, organizado mediante encabezados de fechas. El narrador aparece de forma muy esporádica, hasta que a partir de un momento llega a desaparecer completamente de la narración.

La novela refleja la figura literaria del Don Juan, es decir, aquel hombre que usa sus artimañas para seducir y conquistar a su amada. En este caso el Don Juan se llama Johannes, y su amada-víctima, Cordelia. Otros personajes que encontramos son Augusto, un chico enamorado de Cordelia, a quien el protagonista usa a su antojo para conseguir su fin: conquistar y seducir a su amada. El otro personaje relevante para el transcurso de la historia es la tía de Cordelia, quien apoyará su amor con el protagonista, ya que también ha sido embaucada.

Como nos muestra Juan Antonio Garrido Ardila en “Nueva lectura de Niebla: Kierkegaard y el amor” (2008), la muerte marca el final del camino vital de Johannes, quien sólo halla la inmortalidad en el amor verdadero que Cordelia le inspira. Pero la obra acaba con el abandono de este a su amada, y esto se debe, según Garrido, a tres razones:

1) a que la filosofía kierkegaardiana aboca siempre e irremisiblemente a la angustia, 2) a que el ideal filigráfico de Johannes es platónico y 3) a que el mismo Kierkegaard abandonó a Regine. (Podría afirmarse que en esta obra el protagonista procede del mismo modo que procedió Kierkegaard con Regine: abandonándola. Como en la vida real, esa renuncia al amor supone un grave error) (Garrido, 2008: 107).

Asimismo, defiende que Kierkegaard distinguía entre amor espiritual y carnal. Por ello, interpreta que en *El Diario de un seductor* el amor que persigue con Cordelia es espiritual como único vehículo para trascender la muerte.

Para poder realizar una lectura crítica de la obra y, sobre todo, del final, es necesario conocer la vida del autor. Como sabemos, Kierkegaard se comprometió con Regina Olsen tras licenciarse en teología. Sin embargo, al poco tiempo la dejó por su ansioso deseo de dedicar su tiempo a la escritura sin ninguna distracción. En relación con este asunto amoroso de su vida elaboró obras con tintes melancólicos como *Frygt og Bæven* (traducida como *Temor y temblor*) (1841) y *Gjentagelsen* (traducida como *Repetición*) (1843). Dentro de esta línea de estudio, destaca la obra que nos concierne, *Diario de un seductor* (1844), donde desde un vitalismo angustiado reflexiona sobre el sentido de la vida con preguntas como ¿qué es el amor? y ¿qué soy yo? Según su forma de pensar, todas estas respuestas útiles para entender la vida provienen de la religión.

Tras lo visto, y en relación con el amor, nos disponemos a establecer una comparación entre las dos obras que hemos descrito, sobre todo en cuanto a la relación de los protagonistas con sus respectivas amadas, lo que refleja las distintas visiones del sentimiento amoroso y los distintos papeles femeninos en las obras.

5.4 Influencia de Kierkegaard en Unamuno

Juan Antonio Garrido Ardila en “Nueva lectura de Niebla: Kierkegaard y el amor” (2008) nos muestra la influencia que tuvo este autor en la obra que estamos estudiando de Unamuno. Este tema apenas fue objeto de análisis hasta que lo hizo Ruth Webber en su artículo “Kierkegaard and the Elaboration of Unamuno’s Niebla” (1964), donde muestra que el libro de Unamuno tuvo como fuente principal, tanto literaria como filosófica, el *Diario de un Seductor* de Kierkegaard. Tras ella otros autores (aunque como ya hemos dicho, pocos) se pronunciaron al respecto, como Roberts, que mostró que se ha llegado al punto de calificar al danés como “*su hermano espiritual*” (Roberts, 1986: 55).

Como explica este artículo de Juan Antonio Garrido, podemos encontrar rastros de esta influencia en la vida de Unamuno. Hay evidencias que desde 1926 el español leyó a Kierkegaard. Además, en 1932, al prologar *San Manuel bueno, mártir y tres historias más*, Unamuno se refiere al danés en los siguientes términos: “*he acabado de leer la obra O lo*

uno o lo otro (EntenEller) de mi favorito Soeren Kierkegaard” (Unamuno, 1907). *Enten-Eller* contiene el *Diario de un seductor*.

En su trabajo, Webber (1964) ya había relacionado las dos obras sobre la base de las siguientes similitudes: los títulos, el molde narrativo basado en el diario, el amor a primera vista, la problemática de los protagonistas en recordar la imagen de la amada, el modo en que ambos personajes articulan el nombre de sus amadas, la situación familiar de estas y la relación de los enamorados con las tías de sus amadas. No obstante, las coincidencias que podemos destacar son la importancia de la estética, las similitudes entre los protagonistas y la relevancia del feminismo en las obras.

En primer lugar, encontramos la relación de las obras con la estética. Por ejemplo, a Augusto le molesta la lluvia porque se opone a abrir su paraguas, ya que considera que “*¡Estaba tan elegante, tan esbelto, plegado y dentro de su funda! Un paraguas cerrado es tan elegante como es feo un paraguas abierto*” (Unamuno, 1914: 16). Y discurre a renglón seguido: “*Es una desgracia esto de tener que servirse uno de las cosas [...] tener que usarlas. El uso estropea y hasta destruye toda belleza*” (Unamuno, 1914: 16). Esta preocupación estética de Augusto está presente también en el personaje Johannes.

En segundo lugar, Garrido (1986) nos muestra cómo son dos personajes que se comportan igual ante el mundo, con preocupaciones estéticas. Además, ambos protagonistas, pasan del impulso platónico al razonamiento. El danés analiza de forma minuciosa la forma de conquistar a su amada. Por ejemplo, estudió conocimientos agrícolas para poder desarrollar interacciones con la tía de Cordelia. Augusto, por su parte, pese a no ser tan estratega, planificó cómo llegar a Eugenia y ganarse a sus tíos.

Ambos protagonistas se evaden de la razón cartesiana y de Kant. Lo explica Garrido (1986) así:

Unamuno en Niebla practica la técnica narrativa de la corriente de conciencia, mediante la cual un personaje expresa sus sentimientos de modo desordenado y sometido al subconsciente. Esto es, que los razonamientos de Augusto acusan desorden y se escapan a lo consciente, y, por ello, se evaden de la razón cartesiana y kantiana. Esta

correspondencia en el método de pensamiento en Augusto y Johannes establece el vínculo más relevante y trascendental para el desarrollo de la narración y del mensaje filosófico de Niebla (Garrido, 1986: 103).

Y, en tercer lugar, Garrido (1986) señala la semejanza de las protagonistas femeninas: ambas son feministas. Eugenia, en concreto, es un personaje atípico en la sociedad española de principios del siglo xx. Su tía la califica de “feminista” (Unamuno, 1914: 83) y ella misma se declara “anarquista” (Unamuno, 1914: 42). Esta misma energía es la que Johannes afirma que tiene Cordelia. Asimismo, Garrido señala que

Esta independencia, estas apostura y determinación, no son en absoluto típicas de la mujer española de hace una centuria. Muy por el contrario, Eugenia recrea la imagen de la mujer nórdica que Ángel Ganivet describió en sus Cartas finlandesas, donde presenta a las jovencitas escandinavas como independientes y centradas en sus profesiones. Es muy improbable que Unamuno no conociese las Cartas finlandesas de su amigo Ganivet, en cualquier caso, el carácter de Eugenia se corresponde, alrededor de 1910, con el de una joven nórdica (Garrido, 1986: 96).

Las figuras femeninas de *Niebla* tienen relación con el naturalismo –forma más extrema del realismo– de Émile Zola que; aunque no arraigó con la misma visión radical en España, sí observamos que novelistas modernistas adaptaron “*el realismo naturalista a su estética literaria*” (Gardeazábal, 2014: 176). La imagen de la mujer que refleja el naturalismo podemos apreciarlo a partir de su manifiesto *Naná* (1880), donde, además, se muestra una visión pesimista y determinista.

Naná es una criatura que maltrata a sus amantes y luego se les entrega para conseguir presentes, pues vive entregada al lujo y al placer. Se endeuda constantemente para mantener a su hijo Louis, pero se niega a casarse. Consciente de su maldad, se dedica a enemistar a sus conocidos y a hacer de casamentera. Finalmente, abandonada y arruinada, muere de viruela poco después que su hijo. Su cuerpo pútrido revela su fealdad social. Zola, con todo, la presenta como una víctima de la corrupta sociedad en la que se mueve.

El naturalismo, basado en la búsqueda de la objetividad, se remonta al positivismo. Roberta Johnson trata este tema en *Crossfire. Philosophy and the Novel in Spain, 1900-1934*

(1993), donde refleja cómo estos escritores que nos conciernen se opusieron en cierta medida tanto al realismo como a la filosofía que lo sustentaba, el naturalismo. Por tanto, la novela alcanzó una perspectiva más subjetiva, donde se trataban ideas contradictorias sin comprometerse con discursos y corrientes, como sí ocurre con la filosofía. En este panorama surge *Niebla*, una obra que critica tanto el racionalismo vitalista de Ortega y Gasset como el naturalismo, mientras se acerca al existencialismo de Kierkegaard (Johnson, 1993). El núcleo del existencialismo de *Niebla* lo constituirá la idea de Kierkegaard de que “la verdad es la subjetividad” (Evans, 2011: 379). Además, también influyó esta concepción de la filosofía de Unamuno en su trato con las mujeres, pues:

Toda la obra de Unamuno se nutre de la comprensión básica de la filosofía al concentrarse en el hombre real, el de carne y hueso, se convierte en filosofía agónica. Y es que la situación misma de hacer filosofía es agónica, pues representa no un concepto sino el movimiento mismo de lo sensible hacia lo inteligible. Hay en esta hipótesis algo de Platón, Pascal y Kierkegaard —todos autores muy leídos por Unamuno (Valdés, 1982: 13-14).

Por tanto, observamos cómo Unamuno siguió el influjo de Kierkegaard y de su obra *Diario de un seductor* en *Niebla*, lo que muestran diversas similitudes entre ambas como el existencialismo, el tenor tragicómico, la vida como niebla y la psicología de los protagonistas, entre otras.

6 . Comparación de *Niebla* con *Diario de un Seductor*

6.1 El juego

En primer lugar, en *Niebla* es Eugenia quien juega con Augusto, mientras que en *Diario de un seductor* es Johannes, el protagonista, el que lo hace con Cordelia. En *Niebla* lo podemos apreciar mediante las propias reflexiones de Augusto:

Quiere jugar conmigo, como si yo fuese un piano... me deja, me toma, me volverá a dejar... Yo estaba de reserva... Diga lo que quiera, anda buscando que yo vuelva a solicitarla, acaso para vengarse, tal vez para dar celos al otro y volverle al retortero... Como si yo fuese un muñeco, un ente, un don nadie... ¡Y yo tengo mi carácter, vaya si le tengo, yo soy yo! Sí, ¡yo soy yo!, ¡yo soy yo! Le debo a ella, a Eugenia, ¿cómo negarlo?,

el que haya despertado mi facultad amorosa; pero una vez que me la despertó y suscitó no necesito ya de ella; lo que sobran son mujeres (Unamuno, 1914: 103).

En este juego de conquista, Augusto concede mucha importancia a lo sexual; de ahí la comparación que Valdés (1982: 35) establece entre Augusto y Calixto en *La Celestina*: “*La impotencia sexual del presunto seductor es la parodia perfecta del galán atrevido que enamora a Melibea*” [Calixto en *La Celestina*].

En *El Diario de un seductor*, podemos apreciarlo mediante las reflexiones de Cordelia, quien dice así: “*Con frecuencia era tan intelectual que yo, en cuanto mujer, me sentía aniquilada. Otras veces, por el contrario, se mostraba tan salvaje y apasionado, tan atrayente que casi me hacía temblar. En ciertas ocasiones yo era como una extraña para él, en otras se me entregaba del todo*” (Kierkegaard, 1976: 190). Además, ella misma tilda de seductor y mentiroso a Johannes, ya que piensa que nunca quiso estar con ella de verdad: “*No te llamo mío porque comprendo muy bien que nunca fuiste mío y he sido castigada duramente por haber dejado que mi alma se deleitara una vez con esta idea. Y, sin embargo, he de llamarte mío: mi seductor, mi engañador, mi enemigo, mi asesino, el origen de mis males, la fosa de mi alegría y el abismo de mi infortunio*” (Kierkegaard, 1976: 190).

El protagonista ve su amor con Cordelia como un reto, como un tesoro que tiene que conseguir mediante diferentes artimañas: “*Nada de impaciencia, nada de voracidad, todo ha de gozarse tirando y atrayendo lentamente. Se ha convertido en el blanco de mi elección y no hay duda de que la atraparé*” (Kierkegaard, 1976: 200).

6.2 El abandono

Eugenia es quien al final de la historia abandona a Augusto para irse con su verdadero amor, mientras que en *El diario de un seductor* es el protagonista quien abandona a Cordelia. En la novela de Unamuno, Eugenia le pide a Augusto que le dé un puesto de trabajo a Mauricio, su amante, para que este desaparezca de sus vidas. Pero, tras conseguirlo, abandona a Augusto y se va con Mauricio. Por ello, como hemos dicho antes, es ella quien se muestra más fría en su relación con Augusto y quien intenta conseguir algunos beneficios para sí misma.

Este hecho propiciado por la mujer en los capítulos XIX y XX son un reflejo de su astucia. Tras los continuos rechazos a Augusto, cambia de estrategia: se disculpa con él y admite que él no pretendía comprarla, pero solo para pedirle un trabajo para Mauricio. Toma la iniciativa cuando, en lugar de recibirlo en casa de sus tíos, va a visitar a Augusto. En el cap. XXVI finge estar despechada por la actitud de Mauricio y acepta casarse con Augusto por lástima. Pero esto forma parte del plan que revela en la carta que le envía en el cap. XXIX. Al final de la carta hay un detalle significativo: le deja a Rosarito, la criada con la que en algún momento ha tonteado, para que se consuele.

Este último mensaje en su carta de despedida nos muestra que Eugenia, pese a tener comportamientos innovadores para las mujeres de la época, no contribuye a la sororidad, es decir, a la hermandad entre mujeres por cuestiones sociales de género.

En cambio, Kierkegaard nos muestra cómo Cordelia se queda desolada tras ser abandonada por el protagonista: *“Poco después de haberla abandonado, Cordelia le escribió algunas cartas, pero él se las devolvió sin abrirlas siquiera”* (Kierkegaard, 1976: 193). Incluso en este momento, el protagonista muestra una mente perversa intentando manipularla y organizar una forma premeditada de abandono, con el fin de que su imagen social no se vea dañada. Él pensaba que el amor no duraba mucho, y quería que Cordelia le abandonase para poder seguir gozando de una buena imagen que le permitiese conquistar a otras chicas: *“de todo estos líos y complicaciones quedo libre en el momento en que no he sido yo, sino cabalmente mi amada, la que rompió las relaciones. Esto, por añadidura, puede traerme la enorme ventaja de tener el camino expedito para representar en seguida otro papel”* (Kierkegaard, 1976: 364).

6.3 El papel de las tías de las protagonistas

Es relevante el papel de las tías de las protagonistas en ambas novelas. Las dos apoyan su relación. En *Niebla*, a la tía Ermelinda le gusta Augusto porque tiene dinero y ella busca un matrimonio de interés para Eugenia, quien tenía problemas económicos porque tenía que

pagar una gran hipoteca que quedó a su cargo tras el suicidio de su padre. Así pues, veamos cómo intenta convencerla:

“—Él viene tras de ti y es un mozo joven, no feo, apuesto, bien educado, fino, y sobre todo rico, chica, sobre todo rico.

—Pues que se quede con su riqueza, que si yo trabajo no es para venderme” (Unamuno, 1914: 69).

De nuevo, en la siguiente escena vuelve a mostrar Ermelinda sus ideas tradicionales sobre la mujer:

—¿A otro? ¿A ese gandul de Mauricio, a quien se le pasea el alma por el cuerpo? ¿A eso le llamas querer?, ¿a eso le llamas otro? Augusto es tu salvación y sólo Augusto. ¡Tan fino, tan rico, tan bueno...!

—Pues por eso no le quiero, porque es tan bueno como usted dice... No me gustan los hombres buenos.

—Ni a mí, hija, ni a mí, pero...

—¿Pero qué?

—Que hay que casarse con ellos. Para eso han nacido y son buenos, para maridos (Unamuno, 1914: 81).

En *Diario de un seductor*, el protagonista también tenía dinero, pero lo que más convence a la tía es que comparten gustos similares, ya que él finge saber de los mismos asuntos agrícolas que le interesaban a ella. Para ello, realizó un estudio minucioso de ella con miras a seducirla. La importancia que le daba su tía al dinero la podemos apreciar en el siguiente fragmento: “Había una vez un hombre rico que poseía una cantidad enorme de ganado grande y chico, y una pobre jovencita que no poseía más que un solo cordero [...]. Tú eras el hombre rico, rico en toda la gloria del mundo, y yo era la pobre muchacha que solo poseía mi amor” (Kierkegaard, 1976: 194).

Su capacidad de seducción, tanto de Cordelia como de Eugenia, es muy relevante en la obra, como aparece en la siguiente escena:

Como la tía vivió en el campo durante su infancia y fran parte de su juventud, no he tenido más remedio que improvisar algunos estudios concienzudos en los libros de agricultura que he encontrado en la biblioteca, lo que ha unido a sus mismas, comunicaciones extraordinarias sobre la materia, basadas en su larga experiencia, me ha servido para hacer en tan poco tiempo progresos considerables, tanto en el orden de

los conocimientos como en el de las aptitudes representativas. Con todo esto, como era de esperar, mi éxito ante la tía ha sido rotundo (Kierkegaard, 1976: 248).

6.4 Reflexiones sobre la mujer

Podemos establecer comparaciones en relación a las reflexiones que se ofrecen sobre la mujer. En *Niebla*, Augusto sostiene que si se estudia a una mujer ya se las conoce a todas, porque todas responden a los mismos patrones. Estaba muy enamorado de Eugenia, pero comienza a fijarse en otras chicas; de hecho, esta idea en el capítulo XXIII la remonta el erudito Paparrigópulos a Averroes.

En el fondo, pese a estar enamorado de Eugenia, le da igual una mujer que otra. Esto también podemos verlo reflejado en su explicación a Víctor, en la cual Augusto le transmite su idea de la mujer en abstracto. Según su punto de vista, los hombres se enamoran del colectivo, del género y no de la mujer en concreto.

Además, están las ideas modernas de Eugenia. Uno de sus rasgos característicos es que se opone a aprovecharse de Augusto. Es más, cuando este le paga la deuda por su cuenta, ella se molesta. El enfado de Eugenia se debe a que interpreta que Augusto estaba pagando su deuda para, así, comprarla a ella también; él sabía que Eugenia tenía problemas económicos, y esta se opone a que utilice su situación para conquistarla por medio del dinero. Lo vemos en la siguiente escena en la que Eugenia le pide explicaciones a Augusto por su acción:

—Y ¿con qué derecho hizo eso?

—Con el derecho, señorita, que tiene todo ciudadano a comprar lo que bien le parezca y su poseedor quiera venderlo.

—No quiero decir eso, sino ¿para qué la ha comprado usted?

—Pues porque me dolía verla depender así de un hombre a quien acaso usted sea indiferente y que sospecho no es más que un traficante sin entrañas.

—Es decir, que usted pretende que dependa yo de usted, ya que no le soy indiferente...

Lo sabía, y por eso le dije que usted no pretende sino hacer que dependa de usted. Me quiere usted ligar por la gratitud. ¡Quiere usted comprarme! (Unamuno, 1914: 69).

En *Diario de un seductor* se muestra cómo reflexiona el protagonista sobre lo mal visto que está en la sociedad que una mujer vaya sola por la calle: “*He aquí una cosa que me*

place, verla a usted sola y de noche por la calle del Este. Claro que no va completamente sola, he visto el lacayo que la sigue un poco rezagado. ¡No vaya a creer que soy tan mal pensado como para juzgar que usted había salido completamente sola!” (Kierkegaard, 1976: 200). Cordelia quiere ser libre, poder ir sola por la calle sin tener que ir acompañada (ideas de la liberación de la mujer), lo que también refleja rasgos de modernidad en el personaje femenino: “*¡No, muchas gracias caballeros! Prefiero estar libre. Nada hay como la libertad*” (Kierkegaard, 1976: 202).

Asimismo, Johannes muestra la opinión de la sociedad en contra de que la mujer participe en las actividades de ocio: “*Lo que es en la ciudad, la busco vanamente por todas partes, en los teatros, en los conciertos, en los bailes y en los paseos. Esto, hasta cierto punto, me agrada, porque una muchacha que participa con exceso en semejanzas diversiones no es digna, por lo general, de ser conquistada*” (Kierkegaard, 1976: 218).

El protagonista reflexiona y ve a la mujer como un género, al igual que Augusto, como un colectivo. Sin embargo, la visión de la mujer en la obra del danés es mucho más negativa, pues se la muestra como un sexo débil que depende del hombre, como evidencian los tres fragmentos que seleccionamos a continuación. En primer lugar, encontramos el siguiente: “*Tales jóvenes solo empiezan a ser interesantes cuando entran en relación con el varón. La mujer pertenece al sexo débil y por eso tiene necesidad, infinitamente más que el varón, de vivir aislada en su juventud*” (Kierkegaard, *ibid*). En segundo lugar: “*El destino más alto de la mujer es llegar a ser compañera del hombre*” (Kierkegaard, 1976: 235). En tercer lugar:

La mujer, en definitiva, es un ser para otro. De nuevo aquí, si bien desde otro ángulo, no hay que dejarse tampoco engañar por las lecciones de la experiencia, pues esta enseña que es muy raro encontrar una mujer que exista verdaderamente para otro, por la sencilla razón que la mayoría de las mujeres no son nada, ni para sí mismas ni para los demás. Esta definición que acabamos de dar de la mujer abarca también, en cuanto que es a lo que la mujer tiene de común con ellas, a todas las cosas de la naturaleza física y, lógicamente, a todo lo que es femenino (Kierkegaard, 1976: 369).

En cuarto lugar: “*En un sentido más profundo solamente empieza a ser libre por medio del varón, y este es el motivo por el que suele decirse que el hombre libera a la mujer cuando la pretende*” (Kierkegaard, 1976: 371). Por último, encontramos el siguiente

fragmento: “*Cuando una muchacha se ha entregado por completo, se queda débil y desguarnecida, lo ha perdido todo. El amor solo es bello cuando encuentra resistencia, después todo es flaqueza y costumbre. Por eso, no quiero recordar mi relación con ella*” (Kierkegaard, 1976: 392). Además, al igual que en *Niebla*, aparece el poliamor:

Se puede incluso llegar a amar a muchas a la par, con la condición de que se las ame de manera diferente. Amar a una sola es demasiado poco; amarlas a todas denota superficialidad, pero conocerse a sí mismo y amar a todas las que se pueda, concentrando en el alma las fuerzas infinitas del amor y dando a cada muchacha su parte alicuota, mientras la conciencia abarca la totalidad... ¡he ahí el placer y la vida! (Kierkegaard, 1976: 267).

Estaba muy enamorado de Cordelia, pero comienza a fijarse en una mujer que ve por la calle, de la que le gusta su forma de saludar: “*Cuanto más miro a la inquilina del primer piso, más agradable me resulta. Es hermosa, con unos ojos castaños y llenos de pícaro vivacidad*” (Kierkegaard, 1976: 315). La relaciona con Cardea o Cardinia, que según la mitología fue violada por Jano: “*Se entretenía en engañar a los hombres. Acostumbraba a situarse al borde de los caminos del bosque y con sus halagos zalameros embaucaba a sus amantes hasta los matorrales más espesos*” (Kierkegaard, 1976: 315).

Asimismo, también se presenta a la mujer como objeto de estudio, como en *Niebla*:

La mujer siempre será para mí un tema inagotable, una joya maravillosa irrisación en la que estar eternamente absorto. El hombre que no se siente atraído por el estudio de este gran tema, puede dársele e ser en el mundo todo lo que se le antoje, pero que o diga nunca que es un esteta. Porque eso es lo magnífico y divino de la estética, tener presunto lo bello y lo que se relaciona con la belleza (Kierkegaard, 1976: 366).

6.5 La visión del amor

En *Niebla* es muy importante la concepción del amor de Augusto, pues un varón como él, tan unido a su madre y con un padre ausente, trata de convertir a su esposa en una segunda madre. Esto estará presente en toda la obra. Además, podemos destacar que en dicha novela aparece, en el capítulo XVII, la idea masculina de comprarse una esposa, como

hace don Eloíno Rodríguez de Alburquerque y Álvarez de Castro, a quien se trata en este capítulo. Se trata de dar algo (prestigio) para recibir algo (cuidados).

Podemos establecer varias características. En primer lugar, en ambas obras aparece la idea de que solo hay amor en la libertad de elección. Por eso, en *Niebla* podemos interpretar que la finalidad con la que Augusto le paga la deuda a Eugenia es para que pueda escoger a su pretendiente sin ningún tipo de interés, solamente guiada por el corazón. Se muestra cómo Augusto teme en numerosas ocasiones que se aproveche de él, que sus acercamientos estén marcados por el interés; en definitiva, en su cabeza ronda el miedo de que se comporte como una mujer fatal.

Diario de un seductor también muestra dicha idea de la libertad como una condición *sine qua non* surge el amor: “*Cordelia, en todo caso, no ha de deberme nada a mí. Ha de ser siempre libre, muy libre de hacer lo que quiera, porque solamente en la libertad hay amor*” (Kierkegaard, 1976: 266).

En segundo lugar, se presenta en ambas novelas el amor como salvación, como una niebla: aparece a primera vista y cómo ella absorbe y abstrae de las demás cosas. En la obra de Unamuno, el protagonista defiende la conquista mediante una negativa del azar. Piensa que debe ir a buscarla, acción que compara con el hecho de que Colón tuvo que ir a buscar a América. Esto lo podemos observar en el siguiente fragmento:

La vida es una nebulosa. Ahora surge de ella Eugenia. ¿Y quién es Eugenia? Ah, caigo en la cuenta de que hace tiempo la andaba buscando. Y mientras yo la buscaba ella me ha salido al paso. ¿No es esto acaso encontrar algo? Cuando uno descubre una aparición que buscaba, ¿no es que la aparición, compadecida de su busca, se le viene al encuentro? ¿No salió la América a buscar a Colón? ¿No ha venido Eugenia a buscarme a mí? ¡Eugenia! ¡Eugenia! ¡Eugenia! (Unamuno, 1914: 21).

Además, su amada ocupa todos sus pensamientos, hasta el punto de que asistimos a escenas en las que ya no se concentra en sus jugadas de ajedrez con su amigo Goti. En *Diario de un seductor*, por su parte, el protagonista también muestra una relación con la niebla: *¡Encantadora, hechicera, hada o bruja, haced ya que se disipe la niebla que os*

envuelve! (Kierkegaard, 1976: 206). Asimismo, también aparece la conquista como una negativa del azar:

¡Maldito azar! Nunca te maldije cuando te mostraste a mí, sino que te maldigo ahora que no apareces por ninguna parte. ¿O será todo esto una nueva invención tuya? ¡Todo es posible estando tú por medio, ser arbitrario e incomprensible, madre estéril de todas las cosas, único resto remanente de aquel tiempo en que la necesidad dio a luz la libertad y esta, dejándose embaucar de nuevo, volvió en seguida al seno materno! (Kierkegaard, 1976: 215).

Por último, su amada ocupa todos sus pensamientos, como en *Niebla*: “*Me parece que voy a tardar bastante tiempo en volver a tener noticias de la muchacha que se adueñó de mi alma y de todos mis pensamientos con una fuerza tan que cada día la echo más de menos*” (Kierkegaard, 1976: 213)

6.6 Relación de la mujer con el lenguaje y la música

En ambas novelas se muestra la relación de la mujer con el lenguaje, pero de manera distinta. Augusto reflexiona sobre la falta de concordancia del apellido de Eugenia, “Domingo”, con su género, ya que considera que este debería ser femenino, como observamos en la siguiente conversación:

—*¿Domingo? Será Dominga...*

—*No, señor, Domingo; Domingo es su primer apellido.*

—*Pues cuando se trata de mujeres, ese apellido debía cambiarse en Dominga. Y si no, ¿dónde está la concordancia?*” (Unamuno, 1914: 18).

En *Diario de un seductor*, no aparece la misma idea feminista, sino que se defiende la similitud entre el lenguaje débil y la mujer:

Su feminidad es demasiado profunda como para que se pueda hacer incómoda y empalagosa con el uso del hiato, que es la figura gramatical más corriente en el lenguaje de la mujer y, además, absolutamente inevitable si el hombre por su parte que de suyo debería representar el papel decidido de las consonantes que cierran, precediéndolas o siguiéndolas, el desagradable efecto de las dos vocales del hiato es también débil como una mujer (Kierkegaard, 1976: 354).

Asimismo, ambas protagonistas muestran relación con la música y el piano. En *El diario de un seductor*, la tía de Cordelia desprestigia que una mujer toque el piano; por ello, lo tocaba a escondidas. La mujer no trabajaba en el momento de esa novela, en la Dinamarca del siglo XIX. En cambio, en *Niebla*, la mujer sí trabajaba, y Eugenia tocaba el piano para ganarse la vida.

6.7 Relación del protagonista con las novelas

En las dos obras analizadas se muestra la relación del amor con las novelas. Mientras que en el *Diario de un seductor* el protagonista considera que las novelas no enseñan nada del amor porque son mentiras, en *Niebla* Augusto sí cree que son útiles para aprender sobre el amor. Por ello, su concepción del amor está basada en alabanzas como “perderse en su mirada”, las cuales Eugenia considera que solo son propias de libros, y las rechaza, como en la siguiente situación: “*Bueno, don Augusto, esas son cosas que se leen en los libros; dejemos eso. Yo no me opongo a que usted venga cuantas veces se le antoje, a que me vea y me revea, a que hable conmigo y hasta... ya lo ha visto usted, hasta a que me bese la mano, pero yo tengo un novio, del cual estoy enamorada y con el cual pienso casarme*” (Unamuno, 1914: 62).

6.8 Conquista mediante cartas

Por último, dentro de estas comparaciones encontramos que en las dos obras aparece la comunicación mediante cartas, aunque donde tienen una labor mucho más importante es *Diario de un seductor*, donde el protagonista estudia cómo debe de seducir a Cordelia, y otorga importancia a las cartas en su labor: “*Dispongo de dos recursos, el de la conversación directa y el de las cartas. Los coloquios con ella pueden servirme para enardecerla e inflamarla, las cartas para enfriarla. O mejor al revés: las cartas como incentivo y los coloquios como medio de alejamiento y depresión*” (Kierkegaard, 1976: 303).

A continuación, se muestran de forma esquemática las diversas similitudes y diferencias que comparten ambas obras analizadas.

Similitudes	Diferencias
Papel de las tías de las amadas: apoyan la relación con los protagonistas. Buscan un matrimonio interesado para sus nietas.	Eugenia juega con Augusto. Johannes juega con Cordelia.
Descripción de la amada.	Eugenia abandona a Augusto Johannes abandona a Cordelia.
La mujer como un género.	Reflexión de la mujer. Kierkegaard defiende que la mujer depende del hombre y su mayor éxito es ser compañera de ellos. En <i>Niebla</i> , Augusto muestra una visión más moderna y feminista.
Solo en la libertad hay amor.	Relación del amor con las novelas. Según Kierkegaard, las novelas no enseñan sobre el amor y son inútiles, en contraste con la opinión de Augusto.
Relación de la música (el piano) con las protagonistas.	Relación de las protagonistas con el lenguaje. En <i>Niebla</i> , el lenguaje no se corresponde con la mujer, pues en los propios apellidos no hay concordancia con el género femenino. En <i>Diario de un seductor</i> , sí hay relación entre el hiato y el lenguaje de las mujeres. Unión: la debilidad.
Conquista mediante cartas.	

Tabla I. Similitudes y diferencias entre *Niebla* de Unamuno y *Diario de un seductor* de Kierkegaard (elaboración propia).

7. Conclusión

Tras el estudio realizado en el presente trabajo, hemos podido constatar cómo la imagen de la mujer ha estado ligada a connotaciones diversas. Desde la mitología griega, se ha impuesto una imagen de mujer positiva, cuando cumplía con los parámetros patriarcales, y otra negativa, cuando levantaba su voz y se enfrentaba a las reglas impuestas. Desde el mito clásico, por tanto, ya se establecieron unos estereotipos femeninos, basados en su marginación social, cultural y económica, que se han mantenido a lo largo de la historia.

La literatura ha cumplido un papel fundamental en la consolidación de estos estereotipos. Por ejemplo, en la Edad Media, destacaban los *exempla*, cuya propia naturaleza consistía en alertar al hombre de los peligros de las mujeres. Eran cuentos misóginos en los que se mostraba que los hombres sabios eran aquellos que se alejan de las mujeres, pues constituían una traba para el conocimiento y la salvación.

Es fundamental analizar las obras literarias con esta mirada crítica, pues son el reflejo social de la época y, además, nos permiten observar la falta de personajes femeninos o el papel que se les da a estos en la literatura. Por tanto, es preciso conocer las obras canónicas, pero alentar también de los elementos negativos que observamos en ellas, pues nuestro silencio ante tales hechos nos compromete y termina siendo una forma de encubrir la dominación.

Partiendo de esta base, hemos centrado nuestra mirada en una obra fundamental, *Niebla* de Unamuno, cuya datación coincide con los primeros movimientos feministas en Europa. Esta obra presenta dos imágenes distintas de la mujer: una tradicional y otra liberal. No obstante, a través del presente análisis hemos podido observar que la figura liberal, encarnada en la protagonista Eugenia, no constituye una figura feminista como tal. Sus actitudes y comportamientos varían, pues con Augusto se comporta como una figura innovadora mediante los ideales liberales femeninos, pero con Mauricio, su amante, actúa como una mujer tradicional.

Esta obra, como hemos visto, presenta diversas semejanzas con *Diario de un seductor* de Kierkegaard, porque la novela del escritor danés fue su principal fuente de inspiración, tanto literaria como filosófica. No obstante, también encontramos diferencias, pues reflejan diferentes concepciones del sentimiento amoroso, ya que el danés es un seductor que conquista, mientras que el español carece de experiencias amorosas y, por ello, termina siendo seducido.

En ambas obras se muestra la figura femenina como género, pero en la novela de Kierkegaard esta se encuentra marcada por más limitaciones sociales y aspectos negativos. La mujer comienza a mostrar rasgos liberales en la obra de Kierkegaard, y estos van aumentando progresivamente hasta llegar a la de Unamuno, donde son mucho mayores; por ejemplo, lo muestra el final de la historia, en el cual la protagonista toma la última voz y decisión, y abandona a Augusto.

Eugenia presenta mediante su relación con Augusto las limitaciones que la sociedad imponía a las mujeres, por lo que por medio de su voz individual habla de la experiencia de todas. Frente a esta situación, manifiesta unos comportamientos propios de la mujer ideal, pues defiende la libertad de elección, la independencia laboral y económica; en definitiva, el feminismo. Pese a tener todos estos rasgos dignos de elogio, también presenta una gran carga negativa con respecto a dicho movimiento, pues no contribuye a la sororidad, es decir, a la hermandad de las mujeres en cuestiones de género. Por tanto, aunque *Niebla* presenta, por medio de la protagonista, el comienzo del camino feminista hacia la liberación, observamos que falta un elemento clave para conseguir su éxito: la unión. La unión de todas las personas, sin distinción de sexo, es la que nos permitirá abandonar los encasillamiento de géneros, los estereotipos y, así, cambiar el mundo.

8. Bibliografía

Alazraki, J. (1967). Motivación e invención en *Niebla* de Unamuno. *Romanic Review*. 58, pp. 241-253.

Baudrillard, J. (2000). *El crimen perfecto*. Barcelona: Anagrama.

Buchot, E. (2019). Historia de Dinamarca. La Monarquía constitucional. *Carnet Photographique*. Recuperado de: https://www.voyagesphotosmanu.com/monarquia_constitucional_dinamarca.html.

Chacel, R. (1971). *La confesión*. Barcelona: Edhasa.

Conozca Dinamarca. (S.f.). Madrid: *Dinamarca en España. Ministerio de Asuntos Exteriores*. Recuperado de: <https://spanien.um.dk/es/conoce-dinamarca/informacion-sobre-dinamarca/la-historia/>.

Evans, J. E. (2011). Miguel de Unamuno: Kierkegaard's Spanish "Brother". En J. Stewart (Ed.), *Kierkegaard and existentialism*, (pp. 375-392). Farnham Surrey: Ashgate.

Fanon, F. (1976). *Sociología de una revolución*. México: Era.

Gardeazábal Bravo, U. (2014). Niebla de Unamuno más allá de Kierkegaard. Amor y polifonía como superación del naturalismo. *FOLIOS Segunda época*, 39, pp. 173-14.

Garrido Ardila, J. A. (2008). Nueva lectura de Niebla: Kierkegaard y el amor. *Revista de literatura*. 70 (139), pp. 85-118.

Gómez Trueba, T. (2006). Personajes en busca de autor y posmodernidad: De Niebla a El Show de Truman. *Hesperia, Anuario de Filología Hispánica*. (9), pp. 87-106.

Grimal, P. (1979). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós. Recuperado de: <https://atirolimpo.files.wordpress.com/2017/01/pierre-grimal-diccionario-de-la-mitologica-griega-y-romana.pdf>.

Johnson, R. (1993). *Crossfire: Philosophy and the novel in Spain, 1900-1934*. Lexington: University of Kentucky Press.

Kierkegaard, S. (1976). *Diario de un seductor*; [traducción directa del danés por Demetrio Gutiérrez Rivero]. Madrid: Guadarrama.

Laín Entralgo, P. (s.f.). La generación del 98 y el problema de España. *Centro Virtual Cervantes*. Recuperado de:

www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-generacion-del-98-y-el-problema-de-espaa/html/dc_d543b4-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_5.html.

Litvak, L. (1979). *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Antonio Bosch.

Litvak, L. (1988). *La mirada roja. Estética y arte del anarquismo español*. Barcelona : Del Serbal

Macaya, E. (1999). La construcción de la femineidad en la literatura de occidente: su génesis en el mito grecolatino. *Filología y Lingüística*. (15), pp. 205-211.

Matamoro, B. (2009). Ensayistas españoles (IX). Miguel de Unamuno. *Centro Virtual Cervantes*.

https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/mayo_09/04052009_01.htm.

Montagut, E. (2015). La lucha de las mujeres en la España contemporánea. *Nueva Tribuna*. Recuperado de:

<https://www.nuevatribuna.es/articulo/cultura---ocio/lucha-mujeres-espana-contemporanea/20150714192551118054.html>.

Morón Arroyo, C. (2003). “Niebla en la evolución temática de Unamuno”, en *Hacia el sistema de Unamuno. Estudios sobre su pensamiento y creación literaria*, (pp.69-86). Palencia: Cálamo.

Noah Harari, Y. (2015). *Sapiens: de animales a Dioses. Breve historia de la humanidad*. Barcelona: Debate.

París, C. (1988). “Unamuno. Estructura de su mundo intelectual”. *Antrophos*. Editorial del Hombre. Recuperado de:

<https://books.google.es/books?id=s3traV46zFoC&pg=PA29&dq=obra+de+unamuno&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwj45u2Jnf7oAhVP4aOKHaBdB1UQ6AEISzAE#v=onepage&q=obra%20de%20unamuno&f=false>

Roberts, G. (1986). *Unamuno: afinidades y coincidencias kierkegaardianas*. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies.

Said, E. W. (2002). *Orientalismo* (Fuentes, M. L). España: Random House Mondadori (1978). Recuperado de:

<https://hemerotecaroja.files.wordpress.com/2013/06/said-e-w-orientalismo-1978-ed-random-house-mondadori-2002.pdf>.

Torralba Roselló, F. (2012). La tarea del filósofo. Aranguren, lector de Kierkegaard. *Ars Brevis: anuario de la Càtedra Ramon Llull Blanquerna*. (18), pp. 198-212.

Unamuno, M. (1907). Ibsen y Kierkegaard. *El Imparcial*, pp. 3-4.

Unamuno, M. (1982) = Valdés, 1982.

Unamuno, M. (1914). *Niebla*. Madrid: Renacimiento.

Valdés, Mario J. (ed.). (1982). Miguel de Unamuno, *Niebla*, col. “Letras Hispánicas” 154, Madrid: Cátedra.

Villar, A. (2017). Unamuno, Miguel de, Escritos sobre la ciencia y cientificismo. *Revista de Hispanismo Filosófico*. (22), pp. 362- 366.

https://ahf-filosofia.es/wp-content/uploads/revista_AHF_22_2017.pdf.

Villar Ezcurra, A. (2015). Miguel de Unamuno: Una ciencia y una religión para la vida. *Pensamiento. Revista De Investigación E Información Filosófica*, 71 (269 S.Esp).

Zambrano, A. (1999). María Zambrano, Intérprete de Miguel de Unamuno. *Ediciones Universidad de Salamanca Cuad. Cát. Miguel de Unamuno*, 34, pp. 13-28

<https://revistas.usal.es/index.php/0210-749X/article/viewFile/1731/1790>.