



© Gerard Bibiloni Isern

# La pugna entre lo racional e irracional en «Mecanópolis» (1913) de Miguel de Unamuno

GERARD BIBILONI ISERN  
*Universitat de les Illes Balears*

**Resumen:** El presente artículo estudia la pugna entre lo racional e irracional en el relato «Mecanópolis» (1913) de Miguel de Unamuno. A lo largo de este escrito, sostenemos que entre relato y autor hay una relación que trasciende los límites usuales de la ficción al proponer «Mecanópolis» como una representación ficcional del camino personal que transitó Unamuno en lo que respecta a su relación con la ciencia y la fe. De esta manera, acudiremos a los textos del propio Unamuno, para así incidir en su particular forma de pensar, y en artículos circundantes a

la figura del autor bilbaíno que abordan tanto su producción literaria como su biografía desde una perspectiva crítica.

**Palabras clave:** Unamuno, «Mecanópolis», ciencia, fe, racionalismo, irracional.

**Abstract:** This article examines the conflict between the rational and the irrational in Miguel de Unamuno's short story «Mecanópolis» (1913). Throughout this paper, I argue that there is a relationship between story and author that transcends

the usual limits of fiction by proposing that «Mecanópolis» is a fictional representation of Unamuno's personal journey with science and faith. I will therefore turn to Unamuno's own texts to explore his unique way of thinking, as well as to articles surrounding the writer's figure that address both his literary output and his biography from a critical perspective.

**Keywords:** Unamuno, «Mecanópolis», science, faith, rationalism, irrational.

## 1. Introducción

La frontera que mediaba entre el siglo XIX y el XX la franqueó Miguel de Unamuno sumido en una crisis personal de hondo calado. Esta crisis quizá respondiera a la exacerbación de un estado de conciencia que el autor bilbaíno arrastraba desde su adolescencia (Aulestia, 2018: 471), pero en la fecha establecida, especialmente en 1897, tomaba forma espiritual y pasaba a localizarse en un rampante mal de siglo tan extendido en espacio y tiempo alrededor del mundo. Fue «la colisión entre el pensamiento científico, incapaz de dar un sentido a la vida, y la moral religiosa carente de justificación racional» lo que, según Pedro Cerezo Galán (2023: 11), informaba el paroxismo existencial del autor. Para entonces, durante lo que se ha llamado su etapa socialista (Tasende, 2024: 1178), la alineación científica e intelectual de Unamuno había presentado sedimentaciones del pensamiento positivista de Auguste Comte y Émile Littré, pero especialmente en la variante británica de autores como John Stuart Mill o Herbert Spencer (Alberich, 1959: 62), llegando

a ser este último objeto de traducción del propio Unamuno (Villar Ezcurra, 2015: 1501) en la última década del XIX. Su investigación científica parecía, igualmente, destinada a cumplir con el ideario y las exigencias de la norma positivista, llegando a planificar e incluso redactar tratados influenciados por la mentada filosofía que nunca llegaron a ser publicados (Villar Ezcurra, 2013: 1038). Sin embargo, sería al enfrentarse a este desequilibrio espiritual cuando su visión tropezaría con lo que podría considerarse un importante acceso de nostalgia al querer retornar a ese paraíso religioso que había conformado su experiencia infantil, cuestión que Unamuno no alcanzaría del todo satisfactoriamente, pero que tampoco resultaría en un inocuo empuje vital al despertársele una nueva alteración espiritual trascendental automotivada (Cerezo Galán, 2023: 11-12). Nace aquí el posicionamiento crítico de Unamuno para con el positivismo, calificado a todas luces como científicista<sup>1</sup>, y, con él, el profundo abismo que separaría en su obra posterior lo racional-científicista-lógico de lo irracional-religioso-vital.

Del poso que deja lo infranqueable y, simultáneamente, dialéctico de esta última circunstancia surge el cuento «Mecanópolis» (1913, 2021), un ejercicio que incita a la fascinación y a lo lúdico, en principio, pero que no tarda demasiado en acogerse al tono crítico coherente para con el horizonte especulativo que presentaba Unamuno en la fecha de su redacción y publicación. No debe pasársenos por alto lo especial del año de su edición, 1913, tiempo en el que también publica el revelador *Del sentimiento trágico de la vida*, crisol de su

<sup>1</sup> Claramente, Unamuno no estaba solo en este frente. Con esta nueva forma de enfrentarse a las circunstancias generadas por su desazón para con los usos de la ciencia, el autor bilbaíno «se [uniría] así al elenco de escritores e intelectuales que a partir del siglo XIX presentan el sueño del progreso como una pesadilla, manifiestan su escepticismo ante los avances tecnológicos y mantienen que la tecnología no solo es incompatible con el espíritu, la cultura y el arte, sino que pone en peligro la existencia misma de la raza humana» (Tasende, 2024: 1176).

perspectiva sobre el binomio ciencia/religión. Crece «Mecanópolis», por tanto, de la misma tierra que *Del sentimiento trágico de la vida*, insistiendo en lo específico y concreto de su tema, y pudiendo aparecer este cuento como figuración ficcional de su estado de conciencia e, incluso, de su trayectoria vital.

El cuento «Mecanópolis» sigue a un anónimo protagonista que en sus esfuerzos por sobrevivir en medio del desierto da cuenta de un oasis en el que pararse y descansar. Al despertar, se ve sorprendido por la repentina aparición de una estación de tren desierta en la que viene a recogerlo un tren igualmente vacío para llevarlo a la magnífica y embelesadora ciudad de Mecanópolis. Sin embargo, toda la majestuosidad de la que hace gala la ciudad en un principio irá tornándose cada vez más oscura a medida que el protagonista investiga las inmediaciones del lugar y va notando que todos aquellos espacios que otrora podrían haber sido ocupados por seres humanos, ahora son gestionados por inteligencias artificiales invisibles que siguen de cerca los pasos que nuestro protagonista va dando.

## 2. Dialéctica del desencanto: ascenso y caída de un ideal

«Veamos en qué para esto» (Unamuno, 2021: 100), se dice el protagonista una vez ha subido al misterioso tren que lo lleva desde ese oasis en medio del desierto hasta la ciudad de Mecanópolis. La razón de ser de esta expresión en el contexto del relato transgrede las coordenadas ficcionales para asentarse en la trayectoria vital de un Unamuno desencantado con aquellas tendencias intelectuales que, de una manera u otra, se habían manifestado como monolíticas en su manera de pensar. No es un comentario desarraigado de lo que ha venido

siendo la crítica unamuniana desde que se tiene recuerdo de ella, en tanto que la presencia del bilbaíno en aquello que escribe está más que estudiada. Gullón se refería a Unamuno como el «escritor español más inclinado a novelar-vivir el acto creativo» (1987: 333), cuestión de la que sin duda se harían eco Villar Ezcurra y Ramos Vera al apuntar que «las novelas y relatos de Unamuno son un espejo de su pensamiento filosófico y experiencias intelectuales» (2019: 324).

«Mecanópolis» no se coloca en el extremo opuesto de este tipo de prácticas unamunianas, si bien es verdad que lo metatextual y lo autobiográfico tienen que buscarse y cotejarse con el campo específico en el que se inserta el cuento. La primera nota con la que nos encontramos en el cuento ya nos permite confabular acerca de esa misma naturaleza metatextual al presentarnos un personaje-introductor, «presumiblemente Unamuno» (Montes Espejo, 2020: 554). Este nos presenta, durante apenas poco más de un párrafo, coordenadas comunes al género de lo utópico (Montes Espejo, 2020: 553). No es, sin embargo, esto lo que más nos interesa de esta introducción para nuestro propósito. Esta figura del introductor plantea el caso de haber estado leyendo *Erewhon* (Unamuno, 2021: 99), la distopía de Samuel Butler que, de forma tan crítica, se posicionó en contra de la exacerbada industrialización de la segunda mitad del siglo XIX en Inglaterra. Dado el contenido de «Mecanópolis» y la clara tendencia discursiva crítica que toma el cuento en sus compases finales, la referencia a *Erewhon* (1872) no solo no es baladí a nivel argumental, sino que también asienta el caso de la relación entre aquello que leemos y las propias circunstancias vitales del mismo Unamuno. Al fin y al cabo, «Mecanópolis» aparece como un periplo dialéctico al contrastar las primeras impresiones

del protagonista con los últimos momentos del cuento, viaje personal que se asemeja mucho al que transitó Unamuno en lo que respecta a su relación con la ciencia.

El cuento propiamente dicho comienza en el desierto, cuestión que podría considerarse como una manifestación del protagonista lanzado por una fuerza mayor a esas coordenadas específicas<sup>2</sup>. Ya nos avisaba Julián Marías de no llevar la hermenéutica de la ontología unamuniana a espacios colindantes con la heideggeriana (1950: 53) en lo tocante a la noción del *Dasein*, de manera que nuestra reflexión acerca de la razón de ser de este comienzo no irá por allí. Lo que sí podríamos argumentar como factible sin miedo a reproches de los estudiosos del autor bilbaíno es la idea del comienzo *in medias res* en esa disposición concreta, ya no solo como una forma limpia y conveniente de abrir el paréntesis de la tesis concreta que Unamuno sostendrá en el cuento, sino también como una situación de *tabula rasa* en la que el protagonista llega al mundo intrínseco a la historia en una ubicación cercana a la nada. De esta manera, su mundo se irá construyendo al ritmo del argumento. Es necesario también destacar lo inconcreto de los datos que se nos ofrecen, aportando a esa sensación liminal de un espacio prácticamente onírico o desgajado de la realidad inmediata y, a su vez, favoreciendo la ya prototípica

estructura utópica del distanciamiento físico de la localización que se nos presenta para hacer hincapié en una más que posible construcción exótica del ambiente<sup>3</sup>.

Lo desértico ve rota su generosa amplitud espacial con la aparición de lo paradisíaco y edénico (Montes Espejo, 2020: 554) en forma de un oasis, localización esencial para la ruptura y el comienzo de la dinámica dialéctica. Este enclave concreto corresponde a uno de los ejes centrales de la historia: una puerta de entrada a la ciudad de Mekanópolis y, simultáneamente, de salida. Dado el particular periplo del protagonista, en ambos momentos el oasis se concibe como símbolo eminentemente positivo «que encarna la vida, la libertad y el lugar de encuentro» (Villar Ezcurra & Ramos Vera, 2019: 339). Los primeros compases en los que el oasis cobra protagonismo se corresponden con su repentina aparición en medio del agonizante desierto que limita las capacidades del protagonista hasta casi provocar su muerte. Descartado inicialmente como un espejismo, el protagonista, sin embargo, decide desplazarse con gran trabajo hasta el lugar para confirmar que esa «verdura a lo lejos» sí era un oasis después de todo: «Fueron horas de agonía; mas cuando llegué encontréme, en efecto, en un oasis. Una fuente restauró mis fuerzas, y después de beber comí algunas sabrosas y succulentas frutas que los árboles brindaban libremente.

<sup>2</sup> De hecho, a la hora de comparar «Mekanópolis» con «Las peregrinaciones de Turismundo», relato publicado en 1921, Tasende lleva a cabo una lectura del desierto en clave teológica al ser este «no solo un espacio por el que el escritor expresa su predilección, sino que posee numerosas connotaciones bíblicas y religiosas, al ser el lugar donde se retira Jesucristo con objeto de hacer penitencia y purificarse, así como escenario de sacrificios, castigos divinos, muertes, encuentros con Dios y preparación para entrar en la tierra prometida» (2024: 1195).

<sup>3</sup> En este sentido, véase la relación de los hechos que lleva a cabo Rafael Hythloday en la *Utopía* de Tomás Moro, cuando se nos hace saber que «hay pueblos y ciudades y estados llenos de gente, gobernados por leyes buenas y justas» en lugares muy alejados de la posición en la que esta conversación está teniendo lugar (1516, 2020: 64). Por su parte, Tommaso Campanella y Francis Bacon también localizan sus particulares utopías en enclaves lejanos: el primero asienta su Ciudad del Sol en Trapobana, esto es, Ceilán, hoy Sri Lanka (Campanella, 2006: 139) y el segundo hace lo propio en una misteriosa isla localizada en el Mar del Sur a la que los protagonistas han llegado a través de un confuso y caótico periplo aparentemente intrazable en los mapas (Bacon, 2006: 175-176).

Luego me quedé dormido» (Unamuno, 2021: 100). La consiguiente escena, en la que el protagonista se despierta, supondrá ya la entrada de hecho a Mecnópolis<sup>4</sup>, de forma que la prefiguración de esta escena de introducción a la ciudad se plantea desde un prisma idealizante, planteando el *locus amoenus* del oasis como una experiencia plenamente provechosa y que da forma a la impresión que tendrá la ciudad en el personaje principal.

La narración sigue redundando en el planteamiento estructural de lo utópico una vez el protagonista se ve envuelto por la fascinante majestuosidad de «una magnífica estación muy superior a cuantas por acá conocemos» (Unamuno, 2021: 100), cuestión que se verá reiterada cuando evita ofrecer una descripción de la ciudad al constatar que «[n]o podemos ni soñar todo lo que de magnificencia, de suntuosidad, de comodidad y de higiene estaba allí acumulado» (100-101)<sup>5</sup>. La fascinación ante la lista de las aparentes maravillas de Mecnópolis sigue durante algunas líneas más, ofreciendo un panorama de lo pasmoso y maravilloso del enclave, ya sea en su faceta

arquitectónica, urbanística o de servicios automatizados<sup>6</sup>. Aplicando lo visto hasta ahora en esta tendencia a la tónica dialéctico-biográfica que impregna el cuento, esta etapa de la historia se correspondería con aquellos momentos en los que Unamuno se dejaba influenciar por el imperante positivismo de la segunda mitad del XIX y su estrecha relación con los avances científicos propios de la época. Unamuno acudía al amparo positivista a la hora de, por ejemplo, escribir su tesis doctoral o expresar su deseo de solventar los problemas socioeconómicos de España a través de la metodología empírico-deductiva basada en datos y cifras de la mencionada epistemología (Villar Ezcurra, 2013: 1037). Así pues, la reacción del protagonista ante lo sucedido en el comedor del hotel puede leerse en esta misma tesitura:

Vi en un soberbio edificio un rótulo que decía: *Hotel*, escrito así, como lo escribimos nosotros, y allí me metí. Completamente desierto. Llegué al comedor. Había en él dispuesta una muy sólida comida. Una lista sobre la mesa, y

<sup>4</sup> Una entrada que se efectúa, por cierto, mediante el ferrocarril, citado milagro socioeconómico de unificación nacional y paso de vitalísima importancia para la historia del progreso en España.

<sup>5</sup> Más allá de la aparente paradoja que algunos estudiosos han señalado a la hora de referirse a la relación entre arquitectura y utopía a raíz de la concreción del primer término y la naturaleza escurridiza del segundo (Tepedino, 2014: 122), el medio arquitectónico se ha utilizado como importante poso sobre el que asentar las divagaciones ideales y oníricas de lo utópico en tanto que paso necesario hacia su realización. En la *Utopía* de Moro, la planificación urbanística y arquitectónica de Amaurota, la capital de la isla de Utopía, merece perfilarse como uno de los primeros puntos a tener en cuenta en la relación de los hechos que maese Rafael lleva a cabo (Moro, 1516, 2020: 125-129). Lo arquitectónico también se ha utilizado, si bien de forma quizá algo más comedida que en el caso de la «Mecnópolis» de Unamuno, como recurso de fascinación. Los primeros datos que ofrece el genovés de *La città del sole* de Campanella también se corresponden con la disposición arquitectónica de la ciudad, cuestión expresada con curiosidad y asombro al dar fe, por ejemplo, de aquella «puerta Tramontana, cubierta de hierro y hecha de suerte que se alza y baja mediante un ingenioso mecanismo» o de aquellos «palacios, todos unidos en círculo con el muro, que puedes decir que todos son uno solo» (Campanella, 2006: 140).

<sup>6</sup> Esta fascinación por lo urbano, aplicado al caso de «Mecnópolis», no puede dejar de verse como un recurso irónico que, de nuevo, conecta lo estrictamente ficcional con lo puramente biográfico. Unamuno veía las grandes ciudades «no solo como lugares donde confluyen la ciencia, la tecnología, la industrialización, la superpoblación y la nueva organización social, sino también como espacios donde se materializan las visiones utópicas y se perciben los efectos más inmediatos y perniciosos del progreso» (Tasende, 2024: 1181). También comprueba esta cuestión Montes Espejo en su tesis doctoral (2020: 558).

cada manjar que en ella figuraba con su número, y luego un vasto tablero con botones numerados. No había sino tocar un botón y surgía del fondo de la mesa el plato que se deseara. (Unamuno, 2021: 101, cursivas originales)

De igual manera, la experiencia del personaje principal en el Museo de Pintura, lugar donde se encontraban congregados «todos los cuadros más famosos y en sus verdaderos originales» (101), exhibe la potencialidad de lo científico como puerta de acceso y herramienta en sí misma para llegar al conocimiento de las cosas. Unamuno acude a la hipérbole al sentenciar que «[e]n media hora de visita allí aprendí sobre pintura más que en doce años de estudio por aquí» (101), perspectiva perfectamente adoptable a la luz del positivismo-cientificismo al ser lo que ha experimentado el protagonista producto directo de una lógica fisicomatemática o, directamente, de una inteligencia artificial modelada a imagen y semejanza de los preceptos objetivos del positivismo.

En una ciudad en la que «no se veía ser vivo alguno», ¿quién redacta aquella «doctísima explicación [del valor histórico y estético de los cuadros], hecha con la más exquisita sobriedad» (101)? De bien seguro los mismos entes aparentemente invisibles que posteriormente darían noticia en el periódico *El Eco de Mekanópolis* sobre la llegada de «un pobre hombre de los que aún quedaban por ahí»

(102). Aquella «suntuosidad» que embelesaba al protagonista al inicio de su corto periplo por Mekanópolis ahora comienza a pesarle al ver destilada la tendencia absurda y solitaria (Villar Ezcurra & Ramos Vera, 2019: 336) de un espectáculo de grandiosas proporciones figuradamente no disfrutado por nadie más que él mismo<sup>7</sup>. Se perfila de esta manera la pregunta de «¿para quién?» y, sobre todo, «¿para qué?» de la que ya dieron cuenta Villar Ezcurra y Ramos Vera en su respectivo trabajo (2019: 336) y que tan relevante posición ocupa en el centro de la epistemología unamuniana<sup>8</sup> y en su aplicación a la ficción<sup>9</sup>.

Al protagonista le auguran «malos días» (Unamuno, 2021: 102) las voces que se esconden tras aquel artículo de periódico misteriosamente aparecido y del que dábamos cuenta anteriormente. Con esto, la afirmación inmediatamente siguiente de «[m]is días, en efecto, empezaron a hacérseme torturantes» (102) y la noticia de la incipiente locura que está dominando al protagonista —«[s]u espíritu, lleno de preocupaciones ancestrales y de supersticiones respecto al mundo invisible, no puede hacerse al espectáculo del progreso. Le compadecemos» (103)— culmina el ascenso dialéctico y empieza su consecuente descenso al habersele revelado la tortuosa realidad detrás de la superficial majestuosidad de la ciudad de Mekanópolis. La conclusión es:

No pude ya resistir esto de verme compadecido por aquellos misteriosos

<sup>7</sup> «en la ciudad de Mekanópolis alcanza su consumación la distopía postantropocéntrica, el paradigma del hombre artificial y la máquina sintiente» (Villar Ezcurra & Ramos Vera, 2019: 338).

<sup>8</sup> Comenta el autor que «En el punto de partida, en el verdadero punto de partida, el práctico, no el teórico, de toda filosofía, hay un para qué» (Unamuno, 2023: 74).

<sup>9</sup> El autor bilbaíno toma como representación de la búsqueda y toma de sentido en el contexto español la figura de «un don Quijote voluntarista y romántico, caballero de la “fe en la fe”, empeñado en la batalla utópica de poner el sentido del mundo contra la nada» (Cerezo Galán, 2023: 13). Esto es aplicable al común de los personajes unamunianos, siendo todos ellos agentes que buscan participar activamente en la concesión de sentido al mundo circundante, tratando de responder al por qué y al para qué de las cosas.



seres invisibles, ángeles o demonios —que es lo mismo—, que yo creía habitaban Mekanópolis. Pero de pronto me asaltó una idea terrible, y era la de que las máquinas aquellas tuviesen su alma, un alma mecánica, y que eran las máquinas mismas las que me compadecían. Esta idea me hizo temblar. Creí encontrarme ante la raza que ha de dominar la tierra deshumanizada. (103)

La segunda aparición del oasis, que cierra el paréntesis de lo que ha sido la desdichada experiencia del protagonista en Mekanópolis —una vez este se precipita contra un «tranvía eléctrico» (103) al querer salir de ese ahora convertido en paisaje de pesadilla—, sigue contemplándose desde una luz positiva, si bien a través de una perspectiva distinta. Las vivencias acontecidas en el marco concreto de la ciudad, identificables con el punto álgido del proceso dialéctico, reformulan la carga semántica del oasis al plantearse ahora como aquello que abraza al protagonista al salir de Mekanópolis. Lo que en un principio suponía la salida de un espacio desértico privado de toda experiencia y la entrada al mundo de ensueño desde el punto de vista cientificista-positivista, en este instante implica la vuelta a ese paisaje teóricamente vacío que deviene repentinamente humano con la aparición de los beduinos que cuidaron del protagonista y oraron con él en un entorno en el que «[n]o había máquina alguna en derredor nuestro» (103), manifestando en este sentido otra dialéctica más general, pero igualmente personal para Unamuno, que opone lo racional e irracional en un contexto en el que media un abismo entre ambos.

### 3. Racionalismo exacerbado y culto a lo irracional

Como colofón argumental, el protagonista de «Mekanópolis» no solo escapa del contexto específico donde ha transcurrido la acción, sino que también se posiciona en contra de todo aquello que tenga que ver remotamente con el progreso:

Y desde entonces he concebido un verdadero odio a eso que llamamos progreso, y hasta a la cultura, y ando buscando un rincón donde encuentre un semejante, un hombre como yo, que llore y ría como yo tío y lloro, y donde no haya una sola máquina y fluyan los días con la dulce mansedumbre cristalina de un arroyo perdido en el bosque virgen. (Unamuno, 2021: 103)

Quizá clasificable como recurso hiperbólico (figura esta que ya el autor utiliza debidamente en el cuerpo del cuento), no podemos, sin embargo, dejarlo pasar como algo meramente anecdótico. Hemos sostenido, y seguimos haciéndolo, que el periplo particular del protagonista de «Mekanópolis» es una metáfora especular del propio proceso dialéctico que vivió Unamuno entre siglos y que en tan honda crisis lo sumió al encontrar demasiadas grietas en su edificio de verdad fundamentado en la práctica positivista. Este positivismo sirve como excusa para acercarse críticamente a cuestiones mayores, tanto en lo que a trayectoria como a calado se refiere.

La disposición de ambos bandos en «Mekanópolis» resulta más que clara: hay un universo dominado por los progresos científicos de base racionalista y otro caracterizado por la mediación de lo irracional. El grueso del cuento sucede en un ámbito donde prima la presencia de lo mecánico, a todas luces subproducto

de la lógica científicista y racionalista de concentrar todos los esfuerzos posibles en el progreso científico. La máquina no solo resulta una invención cualquiera nacida del ingenio humano, sino que en la opinión del protagonista es también «la raza que ha de dominar la tierra deshumanizada» (Unamuno, 2021: 103). La tendencia racionalista decimonónica, especialmente aquella de finales de siglo — época en la que «llegó a su punto culminante y también al límite de sus posibilidades» debido al hecho de «[llevar] al extremo la tensión entre teoría y práctica», ámbito en el que sin duda encontraría «rupturas y trastornos, a veces duraderos» (Bravo Lira, 2009: 91-92)—, alentaba una práctica científica deshumanizante y, en cierta manera y alineándolo con lo que se sostiene en los compases finales de «Mecanópolis», antihumana al configurar una parcela sapiencial tan limitada en acceso como limitante en progreso. A todas luces, y prestando atención a la ironía, la ciencia de finales de siglo XIX, con su lógica excluyente para con otras tendencias de cariz quizá no tan racional, se convierte en un culto a los instrumentos inventados por la ciencia (Villar Ezcurra, 2013: 1045). La oración religiosa deja paso a la cultivación del método científico. Los dioses, irrazonables desde la perspectiva científicista, se han visto sustituidos por instrumental vario y sus inventores. El llamado «psíquico»<sup>10</sup> por Pablo de Tarso, primero, y Unamuno, después, «clama por la regeneración patria, admira el teléfono y el fonógrafo y el cinematógrafo; lee a Flammarion, a Haeckel, a Ribot; posee tomos de la Biblioteca Alcan, y

cuando pasa junto a él la locomotora se queda extático contemplando su majestuosa marcha» (Unamuno, 1917: 209).

Parte del resquemor que pueden sentirse en estas líneas nace de la experiencia personal de alguien que en su día recorría un camino muy similar al de estos «psíquicos». Una figura que «defendía la necesidad de investigar seriamente los procesos económicos y el régimen industrial, pues para solucionar determinados problemas era preciso contar con datos concretos, cifras y tecnicismos» (Villar Ezcurra, 2013: 1037), tal y como mandan los cánones positivistas. Y en tanto que avatar del propio Unamuno, el protagonista del cuento refleja tendencias similares, si bien es verdad que la corta extensión del relato no permite desarrollarlas de forma más dilatada. Su inicial fascinación no es más que la materialización literaria de un mundo repleto de potencialidad científica y, en consecuencia, de conocimientos y descubrimientos. Al observarse desde el prisma de lo epistemológico, la teoría científica ofrece suficientes razones por las que mantener altas expectativas. El método favorece un modelo deductivo capaz de sistematizar los saberes y, con ello, desasir las raíces de la sociedad del estancamiento tradicionalista y conservador.

Sin embargo, el problema unamuniano no radica en el saber científico en sí<sup>11</sup>, sino en que este tipo de prácticas parecen construir alrededor del método científico un aura de monismo excluyente que tomaba por innecesarios los demás saberes que, de forma paralela, recorrían su propio camino. Esta tendencia la compartía Unamuno en sus

<sup>10</sup> «Y nunca pudo por menos que entender por hombres psíquicos a los intelectuales, a los hombres de sentido común y de lógica, que encadenan sus ideas por las asociaciones que el mundo exterior y visible les sugiere» (Unamuno, 1917: 208).

<sup>11</sup> Conviene aquí hacer hincapié que la aversión de Unamuno se focaliza en el científicismo y no tanto en lo que es la ciencia en sí. Si bien es cierto que muestra cierto antagonismo a la idea de progreso al calificarlo prácticamente como culto ideológico, el autor no deja de mostrar admiración por una práctica científica en constante movilidad, como podría ser la manifestada por Charles Darwin o Santiago Ramón y Cajal (Villar Ezcurra & Ramos Vera, 2019: 322).



horas más tempranas, pero que a raíz de su crisis personal finisecular comenzó a ver con ojos más críticos y a imponer una notable distancia entre su perspectiva y la mantenida por los científicos. La razón tras este viraje la encontramos en el propio humanismo del bilbaíno, aquel centrado en el «hombre de carne y hueso», sin abstracciones ni malabarismos conceptuales:

Ni lo humano ni la humanidad, ni el adjetivo simple, ni el sustantivado, sino el sustantivo concreto: el hombre. El hombre de carne y hueso, el que nace, sufre y muere —sobre todo muere—, el que come y bebe y juega y duerme y piensa y quiere, el hombre que se ve y a quien se oye, el hermano, el verdadero hermano. (Unamuno, 2023: 49)

Lo que le debe importar al filósofo, según Unamuno, «es el hombre» (51). Y, precisamente, en una de las ideas en las que reincide nuestro autor en «Mecanópolis», ahora en boca de su correspondiente protagonista, es en la preocupante ausencia de humanos en el seno de la ciudad. La pregunta que de forma más insistente rebota entre las paredes de Mecanópolis radica en el «¿quién?» o «¿para quién?». Una vez dentro de la ciudad, el protagonista se percata de que «no se veía ser vivo alguno. Ni hombres ni animales. Ni un perro cruzaba la calle; ni una golondrina el cielo» (101). Más tarde, una vez hemos llegado al Museo Paleontológico, el protagonista plantea de forma evidente el interrogativo —«¿quiénes?» (102)— al encontrarse solo en las inmediaciones del centro. De igual manera,

reacciona con desconfianza y terror al percatarse otra vez de «que era [él] el único espectador» (102) en un cine. Todo esto para llegar a una de las conclusiones que plantea la tesis del relato, ya presentada con anterioridad en este artículo, de encontrarse en un espacio deshumanizado (103), exclusivamente mecánico, producto aparentemente irremediable de la lógica progresista del cientificismo decimonónico.

Si seguimos la tesis de Unamuno y las más que aparentes implicaciones que su relato plantea, el racionalismo construye un sendero abocado al abismo de lo no-humano, cuestión que no encuentra otra cura sino en su completo opuesto: lo irracional. En el encuentro con los beduinos acontecido en los últimos compases del relato, se hace hincapié en una afectividad alejada de toda pretensión racional<sup>12</sup> y directamente arraigada en la irracionalidad de las emociones y la construcción de lazos interpersonales no limitados por las diferencias lingüísticas y permitidos por la ensambladura espiritual:

Eché a andar, llegué a la tienda de unos beduinos, y al encontrarme con uno de ellos, le abracé llorando. ¡Y qué bien nos entendimos aun sin entendernos! Me dieron de comer, me agasajaron, y a la noche salí con ellos, y tendidos en el suelo, mirando al cielo estrellado, oramos juntos. (Unamuno, 2021: 103)

Lo racional contrasta con lo humano y, en esencia, con lo vital. Desde el momento en el que en Mecanópolis no hay ni un solo ser vivo más allá del protagonista, deviene un espacio muerto, literalmente sin vida, solo mantenido

<sup>12</sup> «El hombre, dicen, es un animal racional. No sé por qué no se haya dicho que es un animal afectivo o sentimental. Y acaso lo que de los demás animales le diferencia se más el sentimiento que no la razón. Más veces he visto razonar a un gato que no reír o llorar. Acaso llore o ría por dentro, pero por dentro acaso también el cangrejo resuelva ecuaciones de segundo grado» (Unamuno, 2023: 51).

por las misteriosas fuerzas invisibles de las que tan poco llega a conocer el propio personaje y, con él, el lector. En este sentido, lo irracional no solo debe entenderse como un bálsamo contra el exceso de racionalidad, sino también como un principio salvador que protege al humano en su absurdidad, pero también en su vitalidad: «Porque vivir es una cosa y conocer otra, y como veremos, acaso hay entre ellas una tal oposición que podamos decir que todo lo vital es antirracional, no ya solo irracional, y todo lo racional, antivital. Y esta es la base del sentimiento trágico de la vida» (Unamuno, 2023: 78).

Unamuno escoge la práctica religiosa y espiritual como representación de la irracionalidad. Su propia experiencia crítica a finales del siglo XIX fundamenta esta decisión y aúna lo ocurrido dentro del relato con su propia biografía. Frente al apresamiento de las ideas por parte de la razón «en fórmulas fijas y universales» (Marías, 1950: 28), Unamuno busca una relajación conceptual y terminológica que le permita buscar un sentido que vaya más allá de lo descubierto asépticamente por los métodos científicos. La pugna de Unamuno contra el ideal racionalista no cuenta con un caballo del todo ganador en tanto que su religiosidad no plantea argumentos que busquen solucionar el misterio detrás de las cosas, pero sí que configuran un marco ideal para la obtención de una voluntad que prácticamente se motiva a sí misma. Una voluntad, en fin, que busca esa llegada al sentido desde lo más estrictamente trascendental (Cerezo Galán, 2023: 14).

#### 4. Conclusiones

El relato «Mecanópolis» acaba por transgredir los corsés del mundo ficcional que

manifiesta. Es la materialización en historia de ficción de un sentimiento y, sobre todo, de un camino de personalísima trascendencia para Miguel de Unamuno. El periplo del anónimo protagonista refleja de forma fiel el proceso dialéctico de un pensador que comenzó su vida intelectual aferrado al ideal positivista, sufrió un crítico desencanto para con su doctrina y terminó abrazando la fe. Ambos puntos plantean dos paréntesis antitéticos, resultando uno el directo opuesto del otro. Un camino, a todas luces, tortuoso que el bilbaíno no duda en representar en «Mecanópolis» a través de un universo dominado por lo mecánico, conclusión lógica de los esfuerzos científicas que el positivismo animaba con fervor.

Apunta Cerezo Galán que «[n]o se insistirá lo suficiente en que para Unamuno, al modo romántico, el centro de la gravedad de la existencia está en el corazón» (2023: 19). Tanto desde un punto de vista espiritual como existencial, emocional o estrictamente biológico, el corazón supone el centro de la experiencia humana. Según «Mecanópolis», lo que queda una vez se obvia la materia del corazón, son fantasmagorías en forma de aparentes entes mecanizados que ni se ven ni se dejan ver más que en escuetas noticias en un periódico. Es, por tanto, una completa falta de cuerpo, es decir, una abstracción, cuestión que se opone por definición a ese «hombre de carne y hueso», eminente y trágicamente físico, tratado por Unamuno en su *Del sentimiento trágico de la vida*.

El relato plantea un miedo al progreso y una preocupación por el porvenir del ser humano a la luz de avances que rompen con los cánones establecidos e instauran nuevos objetos de culto. Ante el espectáculo mecánico aplicado al mundo de las artes y del entretenimiento, Unamuno en vida y el protagonista en la ficción abogan por dejarse llevar por la irracionalidad

de la fe, sacrificando así una búsqueda de la verdad automotivada y gratuita. Con esto, y ante la envergadura del absurdo que el protagonista experimenta en la historia, Unamuno hace hincapié en el valor de lo irracional para abrazar una verdadera vitalidad que transgrede la falta de sentido en el mundo circundante.

## Bibliografía

- ALBERICH, José (1959). «Sobre el positivismo de Unamuno», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 9: 61-75.
- AULESTIA, Gorka (2018). «Trayectoria vital y Pensamiento de Miguel de Unamuno (1864-1936)», *Euskera*, 2.1: 463-509.
- BACON, Francis (1626, 2006). *Nueva Atlántida*. Madrid: Akal.
- BRAVO LIRA, Bernardino (2009). «Construcción y deconstrucción. El sino del racionalismo moderno de la ilustración a la postmodernidad», *Revista de Historia del Derecho*, 37: 67-133.
- CAMPANELLA, Tommaso (1602, 2006). *La Ciudad del Sol*. Madrid: Akal.
- CEREZO GALÁN, Pedro (2023). «Introducción», Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*. Barcelona: Austral, 9-46.
- GULLÓN, Ricardo (1987). «Teoría y práctica de la novela», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 440-441: 323-333.
- MARÍAS, Julián (1950). *Miguel de Unamuno*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- MONTES ESPEJO, Anna (2020). *La narrativa breve de Miguel de Unamuno: Cuentística y Pensamiento*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- MORO, Tomás (1516, 2020). *Utopía*. Barcelona: Ariel.
- TASENDE, Mercedes (2024). «Del sueño del progreso a la pesadilla del futuro: una aproximación a “Mecanópolis” (1913) y “Las peregrinaciones de Turismundo” (1921), de Miguel de Unamuno», *Bulletin of Spanish Studies*, 101.8: 1175-1200.
- TEPEDINO, Nelson (2014). «Arquitectura y utopía», *Argos*, 31.60-61: 121-127.
- UNAMUNO, Miguel de (1917). «Intelectualidad y espiritualidad», Miguel de Unamuno, *Ensayos. Tomo IV*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 193-218.
- UNAMUNO, Miguel de (1913, 2023). *Del sentimiento trágico de la vida*. Barcelona: Austral.
- UNAMUNO, Miguel de (1913, 2021). «Mecanópolis», Juan Herrero-Senés (ed.), *Mundos al descubierto: antología de la ciencia ficción de la Edad de Plata (1898-1936)*. Sevilla: Espuela de Plata, 99-103.
- VILLAR EZCURRA, Alicia (2015). «Miguel de Unamuno: una ciencia y una religión para la vida», *Pensamiento*, 71.269: 1499-1508.
- VILLAR EZCURRA, Alicia (2013). «La crítica de Unamuno al cientificismo», *Pensamiento*, 69.261: 1035-1048.
- VILLAR EZCURRA, Alicia & Mario RAMOS VERA (2019). «“Mecanópolis”: una distopía de Miguel de Unamuno», *Pensamiento*, 75.283: 321-343.