

EL MANUAL DE QUIJOTISMO Y CÓMO SE HACE UNA NOVELA: DIARIO ÉXTIMO Y CUADERNO DE BITÁCORA DE UNA NOVELA SIN ESCRIBIR

The Manual de quijotismo and Cómo se hace una novela: the extimate diary and logbook of a novel-in-progress

Bénédicte VAUTHIER

Université de Liège

RESUMEN: Se suele presentar *Cómo se hace una novela* como un texto híbrido, a medio camino entre el ensayo, la novela y la autobiografía. El estudio del inédito *Manual de quijotismo*, en el que se debería incluir *Cómo se hace una novela*, permite valorar el componente *diarista* de los escritos, lo que lleva a una inflexión genérica de la recepción de las obras. Al mismo tiempo, una valoración del componente político de los textos aboca al reconocimiento de una retórica específica al conjunto de escritos del exilio, definida como *retórica de la cólera*.

Palabras clave: *Manual de quijotismo*, *Cómo se hace una novela*, diario, ironía, cólera, censura, exilio.

ABSTRACT: *Cómo se hace una novela* has often been regarded as a hybrid text, halfway between the essay, the novel, and the autobiography. A close look at the as yet unpublished *Manual de quijotismo*, of which *Cómo se hace una novela* is a constituent part, sheds new light on the diaristic dimension of the work, a perspective leading to a new consideration of its generic dimension. A political reading of the text reveals the traits of a specific rhetoric of *exile* which we shall define as a *rhetoric of anger*.

Key words: *Manual de quijotismo*, *Cómo se hace una novela*, diary writing, irony, anger, censorship, exile.

Para Marc Dominiccy

¡Cuánto daría por haber presenciado un encuentro entre don Quijote y don Juan y haber oído al noble caballero de la locura, al que anduvo doce años enamorado de Aldonza sin atreverse a abrirlle el pecho, lo que le diría al rápido seductor de doña Inés! Tengo para mí que quien lograrse penetrar en el misterio de ese encuentro —porque no me cabe duda de que don Quijote y don Juan se encontraron alguna vez— y acertase a contárnoslo tal y como fue, nos daría la página acaso más hermosa de que se pudiese gloriarse la literatura española. Yo sólo sé una cosa, y es que, por desgracia para España, no se vinieron a las manos, no acierto a adivinar por qué, pues de haberse venido a ellas no me cabe la menor duda de que don Quijote el Burlado habría acabado de una vez con don Juan el Burlador, siendo la primera y única vez que acababa con un hombre.

Miguel de Unamuno, «Sobre don Juan Tenorio»

Después de habernos azotado públicamente sin habernos juzgado, a pesar de ser nosotros ciudadanos romanos, nos echaron a la cárcel: ¿y ahora quieren mandarnos de aquí a escondidas? Eso no; que vengan ellos a sacarnos.

San Pablo, Hechos de los Apóstoles (xvi, 37)

A GUIZA DE INTRODUCCIÓN

¿No será algo presumido pretender aportar algo nuevo sobre *Cómo se hace una novela* después del cimero análisis de Zubizarreta, *Unamuno en su «nivola»*, que sigue —y, sin duda, seguirá— siendo la obra de referencia para abordar esta obra del auto-exiliado escritor vasco? Un pequeño descubrimiento reciente —que no tardaré en desvelar— me conduce a pensar que al menos valdría la pena volver a formular el interrogante que Zubizarreta había inscrito en el umbral de su libro, como acicate de la propia investigación.

Cuando nuestro afán de comprender la persona y obra de don Miguel de Unamuno recorría la historia de la crítica, advertía la evidente necesidad de un detenido análisis de *Cómo se hace una novela* al observar que Julián Marías, en su estudio sobre don Miguel, había señalado que este libro era «genial y frustrado: clave de su obra entera». Esta afirmación [...] exigía realizar una investigación literaria. Era necesario saber en qué grado esa obra clave y genial era, o no, un libro *frustrado*¹.

Comparto la idea de que una afirmación de este cariz exigía —y exige— una investigación literaria seria. Pero a pesar de lo dicho respecto del estudio de Zubizarreta, creo que no se debe dar la cuestión por zanjada. Es más. Creo incluso que

1. ZUBIZARRETA, Armando F., *Unamuno en su «nivola»*, Madrid: Persiles, 1960, p. 13.

se podría retomar la investigación en cuanto se volvieran a formular ciertas reservas respecto de la idea de que estamos en presencia de un libro *¿clave?, ¿genial?, ¿frustrado?*

Ahora bien, al decir esto, preciso que no pretendo en absoluto volver a la polémica que dividió a los críticos respecto de la *sinceridad* o *insinceridad* del autor². Porque renunció a entrar en un debate íntimamente vinculado con la *problemática religiosa* y ciertas convicciones íntimas —para mí, inalcanzables además— del hombre Miguel de Unamuno³. En cambio, sí deseo volver sobre la *temática literaria* del escritor, que fue también la que movilizó, de forma prioritaria, la pluma de Zubizarreta. De hecho, si bien la problemática religiosa atraviesa de par en par su análisis de *Cómo se hace una novela*⁴ —e incluso condiciona ciertas partes de él, ya que se relacionaba la crisis de 1924 con la de 1897—, el crítico había dejado muy claro que había querido dar un tratamiento literario a una obra considerada ante todo «como una criatura literaria suficiente en sí misma»⁵. Esta prioridad le llevó a poner en orden la *complicada cronología* de la obra para precisar y deslindar las distintas épocas en las que fue escrita (1924, 1925 y 1927). Esa preocupación también le llevó a dedicar numerosas páginas al esclarecimiento del *género* de la obra. Y con vistas a llevar a bien estos y otros aspectos importantes del estudio, Zubizarreta se vio en la casi obligación de proceder a una minuciosa *utilización de las fuentes directas del período 1924-1930*, ante todo debido a las difíciles circunstancias que presidieron al nacimiento de esa obra de desterrado. Todo ello, por cierto, sin prescindir de otro tipo de material, como algunos *inéditos de juventud*⁶.

2. Para un estado de la cuestión sobre el tema de la sinceridad o insinceridad en Unamuno, véase TANGANELLI, Paolo, *Hermenéutica de la crisis en la obra de Unamuno entre finales del XIX y comienzos del XX: la «crisis del 97» como posible «exemplum» de la crisis finisecular*, Salamanca: Universidad de Salamanca, Tesis doctoral (Colección Vítor 73), 2001, en particular pp. 204-213.

3. No sólo pienso con Urrutia que se ha sobrevalorado la importancia de la crisis religiosa en el itinerario de Miguel de Unamuno («La crisis de 1897 no supone, como se ha sostenido a menudo, una ruptura radical...», p. 319), sino que suscribo la idea de que los seis años de exilio en absoluto significaron una «crisis de retroceso». En este sentido, comparto la siguiente afirmación de Urrutia: «Si bien es cierto que hay momentos de desánimo y pesimismo en que parece replantearse el sentido de su vida y su obra, no es sino para reafirmarse más aún en el significado alcanzado por ambas. [...] no sería una crisis de retroceso, sino más bien una «crisis de reafirmación». Cf. URRUTIA, Manuel M.^a, *Evolución del pensamiento político de Unamuno*, Bilbao: Universidad de Deusto, 1997, pp. 324-325. Para un desarrollo completo de los llamados años de «crisis», véanse pp. 53-125; para un tratamiento cabal de los años del exilio, pp. 235-260.

4. OLSON, quien recoge la idea de que este *Cómo se hace una novela* es «fruto de una honda crisis espiritual», escribe lo siguiente: «Si bien el estudio de Zubizarreta, al contrario del de Sánchez-Barbudo, revela cierta tendencia constante hacia la interpretación del pensamiento religioso de Unamuno en el sentido más ortodoxo posible (con criterios a veces marcadamente preconciarios), no deja de reconocer la ambigüedad de este pensamiento ni de mencionar los aspectos de *Cómo se hace una novela* que presentan dificultades para tal interpretación» (OLSON, Paul R., «Introducción a Miguel de Unamuno», en UNAMUNO, Miguel (de) *Cómo se hace una novela*, Madrid: Guadarrama, 1977, pp. 7-8).

5. ZUBIZARRETA, Armando F., ob. cit., p. 14.

6. ZUBIZARRETA, Armando F., ob. cit., p. 15.

Aunque tardemos un poco para llegar a ello, es ante todo sobre el, para mí aún sin resolver, *problema de género* —problema que vincularé con el *estilo* y el *tono polémico* de la obra— sobre el cual me gustaría volver en el marco de este análisis. En primer lugar, porque después de reiteradas lecturas de la obra me sigue costando suscribir la idea de que *Cómo se hace una novela* es una «original *autobiografía novelasca* en la que se integran *memorias* y *novela*»⁷. (Más adelante, se recordarán otras aproximaciones genéricas de la obra.) En segundo lugar, porque muchos artículos sobre los años del exilio —o sea la mayor fuente de informaciones directas— han sido recopilados sólo años después de publicarse el trabajo de Zubizarreta⁸. Por supuesto, para evitar —fáciles— acusaciones anacrónicas, se ha tenido en cuenta —asimismo justipreciado— que al publicar su estudio en 1960, Zubizarreta capeó bastante bien los escollos de la censura (más política que religiosa⁹), que seguía pesando sobre la obra de Unamuno, muy en particular sobre *Cómo se hace una novela*, cuya primera reedición íntegra y rigurosamente conforme al original publicado en la editorial bonaerense Alba (1927) es del año 1977¹⁰.

Ahora bien, si la publicación de los *artículos* antes *no recogidos* y la edición no censurada de los textos del exilio no obligan, por sí solos, a una verdadera inflexión del análisis político que Zubizarreta hace de la obra, sí invitan a cierta revisión de la *retórica unamuniana*, en particular de la que podría haber moldeado el *estilo polémico* de los escritos del exilio. Indudablemente, este punto era uno de los objetivos que Zubizarreta se había marcado, pero no lo pudo llevar tan a buen puerto como hubiera deseado. Por ello, lamentaba con razón la pérdida del núcleo de la novela redactado en español en 1924, pero dado a conocer primeramente en la traducción francesa de Jean Cassou.

7. ZUBIZARRETA, Armando F., ob. cit., p. 90.

8. A título orientativo, véase el segundo apéndice, o sea, el «Apéndice B Selección de artículos y ediciones (organizados en orden cronológico según fecha de publicación) que reproducen nuevo material político unamuniano», que Stephen G. H. ROBERTS publica al final de su artículo «Obras incompletas: la historia textual póstuma de la obra de Unamuno y sus efectos en la crítica», *Los textos del 98* (al cuidado de ARA, Juan Carlos y MAINER, José-Carlos), Valladolid: Universidad de Valladolid, 2003, pp. 163-166.

9. Véase TORREALDAI, Joan Mari, *La censura de Franco y los escritores vascos del 98*, Donostia: Tarttalo, 1998.

10. Zubizarreta cita siempre la edición original de 1927. En nota al pie, recuerda que «el texto de la obra que aparece expurgado en el tomo IV de *Obras completas* (Madrid: Afrodisio Aguado, 1950) [...] es inútil para toda labor crítica. Sus páginas quedan disminuidas en un diez por ciento por azarosas supresiones hechas con un criterio de mesura política, aunque no siempre se ha suprimido la diatriba política, sino también el juicio histórico. [...] Afectan a párrafos completos, a pequeñas frases y palabras. Algunas veces se recurre a sustituciones. Todo esto atenta contra la obra en tal grado que muchas veces ésta pierde su estructura interna. [...] Obra tan importante —concluye Zubizarreta— no merecía torpe e irrespetuoso trato» (ob. cit., p. 325, n. 1). Nótese que la segunda reedición de *Cómo se hace una novela* (1961), incluida en el décimo volumen de las *Obras completas* (Barcelona: Vergara, 1959-1964), que apareció al año de publicarse el estudio de Zubizarreta es objeto de aún más numerosos cortes.

Sólo poseemos la lengua de los añadidos de 1927 y de la retraducción del núcleo primitivo hecha por el propio autor. Pero quizá esta última esté mediatizada —no lo sabremos hasta que se halle el manuscrito— por la traducción francesa. [...] Quizá, aunque lingüísticamente no resulte científico, se puede pensar que la memoria de don Miguel —antropólogo por excelencia— haya logrado expresar —y quizá mejor que en 1924-25— la situación primitiva en 1927. Quizá el día que se cuente con buenos trabajos sobre la lengua de Unamuno y se considere definitivamente perdido el manuscrito original, deberá emprenderse un estudio de la lengua tal como aparece en 1927, teniendo en cuenta las observaciones hechas¹¹.

Sigue sin aparecer el manuscrito original —así como la colaboración de Unamuno en *España sin honra*¹², rigurosamente contemporánea a la redacción de *Comment on fait un roman* (invierno de 1924-julio de 1925)—. Afortunadamente, en cambio, merced a la labor conjunta de los investigadores que se interesan por la fragmentada *poética* de Unamuno se puede confiar en que se está constituyendo el anhelado *corpus* de trabajos que tratan de la *lengua*¹³ —y me atrevo a pensar que también del *estilo*¹⁴— de Unamuno. Además, una revisión del *género* de la

11. *Ibid.*

12. Es de lamentar que sigan sin aparecer los artículos de Unamuno publicados en *España sin honra*. Quienes hablan de ellos (V. Ouimette, M. M.^a Urrutia, S. G. H. Roberts) no pueden sino remitir a la relación de ellos que dio Valentín DEL ARCO LÓPEZ («La prensa como fuente: *España con Honra*, un semanario contra la dictadura de Primo de Rivera», *Studia Histórica. Historia contemporánea*, vol. VI-VII, 1988-1989, edición Univ. Salamanca, pp. 113-142), mas sin que ello haya bastado para convencer al autor de sacar de la inedición esa enigmática colaboración del exilio.

13. Junto a los trabajos pioneros de BLANCO AGUINAGA, Carlos, *Unamuno, teórico del lenguaje*, Méjico: El Colegio de Méjico, 1954 y de HUARTE MORTÓN, Fernando, *El ideario lingüístico de Unamuno*, CCMU, V, 1954, contamos hoy con varios trabajos de DE KOCK, Josse «Miguel de Unamuno y la lengua española. La gramática escrita y la hablada», CCMU, 32, 1997, pp. 33-76; «Miguel de Unamuno y la lengua española de fin de siglo», *Tu mano es mi destino. Congreso internacional Miguel de Unamuno* (FLÓREZ MIGUEL, Cirilio, coord.), Salamanca: Universidad de Salamanca, 2000, pp. 101-123. A éstos, se pueden añadir los trabajos de MARTÍNEZ, Alejandro, *Lenguaje y dialogía en la obra de Unamuno*, Madrid: Pliegos, 1998 y FERNÁNDEZ, Ana M.^a, *Teoría de la novela en Unamuno, Ortega y Cortázar*, Madrid: Pliegos, 1991. Resulta muy sugerente el trabajo aún inédito de ÁLVAREZ CASTRO, Luis, *La expresión agónica: teoría y creación literarias en Miguel de Unamuno* (Tesis doctoral inédita, Valladolid, 2001, 686 pp.). El autor se centra en lo que considera los dos rasgos esenciales de la teoría poética y literaria de la obra Unamuno, es decir, en la «expresión agónica».

14. Remito a mis propios trabajos, deudores de la estilística bajtiniana. En ellos, he pretendido poner en entredicho una investigación de carácter lingüístico o poético que no tomara suficientemente en cuenta la dimensión *implícita*, por no decir *esotérica* de la obra narrativa unamuniana. El lector interesado puede encontrar una relación de estos trabajos en la bibliografía de mi edición crítica de UNAMUNO, Miguel (de), *Amor y pedagogía. Epistolario Miguel de Unamuno / Santiago Valentí Camp* (VAUTHIER, Bénédicte, ed.), Madrid: Biblioteca Nueva, 2002. Jean-François BOTREL ha subrayado la necesidad de ayudar al lector de hoy a descifrar las *alusiones* de Unamuno, invitando incluso a los editores y críticos a explicitar algo de lo *implícito*, necesario para llevar a cabo la interpretación de la obra de Unamuno. («En torno al lector del primer Unamuno», *En torno al casticismo de Unamuno y la literatura en 1895* (R. DE LA FUENTE y S. SALAÜN, eds.), Siglo diecinueve, 1997/1, pp. 21-33.)

obra puede inducir a una revisión de su componente político y polémico. Ahora bien, antes de poder profundizar en estos puntos, he de desvelar el tercer «móvil» y verdadero acicate del presente intento de relectura de *Cómo se hace una novela*. En efecto, mi decisión de retomar la interpretación *estilística y genérica* de la obra arraiga en la *lectura estudio* del *Manual de quijotismo*, trabajo inédito de Unamuno custodiado en los Archivos salmantinos¹⁵.

Como explicaré a continuación varios elementos de este *Manual* —que no lleva fecha de redacción— me llevaron a pensar que éste podría ser el famoso *Don Quijote en Fuerteventura*. De ser así, se hubiera podido corroborar una temprana idea de Salcedo, quien, a principios de los sesenta, sugirió que en *Don Quijote en Fuerteventura* —libro que Unamuno pensó escribir, pero sin que llegara a cuajar como tal— podría «estar, informada, la primera idea de su *Cómo se hace una novela*, la autobiografía de su destierro que escribe después ya en otra hora y paisaje»¹⁶.

CÓMO SE HACE UNA NOVELA Y EL MANUAL DE QUIJOTISMO

Para tantear la pertinencia de la hipótesis de Salcedo, no sólo era imprescindible llevar a cabo un riguroso estudio interno del *Manual*, sino también retomar la lectura de *Cómo se hace una novela*, junto a la del conjunto de escritos del exilio. Y al decir esto, no pienso sólo en los artículos *recogidos y no recogidos*¹⁷ publicados en la prensa extranjera —para nuestro propósito, lugar aparte mereció la serie de artículos recopilados en volumen con el título genérico *Alrededor del estilo* (1924)—, sino también, y ante todo, en *La agonía del cristianismo* (1924), y en las ediciones no expurgadas de *De Fuerteventura a París. Diario íntimo de confinamiento y destierro vertido en sonetos por Miguel de Unamuno* (1925) y el *Romancero del destierro. (Entre París y Hendaya 1925-1927)* (1928)¹⁸. (Títulos a los que se podrían sumar las obras de teatro *El Otro. Misterio en tres jornadas y un epílogo*,

15. El presente artículo se ha realizado gracias a la beca de investigación de la «Fundación Rafael de Unamuno», que me ha sido concedida para el año 2002-2003. Esa beca me ha permitido llevar a cabo un pormenorizado estudio de este *Manual*, que saldrá muy en breve de la inediación junto a una nueva edición crítica de *Cómo se hace una novela*.

16. SALCEDO, Emilio, *Vida de don Miguel. (Unamuno, un hombre en lucha con su leyenda)*, Salamanca: Anthema, 1998³ (corregida), p. 282.

17. He de reconocer aquí mi deuda —inextinguible— con M. M.^a Urrutia que puso a mi disposición un detallado índice cronológico de todos los artículos publicados durante estos años del exilio. Huelga decir que su benévola generosidad me ahorró horas de trabajo...

18. Igual que en el caso de *Cómo se hace una novela*, hizo falta esperar a los años ochenta para disponer de ediciones no censuradas de estas obras, que cuentan entre las más amargas y las más duras del autor. UNAMUNO, Miguel (de), *De Fuerteventura a París. Diario íntimo de confinamiento y destierro vertido en sonetos por Miguel de Unamuno* (Prólogo de SAN JUAN GREGORIO), Bilbao: El Sitio, 1981 y *Romancero del Destierro. (Entre París y Hendaya 1925-1927)* (ROBERTSON David y GONZÁLEZ MARTÍN, José M.^a, eds.), Bilbao: El Sitio, 1982.

acabada, al parecer, en 1926, pero sin estrenar antes de 1932; y *El hermano Juan o el mundo es teatro. Vieja comedia nueva*, redactada, al parecer, en 1929, aun cuando no se publicó hasta el año 1934).

Dada la relación *genética* que podía existir entre *Cómo se hace una novela* y nuestro inédito, el segundo paso que se había de dar era —igual que el dado por Zubizarreta— un intento de fechación del inédito. En este artículo, centrado ante todo en *Cómo se hace una novela*, éste había de ser incluso el primer paso. Por ello, voy a recordar ahora, a grandes rasgos, la cronología de redacción de *Cómo se hace una novela*. No obstante, remito al lector al estudio de Zubizarreta para un pormenorizado análisis cronológico de las partes y subpartes del texto¹⁹.

Es durante la estancia en París, posiblemente entre diciembre de 1924 y finales de julio de 1925, es decir, poco antes de su traslado a Hendaya, cuando Unamuno redacta lo que se suele llamar el «núcleo de la obra». Y no resisto la tentación de recordar aquí las palabras de una carta —fecha en 1925, no en 1927— que testimonia no sólo el dolor, sino también la temprana vacilación poética del autor ante esa su *agonía a-genérica*.

Cuando el otro día, querido Cassou, vino usted a corregir las pruebas de mi «*Agonía*» me preguntó qué había hecho de mi otra agonía, *de mi...* (*¿ensayo?, ¿novela?, ¿nóvola?, ¿poema?*) sobre «*Cómo se hace una novela*». Su pregunta fue un espolazo. Entre ayer y hoy, de tres tirones la he hecho y he quedado aliviado del parto. ¡Y qué parto! ¡Y qué criatura de dolor! Allí andan Mazzini, el Dante, Lamartine, Víctor Hugo, Balzac, Proust —¡hasta Valéry Larbaud!— mi mujer, mis hijos, el rey, Primo de Rivera, M. Anido, Francos Rodríguez, Cristo y Dios. ¡Una tragedia! y a pesar de esos nombres casi ninguna cita. Sólo el proscrito Mazzini de sus cartas de amor a Judith Sidoli. *Creo que a ratos leyéndolo, el corazón del lector sentirá caer del cielo, de sobre las nubes aborascadas, el grito de una águila berida en su vuelo mientras se bañaba el sol*²⁰.

La obra está en mano de Cassou en septiembre de 1925 y sale a la luz pública, por primera vez en traducción francesa, con el título *Comment on fait un roman*, precedida de un *Portrait d'Unamuno* —«Retrato de Unamuno»—, «en el número del 15 de mayo de 1926 —N.º 670, 37^e année, tome CLXXXVIII— de la vieja revista *Mercure de France*», por decirlo con precisión unamuniana.

Entre finales de mayo de 1926 y julio de 1927, a la vista tantálica de su enloquecida España, Unamuno vuelve, pues, a su *agonía personal* con vistas a darla a conocer por fin al público de lengua española. Inútil decir que el dolor no ha menguado con el paso de los meses. Más bien al revés. Y a la hora de dar a conocer el texto en español, Unamuno prefiere incluso renunciar a pedir las cuartillas

19. ZUBIZARRETA, Armando F., ob. cit., p. 24 y ss.

20. ROBLES fecha equivocadamente la carta en 1927. Cf. UNAMUNO, Miguel (de), *Epistolario inédito, II (1915-1936)*, II, Madrid: Espasa-Calpe, 1991, p. 225). Los subrayados son míos.

originales a Cassou²¹ y decide traducir su propio texto, así como el retrato de Cassou. Experiencia inaudita, cuya originalidad y dificultad no podía soslayar el traductor-autor Unamuno.

Al salir yo de París Cassou estaba traduciendo mi trabajo y después que lo tradujo y envió al *Mercur* no le reclamé el original mío, mis primitivas cuartillas escritas a pluma —no empleo nunca la mecanografía— que se quedó en su poder. Y ahora, cuando al fin me resuelvo a publicarlo en mi propia lengua, en la única en que sé desnudar mi pensamiento, no quiero recobrar el texto original. Ni sé con qué ojos volvería a ver aquellas agoreras cuartillas que llené en el cuartito de la soledad de mis soledades de París. Prefiero retraducir de la traducción francesa de Cassou y es lo que me propongo hacer ahora. Pero ¿es hacedero que un autor retraduzca una traducción que de alguno de sus escritos se haya hecho a otra lengua? Es una experiencia más que de resurrección de muerte, o acaso de re-mortificación. O mejor de rematanza²².

Obviamente, como quien pasa a retraducir *Comment on fait un roman* en 1927 es incapaz de reponer el relato sin repensarlo, es decir, sin revivirlo, se añade a éste no sólo un «prólogo» y un «comentario al retrato de Cassou», sino también una serie de «comentarios» al texto de 1924-1925, señalados entre corchetes, y una «continuación». Este nuevo texto, considerablemente ampliado, se publica, por primera vez en lengua española —*Cómo se hace una novela*—, en Buenos Aires, en 1927.

En 1932-1933, Cassou se encarga de una «reedición» francesa de la obra, basándose en su ya existente traducción, que enriquece —por parte— con los añadidos de la edición bonaerense y complementa con una serie de textos posteriores a la instauración de la segunda República. De ahí el título elegido para la obra en francés: *Avant et après la révolution*²³.

21. Cassou debió de ignorar hasta los años treinta la curiosa hazaña de Unamuno. De hecho, no hay ninguna mención de la versión española de la obra hasta el año 1932. En cambio, en una carta fechada el 1 de octubre de 1927, o sea, dos meses después de los últimos añadidos de la «continuación» fechados el 7 de julio de 1927, Cassou declara a Unamuno: «He dado a Auerbach el texto manuscrito de *Cómo se hace una novela* y también mi traducción francesa». Se pueden leer las cartas de Auerbach, editor alemán de Unamuno, en *Unamuno: Cartas de Alemania*, RIBAS, Pedro y HERMIDA Fernando (eds.), Madrid: Fondo de Cultura Económico, 2002.

22. UNAMUNO, Miguel (de), *Cómo se hace una novela*, Buenos Aires: Alba, 1927, pp. 11-12. Citaré siempre según esa edición. Para evitar una sobrecarga de notas al pie, incluiré en el texto las referencias de las páginas citadas.

23. UNAMUNO, Miguel (de), *Avant et après la révolution* (trad. J. Cassou), París: De Rieder, 1933. Para un análisis de los cambios entre las dos versiones, véase VAUTHIER, Bénédicte (ed.), UNAMUNO, Miguel (de), *Comment se fait un roman*, suivi de la *Correspondance Jean Cassou - Miguel de Unamuno* (en preparación). En una carta inédita y sin fecha de Cassou a Unamuno, aquel propone a Unamuno que elija entre tres títulos sugeridos por la editorial Rieder: *Exil et révolution*, *Naissance et mort de la Révolution*, *Après et avant la Révolution*. Cassou marca su preferencia por el último, que es, como se ve, el de la edición.

Hasta aquí un pequeño resumen de la compleja historia editorial de un texto, cuyos avatares se vieron además considerablemente incrementados por las mutilaciones textuales²⁴ de las varias fases de censura política y religiosa. Pero eso es otra historia, de la cual diré, empero, unas palabras cuando hable de la *retórica y estilística del exilio*.

Pasemos ahora al *Manual de quijotismo*, en el que pretendo «insertar» *Cómo se hace una novela*. Por más que supiera que quienes manejaron el inédito *Manual* lo habían relacionado con un período de tiempo que podría empezar hacia el año 1924 y acabar en el año 1929 (ó 1931), por mi parte, empecé a interesarme por este escrito con vistas a relacionarlo con la temática de la *Vida de don Quijote y Sancho*, lo que me llevó a prestar especial atención a los años 1898-1905. Lo que no ha de sorprender si aceptamos que los escritos quijotescos de Unamuno de principios de siglo —así como su ensayo— tienen algo que ver con el desastre nacional y la pérdida de las últimas colonias. Además, había pensado que se podría aventurar la hipótesis de que la reaparición y reafirmación del tema quijotesco, a lo largo de los años 1920²⁵, podría tener algo que ver con otro desastre militar: el desastre de Annual y la situación en Marruecos²⁶. Si fue con esa idea como empecé

24. Cf. LACY, Allan, «Censorship and *Cómo se hace una novela*», *Hispanic Review*, XXXIV, 4, October 1966, pp. 317-325; ROBERTS, Stephen G. H., «Obras incompletas: la historia textual póstuma de la obra de Unamuno y sus efectos en la crítica», *Los textos del 98* (al cuidado de ARA, Juan Carlos y MAINER, José-Carlos), Valladolid: Universidad de Valladolid, 2003, pp. 143-166. En el aparato crítico de la edición de OLSON (así como en la nuestra), se indican los fragmentos de *Cómo se hace una novela* censurados en las dos ediciones de las *Obras completas*.

25. Véase la tesis inédita de IGLESIAS ORTEGA, Luis, *El quijotismo de Unamuno: entre la filosofía y el mito*, Madrid: UCM, 1990. Después de hacer una recensión de los artículos relacionados con el *quijotismo* (llega a la cifra de «370 escritos, entre ensayos, artículos, prólogos, poemas y proyectos... sin contar el amplio epistolario»), el autor los reparte por años, lo que le permite hacer notar «que el año más reiterativo fue el 1924, con 24 escritos» (ob. cit., p. 19).

26. «La dinámica histórica española a partir de 1917 —la aparición de las Juntas Militares es un hito importante— va a hacer que la ya tradicional intervención, más o menos puntual, del estamento militar en la vida política española se haga sentir de una forma más intensa. Pero si va a haber un problema verdaderamente importante por su incidencia en la vida política nacional, va a ser el del conflicto de Marruecos. Unamuno sitúa históricamente el arranque del problema de Marruecos en el desastre colonial de 1898. Tras él, en 1902, con la mayoría de edad de Alfonso XIII, se inauguraría el período que el llamará del *ex-futuro*, por nunca realizado, *Vice-Imperio-Ibérico*, que hubiera abarcado a toda la península ibérica incluido Gibraltar, Marruecos e incluso Tánger. Tal *ensueño* acabaría con la derrota de los Imperios Centrales en la guerra, y entonces, no quedaba más remedio que tratar de tomar de otro modo lo que no podía ya venir como consecuencia de la guerra. Después vendría el desastre del Annual, en julio de 1921, al ir tras el protectorado de Tánger...» (M. M.^a URRUTIA, ob. cit., p. 215). Esa idea podría encontrar también respaldo en el *incipit* del artículo de S. G. H. ROBERTS, «Unamuno, 1898 y la crisis de la Restauración»: «¿Cómo respondió Miguel de Unamuno a los acontecimientos de 1898? ¿Cuál fue su reacción frente a la guerra cubana y a la pérdida de las últimas colonias españolas? [...] sabemos que toda su obra posterior surgió del ambiente de inseguridad política, cultural e intelectual que reinaba en España durante la época finisecular. Después del desastre, España era un Segismundo vuelto a su cueva [...], un don Quijote que, tras cuatrocientos años de aventura imperial, había

a leer y luego a transcribir el material, grande fue mi sorpresa al descubrir, «en medio» del *Manual*, concretamente al final de una hoja de recuperación que, en la actualidad, lleva la «engañosa» numeración 41²⁷, el siguiente pequeño comentario, entre paréntesis: (Incorpórese a esta obra el «cómo se hace una novela»).

¿Qué significaba esa alusión en la que nadie había reparado antes? ¿Estos apuntes inéditos tendrían, pues, algo que ver —por no decir, podrían ser— el varias veces anunciado *Don Quijote en Fuerteventura*, que Salcedo había relacionado con *Cómo se hace una novela*?²⁸ ¿Cuál era la relación que existía entre el inédito *Manual* y el publicado *Cómo se hace una novela*? ¿Podría ser el *Manual de quijotismo* un primer boceto de «continuación» o ampliación de *Cómo se hace una novela* en su versión francesa?

He aquí los interrogantes que se me plantearon, algunos de los cuales traté de solucionar a partir de la información que nos brinda el epistolario de Unamuno a Jean Cassou.

MANUAL DE QUIJOTISMO, ¿ANTICIPO O CONTINUACIÓN DE COMMENT ON FAIT UN ROMAN?

Un estudio interno del *Manual de quijotismo* obliga a descartar la hipótesis de que estamos en presencia de *Don Quijote en Fuerteventura*, al menos si se entiende por ello la «autobiografía proyectada». Ahora bien, la mención en el *Manual* de la necesidad de incorporarle *Cómo se hace una novela*, obra redactada en varias etapas, como acabamos de ver, obligaba a profundizar en la idea de que el *Manual* podía ser un borrador o un primer boceto de «continuación» de *Comment on fait un roman*.

He aquí los datos de la correspondencia Unamuno-Cassou que nos pueden aclarar al respecto.

El 9-IX-1925, recién llegado a Hendaya, adonde se había ido a finales de agosto para dar una conferencia y donde se quedó a la expectativa de los trágicos acontecimientos de Marruecos, Unamuno escribe a Cassou y le manifiesta su deseo de

sido vencido por los Estados-Unidos-Robinson y que ahora tendría que volver a la 'hacienda que heredó de sus padres' y renacer en el eterno —y cuerdo— hidalgo Alonso Quijano el Bueno. Por esta razón Unamuno en 1898 profirió el grito: «¡Muera Don Quijote!» (art. citado, en 1898: *Entre la crisis d'identitat i la modernització, Actes del Congrés Internacional celebrat a Barcelona 20-24 d'abril de 1998*, Barcelona: Publicaciones de l'abadia de Montserrat [s.f.], p. 239.)

27. Para evitar dar la impresión de un manuscrito estructurado, lo que no es en absoluto, en mi edición crítica, he repartido las hojas y cuartillas entre varias unidades.

28. No olvidemos que quien fue el biógrafo de Unamuno, a pesar suyo, lo debe al abortado proyecto de «hacer una historia de las ideas unamunianas sobre Cervantes y el *Quijote*». Tarea que hubiera necesitado, según dijo, una previa historia de la vida de Unamuno. Es decir, esa vida que él llegó a contarnos. (Cf. SALCEDO, Emilio, ob. cit., p. 27).

que «se publique [su] *Cómo se hace una novela* cuanto antes y donde usted crea mejor. Después veremos el original de acuerdo con Ventura García Calderón»²⁹.

Un mes más tarde, el 21-X-1925, Unamuno vuelve a dirigir una carta a Cassou, cuya traducción está leyendo ahora. En ella, declara primero: «Espero noticias de mi *Cómo se hace una novela*. ¿Qué tal el que sin perjuicio de darlo en una revista se hiciese de él una tirada a parte, una *plaquette*? Y luego añade: «*A la que podría adicionar algo*»³⁰. ¿Adicionar «algo»? ¿De qué podría tratarse? Y ¿por qué la idea de una *plaquette*?

Entrado ya el año 1926, Unamuno no tarda en volver a preguntar por la edición francesa de *Cómo se hace una novela*. Y es para aconsejar a su amigo Cassou que dé la traducción a Pierre Quint —o a Kra— porque le conviene, según dice, tener un solo editor. Unos días más tarde, sigue otra carta, en la que Unamuno empieza a manifestar su impaciencia ante la salida de «lo de la *novela*» —expresión que menudea bajo la pluma del traductor para designar el *relato*— y también su preocupación por la posible ¡censura! que podría afectarlo; una censura a la que estaba ya bastante (mal) acostumbrado en España, cuando se dieron los primeros casos fuera de ella.

Sí, sí, apresure lo de la *Novela*; me urge. Y a ver si la da una revista importante y sin cortes, ¿eh?, sin cortes. (Acaban de publicarme en Berlín un artículo con cortes ¡oh necesidad de la diplomacia!) [...] Y a propósito de agonía, no sabe usted el efecto que ha hecho al Rey y sus mastines *L'agonie du Christianisme*, cuya circulación está prohibida en España. Claro ¡un ataque tan recio, y de refilón, en una obra dedicada a otro asunto y asunto el más trascendental de la vida...!³¹.

En marzo de 1926, se confirma por fin quién va a acoger el relato. Será, como todos sabemos, la prestigiosa revista francesa *Mercur de France*. (Es decir, lo que se sabe menos, la revista en la que Jean Cassou trabajó durante unos años, como responsable de la crónica de las letras hispánicas, lo que le había permitido dar a conocer a Unamuno al público francés en 1921³²). Y Unamuno no

29. ROBLES, Laureano ob. cit., p. 173.

30. ROBLES, Laureano ob. cit., p. 175. El subrayado es mío.

31. ROBLES, Laureano, ob. cit., p. 185.

32. Véase el libro de recuerdos de CASSOU, Jean, *Une vie pour la liberté*, Paris: Robert Laffont (Collection «Vécu»), 1981, en particular el primer capítulo «Mis Españas» (*Mes Espagnes*), dedicado, ante todo, a los exiliados españoles, Miguel de Unamuno y Blasco Ibáñez; y a la Segunda República española (pp. 11-38). He aquí lo que el autor nos dice respecto a *Mercur de France*: «En même temps j'entrevois les délices et les mystères de la poésie en devenant secrétaire de Pierre Louis, homme singulier, délibérément solitaire et nocturne, un des suprêmes dépositaires du secret de Mallarmé – puis en devenant employé de rédaction au *Mercur de France*. La légendaire maison de la rue de Condé n'avait pas changé d'aspect depuis le temps de sa première gloire. [...] Le *Mercur* était célèbre pour la régularité et la substance de ses chroniques de lettres étrangères, mais la chronique espagnole était vacante depuis longtemps. On me la proposa. Ainsi mes études de la littérature espagnole historique, ma connaissance des grands classiques et surtout de Cervantes s'accrurent de la découverte du génie littéraire espagnol

sólo se alegra por ello, sino que anuncia —¿o vuelve a anunciar?— otro proyecto de libro.

Bien lo de *Mercur*. A ver si así puedo entrar a colaborar en revistas franceses. Pierre Quint le contará como proyecto un librito sobre el Quijotismo, en que hablaré de la virginidad de don Quijote, de Hamlet, de Falstaff, de don Juan, etc., etc.³³.

Pues bien, hasta aquí, las alusiones *explícitas* de las cartas a Cassou que se pueden relacionar con —el contenido de— nuestro inédito. Estas referencias revelan que la redacción de algunos fragmentos del *Manual de quijotismo* pudo correr paralelo al de la publicación de la versión francesa de *Comment on fait un roman*. Otros fragmentos de las cartas a Cassou, en cambio —así mismo de cartas a otros corresponsales—, parecen indicar de forma o bien *implícita*, ya sea *explícita* que la redacción de otras partes del *Manual de quijotismo* debió de corresponderse al tiempo de escritura de la más tardía versión española de *Cómo se hace una novela*.

1924, 1925, 1926, 1927... ¿Igual que en *Cómo se hace una novela*, estaríamos, pues, en presencia de una serie de apuntes que se podrían relacionar con los tiempos de redacción de la obra ya publicada (1924-1925 y 1927)? Quizá, o quizá no. Porque, en realidad, sería más exacto decir que estamos en presencia de una serie de notas que debieron de escribirse en el corto intervalo que separa la publicación francesa de *Comment on fait un roman*, es decir, el mes de mayo-junio de 1926, de su edición en lengua española, a finales de 1927. Un intervalo sensiblemente más reducido, por ende, o bastante anterior al mencionado por quienes (Urrutia y Cerezo Galán) se interesaron por este inédito *Manual*³⁴.

URRUTIA, Y LOS ESCRITOS DEL EXILIO

En el capítulo X de su libro *Evolución del pensamiento político de Unamuno*, «El destierro: 1924-1931», Manuel Urrutia, quien consultó y leyó el *Manual del [sic] Quijotismo*, escribe lo siguiente:

moderne, alors en pleine floraison. À distance, dans cette perspective chimérique où l'Espagne m'était toujours apparue, et rien que par la lecture des livres récents et les échanges purement spirituels que les comptes rendus chaleureux que j'en faisais m'amenaient à entretenir avec leurs auteurs, j'enrichissais ma révélation de l'Espagne sans, pour autant lui donner corps » (pp. 11-12). La primera carta (inédita) de Cassou a Unamuno corrobora la información. De hecho, el francés escribió a Unamuno con vistas a conseguir de él unas poesías inéditas no sólo para la revista, sino también para una antología de poetas españoles que se estaba confeccionando.

33. ROBLES, Laureano, ob. cit., p. 190.

34. A fuer de exhaustividad, habría que decir también cuatro palabras de la curiosa utilización del manuscrito que L. Iglesias Ortega hace en su tesis inédita. (Véase mi introducción a la edición de los textos).

Estos apuntes, tomados seguramente en su mayor parte entre 1924 y 1927, responden con toda probabilidad a un proyecto de obra, *Don Quijote en Fuerteventura*, de la que había hablado a ciertos corresponsales, y que como muchos otros proyectos no llegaría a realizar. El núcleo vertebrador es precisamente una *filosofía de la acción quijotesca*³⁵.

Como se ve, Urrutia vuelve a la idea de Salcedo, al relacionar el *Manual de quijotismo* con *Don Quijote en Fuerteventura*. Ahora bien, sea cual sea la relación que pudiera existir entre las dos obras, creo indispensable tratar de fechar con más precisión el material cuanto más si se pretende utilizarlo con fines hermenéuticos. Dicho eso sin menoscabar la importancia del doble *marco cronológico* que Urrutia sugiere para situar el inédito: 1924-1927, marco de escritura, y 1924-1931, período del exilio. Esta fechación amplia es, entre otras cosas, la que permitiría vincular el *Manual* con la postura política de Unamuno que, según Urrutia, «se reflejaría con total evidencia en toda la obra de este período».

No nos referimos sólo —precisa Urrutia— a sus escritos directamente políticos en *Le Quotidien*, *España con Honra* u *Hojas libres*; sino a los «sonetos de batalla» que incorpora a sus libros de poesía; al propio ensayo *La agonía del cristianismo*, donde tal motivo asoma en multitud de ocasiones; o a un ensayo-novela *Cómo se hace una novela*³⁶.

Creo que la idea de una común e idéntica actitud, es decir, la idea de un particular *ethos* vinculado con la postura política de Unamuno presente en el conjunto de escritos del exilio es una *idea clave* que debe ayudarnos a revisar el perfil *genérico* de las (dos) obras que nos detienen ahora y, por ende, a entender mejor el *tono* deliberadamente *polémico* y hasta *satírico*, por no decir *injurioso*, en el que fueron escritas.

CEREZO GALÁN, Y EL HERMANO JUAN

Junto a Urrutia, Pedro Cerezo Galán manifestó su interés por el *Manual del [sic] quijotismo*, al que llegó a dedicar seis páginas de la nueva suma unamuniana: *Las máscaras de lo trágico*. Tituladas «Don Quijote *versus* don Juan», estas páginas constituyen el apartado cuarto del capítulo 13 «Nadismo, tragicomedia y farsa» de la cuarta parte del libro: «La tragedia civil».

En realidad, los límites cronológicos de ese capítulo no se corresponden con los de Urrutia, ya que se abre en enero de 1930, es decir, con la caída de la Dictadura de Primo de Rivera, sinónima de la anhelada vuelta a España del desterrado español, y se cierra en el año 1932, o sea, el año de publicación de *San Manuel Bueno, mártir y tres historias más*. Como se sabe, además de la reedición de la

35. URRUTIA, Manuel M.^a, *Evolución...*, p. 239 n. 582.

36. URRUTIA, Manuel M.^a, *Evolución...*, pp. 236-237.

novela homónima, ese libro incluía otras dos novelas cortas del año 1930, aún inéditas entonces: *Un pobre hombre rico* o *Del sentimiento cómico de la vida* y *Don Sandalio, jugador de ajedrez*; y la mucho menos reciente «Una historia de amor» (1910).

Si Cerezo inserta el *Manual de quijotismo* en este marco cronológico tardío (1930-1932) es porque no pretende relacionar el inédito con los escritos «políticos» del exilio (1924-1927), sino con la obra de teatro *El hermano Juan o el mundo es teatro. Una nueva vieja comedia*, conectada previamente con las susodichas obras de los años 30 por su afinidad temática. *Implícitamente*, eso significa que Cerezo está barajando la posibilidad del año 1929 como el de composición del *Manual de quijotismo*. De hecho, ese año se corresponde con el *explícitamente* aducido para fechar la composición del *Hermano Juan*, según testimonio Azorín.

Veamos ahora cómo procede Cerezo Galán para fundamentar su hipótesis. Después de aludir a una juvenil idea de Unamuno de escribir una novela sobre don Quijote y don Juan, Cerezo Galán escribe:

Unamuno no llegó a escribir esta novela, pero volvió una y otra vez, obsesivamente, sobre estos dos personajes, como si entre ellos hubiera un extraño parentesco. En la misma época en que escribe en Hendaya *El hermano Juan*, redacta materiales para un *Manual del [sic] quijotismo*, que aún permanecen inéditos³⁷.

Pues bien, he aquí, los dos intentos de fechación del *Manual de quijotismo* que se hicieron hasta el día de hoy, junto a sugerentes propuestas hermenéuticas: por un lado, relacionar la temática del *Manual* con los *escritos del exilio*; por otro, relacionar el *quijotismo* con la reinterpretación unamuniana del *mito donjuanesco*. Volveré más tarde sobre estas dos interpretaciones, con vistas a conectarlas. De momento, voy a dejar este hilo sin atar, para echar mano de una carta de Unamuno que permite poner en entredicho ambas propuestas de fechación de la obra.

UNA CARTA A WARNER FITE

Una vez se compagina la lectura del inédito con los artículos de la época, por una parte, con el epistolario, por otra, varios son los elementos que permiten precisar el tiempo de redacción de la obra sin fechar. Por razones de espacio, sólo recordaré el testimonio más nítido que se tiene al respecto. Se trata de la carta que Unamuno dirige el 28 de junio de 1927 a Warner Fite, traductor al inglés de *Niebla*, con el que trabó amistad epistolar, a finales de diciembre de 1926. Cito largamente la carta porque la segunda parte de ella habrá de servirnos para el estudio *genérico* de los textos. Después de contestar una pregunta que Fite le hace respecto de

37. CEREZO GALÁN, Pedro, *Las máscaras de lo trágico. Filosofía y tragedia en Miguel de Unamuno*, Madrid: Trotta, 1996, p. 749.

la interpretación que habría de dar a una enigmática frase de *Niebla*, que resultó ser una errata, Unamuno dice:

Y en cuanto al «Yo no soy» por el «yo no existo» podría anticiparle lo que estoy escribiendo para un nuevo libro sobre el quijotismo acerca de ser (*esse*) existir (*existere*) e insistir (*in-sis-tere*) y su relación con el problema del tiempo. Pues si la eternidad es la envolvente de la preteridad (pasado), presentidad y futuridad, hay algo que es sustancia y es la actualidad. Lo actual está dentro o debajo del curso del tiempo, no fuera o sobre él. Es el momento que no pasa, la momentaneidad permanente. Como en la serie numérica el cero (0) es tan lleno y real como el infinito (∞). El cero no es la nada. O mejor la nada es algo y muy algo.

[...] Ahora preparo un nuevo libro —además del que le digo arriba, sobre el quijotismo— de *Cómo se hace una novela* a base del «Comment on fait un roman» que publiqué en el número del 15 de mayo [de] 1926 en el *Mercur de France*. No es, como ha escrito nuestro Azorín, a propósito de una cosa parecida, levantar la tapa del reló y enseñar la maquinaria, porque una novela no es un mecanismo —una novela viva, quiero decir— sino un organismo y los organismos no tienen tapa. En cosas del espíritu —espíritu de la vida— las entrañas se ven en la cara. Ni el hipócrita tiene tapa, como no sea de cristal. Y el *cómo se hace una novela* se reduce a cómo se hace un novelista, o sea un hombre. Y cómo se hace un lector de novela³⁸.

Como se ve, en dos ocasiones, Unamuno alude a un *escrito sobre el quijotismo* que tenía aún en telar en junio de 1927, es decir, mientras estaba ultimando su nuevo libro de *Cómo se hace una novela*. Una pregunta: ¿Desde cuándo lo tiene en telar? ¿Desde marzo de 1926, es decir, desde hace algo más de un año si se toma en cuenta la alusión que se halla en la carta a Cassou? No lo sabremos con seguridad. En cambio, a partir de un detenida lectura del inédito sí se puede afirmar que el susodicho escrito es nuestro *Manual*.

Ahora bien, en contra de lo que el autor sugiere en el segundo párrafo, preciso que no considero el inédito *Manual de quijotismo* y el ya publicado *Cómo se hace una novela* como *dos* libros distintos, sino como *un* libro único del cual sólo una parte llegó a la edición. Es más: considero que la *forma* de aquel invita a una revisión de los intentos de definición *genérica* de los dos textos, mientras que algún que otro fragmento de su *contenido* abre nuevas pistas para entender el *tono* y el *estilo* de los escritos del exilio.

EL PROBLEMA DEL GÉNERO

Quizá resulte algo temerario, por no decir claramente anti-unamuniano, pretender volver sobre el *género* de la obra de quien se burlaba sin cesar de los

38. ROBLES, Laureano, *Epistolario americano (1890-1936)*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1996, pp. 513-514.

críticos preocupados por la *clasificación*. Que ni el autor, ni el traductor al francés, ni finalmente la crítica especializada haya dado en el clavo definitivo de la *definición* no debe ser óbice a que se prosiga el intento.

Pretendo, pues, retomar la empresa valiéndome del conjunto de datos de los que disponemos en la actualidad. Pero antes voy a recordar algunos intentos de presentación y definición de esa obra, que debemos a filósofos y críticos literarios (Cerezo Galán, Nicholas, Zubizarreta y Garragori).

Además de las definiciones negativas (lo que la obra no es o «no sería») o los enfoques meramente descriptivos, se puede decir que, en general, los intérpretes unamunianos han oscilado entre dos *géneros canónicos* a la hora de calificar *Cómo se hace una novela*. Así, se ha considerado o bien como un *ensayo*, o bien como una *novela*. Oscilación entre dos géneros (¿afines?) que encontramos reunidos de forma peculiar en Urrutia, quien habla de *ensayo-novela*.

Dicho esto y a guisa de botón de muestra de estas tendencias generales, se puede destacar la presentación del filósofo Cerezo Galán, que no desdice la de Nicholas, crítico literario. Después de calificar en varias ocasiones la obra de «relato» o de «novela» (de hecho, en el «índice de obras», está incluida entre éstas), Cerezo Galán trata de circunscribir lo que *Cómo se hace una novela* «no sería».

El relato no es un diarismo, aunque abunden en él retazos de confesiones al filo de sus días de destierro; ni propiamente una novela en sentido convencional, ni tampoco «nivola» por más que ésta creación unamuniana responda a relatos sin argumento previo.

Definiciones negativas que sirven de transición a un intento de caracterización «positiva»: *Cómo se hace una novela* no es... «sino 'una creación híbrida', un *collage* de experiencias, recuerdos íntimos y agrias censuras políticas, comentarios a noticias, reflexiones y notas de lectura, especialmente de Mazzini»³⁹.

Para Nicholas, quien cuenta *Cómo se hace una novela* entre las obras más enigmáticas de Unamuno, nos la habríamos con una «colección de fragmentos novelescos, referencias literarias, evocaciones históricas, discusiones críticas, comentarios personales sobre política, religión, y filosofía».

A raíz de semejante presentación, se entenderá perfectamente que Nicholas declare que la obra «no se presta a una clasificación fácil, pues, en un principio, casi parece no tener forma»⁴⁰, o que Cerezo Galán haya alegado que el conjunto de elementos heteróclitos no «fragan, que no pueden fraguar en forma estable»⁴¹. Hasta aquí nuestros dos críticos. Recordemos ahora cómo Zubizarreta salió del difícil paso de la caracterización formal de la obra a la que dedicó el segundo capítulo de su obra, que versaba sobre «las estructuras y los géneros literarios».

39. CEREZO GALÁN, Pedro, ob. cit., p. 671.

40. NICHOLAS, Robert L., *Unamuno narrador*, Madrid: Castalia, 1987, pp. 93-94.

41. CEREZO GALÁN, Pedro, ob. cit., p. 672.

Igual que en el análisis de Cerezo, hay en Zubizarreta huellas de definición negativa (*Cómo se hace una novela* no sería un diario), así como la decisión de privilegiar una presentación mixta de la obra —concretamente una presentación dual— que cuaja, sin embargo, en el reconocimiento de una muy lograda y «autónoma» creación literaria.

Ya que es a partir de la revalorización de la *dimensión diarista* de la(s) obra(s) como pretendo reenfocar el problema del *género*, propongo que veamos primero en qué consiste esa *dualidad genérica*.

Pues bien, al hablar de ello, no me refiero tanto al hecho de que Zubizarreta analice de forma casi sistemática las dos «versiones» de la obra, distinguiendo así el núcleo de 1924-1925 y los añadidos de 1927, como al hecho de que su decisión le lleve a poner sistemático énfasis en (los) dos planos del escrito: el plano documental, las *memorias*, y el plano literario, *la novela autobiográfica*, que correrían paralelo en *Cómo se hace una novela*.

Por desiguales que fueran ambas partes, la interpretación del crítico puede encontrar cierto respaldo en la obra analizada. Así, por ejemplo, en el prólogo de 1927, en el cual Unamuno habla de una serie de relatos enchufados. Y, de hecho, Zubizarreta se sirve de la cita que reproduzco a continuación para «resumir» *Cómo se hace una novela*⁴².

Con esto de los comentarios encorchetados y con los tres relatos enchufados unos en otros que constituyen el escrito, va a parecerle éste a algún lector algo así como esas cajitas de laca japonesas que encierran otra cajita y ésta otra y luego otra más, cada una cincelada y ordenada como mejor el artista pudo, y al último, una final cajita... vacía. Pero así es el mundo, y la vida. Comentarios de comentarios y otra vez más comentarios. ¿Y la novela? Si por novela entiendes, lector, el argumento, no hay novela. O lo que es lo mismo, no hay argumento. Dentro de la carne está el hueso y dentro del hueso el tuétano, pero la novela humana no tiene tuétano, carece de argumento. Todo son las cajitas, los ensueños. Y lo verdaderamente novelesco es cómo se hace una novela (p. 55).

En cuanto a la decisión del crítico de llamar el relato «novela autobiográfica» también se podría encontrar eco de ello en la obra de Unamuno. Sin embargo, no tanto en *Cómo se hace una novela*, en la que el autor privilegia los términos *confesión* o *memorias* —después del aplastante y ¿más neutro? «relato»—, como en algún que otro comentario posterior a la obra. Así, por ejemplo, en el prólogo a la tercera edición de *Niebla*, redactado y fechado en febrero de 1935, donde se puede leer lo siguiente:

En 1927 apareció en Buenos Aires mi novela autobiográfica *Cómo se hace una novela*, que hizo que mi buen amigo el excelente crítico Eduardo Gómez de Baquero, *Andrenio*, agudo y todo como era, cayera en otro lazo como el de la

42. ZUBIZARRETA, Armando F., ob. cit., p. 243.

nivola, y manifestase que esperaba escribiese la novela de cómo se la hace. Por fin, en 1933, se publicaron mi *San Manuel Bueno, mártir y tres historias más*. Todo en la seguida del mismo sueño nebuloso⁴³.

¡Por fin, en 1933, se publicaron mi *San Manuel Bueno, mártir y tres historias más*. Todo en la seguida del mismo sueño nebuloso! Para el objeto que perseguimos, es casi más importante reparar en que no hay nada (ni novelas, ni ensayos) por insertar entre *Cómo se hace una novela* y *San Manuel...*, que fijarse en lo de «novela autobiográfica». De hecho, aquel dato podría cobrar especial importancia si también tuviéramos presente lo que el autor declaró en 1933, a la hora de rematar el estrambote que añadió al ya largo prólogo de *San Manuel Bueno, mártir y tres historias más*:

Y ahora, basta ya de prólogo, que si me dejo llevar de él voy a dar en lo más peligroso, cual es ponerme a comentar los sucesos —que no hechos— políticos y sociales de esta España de 1933. ¡Atrás! ¡Atrás! Esta sería otra novela, la novela de un prólogo que se parecería a mi *Cómo se hace una novela*, el más entrañado y dolorido relato que me haya brotado del hondón del alma, y que escribí en aquellos días de mi París en 1925⁴⁴.

Como se ve aquí, lo que rehúsa el autor es el volver a comentar «los sucesos políticos y sociales de España». ¡Los sucesos políticos y sociales de España! He aquí, en mi opinión, la dimensión que ha quedado algo en la sombra tanto en el análisis de Zubizarreta⁴⁵, como en la obra de varios críticos que se han interesado por *Cómo se hace una novela*. Y quienes sí se han fijado en ella, obviamente quienes se interesen por las ideas políticas de Unamuno, no siempre se han atrevido a echar mano de la información —¿por novelesca?

En varias ocasiones, he emitido reservas respecto a interpretaciones filosóficas o históricas insuficientemente respetuosas de la naturaleza ficticia o literaria de la

43. UNAMUNO, Miguel (de), *Niebla*, (ZUBIZARETTA, Armando F., ed.), Madrid: Clásicos Castalia, 1995, p. 315.

44. UNAMUNO, Miguel (de), *San Manuel Bueno, mártir y tres historias más*. Madrid: Espasa-Calpe, 1933, p. 35.

45. No obstante, hay que recordar otra vez la fecha de publicación del estudio de Zubizarreta que no pretendió ignorar la importancia de «la circunstancia política». En las primeras páginas de su estudio, alega que «no se puede realizar un estudio científico y objetivo de los períodos de la historia española que condicionan la obra, por cuanto la proximidad temporal de ellos ofrece dificultades insalvables. Hace falta muchos estudios especializados, realizados todos con auténtico método histórico, para que pueda ser asequible al investigador literario el asunto de esta obra. El enfoque literario obliga a tomar en cuenta el asunto desde la obra de arte. Conviene, pues, ceñirse rigurosamente a los límites de la investigación literaria y esbozar el tema histórico sólo tal como aparece recogido por la fábula de la obra. Hay que señalar, sin embargo, que la visión histórica de Unamuno, considerada como tema exclusivamente literario, se caracteriza por su coherencia tanto en el período estudiado como en la totalidad de su obra. Dicha característica obligará más tarde a los historiadores a tomarla como una fuente de investigación histórica, sometida, naturalmente, a una rigurosa discusión crítica» (ob. cit., p. 24).

obra⁴⁶. Ahora bien, si no pienso menoscabar el componente *literario* de la(s) obra(s) que estoy comentando —en este caso, me parece más oportuno hablar de componente *estético*—, creo que es fundamental poner mayor énfasis sobre el componente *responsivo*, *discursivo*, por no decir *entimemático* de la obra.

En su libro sobre *La parole pamphlétaire*, Marc Angenot se propone perfilar las características de un corpus que denomina *discurso entimemático*, que permitiría tratar las peculiaridades de la palabra *ensayística* y el discurso *persuasivo*, en oposición con el discurso *narrativo*⁴⁷. Por entimema, entiende

tout énoncé qui, portant sur un sujet quelconque, pose un *jugement*, c'est-à-dire opère une mise en relation de ce phénomène avec un ensemble conceptuel qui l'intègre ou qui le détermine. Une telle mise en relation ne s'opère que si elle dérive d'un principe régulateur plus général qui se trouve donc *présupposé* dans son énoncé.

Ces principes généraux qui déterminent la production du discours mais en excèdent le champ de pertinence, nous les nommerons selon Aristote des *lieux* ou *topoi*. Les lieux jouent dans le discours enthymématique le rôle des maximes du vraisemblable dans le récit⁴⁸.

Según Angenot, dos tipos elementales de discurso entimemático pueden derivarse de este modelo. El primero remite al modelo *axiológico* y *asertivo* de las ciencias; el segundo, en realidad, el que nos interesa aquí, remite a las *formas doxológicas* del *discurso persuasivo*.

L'autre type de discours est composé d'énoncés enthymématiques qui ne prétendent pas poser thématiquement l'ensemble des *topoi* qui déterminent leur intelligibilité, de sorte que les principes régulateurs excèdent nécessairement le champ de pertinence et les conclusions auxquelles la démonstration aboutit.

On trouve ici les formes *doxologiques* du discours *persuasif*: essai, plaidoyer, homélie, satire discursive, polémique, éditorial... et, avec des réserves particulières, le pamphlet lui-même. Les genres que nous venons de citer se « définissent

46. Cf. VAUTHIER, Bénédicte, «indagación bajtiniana en el taller artístico-ideológico de *Amor y pedagogía*», Introducción a Unamuno, Miguel (de), *Amor y pedagogía...*, pp. 13-123.

47. Si siguiéramos a Bajtín no tendríamos por qué trazar una divisoria entre géneros de carácter más bien *narrativos* o géneros de carácter más bien *discursivos*. De hecho, Bajtín aboga por el reconocimiento del carácter social y por tanto responsivo de todos los enunciados. Considera el enunciado como un «eslabón en la cadena discursiva» y llama la atención sobre el hecho de que para ser interpretable el sobreentendido debe ser «compartido». En condiciones normales de la comunicación, hasta un *enunciado* de la vida real, consta de dos partes: una realizada verbalmente, y otra sobreentendida. «Es por eso por lo que se puede comparar un enunciado de la vida real con un 'entimema'». (Cf. BAJTÍN, Mijail / VOLOSHINOV, Valentín, «La palabra en la vida y la palabra en la poesía. Hacia una poética sociológica», *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores. Y otros escritos*, Barcelona: Anthropos, 1997, p. 113 y ss.).

48. ANGENOT, Marc, *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris: Payot, 1982 [1995, Payot & Rivages], p. 31.

d'emblée par leur fonction institutionnelle (éloquence de la chaire et du barreau par exemple), fonction qui implique l'apparition de traits spécifiques. Ils ont en commun ce double caractère, d'être *persuasifs* et *doxologiques*⁴⁹.

Tres de los géneros que forman parte del elenco de discursos persuasivos (la *polémica*, la *sátira* y el *panfleto*) pueden agruparse en lo que Angenot llama *discursos agónicos*. Categoría discursiva cuya adjetivación debe bastar para que se entienda por qué el análisis de Angenot puede resultar de interés a quien tratara de enfocar nuevamente la obra *polémica* del *agonista* por antonomasia. Tanto más cuanto que autor y traductor habían calificado nuestra obra de *agonía*. Y que, no lo olvidemos, Unamuno tuvo la tentación de publicar *Cómo se hace una novela* en forma de «plaque»⁵⁰. Dicho esto, se puede añadir que el autor cuenta entre las características más relevantes del discurso *agónico*, en cuanto forma *doxológica* y *entimemática*, el hecho de que supone un «contre-discours antagoniste impliqué dans la trame du discours actuel, lequel vise dès lors une double stratégie: démonstration de la thèse et réfutation / disqualification d'une thèse adverse»⁵¹. Y unas páginas más tarde, el autor añade otra característica tipológica del discurso agónico llamada a tener un importante papel hermenéutico: «Le mode agonique en général suppose un drame à trois personnages : la *vérité* (censée correspondre à la structure authentique du monde empirique), l'énonciateur et l'adversaire ou opposant»⁵¹.

Pues bien, aunque no puedo atar aún este hilo agónico, creo que los primeros elementos avanzados dejan ver por qué este marco hermenéutico se puede contraponer al marco formalista privilegiado por Zubizarreta, quien consideró la «obra como una criatura literaria suficiente en sí misma». Si bien es cierto que la definición y el rigor con el que Zubizarreta emprendió su estudio no implicó que la historia quedara fuera del marco de estudio, la defensa del carácter «autosuficiente» de la obra literaria no permitió interpretar ésta como «eslabón de la cadena discursiva»⁵².

Quizá sea esa falta la que hizo posible alegar que «la circunstancia política, que provoca una dolorosa situación espiritual en Unamuno —conjunto del que surge *Cómo se hace una novela*—, queda, después, en un plano bastante insignificante dentro del mensaje total de la obra». Confieso que esa conclusión me resulta difícilmente defendible aun cuando se matiza después: «Lo que no quiere decir que

49. ANGENOT, Marc, ob. cit., p. 33.

50. ANGENOT, Marc, ob. cit., p. 34.

51. ANGENOT, Marc, ob. cit., p. 38.

52. Cf. BAJTÍN, Mijail, «Una obra es eslabón en la cadena de la comunicación discursiva; como la réplica de un diálogo, la obra se relaciona con otras obras-enunciados: con aquellos a los que contesta y con aquellos que le contestan a ella; al mismo tiempo, igual que la réplica de un diálogo, una obra está separada de otras por las fronteras absolutas del cambio de los sujetos discursivos» («El problema de los géneros discursivos», *Estética de la creación verbal*, Madrid: Siglo XXI, 1998⁸, p. 265).

pueda entenderse a Unamuno y su obra si se prescinde de ella. La explicación y valoración de Unamuno tiene que ser histórica sin posible mutilación»⁵³.

Por mi parte, creo que explicar y valorar la obra de Unamuno sin mutilación implica tomar en cuenta el hecho de que ésta nació como respuesta a una determinada situación de carácter eminentemente político creada por la censura, los ataques y el injusto destierro al que fue condenado su autor, antes de que decida prolongarlo voluntariamente al negarse a un no menos injusto indulto.

En mi opinión, valorar estos datos es el único modo para evitar censurar luego —injustamente— a Unamuno en sus ataques verbales. Por eso, insisto en que una definición adecuada del género de la obra debe tomar en cuenta el hecho de que los sucesos políticos y sociales originaron la reacción de Unamuno y encauzaron la consiguiente redacción de *Cómo se hace una novela* —y el *Manual de quijotismo*—. Son su *razón de ser*; es decir, su *origen y su intención*, igual que lo fueron de los sonetos de *Fuerteventura a París*.

¡El destierro!, la proscripción! Y ¡qué de experiencias íntimas, hasta religiosas, le debo! Fue entonces, allí, en aquella isla de Fuerteventura a la que querré eternamente y desde el fondo de mis entrañas, en aquel asilo de Dios, y después aquí, en París, henchido y desbordante de historia humana, universal, donde he escrito mis sonetos, que alguien ha comparado, por el origen y la intención, a los *Castigos* escritos contra la tiranía de Napoleón el Pequeño por Víctor Hugo en su isla de Guernesey. Pero no me bastan, no estoy en ellos con todo mi yo del destierro, me parecen demasiado poca cosa para eternizarme en el presente fugitivo, en este espantoso presente histórico, ya que la historia es la posibilidad de los espantos (pp. 59-60).

En mi opinión, la sobrevaloración del componente *novelesco* de la obra se debe a la minoración cuando no al rechazo de la dimensión *diarista* de la misma. Una decisión que conlleva luego que se menoscabe el componente *político* tanto del núcleo como de los añadidos. Finalmente, y por paradójico que resulte, podemos decir que esa doble «minoración» es la que permite que se sobrevalore el componente humano de la novela: el *hacerse el novelista*, en cuanto representante del hombre *universal*, en detrimento de su dimensión metaliteraria: el *hacerse una novela*, en cuanto respuesta al fracaso *histórico* del novelista. Volvamos ahora a los textos y veamos en qué consisten esos pasos. Comenzaré por el comentario —parcial— del título que nos brinda Zubizarreta.

Cómo se hace una novela es, según delata el título —*cómo*—, una exposición del proceso poético, creador de la persona. Unamuno no escribe la novela de Jugo de la Raza, ni la novela autobiográfica del yo del destierro, optando por otro tipo de compromiso más valioso que el político y por otro tipo de creación más valiosa que la simplemente literaria. La decidida afirmación de su concepción poética de la realidad que aparece en el título hacía posible esperar una obra literaria que fuese explicación de la creación novelesca; pero el intento de Unamuno va mucho

53. ZUBIZARRETA, Armando F., ob. cit., p. 318.

más allá de la literatura, porque no parte de una concepción esteticista de la vida, sino de una visión poética de la existencia que funda una nueva estética⁵⁴.

Pues bien. No nos equivoquemos sobre el sentido que hay que dar a esta cita. En efecto, por más que Zubizarreta despliegue el hallazgo formal del *cómo* del relato —más adelante volveremos sobre el *hacerse*—, todo su análisis revela que él cree más en la segunda parte de su definición, es decir, en la idea de «creación de la persona», que no en la «exposición del proceso poético». El análisis que nos brinda tiende así a mostrar que Unamuno no cumplió con el propósito que hacía posible esperar una obra literaria que fuese explicación de la creación novelesca. Por decirlo de otra manera, Unamuno no cumplió con el propósito que se podía esperar a partir de un análisis del título. Dicho esto, preciso, sin embargo, que Zubizarreta no reprocha a Unamuno el no haber cumplido con lo anunciado. Más bien al revés: valora muy positivamente la hazaña unamuniana, ya que la elusión hubiera permitido a Unamuno fundar una nueva *estética*. Una nueva estética que Zubizarreta circunscribe en otro lugar como *antropología*, e incluso como *ontología*.

Esta vez en *Cómo se hace una novela*, más que en ninguna otra obra suya, muestra el fenómeno de hacer la novela a base del individuo que tiene más o menos a mano para ejemplificar: él mismo. El carácter ejemplar de su obra nace de la experiencia personal, no de abstracciones, porque estamos en la auténtica raíz donde la vida crea y elige sus propios valores de acuerdo con ella misma. Desde su experiencia antropológica generalizará, mostrando «sus entrañas humanas, eternas y universales». Y construye a partir de la experiencia, las hermosas estructuras que hemos analizado. El egotismo unamuniano no se preocupa, sin embargo, del proceso sino desde la resultante del personaje que en él se crea: «el novelista que cuenta cómo se hace una novela cuenta cómo se hace un novelista, o sea cómo se hace un hombre». En este sentido, la *novela* es ante todo, *novela* personal —que no individual, naturalmente⁵⁵.

¿Qué duda cabe de que para rematar este *análisis del hombre universal* sólo falta reunir a lectores y autor en el misterio de la muerte? Porque es en su reunión donde estallaría la «universalidad, la omnipersonalidad y la todopersonalidad del relato ante el común destino de morir». Según Zubizarreta, esa universalidad encuentra su mejor ilustración en un fragmento de *Amor y pedagogía*, relacionado con nuestro escrito. Se trata de una cita del prólogo de 1932, la que me faltaba por citar junto a las de los otros dos prólogos de los años treinta. «Años más tarde —dice Zubizarreta—, poniendo el interés sobre el proceso —en este aspecto— [Unamuno] generaliza la experiencia de *mi* vida a *la* vida al decir que ‘en esta novela está toda la tragedia, no del novelista, sino de la novela misma’⁵⁶.

54. ZUBIZARRETA, Armando F., ob. cit., p. 239.

55. ZUBIZARRETA, Armando F., ob. cit., p. 241.

56. *Ibíd.*

En contra de lo que sugiere Zubizarreta, no creo que fuera necesario esperar *Cómo se hace una novela* para ver que la novelística de Unamuno nació de su «experiencia personal» (bien es verdad que habría que precisar lo que se entiende por ello para evitar caer en la manoseada fórmula de Gullón: «toda la novelística de Unamuno es autobiográfica»). Tampoco creo que la declaración de *Amor y pedagogía* ilustre la *universalidad* del común destino de morir que autor y lector(es) compartimos. Creo más bien que ilustra, literalmente hablando, lo que encierra *Cómo se hace una novela*. O sea, *la tragedia de la novela misma*. La tragedia de una novela que no pudo escribirse en aquel entonces porque esta vez el autor, que la historia ahogaba, no pudo distanciarse de sí mismo, no pudo salir de su yo. Éste le atosigaba y, por más que lo intentara, era incapaz de poner en práctica la lección cervantina para dar vida al mundo novelesco. Y antes de que veamos con textos de la época en qué consistió esa lección cervantina, propongo que demos un paso atrás para poder examinar en qué consiste el paso problemático de la interpretación de Zubizarreta.

Para mí este paso se da cuando la sobrevaloración de la dimensión *personal* de la obra es sinónima de una búsqueda del *hombre universal*, lo que equivale a pasar por alto el *fracaso histórico* del *novelista* y el consiguiente *tono político de la confesión*. Dos dimensiones inscritas en el umbral y en el cierre del relato y recordadas, lisa y llanamente, a lo largo de la obra. Como, por ejemplo, al principio, cuando Unamuno confiesa «haber imaginado hacer una novela en la que quería poner la más íntima experiencia de mi destierro, crearme, eternizarme bajo los rasgos de desterrado y de proscrito» antes de declarar que renunció a ello para «contar cómo hay que hacerla». O al final del relato, cuando parece reconocer la soberbia —¿no sería más bien lo aún ¡bien fundado!— de su negativa a verse perdonado por crímenes que no ha cometido. Porque, como dice, en uno de los añadidos:

[Y que en el fragor de la pelea les he ofendido es innegable. Pero me ha envenenado el pan y el vino del alma el ver que imponen castigos injustos, inmerecidos, no más que en vista del indulto. Lo más repugnante de lo que llaman la regia prerrogativa de indulto es que más de una vez —de alguna tengo experiencia inmediata— el poder regio ha violentado a los tribunales de justicia, ha ejercido sobre ellos cohecho, para que condenaran injustamente al solo fin de poder luego infligir un rencoroso indulto. A lo que también obedece la absurda gravedad de la pena con que se agrava los supuestos delitos de injuria al rey, de lesa majestad].

Presumo que algún lector, al leer esta confesión cínica y a la que acaso reputé de impúdica, esta confesión a lo Juan Jacobo, se revuelva contra mi doctrina de la divina comedia, o mejor de la divina tragedia y se indigne diciendo que no hago sino representar un papel, que no comprendo el patriotismo, que no ha sido seria la comedia de mi vida (p. 118).

Las declaraciones que se pueden leer en el *Manual de quijotismo* corroboran la idea de un *abortado proyecto*, así como el papel central jugado en él por «el rey, los tiranuelos pretorianos de mi patria, sus sayones y ministriles, los obispos y toda

la baraja de la farsa de la dictadura». «Se concibió», «se pensó» en una obra... pero, por distintos motivos, ésta no llegó a ser.

Pensé escribir *Don Quijote en Fuerteventura*. Pero en Fuerteventura hice vida absoluta[mente] continente, lejos de mi mujer y mis hijos, de ermitaño o monje, monakos y sin tener allí el libro lo digerí mejor. Imitación de don Quijote. Verdugos me tuvieron allí. [Unidad 7 C1 por 47CMU]

A la vista de estas citas, que nos pueden recordar el grito del águila herida de la que Unamuno hablaba en su carta a Cassou, puede resultar algo *cínico* pretender relacionar el «cinismo» y la «impudicia» de la *confesión* con la *universalidad* del hombre.

El «cinismo», la «impudicia» de *Cómo se hace una novela* —y de toda su producción— no es sino la mostración total de la persona al nivel de la existencia. Es la postulación de la necesidad de hacerse. Ajustada descripción antropológica para revelar las estructuras ontológicas de la persona es el logro, en forma y contenido, de la obra estudiada⁵⁷.

En más de una ocasión, la *universalidad* del relato que Zubizarreta quiere destacar a toda costa borra la dimensión *histórica* —por no decir el carácter meramente *circunstancial*— del escrito. De hecho, no podemos olvidar que es una situación de carácter eminentemente político —situación que se concretizó en la censura, los ataques y el injusto exilio al que fue condenado Unamuno— la que condiciona nuestro escrito.

Dicho esto, está claro que el reconocimiento de la naturaleza *polémica e histórica* del escrito no tiene por qué borrar su dimensión *universal* que se preserva merced a la alta calidad *estética* del escrito. De la misma forma, se puede decir que el carácter eminentemente *personal* del *pleito* de Unamuno no tiene por qué hacernos olvidar que también tuvo *consecuencias* de carácter *estrictamente individual*⁵⁸.

Hechas estas precisiones, podemos seguir con el «fracaso novelístico» ahí donde lo habíamos dejado, es decir, en la aparente imposibilidad de poner en práctica la lección cervantina durante los años de exilio.

Así, aun cuando Unamuno declaró haberse traído a Fuerteventura «el fruto de la pasión de risa del Hidalgo ingenioso; es decir, intelectual», le costó mucho poner en práctica esa pasión durante los seis años de exilio. Por ello, no debe sorprendernos que acabara el mismo artículo rezando: «¡Madre: perdónalos, porque no

57. ZUBIZARRETA, Armando F., ob. cit., p. 234.

58. Cf. UNAMUNO, Miguel (de), «Mi pleito personal» (1 de agosto de 1927, *Hojas Libres*), en COMÍN COLOMER, Eduardo, *Unamuno libelista. Sus campañas contra Alfonso XIII y la Dictadura*, Colección Siglo ilustrado, 1968, p. 121.

saben lo que se dicen! Y tú, mi señor don Quijote, ingenioso hidalgo, elévame para que sea yo más que yo, y dame tu risa, la que padeciste y la que creaste»⁵⁹.

Por eso, tampoco es de sorprender (aun cuando nadie ha reparado en ello) que Unamuno no haya escrito *irónicamente*, ni haya escrito una sola *novela* —género predilecto para el manejo de la ironía⁶⁰— mientras estuvo en exilio. Durante estos años, se agarró a los *géneros-confesionarios* y a la *lírica* y llegó a comprender el *conceptismo* y la *sátira amarga* de Quevedo. Leamos así la desgarrada carta que Unamuno dirigió al joven Borges a finales de marzo de 1927. Una carta, en la que «reveló bien a las claras cuál era el modelo literario que guiaba su pluma anti-dictatorial»⁶¹.

Y ahora tengo a la vista su breve ensayo «Quevedo humorista», ahora que por *las tristes condiciones de mi pobre patria me siento henchido de humor quevediano*. Sí, está por descubrir el Quevedo entrañable. Aunque yo lo he descubierto ya, al sentirlo y revivirlo en mis entrañas. Sentí antaño la sonrisa triste de Cervantes inválido de guerra, manco de Lepanto —como Loyola—, inválido de guerra, cojo de Pamplona, *pero ahora resiento la mueca amarga de Quevedo* también inválido de otra guerra, tullido del alma. *El, Quevedo, que sufrió prisión por decir la verdad, toda la verdad desnuda* —no ha de haber un espíritu valiente— resintió como nadie la furia de esa tremenda envidia frailuna, castrense, madre de la Inquisición que está flaca —decía él— porque muerde y no come; y cómo sintió la tragedia de la España de los Austrias, de la que se agrandaba como los agujeros. Desde su raíz, desde las hambres del Dómine Cabra. *Y basta en sus trágicos chistes escatológicos y macabros ¡qué hondón de amargura! ¡Cómo habría comentado hoy las notas oficiosas de ese payaso que es Primo!*

[...] Régimen de verdugos —y verdugos ladrones— que han sustituido a los jueces, en donde ya no se crea justicia, sino que se administra castigo, al que llaman orden. El fatídico cabo de vara de España, el mayoral de los cuadrilleros, el general Severiano Martínez Anido, ha dicho que hay que sacrificar la justicia al orden. Y él, jefe de los bomberos que han de apagar el incendio bolchevique, provoca los incendios para desvalijar y saquear la casa de la burguesía acongojada y amedrentada. Créeme, compañero, que en la España de hoy, como en la de Quevedo, hay que liberarse de la ley causal, hay que buscar atropellados milagros si se quiere vivir vida de hombre. O hacer lo que yo: desterrarse, huir de la mordaza. Y dejar allí que pirueteen en literatura de vanguardia los que se agazapan en políticas de retaguardia.

59. UNAMUNO, Miguel (de), «La risa quijotesca» (27-VI-1924, *Nuevo Mundo*), O. C., X, pp. 665 y 668. Los subrayados son míos.

60. Desde los años de juventud, Unamuno destacó en todos los géneros valiéndose de las armas de la *ironía*. En otro lugar, he tratado de mostrar por qué es a la luz de la ironía como se han de leer sus obras novelísticas. Recogiendo el doble legado socrático y cervantino, la ironía unamuniana tiene tanto un valor estético como una carga ideológica. Si en más de una ocasión, esa arma debió de permitirle esquivar la censura, se puede pensar también que en cuanto herramienta literaria le permitió ser crítico con todos los extremismos al tiempo que evitaba herir sensibilidades.

61. QUEIPA LLANO, Genoveva, *Los intelectuales y la dictadura de Primo de Rivera*, Madrid: Alianza, 1988, p. 313.

[...] recreo mi soledad de soledades con todo género de lecturas, sobre todo metafísicas. [...] y de estos chapuceos en el insondable misterio del existir y el insistir, saco a las veces feroces burlas de sarcasmo que echar en cara a los verdugos de mi patria⁶².

Quien conozca los recovecos de la pluma unamuniana a la hora de dirigir ataques velados no creará en la posible gratuidad de la elección del modelo literario. ¿Se podía encontrar mejor testafarro que Quevedo para oponerse al gongorismo de la generación lírica de la «pureza»? ¿Se podían encontrar mejores testafarros que Dante, Hugo, Mazzini para oponerse a quienes le aconsejaban abandonar la política para dedicarse a la poesía? ¿Se podía encontrar mejores testafarros que don Quijote o San Pablo, para recordar que apedrearon al libertador de los galeotes porque querían que les hiciese cuadrilleros de la Santa Hermandad, y que a Pablo se le encarceló porque las muchas lecturas le habían envenenado el cerebro?

Sí, es indudable fue en este mismo tono de «feroces burlas de sarcasmo» y «con la mueca amarga» como escribió sus *sonetos*, su *romancero*, buena parte de sus *artículos periodísticos* y su *ensayo-meditación* sobre el cristianismo. Es el mismo tono, es la misma postura de *irritación e indignación* que preside la escritura de este *diario público*, este *diario extimo*, que es, a fin de cuentas, *Cómo se hace una novela* y el *Manual de quijotismo*.

CÓMO SE HACE UNA NOVELA Y MANUAL DE QUIJOTISMO: DIARIO EXTIMO DEL EXILIO Y CUADERNO DE BITÁCORA DE OBRAS AÚN SIN ESCRIBIR

Algunas conclusiones se imponen a quien contemple el conjunto de la producción del exilio. De entrada, se puede destacar así que fue durante los años del exilio en Francia cuando Unamuno echó mano, de forma casi exclusiva, de los *géneros-confesionarios*, unos *géneros*, bien es cierto, que el autor «se había cortado a medidas»⁶³, como veremos en seguida con Marichal. También se puede observar que durante esos años Unamuno no escribió novela alguna como si la *cantera de la polifonía novelística* se le hubiera agotado hasta que volviera a pisar España⁶⁴. Y pasó casi un año entre su regreso a Salamanca (a principios de

62. ROBLES, Laureano, *Epistolario americano*, pp. 506-507. Los subrayados son míos.

63. MARICHAL, Juan, «La originalidad de Unamuno en la literatura de confesión», *La voluntad de estilo. Teoría e historia del ensayismo español*, Madrid: Alianza, 1984, p. 155.

64. ¡Haciendo caso omiso de la abundante producción periodística (unos 275 artículos, según Ouimette)!, Salcedo observaba por su parte: «Durante su destierro, don Miguel no ha escrito casi más que poesía y teatro: *Raquel encadenada*, *Sombras de sueño*. *El otro* y *El hermano Juan* o *el mundo de teatro* han salido de su pluma y de su pasión en esta hora difícil de exilio» (ob. cit., p. 362). Balance que se habría de matizar, ya que *Raquel encadenada* sólo fue «acabada» en París, mas a partir de un manuscrito inédito fechado en 1921. Lo mismo se puede decir de *Sombras de sueño*, que no es sino la escenografía de la obra novelesca, *Tulio Montalbán* y *Julio Macedo*, escrita pues, con la misma anterioridad (1920).

febrero de 1930) y la redacción de sus primeras novelas cortas: *San Manuel Bueno, mártir*, *La novela de Don Sandalio, jugador de ajedrez* y *Un pobre hombre rico o el sentimiento cómico de la vida*, fechadas las tres en Salamanca, en diciembre de 1930. Bien es cierto que solo la primera fue publicada en aquel entonces mientras que las otras dos tuvieron que esperar el año 1932 para salir a la luz pública. Este constato permite decir que fue sólo a principios de los años 1930 cuando el autor volvió *novelísticamente* a todo este su mundo. Como dice en el tercer prólogo a *Niebla*...

Todo este mi mundo [...] todo este mundo me es más real que el de Canovas y Sagasta, de Alfonso XIII, de Primo de Rivera, de Galdós, Pereda, Menéndez Pelayo y todos aquellos a quienes conocí o conozco vivos, y a algunos de ellos los traté o los trato. En aquel mundo me realizaré, si es que me realizo, aún más que en este otro⁶⁵.

En aquel entonces, sí pudo volver a ser el autor ideal del que nos hablaba y que describía en *Cómo se hace una novela*. Un autor que se pone en todos sus personajes, en todas sus criaturas. Pero, ¡ojo!, sin ser, rigurosamente hablando, ninguna de ellas.

He dicho que nosotros, los autores, los poetas, nos ponemos, nos creamos, en todos los personajes poéticos que creamos, hasta cuando hacemos historia, cuando poetizamos, cuando creamos personas de que pensamos que existen en carne y hueso fuera de nosotros. ¿Es que mi Alfonso XIII de Borbón y Habsburgo-Lorena, mi Primo de Rivera, mi Martínez Anido, mi Conde de Romanones, no son otras tantas creaciones mías, partes de mí, tan mías como mi Augusto Pérez, mi Pachico Zabalbide, mi Alejandro Gómez todas las demás criaturas de mis novelas? Todos los que vivimos principalmente de la lectura y en la lectura, no podemos separar de los personajes poéticos o novelescos a los históricos. Don Quijote es para nosotros tan real y efectivo como Cervantes o más bien éste tanto como aquél (pp. 66-67).

Hechas estas precisiones, cierro este pequeño paréntesis y sigo camino de la idea del diario *extimo*. Y para desarrollarla, vuelvo al título del relato para completar la glosa que Zubizarreta nos dio de él. Indudablemente, junto al glosado *cómo*, es el ambiguo *hacerse una novela* el que se hubiera merecido un detenido comentario.

Además de considerar *Cómo se hace una novela* pieza clave de la exégesis unamuniana⁶⁶, Jean Cassou puso de relieve esta ambigüedad cuando, años después de haber traducido la obra, escribía:

65. UNAMUNO, Miguel (de), «Prólogo a la tercera edición» de *Niebla*, ob. cit., p. 317.

66. En una carta inédita, fechada el 19 de febrero de 1926, Cassou escribe lo siguiente: «En cuanto a lo de la *Novela*, voy a darlo a una gran revista, como el *Mercur* o la *Revue de Paris*. Esa obra tiene el interés de lo inédito. Además la creo muy importante para su exégesis».

Un autre livre qu'il écrivit sous le titre *Como se hace una novela* et que je traduis dans les mêmes conditions rendit plus vive encore dans mon esprit, et plus dramatique, cette précieuse expérience qu'il m'était donné de faire de l'expérience vécue par une si exceptionnelle conscience d'homme. Ma traduction portait le titre *Comment on fait un roman*, mais ainsi que je l'ai observé à plusieurs reprises, une particularité de la langue espagnole fait que ce titre eût pu tout aussi bien être *Comment se fait un roman*⁶⁷.

Pues sí, *cómo una novela se hace*; no *cómo alguien hace una novela*, por indeterminado que fuese el novelista. Junto a Cassou, fue Juan Marichal —quizá uno de los exegetas unamunianos más finos— quien puso de relieve esa ambigüedad o polisemia del *hacerse unamuniano* en una contribución titulada «La originalidad de Unamuno en la literatura de confesión». En ella, Marichal subraya toda la importancia del siguiente verso de un soneto de Unamuno: «El fin de la vida es hacerse un alma».

El «hacerse» de Unamuno —dice Marichal— es [...] la negación del plan: «no hay que trazarle plan a la vida», decía Unamuno. ¿Y no vendría de ahí también su rechazo de las formas literarias «arquitectónicas», su abandono del «diario íntimo»? Porque para Unamuno, el modo de hacerse, el método hacia la creación final del alma, era el *derramamiento*, la extraversión continua. El verbo *derramar* que emplea Unamuno con mucha frecuencia en su forma reflexiva —así me voy derramando», «nos hace falta derramarnos» [...]— muestra a la vez la singularidad europea de las «confesiones» de Unamuno y su enlace con la forma de vida hispánica⁶⁸.

Antes de matizar la afirmación de Marichal respecto del «rechazo de las formas literarias arquitectónicas» y, por ende, del *diario íntimo*, en cuanto forma canónica de los *géneros-confesionarios*, detengámonos en el *hacerse unamuniano* definido aquí como *derramamiento* y *extraversión*. Un *derramamiento* que se encuentra nada menos que en las páginas inaugurales del núcleo de *Cómo se hace una novela*, en la versión de 1924.

Héteme aquí ante estas blancas páginas —blancas como el negro porvenir: ¡terrible blancura!—, buscando retener el tiempo que pasa, fijar el huidero hoy, eternizarme o inmortalizarme en fin, bien que eternidad e inmortalidad, no sean una sola y misma cosa. Héteme aquí ante estas páginas blancas, mi porvenir, tratando de derramar mi vida a fin de continuar viviendo, de darme la vida, de arrancarme a la muerte de cada instante (p. 59).

Muy adrede he citado aquí el *incipit* del relato después de haber recordado el título exacto de la contribución de Marichal: «La originalidad de Unamuno en la literatura de confesión», incluida en el primer libro que pretendió esbozar una *Teoría e historia del ensayismo español*. Y lo he hecho porque creo que se podría salir de

67. CASSOU, Jean, *Une vie...*, p. 16.

68. MARICHAL, Juan, ob. cit., p. 164.

la aparente indeterminación genérica de nuestro escrito, o de las definiciones mixtas, si —en contra de lo que afirmaron Zubizarreta y Garragori, en los años 1960, y, más recientemente, Cerezo Galán— aceptáramos que nuestro «relato es un *diarismo*». Característica *genérica* que se percibe mucho mejor —tal y como observó Zubizarreta— en la segunda parte de la obra, en 1927, cuando, de hecho, se escribe explícitamente día a día, que no en la primera, que no lleva fechación explícita.

Hay otro fenómeno que es necesario señalar en *Cómo se hace una novela*. Si bien en el núcleo original de la obra, a pesar de la agobiadora preocupación por el tiempo y la eternidad, Unamuno no consigna fechas en las páginas con que pretende salvar cada instante del olvido y del marasmo, en 1927 se preocupa de consignar, *casi como en un diario*, las fechas. Resulta curioso que no haya datado las páginas de 1924-1925 al escribirlas. Es un fenómeno que delata en qué medida su propio afán de ahondar en el instante, ansioso de atrapar la eternidad, le hacía perder la conciencia de los días. Recordemos que don Miguel fue enemigo de los diarios en cuanto éstos podían implicar la esclavitud de la persona a la página escrita⁶⁹.

Como se ve, Zubizarreta se fijó claramente en la dimensión de «diario» del escrito. Curiosamente, empero, la menoscabó valiéndose del temprano «rechazo» del autor. Un rechazo que no podía ignorar quien dio a conocer, a finales de los años 1950, el *diario íntimo* de Unamuno. Es decir, el diario de la «crisis religiosa» de 1897. Quizá por ello, resulta particularmente difícil entender por qué Zubizarreta se negó a hablar luego de *Cómo se hace una novela* como de un diario; por qué rehusó incluso de forma tajante la tentación.

Todo el sentido de expresión de la experiencia antropológica que posee su obra no puede encerrarse en un diario formal. Diario perpetuo es la obra de Unamuno que, llena de una asombrosa vitalidad, adquiere formas literarias peculiares que se acercan a la vida, alejándose de estructuras tradicionales. En este sentido, *Cómo se hace una novela* —entre tantas otras obras del autor— ha escapado, principalmente, a la posibilidad de ser un diario y se ha desenvuelto, ha adquirido vida, en una forma peculiar que, evitando tradicionales módulos de creación literaria, expresa fielmente la más honda experiencia unamuniana de la existencia y sobre-existencia⁷⁰.

No puedo compartir la idea de Zubizarreta de que *Cómo se hace una novela* ha escapado a la posibilidad de ser un diario. Partiendo de los mismos datos, me parece más razonable reconocer que Unamuno quebrantó el molde del *diario íntimo*, transformándolo, como recordaba Marichal, en *diario extimo* o *confesión pública*.

Si la etiqueta conviene de maravilla a *Cómo se hace una novela* y el *Manual de quijotismo*, hay además varios criterios formales del *diario íntimo* de 1897 que

69. ZUBIZARRETA, Armando F., ob. cit., pp. 115-116. Los subrayados son míos.

70. ZUBIZARRETA, Armando F., ob. cit., p. 117.

invitan al paralelo con nuestros escritos, es decir, invitan a que se eche mano de la calificación *diario* —*público* o *extimo*, en nuestro caso— para hablar de estos textos. En realidad, este paso lo había dado Marichal, al menos en parte, ya que en su contribución no dudó en utilizar la expresión «breve diario público de 1927» a la hora de citar fragmentos de nuestro escrito.

Dicho esto, he aquí los elementos más relevantes a favor de este acercamiento de los textos. En primer lugar, creo que el criterio de fechación diaria o diarista no es un criterio suficiente para evitar que se etiquetara un escrito *diario*. Además, una simple hojeada al *diario íntimo* del año 1897 bastaría para invalidarlo, ya que, con algunas pocas excepciones, los cinco cuadernillos que lo componen no llevan fecha alguna de redacción.

En segundo lugar, es de destacar que tanto el *diario íntimo* de 1897 como el *diario extimo* de los años 1924-1927 —y paradójicamente más aquél que éste— han circulado entre un pequeño círculo de amigos del autor antes de salir a la luz pública. Quizá podamos recordar aquí lo que Unamuno dijo respecto de sus primeros lectores —íntimos y públicos— de 1924.

Una vez escritas, bastante de prisa y febrilmente, las cuartillas de «Cómo se hace una novela» se las leí a Ventura García Calderón, peruano, primero, y a Juan Cassou, francés —y tanto español como francés— después, y se las di a éste para que las tradujera al francés y se publicasen en alguna revista francesa. No quería que apareciese primero el texto original español por varias razones y la primera que no podría ser en España donde los escritos estaban sometidos a la más denigrante censura castrense, a una censura algo peor que de analfabetos, de odiadores de la verdad y de la inteligencia (p. 11).

Declaración que se puede poner en paralelo con lo que sabemos de la circulación (real o anunciada) del *diario íntimo* entre algunos amigos del autor (Brossa, Corominas, Arzadun, Colorado, Orbe, etc.). Zubizarreta trató de reconstruir esa aventura con la ayuda del epistolario. Por mi parte, reparo en una de las declaraciones de Unamuno ahí recogidas, y la considero como el tercer punto común de los dos escritos. «En mi diario de estos meses —dice Unamuno a Arzadun— tengo cantera para muchos artículos»⁷¹.

Pues bien, quien haya leído tanto *Cómo se hace una novela*, como el inédito *Manual de quijotismo* se dará rápidamente cuenta de que éstos presentan exactamente las mismas características que las que acabo de apuntar aquí. O sea, revelan ser una auténtica cantera para muchos artículos —e incluso obras de carácter literario o ensayístico!

Inútil decir que este punto es crucial para la definición genérica del escrito. No sólo porque se confirma su dimensión *diarista*, sino porque se dibuja también la idea de que estos diarios son también *cuadernos de bitácora*. Lo que, en el caso

71. Cf. ZUBIZARRETA, Armando F., *Tras las huellas de Unamuno*, Madrid: Taurus, 1960, p. 116.

de *Cómo se hace una novela* podría resultar bastante obvio, dada la dimensión metaliteraria y metapoética del escrito, anunciada desde el título.

Antes de profundizar en las dimensiones *pública* y *metaliteraria* de la obra, sólo falta por resaltar otras dos muy llamativas correspondencias formales de los diarios. Se trata primero de que ambos escritos, o sea, tanto los folios del *Manual de quijotismo* como los cuadernillos del *Diario íntimo* se presentan, de hecho, como escritos discontinuos en los que alternan sin cesar reflexiones de carácter intimista (religioso en el *Diario íntimo*, político en el *Diario extimo*), comentarios o citas de obras, (la mayor parte de ellas, transcritas en la lengua del original), referencias bíblicas al *Nuevo testamento*, etc. Se trata finalmente de que ambas obras constan de una especie de «índice» —¿de una obra por construir?— en lo que se podría considerar primera página de los escritos, tal y como se puede ver en las respectivas reproducciones⁷².

CUADERNO DE BITÁCORA

Ha llegado la hora de incidir en la dimensión *metaliteraria* de la obra. Una dimensión ya puesta de relieve más arriba, en el fragmento de la carta a Warner Fite en la que Unamuno aludía a un comentario de Azorín «a propósito de una cosa parecida a su *Cómo se hace una novela*».

Quienes hayan leído no sólo el epistolario sino también *Cómo se hace una novela* sabrán que la susodicha «cosa parecida» es la novela de Jacques de Lacretelle, *Colère* suivi du *Journal de colère*, y unas obras similares de Gide, cuyos títulos no aparecían citados entonces, pero que no pueden ser sino su celeberrima novela: *Les faux monnayeurs* (1925) y su correspondiente cuaderno de bitácora: *Le Journal des faux monnayeurs* (1927). Un *journal* o cuaderno que los críticos han considerado como verdadero «Journal de bord» de la novela, mientras que Gide veía en ellos unos «cahiers d'exercices et d'études». Cuadernos hecho libro dos años después de publicarse *Les faux monnayeurs* y dedicados entonces jirónicamente? a su amigo Jacques de Lacretelle —autor del libro comentado por Azorín— y a todo quien se interesara por «les questions du métier».

72. Esta página no ha sido reproducida por los editores de la única edición de bolsillo del *Diario íntimo* disponible en la actualidad (Alianza editorial, 1970¹), pese a que pretendan haber procurado «reflejar lo más fielmente posible el manuscrito, respetando todas las peculiaridades [...]». Tampoco se reproduce en la primera edición del *Diario íntimo* que ofreció Escelicer (1970), fuera de las *Obras completas*. Los editores publicaron la integridad del manuscrito autógrafo, con su transcripción a pie de página. Sin embargo, no incluyeron el índice, o «guión», que sólo fue presentado de forma mecanografiada (UNAMUNO, Miguel (de), *Diario íntimo* (Prólogo, estudio de P. Félix GARCÍA, Madrid: Escelicer, 1970, p. 3).

En nuestro caso, se encuentran huellas del índice a lo largo de los folios que han venido a engrosar el *Manual de quijotismo*, ya que la mayor parte de los fragmentos están precedidos de un número en cifra romana. (Véase nuestra edición del texto.)

Sin ir más lejos de momento, quizá se pueda entender que quien, bajo muchos aspectos, había llevado a cabo una experiencia similar y casi simultánea a la de los franceses —ante todo a la de Gide que duró nada menos que seis años— no podía sino llevar la contraria a un Azorín que pretendía comparar la tentativa literaria con el grajeo de un niño que levanta la tapa de un reloj para ver la maquinaria, o despanzurra a un muñeco para verle las tripas.

Quizá sea tanto más interesante subrayarlo cuanto que es la lectura de ese artículo lo que llevó a Unamuno a retomar la pluma, el 21 de junio de 1927, después de haber terminado el relato el 17 de junio. Como exclama entonces: «¿Terminado? ¡Qué pronto escribí esto!».

Por razones obvias de espacio, no se trata de reproducir aquí todo el fragmento que se refiere a nuestro asunto. Aquí voy a contentarme con entresacar una pequeña parte del comentario de Azorín, es decir, la que aboca a Unamuno al comentario.

Todo novelista, con motivo de una novela suya, podría escribir otro libro —novela veraz, auténtica— para dar a conocer el mecanismo de su ficción. [...] Los novelistas que ahora hacen libros para explicar el mecanismo de su novela, para hacer ver cómo ellos proceden al escribir, lo que hacen, sencillamente, es levantar la tapa del reloj. El reloj del señor Lacreteille es precioso; no sé cuantos rubíes tiene la maquinaria; pero todo ello es pulido, brillante. Contemplémosla y digamos algo de lo que hemos observado (p. 146).

Y Unamuno añade: «Lo que merece comentario».

Lo primero, que la comparación del reló está muy mal traída, y responde a la idea del «mecanismo de la ficción». Una ficción de mecanismo, mecánica, no es ni puede ser novela. Una novela, para ser viva, para ser vida, tiene que ser como la vida misma, organismo y no mecanismo. Y no sirve levantar la tapa del reló. Ante todo porque una verdadera novela, una novela viva, no tiene tapa, y luego porque no es maquinaria lo que hay que mostrar, sino entrañas palpitantes de vida, calientes de sangre. Y eso se ve fuera. Es como la cólera que se ve en la cara y en los ojos y sin necesidad de levantar tapa alguna (p. 147).

A falta de poder profundizar como se debiera en los paralelos Gide-Unamuno, autores que no dudo en considerar hermanos gemelos de la narrativa del siglo xx⁷³, propongo que para encauzar el análisis partamos de lo que dos críticos han opinado respecto de esa posible relación o filiación.

Responsable de la primera edición de bolsillo de *Cómo se hace una novela*, publicada junto al *San Manuel Bueno, mártir* (1966), Garragori negó de forma

73. A pesar de los numerosísimos paralelismos, nadie, que sepa yo, ha profundizado en las afinidades temáticas y estéticas que existen entre los dos autores. M.^a de la C. de UNAMUNO PÉREZ ni llega a citar al escritor francés en su libro, *Miguel de Unamuno y la cultura francesa* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1991).

bastante rotunda lo que yo estoy sugiriendo. Es decir, la existencia de posibles afinidades Gide-Unamuno y muy en particular la relación que existiera entre dos «cuadernos de bitácora»: *Cómo se hace una novela*, por un lado, el *Journal des faux monnayeurs*, por otro.

Su argumento y título —*Cómo se hace una novela*— resulta además el mejor complemento de la obra precedente [*San Manuel Bueno, mártir*]. La prolija explicación de sí mismo que ese texto contiene exime de dilatados preámbulos. El escrito se proyecta como una confidencia o confesión; se convierte en diálogo —con Jean Cassou—; termina en diario, que podía continuarse o cesar en cualquier momento. Aunque la inspiración sea en buena parte distinta, próxima al monólogo a varias voces pirandelliano, alejada del precursor «Journal» des *Faux Monnayeurs* de André Gide, la tarea de Unamuno resulta afín al prurito de muchos autores contemporáneos que gustan destripar sus novelas y contarnos los caminos andados en el proceso de fabricación de sus mentefacturas. Más quizá el precedente estaría en las extraordinarias *Memorias del subsuelo* (1864) de Dostoievski. Como en ellas, el itinerario intelectual del relato nos lleva a la profundidad del subterráneo de la vida mental, a la germinación imaginativa, novelesca, de la trama de la propia vida⁷⁴.

En contra de lo que dice Garragori, sería bastante fácil ilustrar las correspondencias que existen entre las obras de Unamuno y Gide. Ahora bien, sería totalmente inútil, y nos llevaría demasiado lejos, pretender proceder aquí a ese pormenorizado estudio comparativo. Creo que tenemos citados ya bastantes ejemplos de *Cómo se hace una novela*, que podrían ponernos en la pista. Por lo tanto, sólo a voy citar ahora unos pequeños fragmentos de la susodicha obra de Gide. Pienso, por ejemplo, en las observaciones que el autor escribe en el *Journal des Faux monnayeurs*, el 21 de noviembre de 1920:

Resté nombre de mois sans rien écrire dans ce cahier; mais je n'ai guère arrêté de penser au roman, encore que mon souci le plus immédiat fût pour la rédaction de *Si le grain ne meurt*, dont j'ai écrit cet été l'un des plus importants chapitres (voyages en Algérie avec Paul). Je fus amené, tout en l'écrivant, à penser que l'intimité, la pénétration, l'investigation psychologique peut, à certains égards, être poussée plus avant dans le «roman» que même dans les «confessions». L'on est parfois gêné dans celles-ci par le «je»; il y a certaines complexités que l'on ne cherche à démêler, à étaler sans apparence de complaisance⁷⁵.

Veamos ahora algunas observaciones de Claude Martin sobre Gide, de las cuales se hace eco Pierre Chartier en su brillante lectura comentario de *Les faux monnayeurs*. Por sucintas que fueran, espero que ellas basten para que seamos capaces

74. GARRAGORI, Paulino, «La novela de Unamuno», Presentación a UNAMUNO, Miguel (de), *San Manuel bueno, mártir. Cómo se hace una novela*, Madrid: Alianza editorial, 1992 [1966¹], pp. 2-3.

75. GIDE, André, *Le Journal des faux monnayeurs*, Paris: Gallimard (Tel), 1995, pp. 31-32.

de reconocer los rasgos del español detrás de la tan característica silueta del escritor francés...

Sans doute le seul fait d'écrire est-il déjà une révélation accordée par l'écrivain sur lui-même. En un sens, tout est confessions, car il n'y a pas d'expression pure en littérature, quelque chose est toujours déjà exprimé par quelqu'un. Mais l'on a coutume de réserver ce terme de confessions à des textes qui proclament explicitement n'avoir d'autre but que de renseigner le lecteur sur la nature de leur auteur: or ils sont presque toujours, sujets à caution, et, le plus souvent, ou bien leur dessein d'information n'est pas pur de toute autre visée, ou bien leur auteur est malgré lui gêné par la délicatesse même de l'entreprise. C'est ce que Gide n'a pas manqué de voir en ce qui concerne son *Journal*; et la rédaction parallèle de ses *Mémoires* et des *Faux monnayeurs* le fit souvent et très vivement ressentir, au point qu'il lui semblât se mieux raconter dans son roman que dans *Si le grain ne meurt*. Il le note, une fois achevé la première partie de ces *Mémoires*.

«Roger Martin du Gard, à qui je donne à lire ces *Mémoires*, leur reproche de ne jamais dire assez, et de laisser le lecteur sur sa soif. Mon intention pourtant a toujours été de tout dire. Mais il est un degré dans la confiance que l'on ne peut dépasser sans artifice, sans se forcer; et je cherche surtout le naturel. [...] *je suis un être de dialogue; tout en moi combat et se contredit. Les Mémoires ne sont jamais qu'à demi-sincères, si grand que soit le souci de vérité: tout est toujours plus compliqué qu'on ne le dit. Peut-être même approche-t-on de plus près la vérité dans le roman*»⁷⁶.

Juicios críticos, por un lado, autocríticas, por otro, que se podrían compaginar con numerosas citas de Unamuno. Si bien he citado algunas de ellas a lo largo de la exposición, creo que la que sigue resume bien el espíritu de la cita final de Gide: «¿Es más que una novela la vida de cada uno de nosotros? ¿Hay novela más novelesca que una autobiografía?»

Planteado el tablado, volvamos a Garragori, y veamos si no podríamos aprovechar la relación de complementariedad que éste traza entre *San Manuel Bueno, mártir*... y tres historias más, diría yo— y *Cómo se hace una novela* para invertir el desmentido que inflige a Unamuno, al considerar su obra alejada del precursor (sic) *Journal* des *Faux monnayeurs* de Gide.

Dando seguimiento a una idea inscrita en el título del presente artículo, y recordada luego con la idea de «diario cantera», me atrevo a ver en *Cómo se hace una novela* y el *Manual de quijotismo*, no sólo el testimonio de una fracasada novela, sino también el cuaderno de bitácora... de unas novelas, de unos dramas aún por escribir, es decir, por ficcionalizar, en el momento de su redacción. Pienso en particular en «las figuras todas de la galería de espejos empañados» que configuran *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez*; y en *El hermano Juan*, cuya temática

76. MARTIN, Claude, *Gide*, Paris: Seuil, 1963, pp. 150-152, citado por CHARTIER Pierre, *Les faux monnayeurs d'André Gide*, Paris: Gallimard (Folio), 1991, p. 187-188. Los subrayados son míos.

—y fechación— Cerezo vinculó a la del *Manual*, pero sin llegar a aclarar el misterio del «extraño parentesco» que existía entre los dos personajes⁷⁷.

Es bastante fácil ver las afinidades que existen entre *Cómo se hace una novela* y *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez*. Por eso, también por las ineludibles razones de espacio, dejo al lector la iniciativa de buscarlas y, quién sabe, de encontrarlas. Por mi parte, prefiero volver sobre el misterioso parentesco destacado por Cerezo Galán.

En mi opinión, éste no sería sino el que se dibujó, en aquella época, entre un *don Quijote*, Miguel de Unamuno, y un *don Juan*, Primo de Rivera. De ahí nuestro primer epígrafe que pretendía recordar, a la manera unamuniana, que tan pronto como Primo de Rivera firmó y promovió su manifiesto Unamuno se volvió a apoderar de la figura de don Juan —seductor, bebedor, botarate— para vincularla de forma sistemática a la del dictador y oponerle la de don Quijote.

Desafortunadamente, es imposible traer aquí todas las referencias a don Juan que encontramos en los artículos que siguieron al pronunciamiento. No obstante, voy a recordar dos de ellas como pequeño botón de muestra. Ellas han de servirnos no sólo de transición al estudio de la faceta *extima* del diario, sino también de *exemplum* del *arte de escribir irónico* que siguió caracterizando buena parte de la producción —tanto la novelística, como la ensayística— de Unamuno hasta el exilio francés.

La primerísima referencia a don Juan, testafarro de Primo de Rivera, se halla en la breve alocución que Unamuno dirigió a los estudiantes españoles con motivo del nuevo curso. Ésta tuvo lugar dos semanas apenas después de la publicación del sonrojante manifiesto. Y Unamuno dice así:

Ahora que va a empezar el nuevo curso de 1923 a 1924, es nuestro deber exhortar a la mocedad estudiantil, intelectual, a que cultive la inteligencia. La inteligencia, que es la salud, y la fortaleza, y el valor, y la voluntad.

Porque la voluntad, que es racional, es inteligencia. Y es humana. Humana y no varonil. No sólo el varón tiene voluntad, ni sólo tiene inteligencia. Ni la voluntad ni la inteligencia son cosas masculinas. Están por encima de las groserías del sexo.

No caigáis, estudiantes españoles, en la demencialidad del carnero, el macho de la oveja, indigentísimo en seso y opulento en sexo. Sea vuestro ideal el discreto y casto don Quijote y no el botarate de don Juan Tenorio, peliculero y héroe de casino.

Es la inteligencia lo que ha de salvar la patria.

77. Si Cerezo Galán vislumbró el paralelo trazado entre don Juan y Primo de Rivera, no le dio ni valor político ni importancia hermenéutica: «Cabe imaginar incluso un don Juan travestido de Quijote en una farsa carnavalesca, por matar el rato y dárselas de idealista. Así había visto Unamuno, en la primera hora de su destierro, a la figura del dictador, y de seguro que contra esta bufonada política habría arremetido el buen hidalgo con la misma ira que Unamuno contra el directorio» (ob. cit., p. 749).

Cierto que para regirla no hacen falta hombres sabios —se llama así a los pedantes— pero sí hombres inteligentes, hombres que sepan entender.

Y en estos días, en que se oye con harta frecuencia el caluroso elogio de la dementalidad, de la frivolidad bravucona, de la botaratería, cultivad la inteligencia. Que es la seriedad.

Y Dios nos libre a todos que tener que morirnos de risa, que debe de ser la más terrible de las muertes.

Proclamad que no hay valor, ni energía, ni voluntad, ni patriotismo sin inteligencia⁷⁸.

Antes de pasar a comentar brevemente esa alocución, veamos el segundo extracto. Lo he sacado de «Matriotismo», un artículo escrito unos días antes de que se celebrara la «fiesta de la raza». Una fiesta que exigía que los españoles se preguntaran lo que se había de entender por ello, después de las vergonzantes declaraciones de Primo de Rivera.

Siempre —dice Unamuno—, y ahora más que nunca, hay que proclamar la primacía de la inteligencia, que es humana, por encima y por debajo de groseras categorías sexuales. Sobre don Quijote, el casto, y su Dulcinea los que nos unen a los pueblos que en la lengua quijotesca pensamos y sentimos, y no el botarate de don Juan Tenorio, el calavera, el peliculero, el que pudo inspirar a Schopenhauer sus ideas sobre los españoles

[...] No es que para salvar a un país haga falta ser sabio. Sabio, no; ¡pero inteligente, sí! Un ignorante, que sabe que lo es, que sabe entender al que sabe más que él, basta. Es decir, un discreto. [...] En ese día de la Fiesta de la Raza tenemos que proclamar los hombres españoles —en los hombres se cuentan las mujeres— que es la inteligencia lo único que puede unirnos a los que en la misma lengua pensamos y sentimos⁷⁹.

Si algunas alusiones apenas deberían de requerir aclaraciones, sólo los lectores de Unamuno que desconocieran los términos del Manifiesto de Primo de Rivera⁸⁰ e ignoran el *arte de escribir entre líneas* del autor⁸¹ se sorprenderán «por las alusiones a cual más virulentas (y hasta sexistas)» —«cosa insólita en él», como

78. UNAMUNO, Miguel (de), «Ante el nuevo curso» (30-9-1923, *La Tribuna estudiantil*), en UNAMUNO, Miguel (de), *Political Writings (1918-1924), Volume 3, Roto el cuadro (1923-1924)*, ROBERTSON, G. D. (ed.), Lewiston /Queenston /Lampeter: The Edwin Mellen Press, 1996, p. 218.

79. UNAMUNO, Miguel (de), «Matriotismo», (5-X-1923, *Nuevo Mundo*), O. C., VIII, pp. 1139-1140.

80. Está reproducido en DÍAZ-PLAJA, Fernando, *La España política del siglo xx en fotografías y documentos, Tomo primero, Del arranque del siglo a la dictadura (1900-1923)*, Barcelona: Plaza Janés, 1971², pp. 464-465.

81. Véase VAUTHIER, Bénédicte, «El arte de escribir de Miguel de Unamuno. Paralipómenos estilísticos. Unamuno y sus maestros», *Unamuno y Europa. Nuevos ensayos y viejos textos, Cuaderno gris*, Época III, 6 (2002), pp. 205-241. También *Arte de escribir e ironía en la obra narrativa de Miguel de Unamuno* (en prensa).

recordó P. Ribas⁸²— de los artículos escritos a finales del año 1923 y más aún a lo largo de los seis años de exilio. Como destacó Ouimette, era sin contar con que

el manifiesto que anunció el golpe de Primo de Rivera contenía una frase en que Unamuno vio resumida toda la deficiencia mental de Primo y sus seguidores: «Este movimiento es de hombres: el que no siente la masculinidad completamente caracterizada que espere en un rincón, sin perturbar los días buenos que para la patria preparamos. ¡Españoles! ¡Viva España y viva el Rey!»⁸³.

Semejante declaración demostraba muy a las claras que los temores de antaño de ver los «ideales sustituidos por los apetitos» se habían hecho ya realidad. Por eso —añade Ouimette—, Unamuno atacó en seguida tanto el tono 'bochornoso' y 'pornográfico' del documento como las evidentes limitaciones intelectuales de su autor, el mismo que pretendía dirigir a España. Dicho eso, y aun cuando este punto merecería por sí solo más largos comentarios, es hora de que volvamos a la dimensión *extima* o *pública* del diario.

DIARIO ÍXTIMO

Con ello, me refiero a la *inflexión* que, según Marichal, Unamuno hubiera dado a la *literatura de confesión europea*, revelando así no sólo su marcado carácter *hispánico*, sino también su *originalidad* en el seno de una tradición casi inexistente en España. Esa dimensión *original* es la que debe permitir entender ahora lo que separa a Unamuno de Gide (y otros autores de confesiones, Rousseau, Amiel, citados en *Cómo se hace una novela*). Por añadidura, esa idea nos va a permitir enlazar y concluir con la anunciada *retórica de la cólera* de los escritos del exilio.

Si seguimos a Marichal, podemos decir que al menos tres son los rasgos que perfilan la peculiar originalidad y novedad del *género-confesionario* defendido por nuestro autor.

En Unamuno la afirmación de la novedad de sus «confesiones» se encontraba referida, al principio, a la literatura española. Más tarde, hacia 1920, Unamuno empezó a ver su propia originalidad dentro incluso de la literatura occidental de confesión: originalidad en la forma de expresión y en el contenido, pero también en la *intención social-literaria*. Este aspecto de las «confesiones» de Unamuno, la *significación social* que él le daba, y que tenían efectivamente sus escritos, debe tenerse también en cuenta⁸⁴.

Aludimos al hecho de que, a finales del siglo XIX, principios del siglo XX, Unamuno echó mano del *diario íntimo*. De la misma forma, dijimos que no tardó

82. RIBAS, Pedro, *Para leer a Unamuno*, Madrid: Alianza, 2002, p. 173.

83. OUIMETTE, Víctor, «Unamuno y el eterno liberalismo español», *Los intelectuales españoles y el naufragio del liberalismo (1923-1936)*, 2 vols., Valencia: Pre-textos, 1998, p. 154.

84. MARICHAL, Juan, ob. cit., p. 156. Los subrayados son míos.

a dejarlo, cuando no a rechazar el echar mano de él. Ahora bien, nada —o al menos nada satisfactorio— hemos dicho con Zubizarreta respecto del porqué de este abandono del diario, empero, «vía tradicional de su siglo y de su clase social para la expresión íntima»⁸⁵. Esa respuesta, nos la puede facilitar Marichal quien destaca que, en 1904, Unamuno explicaba y justificaba su abandono del diario en los siguientes términos: «Nuestro diario deben ser nuestras palabras, nuestros escritos, nuestras cartas, lanzadas a todos los vientos, con ráfagas de nuestra alma». Y Marichal añadía:

Casi treinta años más tarde le decía al doctor Marañón en una carta escrita con motivo del libro de éste sobre Amiel: «... ¿qué han sido y son todos mis escritos, sino Diarios gritados en la plaza pública? ¿Íntimos! Más bien, *extimos*» [...] Esta era una acertada definición de su propia obra: Unamuno escribía, en efecto, no un diario íntimo, sino un *diario extimo*, ya que sus ensayos fueron escritos casi en público. Unamuno que era un hombre de intensa vida interior, de rica intimidad, la vertía públicamente en sus escritos, en sus charlas, en sus cartas. Su originalidad dentro de la literatura española e incluso en la literatura de la Europa occidental fue la de ser un Amiel de la calle, o más precisamente del ágora. [...] Unamuno llegó así a transformar el diario íntimo a lo Amiel en el *diario extimo* a lo Unamuno, según el mismo revelaba en 1923: «Hay quien hace una obra como la de Amiel, pero públicamente dando al viento de cada día las hojas de la confesión íntima de su vida». En esta transformación literaria y humana del diario íntimo del introvertido de Ginebra en el *diario extimo* del extravertido de Salamanca intervinieron factores personales unamunianos y factores sociales hispánicos que vamos a considerar brevemente. En dicha transformación se manifestó también una tendencia espiritual y literaria muy propia del mundo contemporáneo expresada por André Gide cuando aconsejaba a Charles DuBos que publicara su diario en vida: «Nada de diarios póstumos». Pero la diferencia con Unamuno es manifiesta: Gide, DuBos y los escritores que les han imitado publicaban volúmenes correspondientes a varios años, a largas partes de su vida, mientras que Unamuno publicaba diariamente el *journal*, la *jornada* literaria del mismo día⁸⁶.

La cita es larga, pero en realidad permite entender los rasgos más enigmáticos de *Cómo se hace una novela* y el *Manual de quijotismo* que nos quedaban aún por aclarar. Entre ellos, la violencia de sus ataques verbales y la constante presencia de un lector que le daban un insólito, pero no menos abierto aire *público*. Una dimensión que he tratado de anticipar con Angenot, al mencionar la existencia de géneros discursivos *agónicos*, entre los cuales el *panfleto* ocupa un lugar destacado. Preciso ahora que el diario *éximo*, tal y como lo concibe Unamuno, permite unir las dos dimensiones de la obra (*diario* y *público*) que si no pudieran parecer irreconciliables.

85. MARICHAL, Juan, ob. cit., p. 157.

86. MARICHAL, Juan, ob. cit., pp. 157 y 158.

Comparto la presentación general de la obra confesional de Unamuno que hace Marichal. Y me parece muy acertada la divisoria que traza entre Unamuno y los demás escritores de diarios de la generación europea al poner énfasis no en la producción, sino en la *publicación* (casi) diaria de la *jornada* literaria unamuniana. En efecto, esta precisión permite dar cuenta razonada de la ingente *producción periodística* de Unamuno (el *ensayo*); rasgo que se podría relacionar a su vez con *la intención social-literaria* y *la significación social* que Marichal contaba entre los rasgos más originales de la producción confesional del autor. De hecho, en otro lugar, Marichal insiste en que «la forma literaria, el *cómo* de sus 'confesiones', quedaba así determinada por el *para quién*, por el público que él tenía presente»⁸⁷.

Además, la idea de publicación diaria del *journal*, o *confesión pública*, que toma el relevo de los escritos íntimos («Quien se dedica al púlpito ha de abandonar el confesionario», escribía Unamuno para justificarse ante las personas cuyas cartas no podía contestar⁸⁸) permite también razonar la muy llamativa afinidad que existe entre esa producción *periodística* y el *epistolario* del autor. Una afinidad que Unamuno explicaba en los siguientes términos:

He de decir que muchas de las ideas o siquiera metáforas —la metáfora cuando no es lo que de una idea muerta queda, es el germen de una nueva idea— que se me hayan ocurrido, se las debo a ellas, a las cartas. Más de una vez he interrumpido alguna para escribir algún articulito, o fragmentos de algún trabajo de más extensión y aliento, aprovechando párrafos de la carta⁸⁹.

Dicho esto, creo que tenemos ahora todos los datos necesarios para poder leer y entender *Cómo se hace una novela* y el *Manual de quijotismo* en la doble dimensión destacada hasta ahora, o sea en cuanto diario éxtimo del autor y en cuanto *cuaderno de bitácora* de su producción futura, tanto ensayística, como ficticia. A estas alturas, sólo me falta por aclarar por qué considero este diario como un ejemplo muy logrado de la retórica del exilio. Una retórica que califico de *retórica de la cólera*, lo que me va a permitir atar el hilo suelto del *discurso agónico*.

IRONÍA Y CENSURA. RETÓRICA DE LA CÓLERA

No es exagerado decir que Unamuno no conoció *nunca* una total libertad de expresión. Ahora bien, la arbitrariedad de las sanciones que se le aplicaron en febrero de 1924 no sólo fueron sinónimas de exilio. También implicaron que el escritor abandonara progresivamente la *ironía* que había guiado su pluma desde

87. MARICHAL, Juan, ob. cit., p. 161.

88. MARICHAL, Juan, ob. cit., p. 165.

89. Citado por ROBLES, Laureano, «Unamuno: su epistolario como autobiografía y género literario», *Los textos del 98* (al cuidado de ARA, Juan Carlos y MAINER, José-Carlos), Valladolid: Universidad de Valladolid, 2002, pp. 113-142 (nuestra cita p. 114).

los años de juventud y siguió guiándola entre el 13 de septiembre de 1923⁹⁰, fecha de publicación del «bochornoso» y «prehistórico» manifiesto, cuyo «estilo delataba los frívolos motivos y las pequeñas pasiones personales, mejor individuales, que dirigieron el pronunciamiento», y el 20 de febrero de 1924, día de su salida de España. Fue solamente entonces y mientras duró el exilio cuando la gravedad de la situación que afectaba a España en medio de la indiferencia generalizada debió de convencerle de la necesidad de cambiar de *estilo*.

Quienes han estudiado el pensamiento político de Unamuno han destacado la gran coherencia de sus ideas políticas. Una coherencia que Urrutia observa a través de la fidelidad del autor hacia una concepción *quijotesca* de la acción política que arraigaría en *Vida de don Quijote y Sancho* e impregnaría el conjunto de la producción del exilio⁹¹. De hecho, son ecos de esa *filosofía quijotesca de la acción* los que oímos en el *Manual de quijotismo*. Por ejemplo, en este fragmento de *confesión*, destinado, por lo visto, a formar parte de una «introducción».

Escribí así «Vida de D[on] Q[uijote] y S[ancho]» en... fue obra contemplativa; aunque de contemplación activa. Después comencé mi acción, mi imitación de Don Quijote arremetiendo contra el retablo de Maese Pedro, el rey Don Alfonso XIII. Mi campaña desde 1914; me llamó el rey; golpe de Estado, mi deportación. Y en Fuerteventura concebí esta, otra obra, de acción contemplativa, después de haber hecho el Don Quijote. Esto es una contemplación de mi acción. En 1914 fui destituido del rectorado; aquello me sirvió de visión camino de Damasco. [C4/2 por 3CMU] Primo de Rivera, o mejor, Anido, me apartaron de mi sendero, de mi divina misión? Todo lo contrario. En este misterio cristiano de Don Quijote fundo en uno mi «Vida de Don Quijote y Sancho», mi «Sentim[iento] trágico de la vida» y mi «Agonie du christianisme». Y es la resignación a la muerte, mi testamento y la contemplación de mis obras históricas [C3/2 por 2CMU].

Partiendo de este constato, es decir, de la idea de un *ethos* político que impregnaría todos los escritos de exilio, he tratado de ver si éste podía traducirse o, mejor dicho, se había traducido en términos *estilísticos* o *retóricos*. Pues bien, el hecho de que se pueda trazar un «antes» y un «después» de Fuerteventura fue lo que me llevó a vislumbrar la presencia de una determinada *retórica del exilio*, que he circunscrito como *de la cólera*; vendría a tomar el relevo del *arte de escribir entre líneas* que había predominado antes en los escritos de Unamuno.

De hecho, si se compara el conjunto de la producción del exilio con la producción que la precede y la que la sigue se pueden observar notables cambios de *estilo*, de *tono*, e incluso de *géneros* entre los períodos —pienso en particular en la obra novelística y periodística—. A partir de ahí, observo que es probable —en algunos casos se puede incluso decir que está comprobado—, que el *destierro* y

90. Se pueden encontrar muy sugerentes observaciones al respecto en URRUTIA, Manuel M.^a, *Evolución...*, p. 222 y ss; también en OUIMETTE, Víctor, ob. cit., p. 189 y ss.

91. Cf. URRUTIA, M. M.^a, *Evolución...*, p. 237 y ss.

la *falta* total de *libertad de expresión* que dieron seguimiento a una *censura* que se ejerció, cada vez más, en detrimento de Unamuno, tuvieron una influencia directa sobre las elecciones estilísticas del autor. *Irritado, indignado* no sólo por los *hechos*, sino también por el *estilo* en que éstos fueron expresados, éste decidió abandonar finalmente la *ironía*, para hablar de forma directa, en tono *polémico* e incluso *satírico*.

Y antes de ir más lejos, voy a ceder la palabra a nuestro autor para ilustrar lo que estoy comentando. Veamos, así, lo que nos dice respecto a la censura en «Psicología del tafetán» y luego en «Insistiendo», dos artículos del año 1927, recogidos en *Hojas libres*, que, por su transparencia, tienen la ventaja de no requerir largo y pormenorizado comentario.

Quisiera poder escribir estas líneas conteniéndome lo más posible, conteniendo la indignación que me desborda, con lo que algunos pobres mentecatos llaman objetividad y que es muy otra cosa, pero dudo poderlo conseguir. No estoy hecho de palo y ni a palos me volverían tal. Primo de Rivera —quiere ahora ahorrarme motes— escribió una vez a *Le quotidien* que me querría exento de pasión. ¿Sabe lo que es pasión? No; ¡ni acción! Querría poder escribir estas líneas conteniendo la indignación que me enciende, pero no me es hacedero. Lo que a otros les hace reír a mí me quema la sangre. [...] Temblé de ver que está jugando con España un niño tonto y malo. Y ya ven como no puedo contenerme. ¿Que así no tienen eficacia los ataques? ¡Tonterías! Además la censura, esta estúpida censura oficial que se ejerce en España, nos obliga a este tono. [...] a la censura irracional y arbitraria, responde la clandestinidad escandalosa. Cuando no se deja decir la verdad, toda la verdad, serena y tranquilamente, viene el impropio. Que nos dejen hablar y discutir y hablaremos y discutiremos dentro de normas. Pero temen a la verdad... No, ninguna persona digna puede ni debe someterse a una censura ejercida para ahogar la verdad. [...] Ya sé lo que dicen y es que no todas las verdades son para todos. Es lo que dicen los que temen a la Justicia, que es la Verdad⁹².

He aquí la censura y el porqué del impropio. Un tono que a Unamuno le hubiera gustado poder evitar y hubiera evitado, como se ve en «Insistiendo», donde él dijo también muy a las claras por qué se negaba a publicar en España mientras la prensa se hallaba sometida a una censura infame⁹³.

Se le pidió su parecer al que escribe esto que ¡es natural! lo rehusó aduciendo que no *debe* exponer sus opiniones en la prensa pública española mientras se halle

92. UNAMUNO, Miguel (de) «Psicología del tafetán» (1-V-1927, *Hojas libres*), en COMÍN COLOMER, Eduardo, ob. cit., pp. 93-95.

93. Según mostró Urrutia, Unamuno cumplió su compromiso casi a rajatabla hasta la instauración de la República. Sólo lo quebrantó con la publicación de *San Manuel Bueno, mártir*, que salió en *La novela de boy* en marzo de 1931 y con otros tres articulillos con los que burló la censura. En dos de los tres casos lo hizo valiéndose del seudónimo de su personaje *nebuloso* Augusto Pérez. URRUTIA, Manuel M.^a, «Miguel de Unamuno en Hendaya. Los artículos de Augusto Pérez (A propósito de unos artículos no recogidos de Unamuno)», *Letras de Deusto*, vol. 27, núm. 77, Octubre-diciembre 1997, p. 196.

sometida a censura —y a qué censura!— reservándose otros órganos como estas *Hojas libres* para ello, lo que le obliga —es fuerza— a otro tono del que emplearía de haber en aquella la libertad condicionada no más que por la responsabilidad ante los Tribunales ordinarios de justicia⁹⁴.

Pues bien, creo que estas líneas bastan para hacer vislumbrar que es la ausencia de las condiciones mínimas al ejercicio de una auténtica y verdadera palabra democrática lo que llevó a Unamuno a *cambiar* de *estilo*. Porque, como dice y repito: ¡La indignación me desborda!, ¡la indignación me enciende!, ¡ya no puedo contenerme! ¡No, ninguna persona digna puede ni debe someterse a una censura ejercida para ahogar la verdad!

¿La situación podía ser distinta, una vez borrados de la Constitución de 1876, ya falta de constitucionalidad en cuanto a temas como la ortodoxia y la corona, los artículos que garantizaban las libertades personales y el derecho a la libre expresión? No olvidemos que «nada más producirse el golpe se organizó el directorio militar». «Aunque la Constitución no fue oficialmente derogada se suprimieron, por la declaración del estado de guerra, algunas de las garantías expresadas en los artículos 4.º, 5.º, 6.º y 9.º y las relativas a las libertades de expresión, reunión y asociación del artículo 13».⁹⁵

Teniendo presente este cambio de rumbo de la España liberal nacida en las Cortes de Cádiz, sigamos la pista de lo que ello implicó como posibles cambios estilísticos y retóricos.

Según Ouimette, fue en París y bajo el liderazgo de Blasco Ibáñez dónde y cómo Unamuno aprendió a manejar la pluma del *panfletario* y a dominar las «técnicas de la retórica propagandística»⁹⁶. Por mi parte, creo que Unamuno no necesitaba ayuda ni mentor alguno para (volver a) ensayar un *estilo polémico y ofensivo*, un estilo hecho de ataques personales y personalizados del cual podemos encontrar algunos pocos ecos sólo en los artículos escritos a principios del siglo XX, en el marco de la llamada *cuestión religiosa*.

Por eso, más allá de la buena educación aludida en un artículo de juventud⁹⁷, no me cabe la menor duda de que es ante todo la pasión por la tolerancia y el verdadero debate de ideas lo que llevó a Unamuno a preferir siempre la *ironía*,

94. UNAMUNO, Miguel (de), «Insistiendo» (1-XII-1927, *Hojas libres*), en COMÍN COLOMER, Eduardo, ob. cit., p. 138.

95. BARRIO, Ángeles y SUÁREZ CORTINA, Manuel, *Historia de España 11. El reinado de Alfonso XIII. España a comienzos del siglo XX (1902-1931)*, Madrid: Espasa-Calpe, 1999, p. 99.

96. OUIMETTE, Víctor, ob. cit., p. 198.

97. En un artículo de juventud, citado también por Ouimette, Unamuno declaraba que no utilizaba los improperios por convicción personal. «La educación nos prohíbe el insulto y bien prohibido está, pero es donde más elocuencia brota; en las palabras mezcladas con hiel que escupe al vencedor al vencido». («En derredor de la oratoria», 3-IV-1889, *La Justicia*), en UNAMUNO, Miguel (de), *Política y filosofía*, RIBAS, Pedro y NÚÑEZ, Diego (eds.), Madrid: Fundación Banco Exterior, 1992, p. 5.

oblicuo discurso crítico, a la *sátira* y la *calumnia*, tan directas como demoleadoras. Pese al riesgo que desentraña una recta interpretación del discurso *irónico*, *paradójico* o *ambiguo*, el rescate de esa *arte de escribir* antigua, permitió a Unamuno burlarse de numerosos escollos de la censura y decir así *entre líneas*, no siendo las verdades para todos, lo que pensaba de la política, de la literatura, de la religión, etc.

Dicho esto, son las mismas pasiones, las mismas convicciones las que le obligaron a «salir de esa reserva» en 1924. Bien es verdad que si interpretamos en sentido literal la imagen que Unamuno utiliza a final de *Cómo se hace una novela*, se entenderá que, en realidad, no tenía por qué salir de su reserva. Porque «la cólera se ve en la cara y en los ojos y sin necesidad de levantar tapa alguna».

Y antes de concluir ya con esa idea de la *cólera*, cuatro palabras más sobre la *censura*. En efecto, debemos recordar que apenas muerto Unamuno, una nueva era de *agelastas* y censores se levantó. Así, a lo largo de casi cuarenta años, la *censura franquista* tomó el relevó de la *censura previa* que se había ejercido casi sin cesar desde finales del siglo XIX. Una hojeada a las ediciones expurgadas de *Cómo se hace una novela* sólo puede dar la razón a quien «estaba dispuesto a escribir mucho tiempo y haciendo reír con la mostración de los artículos o de los trozos de ellos tachados».

En general tachan casi todo lo que no entienden, y como es tan poco lo que entienden... ¡Persiguen la ironía! «¡Esto está envenenado!» —exclamaba un censor ante algo que se le escapaba—. Y hoy tachan lo que dejan pasar mañana y aquí lo que pasa allí. Hay, ante todo, que dar la impresión de que el pueblo está satisfecho con éste que llaman el nuevo régimen, de que sólo discrepan de él cuatro eternos descontentos. Y poder hablar de «unanimidad». Si hubiesen creído que los disidentes, que los que no conformados habríamos de ser muy pocos, nos habrían dejado decir todo y atacarles. En Italia los fascistas queman la casa al que se atreve a discrepar en público; aquí la censura tacha la discrepancia. Aquí esgrimen el lápiz rojo o azul, ya que no pueden esgrimir la espada. Y es que se han encontrado con muy otra resistencia que la que esperaban⁹⁸.

Junto a y después de la *censura oficial*, tampoco estaría de más mencionar aquí cierto desinterés o interés parcial de la crítica especializada por la obra periodística o política de Unamuno. Lo que, evidentemente, no pudo sino alterar la recepción de su pensamiento, no sólo político, sino también literario⁹⁹.

98. UNAMUNO, Miguel (de), «Un pronunciamiento de cine» (21-II-1924, *La Nación*), *Artículos en «La Nación» de Buenos Aires (1919-1924)*, URRUTIA SALAVERRI, Luis, (ed.), Salamanca: Universidad de Salamanca, 1994, p. 169.

99. Cf. FOX, Inman, «Los intelectuales españoles y la política (1905-1914): el caso de Unamuno», *Volumen Homenaje a Miguel de Unamuno* (GÓMEZ MOLLEDA, Dolores, ed.), Salamanca: Universidad de Salamanca, 1986, pp. 157-174 e, *Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898)*, Madrid: Espasa-Calpe (Austral), 1988. Véanse también los trabajos de MARICHAL, Juan, *El intelectual y la política en España (1898-1936)*, Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1990 y *El secreto de España. Ensayos de historia política e intelectual*, Madrid: Taurus, 1995.

En la misma línea, pasando por alto los ataques de los Sénecas¹⁰⁰ redivivos que reprocharon a Unamuno la virulencia de sus ataques verbales, recordaré finalmente que, a finales de los años sesenta, hubo quien pretendió interesarse por la obra política de Unamuno, y muy en particular por su producción *antidictatorial*. Desafortunadamente fue para trivializar el asunto y ridiculizar al autor, como lo revela, muy a las claras, el título elegido por Comín Colomer a la hora de dar a conocer un *Unamuno libelista*, doblete peyorativo y calificativo difamatorio de *panfletario*, según recuerda Angenot.

Pues bien, en contra de esa visión negativa y denigrante, quisiera asociarme a Ouimette y Urrutia, para defender y valorar al *panfletario*. Porque la *retórica de la cólera* que impregna todos los escritos del exilio podría ser buen punto de arranque para recordar con Aristóteles que «la colère n'est ni louable, ni blâmable; il y a un bon usage de la colère, un juste milieu, qui se situe entre l'excès d'irritabilité (*orgilotès*) et l'incapacité à mobiliser sa colère (*aorgèsia*)»¹⁰¹.

Es indudable, casi toda la tradición filosófica encabezada por Séneca reprochó a Aristóteles esa neutralidad. Hoy en día, en cambio, es el reconocimiento de esa neutralidad —casi científica— la que permite a Pachet subrayar el valor *antropológico* del trabajo al que se entregó Aristóteles en la *Retórica*. «Il examine, non pas ce qu'est la colère comme phénomène total (une forme et une matière, dans son vocabulaire), mais comment, par elle, un sujet réagit intentionnellement à une situation, à une provocation»¹⁰². A partir de ahí, es posible definir la cólera como

«le désir douloureux de se venger publiquement d'un mépris manifesté publiquement à notre endroit ou à l'égard des nôtres, ce mépris n'étant pas justifié». [...] La colère nous met en relation non pas avec une abstraction mais avec autrui. Réagissant au «mépris», elle est «la réaction d'un être dont l'existence a été injustement contestée» [...] «et qui tient à l'attester à nouveau: à ses yeux d'abord, puis aux yeux de l'autre et à ceux des tiers». Aristote distingue la colère de la haine: parce que ma colère veut «lui faire reconnaître mon existence et ma valeur», elle ne veut pas la mort d'autrui¹⁰³.

Para completar este análisis de la cólera entendida como deseo de vengarse de una injusta e injustificada manifestación de desprecio para poder reafirmar la propia existencia, quisiera volver primero a lo que llamaría el *justo medio colérico* de Aristóteles. De hecho, está claro que la originalidad del análisis de Aristóteles

100. A título de ejemplo, recordemos que Julián Marías hablaba «de energumenismo y de falta de elegancia y de discreción en el lenguaje», mientras que Zubizarreta ponía ribetes a ciertos ataques de Unamuno, considerándolos «poco apropiados». Bien es verdad que Zubizarreta había reprochado también a la censura su actitud con un texto de Unamuno que «no merecía semejante trato».

101. PACHET, Pierre, «Un sursaut de l'être», *La colère. Instrument des puissants, arme des faibles*, Paris: Éditions Autrement (Collection Morales), 1997. p. 24.

102. *Ibíd.*

103. PACHET, Pierre, *ob. cit.*, pp. 24-25.

no reside tanto en su negativa a condenar la *cólera* en bloque, como en el reconocimiento de una *cólera positiva*. *Cólera* que distingue del *odio*, para aproximarla, en otro lugar, a la *nemesis* o *indignación legítima*.

C'est, écrit un commentateur de *Illiade*, «une passion envahissante qui pousse à intervenir dans les affaires d'autrui», «une colère communiquée par le sens social: l'homme qui l'éprouve se juge dans son bon droit. Et Aristote explicite que l'indignation suppose «l'absence de tout intérêt personnel et la seule considération du prochain» (*Rhétorique*, II, 9, 1386b). Lors d'une querelle, la *nemesis* ne se manifeste pas chez les adversaires en présence mais chez le témoin qui les blâme tous indistinctement». En elle —même si c'est évidemment un individu qui la manifeste—, s'exprime la «réprobation du groupe»¹⁰⁴.

No creo exagerado decir que es esa *cólera*, esa *nemesis* originaria lo que anima a nuestro *excitator Hispaniae* en exilio. De hecho, no podemos olvidar que era un *pleito* no individual sino *personal* que Unamuno-Don Quijote acabó librando casi sólo por libertar del jugo de la tiranía a su pobre madre España, loca y arrebañada. Ahora bien, las condiciones hostiles en las que tuvo lugar esa batalla quijotesca por la verdad, la libertad, la responsabilidad de España iba a conducir al *proscrito español* a revigorizar, de forma muy natural, la tradición del *panfleto*. Situación y géneros nada fáciles e incluso incómodos, ya que, según recuerda Angenot, el panfletario pretende hacer frente a las imposturas, es decir, las falsedades y mentiras que se han instalado en el lugar de la verdad, excluyéndole él y su verdad.

Le pamphlétaire, lui, n'est nulle part; il ne peut concevoir une vérité contredite par le cours du monde, partagée par personne, une vérité expulsée du champ empirique et qui n'a que sa voix pour s'imposer. Il doit convaincre, mais qui? L'imposture lui dérobe tout terrain commun et l'erreur semble avoir circonvenu quiconque pourrait l'écouter. Il lui faut persuader un auditoire a priori hostile et le persuader avec un long train de raisons d'une évidence qui lui est immédiate. La vérité qu'il va défendre apparaît comme un paradoxe et la stratégie qu'il doit employer pour la défendre est elle-même paradoxale et frustrante. [...]

Le pamphlétaire, lui, défend les mêmes valeurs que celles dont le monde de l'imposture se réclame. Il n'a reçu de mandat de personne pour parler et s'oppose à une parole institutionnelle, authentifiée par un ensemble de pratiques et articulée sur les principes mêmes dont il tire sa vérité et dont l'adversaire tire une «vérité» toute contraire. [...] Autrement dit, le pamphlet est le lieu d'une parole impossible, sans mandat, sans statut, animée d'un impératif de for intérieur, sans stratégie heureuse pour substituer l'évidence de la vérité à l'imposture établie. [...]

Ici – c'est bien le paradoxe – l'erreur d'une parole *enkratique* triomphe et c'est la «vérité» qui est privée de statut¹⁰⁵.

104. PACHET, Pierre, ob. cit., p. 32.

105. ANGENOT, Marc, ob. cit., p. 39.

Como ha observado Lukács, lo absurdo de semejante situación de esperpento favorece «le rapprochement qui s'impose à l'esprit entre le pamphlétaire, martyr de l'idéologie, et le héros du *roman*»¹⁰⁶.

À l'instar du héros romanesque, le pamphlétaire éprouve le sentiment que les valeurs authentiques se sont retirées du monde. La quête abstraite d'authenticité qu'il entreprend le coupe à son tour du monde empirique: [...] Le pamphlet, dans un monde hanté par la dérégulation et le ressentiment, apparaît comme *l'analogon* discursif du roman¹⁰⁷.

Después de recuperar, de forma algo inesperada el componente *literario* de un discurso *agónico* de índole *política*, sólo nos falta cerrar el círculo de la *cólera*. Pues bien, este círculo, me gustaría cerrarlo con una reflexión de Olivier Le Cour Grandmaison, broche de oro de una renovada interpretación de una *cólera responsable*.

N'être jamais, ou fort peu, affecté par la colère lors même que les événements l'exigent, c'est faire preuve d'un manque de clairvoyance et d'une pusillanimité coupables, contraires aux vertus et nuisibles dans tous les domaines. Au plan politique en particulier, quels sont ceux qui ont intérêt à une telle situation ? Les tyrans et, pourrait-on ajouter, les conquérants car leurs buts sont, entre autres, de faire en sorte que leurs sujets aient «une tournure d'esprit mesquine», comme le note Aristote, puisque de tels hommes sont plus occupés de leur sûreté et de leurs affaires privées, que soucieux du bien commun. Aussi se soumettent-ils sans se révolter, ce qui favorise les ambitions des ennemis de la démocratie, qui peuvent s'imposer plus facilement puisqu'ils trouvent dans ces manières d'être, congruentes à leur domination, de quoi favoriser leurs desseins. Les bons citoyens au contraire se reconnaissent au fait que leur amour de la liberté et de leur Cité a pour conséquence positive la colère qu'ils éprouvent lorsque ces dernières sont menacées. «Ces honnêtes gens» —l'expression est d'Aristote— sont en effet les ennemis des tyrans qui les combattent, parce qu'ils craignent leur résistance¹⁰⁸.

Queda escrito.

106. *Ibíd.*

107. ANGENOT, Marc, *ob. cit.*, p. 40.

108. LE COUR GRANDMAISON, Olivier, *Haine(s). Philosophie et politique*, Paris: Puf, 2002, p. 154.