

## MIGUEL DE UNAMUNO Y ANDRÉ GIDE ANTE EL ESPEJO

### *Miguel de Unamuno and André Gide facing the mirror*

Bénédicte VAUTHIER

Université de Liège

RESUMEN: En este artículo, se pretende trazar paralelos entre los proyectos narrativos de Unamuno y de Gide, a partir de un estudio de *Cómo se hace una novela* y *La novela de Don Sandalio, jugador de ajedrez*, del primero y de *Les faux-monnayeurs* y *Le journal des faux-monnayeurs*, del segundo. Después de ver las relaciones que se tejen entre las obras de un mismo autor, se profundizará en algunos motivos psicológicos característicos de la escritura diarística y de la *mise en abyme*, género y recurso presentes, de manera no casual, en estas obras de nuestros dos autores.

*Palabras clave:* Miguel de Unamuno, André Gide, *Cómo se hace una novela*, *Les faux-monnayeurs*, diario, *mise en abyme*, catarsis.

ABSTRACT: This essay sets out to study the narrative projects of Miguel de Unamuno and André Gide from a comparative angle. Starting from Unamuno's *Cómo se hace una novela* and *La novela de Don Sandalio, jugador de Ajedrez*, on the one hand, and Gide's *Faux-Monnayeurs* and *Journal des faux-monnayeurs*, on the other, I examine the relationships that prevail within these authors' respective œuvres and analyze a number of psychological traits associated with their uses of diary writing and the *mise en abyme*.

*Key words:* Miguel de Unamuno, André Gide, *Cómo se hace una novela*, *Les faux-monnayeurs*, diary writing, *mise en abyme*, catharsis.

Hier, 8 juin, achevé *Les faux-monnayeurs*.

Martin du Gard me communique cette citation de Thibaudet:

«Il est rare qu'un auteur qui s'expose dans un roman, fasse de lui un individu ressemblant, je veux dire vivant... Le romancier authentique crée ses personnages avec les directions infinies de sa vie possible; le romancier factice les crée avec la ligne unique de sa vie réelle. Le génie du roman fait vivre le possible; il ne fait pas revivre le réel».

Et cela me paraît si vrai que je songe à épingler ces phrases, en guise de préface, en tête des *Faux-monnayeurs*, à côté de celle-ci que Vauvenargues écrivit en songeant certainement à Henri Massis:

«Ceux qui ne sortent pas d'eux-mêmes sont tout d'une pièce».

Mais, tout considéré, mieux vaut laisser le lecteur penser ce qu'il veut – fût-ce contre moi.

Gide, «Deuxième cahier», *Journal des faux-monnayeurs*

He aquí las líneas que cierran el *Journal des faux-monnayeurs* de André Gide, cuadernillo de bitácora escrito a intervalos muy irregulares, a lo largo de los seis años que duró la composición de la novela homónima, *Les faux-monnayeurs*. Al reproducirlas aquí, a guisa de epígrafe, quisiera que sirvieran de hilo conductor para volver sobre la relación Miguel de Unamuno / André Gide.

Ahora bien, no nos equivoquemos sobre el sentido de estos apuntes comparativos. En realidad, al hablar de relación Unamuno / Gide, no pretendo rastrear huellas de una —muy poco— probable influencia de Gide sobre Unamuno, o *vice-versa*. En cambio, sí deseo hacer aflorar cierta comunidad de espíritu en cuanto a su concepción de la literatura. Concretamente, me propongo realzar las afinidades estéticas que existen entre las obras del francés y del español, y que apenas pude esbozar en mi más reciente monografía sobre el asunto<sup>1</sup>. Al hacerlo, trataré, pues, de atar el hilo que dejé suelto al mencionar la existencia de una íntima relación entre sus respectivos proyectos narrativos —y espirituales—, cuyo ejemplo más significativo se daría en la compleja relación que une *Les faux-monnayeurs* al *Journal des faux-monnayeurs* de Gide; y *Cómo se hace una novela* a la obra narrativa de Unamuno posterior a su exilio francés, en particular a la novelita *Don Sandalio, jugador de ajedrez*, y a la obra de teatro *El hermano Juan o el mundo es teatro. Nueva comedia vieja*. Eso me llevará a profundizar en posibles implicaciones psicológicas de la escritura diarística y de la *mise en abyme*, género y recurso presentes, de modo obsesivo, en nuestros dos autores.

\* \* \*

1. VAUTHIER, Bénédicte, «El *Manual de quijotismo* y *Cómo se hace una novela*: Diario *éxtimo* y Cuaderno de Bitácora de una novela sin escribir», *CCMU*, 36, 2001.

Según mi información, son muy pocos los críticos que, hasta el día de hoy, han intentado acercar los dos autores<sup>2</sup>. Aun cuando no suscribo la opinión, me parece justo recordar las líneas que Garragori dedicó a esta relación en su breve presentación de *Cómo se hace una novela*. Y me parece tanto más importante hacerlo cuanto que habló incluso de nuestros dos escritos. Por ello, prefiero evitar de entrada todo malentendido.

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<sup>3</sup>.

Habrá tiempo para ver por qué la tarea de Unamuno poco, por no decir nada, tiene que ver con la de quienes gustan destripar sus novelas y por qué, en cambio, no es en absoluto alejada del *Journal des faux-monnayeurs*. De momento, contentémonos con insistir en que no se puede hablar de un «precursor» *Journal des faux-monnayeurs*, ni tampoco de unos pioneros *Faux-monnayeurs*, ya que estos textos y el de Unamuno son rigurosamente coetáneos. Y si bien es verdad que la edición francesa del texto de Unamuno vio la luz en mayo de 1926, no podemos olvidar que ella obraba en manos de su traductor desde julio de 1925, es decir, meses antes de que saliera *Les faux-monnayeurs*<sup>4</sup>. De entrada, digamos que si diferencias hay entre los proyectos, la mayor radica en el insólito carácter prospectivo del «Diario» de Unamuno respecto de las obras suyas con las que se lo pueda vincular.

Ya he explicado —y para más explicación remito, pues, a lo dicho— por qué el *Manual de quijotismo*, una de cuyas entradas establece una relación directa con *Cómo se hace una novela*, hace posible una revisión del acercamiento genérico al texto. Ahora, voy a contentarme con recordar que la posibilidad de injertar *Cómo se hace una novela* en el marco más amplio de este inacabado *Manual* invita a una valoración del carácter diarístico del escrito, generalmente soslayado por la crítica especializada, que ha solido considerar *Cómo se hace una novela* o bien como un ensayo, o bien como una novela.

Si bien es verdad que el carácter diarístico, en sentido tradicional, se hace más visible en los añadidos de 1927, no se puede eludir su presencia en el texto de

2. A título informativo, recordemos, empero, el artículo, no muy reciente, de André Kail, «Unamuno and Gide's Concept of the Novel» (*Hispania*, vol. xiv, número 2, mayo 1962, pp. 200-204) en el que el autor puso de relieve las afinidades que existirían entre el texto de Unamuno que nos ocupa ahora, *Cómo se hace una novela*, y el corto relato de juventud de Gide, *Paludes*. Lo que no contradice para nada nuestro enfoque, si se sabe que *Paludes* resuena en *Les faux-monnayeurs*.

3. GARRAGORI, Paulino, «La novela de Unamuno», Presentación a UNAMUNO, Miguel (de), *San Manuel bueno, mártir. Cómo se hace una novela*, Madrid: Alianza editorial, 1992 [1966], pp. 2-3.

4. Acabado el 8 de junio de 1925, el libro se puso a la venta en febrero de 1926. El *Journal des faux-monnayeurs* se publicó en 1927.

1925; ni siquiera si se contempla que es probable que éste fuera escrito, casi íntegro, en los días que siguieron a la conmemoración de la fiesta nacional francesa de 1925 y antes, pues, de la salida de Unamuno para Hendaya, en agosto del mismo año. Eso es lo que revela la lectura conjunta del epistolario Miguel de Unamuno / Jean Cassou y el texto objeto de estudio.

Empecemos por aquel y recordemos el «espolazo» que el traductor francés habría dado a nuestro autor para que se animara a redactar finalmente ese texto.

Quando 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?*, *¿nivola?*, *¿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 herida en su vuelo mientras se bañaba el sol*<sup>5</sup>.

Las cursivas son mías y pretenden llamar la atención, primero, sobre la vacilación genérica que el mismo autor manifestó ante su nuevo texto *agónico*, y, en segundo lugar, sobre el hecho de que esa declaración, fechada el 16 de julio de 1925, resuena tanto en el umbral («en estos días de mediados de julio de 1925 —ayer fue el 14 de julio— he leído las eternas cartas de amor que aquel otro proscrito que fue José Mazzini escribió a Judit Sidoli<sup>6</sup>) como en el cierre del texto («en cuanto a mis dolores, acaso comunicables, digo lo que Mazzini el 15 de julio de 1835 escribía desde Grenchen a su Judit [...]. No puedo continuar escuchando a Mazzini. Al leer eso, el corazón del lector oye caer del cielo negro, de por encima de las nubes amontonadas en tormenta, los gritos de un águila herida en su vuelo cuando se bañaba en la luz del sol<sup>7</sup>). Además, si nos fijamos también en la versión española de 1927, veremos que la frase «ilógica» que abre el texto podría, a su vez, corroborar la idea de la redacción de un tirón, de esa parte del texto, durante el «verano de 1925» («cuando escribo estas líneas, a fines del mes de mayo de 1927, cerca de mis setenta y tres, y aquí, en Hendaya, en la frontera misma, en mi nativo país vasco, a la vista tantálica de Fuenterrabía, no puedo recordar sin un escalofrío de congoja aquellas infernales mañanas de mi soledad de París, en el invierno del verano<sup>8</sup> de 1925, cuando en mi cuartito de la pensión del número 2 de la rue

5. Cito la correspondencia según mi propia transcripción del material custodiado en la Casa Museo Unamuno.

6. UNAMUNO, Miguel (de), *Cómo se hace una novela*, Buenos Aires, Alba, 1927, p. 64.

7. UNAMUNO, Miguel (de), ob. cit., p. 111.

8. Pese a las varias explicaciones que se han dado a esta extraña construcción, propongo la posibilidad no de un error por parte de Unamuno, sino sencillamente la del deseo de hacer un oxímoron para acentuar la dramaticidad de su descripción.

Lapérouse me consumía devorándome al escribir el relato que titulé: *Cómo se hace una novela*<sup>9</sup>). Todo ello sin descartar que lo dicho remita a un estado anímico que empezó durante el invierno de 1924, es decir, con la llegada del desterrado a París. Un estado anímico, subrayémoslo, íntimamente vinculado con el terror a la muerte, o mejor dicho, con el temor a morir en tierra ajena, que fue ganando al autor al hilo de los días, de las semanas, de los meses, de los años —de los siglos— que duró su destierro, su «descielo».

Recordada la dimensión confidencial y diarística del escrito, veamos ahora lo que el mismo tiene del cuaderno de bitácora, a saber, de unos potenciales «cahiers d'exercices et d'études» que podrían servir «à ceux que les questions de métier intéressent», por decirlo con las palabras de la irónica dedicatoria de Gide. El epistolario unamuniano y el texto de 1924 pueden volver a ponernos sobre la pista de lo que apunta al carácter *metaliterario* del texto. Deseo insistir en esa dimensión, presente, por cierto, desde el título de la obra unamuniana, porque es la lectura de un artículo de Azorín sobre *Colère* seguido de *Journal de colère*, obras de Jacques de Lacretelle parecidas a las susodichas de Gide aunque hoy en día olvidadas, lo que llevó a Unamuno a retomar la pluma y, por tanto, motivó una nueva «continuación» de la obra, que no es sino una variación sobre el diarismo y la baraja. Y vamos a ver enseguida que lo que chocó a Unamuno en lo de Azorín es el carácter «experimental» que, por su parte, Garragori pretendió ver en su obra.

De todos estos trabajos, el más interesante, sin duda, es el *Diario de cólera*, es decir, las notas que, si no día a día, al menos muy frecuentemente, ha ido tomando el autor sobre el desenvolvimiento de la novela que llevaba entre manos. Ya se ha escrito, recientemente, otro diario de esta laya; me refiero al libro que el sutilísimo y elegante André Gide ha escrito para explicar la génesis y proceso de cierta novela suya. El género debiera propagarse. Todo novelista, dice Azorín, 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<sup>10</sup>.

No es difícil entender que quien acababa de escribir la segunda versión de su obra agónica del exilio —obra en la que trataba de desenmarañar cómo se hace una novela... a falta de hacerla—, no podía quedar indiferente ante el alegato provocador de Azorín. La comparación mecanicista del alicantino no convenció en absoluto a quien concebía más bien la novela como un organismo vivo. Además, el parangón tendía a ocultar que si «el relojero conoce reflexivamente, críticamente, el mecanismo del reló», no así el novelista, para el que si hay tapa en la novela, la hay también para él mismo. Por eso, añadía Unamuno, «los mejores novelistas no saben lo que han puesto en sus novelas».

9. UNAMUNO, Miguel (de), ob. cit., p. 9.

10. Citado por Miguel de UNAMUNO, ob. cit., pp. 145-146.

Y si se ponen a hacer un diario de cómo las han escrito, es para descubrirse a sí mismos. Los hombres de diario o de autobiografías y confesiones, San Agustín, Rousseau, Amiel, se han pasado la vida buscándose a sí mismos —buscando a Dios en sí mismos—, y sus diarios, autobiografías o confesiones no han sido sino la experiencia de esa rebusca. Y esa experiencia no puede acabar sino con su vida.

¿Con su vida? ¡Ni con ella! Porque su vida íntima, entrañada, novelesca, se continúa en la de sus lectores, así como empezó antes. Porque nuestra vida íntima, entrañada, novelesca ¿empezó con cada uno de nosotros? Pero de esto ya he dicho algo y no es cosa de volver a lo dicho. Aunque ¿por qué no? Es lo propio del hombre del diario, del que se confiesa, el repetirse. Cada día suyo es el mismo día.

Y ¡jojo con caer en el diario! El hombre que da en llevar un diario —como Amiel— se hace el hombre del diario, vive para él. Ya no apunta en su diario lo que a diario piensa, sino que lo piensa para apuntarlo. Y, en el fondo, ¿no es lo mismo? Juega uno con eso del libro del hombre y el hombre del libro, pero ¿hay hombres que no sean de libro? Hasta los que no saben ni leer ni escribir. Todo hombre, verdaderamente hombre, es hijo de una leyenda, escrita u oral. Y no hay más que leyenda, o sea novela<sup>11</sup>.

Sírvanos la referencia a Amiel, hombre de diario por antonomasia, para matizar algo el carácter diarístico de *Cómo se hace una novela*.

Teniendo presente la temprana negativa de Unamuno a escribir un diario íntimo, pero no menos convencida de que nuestro escrito agónico tiene características de un diario, hago mía la idea de Juan Marichal, quien estudió parte de la producción ensayística de nuestro autor, asimismo *Cómo se hace una novela*, como ejemplos de *diario éxtimo*. *Éxtimo*, y no íntimo, es decir, de carácter público, y no privado, según una oposición que Unamuno dibujó, en 1923, en un artículo escrito con motivo de una nueva edición francesa del *Diario* de Amiel. «Hay quien, decía entonces Unamuno, hace una obra como la de Amiel, pero públicamente, dando al viento de cada día las hojas de la confesión íntima de su vida. No sin peligro [...] pues no hay locura más peligrosa que la de mostrarse desnudo, así al que muestra en público la desnudez de su alma le va mal»<sup>12</sup>. Y diez años más tarde, en una carta dirigida al doctor Marañón con motivo de la publicación del estudio de éste sobre Amiel, Unamuno reiteraba: «... ¿qué han sido y son todos mis escritos, sino diarios gritados en la plaza pública? ¡Íntimos! Más bien, *éxtimos*»<sup>13</sup>.

Hechas estas precisiones, que deben permitir valorar la originalidad de la obra de Unamuno respecto de otras obras de carácter diarístico, cuyos representantes excelsos serían los citados San Agustín, Rousseau, Amiel —elenco al que se debe añadir el nombre de Gide—, vuelvo a nuestro lector para precisar la posición de

11. UNAMUNO, Miguel (de), ob. cit., pp. 147-148.

12. UNAMUNO, Miguel (de), «Una vida sin historia: *Amiel*», *Obras Completas*, IX, Madrid: Afrodisio Aguado, 1958, p. 96.

13. Citado por Juan MARICHAL, «La originalidad de Unamuno en la literatura de confesión», *La voluntad de estilo. Teoría e historia del ensayismo español*, Madrid: Alianza, 1984, p. 157.

*excepción* que ocupa *Cómo se hace una novela* en el conjunto de la producción unamuniana. Posición que puede estudiarse a partir del papel muy especial que desempeña en el texto no el lector implícito, figura clave y recurrente, como bien se sabe, de la narrativa unamuniana<sup>14</sup>, sino el lector en cuanto protagonista de la obra.

Al destacar el carácter excepcional del lector en *Cómo se hace una novela*, no pretendo repetir todo lo que Zubizarreta dijo acerca de él en su clásico e insuperable estudio *Unamuno en su «nivola»*. Basta recordar, por ejemplo, que hizo notar que el «tema de la lectura» —presente metafórica y alegóricamente— constituye el «motivo fundamental» de la obra<sup>15</sup>.

Si bien la lectura es tema fundamental en *Cómo se hace una novela*, no creo que hayamos alcanzado el sentido trágico que ella tiene una vez que se desliga el texto del conjunto de escritos del autor, en particular los del exilio, y se menoscaba la declaración de fracaso del novelista que motivó la aparición de un lector protagonista en su lugar. Por decirlo de otra forma, el lector de *Cómo se hace una novela* no es un lector cualquiera; es un personaje lector que viene a tomar el relevo del fracasado personaje autor. En cuanto a la lectura, no es sino un muy pálido sustituto de una escritura creación. Es huida, escapismo, más que vida. Y el contraste no puede ser mayor entre esa representación y las sinopsis a las que Unamuno nos tenía acostumbrados. Recordemos así que muchos son los libros suyos en los que el protagonista es «escritor». Pensemos, por ejemplo, en don Fulgencio, autor del *Ars magna combinatoria* y de sus complementarios *Apuntes para un tratado de cocotología*; en Víctor Goti, autor de «Niebla»; en Abel Sánchez, autor de unas memorias confesión; o, finalmente, en Ángela Carballino, a su vez, autora de una memoria confesión, pero no de sí misma, sino del párroco, don Manuel, o, mejor, San Manuel Bueno. Comparados con estos, muchísimos menos son aquellos libros en los que ese papel principal pertenece al lector. Y he de especificar «a un lector protagonista», no a un mero lector de novelas o vidas ajenas, como pudieron serlo algunos narradores anónimos, Augusto Pérez o Joaquina, la hija de Abel.

Si bien la novelita *Don Sandalio, jugador de ajedrez* puede desdibujar la nitidez del eje que acabo de trazar entre novelas de autor y novelas de lector —y quizá no sea casual—, creo que sólo parte del relato que forma el enigmático *Cómo se hace una novela* responde plenamente a esta segunda categoría. En ésta, vemos cómo las durísimas condiciones políticas del exilio —condiciones reales y nada ficticias— han podido abocar a Miguel de Unamuno a desistirse de su idea inicial de hacer una novela autobiográfica en la que se habría autorretratado bajo los rasgos de un proscrito. Incapaz de distanciarse de sí mismo, lo que equivale a decir, incapaz de novelizarse y novelizar el mundo, pensó que «la mejor manera de hacer

14. Para una breve síntesis de las distintas interpretaciones de la figura del lector en Unamuno, véase mi libro «Niebla» de Miguel de Unamuno: *A favor de Cervantes y en contra de los «Cervantófilos»*. *Estudio de narratología estilística*, Berna: Peter Lang, 1999, pp. 40-42.

15. Cfr. ZUBIZARRETA, Armando F., *Unamuno en su «nivola»*, Madrid: Persiles, 1960, p. 167 y ss.

esa novela [era] contar cómo hay que hacerla». Nació así la fábula de U. Jugo de la Raza, cuyas desventuras se entremezclaron con las del autor, ocultando en parte, pero en parte sólo, el tono polémico y agresivo del nivel discursivo del escrito. Así pues, es el fracaso novelístico del autor lo que desemboca en la novela del lector U. Jugo de la Raza, quien teme morir al adentrarse en la lectura de un libro algo «encantado», comprado en un puesto de libros de viejo de las riberas del Sena, y que tiene las propiedades de la piel de zapa que mantuvo en vilo, al tiempo que le dio vida y muerte, a Raphaël, el protagonista de *La peau de chagrin* de Balzac. Dos años más tarde hubo más, y el extraño proceso se duplicó, al convertirse Unamuno en traductor, y, por tanto, atentísimo lector comentador de su propia novela de lector. Conversión de la que ni él, ni el texto salieron indemnes, ya que, haciendo suya la estratagema narrativa que había utilizado su personaje Abel al escribir sus memorias de pasión, fue anotando, es decir, actualizando el texto a lo largo de esa relectura vivencia.

Detengámonos ahora en *Don Sandalio, jugador de ajedrez*, novelita que quisiera relacionar formal y temáticamente con *Cómo se hace una novela*. A diferencia de ésta, nos las habemos otra vez con un «escritor», el anónimo epiloguista, quien insinúa que el don Sandalio del epistolero no es sino el mismo Felipe, destinatario de las cartas y, al parecer, el mismísimo «desconocido lector» que envió las cartas a «Miguel de Unamuno», o sea «¡figuras todas de una galería de espejos empañados!», como dice el narrador.

Si nos fijamos ahora en la «trama», podemos observar cómo el desdoblamiento entre «persona» y «personaje», telón de fondo de *Cómo se hace una novela*, se inscribe de nuevo en las distintas imágenes que se reflejan y refractan en la novela del don Sandalio del anónimo y solitario epistolero. De este solitario que ha huido de la tontería humana, que ya no soporta, buscando la compañía de las olas de la mar en un apacible rincón de la costa, al pie de las montañas; de este solitario que no tiene, hace ya años, hogar...

Mi hogar se deshizo, y que hasta el hollín de su chimenea se ha desvanecido en el aire, tú sabes que a esa pérdida de mi hogar se debe la agrura con que me hiera la tontería humana. Un solitario fue Robinsón Crusoe, un solitario fue Gustavo Flaubert, que no podía tolerar la tontería humana, un solitario me parece don Sandalio, y un solitario soy yo. Y todo solitario, Felipe, mi Felipe, es un preso, es un encarcelado, aunque ande libre<sup>16</sup>.

Estas líneas, y se podrían citar otras muchas, dejan pensar que se repite aquí, pero de forma novelizada, el desdoblamiento del cual se hacía eco *Cómo se hace una novela* al presentarnos no solamente la figura del autor escindido entre un Miguel de Unamuno para-sí-mismo y un Miguel de Unamuno para-los-demás, es decir, entre el que quiso o pensó ser y el que fue, en y para España, durante la

16. UNAMUNO, Miguel (de), *La novela de Don Sandalio, jugador de ajedrez en San Manuel Bueno, mártir y tres historias más*, Madrid: Espasa-Calpe, 1933, pp. 164-165.

dictadura de Miguelito, o Miguelón, sino también el desdoblamiento entre los lectores Miguel de Unamuno y U. Jugo de la Raza. Idea que podría encontrar respaldo en la consiguiente identificación entre el epistolero —así mismo don Sandalio— y don Quijote, que viene a duplicar la equiparación Miguel de Unamuno – don Quijote que sustentaba la escritura de *Cómo se hace una novela* y el *Manual de quijotismo*.

No sabes, Felipe, en qué estado de ánimo dejé las ruinas del viejo caserío. Iba pensando que acaso me convendría hacer construir en ellas una celda de prisión, una especie de calabozo, y encerrarme allí. O ¿no será mejor que me lleven, como a don Quijote, en una jaula de madera, en un carro de bueyes, viendo al pasar el campo abierto en que se mueven los hombres cuerdos que se creen libres? O los hombres libres que se creen cuerdos, y es lo mismo en el fondo. ¡Don Quijote! ¡Otro solitario como Robinson y como Bouvard y Pécuchet, otro solitario, a quien un grave eclesiástico, henchido de toda la tontería de los hombres cuerdos, le llamó don Tonto, le diputó mentecato y le echó en la cara sandeces y vaciedades!

Y respecto de don Quijote, he de decirte, para terminar de una vez este desahogo de cartas, que yo me figuro que no se murió tan a seguido de retirarse a su hogar después de vencido en Barcelona por Sansón Carrasco, sino que vivió algún tiempo para purgar su generosa, su santa locura con el tropel de gentes que iban a buscarle en demanda de su ayuda para que les acorriese en sus cuitas y les enderezase sus tuertos, y cuando se les negaba se ponían a increparle y a acusarle de farsante o de traidor. Y al salir de su casa, se decían: «¡Se ha rajado!» Y otro tormento aún mayor que se le cayó encima debió de ser la nube de reporteros que iban a someterle a interrogatorios o, como han dado en decir ahora, encuestas<sup>17</sup>.

Si bien es verdad que el tema del otro<sup>18</sup>, del doble, siempre estuvo presente en la obra de Miguel de Unamuno —pensemos, por ejemplo, en Abel Sánchez—, todo indica que ha adquirido nuevo vigor y cobrado nuevos matices durante el exilio. Y no se puede descartar que ello se deba a los trágicos descubrimientos parisinos.

En París, Unamuno termina por comprender que su lección moral no había conmovido de verdad. Y contrastada su figura de rebelde sobre un fondo gris, chato, adquiría, hasta para él mismo, una contorsión desmesurada y al borde del

17. UNAMUNO, Miguel (de), *Don Sandalio*..., pp. 166-167.

18. Es particularmente interesante observar que también Zubizarreta se vio abocado a dedicar unas cuantas líneas —en realidad, un apéndice— de su *Unamuno en su «nivola»* al problema del «otro», y otras a las estructuras de *El hermano Juan o el mundo es teatro. Vieja comedia nueva*. No creo, empero, que éstas tengan carácter exhaustivo y, por lo tanto, valdría la pena retomar el estudio y profundizar en aquella dirección. Sin pretender tampoco la exhaustividad, he tratado de dar nuevos pasos en la dirección de don Juan en «El *Manual de quijotismo* y *Cómo se hace una novela*: Diario *éxtimo* y Cuaderno de Bitácora de una novela sin escribir», *CCMU*, 36, 2001. El enfrentamiento de don Quijote – Miguel de Unamuno y don Juan – Primo de Rivera, que condiciona parte de la escritura del *Manual de quijotismo*, se inscribe, como una filigrana, en la obra de teatro *El hermano Juan o el mundo es teatro. Vieja comedia nueva*.

ridículo. Sólo se le percibía en un gesto de terrible energúmeno. Unamuno era el «escándalo». Sobre él pesaban la incomprensión y, consiguientemente, la soledad<sup>19</sup>.

Basta leer la versión española de *Cómo se hace una novela* para comprender que esa sensación de soledad y de total incomprensión se ha ido reforzando al hilo de los años de exilio. Si la experiencia humana fue durísima, hay que reconocer que tuvo repercusiones positivas en la formación del escritor, ya que, como consecuencia, lo vemos experimentar la creación de unos «personajes al cuadrado», quiero decir, de unos «personajes de personajes», unos «personajes vistos por otros personajes». Bajo esa luz, el exilio parece haber sido la prueba existencial que llevó a Unamuno a descubrir la importancia de la mirada ajena en la constitución, o mejor dicho, en el acabamiento de la personalidad<sup>20</sup>. Este descubrimiento, que no es sino el que hizo el crítico ruso, Mijail Bajtín, casi el mismo año, al hilo de sus reflexiones sobre el «Autor y el héroe», permite distinguir la postura diarística de Unamuno de la de Gide.

Es la originalidad de esa postura lo que me propongo examinar e ilustrar ahora mediante el comentario de algunos fragmentos de o sobre los tres autores (Unamuno, Gide y Bajtín). He sacado los primeros de *La novela de Don Sandalio, jugador de ajedrez* y de *Cómo se hace una novela*. Les siguen unos apuntes críticos sobre la obra diarística de Gide. Y, finalmente, dos pequeños fragmentos del texto de Bajtín; texto clave si los hay, ya que se expresa en él la renuncia del crítico al modelo autobiográfico como vía de conocimiento antropológico e histórico. Esa renuncia que llevará al ruso a interesarse por el mundo polifónico de la novela se puede comparar con la del Unamuno maduro que no escribió su autobiografía de desterrado, ya que ésta no hubiera podido abarcar su *término ad quem*... pero se inventó a don Sandalio. Un don Sandalio, jugador de ajedrez, es decir, que gusta del «solitario de dos en compañía» donde «los peones, alfiles, caballos, torres, reinas y reyes del ajedrez tienen más alma que las personas que los manejan»<sup>21</sup>. ¿Y no fue algo parecido lo que le pasó al desterrado de Hendaya cuando jugaba al solitario a la baraja? Porque, como dice, «mientras manejo reyes, caballos, sotas y ases, pasan en el hondón de mi conciencia, y sin yo darme entera cuenta, el Rey, los tiranuelos

19. ZUBIZARRETA, Armando F., ob. cit., p. 49.

20. Véase, por ejemplo, el fragmento [u6-C4/3 - C44CMU] de nuestra edición del *Manual de quijotismo*. «Histrionismo de don Quijote. El histrión consciente de su histrionismo. Toda persona, todo el que juega un papel en la historia] siquiera de su aldea, es histrión. La conciencia] misma —la conciencia] refleja, tener conciencia] de que se tiene con saber que se está frente a un objeto— es escenario. El que a solas, en su cuarto, se finge un espectador imaginario, se imagina ser observado, y coge un libro chino, sin saber chino, y hace que lo lee para hacer creer al otro, al imaginario, que lo entiende. “Mira que te mira Dios...” y a engañar a Dios. Pero el histrión, el comediente, ¿trata de engañarlos? El que jugando a solitarios mira atrás [es la conciencia]! El loco que se dice rey, ¿lo cree o quiere hacerlo creer? Casos de doble personalidad. La base de la conciencia que no es precis[amente] la inconciencia]» (en prensa).

21. UNAMUNO, Miguel (de), *Don Sandalio*..., p. 139.

pretorianos de mi patria, sus sayones y ministriles, los obispos y toda la baraja de la farsa de la dictadura. Y me chapuzo en el juego y juego con el azar»<sup>22</sup>. Y no olvidemos que autores como Miguel de Unamuno no separan «de los personajes poéticos o novelescos a los históricos». Porque mientras éstos entran en ficción, aquellos se adentran en la vida y acaban siendo más vivos que sus autores.

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<sup>23</sup>.

Es importante insistir en ese vaivén, de la vida a la ficción y de la ficción a la vida, ya que si las novelas de Unamuno tienen *estilo* biográfico<sup>24</sup> es indudablemente porque arrancan de la vida. Ahora bien, de la vida, tal y como la circunscribimos con Gide, al realzar que «le romancier authentique crée ses personnages avec les directions infinies de sa vie possible». Por ello, quizá no sea del todo de extrañar que, a la vuelta del exilio, nuestro autor se anime a publicar las anónimas cartas a Felipe, artificio que le permitió «colocar una especie de autobiografía amañada».

Y cuanto más la leo y la estudio —nos dice el narrador—me va ganando una sospecha y es que se trata, siquiera en parte, de una ficción para colocar una especie de autobiografía amañada. O sea que el don Sandalio es el mismo autor de las cartas, que se ha puesto fuera de sí para mejor representarse y a la vez disfrazarse y ocultar su verdad. Claro está que no ha podido contar lo de su muerte y la conversación de su yerno con el supuesto corresponsal de Felipe, o sea consigo mismo, pero esto no es más que un truco novelístico<sup>25</sup>.

No cabe duda de que esto no es más que un truco novelístico. Mas ¿se habrá dado cuenta el lector de que mediante éste Unamuno resuelve el problema al que se enfrentó sin salvarlo en *Cómo se hace una novela*? Este problema, lo vimos más arriba, era el de la muerte y de la personalidad. Y no lo salvó ahí porque, según

22. UNAMUNO, Miguel (de), *Cómo se hace una novela*, pp. 153-154.

23. UNAMUNO, Miguel (de), ob. cit., p. 67.

24. Cfr. «Biografía no es, pues, biología. Biografía es cosa de estilo y la más íntima del estilo. Todo estilo que lo sea es biográfico, describe una vida. Y aun mejor, es autobiográfico, describe la vida de aquel que lo tiene, del hombre cuyo es el estilo» (UNAMUNO, Miguel (de), «Biografía y biología», *Alrededor del estilo*, O.C., XI, p. 818).

25. UNAMUNO, Miguel (de), *Don Sandalio...*, p. 190.

decía, «no puedo mirarme un rato al espejo, porque al punto se me van los ojos tras de mis ojos, tras su retrato, y desde que miro a mi mirada me siento vaciarme de mí mismo, perder mi historia, mi leyenda, mi novela, volver a la inconciencia, al pasado, a la nada»<sup>26</sup>. Tampoco lo resolvió mediante *Jugo de la Raza*, sobre cuyo final volvió hasta en el penúltimo añadido de 1927. Así, después de negarse a acabar su novela e increpar al lector («Y ahora, ¿para qué acabar la novela de *Jugo*? Esta novela y por lo demás todas las que se hacen y no que se contenta uno con contarlas, en rigor, no acaban. Lo acabado, lo perfecto, es la muerte y la vida no puede morirse. El lector que busque novelas acabadas no merece ser mi lector; él está ya acabado antes de haberme leído»<sup>27</sup>) acabó imaginando un final que parecía ser anticipación del destino de don Sandalio: «¿No sería lo mejor que acabase la novela de mi *Jugo de la Raza* haciéndole que, abandonada la lectura del libro fatídico, se dedique a hacer solitarios y, haciendo solitarios, esperar que se le acabe el libro de la vida? De la vida y de la vía, de la historia que es camino»<sup>28</sup>.

Pues sí, en *Don Sandalio, jugador de ajedrez* —también en *San Manuel Bueno, mártir*—, Unamuno no se enfrenta sólo con el tema de la mirada ajena, sino también con el de la muerte. Pero ha sido largo el camino recorrido desde el destierro. De hecho, si en estas novelas el autor parece aceptar que la muerte de sus personajes sea contada por testigos ajenos, no así en *Cómo se hace una novela*, donde el mismo tema suscitaba aún rebelión de su parte. Unamuno presumió de ser creador de personas y personajes mas no le resultó nada fácil admitir que le pasara lo mismo ante los demás, ni soportó siquiera la idea de que sus lectores pudieran interesarse por la muerte de su personaje. Esas reticencias se debían a que temía verse encerrado, muy a su pesar, en una leyenda, en una novela, que no hubiera hecho a solas y que pudiera llegar incluso a desmentir su propia visión de la historia.

¡Mi novela!, ¡mi leyenda! El Unamuno de mi leyenda, de mi novela, el que hemos hecho juntos mi yo amigo y mi yo enemigo y los demás, mis amigos y mis enemigos, este Unamuno me da vida y muerte, me crea y me destruye, me sostiene y me ahoga. Es mi agonía. ¿Seré como me creo o como se me cree?<sup>29</sup>.

El temor seguía igual en 1927. Al verse incapaz de explicar y hacer entender por qué no podía ni debía volver a España mientras hubiera directorio, Unamuno perdió pie, y quizá fe en lo que hacía, y le invadió la duda respecto del «papel» que desempeñaba en esa *comedia*.

¿No estaré acaso a punto de sacrificar mi yo íntimo, divino, el que soy en Dios, el que debo ser, al otro, al yo histórico, al que se mueve en su historia y con su historia? ¿Por qué obstinarse en no volver a entrar en España? ¿No estoy en vena

26. UNAMUNO, Miguel (de), *Cómo se hace una novela*, p. 71.

27. UNAMUNO, Miguel (de), ob. cit., p. 119.

28. UNAMUNO, Miguel (de), ob. cit., p. 156.

29. UNAMUNO, Miguel (de), ob. cit., p. 71.

de hacerme mi leyenda, la que me entierra, además de la que los otros, amigos y enemigos, me hacen? Es que, si no me hago mi leyenda, me muero del todo. Y si me la hago, también.

Héteme acaso haciendo mi leyenda, mi novela, y haciendo la de ellos, la del rey, la de Primo de Rivera, la de Martínez Anido, criaturas de mi espíritu, entes de ficción. ¿Es que miento cuando les atribuyo ciertas intenciones y ciertos sentimientos? ¿Existen como les describo? ¿Es que siquiera existen? ¿Existen, sea como fuere, fuera de mí?<sup>30</sup>

Pues bien, aunque en términos distintos, se puede decir que son exactamente las mismas obsesiones —de la muerte, de la personalidad, de las imágenes, propias y ajenas— las que atraviesan, de par en par, la obra de Gide, y muy en particular el *Journal* que escribió a lo largo de casi sesenta años. Como recuerda Marty,

C'est bien dans la mesure où, de la confrontation avec Autrui, naît une image qui échappe à l'intention du sujet que le divorce du *Journal* avec les autres prend tout son intérêt. D'où l'aporie dans laquelle se trouve tout humain face à Autrui: je suis à la fois responsable de mon être devant lui, sans pour autant être maître de mon image; autrement dit, face à Autrui, il y a toujours et éternellement un divorce entre l'intentionnalité de mon propos et l'image que mon destinataire *fonde* de moi-même<sup>31</sup>.

Mediante la escritura diarística, que invadió la casi totalidad del espacio discursivo y pervirtió hasta la genuina naturaleza de sus obras narrativas, Gide intentó destejer, de forma muy sistemática, el entramado formado por el conjunto de discursos ajenos que terminaban alienando la imagen, siempre móvil, que él tenía de sí mismo. El diario, con su carácter inacabado y reiterativo —caracteres propios de la vida— fue así el intento gidiano para tener en jaque esa pretensión ajena.

Gide refuse surtout à Autrui la liberté qu'il prend de vouloir le totaliser (faire de lui le total sous une image définitive): il y a là une atteinte douloureuse pour lui non point (et là gît tout le paradoxe du *Journal*) en tant qu'il s'agit d'une atteinte à l'intégrité du Moi, mais, bien au contraire, en tant que la totalisation de son image par Autrui conduit Gide à posséder un Moi défini et définitif, lui qui rêve de ne se saisir que dans et par la seule présence. [...] Le refus gidien d'une totalisation par Autrui, sous la forme psychologique d'un Moi, trouve, je crois, une seconde raison d'être, dans le principe même du *Journal*; car, s'il est une forme qui refuse *a priori* la totalisation, c'est bien celle-là qui confie au retour périodique des jours le soin de permettre une présence renouvelée à soi<sup>32</sup>.

No sé si a raíz de la cruenta experiencia del exilio, pero no creo errar del todo el camino si digo que Unamuno percibió algo mejor que Gide los límites del diario.

30. UNAMUNO, Miguel (de), ob. cit., pp. 97-98.

31. MARTY, Éric, *L'écriture du jour. Le journal d'André Gide*, Paris: Seuil, 1985, p. 68.

32. MARTY, Éric, ob. cit., pp. 78-79.

Sabido es que él renunció muy temprano al diario íntimo<sup>33</sup>, y si volvió a la escritura diarística durante el exilio no cabe la menor duda de que este género fue parentético en su producción. Eso se ve perfectamente si se valora la producción del exilio en conjunto y se la contrapone a la producción anterior y posterior. Destaca entonces que Unamuno no escribió irónicamente, ni escribió una sola novela mientras duró el exilio. Se agarró, en cambio, a los géneros confesionarios y a la lírica y llegó a comprender la sátira amarga de Quevedo, que derrocó, momentáneamente, al gran humorista español de su poética. Y por decir toda la verdad, habría que añadir que el cambio no fue sólo de orden cualitativo, sino también cuantitativo. Cualitativamente se puede observar así el paso de una «retórica de la ironía» a una «retórica de la cólera»<sup>34</sup>, mientras que cuantitativamente se impone la idea de una sequía creadora. Eso es un dato que saltará a la vista de cualquiera que compare el escuetísimo número de artículos publicados a partir del momento en que comenzó el exilio francés con la abrumadora producción de los años anteriores —inclusive el destierro a Fuerteventura, que puede considerarse como un período de «transición», ya que además de artículos paisajistas, Unamuno publicó la treintena de artículos que forman *Alrededor del estilo* y redactó su diario de confinamiento— y posteriores. A la vista de las cifras y de la excepción de Fuerteventura, se ha de pensar que la negativa de Unamuno de publicar en España mientras duró el directorio y tuvo vigencia la censura dista de poder explicarlo todo. Una cosa sí está clara: hubo que esperar su vuelta a España, e incluso el final del año 30, para que el autor volviera a escribir y publicar novelas —y dramas— en su tierra. Es decir, para que volviera sin más... a la ficción.

Comparado con Unamuno, podemos decir que el francés se satisfizo del diario hasta el final de su vida. Delegó la palabra, eso sí, en muchos de sus personajes que fueron redactando a su vez sus diarios —de ahí que Marty considerara la escritura diarística como la forma *intencional* de Gide<sup>35</sup>, pero no inventó otro truco novelístico para poder contar hasta su muerte, o a lo sumo, la muerte de sus personajes. Ironía de la vida, ese papel lo asumió su amiga, la señora Van Rysselberghe. De hecho, fue ella quien tomó el relevo el día de su muerte y contó, en su lugar, el único acontecimiento que él había perseguido durante toda su vida

33. Cfr. ZUBIZARRETA, Armando F., «La inserción de Unamuno en el cristianismo: 1897» en *Tras las buellas de Unamuno*, Madrid: Taurus, 1960, pp. 111-151.

34. Vuelvo a una idea expuesta en mi anterior artículo, centrado en la retórica del exilio, que calificué de colérica.

35. Éric Marty considera la escritura diarística de Gide como su forma de *intencionalidad*, en el sentido fenomenológico de la palabra. Llegó a esta conclusión al darse cuenta de que «non seulement Gide avait tenu un journal à peu près toute sa vie (ce qui déjà, en soi, peut fasciner), mais que la plupart de ses œuvres poétiques ou fictionnelles contenaient un journal ou un fragment de journal comme si cette forme le possédait à ce point qu'elle était pour lui à la source du geste même» (ob. cit., pp. 18-19).

sin poder alcanzarlo. Con el diario sobre Gide que llevó de 1918 a 1951<sup>36</sup>, *la Petite Dame* se convertía así en el más extraño e inesperado albacea que uno se podía esperar.

Au moment de mourir, la chose fondamentale [que Gide] apprenait sur lui-même, c'est que, en basculant vers la mort et le néant, un autre journal que le sien notait, à sa place, et comme pour lui-même, la seule information qu'il était, hélas, incapable de noter ce jour même, et dont pourtant, comme on le verra, c'eût été le plus grand vœu: sa mort<sup>37</sup>.

Y después de pasar revista a las posturas de nuestros escritores ante la muerte, y más aún la relación que se teje entre éstas y la escritura diarística, me falta recordar por qué la distancia que separa lo escrito por Unamuno de 1924 a 1927 y en 1930 remite más directamente a la investigación bajtiniana sobre «el autor y el héroe» que a la postura gidiana. En ese texto, Bajtín atribuye un papel fundamental al Otro, percibido no como una amenaza del Yo, sino como su ineludible —¿y deseable?— complemento. Lejos de alienarme, el Otro está capacitado para darme el complemento espacio-temporal que yo nunca jamás podré tener de mí mismo. El Otro viene a responder así a las dos caras del fallo constitutivo del ser humano descubierto por nuestros narradores al observar su incapacidad de abarcarse totalmente a sí mismo.

La totalidad de mi vida no tiene importancia en el contexto valorativo de mi vida. Los sucesos de mi nacimiento, de mi permanencia evaluable en el mundo, y finalmente de mi muerte, no se realizan en mí ni tampoco para mí. El peso emocional de mi vida en su *totalidad* no existe para mí mismo<sup>38</sup>.

Yo mismo soy la condición de la posibilidad de mi vida, pero no soy su protagonista valioso. Yo no puedo vivenciar el tiempo emocionalmente concentrado que abarca mi vida, así como no puedo vivenciar el espacio que me enmarca. Mi tiempo y mi espacio son tiempo y espacio del autor<sup>39</sup>.

Pero no digamos más, y de la mano de Gide, prosigamos el examen de las dos obras suyas que aislamos al empezar. Pese a lo dicho hasta ahora, quizá siga sorprendiendo el paralelo trazado entre las breves, pero no menos densas, obritas de Unamuno y la larga y atípica novela de Gide —única novela, según el autor, quien repartió su producción narrativa anterior entre relatos cortos (*récits*) y farsas (*soties*).

36. MARTY recuerda que la «Association des Amis d'André Gide» publicó esos diarios con el título *Le journal de la Petite Dame* (ob. cit., p. 19).

37. MARTY, Éric, ob. cit., p. 19.

38. BAJTÍN, Mijail, *Estética de la creación verbal* (trad. de Tatiana Bubnova), Madrid, Siglo XXI, 1998, p. 96.

39. BAJTÍN, Mijail, ob. cit., p. 97.

Huelga decir que no es del lado del argumento donde habrá que buscar afinidades, ya que ni Unamuno ni Gide estuvieron dispuestos a concederle importancia alguna. En 1927, Unamuno puso a sus lectores sobre aviso primero al comentar la complejidad de la nueva versión de *Cómo se hace una novela*:

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<sup>40</sup>.

Y tres años más tarde, al concluir la novelita de *don Sandalio*, el narrador dejó las cosas más claras aún. A él —y a sus lectores?— no le interesa solucionar los problemas ni le interesan los argumentos.

Otra cosa ni me interesa mucho ni les interesa mucho a mis lectores, a los míos. Mis lectores, los míos, no buscan el mundo coherente de las novelas llamadas realistas —¿no es verdad, lectores míos?—; mis lectores, los míos saben que un argumento no es más que un pretexto para una novela y que queda, ésta, la novela, toda entera, y más pura, más interesante, más novelesca, si se le quita el argumento. [...] No son mis lectores de los que al ir a oír una ópera o ver una película de cine —sonoro o no— compran antes el argumento para saber a qué atenerse<sup>41</sup>.

Por lo que se refiere a la posición de Gide, podemos empezar citando un fragmento del diario íntimo de Édouard, novelista y diarista de *Les faux-monnayeurs*, cuyo eco resuena, apenas modificado, en el cuaderno de bitácora del autor. Así, en el tercer capítulo de la segunda parte de la novela, enésimo capítulo centrado en el «Journal d'Édouard (suite)», como lo indica el título, éste va a retranscribir en forma de diálogo la conversación que mantuvo con sus amigos Bernard y Laura en presencia de la psicóloga Sophoniska. Y se lee lo siguiente:

—Je voudrais un roman qui serait à la fois aussi vrai, et aussi éloigné de la réalité, aussi particulier et aussi général à la fois, aussi humain et aussi fictif qu'*Athalie*, que *Tartuffe* ou que *Cinna*.

—Et... le sujet de ce roman?

—Il n'en a pas, repartit Édouard brusquement; et c'est là ce qu'il a de plus étonnant peut-être. Mon roman n'a pas de sujet. Oui, je sais bien; ça a l'air stupide ce que je dis là. Mettons si vous préférez qu'il n'aura pas *un* sujet...

40. UNAMUNO, Miguel (de), *Cómo se hace una novela*, p. 55.

41. UNAMUNO, Miguel (de), *Don Sandalio*..., p. 193.

Y no resisto la tentación de cortar la cita en dos para recalcar que el mayor interés de la declaración reside en lo que motiva el rechazo: la falta de realismo. O mejor dicho, el falso realismo: «Una loncha de vida», hubiera dicho la escuela naturalista —añade, con sorna, Édouard.

Le grand défaut de cette école, c'est de couper sa tranche toujours dans le même sens; dans le sens du temps, en longueur. Pourquoi pas en largeur? Ou en profondeur? Pour moi, je voudrais ne pas couper du tout. Comprenez-moi: je voudrais tout y faire entrer, dans ce roman. Pas de coup de ciseaux pour arrêter, ici plutôt que là, sa substance<sup>42</sup>.

La idea de un nuevo realismo, que lo abraza todo, viene reafirmada en la idea de un cierre que no sería un final. Una idea que encontramos tanto en el *Journal des faux-monnayeurs*, como en el diario de Édouard, según observó Pierre Chartier en su análisis de las obras.

En des termes plus généraux de «poétique», Gide formule dans le *Journal des faux-monnayeurs* sa propre règle de la fin:

«Ce qui m'attire vers un nouveau livre, ce ne sont point tant de nouvelles figures, qu'une nouvelle façon de les présenter. Celui-ci s'achèvera brusquement, non point par épuisement du sujet, qui doit donner l'impression de l'inépuisable, mais au contraire, par son élargissement et par une sorte d'évasion de son contour. Il ne doit pas se boucler, mais s'éparpiller, se défaire...».

Cette règle d'une fin qui ne finit pas est énoncée dans le roman, sous le chef d'Édouard, dès la rédaction par le romancier fictif des trente premières pages du roman en abyme.

«X soutient que le bon romancier doit, avant de commencer son livre, savoir comment ce livre finira. Pour moi, qui laisse aller le mien à l'aventure, je considère que la vie ne nous propose jamais rien qui, tout autant qu'un aboutissement, ne puisse être considéré comme un nouveau point de départ: 'Pourrait être continué...' c'est sur ces mots que je voudrais terminer mes *Faux-monnayeurs*»<sup>43</sup>.

Si no es del lado del argumento donde se han de buscar afinidades, quizá se entienda, a la luz de estas citas, que sí se pueden encontrar, en cambio, del lado del declarado deseo de los autores de renovar la concepción tradicional de la novela. Obviamente, no se trata de recordar ahora todo lo que la *nivola* implicó en cuanto alternativa al realismo puramente aparential<sup>44</sup>. Alternativa que, sin embargo, se puede parangonar con la incesante búsqueda de nuevos modelos narrativos de Gide, aun cuando éste consideró que no había escrito más que una

42. GIDE, André, *Les faux-monnayeurs*, Paris: Gallimard (Folio), 2001, p. 215.

43. CHARTIER, Pierre, *Pierre Chartier commente les Faux-monnayeurs d'André Gide*, Paris: Folio, 1991, pp. 57-58.

44. Cfr. VAUTHIER, Bénédicte, *Arte de escribir e ironía en la obra narrativa de Miguel de Unamuno*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2004, en particular «La nivola (1). En la estela de un malentendido histórico».

novela: la que examinamos. Sea lo que sea, está claro que esa actitud de rebeldía hacia los cánones narrativos deja muy a las claras que, a ninguno de los dos escritores le satisfizo el legado de sus pares. Y si ninguno de los dos llegó tampoco a teorizar su búsqueda poética en un estudio formal y autónomo de crítica literaria, ambos desperdigaron sus puntos de vista a lo largo de su quehacer narrativo, muy en particular en las obras que nos detienen ahora. Es obvio que las razones «personales» que motivaron a los autores a dar cuenta de sus poéticas tienen poco que ver entre sí. No obstante, osaré resumir ambos proyectos con las palabras que Gide escribió en el umbral de su *Journal des faux-monnayeurs*:

Il n'y a pas, à proprement parler, un seul centre à ce livre, autour de quoi viennent converger mes efforts; c'est autour de deux foyers, à la manière des ellipses, que ces efforts se polarisent. D'une part, l'événement, le fait, la donnée extérieure; d'autre part, l'effort même du romancier pour faire un livre avec cela. Et c'est là le sujet principal, le centre nouveau qui désaxe le récit et l'entraîne vers l'imaginaire. Somme toute, ce cahier où j'écris l'histoire même du livre, je le vois versé tout entier dans le livre, en formant l'intérêt principal, pour la majeure irritation du lecteur<sup>45</sup>.

En Gide, estos dos ejes están representados por la trama de *Les faux-monnayeurs*, por un lado, el diario de Eduardo, por otro. Un diario, íntimo y de bitácora, que ocupa nada menos que quince de los cuarenta y ocho capítulos de la novela e interrumpe constantemente la trama, imposibilitando el progreso lineal de la historia. Fuera de la *novela*, pero estrechamente vinculado con ella, tenemos el *Journal des faux-monnayeurs*, diario del escritor, que duplica al tiempo que descentra el diario del personaje escritor.

En Unamuno, los dos ejes se dan en lo que Zubizarreta consideró «el plano de *memorias* documentales directas», por un lado, y el plano de «la novela autobiográfica»<sup>46</sup>, por otro. Fuera del *diario*, pero no menos estrechamente vinculado con él, tenemos las obras unamunianas posteriores al exilio en las que resuenan constantemente ecos de esas vivencias. Son éstas, con su carácter acabado, las que más claramente refuerzan el carácter diarístico de *Cómo se hace una novela* y el *Manual de quijotismo*, obras en construcción. Ello se ve claramente en *La novela de Don Sandalio, jugador de ajedrez*, que no sólo retoma la historia de Jugo de la Raza ahí donde la había dejado Miguel de Unamuno en 1927, sino que dinamita la forma del monólogo al ofrecerse como epistolario. De forma complementaria, ello se ve en la obra de teatro *El hermano Juan o el mundo es teatro. Vieja comedia nueva*<sup>47</sup>. Escrita durante los mismos años de exilio, ella ofrece la interpretación

45. GIDE, André, *Le journal des faux-monnayeurs*, pp. 51-52.

46. Cfr. ZUBIZARRETA, Armando F., ob. cit., p. 90 y ss.

47. Aludiendo a una carta dirigida a Concepción (26-II-1926), Zubizarreta recuerda que Unamuno consideró la dictadura como una *comedia*, es decir, como una farsa (ob. cit., p. 326, n. 11). En «Miraba a la mar la vaca», artículo del 15 de mayo de 1926, Unamuno habla de la tragicomedia de España. «Bueno, y todo eso, ¿a qué conduce? ¿Que a qué? Pues a jugar con los conceptos y a distraerme así del

¿definitiva? del mito donjuanesco<sup>48</sup>, contrapunto de las desventuras de Unamuno – don Quijote con el dictador que cierran también la versión española de *Cómo se hace una novela*.

Y yo estoy aquí, en el destierro, a la puerta de España y como su ujier, no para lucir y lucirme, sino para alumbrar y alumbrarme, para hacer nuestra novela, historia, la de nuestra España. Y al decir que estoy para alumbrarme, con este —*me* no quiero referirme, lector mío, a mi *yo* solamente, sino a tu *yo*, a nuestros *yos*. Que no es lo mismo nosotros que *yos*.

El desdichado Primo de Rivera cree lucirse, pero ¿se alumbra? En el sentido vulgar y metafórico sí, se alumbra, pero de todo tiene menos de alumbrado. Y ni alumbra a nadie. Es un fuego fatuo, una lucecita que no puede hacer sombra<sup>49</sup>.

Frente a *Cómo se hace una novela*, las obras narrativas y de teatro posteriores al exilio revelan cómo, una vez más, Unamuno ha sido capaz de transubstanciar sus experiencias vitales para darles forma y vida literarias.

Mas, tal y como insinuaba Gide al final de la cita que nos ha detenido, tal y como insinuó Unamuno a lo largo de toda su obra, semejantes procedimientos exigen del lector que colabore en la creación —o recreación— del sentido, al mismo tiempo que le prohíben la entrada en ficción, constantemente recordada por lo que es.

Y está claro que es ahí donde hay que tratar de valorar el sentido de la *mise en abyme*, de estos relatos, enchufados como las cajitas de laca japonesas, de nuestras obras. Ahora bien, en lugar de contentarse con subrayar las destrezas narrativas que este artificio literario revela de modo ejemplar en las dos obras —¿dos obras?— que examinamos, quizá valga la pena volver «a las fuentes» de las mismas para realzar, con Alain Goulet, lo que ellas implican en y para el sujeto.

La definición del *Journal* de Gide ha solidado y suele servir de punto de referencia y de arranque a quienes hablan de *mise en abyme*. Mediante una serie de circunvoluciones, Gide trató de definir ahí la quintaesencia de lo que intentó expresar en sus obras juveniles: *La tentative amoureuse*, *Les cahiers d'André Walter*, o *Paludes*, obras muy anteriores, pues, a *Les faux-monnayeurs*. Y decía lo siguiente: «J'aime assez qu'en une œuvre d'art, on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus

---

peso de la historia. Y ¿cómo me pesa, Señor! Si no fuese por estos jugueteos conceptistas y conceptuosos, ¿cómo podría soportar el peso de la historia actual de mi patria? Si no me pusiese así, en la repisa del infinito, de lo que no tiene fin, ¿cómo podría resistir la obsesión de la finalidad del drama actual de mi España, de su tragicomedia? Esta pasará, como pasan las olas de la mar, quedará el abismo del océano. Y quedarán las eternas cuestiones que levantó Parménides. Veremos lo que mañana dicen los diarios de mi patria. Por hoy voy a dormir...» (art. cit., *Obras completas*, x, p. 765).

48. Véase nota 18.

49. UNAMUNO, Miguel (de), *Cómo se hace una novela*, p. 159.

sûrement toutes les proportions de l'ensemble»<sup>50</sup>. Seguía una serie de ejemplos, sacados o bien de las artes plásticas (Memling, Quentin Metsys, Velázquez), o bien de la literatura (*Hamlet*, *Wilhelm Meister* o *La chute de la maison Usber* de Edgar Allan Poe). Pero añadía el autor: «Aucun de ces exemples n'est absolument juste. Ce qui le serait beaucoup plus, ce qui dirait bien mieux ce que j'ai voulu dans mes *Cabiers*, dans mon *Narcisse* et dans *La Tentative*, c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste dans le premier, à en mettre un second 'en abyme'»<sup>51</sup>.

Los ejemplos plásticos y literarios traídos a colación por Gide son los que se suelen citar como formas canónicas de *mise en abyme*. Lo que no deja de ser curioso, ya que ninguno de ellos convenció del todo a quien había echado mano de ellos solamente para ilustrar su reflexión. De hecho, la preferencia de Gide va al «blasón heráldico», es decir, a la técnica que consiste en incrustar otro blasón en el primero. Después de recordar la etimología de las palabras que están en el origen de la metáfora<sup>52</sup>, Goulet la explica.

Il s'agit donc d'un écu en réduction placé au cœur de l'écu. Ce blason miniature ne reproduit jamais l'ensemble de l'écu qui lui sert de cadre, mais peut en reproduire un quartier, c'est-à-dire les alliances ou les ascendances nobles. Il y a bien cependant réduction partielle de l'ensemble, ce qui conduit Dällenbach à définir la mise en abyme comme «toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient».

Cette dernière métaphore accentue un trait que nous avons déjà rencontré: la mise en abyme concerne essentiellement *l'affirmation d'une identité en relation avec une famille, une race, une histoire qui a déjà eu lieu, ou plus généralement avec une référence par rapport à quoi il convient de se définir*<sup>53</sup>.

Antes de volver sobre la importancia de la últimas líneas que he subrayado, preciso que, lejos de ser una reflexión sobre técnicas narrativas, estos apuntes gidianos son una meditación del escritor sobre la «retroacción del sujeto sobre sí mismo», o sea, se trata de una reflexión del escritor sobre «la influencia del libro sobre el que lo escribe». Así, como aclara Goulet, «c'est l'effet performatif de la projection du Moi de l'auteur dans l'Autre de la fiction qui a conduit Gide, par paliers, à théoriser pour la première fois la pratique de la mise en abyme qui est au fondement de sa création littéraire»<sup>54</sup>.

50. GIDE, André, *Journal I : 1887-1925*, Paris: Gallimard (La Pléiade), 1996, p. 171, citado por Alain GOULET, «Aux sources de la mise en abyme: la 'réroaction du sujet sur lui-même'», *André Gide. Écrire pour vivre*, Paris: José Corti, 2002, pp. 68-69.

51. *Ibidem*.

52. Alain Goulet aclara el sentido de la metáfora al acudir al *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*. «Le recours à une troisième métaphore permet alors de nommer et de baptiser le phénomène par le "procédé du blason", emprunté à l'héraldique, et l'"abyme" de l'écu qui "se dit d'une pièce placée au milieu de l'écu, sans toucher ni charger aucune autre pièce". Il s'agit donc d'un écu en réduction placé au cœur de l'écu» (GOULET, Alain, ob. cit., p. 78).

53. GOULET, Alain, ob. cit., p. 78.

54. GOULET, Alain, ob. cit., p. 68.

De la misma forma que la escritura diarística puede leerse como conjura de la muerte y de la enajenación, esa precisión permite recalcar que, antes de ser una *técnica*, la *mise en abyme* es una *función*, que podríamos resumir hablando de «catarsis». Y está claro que la virtud catártica del hallazgo tiene que ver con la relación de parentesco que existe entre los blasones, relación que en las obras que examinamos se da entre el autor y su personaje: Gide / Édouard, por un lado, Miguel de Unamuno / U. Jugo de la Raza, por otro. Por este motivo, podríamos aplicar a la obra de Unamuno, y sin cambiar una palabra, lo que Goulet nos dice en la conclusión de su estudio sobre la función principal de la *mise en abyme* en Gide:

Elle est ce qui transforme la fiction en un médaillon affiché, la fait dialoguer avec l'instance narratrice dont elle est une expression distanciée, un miroir qui révèle des zones obscures, cachées, inconscientes, et qui rétroagit sur le sujet de l'écriture, le transforme, lui permet de passer outre. Faisant jouer la part de l'Autre en soi, elle la met en scène de façon ironique et critique, et s'en purge [...].

Au-delà de l'interaction entre l'histoire et la narration, il est nécessaire que «le sujet même de l'œuvre» soit «transposé à l'échelle des personnages», ce qui postule la mise en abyme *stricto sensu*, et postule l'existence de trois niveaux textuels: celui de la narration, de la fiction, et de l'histoire dans l'histoire, qui jouent entre eux en se mettant mutuellement en question. En définitive, ce dispositif d'emboîtement de miroirs ironiques et déformants permet l'expression de la polyphonie interne, donne une forme aux dialogues de la conscience, et en transformant le pour-soi en pour-autrui, il permet à l'auteur de s'en délivrer, d'avancer, et de se construire par mues successives<sup>55</sup>.

55. GOULET, Alain, ob. cit., pp. 89-90.