

## CERCAS Y UNAMUNO: *LA VELOCIDAD DE LA LUZ Y CÓMO SE HACE UNA NOVELA*

### *Cercas and Unamuno: La velocidad de la luz and Cómo se hace una novela*

Thomas R. FRANZ

Ohio University

Correo-e: franz@ohio.edu

Fecha de recepción: 23/2/2009; aceptación definitiva: 30/4/2009

RESUMEN: Este estudio demuestra las múltiples maneras en que *La velocidad de la luz* (2005), de Cercas, no solo se modela en técnicas de *Cómo se hace una novela* (1927), de Unamuno, sino que reproduce –con su «Cercas» ficticio y sus alusiones al Cercas histórico– al Unamuno histórico y al «Unamuno» ficticio de su conocida novela. Como el «Unamuno» de *Cómo se hace*, el personaje «Cercas» se obsesiona de su estatura pública, que amenaza con devorar su verdadera personalidad. A diferencia de «Unamuno», «Cercas» se da cuenta de que el propósito de escribir no es eternizarse a todo coste, ni siquiera literaturizar su vida personal, sino expiar la inextinguible culpa que siente por haber ofendido y traicionado a distintas personas. La novela de Cercas rinde homenaje a la más transparente de las metanovelas de Unamuno, pero parece censurar la alegada tendencia unamuniana de no cuestionar al máximo ciertas motivaciones suyas, censura que la novela de Unamuno es completamente capaz de rebatir.

*Palabras clave:* Unamuno, Cercas, *Cómo se hace una novela*, *La velocidad de la luz*, metaficción, autobiografía, autoanálisis, esposa, tentación sexual, prolepsis, analepsis.

ABSTRACT: This study demonstrates the many ways in which *La velocidad de la luz* (2005), of Cercas, not only is modeled on techniques of *Cómo se hace una novela* (1927), of Unamuno, but that it reproduces –with its fictitious «Cercas»

and its allusions to the historical Cercas– the historical Unamuno and the fictitious «Unamuno» of his well-known novel. Like the «Unamuno» of *Cómo se hace*, the character «Cercas» is obsessed with his public persona, which threatens to devour his true personality. Contrary to «Unamuno», «Cercas» realizes that the purpose of his writing is not to eternalize himself at all cost, not even to create literature out of his personal life, but to expiate the unexpiable guilt that he feels on account of having offended and betrayed various people. Cercas's novel renders homage to the most transparent of Unamuno's metanovels, but it seems to censure Unamuno's alleged tendency not to question his motivations to the maximum degree, a censuring that Unamuno's novel is perfectly capable of refuting.

*Key words:* Unamuno, Cercas, *Cómo se hace una novela*, *La velocidad de la luz*, metafiction, autobiography, self-analysis, wife, sexual temptation, prolepsis, analepsis.

En *Soldados de Salamina* (2001) y *La velocidad de la luz* (2005) Javier Cercas describe el proceso de escribir la misma novela en la que su protagonista –el mismo Cercas– busca el material histórico (el de la Guerra Civil y el de la guerra norteamericana de Vietnam) necesario para la composición de su novela. Esta fórmula recuerda hasta cierto punto la de toda novela metaficticia con bases históricas, pero, entre las pocas narrativas de esta índole que han alcanzado el estatus de «clásicas», hace pensar en *Cómo se hace una novela* (1927) de Unamuno, cuyo co-protagonista –Unamuno mismo (el otro es su álgter-ego U. Jugo de la Raza)– repasa datos de la dictadura de Primo de Rivera, el promulgador de su exilio, y va a la rebusca de su propia identidad. El propósito del estudio actual, que se enfoca en *La velocidad de la luz*, es comprobar que la novela de Cercas tiene algunos vínculos con la novela de Unamuno, tan estrechos y tan intertextuales que se puede afirmar sin lugar a dudas que la novela de Cercas gana otras dimensiones con tener un lector que antes haya leído la narrativa de Unamuno. De la misma manera que la tercera novela de Cercas, *El vientre de la ballena* (1997), depende de *La Voluntad* (1902) de Azorín (*El vientre*, pp. 164-165, 229-230), con la que comparte importantes intertextualidades, Cercas selecciona aquí, como modelo poco disfrazado, otra obra innovadora del 98<sup>1</sup>.

En *Cómo se hace una novela* el protagonista, Unamuno (acusamos que en realidad es «Unamuno»), se encuentra exiliado en París y, para quitarse el aburrimiento del proscrito que en efecto no tiene qué hacer, decide escribir una novela. Inventa

1. En *El vientre de la ballena*, el narrador autodiegético escribe también un libro sobre Azorín que constituye la misma clase de *collage* de observaciones inconexas que representa estructura paralela de la historia que cuenta en su novela. Sus teorías sobre *La Voluntad* y su protagonista, Antonio Azorín, en realidad se basan en comentarios sobre Azorín expuestos por su amigo Ignacio y en la crítica de éste dirigida a otros autores. Su novela misma proyecta demostrar cómo «un personaje de destino se convierte en un personaje de carácter» (p. 169), la misma transformación que cree descubrir en *La Voluntad*.

a un protagonista a quien llama U. Jugo de la Raza que admite no ser otro que él mismo, Unamuno. Un día Jugo de la Raza, deambulando cerca del Sena, se compra una copia de *La peau de chagrin* de Balzac. Al principio se resiste a leerla, temiendo sacrificar su verdadero yo al de su protagonista, pero poco a poco empieza a digerirla y en efecto la lee hasta identificarse completamente con el protagonista de la obra. Eventualmente tanto el protagonista de Balzac, como Jugo de la Raza, como Unamuno (además del lector de la narrativa de Unamuno) topan con una frase del narrador inicial que dice: «Cuando el lector llegue al fin de esta dolorosa historia se morirá conmigo» (p. 74). Unamuno empieza a dudar que su fama de pros-crito –fama que él cultiva igual que cultiva la de escritor agónico– pueda salvarle de la nada. Es más, esta búsqueda de la celebridad le puede llevar a sacrificar su verdadera personalidad ante un ídolo ficticio, hasta el punto de que este ídolo se convierta en su esencia:

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 yo como me creo o como se me cree? (p. 71).

[...]

Y no tendrán algo de razón? 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? (pp. 97-98).

[...]

Es que represento una comedia, hasta para los míos? [sic] Pero no! [sic] Mi vida y verdad son mi papel (p. 101).

Elaborándose una nueva personalidad por medio de la composición de *Cómo se hace una novela*, Unamuno trata de rescatar su yo sacrificado en aras de su búsqueda de una fama herostrática (ULMER, pp. 6-7).

La distancia que separa a Unamuno de su esposa e hijos en España le divorcia aun más de su papel legítimo de esposo y padre. En el contexto de esta separación y con la creciente seguridad de que la dictadura de Primo no va a desaparecer de la noche a la mañana, a Unamuno se le ocurre suicidarse. Meses antes, encontrándose exiliado en la isla de Fuerteventura, viene a visitarle una mujer argentina, esposa frustrada que intenta hacerle el amor (pp. 102-103). La mujer se llama Delfina Molina y Vedia, y setenta y cinco años después María de las Nieves Pini-llos Iglesias escribe un libro, *Delfina, la enamorada de Unamuno*, que detalla no solo la visita de la argentina a Fuerteventura sino su inmensa serie de disparatadas cartas amorísticas a Unamuno. De modo somero, Unamuno –cuyas cartas a Delfina

no se han localizado— explica cuán fácil era rechazar el cariño de esta mujer tan herostrática como él:

Acaso quería darme a entender que llegaba a hacer conmigo lo que los míos, mi mujer y mis hijos, no habían hecho. Esa dama es mujer de letras, y mi mujer, aunque escriba bien, no lo es. Pero es que esa pobre mujer de letras, preocupada de su nombre y queriendo unirlo al mío, me quiere más que mi Concha, la madre de mis ocho hijos y mi verdadera madre? (*Cómo se hace*, p. 102).

Jugo de la Raza sigue leyendo la novela de Balzac y eventualmente quema la obra por no sucumbir ante la tentación de leerla hasta su fatídico final. Tan identificado se encuentra con el protagonista del libro quemado que no puede resistir la tentación de descubrir lo que le acontece. Así se compra otro ejemplar del libro y continúa su lectura. Aunque tiene miedo de morir con la muerte del protagonista balzaciano, no le queda remedio: el personaje de Balzac se ha convertido en el «otro» que define su propia identidad. Se decide a leer la historia hasta su final. Así termina la primera versión, la versión francesa —*Comment on fait un roman*— de 1926, de la novela de Unamuno. En 1927 Unamuno amplía la novela cuando le llega la oportunidad de vertir la obra al castellano y publicarla en Buenos Aires. Opta por incluir datos más recientes, tanto los de su protagonista, Unamuno, como los de U. Jugo de la Raza que su autor inventa. Este vaivén entre 1924-1926 y 1926-1927 produce la misma estructura de prolepsis y analepsis que caracteriza *Soldados de Salamina* (HUGHES, pp. 370-386) y *La velocidad de la luz*. Más que nada, hace que Jugo de la Raza viaje por tierras que él mismo, Unamuno, había visitado, para sobreponer la identidad de los personajes Unamuno y Jugo de la Raza. Mete estos datos e incidentes entre corchetes y otros los coloca al final en una larga continuación de siete partes que no se clausura. El número siete es significativo por ser el número bíblico sugestivo de la eternidad. Lo que Unamuno ha hecho es escribir una historia de nunca acabar en la cual ni el personaje de Balzac, ni Jugo de la Raza, ni Unamuno ni el lector van a morir mientras quede otro lector para dar vida a todos estos personajes. Por medio del arte centrado en una serie infinita de lectores se ha creado una eternidad virtual.

La novela de Cercas enseguida nos hace pensar en Miguel de Unamuno. En la primera página Cercas se compara con Marcos, el mejor amigo de la adolescencia: «Desde siempre Marcos quería ser pintor; yo no, yo quería ser escritor» (p. 15). Las palabras «desde siempre» suenan a eternidad, y la situación de los amigos antitéticos hace pensar en Joaquín y Abel de la novela *Abel Sánchez* (1917) de Unamuno, en la cual Abel es pintor y Joaquín, aunque oficialmente es médico, ocupa su tiempo escribiendo libros de ficción. De hecho, *Abel Sánchez* se inicia con palabras que evocan la misma situación primogenia que crean las primeras palabras de Cercas: «No recordaban Abel Sánchez y Joaquín Monegro desde cuándo se conocían. Eran conocidos desde antes de la niñez [...]» (p. 679). Cercas vuelve a plantear el eco

de *Abel Sánchez* una vez más al presentar a los hermanos Rodney y Bob Falk: «La disparidad entre Rodney y Bob acabó constituyendo la mejor garantía de una complicidad fraternal que nada parecía capaz de quebrantar» (p. 93). Pero antes de enfocarnos en los detalles unamunescos de la novela de Cercas, hay que resumir primero ciertos detalles clave de su trama de la misma forma que hemos resumido los de la novela de Unamuno.

En *La velocidad de la luz*, Javier Cercas (es en realidad un «Javier Cercas», un ente ficticio) se encuentra metido en la carrera de periodista y novelista en Gerona, carrera sin futuro. Como el co-protagonista de *Cómo se hace una novela* —el Unamuno proscrito— Cercas en efecto no hace nada. Al encontrarse aferrado a su rutina, un antiguo profesor le habla de la posibilidad de meterse gratis en un programa de doctorado en la Universidad de Illinois, Estados Unidos. Cercas llega a la ciudad de Urbana (donde también había pasado varios años el Javier Cercas histórico) y allí conoce a un estudiante mayor de nombre Rodney Falk, que había luchado años atrás en la guerra de Vietnam. Se hacen buenos amigos pero, después del primer semestre, Rodney desaparece bajo misteriosas circunstancias, y Cercas viaja al pueblo natal de éste y trata de sacarle información al nada cordial padre del amigo. La serie de viajes que hace al pueblo, hacia el cual empieza a sentir afecto, crea un fuerte paralelo entre las odiseas existencialistas de Rodney y Cercas y la de Unamuno en el exilio. En ambas novelas los múltiples viajes y excursiones —aparentemente sin ton ni son— se convierten en emblemas de la falta de plan en las novelas que narran estos viajes. Eventualmente el padre le invita a Cercas a que vuelva y le regala centenares de cartas que Rodney les había mandado a sus padres desde Vietnam. A diferencia de *Jugo de la Raza* en su encuentro con la novela de Balzac, Cercas no titubea ante el proyecto de sumergirse en estas cartas por tener mucho menos *yo* para perder que el álter ego de Unamuno. Las cartas representan el texto primitivo que Cercas eventualmente volverá a escribir y combinar con su propia historia dentro de su futura novela. Es una novela que, como su obra anterior, *Soldados de Salamina*, nunca va a reproducir a la satisfacción de su autor la experiencia de escribirla, igual que la narrativa de Unamuno jamás logra recuperar su propia personalidad sin distorsionar sus esencias (ULMER, pp. 33-35). La reelaboración de las cartas, que se fertilizarán con datos sacados de múltiples historias profesionales de la guerra de Vietnam, representa en *La velocidad de la luz* el mismo proceso que Unamuno lleva a cabo con la reescritura del *Comment en fait un roman* de 1926 para crear la definitiva edición en español titulada *Cómo se hace una novela* de 1927. El padre le explica que, al volver de Vietnam, Rodney se había portado como persona normal, se había casado y había tenido un hijo. La gente del pueblo le consideraba un héroe, una celebridad por haber luchado en Vietnam. Después de unos encuentros con ex-compañeros de guerra, sin embargo, su vida había empezado a amargarse. Ya no le era posible conformarse con su celebridad de héroe, pero tampoco le era posible alejarse definitivamente de este papel que le había impuesto la sociedad. Su sufrida esposa al fin y al cabo había tenido que buscar un divorcio. Rodney era incapaz de volver a trabajar, y por fin se matriculó

en el programa de literatura española de la Universidad de Illinois aunque más como distracción que como estudiante serio.

Cercas eventualmente vuelve a España sin completar su programa doctoral. Se enamora de una mujer, se casan y tienen un hijo. Como se puede ver, su vida empieza a constituir un paralelo con la de Rodney. Vuelve al periodismo. Publica varias novelas –son títulos del verdadero Javier Cercas– que reciben reseñas mediocres. Finalmente logra publicar un *best seller* que le cambia por completo la vida. La obra se llama *Soldados de Salamina* y logra vender más ejemplares que cualquier otra novela en la historia de la literatura española moderna. Cercas tiene que viajar por toda España promocionando el libro. Entrevistas con él aparecen en todos los periódicos y por televisión. Empieza a beber y a tener relaciones con mujeres que sienten el atractivo de su fama. (Recordemos el asedio de Delfina Molina y Vedía a Unamuno). Profesionalmente, no hace nada. Sustentar su «celebridad» llega a ser casi el único objetivo de su vida, la misma obsesión que Unamuno acusa en *Cómo se hace una novela*. Una noche en una fiesta campestre se acuesta con una mujer y le dice a su propia esposa que vuelva con el hijo en coche a Barcelona. La esposa, muy trastornada, se estrella contra otro coche, matándose ella y el hijo de ambos.

Durante los primeros meses de la fama de *Soldados de Salamina*, cuando Cercas se encontraba en una gira publicitaria, Rodney había ido a visitar a la esposa de Cercas en Barcelona. Siguiendo unas pistas, Rodney viaja a Madrid para localizar al novelista. Hablan detenidamente en un hotel cerca de la Estación Príncipe Pío. A Rodney no le impresiona mucho ni la *gran* novela ni el estado actual de la vida de su viejo amigo. Sobre la base de esta conversación y de las cartas que le había regalado su padre, Cercas se entera de que la crisis permanente de Rodney tenía sus orígenes en una célebre masacre de mujeres y niños vietnamitas en la cual éste había participado. Cuando la esposa e hijo de Cercas mueren en el accidente-suicidio, que él mismo ha provocado, empieza a intuir que puede haber coincidencias entre el suicidio de su propia vida y el suicidio espiritual del amigo. Empieza tantear una novela sobre esta doble vida, y para obtener más datos vuelve a Urbana para entrevistar a Rodney, esta vez desempeñando el papel irónico de célebre conferenciante. Al regresar al pueblo de Rodney, se entera de que éste se ha suicidado e intuye que él mismo va en la misma dirección. Va a visitar a la esposa de Rodney, y al verla al lado del hijo, empieza a entretener fantasías de enamorarla con el propósito de recobrar la vida conyugal que su búsqueda de la celebridad había estropeado allá en España. (Parece ser una versión masculina de la situación y esquemas amorísticos de la autora Delfina Molina). Al volver a España animado por el tiempo disfrutado al lado de la mujer de Rodney, le escribe una carta electrónica muy atrevida en la que aborda el tema del posible matrimonio. La carta que le contesta ella habla de la imposibilidad de suplantar a otro y explica que la culpa de él con respecto a su familia española como la de Rodney para con sus atrocidades en Vietnam es indeleble. Lo único que puede hacer, decide Cercas, es compartir –pero no expiar– esta doble culpa por medio de su novela con la

esperanza de que algún lector con imaginación ceda a los dos hombres cierta dosis mínima de eternidad.

Tanto la novela de Unamuno como la de Cercas se centran en el proceso de la creación de la misma novela que el lector tiene en sus manos: o *Cómo se hace una novela* o *La velocidad de la luz*. Los protagonistas de estas dos novelas son Unamuno (o «Unamuno») y Cercas (o «Cercas») mismos. Unamuno dice: «Habría que inventar, primero, un personaje central que sería, naturalmente, yo mismo» (p. 72). Cercas dice lo mismo: «Le dije [a Rodney] que lo único que tenía claro en mi novela era precisamente la identidad del narrador: un tipo exactamente igual que yo que se hallaba exactamente en las mismas circunstancias que yo [...]» (p. 62). Cada uno de estos protagonistas se novela bajo el pretexto de escribir la narrativa de otro que poco a poco llega a ser un «otro» de cuya novela su existencia depende: U. Jugo de la Raza y Rodney Falk. El personaje Unamuno explica cómo su adhesión al papel de célebre proscrito le ha quitado su verdadera identidad, mientras que Cercas describe cómo la celebridad que le vino con la publicación de *Soldados de Salamina* le quitó el carácter, la creatividad y su familia. Unamuno resiste los avances amorosos de Delfina Molina, pero Cercas, tal vez parodiando la versión literaria de esta ex-futura aventurilla unamuniana, hace el amor a una joven intelectual que le impresiona en la fiesta literaria campestre (p. 205). Estas facetas de las dos narrativas autobiográficas son suficientes para constatar que representan, por lo menos en gran parte, «confesiones» al estilo romántico, según las cuales el escritor intenta resolver sus culpas por medio de una apoteosis literaria de su sufrimiento (LEVIN, p. 3).

Los textos novelescos elaborados por Unamuno y Cercas siguen prolongando y complicándose *ad infinitum* porque tanto Unamuno como Cercas tienen como objetivo emanciparse al fin y al cabo de los textos fatídicos con los cuales han errado en identificarse: *La peau de chagrin* de Balzac, la trágica novela unamuniana sobre U. Jugo de la Raza, las cartas enviadas desde Vietnam por Rodney Falk y los libros de historia sobre la guerra de Vietnam que Cercas enumera en su «Nota del autor» (p. 305). Las dos novelas de Unamuno y Cercas discuten múltiples textos de otros autores además de varias narrativas suyas. Emplean sus propios textos para contextualizar su novela actual dentro de los temas y técnicas que suelen interesarles, y se refieren a otras obras en un intento de respaldar las ideas de sus personajes autobiográficos. Unamuno insinúa que no sabe adónde va la novela de Jugo de la Raza que piensa escribir (p. 59), y es muy evidente que la primera de las dos novelas que Cercas concibe para Rodney y Urbana (*El inquilino*, verdadera novela que el Cercas histórico publicó en 1989) obedece a impulsos fuera de su control (*La velocidad*, pp. 61-62).

El personaje Unamuno experimenta la tentación de suicidarse y Rodney eventualmente lo hace. La novela de Unamuno tiene lugar en Francia pero incluye cuantiosas alusiones a los eventos contemporáneos acontecidos en la España de la dictadura. Las dos terceras partes de la novela de Cercas ocurren en Estados Unidos, pero los párrafos iniciales, la tercera sección («Puerta de piedra») y las catorce páginas finales tienen lugar en España, desde donde Javier recuerda y piensa en novelar

sus memorias de Rodney de la misma manera que Unamuno recuerda y eventualmente novela los eventos españoles transmitidos a él por visitantes amigos y por los periódicos publicados en España. La narrativa de Unamuno se escribe en parte contra la dictadura de Primo de Rivera. La de Cercas en gran parte está escrita contra la intromisión de Estados Unidos en la guerra civil de Vietnam y –en el plano más contemporáneo– contra el intervencionismo norteamericano en Irak, que Cercas coloca en primer plano antes de iniciar sus analepsis sobre las vidas pasadas de él y de Rodney. Unamuno anuncia que cuando escribe de Primo de Rivera, del general Martínez Anido y del conde de Romanones no está escribiendo de los históricos sino de los «suyos», los que él va novelando de acuerdo con sus propios diseños literarios, políticos y existenciales (pp. 66-67). El Cercas-narrador, un narrador altamente manipulativo –por lo menos al principio– cuyo objetivo es hacer que el lector le absuelva de su egoísmo e indiferencia a las cuitas de Rodney, le aclara al lector:

Lo que sigue a continuación es la historia de Rodney, o al menos su historia tal como me la contó aquella tarde su padre y yo la recuerdo, y tal como aparece también en sus cartas y en las cartas de [su hermano] Bob. [...] lo que cuento es sólo lo que ellos contaron (y lo que yo deduje o imaginé a partir de lo que ellos contaron), *no lo que ocurrió realmente* (p. 89; énfasis mío).

El narrador de las dos novelas se preocupa de manera obsesiva por el paso de los años. Unamuno contrasta los años 1924-1926, el tiempo que corresponde a los acontecimientos narrados en la primera versión de su novela, y los años 1926-1927, que abarcan el período adicional novelado en la segunda versión. Los primeros tres años son largos, pero los dos siguientes parecen eternos porque Unamuno no pensaba que su exilio durara tanto tiempo. Zubizarreta (pássim) ha podido precisar la fecha de casi cada evento y fecha de composición aludidos en la novela. Cercas se refiere constantemente al número de años que habían pasado entre el servicio militar de Rodney y los distintos eventos posteriores en la vida de éste y del narrador, incluso los distintos momentos del proyecto de novelar a Rodney. Hay constantes referencias a fechas, a acontecimientos históricos y a los inventarios de años acumulados por el narrador. El álter-ego de Cercas, su amigo Rodney, dice que un soldado, que en efecto no hace nada, sin embargo goza de la «sensación de que uno está haciendo algo por fin importante, algo verdaderamente esencial» (p. 121). Unamuno ve de la misma forma su exilio. De hecho había presentado la misma perspectiva del ocio obligatorio en su novela *Paz en la guerra* (1897). Obra en las dos visiones –las dos completamente engañosas– una fuerte dosis de voluntad y autodecepción. Unamuno no deja de escribir la novela de su personaje porque Jugo de la Raza –como Augusto Pérez en *Niebla* (1914)– parece mandarle continuar. En *La velocidad*, Cercas dice: «creo que en algún momento acabó influyéndome la sospecha de que en el fondo mi amigo siempre había querido que yo



escribiese un libro sobre él [...]» (p. 189). Es una manera de decir que las exigencias del personaje en ciernes son siempre el motivo del buen escritor.

Antes de iniciar la novela de Jugo de la Raza, Unamuno se queja de su ocio de proscrito y sugiere la poca legitimidad de esta manera de vivir:

Recibo a poca gente; paso la mayor parte de mis mañanas solo, en esta jaula cercana a la plaza de los Estados Unidos. [...] Me paso horas enteras, solo, tendido sobre el lecho solitario de mi pequeño hotel *-family house-*, contemplando el techo de mi cuarto y no el cielo y soñando en el porvenir de España y en el mío. O deshaciéndolos (60-61).

Decide que la única manera de «vivir la historia» (v. gr., volver a participar en ella) es contar en una novela cómo él vive y cómo él va creando una obra de ficción basada en su vida (p. 68). Después de perder a su familia y fracasar en su intento de volver a empezar con la viuda de Rodney, Cercas tampoco hace nada hasta buscar la salvación en la composición de una metanovela sobre su relación con Rodney. Encuentra un apartamento en Barcelona para refugiarse del mundo y empieza a escribir: «Desde entonces –y va ya para seis meses– siento que llevo una vida que no es de verdad, sino falsa, una vida clandestina y apócrifa pero más verdadera que si fuera de verdad» (p. 290). Prosigue como si fuera el mismo Unamuno: «No veía a nadie, no hablaba con nadie, no leía periódicos, no veía la televisión, no oía la radio». Cree sin embargo que su escritura del libro de Rodney es «el único modo de evocar la vida». Tanto para Unamuno como para Cercas la composición de un libro es su versión personal de hacerse una vida activa. Por medio de la composición de su novela, el soldado ocioso que fue Rodney y el escritor perezoso que es Cercas se unifican en una mutua visión de que las cosas pequeñas pueden convertirse en experiencias para la eternidad. Unamuno mismo dice de su eterna autonovelación (que incluye la novelación de cómo su doble Jugo de la Raza no dejará nunca de verse novelado en la fatídica y nunca acabada historia de *La peu de chagrin*): «Vivo ahora y aquí mi vida contándola. Y ahora y aquí es de la actualidad, que sustenta y funde a la sucesión de tiempo así como la eternidad la envuelve y junta» (p. 151).

¿Qué se gana con leer *La velocidad de la luz con Cómo se hace una novela* de trasfondo? Lo más obvio es el aparente, pero solo en parte aparente, contraste entre los dos personajes centrales. Unamuno adopta una postura heroica pero Cercas destaca su mezquindad. Cuando la tentación sexual le asalta, el primero la rechaza, mientras que el otro se rinde múltiples veces. Unamuno se convierte en símbolo de la libertad y la virtud, pero Cercas solo busca el éxito, el dinero y la vida fácil. Unamuno admite la posibilidad de que su exilio se prolonga porque quiere adquirir notoriedad, que para él equivale a cierta clase de inmortalidad. Cercas, al contrario, abiertamente admite su búsqueda de la fama. Porque le aleja de una vida materialista y perecedera, Unamuno ve su fama como un imperfecto simulacro de

la inmortalidad espiritual y religiosa que busca. Cercas no asocia nada –ni aun la trascendencia de la creación literaria– con la religión.

Pero hay en todo esto una dimensión inversa tal vez más estimable. Primero, Unamuno, padre de familia numerosa, no rehuía –en efecto no podía rehuir– el dinero durante la composición interrumpida de las dos versiones de *Cómo se hace una novela*. La reciente publicación de la correspondencia entre Unamuno y Jean Cassou –el traductor al francés de la primera versión de la novela y co-traductor de largas secciones de la segunda versión francesa–, por parte de Bénédicte Vauthier (pp. 233-275), revela que a veces este Unamuno espiritualizante, durante la composición de su novela, tenía que pensar en el dinero. Intercalado entre frases de agonía espiritual y patriótica se encuentran constantes preocupaciones por contratos, derechos de autor, pagos y deudas que tienen con él varias casas editoriales. Segundo, en varias partes de su texto le asedia a Unamuno la sospecha de que su exilio es un fracaso, que no tiene efecto alguno sobre la dictadura, que la libertad de los españoles depende de lo que ellos mismos se decidan a hacer desde *dentro* del país. Dice también que ama a Primo de Rivera y a Martínez Anido porque los necesita como contrincantes para producir el sufrimiento que motiva la composición de su texto novelesco.

En tercer lugar, nadie puede dudar que Unamuno amaba a su esposa, la madre de sus hijos y la que le consolaba en momentos de duda religiosa, pero también cabe mencionar que la lealtad de Unamuno obedecía en parte a un fuerte sentido de pudor con respecto a la actividad sexual (WYERS, xii-xiii). Unamuno además emplea en su novela palabras como *Dios* y *eternidad* de manera poco tradicional. Dios es para él una proyección de las añoranzas humanas, y eternidad son las memorias sucesivas de todos los seres humanos. Aunque Unamuno parece dedicar casi la totalidad de sus horas muertas a la configuración de *Cómo se hace una novela* y Cercas durante más de veinte años se distrae con una vida desordenada y piensa solo esporádicamente en novelar la vida de Rodney, una lectura detenida de *Cómo se hace* revela que Unamuno tiene una vida igualmente dispersa. Escribe simultáneamente para la prensa internacional, compone los poemas de su *De Fuerteventura a París* (1925), *Romancero del destierro* (1928), *Cancionero* (1953) y ensambla conceptos para su siempre esquemático *Manual de quijotismo* (2005). ¿Quién no duda que su novela sería más lograda si no desparramara sus energías en estas y otras distracciones o esquemas para mantener a su familia?

A principios del siglo xx los filósofos lógicopositivistas (Ayer, Carnap, Schlick) declararon que mucho de lo que pronunciaba la filosofía tradicional no era más que las preferencias y añoranzas no verificables de sus promulgadores. Por debajo de sus declaraciones detectaron sueños interesados que no podían verificarse empíricamente. Es una acusación que también se ha hecho a toda la obra de Unamuno (SÁNCHEZ BARBUDO, *pássim*, WYERS, pp. 60-117). En *Cómo se hace una novela* Unamuno se presenta como altruista; profeta de la libertad; simulacro del Cristo (Unamuno es el Quijote moderno, que para él –*Vida de Don Quijote y Sancho* [1905]– es el «Cristo español»); caballero andante (héroe casto –Amadís, Don Quijote)

que endereza entuertos; y criatura hecha a la imagen de Dios (Miguel = «quien como Dios»). Pero debajo de esta retórica lo que encontramos es un hombre/personaje muy valiente pero repleto de lo que él mismo en otros libros, hablando de otras personas, llama «egotismo», egoísmo excesivo. Se presenta como santo incomprendido, pero el lector ve también al ser demasiado humano y algo autojustificador<sup>2</sup>. Es muy obvio que Unamuno insiste en que su lector se fije en esta dimensión auto-crítica. Cercas, al contrario, se presenta con toda su mediocridad, sus defectos y pecados. Se tiene la sensación de que los expone para expiarlos confesándose los, de la misma manera que Rodney le confesaba a Cercas sus crímenes en Vietnam. Pero, como le explica la viuda de Rodney, los planes del ser humano no suelen cumplirse: «dos más dos nunca suman a cuatro» (pp. 293-294). Y Cercas termina el libro acusando que su verdadero motivo es el de resucitar para el autoconsumo la vida de la esposa e hijo, a quienes pensaba haber matado, y la de Rodney, a quien su búsqueda de fama y dinero no le permitió ayudar. El intertexto con la novela de Unamuno tal vez permita que la narrativa de Cercas demuestre la ironía del héroe unamuniano cuya sinceridad peca de más egoísmo de lo que Unamuno ha querido admitir y del antihéroe de Cercas cuya confesada maldad revela su nobleza. El relato autobiográfico-confesional de hoy en día inevitablemente le involucra al lector en un compromiso lleno de duda y sospechas, producto de las complicaciones psicológicas de la epistemología moderna (BROOKS, pp. 3-4), y el empeño consciente por parte de Cercas de proyectar una nobelza oculta hace que el espejismo así creado para el consumo del narrador y de los lectores de Cercas conlleve menos transparencia e integridad que el de Unamuno (ULMER, 44). La metanarrativa confesional moderna permite exteriorizar los procesos mediante los cuales el

2. «La más íntima experiencia de su destierro debió ser ésta de que nos habla en el mismo libro, la de haberse sentido personaje de novela, haberse de pronto sorprendido haciendo el papel de desterrado. Hay quizá en esto una fatalidad: todo hombre se representa al expresarse, al comunicar sus impresiones. Pero el caso de Unamuno era especial –y esto es lo que él nos dice– por su tendencia de exagerar y dramatizar el papel, a falsear la realidad.

«Este drama de advertir que estaba representando un papel se agravaba en él, no sólo al tener que reconocer que tal papel era en gran parte falso, sino al proponerse desde el primer momento utilizar el conflicto consigo mismo, conflicto entre lo externo y lo íntimo de la persona, para una nueva obra literaria, lo cual era caer en nueva novelería. [...] Casi desde el principio de su relato Unamuno comienza a defenderse de la acusación que está latente en todo el libro, la acusación que él mismo hace: la de haber mentido con la leyenda que de sí mismo él levantó» (SÁNCHEZ BARBUDO, pp. 121-122).

Muchos críticos –entre ellos Zubizarreta (pp. 13-14, 319) y Cerezo (pp. 674-680)– no están de acuerdo con el diagnóstico por parte de Sánchez Barbudo de esta hipocresía en *Cómo se hace una novela*. Sin embargo, es el enfoque que, por ser sencillo y directo y muy en boga durante cierto número de años, más atención ha recibido. Este enfoque sobre *Cómo se hace* fue parte de una contracorriente desfavorable a Unamuno que apareció en el momento preciso que el prestigio internacional de Unamuno empezaba a brotar de nuevo durante los años 60 y 70. Ver a SENDER, pp. 9-67; a RUBIA BARCIA, pp. 4-25; a OTERO, pp. 171-187; y a BLANCO AGUINAGA, «Authenticity», pp. 48-71. El último ensayo marca la transición entre los juicios positivos de *El Unamuno contemplativo* (1959) y los claramente desfavorables de «El socialismo de Unamuno (1894-1897)» (1970), pp. 41-113 del mismo crítico. Aun NOZICK (pp. 107-110), tal vez el comentarista más imparcial, titubea ante las opiniones de Sánchez Barbudo y sus seguidores.

autor implícito u otro intenta recrearse para la inspiración de los lectores (HERRERA POSTLEWATE, pp. 2-3), y por eso las metas y efectos de esta recreación son de suma importancia. El protagonista de Unamuno acaba por no poder creer ya en un yo interior incontaminado de motivos de fama, mientras que Cercas insiste en una redención cuyos ecos romanticistas infunden dudas que el lector de hoy tiende a resolver en una actitud de cinismo. ¿Quién sabe si en otros contextos histórico-culturales faltos de este cinismo y con un final más dilatado lograra su narrativa convertirse en la auténtica confesión agustiniana a la cual se acerca la metanovela de Unamuno?

#### BIBLIOGRAFÍA

- BLANCO AGUINAGA, Carlos. Authenticity and the Image. En Rubia Barcia y Zeitlin, eds. *Unamuno, Creator and Creation*, pp. 48-71.
- . El socialismo de Unamuno (1894-1897). En *Juventud del 98*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1970, pp. 41-113.
- . *El Unamuno contemplativo*. México: El Colegio de México, 1959, 298 pp.
- BROOKS, Peter. *Troubling Confessions: Speaking Guilt in Law and Literature*. Chicago: University of Chicago Press, 2000, 207 pp.
- CERCAS, Javier. *El vientre de la ballena*. Barcelona: Tusquets, 2003.
- . *La velocidad de la luz*. Barcelona: Tusquets, 2005.
- CEREZO GALÁN, Pedro. *Las máscaras de lo trágico. Filosofía y tragedia en Miguel de Unamuno*. Madrid: Trotta, 1996, 861 pp.
- DE LAS NIEVES PINILLOS IGLESIAS, María. *Delfina, la enamorada de Unamuno*. Madrid: Laberinto, 1999, 311 pp.
- HERRERA POSTLEWATE, Marisa. *How and Why I Write. Redefining Hispanic Women's Writing and Experience*. Nueva York: Peter Lang, 2003, 193 pp.
- HUGHES, Arthur. Between History and Memory: Creating a New Subjectivity in David Trueba's Film, *Soldados de Salamina*. *Bulletin of Spanish Studies*, 2007, vol. LXXXIV, pp. 385-401.
- LEVIN, Susan M. *The Romanitic Art of Confession: De Quincey, Musset, Sand, Lamb, Hogg, Frémy, Soulié, Janin*. Columbia, South Carolina: Camden House, 1998, 147 pp.
- NOZICK, Martin. *Miguel de Unamuno: The Agony of Belief*. Princeton: Princeton University Press, 1982.
- OTERO, C. P. Unamuno and Cervantes. En Rubia Barcia y Zeitlin, Eds. *Unamuno, Creator and Creation*, pp. 171-187.
- RUBIA BARCIA, José. Unamuno the Man. En Rubia Barcia y Zeitlin, eds. *Unamuno, Creator and Creation*, pp. 4-25.
- RUBIA BARCIA, José y ZEITLIN, M. A., eds. *Unamuno, Creator and Creation*. Berkeley: University of California Press, 1967, 253 pp.
- SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio. *Estudios sobre Unamuno y Machado*. Madrid: Guadarrama, 1959. 326 pp.

- SENDER, Ramón. Unamuno, sombra fingida. En *Examen de ingenios: los noventayochos: ensayos críticos*. Nueva York: Las Américas, 1961, 326 pp, pp. 9-67.
- ULMER, Gregory. *The Legend of Herostratus: Existential Envy in Rousseau and Unamuno*. Gainesville: University Presses of Florida, 1977, 79 pp.
- UNAMUNO, Miguel de. *Abel Sánchez. Obras Completas*. Ed. Ricardo Senabre. Vol. I. Madrid: Turner, 1995, pp. 673-791.
- . *Cómo se hace una novela*. Buenos Aires: Alba, 1927, 159 pp.
- UNAMUNO, Miguel de y CASSOU, Jean. *Epistolario Miguel de Unamuno/Jean Cassou. Manual de quijotismo; Cómo se hace una novela; Epistolario Miguel de Unamuno/Jean Cassou*. Ed. Bénédicte Vauthier. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2005, pp. 227-275.
- WYERS, Frances. *Miguel de Unamuno: The Contrary Self*. Londres: Tamesis, 1976, 124 pp.
- ZUBIZARRETA, Armando F. *Unamuno en su novela*. Madrid: Taurus, 1960, 420 pp.