

# UNAMUNO EN SU 'NIVOLA' \*

(ESTUDIO DE COMO SE HACE UNA NOVELA)

## I. OBJETO Y FIN DEL ESTUDIO

Cuando nuestro afán de comprender la persona y obra de don Miguel de Unamuno recorría la historia de la crítica, advertía la evidente necesidad de un detenido análisis de *Cómo se hace una novela* al observar que Julián Marías, en su estudio sobre don Miguel, había señalado que este libro era "genial y frustrado: clave de su obra entera"<sup>1</sup>. Esta afirmación que provenía de un crítico de indudable responsabilidad en el terreno filosófico, exigía realizar una investigación literaria. Era necesario saber en qué grado esa obra clave y genial era, o no, un libro *frustrado*. Los métodos de la ciencia literaria, básicos siempre que se ha constituido una expresión literaria, podían demostrar —en principio, dentro de un terreno literario— si era frustrada, o no, esta obra fundamental que comprometía en una gran medida la vida y obra de don Miguel de Unamuno.

Antonio Sánchez Barbudo, descubridor de la crisis de 1897, había escrito sobre ella lo siguiente:

"Ciertamente ese libro —sobre todo en la parte escrita en 1925, es decir, el relato que se publicó primero en francés— a pesar de las divagaciones que contiene, de lo deshecho que es, y de las muchas envolturas que protegen la confesión, es uno de los escritos en que más al desnudo Unamuno se muestra, en el que claramente puede verse cuál era su verdadero drama y en qué consistía lo que luego él llamó "problema de la personalidad"<sup>2</sup>.

---

\* Este artículo constituye un resumen de la tesis leída por el autor en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Literaria de Salamanca, el 20 de mayo de 1959, para obtener el Título de Doctor en Filología Románica. El tribunal, compuesto por los doctores don Fernando Lázaro Carreter (Presidente), don Alonso Zamora Vicente (Ponente), don Manuel García Blanco (Contraoponente), don Miguel Cruz Hernández y don César Real de la Riva (Vocales), concedió, por unanimidad, la calificación de Sobresaliente *cum laude*.

El texto completo de esta tesis aparecerá publicado en breve.

<sup>1</sup> *Miguel de Unamuno*, Madrid, Espasa-Calpe, 1943, p. 67. En adelante citaremos: MMU.

<sup>2</sup> *Estudios sobre Unamuno y Machado*, Madrid, Guadarrama, 1959, p. 120. El crí-

Nuestra inquietud crecía al advertir que los estudios del citado investigador trataban de probar que en esta obra se descubriría la señal inquívoca de la insinceridad radical de Unamuno<sup>3</sup>. Comprendimos entonces la necesidad ineludible de zamborrear en aquella obra que, considerada fundamental, aparecía desconcertante y era objeto de tan distintas y contrapuestas valoraciones.

## II. SUPUESTOS Y MÉTODOS DE LA INVESTIGACIÓN

Nuestro tratamiento de la obra ha sido esencialmente literario, pero somos conscientes de la medida en que, tras los re-

---

tico citado encontraba en esta obra "la verdadera clave del "problema de la personalidad" (*Ibid.*, p. 84). El libro citado recoge los más importantes artículos unamunianos del autor, aparecidos antes en diversas revistas entre los años 1949-1951. En casos necesarios remitiremos a las páginas originales.

<sup>3</sup> Sánchez Barbudo llegó a la conclusión de que Unamuno, tras el fracaso del mayor esfuerzo de su vida para alcanzar la fe en 1897, había procurado conseguir la gloria sobre la base de una literarización de su experiencia. Estas conclusiones fundamentan las investigaciones del crítico citado.

Al aparecer los estudios de Sánchez Barbudo, gran parte de la crítica más seria se hallaba desconcertada ante el 'desorden' de la vida y el pensamiento de Unamuno, salvo alguna excepción como la de don Juan David García Bacca, investigador riguroso en sus afirmaciones y consciente de los valores fundamentales de don Miguel (En "Sobre el sentido de "conciencia" en la "Celestina", en *Revista de Guatemala*, vol. VI (oct-dic 1946) existen puntos discutibles que no desarrolló más tarde en su estupendo estudio *Unamuno, o la conciencia agónica*, que apareció en *Nueve grandes filósofos contemporáneos y sus temas*, Caracas, 1947, t. II, págs. 95-176). Los estudios de Sánchez Barbudo contaron con las concesivas contradictorias de la crítica anterior a él que señalaba frivolidad, cierta insinceridad, patológico retorcimiento de dudas en Unamuno, fáciles juicios que nacían cada vez que no se lograba encontrar la *unidad* de Unamuno. La influencia de la interpretación del citado investigador es evidente, más o menos morigerada o utilizada para la ideología de cada crítico, en gran parte de las investigaciones posteriores a sus trabajos.

Indudablemente el descubridor de la crisis de 1897 merece elogios (Vid. la reseña de Marcel BATAILLON en *Bulletin Hispanique*, Bordeaux, LII (1950), pp. 144-145), pero es necesario analizar su labor.

Hernán Benítez discutió con agudeza, pero con evidente falta de seriedad las tesis de Sánchez Barbudo en una discusión de principios que llevó, después, a un terreno personal acusándole de interpretar desde su propio ateísmo (*Nuevo palique unamuniano*, en *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, n.º 16 (1950), p. 491. En adelante citaremos la revista, *RUBA*). No podía oponer una sólida argumentación pues él mismo había llegado a afirmar el fracaso de todo intento de ordenación objetiva del pensamiento de Unamuno (*El drama religioso de Unamuno*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1949, p. 152. Cf. *Tríplica a Antonio Sánchez Barbudo*, en *RUBA*, n.º 18 (1951), p. 436, nota 7). Sólo descubriendo las inexactitudes documentales de Sánchez Barbudo, una investigación histórica puede señalar que Unamuno puso todos los medios necesarios y a su alcance para recibir la gracia de la fe; y, tras dejar bien claro el problema teológico de la gracia de la fe, se puede precisar en qué medida vivió esperándola y mantuvo vivo su 'querer creer', su fe humana.

Si bien Carlos BLANCO AGUINAGA discutió seriamente las tesis de Sánchez Barbudo en *Interioridad y exterioridad en Unamuno* (en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VII (1953), pp. 686-701), declaraba que había aprovechado los materiales entregados por su contendidor (*Ibid.*, p. 697, nota 25). Esto, en la medida en que lo fuera, era iniciar la discusión con serias desventajas.

Nuestra investigación se asienta sobre nuestros estudios de la crisis de 1897, que ya están en prensa.

sultados de nuestra labor, se encuentran conclusiones de mucho mayor alcance. Para lograr el propósito último de comprender a Unamuno, se ha empezado por considerar la obra como una criatura literaria suficiente en sí misma. Sin embargo, ella nos ha conducido hasta fronteras en las que nos veíamos impulsados a penetrar, desbordando nuestro objeto primero, para apuntar importantes claves de la investigación unamuniana.

En nuestra tarea hemos intentado realizar, a partir de un objeto concreto, desde su orientación primera, el camino señalado por el maestro Alfonso Reyes en *El Deslinde*:

"Pero es indudable que la ciencia de la literatura, al integrar sus grupos metódicos (único caso en que alcanza verdadera categoría científica), tiende a los grandes saldos perennes del pensar literario y, por aquí, a los rasgos más fundamentales y básicos de la humana estirpe, al punto que cobra suma validez antropológica"<sup>4</sup>.

Si se consideran las características de la obra estudiada y los frutos que podía rendir una atención permanentemente prestada a las constantes confesiones de don Miguel, el punto de partida aseguraba, por lo menos, estar en ruta cierta<sup>5</sup>. También resultaban bien elegidos el objeto, el método y la meta propuesta si se considera en qué medida un análisis literario debe estar a la base de la investigación que se realice sobre toda reflexión antropológica, tendencia acusada del pensamiento contemporáneo<sup>6</sup>.

Si bien el valor de los criterios seguidos puede ser discutible en un terreno teórico, es indudable, sin embargo, que un enfoque de esta naturaleza obliga a estudiar seriamente, con anti-gua y novísima documentación, la historia de Unamuno. Sin

<sup>4</sup> México, El Colegio de México, 1944, p. 145.

<sup>5</sup> Marías advertía que en la obra de Unamuno, tras las formas literarias, había "una dimensión que trasciende de la esfera en que se mueve la literatura" (*MMU.*, p. 17). P. Landsberg, tras señalar que la polifonía del diálogo interior de Unamuno y que su falta de sistemática y univocidad "expresa la estructura metafísica de la persona", recomendaba tomar en serio y con sencillez las explicaciones que Unamuno daba de sí mismo (*Reflexiones sobre Unamuno*, en *Cruz y Raya*, Madrid, n.º 31 (1935), pp. 22-23). Sin embargo, las confesiones de Unamuno han sido aprovechadas constantemente al azar, arbitrariamente, y a veces hasta olvidando hacer constar la paternidad.

<sup>6</sup> Landsberg afirmaba: "Nos hallamos en presencia de lo que Unamuno alguna vez ha llamado Metantrópica y que es lo que nosotros andamos buscando con nuestra Antropología filosófica (*art. cit.*, p. 27). Marías señala cómo don Miguel recogía el tema del hombre que Kant había propuesto como básico de la filosofía (*MMU.*, p. 20), y advertía que el sentido de su novela excedía "del plano de una mera antropología" (*Ibid.*, p. 75).

una precisa investigación histórica es bastante arriesgado juzgar a don Miguel de Unamuno y resulta aventurado ejercer la crítica severa y acusadora.

Me atrevo a afirmar, por razones metódicas y por el conocimiento directo de algunas de las más importantes de sus experiencias fundamentales, que el enfoque antropológico será el único que permitirá evitar los descarríos de la crítica que casi siempre parece haber trabajado desde supuestos sistemáticos, ya fueran literarios, filosóficos o religiosos, previamente elaborados desde perspectivas ajenas a las de don Miguel de Unamuno.

Frente a la ciencia que "cataloga el Universo", Unamuno aconsejaba con un claro sentido de Antropología Filosófica: "catalogate el alma con tu verso / y así el misterio del vivir resuelve". De esta manera, don Miguel intentaba volver a dar, *en su tiempo* y en el nuestro, un sentido a la preocupación filosófica. Al comentar el *Retrato* de Jean Cassou, aceptando una fórmula del crítico citado, don Miguel escribía:

"La vida, que es todo, y que por serlo todo se reduce a nada, es sueño, o acaso sombra de un sueño, y tal vez tiene razón Cassou cuando dice que no merece ser soñada bajo una forma sistemática. ¡Sin duda! El sistema —que es la consistencia— destruye la esencia del sueño y con ello la esencia de la vida. Y, en efecto, los filósofos no han visto la parte que de sí mismos, del ensueño que ellos son, han puesto en su esfuerzo por sistematizar la vida y el mundo y la existencia. No hay más profunda filosofía que la contemplación de cómo se filosofa. La historia de la filosofía es la filosofía perenne"<sup>8</sup>.

Al realizar esta investigación siguiendo un plan limitado, particular dentro de la mayor extensión de nuestros trabajos

<sup>7</sup> *Cancionero*, Buenos Aires, Losada, 1953, p. 335. En adelante, *Canc.*

<sup>8</sup> *Cómo se hace una novela*, Buenos Aires, Alba, 1927, *Comentario*, pp. 53-54. En adelante, citaremos, según esta edición, dentro del texto las más de las veces, por las siguientes abreviaturas las diferentes partes de la obra: *Prólogo*, *Pr.*; *Retrato*, *Rt.*; *Comentario*, *Com.*; núcleo original de *Cómo se hace una novela*, *CN.*; *Continuación*, *Ct.* Cuando citemos los pasajes añadidos entre corchetes al núcleo original, la referencia de página llevará el siguiente signo °.

El texto que aparece en el tomo IV de *Obras Completas* (Madrid, Afrodisio Aguado, 1950) resulta inútil hasta para el normal y sencillo conocimiento de la obra por haber sufrido torpísimas y abundantes supresiones y hasta algunas *sustituciones*.

Para algunas discusiones críticas también hemos utilizado el texto aparecido en el *Mercur de France*, n.º 670 (15 de mayo de 1926), pp. 13-39. Nuestra búsqueda del manuscrito original español ha sido infructuosa. Nuestra investigación está limitada en el terreno lingüístico por hecho de no poseer el texto español primitivo de la obra.

sobre Unamuno, se ha aprovechado principalmente *Cómo se hace una novela*. Esta obra obligó a una minuciosa utilización de las fuentes directas pertenecientes al período 1924-1930 y a utilizar la bibliografía crítica que trataba sobre problemas contenidos en la obra y el período citados. Sin embargo, algunos temas unamunianos ligados al objeto y los enfoques de nuestra investigación obligaron a ordenar materiales que requerían un amplio desarrollo aparte.

En este trabajo, como en otros que hemos preparado sobre el año 1897, la minuciosa y reiterada disección de los textos era un procedimiento imprescindible para poder discutir la minuciosa labor crítica de Antonio Sánchez Barbudo quien, en este sentido, había superado a casi toda la anterior a él. Tras sus estudios, cada texto de Unamuno ofrecía la azorante posibilidad de contener una velada confesión de insinceridad, o ser, sencillamente, insincero, aun en aquellos casos en los que don Miguel se confesaba sin pudores. La labor de Sánchez Barbudo había añadido a los ya difíciles textos de Unamuno una buena dosis de inestabilidad.

### III. DESCRIPCIÓN SUMARIA DEL TRABAJO

Nuestra investigación consta de siete capítulos y tres apéndices. En el primer capítulo nos ha preocupado, sobre todo, el nacimiento histórico de la obra. A) Se ha tratado de poner en orden su complicada cronología para precisar y deslindar las distintas épocas en que fue escrita (1924, 1925 y 1927). B) Se ha recogido con fidelidad la historia del momento tal cual la veía y enjuiciaba don Miguel y únicamente desde su coherente visión personal, porque la circunstancia política del momento no nos era asequible científicamente de otra manera que no fuera del modo en que aparece constituyendo la *fábula* de la obra. C) La circunstancia política provocó en don Miguel una especial situación espiritual a la que hemos prestado atención. D) Dentro de esa circunstancia política y de esa situación espiritual surgió, en revelador proceso de elecciones literarias que hemos estudiado detenidamente, el fruto autobiográfico *Cómo se hace una novela*.

Conocidos el *humus vital* y el proceso de elaboración, en el segundo capítulo se ha estudiado: A) Las dosis de *memorias* y de *novela* que se conjugan en el núcleo primitivo escrito en

1924-1925; B) Este mismo fenómeno en la "Continuación" y en otros añadidos. Es decir, se ha descrito, dentro de la teoría de los géneros literarios, las estructuras de la obra, descubriendo tanto sus peculiaridades dentro de ellos, como la unidad constructiva de ella, mantenida en los dos principales núcleos de redacción pertenecientes a los años 1924-1925 y 1927; C) Se ha atendido, dentro de los géneros deslindados, al carácter de la lengua empleada.

Dos aspectos importantes de la obra, las construcciones metafóricas de ella y el empleo consciente de la lengua, están analizados en el capítulo tercero del trabajo.

El carácter hondamente vital y problemático de la obra convertía los *temas* —delimitados, estáticos, hechos ya— en *motivos* —expansivos, dinámicos, dramáticos, *en proceso*—. En el capítulo cuarto de nuestra investigación se ha atendido a la problemática de la obra al hilo de sus motivos. A) Han sido estudiados los motivos literarios, existencial-filosóficos y religiosos. B) Se ha deslindado las 'novelas' contenidas en la obra. C) Han sido descritas las construcciones concéntricas y desbordantes que llevan eficazmente el mensaje del autor hasta el lector. D) Se ha reparado en el carácter *ejemplar*, necesariamente sincero y 'descriptivo', de la obra. Es decir, ha sido objeto de nuestra atención cómo, en las complicadas estructuras de una *autobiografía novelesca* —novela y autobiografía en alucinante maridaje—, sobre la metáfora fundamental *la novela de la vida*, se entretejen con el hilo autobiográfico los distintos planos de la obra, tratando de hacer patente el proceso de la creación en el que se quiere hacer participar al lector.

La pareja de temas complementarios: Historia e intrahistoria recogía, agrupados por separado, los motivos y contra-motivos de la obra. Dichos temas, sus características y posibilidades están estudiados en el capítulo quinto. Allí mismo está estudiada la veta poética del libro que nace al contacto con la naturaleza.

Conscientes de la necesidad de hacer cobrar sentido a nuestro trabajo dentro de la totalidad de la aventura de Unamuno, y porque la obra estudiada lo requería así, se ha tratado de establecer la relación entre la crisis de 1897 y la de 1924. Iluminada con valiosísimos documentos que he descubierto y estudiado, aparece establecida esta relación en el capítulo sexto.

En el capítulo séptimo, para ofrecer en su máxima concre-

ción existencial a Unamuno, insertamos la forma y el sentido de *Cómo se hace una novela*, su extraordinaria originalidad, dentro de la peculiaridad hispánica descrita por el maestro Américo Castro.

Tres apéndices recogen dos problemas y un tema que hemos debido enfrentar y tratar en el curso de nuestras investigaciones y que como notas habrían resultado excesivamente largas y algo desconectadas del conjunto. En el primero de ellos estudiamos brevemente las condiciones históricas y personales de las que nace *La agonía del cristianismo*. En el segundo abordamos el arduo e importante problema del "Otro", describiendo el *escenario de la conciencia* dentro del cual tiene lugar, tratando de delimitar quién es *el muerto* y quién es el "Otro" en la aventura espiritual del autor, y señalando algunas otras posibilidades del tema. En el tercero estudiamos sucintamente las estructuras de *El Hermano Juan* desde la metáfora que las funda.

El título que hemos escogido para nuestro trabajo, aunque aparentemente literario, obedece a estrictas razones científicas. *Unamuno en su 'nivola'* resulta, dentro de la metáfora la novela de la vida —novela y vida hermanadas en una concepción poética de la realidad—, Unamuno en su aventura personal. Esta aventura personal es la que da sentido a su obra. Unamuno es capaz de ser autor, actor y público de sí mismo, personaje también, en el escenario íntimo de su conciencia y en el teatro del mundo sin que por eso deje de participar en la radicalmente necesaria aventura del convivir. Por el contrario, es capaz de descubrir al prójimo, al *co-hombre*, y de saberse tal.

#### IV. ALGUNAS PÁGINAS CENTRALES

Nos limitaremos a ofrecer aquí dos apartados, el segundo y tercero, del capítulo cuarto de nuestro estudio. Aunque ellos suponen los distintos análisis críticos del conjunto del trabajo, poseen una cierta entidad propia y sencilla. Por lo demás, son ya consecuencia de nuestra depuración exegetica y pertenecen a la visión central que hemos conseguido en la tarea.

##### 1. LAS NOVELAS

En *Cómo se hace una novela* existen, contenidas unas dentro de otras, las siguientes novelas:

I. "La novela de una confesión autobiográfico-romántica" (CN., 74) que lee U. Jugo de la Raza. A Jugo se le llama, caracterizándolo por su lectura de esta primera novela, 'lector de la novela' (CN., 84, 88, 91).

II. La lectura de esa novela (I) es el hilo argumental del ensayo novelístico cuyo héroe es el personaje autobiográfico U. Jugo de la Raza. A este relato se le llama la novela o historia de Jugo (CN., 76)<sup>9</sup>, considerándolo desde el personaje, o también, desde la acción, la "novela de su lectura" (CN., 91). Advirtiendo los planos superpuestos, se alude a esta segunda novela como la "novela de su lectura de la novela" (CN., 80, 88). Y, como ya se ha visto, el personaje Jugo de la Raza resulta ser el 'lector de la novela'.

III. Una tercera novela es el conjunto de la novela de Jugo de la Raza (II) —autobiográfica— mas las memorias documentales en las que ésta se halla inmersa, es decir, la obra *Cómo se hace una novela*. Contar cómo hay que hacer la novela es la mejor manera de hacer la novela que eternice su *yo del destierro* (CN., 72), o mejor, su *yo del des-cielo*.

## 2. CONSTRUCCIONES CONCÉNTRICAS Y DESBORDANTES

### a) *La autobiografía: haz tu vida*

I. De la novela de una confesión autobiográfico-romántica que lee Jugo de la Raza, no sabemos casi nada. Es como la última cajita de las contenidas en una de laca japonesa que estuviera modelada como mejor el artista pudo y que escapa a nuestra vista. Como sabemos que el autor y actor de la autobiografía va a morir al finalizar la novela, la *vida* del personaje coincide con ella. Su *vida* está contada hasta su muerte en la *novela*. A ella se limita. Vida y novela se indentifican en el primer relato.

Obsérvese que la novela leída por U. Jugo de la Raza es una *confesión autobiográfico-romántica*. Se puede sospechar, con cierta validez, que, ya sea por un carácter de 'ejemplaridad' muy del gusto de Unamuno, o por un fenómeno de 'integralismo' hispánico —que en definitiva se conjugan en la

<sup>9</sup> Cf. CN., 80, 81, 91, 106, 117, 119; Ct., 132, 156.

actitud antropológica de don Miguel—, la obra leída es también unamuniana. La obra entera de Unamuno resulta siempre, en gran medida, una confesión autobiográfica romántica. La obra leída puede ser cualquier obra concreta suya, novela<sup>10</sup>, drama o recuerdos. Pero con mayor rigor puede ser *Cómo se hace una novela*. No se debe olvidar que Unamuno es un hombre de la España de las 'nuevas', del Quijote, de *Las Meninas* de Velázquez. Nótese también que el fenómeno del integralismo hispánico —siempre al nivel de la existencia— aparece como característico de la vida y obra de don Miguel de Unamuno. No podía ser de otra manera puesto que es uno de los primeros hombres occidentales que descubre, por su parte, desde un terreno filosófico, la existencia<sup>11</sup>. El carácter mismo de la obra estudiada y sus estructuras permiten afirmar la posibilidad del fenómeno apuntado.

II.—U. Jugo de la Raza no es un personaje autobiográfico total, pues eso sería hacer la novela —y quizá realista—, sino un 'ensayo ejemplar y simbólico' de personaje para un ensayo 'ejemplar y simbólico' de novela autobiográfica. La lectura de la novela (I) se convierte en su *vida*. En la lectura se le plantea el compromiso frente a la muerte que amenaza en ese mismo vivir pendiente de la lectura. Su *vida* gira en torno de la lectura de la *novela*. El personaje vive preso entre el motivo de la lectura y el contra-motivo del abandono de la lectura. En esta segunda identificación ya no se sabe exactamente si coinciden, o no, la vida del personaje y la novela en el límite temporal último ni si coincide la vida del creador de Jugo de la Raza con la novela. Estamos en la problemática identificación al nivel de la ficción. Y en su problematicidad misma. Pero es indudable que la vida de Jugo coincide, en alguna manera, con la aventura de la creación de la novela.

Sabemos que Jugo vivía aburrido porque no vivía más que en sí mismo. Era un hombre triste porque no se había "hecho novela". Por eso le gustaba leerlas,

<sup>10</sup> En febrero de 1935, Unamuno recuerda las "palabras proféticas y apocalípticas" que le dijo Augusto Pérez en *Niebla* amenazándolo de muerte (*Historia de Niebla*, en *Niebla*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1950, p. 22). Martín Nozick piensa que el libro que lee Jugo de la Raza es *La Piel de Zapa* (*Unamuno and "La Peau de chagrin"*, en *Modern Language Notes*, Baltimore, LXV (1950), p. 255). Igual SÁNCHEZ BARBUDO (*La formación del pensamiento de Unamuno. Una experiencia decisiva: la crisis de 1897*, en *Hispanic Review*, Philadelphia, XVIII (1950), p. 242, nota 32).

<sup>11</sup> Véase mi artículo *Una desconocida "Filosofía Lógica" de Unamuno —1886—*, en *Boletín del Seminario de Derecho Político*, Salamanca, nn. 20-23 (1957-1958), pp. 241-252.

“Para vivir en otro, para ser otro, para eternizarse en otro. Es por lo menos lo que él cree pero en realidad busca las novelas a fin de descubrirse, a fin de vivir en sí, de ser él mismo. O más bien a fin de escapar de su yo desconocido e inconocible hasta para sí mismo” (CN., 73).

Se metía en los personajes, se hacía en ellos, para dar consistencia a su vida. Se creaba como persona en un mundo de auténtica creación. Era una manera de expresar, descubrir y crear su propia persona, escapando de un 'desconocido' inactivo, incognoscible hasta para sí mismo por no tener existencia, por no vivir. Hasta que un día U. Jugo de la Raza halla una novela que le pone en conflicto, que le revela la caducidad del personaje y de la persona.

Quizá la novelita de Jugo de la Raza se desarrolle al nivel del 'teatro de la conciencia' de don Miguel, en el que uno de sus tantos yos trataba de imponerse y de ganar para sí la vida total de ella. No debe olvidarse que Jugo de la Raza es un personaje autobiográfico creado por Unamuno con extremado rigor simbólico para depositar en él muchos rasgos de la biografía más concreta de sí mismo. Y recuérdese que el personaje así construido no sólo recoge la historia inmediata de aquellos años, sino que transfigura en él, como condensando, toda su aventura espiritual. El posesivo *mi* aplicado a Jugo, constantemente reiterado en la obra, puede tener un sentido mucho más hondo. En alguna medida ese personaje que recoge las experiencias vitales del autor es el *hombre interior* de Unamuno, o, mejor dicho, su dimensión de interioridad, y está al servicio de la representación del drama que se representa en la conciencia de don Miguel. Los conflictos que sufre Unamuno en el escenario de su conciencia, en el 'teatro interior' de sus múltiples yos, aparece delatado por la presencia de este personaje. Unamuno declara: “A las veces en los instantes en que me creo criatura de ficción y hago mi novela, en que me represento a mí mismo, delante de mí mismo...” (CN., 85).

III.—Este mundo autobiográfico interior aflora en otro mundo mucho más amplio que es el de las memorias autobiográficas, ligadas al momento político por el que Unamuno atraviesa, y así es recogido en *Cómo se hace una novela*. En la tercera novela, conjunto de I y II más las memorias documentales de don Miguel, de carácter autobiográfico toda ella,

elaborada en varios planos, la vida del autor —don Miguel— es entregada en forma de novela para el lector. *Esa* novela angustiosa, que es parte de su vida y figuración de toda ella, comunica que su *vida* es 'novela'.

Impedido de vivir con eficacia su vida histórica, refugiándose en la salvación por la literatura, Unamuno declara que acaso la mejor manera de hacer la novela —y la vida— y la historia (CN., 68) sea contar cómo hay que hacerla (CN., 72), sea descubrir el secreto de la creación.

Allí, en la obra está presente, dice don Miguel, "el Unamuno de mi leyenda, de mi novela" (CN., 70-71). Es él, "Miguel de Unamuno, novelesco también" (CN., 76). Su vida es novela como la de Jugo de la Raza (CN., 96), como la de cualquier personaje de ficción. Se sabe haciendo 'su leyenda', 'su novela' (CN., 85)<sup>12</sup>. Novela y vida de don Miguel son identificadas al nivel de la creación. Don Miguel de Unamuno es hombre de veras, 'comediante y autor de sí mismo' (CN., 120). En estrecha e íntima relación con un más íntimo teatro está el teatro de la vida que se con-vive con los demás: "Mi leyenda!, mi novela! Es decir, la leyenda, la novela, la novela que de mí, Miguel de Unamuno, al que llamamos así, hemos hecho conjuntamente los otros y yo, mis amigos y mis enemigos, y mi yo amigo y mi yo enemigo" (CN., 70-71). En efecto, se nota claramente la doble vertiente de la metáfora *la novela de la vida*. Se ha identificado él, hombre de carne y hueso —individuo—, con su persona, con su personaje, en el íntimo teatro de su conciencia y en el teatro de la vida histórica convida con el prójimo.

Unamuno generaliza la identificación desde su personal experiencia. En el *Comentario* pregunta: "¿Es más que una novela la vida de cada uno de nosotros?" (p. 47). Y en la *Continuación* revela: "Todo hombre, verdaderamente hombre, es hijo de una leyenda, escrita u oral. Y no hay más que leyenda, o sea novela" (Ct., 149). Y España, Occidente y la humanidad toda, como él, tienen una vida que es "novela, historia, comedia, tragedia o como se quiera" (Ct., 125).

Obsérvese que en la obra existen unas estructuras concéntricas que van desbordando hasta el lector para 'implicarlo' y 'complicarlo' en la metáfora *la novela de la vida*. Unamuno, desde la intención que delata el título de la obra, enseña al

<sup>12</sup> Cf. CN., 98; Cm., 54; Ct., 125, 127, 130, 149-150.

lector cómo hacer una novela. Por el dinamismo que poseen estas estructuras se las puede considerar construidas en una especie de espiral geométrica cuyos círculos van creciendo. Se ha visto que los motivos que 'mueven' la obra, compuestos de motivo y contra-motivo, producían un vaivén, pero que la bipartición de ellos se rompía en un impulso voluntarista de postulación de la inmortalidad<sup>13</sup>. Este mismo impulso interior de la obra, gracias a unas estructuras adecuadas, se dirige hacia el lector. Los motivos de la creación son, en cierta manera, los motivos de ejemplaridad. La autobiografía de Unamuno, dentro de su concepción poética de la realidad, es una auto-creación. Los planos autobiográficos de su obra —en las estructuras de género y en las novelas involucradas— y las metáforas que presiden la creación son una revelación literaria —y una manera de hacer la vida a través de la literatura— de un pensamiento fundamental y de una manera de vivir. Con la autobiografía que escribe —y autobiografía es para él, hacer la vida en un plano real de creación vital— quiere decir al lector: haz tu autobiografía, haz tu novela porque la vida es creación. Haz tu vida.

b) *El yo desconocido: revélate, hazte.*

La autobiografía romántica ofrece a Jugo de la Raza, el lector, la posibilidad de "escapar de su yo desconocido e inconocible hasta para sí mismo", de revelarse y conocerse haciéndose en la acción misma, llena de riesgos por la amenaza de la muerte (CN., 73). *Mi Jugo de la Raza* quiere significar algo más que la mera paternidad literaria sobre un personaje. Indica que es el personaje Unamuno quien sigue el mismo proceso vital creador y el que, en un momento de crisis, confiesa: "y he aquí cómo estas líneas se convierten en una confesión ante mi yo desconocido e inconocible; desconocido e inconocible para mí mismo" (CN., 71). Con estas cajitas, una dentro de otra, siempre vacía la primera y última del fondo, no se quiere presentar con pesimismo existencialista la radical nihilidad ontológica del hombre, sino reconocer en ese vacío la posibilidad y necesidad de hacerse, de crearse a sí mismo. Se está enseñando a hacer la novela, la historia, la vida. Es-

<sup>13</sup> En el capítulo IV, a de nuestro trabajo doctoral.

tas estructuras literarias, estas metáforas, nacen de una nueva concepción de la vida y del hombre que afirma una nueva ontología, radicalmente distinta de toda la ontología tradicional. No quisiéramos caer en sutilezas, pero también resulta *desconocido* para el lector el personaje de la novela (I) que lee U. Jugo de la Raza. Y Jugo lucha por revelar, por crear su personaje desconocido. Revelarlo es hacer la novela, es hacer la vida. Y en el plano literario, descubrir este proceso no es *escribir* una novela, sino *hacerla* al contar cómo se la hace. Y, en última instancia, es invitar al lector a que revele su 'desconocida' persona, a que la cree.

El argumento de la novela que lee Jugo es la vida del autor por cuanto es la confesión de una autobiografía romántica. No existe argumento, sino vida. Unamuno tampoco entrega el argumento de la novela de Jugo, no quiere dárnoslo, limitarlo siquiera entré tantas posibilidades ofrecidas. (CN., 109-110, 119 y 120). Tampoco ofrece otro que la vida misma en su obra, puesto que rehusa la novela autobiográfica de su yo del destierro al variar el plan de *Cómo se hace una novela*. No quiere ofrecer al lector un argumento, sino instalarlo en una concepción de la vida y dejarlo en tensión y en libertad para crear su propia vida (CN., 120, Cm., 41). Entrega el proceso de la vida, aunque es cierto que la vida misma en concreción personal apasionada es el *cuento* de ella. Rechazaba el argumento frente a la vida, pero detestaba la literatura pura, el esteticismo del lenguaje sin cuento (CN., 112). Cada uno pone su argumento con la realización misma de su persona en la vida<sup>14</sup>.

### c) *La muerte: rebélate*

La autobiografía romántica obliga a Jugo de la Raza, bajo amenaza de muerte: "Cuando el lector llegue al fin de esta dolorosa historia se morirá conmigo" (CN., 74)<sup>15</sup>. Igual declaración —y similar advertencia— hace don Miguel cuando observa: "Esta historia me devora y cuando ella acabe me acabaré yo con ella" (CN., 70).

Jugo, auténtico lector, estremecido por la amenaza de muerte, se apartaba de la novela, se planteaba el problema de

<sup>14</sup> Es importante señalar que para Unamuno no coinciden existencia y persona.

<sup>15</sup> Cf. CN., 76, 106-107.

su propio fin —la muerte como problema personal— en sus monólogos y en su rebeldía frente al autor, e intentaba abandonar la lectura. Unamuno trataba de apartarse de su novela política y ponía a prueba su personaje político y, recogiendo la ansiedad de Jugo de sobrevenirse y examinar su cadáver (CN., 106), protestaba: “no quiero morirme” (CN., 121). Unamuno reprocha al lector que se preocupe de saber cómo acabarán los personajes de la novela sin preocuparse de saber cómo acabará él mismo (CN., 110) y le pregunta, exigiéndole meditación:

“¿Y cómo acabarás tú, lector? Si no eres más que lector, al acabar tu lectura, y si eres hombre, hombre como yo, es decir: comediante y autor de ti mismo, entonces no debes leer por miedo de olvidarte a ti mismo” (CN., 120).

Unamuno, luego de asimilar el conflicto de Jugo de la Raza, como Jugo de la Raza asimilaba el conflicto de la confesión autobiográfica romántica, lo lanza —lanza su monólogo interior buscando el diálogo— al lector, invitándolo a postular la inmortalidad: “Y tú, lector, que has llegado hasta aquí, es que vives?” (CN., 121). Ante el peligro, busca, como Jugo de la Raza, no morir; quiere contagiar al lector su cuita, se la plantea con todos los recursos de que dispone. Trata de cumplir una obra de misericordia, la de despertar al dormido en una existencia insuficiente: “Recuerde el alma dormida / avive el seso y despierte / contemplando / cómo se pasa la vida / cómo se viene la muerte / tan callando.”

Obsérvese que Unamuno presenta a Jugo de la Raza como un lector de novela, de libro. Unamuno se considera lector de la naturaleza, de la historia, del libro de la vida (CN., 37-38) y lector de sí mismo (Ct., 142 y 140-141). Y es lector de sí mismo en el hondo sentido de ser lector-actor del milagro que Dios ha escrito con su dedo desnudo. Jugo y Unamuno viven de la lectura y en la lectura (CN., 67 y 74). Unamuno se dirige al lector exigiéndole que sea un lector auténtico, un lector-autor. Quiere que su lector sea autor, actor y personaje —y público de sí mismo— en la comedia de la vida y que lance la “morcilla” de la inmortalidad<sup>16</sup>.

Las construcciones armónicas de esta obra, progresivas, en gradual crecimiento, más claras y concretas a la vez que más

<sup>16</sup> También es importante señalar que persona e inmortalidad están indisolublemente unidos en el pensamiento unamuniano.

oscuras y simbólicas, desde la primera novela cuyas características se nos dice en dos líneas hasta la de don Miguel, están dispuestas, con un paralelismo concéntrico bien cuidado, implicándose unas a otras en un dinamismo de espiral creciente, para 'implicar' y 'complicar' al lector, a quien ya se le hace ingresar en el marco de la ficción y en el compromiso, gracias a que está prefigurado por el lector Jugo y el lector Unamuno<sup>17</sup>.

## E S Q U E M A

<b>PRIMERA NOVELA</b>		
<b>Confesión autobiográfico-romántica</b>		
Novela y vida	(desconocido) Sin argumento	Moriré y morirás conmigo
----- <b>Lector</b> -----		
<b>SEGUNDA NOVELA</b>		
<b>U. Jugo de la Raza</b>		
Novela - vida	Yo desconocido Sin argumento	Angustiado por la amenaza de muerte. Abandono de la lectura. Preocupación y rebeldía.
-----		
<b>TERCERA NOVELA</b>		
<b>Cómo se hace una novela</b>		
UNAMUNO		
Novela - vida	Yo desconocido Sin argumento	Angustiado por la muerte. Abandono de la acción. Preocupación y rebeldía.
----- <b>Al lector</b> -----		
Haz la novela de tu vida	Hazte Revélate	Preocúpate. Rebélate.

<sup>17</sup> Para percibir mejor las construcciones de *Cómo se hace una novela*, conviene reparar en un antiguo fenómeno. En los ensayos *En torno al casticismo*, Unamuno notaba un movimiento en 'círculo' de sus ideas y por ello, en vez de la alineación lógica de las ideas, prefería, no buscando un justo medio *via remotionis*, el método de

## V. AUTOCONCIENCIA DEL CREADOR

Quien primero se desconcierta ante la complicada obra de Unamuno es su amigo y traductor Jean Cassou. Es fácil darse cuenta de que el juicio que a continuación citaremos se refiere, sobre todo, a la obra estudiada, pues Cassou consideraba que esta obra era muy importante para la exégesis de Unamuno, según le escribía a éste en carta fechada el 19 de febrero de 1926. Sus adjetivos fueron repetidos más tarde por la crítica, que no avanzó mucho más allá en la comprensión de *Cómo se hace una novela*:

"Admitiremos las obras que escribe este hombre, tan erizadas de desorden al mismo tiempo que ilimitadas y monstruosas que no se las puede encasillar en ningún género y en las que nos detienen a cada momento intervenciones personales, y con una truculenta y familiar insolencia, el curso de la ficción —filosófica o estética— en que estábamos a punto de ponernos de acuerdo?" (*Rt.*, 27)<sup>18</sup>.

Don Miguel tenía clara conciencia de su originalidad y aceptaba la crítica con cierto aire socarrón, protestando que no le interesaba estar de acuerdo, pues ni siquiera él lo estaba consigo mismo (*Cm.*, 48-49). Y perfectamente consciente de las estructuras de su obra, pensando en la multiplicidad de planos

---

la contradicción para producir, resaltando los extremos, una *resultante vital* que debía producirse en el lector, comprometiéndolo a colaborar en la experiencia y la verdad (*Ensayos*, Madrid, Aguilar, 1951, I, pp. 25 y 36. De allí extrae MARÍAS su lograda fórmula interpretativa de *Filosofía actual y existencialismo en España*, Madrid, Revista de Occidente, 1955, pp. 81-82. Cf., S. SERRANO PONCELA. *El pensamiento de Unamuno*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953, p. 60).

Para optar por la figuración geométrica hemos tenido en cuenta esta declaración de Unamuno: "En el arte de escribir y en el de escribir, llamamos estilo a la manera personal de pensar —repito que sentir es pensar—, llevando las ideas que nos son dadas hacia la derecha o la izquierda, o hacia arriba o abajo, o hacia delante o detrás, y llevándolas con tal o cual rapidez, en línea recta o en zigzagues rectilíneos, o en esta o la otra línea curva y con tal o cual curvatura. Que hay quien piensa en círculo, y otro en elipse, y otro en parábola, y otro en hipérbola, y otro en espiral y así siguiendo". (*Al rededor del estilo*, XXXI (30-XI-24), en *De esto y de aquello*, Buenos Aires, Sudamericana, 1954, t. IV, pp. 629-630; en adelante citaré la colección *DyA*).

<sup>18</sup> Véase principalmente los juicios de Guillermo de Torre, quien penetraba un poco deslumbrado y sin ver mucho en las "extrañas y conturbadas" páginas de la obra en *Triptico del Sacrificio*, Buenos Aires, Losada, 1948, pp. 19-20; repite en gran parte a De Torre, E. SARMIENTO en *Considerations toward a Revaluation of Unamuno*, en *Bulletin of Spanish Studies*, Liverpool, XX (1943), p. 105. Repárese en los juicios de Agustín ESCLASANS, *Miguel de Unamuno*, Buenos Aires, Juventud, 1947, p. 119; el ya citado de Julián Marías, el de SERRANO PONCELA en *ob. cit.*, p. 21 y el Samuel PUTNAM en *Unamuno y el problema de la personalidad*, en *Revista Hispánica Moderna*, New York, I (1934-1935), p. 105.

Sin embargo, las observaciones de Cassou son, en verdad, valiosas. Guillermo de Torre piensa acertadamente —si atendemos, límite ahora, a los juicios de conjunto y en tono de ensayo— que es "su mejor exégeta extranjero" (*Ob. cit.*, p. 21).

y en las complicadas estructuras de ella —nuestros análisis permiten ahora observar la precisión de su propio juicio sobre *Cómo se hace una novela*—, intenta describir la 'monstruosidad' que descubriría Cassou. Unamuno condensa en un párrafo toda su obra:

"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 japonesa 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". (Cm., 55).

El texto citado es un estupendo resumen de *Cómo se hace una novela*. En él aparecen las novelas contenidas en la obra, el modo como están contenidas y se revela la dificultad de elaboración tan complicada. En la descripción cobran sentido los añadidos. Hasta las características lingüísticas: reiteraciones, demostrativos, construcciones sintácticas, conjunciones, diálogos con el lector se condensan como ejemplo claro del estilo de Unamuno y del libro. Aparece fielmente resumido el mensaje: no hay argumento, los proyectos lo son todo; existe un fondo vacío, incognoscible, sobre el cual es necesario crear. Lo verdaderamente novelesco es cómo se hace una novela. Aparece la vida como creación de uno mismo, como novela y como el comentario de comentarios. Aparece allí el rechazo de plan para la vida y de argumento previo para la obra literaria, al nivel mismo de la creación auténtica. Es curioso observar que ya en *Alrededor del estilo*, XXIII, artículo anterior a *Cómo se hace una novela*, don Miguel decía: "Todo es aquí apéndice, lo que quiere decir que todo es entraña"<sup>19</sup>.

Si se quiere encontrar algunas obras que se acerquen más al planteamiento revelador estudiado, se tiene que acudir a

<sup>19</sup> DyA., IV, p. 604.

*Y va de cuento*<sup>20</sup>, a *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez* y al poema *El infinito del punto*<sup>21</sup>.

## VI. CONCLUSIONES DE NUESTRA INVESTIGACIÓN

Debido a las características de nuestro trabajo y a sus aportaciones históricas que fundan una nueva interpretación, resulta difícil enumerar todas y cada una de sus conclusiones explícitas e implícitas, porque muchas de ellas, además, quedan perdidas como elementos de construcción, o precisamente desbordan los límites de nuestra investigación concreta. Señalaremos, sin embargo, algunas de las que creemos más ligadas a nuestra tarea concreta y las que consideramos más importantes.

1. La crisis de Unamuno en el destierro, cuyos principales límites temporales se encuentran entre septiembre de 1924 y julio de 1925, tuvo como principal elemento desencadenante—entre otros muchos fundamentales: su fracaso político personal y la quiebra histórica que comprometía su 'moral de batalla'— el auto-reproche de cobardía y traición a consecuencia de su *fuga de España* (*Cap. I, b, c; IV, a, 2*)<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> Este relato aparece en *El espejo de la muerte*.

<sup>21</sup> Este poema aparece en *Canc.*, n.º 489, p. 166.

El profesor Sánchez Barbudo, empeñado en su investigación de la insinceridad de Unamuno, no alcanza a descubrir literariamente *Cómo se hace una novela*— parece no existir esta tarea, previa a toda otra cosecha, en su investigación— de tal manera que la obra queda reducida, en sus manos, a una mísera obra de clave: "Mucho juega Unamuno en esa obra con la palabra "novela", que a veces es la que pensaba escribir, a veces la que leía el personaje de la novela que él pensaba escribir, y más a menudo es la "novela", la leyenda que él hacía de su vida. Esto le permite construir numerosas frases de doble sentido y hacer confesiones disimuladas. Me parece evidente, y supongo que otros lo habrán advertido—aunque nadie, que yo sepa lo haya indicado—, que esa extraña historia, tan traída por los pelos de que él nos habla, y que constituiría el tema de su abortada novela, esa historia de un personaje, Jugo de la Raza, que necesita leer una determinada novela aun sabiendo que su vida acabará cuando ella acabe, es perfectamente simbólica: es la historia de Unamuno, que no sabía apartarse de su "novela", pues ella le daba vida, aunque se dijera que cuando ella acabase él moriría. Basta cambiar donde dice "leer la novela" por "hacer la novela", o si se quiere "hacer la farsa", y todo resulta diáfano". (*Ob. cit.*, pp. 123-124). Ahora bien. Tomando la descripción de la conmoción que sufre Jugo de la Raza y el hecho de que se le borren las letras del libro que lee como fórmula metódica que Unamuno entrega al lector y al crítico, afirma Sánchez Barbudo: "Unamuno no nos deja dudas de que tenemos derecho a la substitución" (*Ibid.*, p. 124). Creo que la sencilla descripción de un mareo no autoriza a extraer tales métodos interpretativos. Ante los textos citados se puede calcular en qué medida se había cegado tan inteligente crítico. Sus declaraciones nos obligan a dudar seriamente de los frutos del método que parece, por declaración propia, haber seguido. A lo largo de todo nuestro trabajo discutimos las afirmaciones del citado crítico.

<sup>22</sup> Las referencias de estas conclusiones remiten a los capítulos y apartados del trabajo doctoral.

2. Esta crisis tiene el grave sentido —o mejor, sinsentido— de ser un corte violento en su experiencia histórica y de comprometer la 'moral de batalla' que Unamuno se había construido tras su crisis de *inserción* en el cristianismo de marzo de 1897 en la que no habría alcanzado la gracia de la fe.

En este sentido, existe una estrecha relación entre la crisis de 1897 y la de 1924-25. La presencia de la muerte —muerte del personaje político en 1924-1925— se incrementa, como en 1897, con la reaparición de la vieja neurosis cardíaca. El recuerdo de Raimundo, el difunto niño hidrocefalo, que tan ligado había estado a la crisis de 1897, cobra una singular presencia. Y Concepción, a la distancia, está, como en 1897 y como siempre, presente, a su lado, para redimirlo de la desesperación (*Cap. VI*).

3. En la actitud política de Unamuno existe una total *coherencia*; y se justifica su actitud, no sólo se explica, desde su firme concepción concreta de la política elaborada sobre bases socio-económicas, a la que completa y corona una concepción religiosa de la política —su *metapolítica*—. En Unamuno la política es un aspecto de su 'moral de batalla' que adquiere la forma de un heroico quijotismo político (*Cap. I, b, y c*). Se puede observar la absoluta consecuencia, en cuanto a la práctica y respecto de su actitud histórica tanto anterior como posterior al período señalado, en la actitud política de Unamuno.

4. La circunstancia política, que provoca una dolorosa situación espiritual en Unamuno —conjunto del que surge *Cómo se hace una novela*—, queda, después, en un plano bastante insignificante dentro del mensaje total de la obra. Lo que no quiere decir que, prescindiendo de ella, pueda entenderse a Unamuno y su obra. La explicación y valoración de Unamuno tiene que ser histórica sin posible mutilación (*Cap. I, b y d; Cap. IV, a, 2 y 3*).

5. *La agonía del cristianismo*, obra escrita en el proceso mismo de la crisis para cumplir un compromiso previo, fruto del total desequilibrio psíquico del autor, no constituye obra hábil para la exégesis de Unamuno. Es necesario considerarla desde sus especiales circunstancias antes de integrarla a la obra total de Unamuno. Unamuno se debatía en un estado de particular angustia; desesperado, se encontraba en un 'callejón sin salida' —antinomias vitales—, para liberarse del cual

don Miguel pretendía una desencarnación absoluta, lo que no hacía sino devolverlo a la desesperación (*Cap. III, a, 1; Apénd., I*).

6. El problema del *otro* tiene lugar en el escenario de la conciencia de Unamuno. En la historia concreta de Unamuno, el muerto a quien se trata de resucitar es el *niño*, el creyente y poeta. El *criminal* es el *joven* intelectual ateo. Así, el *otro* es el hombre maduro que se sabe víctima y verdugo de sí mismo, dolorosa conciencia que se incrementa cada vez que, en su 'moral de batalla' para alcanzar la gracia, sufre una quiebra histórica. Al borde de la rebeldía y la blasfemia, don Miguel, sin embargo, apela a la caridad (*Cap. IV, a, 3; Cap. VI, e; Apénd. II*).

7. *Cómo se hace una novela* es una original *autobiografía novelesca* en la que se integran *memorias y novela*. La *personalidad* de Unamuno, en todo lo que ella significa de hombre contemporáneo, hace posible e impone la conjunción (*Cap. I, d; Cap. II, a y b*).

8. *Cómo se hace una novela* posee una estructura completa en sí misma, de lograda criatura literaria (*Cap. II y IV*), mantenida en sus dos partes integrantes (*Cap. II, a y b*). En las partes de la obra escritas en 1927 no existe un tardío intento de velar la confesión inicial, sino, por el contrario, un afán de revelar el más hondo sentido de su mensaje primero (*Cap. III, a; Cap. IV, a y d; Cap. V*).

9. *Cómo se hace una novela* revela que en 1924-25 ocurre un proceso de intensificación de la constante vigilancia auto-crítica de Unamuno, un *ponerse a prueba* existencialmente, del cual sale vigorizada una vez más la conciencia política y religiosa de don Miguel (*Cap. IV, a, 2*). Y, dentro de la concepción vital y literaria de Unamuno, esta obra constituye una *salvación literaria* de la acción (*Cap. I, d*).

10. La novela de Jugo de la Raza —y su personaje, naturalmente— posee las características generales de la novelística de Unamuno (*Cap. I, d*). El personaje de ella está perfectamente caracterizado y cumple eficazmente su función estética y vital (*Cap. II, a y b*). Dicha novela se desarrolla en el escenario de la conciencia del autor (*Cap. IV, b y c*) y condensa la aventura exterior de Unamuno. La novela de Jugo, la más descarnada de todas las de Unamuno, ubicada dentro de una

obra nacida de circunstancias concretas que después opta por los derroteros del fenómeno de la creación existencial, obliga a advertir el interés de Unamuno puesto sobre el espíritu mismo sin morosas detenciones en la realidad cósmica de las circunstancias ni morosas desviaciones psicologistas. La *narración* de Unamuno evita así todo tipo de *descripcionismo*, atenta a los saltos del espíritu que discurre, ágil, entre las cosas, ganándose a sí mismo (*Cap. II, c*).

Comparada la novela de Jugo con *La piel de Zapa* de Balzac, se puede observar la medida en que ésta es fuente de la originalidad de don Miguel (*Cap. I, d; Cap. IV, a, 2*).

11. En *Cómo se hace una novela* se puede intuir los tipos de lenguaje que Unamuno emplea para expresar su mensaje (*Cap. II, c, 1 y 2*). Y también se puede advertir la tensión misma de la búsqueda lingüística de Unamuno, para lograr la expresión de las realidades que descubre (*Cap. III, b*).

12. *Cómo se hace una novela* es obra clave de la vida, pensamiento y expresión de Unamuno. Construcciones metafóricas, motivos, temas y técnica de su vida y obra entera, en sus múltiples facetas, aparecen en ella claramente estructuradas.

Esta obra prueba, sobre todo, la necesidad de estudiar a Unamuno desde enfoques literarios que permitan alcanzar conclusiones de valor antropológico, para asentar sobre ellas un estudio cabal de la vida y el pensamiento de don Miguel. Sólo al comprender su pensamiento desde su experiencia vital se evitarán las acusaciones de falta de sistema y las falsas sistematizaciones de su obra y se podrán señalar con exactitud los auténticos límites y las responsabilidades literarias, filosóficas y teológicas de su obra (*Pról.*).

13. En *Cómo se hace una novela*, la concepción del mundo de Unamuno se vierte en las metáforas fundamentales propias de la vida y pensamiento de Unamuno, que aparecen en ella con su sentido y articulación más genuinos. Así, las metáforas, en la concepción poética de la realidad (la vida es un poema), el libro de la vida, la novela de la vida y el teatro de la vida fundamentan la eficaz construcción de *Cómo se hace una novela*. En ellas se va percibiendo los distintos aspectos de sentimiento religioso, actitud intelectual, sentimiento de la temporalidad, conciencia del riesgo y la responsabilidad y el espíritu de auto-crítica (*Cap. III, a*).

Si *la novela de la vida* es la metáfora principal dentro de la construcción de *Cómo se hace una novela*, la metáfora *el teatro de la vida* alcanza su expresión más propia y hermosa en el contenido y las estructuras del drama *El Hermano Juan* (*Apénd., III*).

14. Los *motivos* internos de *Cómo se hace una novela*, la lectura (plano de alegoría literaria), el problema político (plano histórico-documental de la fábula), el proyecto (plano filosófico), estructurados en motivos y contra-motivos de angustioso equilibrio, se van organizando en una dependencia íntima hasta llegar a revelar el único motivo vital-religioso de Unamuno, la inmortalidad (plano religioso) (*Cap. IV, a*). Pero este dinamismo interior desborda al exterior, Unamuno siempre en el centro de la obra, hasta llegar a comprometer al lector (co-hombre, co-autor) rompiendo todos los límites puramente estéticos. Actitud expresiva y comprometedora de un antropólogo, filósofo de la vida, que sitúa al lector, en lugar de ofrecer prueba lógica, para que sea capaz de descubrir la nueva realidad —*hacerse*— y que lo invita a hacerse, a revelarse y rebelarse desde su ejemplo personal perfectamente revelado (*Cap. IV, b, c y d*).

15. Los motivos y contra-motivos se agrupan en dos grandes temas complementarios: *Historia e intra-historia*. Ante el fracaso histórico aparece un vigoroso intento de recobrar al *niño* y de encontrar al *hombre interior*, que, en realidad de verdad, son quienes fundan y exigen la creación (*Cap. V, a y b*).

16. En *Cómo se hace una novela* no falta el paisaje. Nace de un nuevo contacto, en 1926, con la naturaleza. En la vivencia del paisaje desborda la emoción poética de Unamuno como señal de la persona creadora, poética (*Cap. V, c*).

17. La imposición de la personalidad en la integración de los géneros (*Cap. I, d*), la expresión e instalación personal en las metáforas (*Cap. III, a*) y en los motivos fundamentales cuyo primer motor es el ansia de *sobre-vida* (*Cap. VI, a*), la persona siempre instalada en el centro de las construcciones dobles, de dentro y fuera —concebidas unas dentro de otras— (*Cap. IV, b y c*) y la ejemplaridad e invitación personales (*Cap. IV, d*) son rasgos que revelan en qué medida *Cómo se hace una novela*, en su forma y sentido, es, como toda la vida y obra de Unamuno, una expresión auténtica de la peculiaridad

hispanica descrita por Américo Castro. Unamuno es el típico hombre español de los siglos XIX y XX (*Cap. VII*).

18. Las construcciones todas de *Cómo se hace una novela*, y su contenido, delatan una nueva ontología centrada sobre la vida personal y la sobre-vida, que supera la tradicional racionalista y cósmica. El hombre como *hacerse*, con todos sus supuestos —auto-crítica permanente, absoluta disponibilidad— y sus consecuencias, aparece en Unamuno. Interesa reiterar que este *hacerse* está concebido como un *hacerse en Dios*. (*Cap. I, d; Cap. III, b; Cap. IV, a, 3 y c, 1 y 2; Cap. V, a y b*)<sup>23</sup>.

19. Don Miguel de Unamuno es el primer hombre contemporáneo<sup>24</sup>.

Libreros, 11  
Salamanca

ARMANDO ZUBIZARRETA

---

<sup>23</sup> Es importante señalar que Unamuno, uno de los primeros descubridores de la existencia, no puede ser confundido con el actual 'existencialismo' ateo por su radical concepción *personalista*. Esto lo lleva a librarse de todo rezago de 'naturaleza' oculto bajo cualquier disfraz de *condición* o *situación* humanas.

<sup>24</sup> Estimo Edad Contemporánea la que debe iniciarse con una asimilación de los enriquecimientos parciales y desarticulados de la Edad Moderna en una nueva concepción integral.