

EL CHOQUE DE FUENTES EN *CÓMO SE HACE UNA NOVELA* DE UNAMUNO

Nelson R. Orringer
University of Connecticut

El 12 de diciembre de 1986, la nueva Asociación Internacional de Amigos de Unamuno proyectó la preparación de una rigurosa edición crítica de sus obras completas. Pero la empresa plantea problemas y, entre ellos, la clasificación de sus escritos por géneros. La edición de Escelicer, plagada de erratas, clasifica *Cómo se hace una novela* (1927) como autobiografía. Su crítico más exhaustivo A.F. Zubizarreta lo juzga como "una original *autobiografía novelesca* en la que se integran *memorias y novela*"¹. Unamuno, empero, lo ha llamado una "novela autobiográfica" (II, 552). Sin embargo, su originalidad consiste en el equilibrio dinámico que establece entre dos modos de discurso: autobiografía que busca la perpetuidad de una novela, y novela que aspira a la veracidad de una autobiografía. Estas pretensiones encontradas brindan tensión a la obra, clasificable ni como memorias ni como novela. ¿Qué novela presenta el intento no ficticio, visto aquí, de escribir ficción? Por otro lado, ¿qué autobiografía narra como esta obra la representación de un papel patentemente artificial, el de fingir componer una novela?² En cambio, un ensayo único está a la vista. Oscila entre autobiografía y novela, así como el ensayista Unamuno oscila

¹ *Unamuno en su novela* (Madrid, Taurus, 1960), p. 319. utilizamos la edición de *Cómo se hace una novela* que se encuentra en las *Obras completas*, VIII. *Autobiografía y recuerdos personales* (Madrid, Escelicer, 1966), 707-69. En adelante todas las referencias de Unamuno remiten a esta edición y van en nuestro texto con el tomo en romanos y la página en arábigos.

² Cfr. Antonio Sánchez Barbudo, "El misterio de la personalidad en Unamuno. *Cómo se hace una novela*", en *Estudios sobre Galdós, Unamuno y Machado*, 3ª ed. Barcelona, Lumen, 1981, p. 201: "Ese drama de advertir [Unamuno] que estaba representando un

entre extremos en *Del sentimiento trágico* y en *La agonía del cristianismo*.

Con su título ensayístico, que difiere de los de las verdaderas novelas de Unamuno, *Cómo se hace una novela* merece situarse entre sus ensayos filosóficos más profundos. Vacila entre afirmar y negar cuatro premisas: (1.) la existencia es anterior a la esencia; (2.) la esencia personal es la existencia; (3.) la existencia es un proyecto de autenticación propia; (4.) este proyecto es el ser en vista de la muerte. Pasa a primer plano de la obra la alternación de afirmaciones y negaciones, consignando al fondo el proceso de novelar y haciéndolo contraproducente. Si el narrador confiesa una y otra vez el propósito de immortalizarse escribiendo, con igual frecuencia descubre motivos por subvertir su empeño. El camino de su immortalización da vueltas sobre sí mismo, pareciendo obstaculizar su avance. Escribe así cómo lee su protagonista ficticio U. Jugo de la Raza, condenado a "avanzar cien pasos de tortuga y retroceder noventa y nueve, avanzar de nuevo y volver a retroceder en igual proporción" (VIII, 749). Tentados siempre a preguntar para qué, encontramos estéril la moda reciente de analizar la obra como metaficción, la meditación del proceso creador, sin indagar en la filosofía y en la teología que aclara la meditación³. La expresión y la retracción existenciales suministran una base a los tres niveles de realidad que contiene la obra: el nivel de la novela que Jugo de la Raza lee, el de la novela naciente que éste protagoniza y el del narrador en trance de creación y quien va forjando su propia leyenda, la «novela» de su existencia, por medio de desvelar cómo piensa fabricar la vida de Jugo.

El narrador se identifica con Jugo (VIII, 734), y Jugo con el protagonista de la novela que tiene entre manos (VIII, 735). Los problemas existenciales de uno devienen los de los otros. Pero no podemos penetrar en esos problemas si nos limitamos a hacer los consabidos ejercicios de *Kulturgeschichte*, apuntando que en el mismo año sale publicado *El ser y el tiempo* (1927) de Heidegger, dedicado a la solución de idénticos problemas. ¿De dónde provienen las fórmulas existenciales de Unamuno? ¿Cómo tratar sus fuentes y con qué fin? Las respuestas

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 ... para una nueva obra literaria, lo cual era caer en nueva novelería".

³ Sobre la metaficción, o el discurso novelístico acerca del proceso creador, ver Robert C. Spire, *Beyond the Metafictional Mode: Directions in the Modern Spanish Novel*, Indiana University, Bloomington, Indiana, 1985, y, sobre todo, pp. 33-44, con un análisis de *Niebla*. Cfr. la ponencia de Kathleen M. Vernon, "Cómo se hace una novela: Or. How a Novel Is Read", leída el 28 de diciembre de 1986 en el congreso neoyorkino de la Modern Language Association y en una sesión titulada "An Evaluation of Unamuno's Work, Fifty Years after His Death". Nada de filosofía ni de teología.

contribuirían a la historia de la filosofía occidental y a la crítica a la par. Aquí quiero mostrar (1.) que, efectivamente, en *Cómo se hace una novela*, las cuatro premisas enumeradas se expresan y se anulan de continuo; (2.) que esta oscilación implica la dramatización del sentimiento trágico de la vida; (3.) que es posible identificar las influencias inmediatas en el pensamiento del narrador, y (4.) que en ese pensamiento chocan influencias positivas con otras negativas.

Por positivas entiendo las que alimentan las esperanzas unamunianas de inmortalidad; por negativas, las que tienden a defraudar esas esperanzas. En la filosofía de Unamuno, la razón discursiva niega la posibilidad en una colisión que define el sentimiento trágico de la vida. La fuente principal de esa concepción, según he demostrado⁴, es Louis Auguste Sabatier. Este teólogo francés, calvinista, liberal, percibe la tragedia del choque entre corazón y cabeza como un dilema moral. Pero Unamuno intenta catolizar el dilema, presentándolo como escatológico, enfocado en la preocupación del Más Allá. De ahí su tratamiento de la premisa de que la existencia precede a la esencia. En *Del sentimiento trágico* (VII, 130) invierte el *coquito* cartesiano, escribiendo: *Sum, ergo cogito*. Existo, quiero pervivir para siempre y luego busco el conocimiento que desvela esencias. *Cómo se hace una novela*, pues, empieza con la conciencia que el narrador cobra de sí mismo en medio de su intento de "eternizarme o inmortalizarme". Con todo, implica a continuación la negación de la prioridad de su existencia. Porque distingue entre la eternidad y la inmortalidad (VIII, 729). Sólo el año antes de comenzar a escribir *Cómo se hace una novela*, el ensayista Unamuno explicó su distinción. Situó la eternidad "por encima o por debajo del tiempo, no a lo largo de él; es su sustancia, no su envoltura" (VIII, 617). Si la eternidad es la sustancia, la esencia, del tiempo, entonces la esencia precede a la existencia, que es temporal. *Cómo se hace una novela* presenta el tiempo como algo incorpóreo, como una mera categoría kantiana *a priori* de la sensibilidad. La vida, compuesta del tiempo, semeja un sueño. La eternidad, noúmeno del tiempo, permanece incierta (VIII, 747). La razón discursiva, separando la eternidad de la vida, niega la fe en un choque trágico.

Podemos reconstruir la ruta intelectual seguida por Unamuno para llegar a esta antonomia razón-fe. Ya en su *Filosofía Lógica* de 1886, donde escribía influido por Spencer y por Campanella, refutó el *coquito* para afirmar la prioridad de la existencia frente a la esencia⁵. Pero con su crisis de 1897 y con sus lecturas del protestantismo liberal, la existencia llegó a denotar el deseo de pervivir (VIII, 859). ¿Cómo explicar entonces su contraste de 1927 entre la inmortalidad y la eternidad,

⁴ En *Unamuno y los protestantes liberales*, Madrid, Gredos, 1985, p. 66.

⁵ Armando F. Zubizarreta, *Tras las huellas de Unamuno*, Madrid, Taurus, 1960, p. 28.

donde ésta reduce la vida a un sueño? De hecho, *Cómo se hace una novela* contrapone una fuente a otra para dramatizar el sentimiento trágico de la vida: por un lado, el protestante Sabatier, afanoso de inmortalizarse, no de resignarse a la razón aniquiladora⁶; por otro lado, el soñador francosuizo Henri-Frédéric Amiel, cuyo anhelo de des-nacer, de regresar al vientre despertó la curiosidad de Unamuno tan tarde como 1923 (VIII, 492). El *Journal intime* de Amiel durante muchos años afectaba al aspecto “contemplativo” del pensamiento unamuniano, aspecto estudiado por Carlos Blanco Aguinaga y consistente en la resignación a la unión con el cosmos y a la pasiva contemplación de la historia, que se hacía a lo lejos⁷. En un pasaje acotado por Unamuno, Amiel critica el catolicismo por buscar la vida en Dios. Concibe el tiempo como un movimiento de la eternidad, como una ondulación del océano del ser. El ser, apercebido bajo la categoría kantiana del tiempo, se percata de sí mismo como la *sustancia* de ese tiempo. La eternidad es la sustancia del tiempo⁸. Esta idea aclara la célebre noción de la «intrahistoria»: “Así como la tradición es la sustancia de la historia, la eternidad lo es del tiempo” (I, 794). Aquí la idea de lo eterno en el hombre, de su tradición, su esencia, tiene primacía sobre la existencia individual. En el *Diario íntimo* comenzado a partir de 1897, Unamuno ha de manifestar un cambio de opinión (VIII, 861), por razones que estudiaremos más tarde. Pero la concepción del tiempo leída en Amiel renace en el pensamiento del Unamuno al argüir, en *Del sentimiento trágico* (VII, 228), que la experiencia estética, perpetuación de lo momentáneo, da una vislumbre de la eternidad, del cielo. En *Cómo se hace una novela* el narrador, aunque reconoce una deuda con Amiel, le ve como una amenaza a su individualidad. El mismo Amiel ha confesado que su diario le despersonaliza (IV, 1443); y el narrador se mantiene alerta frente a idéntico peligro: “Y ¡ajo con caer en el diario! El hombre que da en llevar un diario –como Amiel– se hace el hombre del diario, vive para él”.

Sin embargo, titubeando como siempre, afirma que cada cual vive por su libro, es “hijo de una leyenda, escrita u oral. Y no hay más que leyenda, o sea novela” (VIII, 764). Con otras palabras, la esencia individual es la existencia. Cada individuo es la novela de sí mismo. “Somos nuestra obra”; es decir, “mi obra soy yo mismo que me estoy haciendo día a día y siglo a siglo” (VIII, 760). Para Zubizarreta⁹, la

⁶ *Esquisse d'une philosophie de la religion après la psychologie et l'histoire*, París, Fischbacher, 1897, p. 4.

⁷ Ver, de Blanco Aguinaga, *El Unamuno contemplativo*, México, Colegio de México, 1959.

⁸ Henri-Frédéric Amiel, *Fragments d'un journal intime*, I, Ginebra, Georg et Co., 1908, 303.

⁹ *Unamuno en su “nivola”*, pp. 142-3.

metáfora de la vida como novela domina la obra y su desarrollo estructural. Dicho en términos prácticos, "mi papel es mi verdad y debo vivir mi verdad, que es mi vida." Pero el narrador retrocede una vez más. Como helenista, informa que en griego quien representa un papel, quien se dedica a ser actor, se dice "hipócrita". "¿Es que represento una comedia -se interroga el narrador-, hasta para los míos?" Mientras Unamuno escribía *Cómo se hace una novela*, vivía en París y en Hendaya, exiliado por propia voluntad. Su reclusión voluntaria de su familia y de su patria constituía una protesta contra el régimen del dictador militar Primo de Rivera (VIII, 746). Temía que una protesta auténtica hubiera significado un regreso a España para confrontar al enemigo en su propio terreno (VIII, 744).

Para explicar el segundo gran dilema planteado en *Cómo se hace una novela*, examinemos las raíces de la metáfora de la vida como novela. El ensayo de 1900 "¡Adentro!", con sus consejos prácticos para un escritor más joven que Unamuno, propone la visión de la vida como poema. Combina a Amiel con el teólogo ritschliano Wilhelm Herrmann, que exhorta a vivir la vida diaria en la eternidad, sin meditar las metas de antemano. Sólo la actitud de seriedad moral independiza al hombre de los demás¹⁰. "Cuando la vida es honda, es poema de ritmo continuo y ondulante. No encadenes tu fondo eterno, que en el tiempo se desenvuelve, a fugitivos reflejos de él. Vive al día en las olas del tiempo, pero asentado sobre tu roca viva, dentro del mar de la eternidad" (I, 948). La novela *Amor y pedagogía* ataca la programación razonada de la vida en vez de dejarla desplegarse de modo espontáneo. El ataque va dirigido contra la falsa representación de papeles, e insinúa sólo de paso la idea de la vida como novela (II, 355).

Esta idea se madura en 1905 con el intento de Unamuno de erigir el *Quijote* en el Evangelio de la religión nacional de España. Sigue el ejemplo de Albrecht Ritschl, que ha vuelto a los Evangelios para unir a los creyentes alemanes en un Reino de Dios en la tierra¹¹. Sólo que Unamuno prefiere basar su reforma nacional en lo que considera como la Biblia española, para que sus compatriotas imiten a su Cristo hispánico, a Don Quijote, y luchen por la gloria eterna. El teólogo alemán Albert Kalthoff, leído también por Unamuno, ha dudado de la veracidad científica de los Evangelios, meras "novelas apocalípticas" escritas por judíos cristianos. Pero la biografía de Jesús le parece a Kalthoff insignificante en comparación con la presencia viviente y cambiante de Cristo a través de los siglos en la memoria de los fieles. Por analogía,

¹⁰ *Ethik*, 4ª. ed. Tubinga, Mohr, 1909, p. 65.

¹¹ George Rupp, *Culture-Protestantism: German Liberal Theology at the Turn of the Twentieth Century*, Missoula, Montana, Scholars Press, 1977, p. 45.

Don Quijotè, nunca un ser corpóreo, a juicio de Unamuno, existe con mayor eficacia que si hubiera vivido en el mundo histórico (I, 1230). Cada generación añade algo suyo a la interpretación del héroe y así le presta mayor grandeza. En Don Quijote se unen novela y leyenda.

La idea de la vida como novela-leyenda subyace no sólo la *Vida de Don Quijote y Sancho*, sino también *Cómo se hace una novela*, donde el narrador-autobiógrafo pretende aplicársela a sí mismo y a sus lectores. La fuente no nombrada de esa idea ha permanecido oculta a los críticos. La identificaremos como el libro de ensayos confesionales *Des Réputations littéraires. Essais de morale et d'histoire*¹², de Paul Stapfer, protestante parisino que profesaba Literatura Francesa en Burdeos y en Grenoble. En Stapfer (p. 124, n 1), Unamuno ha podido leer la definición que Saint-Beuve ha dado del hombre como "le roman de sa propre vie". Stapfer prefiere la novela al drama por revelar la intimidad, las entrañas ("entrailles") de su autor (p. 123). Los hombres de letras en general, sin embargo, padecen de una condición que Stapfer llama *delirium litterarium*, una anomalía de perspectiva, que coloca los libros en primer plano y el mundo físico y moral en el fondo: lo escrito parece más real que lo vivido (p. 92). De hecho, según Stapfer, el héroe idealizado por la imaginación y poco a poco modificado por cada época, tiende a suplantar al hombre mismo. Con todo, una leyenda bella constituye una verdad moral con mayor eficacia para un pueblo que la verdad del erudito, que puede destruirla (p. 213). El escritor intenta perpetuar su nombre, su signo personal, que le representa dondequiera, que es él. Rabelais, Sterne y Balzac, observa Stapfer (p. 131), sostienen el influjo del nombre familiar en el espíritu y la duración de ese nombre más allá de la muerte de su portador. La creencia en la inmortalidad implica la confianza inexpugnable de la humanidad en el porvenir (p. 25). El escritor, que se esfuerza por inmortalizarse, en opinión de Stapfer (p. 91), se interesa por apoderarse más bien del tiempo que del espacio.

En *Cómo se hace una novela* el narrador aspira a "¡clavar la rueda del tiempo!" (VIII, 730). Confía como Stapfer en el futuro, según indica al aseverar, "El porvenir es nuestro todo" (VIII, 734). Si Stapfer equipara el libro del escritor a su ser (p. 92), el autobiógrafo unamuniano identifica toda novela, cuando vive, con la autobiografía. Su protagonista Jugo de la Raza, insiste, es él mismo. Ha nombrado a Jugo por sí mismo, teniendo en cuenta sus apellidos familiares con una reverencia que apunta a Rabelais, a Sterne, a Balzac (VIII, 734). Toda verdadera novela pone de manifiesto "entrañas palpitantes de vida, calientes de sangre" (VIII, 764). El narrador, además, se llama su pro-

¹² (Hachette, París, 1893.)

pia leyenda, hecha por él mismo en colaboración con otros. Abriga dudas (para Stapfer bien fundadas) sobre si su leyenda difiere de él (VIII, 734). Se percibe a sí mismo como libresco, propenso a vivir de sus lecturas e incapaz de distinguir a los personajes poéticos de los históricos (VIII, 732). De manera análoga, Jugo de la Raza busca descubrir su identidad en sus lecturas, cuando no huir de sí mismo leyendo. Se deja absorber tanto por lo que lee, desatendiendo el mundo externo, que teme por su vida al leer en una novela que morirá con el protagonista de quien lee (VIII, 733). Asimismo, convencido (con Stapfer) de que la historia es en su esencia leyenda, el narrador de *Cómo se hace una novela* teme que la historia que hace escribiendo pueda devorar su identidad, y que cuando termine esa historia, él también vaya a terminar. Sus lectores dejarán de leerle (VIII, 733). Por último, le atemoriza la posible pérdida de su identidad aun en el proceso de forjar su leyenda: ¿representa un mero papel?

El temor de representar un falso papel se opone a la esperanza de la autenticación, de la autoperpetuación. Esta oposición es una manifestación más del sentimiento trágico de la vida, del choque entre el afán de pervivir y la conciencia de la propia limitación. ¿De dónde ha aprendido Unamuno su miedo del histrionismo? Confiesa en su *Diario íntimo* que ha vivido esclavizado al papel que se ha arrogado en el teatro del mundo (VIII, 822). Ha leído en el P.F.W. Faber que la vida es comedia, que el único acto serio del hombre es nacer y que uno de sus más teatrales suele ser el acto de morir (III, 424). El *Obermann* de Sénancour, favorita novela de Unamuno (VIII, 262), contiene una confesión de presenciar la ridiculez del papel que representa, hasta en el dolor, el narrador en primera persona¹³. Esta confesión reaparece puesta en boca de Víctor Goti, personaje de la novela *Niebla*. En la ficción más célebre de Unamuno, éste produce un choque entre Sénancour y el ritschliano Georg Wobbermin, para quien el hombre no tiene existencia real si forma tan sólo un pensamiento en la mente de Dios¹⁴. Y el narrador de *Cómo se hace una novela* mantiene que, al hacer su propia leyenda, reduce a ficciones a sus adversarios Alfonso XIII y Primo de Rivera, que como personajes suyos gozan de una existencia sólo cuestionable fuera de su mente. Pero ama a sus enemigos puesto

¹³ (Charpentier, París, sin fecha), p. 207.

¹⁴ *Theologie und Metaphysik. Das Verhältnis der Theologie zur modernen Erkenntnistheorie und Psychologie*, Berlín, Duncker, 1901, p. 309; ver nuestro estudio "Niebla y Dios: una desconocida fuente teológica", en *Volumen Homenaje Cincuentenario de Miguel de Unamuno* (Casa Museo Unamuno, Salamanca, 1986), pp. 445-6, 455. En *Unamuno: afinidades y coincidencias kierkegaardianas*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Boulder, Colorado, 1986, p. 64. Gemma Roberts insinúa la huella de Kierkegaard en la relación que forma la base de *Niebla* y que sostiene que Dios es al hombre como el novelista a su personaje.

que, a fuer de creador suyo, se siente obligado (en buena teología ritschliana¹⁵) a amarlos y, por tanto, a perdonarles sus pecados cometidos hacia él. No obstante, al decirlo, vuelve a dominarle la sensación de representar el papel de patriota falso, de no tomar en serio la comedia de su vida. A todo lector que pueda insinuárselo, el narrador responde que sólo dialogando con aquel lector lo convierte en “un personaje cómico, novelesco y nada más” (VIII, 713), privado de realidad al venir a formar parte del autor, que a su vez vive la vida como sueño. En suma, por real o irreal que el narrador se vea, resulta siempre más real que sus personajes y sus lectores.

“Mi vida y mi verdad —escribe—, en mi papel” (VIII, 746). O, para decirlo de otro modo, la existencia individual es un proyecto de autenticación. Dos veces cita el narrador de las *Confesiones* de San Agustín: “Mihi quaestio factus sum”, o en el castellano del narrador, “Yo me he hecho problema, cuestión, proyecto de mí mismo” (VIII, 766, 709). La etimología de la voz griega “pro-blema” rinde en latín la palabra “pro-yecto”, algo lanzado hacia adelante como reto creador. El problema, según Unamuno ha mostrado en *Amor y pedagogía*, no exige una solución intelectual. En cambio, la autenticidad pide “una construcción, una creación. /El problema/ se resuelve haciendo”. El hecho consiste en participar en la política por medio de la composición de novelas (VIII, 762). Con Giosuè Carducci (VIII, 479-80), el narrador encuentra la poesía compatible con la política (VIII, 750). Se resuelve a encerrar a sus enemigos políticos en la leyenda de sí mismo. Pero se apodera de él un nuevo temor: como un mito hecho por sí mismo, puede estar sacrificando su yo más íntimo, el yo que él es en Dios, en aras de su yo superficial, su yo histórico. La autocreación puede negar la autenticación de uno mismo. “Es que si no me hago mi leyenda me muero del todo. Y si me la hago, también” (VIII, 745).

¿Qué lecturas se interponen entre Unamuno y su aceptación incondicional de las ideas de San Agustín y de Carducci? Tres autores afectan a su determinación de subordinar su yo histórico a su yo ante Dios: los dos krausistas Sanz del Río y Amiel y el cura católico P. Faber. Para Sanz del Río, la historia de la humanidad es más inmediata, más íntima, que la historia individual: “como una vida-interior humana, tiene la humanidad también una historia propia, con sus períodos de nacimiento, crecimiento, plenitud”¹⁶. En *En torno al casticismo*, Unamuno une esa noción con la de Amiel de que la eternidad es la sustancia del tiempo: “Esa vida intra-histórica, silenciosa y continua

¹⁵ Ver Albrecht Ritschl, *Die christliche Lehre von der Rechtfertigung und Versöhnung*, III, Bonn, Adolph Marcus, 1874, 235.

¹⁶ *Ideal de la humanidad para la vida*, 2ª. ed. Madrid, F. Martínez García, 1871, p. 190.

como el fondo mismo del mar, es la sustancia del progreso, la verdadera tradición, tradición eterna" (I, 793). Aunque Unamuno se atiene a esa doctrina hasta noviembre de 1898 (I, 945-46), durante su crisis espiritual lee la doctrina del P. Faber de que Dios está más cerca del alma, es más íntimo a ella, que el alma misma. De donde la conclusión de Unamuno, "Durante mucho tiempo he estado predicando el que buscáramos lo humano en nosotros, al hombre debajo del individuo. No, debemos buscar lo divino, a Dios en nuestro seno, en el fondo de nosotros mismos" (VIII, 861). He aquí la doctrina que entra en *Cómo se hace una novela* para contraponerse a la idea de la existencia como un proyecto histórico de autenticación. Por esto el narrador teme perecer del todo, hágase o no una leyenda de sí mismo.

El afán de no morir del todo permanece constante en los escritos de Unamuno por lo menos a partir de 1897, cuando empieza a escribir su *Diario íntimo*. Ahí cita la idea del P. Faber de que todas las acciones de la vida son reparables menos el morir. "Ese último acto determina todos los demás y les da su significación definitiva" (VIII, 788). No concebimos formulación más exacta que ésta para la cuarta gran premisa de *Cómo se hace una novela*: el proyecto de autenticación personal es ser en vista de la muerte. El narrador intenta "arrancarme a la muerte de cada instante" (VIII, 729). Cada momento que no contribuye a inmortalizarle le mata. Desea superar la muerte íntima que le produce su exilio diciendo cómo escribiría la novela confesional de esa experiencia. Los lectores, al presenciar el proceso creador, experimentarían la mutación del tiempo vital del narrador en eternidad. El protagonista de la novela naciente, Jugo de la Raza, mientras buscaba su identidad en la novela que iba leyendo, sufriría una crisis de identidad al leer que con la muerte del héroe al final moriría él también (VIII, 734-5). Asimismo, el narrador de *Cómo se hace una novela* sabe que morirá cuando se agote su leyenda, cuando la historia que hace termine, cuando los lectores dejen de leerle (VIII, 733). Como Jugo de la Raza, con quien se identifica, depende para su existencia de la existencia de sus lectores. Llega, empero, a una solución ingeniosa. Dada la identidad de narrador y Jugo, el narrador ha de contar la historia de Jugo sin darle un fin. Todo lo que tiene un fin está muerto (VIII, 753). Para asegurar la falta de finitud, de mortalidad, de su propia historia, une a las últimas páginas de *Cómo se hace una novela* trozos fechados de su diario íntimo de 1927. Razona así entre líneas: la vida, hecha una historia inacabable o leyenda, vive para siempre. Con todo, la cuestión inicial queda en pie: ¿logra la inmortalidad el autor-narrador de *Cómo se hace una novela*? Todo depende, según va dicho, de la existencia eterna de su público de lectores, la cual, a su vez, depende de la existencia de un Dios de amor, dispuesto a inmortalizarlos.

Consideremos ahora los antecedentes literarios de la cuarta premisa unamuniana, el ser-para-la muerte, sin olvidar las fuentes de la negación de la misma. La imagen plástica del yo que se arranca a la muerte de cada instante proviene del moralista francés Jean-Marie Guyau. Este opina que el hombre siente un apego a todo lo que toca; que el tiempo se lo arrebatara ("le temps lui arrache tout cela"), y que la vida cura sus heridas. El deseo de inmortalidad sigue como consecuencia de la memoria, proyectada por la vida hacia el futuro. Necesitamos recuperar lo perdido, reparar el tiempo¹⁷. De ahí las alusiones en *Cómo se hace una novela* a *A la Recherche du temps perdu* de Proust (VIII, 747), donde el narrador admira la disección del alma del autor para exponer el sentimiento de la muerte de cada instante: "El tiempo: he aquí la tragedia". El paso del tiempo a la eternidad a través del arte constituye un *leitmotif* de Stapfer. El libresco *Jugo de la Raza* busca su identidad mediante la ficción a consecuencia de lo que Stapfer llama el *delirium litterarium*. Cree cuanto lee, y ha leído que morirá con el protagonista de la novela que va devorando. La historia, que Stapfer equipara con el mito, despersonaliza al hombre historiado. Por eso el creador de *Jugo de la Raza* teme la aniquilación como figura legendaria. Afligido como *Jugo* con el *delirium litterarium*, espera, al dejar de terminar la composición de la historia de *Jugo*, evitar la terminación de su propia historia, de su vida (cfr. II, 539). Su raciocinio hace eco al teólogo Sabatier (p. IX): "Vouloir tout réduire à l'unité, c'est faire du règne de la vie le domaine immobile de la mort." De ahí que "lo acabado, lo perfecto es la muerte, y la vida no puede morirse" (VIII, 753). Sabatier cree en un Dios que ama y salva al hombre; pero Unamuno permanece inseguro. Su obra de 1927 ni garantiza la inmortalidad al autor, ni a su protagonista *Jugo* ni a sus lectores.

Su incertidumbre explica la oscilación entre la afirmación y la negación de las cuatro premisas aquí examinadas. Filósofos, un santo, teólogos protestantes, un sacerdote católico, un crítico literario, un poeta lírico y un novelista le han suministrado las premisas y sus refutaciones. Para resumir las premisas en los términos de Unamuno, a los filósofos Spencer y Campanella y al teólogo Sabatier debe la noción de la prioridad de la existencia a la esencia; y al krausista Amiel, la refutación de esa noción. Amiel, el teólogo Herrmann y el crítico Stapfer aportan la idea de que yo soy la novela-leyenda de mí mismo. El P. Faber y el novelista Sénancour posibilitan la negación de semejante idea. San Agustín y Carducci han enseñado a Unamuno que mi vida es un proyecto de autocreación. Sanz del Río, Faber y Amiel le permiten dudar. Faber y Guyau presentan el morir como un acto que presta

¹⁷ *Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction*, París, Alcan, 1885, p. 29.

sentido a los demás, de donde la necesidad de obviar por medio de la inmortalidad la muerte de cada instante. Al manejar sus fuentes, Unamuno parece poner de manifiesto, con plena voluntad, su distancia de los filósofos profesionales. Da igual peso a todas las fuentes, sean o no filosóficas. Y, sin embargo, no deja lugar a dudas sobre la índole filosófica de *Cómo se hace una novela*, más bien un ensayo de metafísica que una lección de metaficción. Se trata de un ensayo dotado de una forma única, que responde al anhelo que sentía Unamuno de la inmortalidad en una época sobremanera difícil de su vida.