

GÉNERO, RETÓRICA Y REPRESENTACIÓN EN

Cómo se hace una novela

Thomas MERMALL

La crítica literaria está de acuerdo en reconocer en el ensayo el género experimental y exploratorio por excelencia— cualidad que le otorga, en palabras del profesor Cerezo-Galán, la distinción de ser “la primera figura mental del sujeto moderno.” Si trazamos los pasos y vicisitudes de este sujeto por el humanismo renacentista, la ilustración y el romanticismo hasta nuestros días, resaltan las distintas modalidades del yo en su búsqueda de identidad y articulación con el mundo. Según Carlos Thiebaut, una nota distintiva del sujeto moderno es la experiencia de dislocación entre sentido, identidad y referencia—valores que en el yo antiguo coincidían, armónicamente inscritos en un sistema referencial pre-fijado. La forma moderna de subjetividad, hecha patente en el ensayo y en su variante la autobiografía, inicia una cesura entre el yo y sus predicados. Esta nueva versión del yo consiste en una pluralidad no-unificable de identidades que patentiza una conciencia compleja y reflexiva, cuyo discurso pone en evidencia el procedimiento textual de esa reflexividad (55). La escisión que ocurre en el discurso moderno entre el yo y sus textos nos remite a la interrogación no solo por la identidad del sujeto moderno sino también por el lenguaje como parte de su estructura, o sea su retórica.

Como se hace una novela de Miguel de Unamuno es una suerte de laboratorio literario en el que se ensayan los momentos del sujeto moderno (y hasta post-moderno): un yo fragmentado, polifacético y provisional, cuya identidad es proyectada en varios rostros, contemplados desde varias lecturas. Pero los recursos retóricos de este autorretrato también delatan un anhelo de plenitud— tendencia romántica que luego comentaremos y que hace de esta obra un notable experimento genérico y un tour de force retórico.

Partamos del tema fundamental de esta curiosa obra, que podría resumirse en las siguientes palabras de Inés Azar: "Perdida la esperanza de una inmortalidad personal de conciencia y bulto, el Unamuno de 1924-25 intenta crear la obra que habrá de salvarlo del completo anonadamiento. Trata de entregarnos entonces el proceso mismo por el que ha de ganarse esa salvación, porque sólo así podrá ganarla" (205). Pues bien, abordemos primero las consideraciones genéricas de este proceso para comentar luego los recursos retóricos y las estrategias textuales de representación que definen la obra.

Cómo se hace es una autobiografía ficticia, simbólica, en la que se mezclan elementos novelísticos así como los subgéneros de confesión, memoria, crónica documental, polémica política e incluso poesía. Pero no es un relato cronológico, secuencial de la vida del autor; es más bien una alegoría del ser humano atrapado por la finitud, amenazado de la muerte, en búsqueda de identidad y eternidad. A diferencia de San Agustín, quien nos habla desde el alborozo de una nueva fe, Unamuno parte desde un sentimiento del vacío y de la soledad del desterrado. Así que la obra no es una visión retrospectiva de la búsqueda de la verdad que termina en el momento en que comienza el relato; es un proceso de auto-creación a tirones y empujones, cuya forma refleja los conflictos de la identidad personal. *Cómo se hace* subvierte la premisa del género autobiográfico antiguo, según la cual el escritor emprende su proyecto con un yo pre-formado, hecho. En el caso de Unamuno se trata de un yo problemático, escindido, cuyos rostros se configuran a raíz de la experiencia del exilio.

La crítica suele clasificar a CHUN como género híbrido de novela y ensayo. A primera vista parece que es más ensayo autobiográfico que novela. Los fragmentos narrativos son relativamente breves, anecdóticos, ilustrativos, supeditados a los trozos de índole documental y crítica. El personaje Jugo de la Raza es una suerte de alter ego, cuyo carácter ficticio es a todas luces tenue. Mas que personaje es un simulacro de personaje, una figura emblemática, carente de la dimensión psicológica propia de un ente ficticio. En efecto, la función ficticia de este personaje recuerda el papel puramente ilustrativo de Mons. Sans Delai en el famoso ensayo de Larra "Vuelva Ud.mañana." Pero si nos fijamos bien resalta el hecho de que en la versión final de 1927 todos los trozos documentales quedan al fin y al cabo ficcionalizados. Así como en *Niebla* el prólogo de Víctor Goti, de clara estirpe ensayística, queda retrospectivamente ficcionalizado, así en CHUN los elementos documentales que parecen dominar el texto, corren la misma suerte. A decir verdad en el proceso de hacer su novela Unamuno echa mano al género que mejor se conforma a sus propósitos. He aquí una buena muestra de que los géneros no son categorías fijas sino modelos de práctica discursiva que responden a las estrategias retóricas del escritor.

CHUN es en efecto un diálogo de géneros y subgéneros, pero no en el sentido bakhtiniano de unas voces socialmente marcadas (heteroglosia) que caracteriza la novela; no es un diálogo en el contexto narrativo sino una suerte de alternancia entre

estrategias retóricas, o lo que Northrop Frye llama "radicals of presentation," formas intransferibles de comunicación entre autor y lector (documento, comentario, confesión, anécdota, etc.). El título mismo *cómo se hace* en vez de *cómo se cuenta* delata el impulso demostrativo que no narrativo del texto.

Ahora bien, este impulso demostrativo de CHUN recuerda la técnica ensayística de Montaigne. Según ha sostenido Carlos Thiebaut el padre del ensayo no nos cuenta la secuencia de la formación de su subjetividad, sino que *muestra*, va describiendo y relatando las facetas de un yo naciente. Los *Ensayos*, uno de los primeros testimonios del yo moderno, ejercen ciertamente su descubrimiento textual pero no lo narran. Y ese descubrimiento está inscrito en la estructura del texto mismo, en su fragmentariedad, en su polifaceticismo, en su provisionalidad, un texto de varios rostros contemplados desde varias lecturas posibles (165). Hay otros procedimientos del francés que recuerdan los de Unamuno en CHUN. Otro estudioso de Montaigne, Frederick Rider, escribe: "he reworks the old essays extensively, sometimes he alters a word or phrase, often he inserts an appropriate quotation from his current reading, and not infrequently he adds an important passage that develops and even contradicts a point previously made" (27-28). ¿No es esto lo que hace don Miguel cuando se retraduce del francés, cuando corrige, enmienda, amplía su texto con comentarios entre corchetes, algunos de los cuales contradicen la versión anterior? Tal procedimiento le permite a Unamuno, en línea con la técnica de Montaigne, desplegar una variedad de perspectivas sobre sí mismo al tiempo que puede analizar los distintos momentos de su existencia y evitar una inmersión total en un yo particular y exclusivo. Del mismo modo el rector salmantino mantiene la consciente y deliberada separación de los yos del exiliado. No es otra la función de los corchetes que el autor introduce en la versión de 1927. Por cierto, que esto no es óbice a los intentos de don Miguel, desdoblado en Jugo de la Raza, de trascender su circunstancia histórica y recuperar la plenitud del ser en la unidad y la armonía de la niñez.

De la preocupación existencial y ontológica de esta obra se ha escrito bastante, aunque no creo superfluo poner de relieve algunas estrategias textuales que la informan. CHUN es una confesión que patentiza la angustia y aislamiento del autor. El texto comienza con el vulnerable "Heteme aquí," salida que se dirige directamente al lector, con el cual el autor busca una compenetración total. Sin embargo, nosotros los lectores nos sentimos avasallados por don Miguel. Esto se debe no tanto a la consabida egomanía de Unamuno como a su condición de exiliado, un ser desprovisto de su ambiente y público, escritor que al convertirse en su propia audiencia monopoliza el papel de lector. Si en *Niebla* Unamuno entra en un texto ficticio como autor, en CHUN es fundamentalmente lector de sí mismo.

El exilio es el trauma personal que engendra el ensayo; es el espacio, el vacío, la nada— que para hablar como Heidegger hace posible la pregunta por la existencia misma. No se trata, desde luego, de una interrogación solipsista sino de una reflexión mediada por los acontecimientos históricos que otorgan al texto otra faceta

genérica—la de memorias de índole política. En todo caso, el exilio es la condición de máxima angustia, un limbo espiritual en el que los proyectos creativos tropiezan con la duda y la desorientación.

Se ha reconocido que esta obra refleja la premisa filosófica unamuniana de “clavar la rueda del tiempo” y con ello burlar la muerte. Para evitar lo inevitable Don Miguel se propone no solo postergar la clausura del texto con los apéndices de la “Continuación” y el “Diario”, sino que recurre además a un relativismo ontológico que rompe los límites de la finitud. Esto lo consigue, a mi modo de ver, al manipular y extender la noción de superficie como método de indagar en el fondo de la personalidad. Como él mismo ha dicho, “El fondo de una cosa es su superficie” con lo que fenómeno/noumeno, autenticidad/máscara se confunden. Ahora bien, al multiplicar las superficies, o sea, con extender la apariencia de varios lectores leyendo y al asimilar el lector al texto como co-creador de ambos, del autor (Unamuno) y del lector (nosotros), Unamuno consigue una profundidad ontológica y psicológica. Así que los niveles de duplicación especular estructurados topográficamente a la manera de las cajas japonesas sugieren infinitud y por ende eternidad. En suma: Unamuno conquista el tiempo con el espacio mediante la duplicación topológica de una idea relativizada del ser. Este proceso de *mise en abyme* reemplaza la noción de substancia. La forma genera el sentido; la fragmentación indefinida subvierte y reemplaza la clausura. En palabras de Cerezo Galan, “El fondo se ha vuelto forma, fenomenalidd, esto es, leyenda/destino, pero en ésta reside toda la verdad del yo” (680).

Pero junto a esta postura tan moderna (o postmoderna) de un sujeto textualmente radicalizado, marcado por el fragmento y la discontinuidad, existe en CHUN otro sujeto. Me refiero a un discernible yo romántico, anhelante de la estabilidad que confieren la Naturaleza, el Hogar, la Infancia, sucedáneos de la Intrahistoria y de Dios mismo. La encarnación de este anhelo es el alter-ego unamuniano— el personaje hipotético (de una novela hipotética) Jugo de la Raza, a quien don Miguel asigna el papel de peregrino por las tierras de su infancia en busca del paraíso perdido de la niñez, lugar sagrado de paz, plenitud y eternidad. Esta vuelta a los orígenes en busca del “intrahombre”— la antítesis del yo público de la leyenda—tiene por emblema las figuras maternas y paternas. No es por casualidad que en CHUN don Miguel recuerde las dos experiencias más significativas de su vida: las consoladoras palabras de su esposa/madre “¡hijo mío!” durante su crisis espiritual, y la fascinación que experimentó de niño al oír a su padre conversar en un idioma extranjero. Esta última fue una verdadera epifanía, ya que le reveló el misterio y el poder de lenguaje y el deseo de auto-creación. (hacerse padre de sí mismo)

Cuando en la última parte del libro Unamuno cita las famosas líneas de Wordsworth “The Child is Father to the Man” inicia su intención de fundir los yos que han quedado dispersos por el texto, al tiempo que pasa de una invocación de la paternidad, vale decir del Logos, a la identificación con las imágenes femeninas de Naturaleza, Intrahistoria (Pre-historia) y Eternidad. Notamos aquí además un

esfuerzo— paradójico, e irónico desde luego— por escaparse de la identidad ficcional y dar con el yo esencial y eterno del intra-hombre (“el que soy en Dios”). La aseveración de las primeras páginas de que “todos somos Libro” no satisface el hambre ontológico, el querer ser del autor. Escribe don Miguel de su alter-ego: “Mi Jugo se dejaría al cabo del libro, renunciaría al libro fatídico, a concluir a leerlo. En sus correrías por los mundos de Dios para escapar la fatídica lectura irá a dar a su tierra natal, a la de su niñez misma, con su niñez eterna, con aquella edad en que aún no sabía leer, en que todavía no era hombre de libro. Y en esa niñez encontraría su hombre interior, el *eso anthropos*.” Cuando Jugo descubre su esencia filial, da simultáneamente con su propia paternidad y el poder de la palabra-la materia de la auto-creación. El recuerdo de haber escuchado a su padre en “la vedada y litúrgica sala” hablar “una lengua misteriosa y enigmática” corresponde a las divinas palabras de Dios, cuyo poder creador es un maravilloso, profundo misterio y fuente de inspiración.

Pero como hace patente el texto de CHUN a esas divinas palabras les falta la referencia sacral clave, el vínculo trascendental, que podría dar razón y cumplimiento a la búsqueda unamuniana de la identidad y la unidad de ser. Esta queda reducida ahora al marco de la escritura-lectura del texto, al proceso de la reflexividad y construcción mismas que generan al sujeto y constituyen la problemática existencial del autor.

Esta problemática también puede enfocarse desde un punto de vista retórico. Sumamente significativo es el hecho de que las aspiraciones unitarias, simbólicas de Jugo van envueltas en forma alegórica. O sea, Unamuno en las páginas de CHUN se desdobra en “otro” cuya historia es emblemática de sus anhelos de unidad. En efecto, podemos deducir que CHUN es una alegoría del sujeto moderno que no ha renunciado sus aspiraciones totalizantes. La obra lleva en su seno dos motivos: hacerse eterno por la palabra (el libro, la leyenda), y encontrar la plenitud de un yo esencial y eterno. Se libra aquí evidentemente la pugna entre un yo textual y un yo intra y sobre- histórico. La propuesta unamuniana de “clavar la rueda del tiempo” se plasma igualmente de dos modos: en el acto de escritura—el hacerse en la historia y eternizarse, y en el simbolismo de la Naturaleza, el Hogar, y la Niñez, topoi románticos con los que don Miguel pretende, vanamente, superar un yo fragmentado, condenado a la temporalidad, a la historia y, por fin, al destino más temible que es la muerte. El símbolo será pues uno de los medios de salvación unamuniana. La dicción simbólica se presenta como la forma idónea de representar sin fisuras la fusión del sujeto y el objeto, la re-integración del sujeto con la Naturaleza que a partir de esa representación, se hacen entidades continuas, compartiendo la misma esencia. Así Unamuno nos dice “Y Jugo de la Raza uniría en su imaginación, en esa nuestra sagrada imaginación que funde siglos y vastedades de tierra, que hace de los tiempos eternidad.” [recuerdese que la imaginación es la facultad suprema de los románticos}. Ejemplo de esta imaginación creadora la

encontramos en el primer Unamuno en la visión mística de personaje Pachico Zabalbide de *Paz en la guerra*: "Olvídase del curso fatal de las horas, y en un instante que no pasa, eterno inmóvil, siente en la contemplación del panorama, la hondura del mundo, la continuidad, la unidad... Despiértasele entonces, la comunión entre el mundo que le rodea y el que encierra en su propio seno; llegan a la fusión ambos, el inmenso panorama y él, que libertado de la conciencia del lugar y del tiempo, lo contempla."

Pero en CHUN esta formulación simbólica, mediada por la imaginación, está envuelta, irónicamente, en la dicción que la anula, a saber, el gusano de la alegoría, tropo regido por la primacía de lo abstracto y por el artificio de la racionalidad. Mientras que el símbolo es imagen que coexiste con lo que representa (fusión de significante y significado), la alegoría separa imagen e idea y crea una distancia del lenguaje con respecto a su objeto. Con la alegoría de Jugo Unamuno confecciona una idea cuya dicción no coincide- no co-existe- orgánicamente con lo que representa. Con este recurso retórico el escritor vasco nos remite a la totalidad del lenguaje ("todos somos Libro") como el único lugar de significación y la única forma de representación. La idea de que todo es lenguaje, o sea abstracción; la noción de que la realidad puede ser racionalizada artificialmente, suplanta en CHUN la ingenua idea romántica de una imagen adecuada, capaz de unificar a un yo múltiple, disperso, arrojado al tiempo.

Es la alegoría—frente al símbolo— como han demostrado Paul De Man, la que hace patente la ruptura y la discontinuidad entre lenguaje/significado, referencia/sentido, espíritu/naturaleza, sujeto/objeto. Como nota De Man en su brillante ensayo "Retórica de la temporalidad":

"Mientras el símbolo postula la posibilidad de una identidad o una identificación, la alegoría designa primariamente una distancia con relación a su propio origen y, al renunciar a la nostalgia y al deseo de coincidencia, establece su lenguaje en el vacío de esta diferencia temporal" (229).

O sea, la alegoría destruye la ilusión de organicidad con la que el símbolo pretendía establecer el vínculo entre el espíritu y la naturaleza. Al contrario, la alegoría acentúa la percepción histórica, fragmentaria de las significaciones textuales (Thiebaut 65). Frente a la primacía de la naturaleza, en la que se anulaba el tiempo histórico del hombre {e.g. *Paz en la guerra*}, ahora será la primacía de la historia la que integrará, como uno de sus momentos, la relación del hombre con lo natural. Y así notamos que por mucho que Unamuno intente eternizarse en la historia y ficcionalizarla, ésta irrumpe continuamente en su vida.

En el texto de CHUN notamos cómo en la alegoría de Jugo don Miguel se esfuerza por redimirse mediante los símbolos arriba enumerados (paisaje, hogar, niñez). Pero es este un intento frustrado. En palabras de De Man: lo que el símbolo

articula es la tentación del yo “a tomar prestado de la naturaleza la estabilidad temporal de la que carece y de inventar estrategias para traerla a su nivel a la vez que le permite escapar de ‘el toque inimaginable del tiempo’” (219). El proyecto unamuniano de “clavar la rueda del tiempo” mediante el símbolo jamás se logra. El rector salmantino no encuentra la imagen unificadora que junte lenguaje e idea, imagen y concepto, sujeto y objeto. Mas pertinente es el concepto de las cajas japonesas que el autor introduce en su prólogo y en cuyo fondo se descubre el vacío, con lo que la identidad unamuniana como la del sujeto moderno queda fraguada en el proceso mismo de textualidad. Como ha visto certeramente Cerezo Galán, “el relato asumido reflexivamente es el texto de la autenticidad” (679). Al fin y al cabo, en CHUN Unamuno sólo nos hace sentir la plenitud como ausencia, como anhelo, pero nunca como realidad. Su narración no logra representar lo consistente y firme, sino lo que se disgrega y disuelve. Lo único que Unamuno ha logrado fundir y confundir en esta obra han sido los géneros.

En un libro reciente de notables atisbos retóricos, Francisco LaRubia Prado ha demostrado cómo Unamuno, fiel seguidor de la teoría organicista de Coleridge socava sus propios proyectos orgánicos mediante una tropología mecánica de la alegoría y de la ironía. Curiosamente CHUN no figura en la lista de obras que LaRubia analiza con perspicacia y originalidad. Omisión curiosa ya que en la última parte de CHUN Unamuno, en un pequeño manifiesto organicista, contrapone dos modos de concebir la obra de arte-el mecánico (el reloj) y el orgánico (el cuerpo humano), con una fervorosa defensa de este último. Según esta noción la obra artística, la creación verbal, es co-extensiva con el sujeto de carne y hueso que la engendra. La idea orgánica queda reforzada en el consejo del autor de que todos debemos “comernos” el libro que leemos como él mismo los devora. Pero la metáfora carnívora es subvertida—pace La Rubia— por la alegoría, tropo mecánico que rige el texto. Además de la obvia y deliberada alegoría de Jugo de la Raza, el texto es un compendio de gestos alegóricos ejemplificados por la serie de comentarios de los textos de 1924 y 25, y comentarios de comentarios encorchetados— emblemas todos de temporalidad y figuras de muerte

Para concluir, así como el exilio constituye una ruptura, una separación de Unamuno de su suelo natal, así la alegoría marca esa ruptura en el lenguaje en la que el autor de CHUN, el sujeto moderno— plasma su condición de desterrado de la trascendencia y de la plenitud. En CHUN el lenguaje no suelda en un momento privilegiado la cesura de sujeto y el mundo, sino que es él mismo una cesura en la que se constituyen y se enfrentan las múltiples caras del sujeto en busca de identidad y eternidad.

Bibliografía

- Azar, Inés. "Las estructuras novelescas de *Cómo se hace una novela*" MLN 85 (1970):184-206.
- Cerezo Galán, Pedro. *Las máscaras de lo trágico: Filosofía y tragedia en Miguel de Unamuno*. Madrid: Trotta, 1996.
- Frye, Northrop. *The Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1957
- La Rubia Prado, Francisco. *Alegorías de la voluntad: Pensamiento orgánico, retórica y deconstrucción en la obra de Miguel de Unamuno*. Madrid:Libertarias/Prodhufi 1996
- de Man, Paul. "Retórica de la temporalidad." *Visión y Ceguera*. Río Piedras: Univ. de Puerto Rico, 1991.
- Rider, Frederick. *The Dialectic of Selfhood in Montaigne*. Stanford. Stanford University Press, 1973.
- Thiebaut, Carlos. *Historia del nombrar: Dos episodios de la subjetividad*. Madrid: Balsa de Medusa, 1990.
- Unamuno y Jugo, Miguel de. *Obras completas t.II*. Edición de Manuel García Blanco. Madrid: Escelicer, 1966
- 1971.