Teoría y práctica de la novela

Si en el principio fue el Verbo es porque la idea germinaba en la Conciencia. Donde hay palabra, hay idea, intuición, materia que ha de ser sustanciada y transformada. Idea, pues, supone un agente que la moviliza, una conciencia que le da forma.

Supongamos que el autor se llama Miguel de Unamuno, y que la ideación le impulsa a inventar esa cosa amorfa y acogedora llamada novela. Quien sepa la enormidad (fuera de la norma, decía él) del sujeto pensante entrará en sus novelas con la aprensión de que tan extraordinaria personalidad ocupará la mayor parte de las páginas de su novelar, instituyéndose en agonista y tema de cuanto allí se diga.

Esta es la causa de que una exposición de la teoría unamuniana de la novela deba comenzar por el Autor. ¿Quién es el productor del acto de lenguaje que llamamos texto? ¿Quién decide lo que se ha de contar —historia— y cómo contarla —discurso—? ¿Quién convoca a las figuras partícipes en la acción y quien escoge el vehículo transmisor de lo contado? No cansaré más al lector, a mi lector. Otras preguntas surgirán más adelante.

Pues hay otro lector, el Lector a quien se dirige el Autor, cuyos ser y función se entenderán mejor examinados en su relación concordante. Sin autor, dijo Wayne Booth en las reuniones de Rhode Island, no hay obra; tampoco sin lector. La misión se pierde si el receptor no está presente, y me refiero en primer término al receptor extradiegético, al lector real correspondiente con el autor, llamado, en este caso, Miguel de Unamuno.

El profesor Booth (1961) establece como cabeza de la cadena narrativa al que llamó autor implícito, entendiendo por tal a un segundo yo del autor real encargado de organizar y seleccionar la composición del texto. Algunos críticos le confinan en la mudez, no sé si por incapacidad de oír sus voces en los lugares y con las modalidades que declaran su presencia. Y por natural simetría, el lector implícito (Wolfgang Iser, 1971) apareció en el otro extremo de la cadena con atribuciones y competencias específicas en cuanto a descifrado y atribución de sentido.

Ni el autor implícito es el narrador ni el lector implícito es el narratario. El narrador tiene a su cargo la enunciación y, por consiguiente, una relación privilegiada con el enunciado; el narratario (Gerald Prince, 1973) es la entidad a quien se dirige el discurso. Si los narradores pueden multiplicarse al contar una historia (Antonio Pereira, «Las erotecas infinitas»), los narratarios, unas veces aparecen individualizados y otras no (Galdós: *La vuelta al mundo de la Numancia),* pero siempre son destinatarios directos del enunciado; en la novela de Unamuno encontramos una especie de incorporación del narratario al narrador, como si quien habla se dirigiera en primer término a sí mismo.

Veamos ya la unamuniana toma de posición respecto a estos puntos y a otros todavía no mencionados. El Autor en el sentido tradicional de la palabra, sigue siendo una rea-

lidad cuyo nombre es la señal primera que el texto proporciona a su Lector, suficientemente calificado cuando se le reconoce como «de carne y hueso».

Si don Miguel recurre a la paradoja como método y a la contradicción como estimulante no habrá por qué sorprenderse cuando una y otra se den de alta en sus escritos sobre la novela y lo novelesco. El autor de que habla es, generalizando o no, la persona que escribe y de cuyo ser y carácter no escatima información. Las maneras de su novelar se fundan en dos constantes y en un crecido número de variables. Primera constante: voluntad de explorar en la realidad de la ficción los recovecos del alma. Segunda: eternizarse en las figuras de la ficción, poniendo en cada una algo suyo.

Consecuencia de la primera es el hecho de que la materia novelable responda a un impulso independiente, siquiera relacionado con preocupaciones del autor: «la novela, la epopeya o el drama se imponen al que se cree su autor. O se le imponen, los agonistas, sus supuestos actores». No es esto lo que esperábamos de espíritu tan suyo, en la estética como en la ética, ¿Será lícito asociar lo recién leído con una tajante aseveración de otro celtíbero irreductible, tan diferente en todo, salvo en la fuerza de su personalidad? Pues Pablo Picasso afirmó contundente: «yo no busco, encuentro».

Encontrada la novela, es decir su posibilidad, no hay sino escribirla. Y desde luego, escribirla respetando su libertad de movimientos y reduciendo al mínimo la interferencia autorial: «no creo poder ni deber agregar nada al relato». Regla de recomendable observancia, pues de su cumplimiento depende la operatividad del texto y su autonomía.

Que la novela esté regida por sus agonistas es cosa perfectamente compatible con la voluntad de su inventor de explorar lo suyo y lo ajeno. Esos agonistas empiezan por ser proyecciones del autor, de sus deseos, de sus temores, de sus frustraciones... Hay entre ellos una relación más estrecha de la usual entre criaturas y creador. En el prólogo a *Abel Sánchez,* 1928, leemos: «Todos los personajes que crea un autor, si los crea con vida; todas las criaturas de un poeta, aún las más contradictorias entre sí —y contradictorias en sí mismas— son hijas naturales y legítimas de su autor [...], son parte de él».

No puede estar más claro: de la multiplicidad del ser, habitado por varios sujetos, salen y dan un paso al frente los ex-yos futuros, todavía presentes y acaso temibles; para verles bien la cara, para re-conocerles, lo adecuado es darles consistencia, figura, hábitos y nombre. Los creará el autor y los identificará el lector como semejantes y diferentes, como «otros» que la conciencia añora o rechaza.

Unamuno expone el caso con absoluta claridad: «Una cosa es que todos mis personajes novelescos, que todos los agonistas que he creado los haya sacado de mi alma, de mi realidad íntima —que es todo un pueblo— y otra cosa es que sean yo mismo. Porque ¿quién soy yo mismo? ¿Quién es el que se firma Miguel de Unamuno?». Declaración y restricción significativas en lo referente a proyección del autor en el personaje, y, además, aclaración de la procedencia del impulso actancial: el alma, según ya sugerimos, la «realidad íntima». Finalmente, el problema ontológico, la pregunta sobre el ser, imperativa en quien se siente escindido, repartido en tantos y tan diversos. La pregunta transcrita es el motor de la inquietud, no ya física o estética, sino existencial, determinante de la creación unamuniana.

Prescindiendo por ahora de la digresión a que aquí se nos invita, detallaré algunos rasgos del autor que, con independencia del más notorio, su bien conocida ansia de

inmortalidad, ayudan a esbozar su fisonomía intelectual. Le perjudicaba, o el creía que le perjudicaba, su fama de sabio, y tal pudo ser la causa del tratamiento despiadado que aplicó a don Fulgencio Entrambosmares del Aquilón, el maestro del arte combinatoria, y no desconocía el hecho de que al proponerlo en solfa ridiculizaba aquella parte de su personalidad —la profesional— que, con razón o sin ella, asociaba a la pedantería.

«Llegamos a sospechar que empeñado en corregirse, se burla de sí mismo», decía el narrador de *Amor y pedagogía,* y aún así sin esta indicación el lector hubiera pensado algo parecido, sobre todo si, como es probable, se orienta por el contexto de la frase. Llamaré la atención al pasar sobre la obvia indicación respecto al manejo del idioma: «lo más llana y lisamente posible». Salvo el oído más romo, quien al leer escuche las cadencias de lo leído advertirá la jugosa y rica textura de la prosa unamuniana, eficiente en su funcionalidad y por eso mismo bella.

La intención de oscurecer la notoria visibilidad del autor en el texto llevó a Unamuno a declararse hostil a los subrayados y al uso de palabras en bastardilla en que abundaban algunos escritores de su tiempo, entre ellos Leopoldo Alas. Tales recursos, un tanto elementales, restringen la libertad del lector; atraen su atención hacia determinados pasajes con preferencia a otro, marcando con trazo grueso la ironía o el doble sentido de la codificación; el texto «fuerza la lectura».

El discurso no interferido puede inducir a lecturas más libres y personales. Si la estrategia del autor se propone «indefinir, confundir», el lector habrá de esforzarse en disipar las indefiniciones y confusiones, traduciendo del código oscuro al suyo, más transparente. Si el autor tiene «la preocupación del bufo trágico», el descodificador hará bien en contrastar las bufonadas con la tragedia —potencial cuando menos— oculta tras el gesto.

Ingenioso llama Víctor Goti, personaje unamuniano, a su inventor, y sin duda lo fue, pero al modo de su señor don Quijote, muy distante de las chocarrerías y procacidades epocales. De procacidades nada quería saber el Maestro: «siento repulsión a toda forma de pornografía», repulsión justificada en cuanto es lo «que más estraga la inteligencia».

¿Le desactualiza este parecer en un momento histórico —el actual— en que para liberarse de reales o supuestas represiones el erotismo se desborda? Responda quien desde el otro extremo de la cadena atiende al cómo y al contenido de lo escrito.

El lector, en la construcción unamuniana de la novela, desempeña un papel y sirve una función más compleja que en otras ficciones. Es, por de pronto, un ente situado en el texto con quien dialoga el autor; a él se dirige constantemente, le interroga, contesta a sus imaginarias preguntas y es, en suma, presencia de activa operatividad silenciosa, necesaria para el buen desarrollo del relato: «mi propósito era entrometerle y entrometerme en él», reza el cuento de don Sandalio. Y en el prólogo a esta laberíntica narración establece, como exigencia natural de su propósito, la figura del lector implícito que los teóricos americanos y alemanes tardarían treinta años en observar.

«Sólo haciendo el lector [...] propios los personajes [...] vivirá en ellos y por ellos». La verbalización traza un comportamiento y a través de él una figura casi actancial. El lector deberá vivir, doble proposición, en los personajes y por los personajes. Instalándose en ellos y nutriéndose de su sustancia se convertirá en el ser requerido por la estructura. Más adelante veremos cómo el lector y no los actantes mantienen su personalidad.

No ya respecto al personaje sino a su relación con el autor y a decisiones que acaso le parezcan arbitrarias, el lector tiene derecho a ser tenido en cuenta. Cuando, por ejemplo, el autor decide convertir al personaje en prologuista de la novela en que figura, consciente de la sorpresa que esto producirá al lector («parecerá acaso extraño a algunos de nuestros lectores que sea yo...») es razonable ofrecer una explicación de la anomalía.

La «Historia de *Niebla*», 1935, al deseñar una figura semejante a la llamada «lector cómplice» por Virginia Woolf, proporciona otro testimonio de la aproximación autor-lector. La referencia unamuniana estrictamente personal y acorde con su estilo de pensar y su manera de decir es esta: «nuestros mejores lectores, nuestros colaboradores y coautores —mejor co-creadores— los que al leer una historia se dicen "Pero si esto lo he pensado así yo antes..."». Lector coincidente, que anticipa, pero sin advertir la anticipación hasta verla realizada por el autor.

Pensando en proporcionar al personaje una posibilidad de ejercitar la facultad imaginativa que le atribuía, se le ocurrió a Unamuno la idea de convertir a un personaje de *Niebla* en autor de otra novela en que rectificara al autor primario, dando «dos conclusiones diferentes —acaso a dos columnas— para que el lector escogiese». (Lo de las dos columnas es recurso de cuya utilidad es fácil percatarse leyendo a Ramón Pérez de Ayala).

En fecha tan temprana como 1902 antepuso a *Amor y pedagogía* las líneas siguientes: «Al Lector dedica esta obra el Autor», confesando por añadidura su «funesto prurito de perturbar al Lector». Traduciendo estas líneas al lenguaje de la escuela de la recepción notamos aquí un Autor implícito que utilizará acción y actantes como medios para ilustrar a un Lector igualmente implícito, necesario como fiel contraste del texto.

Ajustadas proporción y simetría según las reclama esta tercera construcción —el texto— un singular fenómeno acontece: lo producido es productor del uno y, en forma distinta, del otro. Si el texto es obra del autor no es menos cierto que la consistencia de éste depende del producto que lo configura y manifiesta.

Al publicar la segunda edición de *Amor y pedagogía*, 1934, explicó Unamuno en el prólogo la dedicatoria «al lector y no a los lectores, a cada uno de estos y no a la masa —público— que forman». El individualista se atiene a lo suyo, y lo cierto es que la justificación —no sólo explicación— coincide con observaciones anteriores; en las últimas líneas del prólogo-epílogo leemos: «Parémonos. Me has venido, lector, acompañando en este mutuo monodiálogo; me lo has estado inspirando, soplando, sin tú saberlo; me has estado haciendo mientras yo lo estaba haciendo y te estaba haciendo a tí como lector».

¿Cabe declaración más concluyente y confirmación más rotunda del carácter de creación mutua, y de la necesidad sentida —sentida, literalmente— por el autor de conferir status de dialogante a la construcción que venimos llamando lector implícito?

Es inexcusable ya tratar, siquiera brevemente, del narrador en las novelas que estamos estudiando. Narrador, otra construcción, intermediaria y mediadora entre texto y destinatario. Paralelamente a las relaciones autor-lector y autor implícito-lector implícito y, por así decirlo, dentro de ellas opera la relación narrador-narratario.

La situación del narrador, variable en teoría, es más bien constante en las novelas de Unamuno. Variable en cuanto puede contar desde fuera o desde dentro del relato y

constante en cuanto lo contado traslucirá una figura idéntica. El narrador extradiegético no es el autor implícito y a diferencia de él tiene una voz que se deja oír en el texto; el narrador intradiegético, así Angela en *San Manuel Bueno, Mártir,* es —hasta por su nombre, en este caso— un regulador de la acción por medio del discurso.

No es del caso establecer una tipología del narrador con sus múltiples variantes; sí procede en cambio señalar que, excepción a la inmensa mayoría de los ejemplos, el narrador de la novela unamuniana se relaciona con su autor por diferentes vías. Quizá lo excepcional de algunos de esos narradores sea consecuencia o manifestación, o ambas cosas, de la enormidad a que ya me referí, de la no sujeción a la norma: «seres de papel», según la expresión de Roland Barthes, lo son, pero no tan ajenos a su inventor como se deduciría de la doctrina.

Quien humaniza, se humaniza: quien trata «de narrar la oscura y dolorosa congoja cotidiana que atormenta al espíritu de la carne y al espíritu del hueso de hombres y mujeres de carne y de hueso espirituales», trasciende ese ser de papel gracias a la intervención de quien leyéndose pone en pie la hasta entonces letra muerta y la vivifica.

El narrador interviene en la creación desde lo creado, asiste al acontecer y lo transmite. Es en la operación transmisora donde adquiere una consistencia que el lector pone de relieve al activarlo. La operación lectorial aviva la letra y hace visible el espíritu.

Quien primero atribuye sentido a la narración es el narratario: con desempañar su función le basta para calificar la competencia de quien habla, la confianza que merece y el significado de sus palabras. El narratario está en la narración, así, sin lugar a dudas el «querido Felipe» a quien van dirigidas las cartas integrantes de *La novela de don Sandalio;* su posición como destinatario directo no ofrece duda. Caso algo distinto por innominado es el de *San Manuel Bueno,* historia contada a quien Dios quiera destinarla, es decir a un sujeto colectivo que será informado de cuanto Angela sabe del santo.

La presencia del narrador intradiegético se descubre en las llamadas por Prince «señales» del relato, unas veces directas y otras indirectas. Construcción del narrador y reconstrucción de lector, encargado de la identificación. Son frecuentes en Unamuno las formas interrogativas intercaladas en la narración. Se habla en *Dos madres* de una pareja de amantes: «¿Enamorada? ¿Estaba él, don Juan, enamorado de Raquel?» Tales preguntas declaran la presencia de alguien a quien se dirige, aunque ea el narrador mismo quien las contesta.

Cuando el narrador entre «en los juegos de conceptos metafísicos en que se complace», el narratario estará presente para jugar con él y seguirle de cerca en sus divagaciones, atento al «ímpetu confusionista e indefinicionista» que aquél recibió del autor. Sabemos que una de las figuras más singulares del repertorio unamuniano, la ya citada de Víctor Goti, se halla presente en la novela con doble función, como narrador que convierte en narratario al propio don Miguel, y a su vez desempeñando función receptora cuando el autor toma la palabra.

Narradores-narratarios, y para mayor complejidad de los instrumentos del discurso, personajes instituidos en narradores y en narratarios. Viniendo de donde vienen cabe atribuirles con bastante seguridad la estofa de su tejido. «¿Ente de ficción? ¿Ente de realidad? ¿De realidad de ficción que es ficción de realidad?». Si el juego de palabras desorienta al narratario no sucederá así con el lector, y la razón es sencilla: la presencia

de aquél sólo se produce en una novela concreta, mientras el lector las abarca o puede abarcarlas todas, cabal conocedor del supertexto y por lo tanto entender que la ficción de realidad —Quijote, Augusto Pérez— no es menos verdad que la realidad a secas.

Carece el personaje «de eso que los psicólogos llaman libre albedrío» y muy a su pesar lo reconoce Goti, precisamente el Goti a quien Unamuno confirió autonomía y que al dirigirse a éste como narratario le hará ver que, en punto a libertad, sus límites son los mismos, y de ahí el «lejano parentesco» observable entre ellos.

No muchos novelistas son capaces de poner en pie figuras tan conscientes de su condición y ello es así porque al inventarlas partió el autor de una conciencia muy lúcida, la suya. Recuérdese lo apuntado a este respecto y al cuestionamiento de la libertad del individuo, tan reiterada en sus escritos; don Fulgencio, en quien Unamuno, dejó traslucir algún rasgo propio, conocía bien las razones profundas de su aparición en el texto, y así lo manifestaba: «Yo [...] tengo conciencia del papel de filósofo que el autor me repartió [...] y procuro representarlo bien». Miro la falsilla y noto las líneas del cambio: «el autor» por «Dios», y veo todo más claro. El autor representa, como el personaje, y representa al dictado del papel que le ha tocado desempeñar, no actuando libremente.

Como el autor, los personajes existen en la inquietud, en la duda que da fe de vida al ser revulsivo y agitador contra el sueño de dormir y hasta contra el sueño de soñar; refiriéndose a don Manuel, a Lázaro, a Emeterio y a Celedonio..., se dice: «lo que les atosigaba era el pavoroso problema de la personalidad, si una es y seguirá siendo lo que es».

Y el hecho de atosigarse con tal problema es lo que fundamentalmente les diferencia de sus predecesores en Galdós, en Pereda, en Alas. Hacerse cuestión de sí mismo no fue la ocupación de Villamil, de Sotileza, de don Fermín de Pas. Para que tan peliaguda cuestión pudiera servir de tema novelesco era obligado inventar figuras capaces de vivir el lujo de los problemas espirituales (y Unamuno no dejó de notarlo así, desde *Paz en la guerra,* 1897, su primera novela).

¡Cuánta diversidad en el aparente retorno a lo mismo y en las criaturas inventadas! Personajes vistos desde dentro, sentidos, padecidos, compadecidos; personajes vistos «desde fuera», como don Sandalio, que acaso carece de vida interior. Unos intensamente dramáticos, afectados por pasiones obsesivas —Joaquín Monegro—, otros vacilantes, almas penumbrosas —Augusto Pérez—; algunos «grotescos y absurdos» —don Fulgencio—; desdibujados y manipulados por el autor o por otro personaje —el cuñado y los sobrinos de Tula—; los que no quieren comprometerse —Emeterio Alfonso—; intrahistórico —Pedro Antonio—, etc.

Dijo el autor algo muy significativo sobre la libertad (condicional) de los personajes; algo en pugna con sus ideas sobre la vitalidad de los entes de ficción. Por un lado reduce su libertad afirmando que los caracteres están desdibujados, son máscaras que el autor pasea por el escenario mientras él habla, declaración coherente con lo ya sabido respecto al escaso libre albedrío de que dispone, pero contradictoria con la convicción, a menudo expresada, de que el personaje es tan real como su autor, si no más: «no soy yo quien ha dado vida a don Avito, a Marina, a Apolodoro, sino son ellos los que han prendido vida en mí después de haber andado errantes por los limbos de la inexistencia».

Sombras de sueño, habitantes y creadores de su verdad íntima: «La realidad en la vida de don Quijote no fueron los molinos de viento, sino los gigantes», y la realidad

en la vida de Marina es una ensoñación distante del acontecer cotidiano. Entes necesarios para dar testimonio de que «el sueño es el que es vida, realidad, creación», ajena a las exterioridades de su circunstancia.

Contra lo que pudiera pensarse, no es realidad lo que falta en estas ficciones; el mundo unamuniano y sus habitantes, total invención, son «realísimos y con la realidad más íntima, con la que se dan ellos mismos en puro querer ser y no con la que le den los lectores». Nunca realismo, «cosa puramente externa, aparencial, cortical y anecdótica», sí realidad creada, experiencia inventada, poesía.

Y donde hay personaje hay acción, espacio y tiempo en que se desarrolla y aquél existe. En la acción se manifiesta el tema, recatado o estridente: voluntad de dominio, creencia en la inmortalidad, envidia, amor, muerte... Ni gran diversidad temática ni acción complicada («exterior»). Si Unamuno explora los tenebrosos laberintos de la envidia, sabemos —él lo declara— que le preocupa esta pasión en alto grado por ser «el fermento de la vida española» y quizá por no sentirse inmune a las acometidas de tan mortal ponzoña.

No es implausible la hipótesis que funda la acción en la exigencia temática y si la intensidad del incidente alcanza elevado nivel de dramatismo, se deberá al sentimiento de amenaza causado por el acoso de las fieras que —bien lo sabía Machado— rebullen en las profundidades. Al escribir *La tía Tula,* 1920, intentó «escarbar en otros sótanos y escondrijos [del corazón]» y el resultado sólo pudo ser el que fue, un relato cercano en nivel pasional —aun si la pasión no es tan amarga— al de *Abel Sánchez,* de «tétrica lobreguez». Novelas de acción interior, dijimos, y el adjetivo no reduce la potencialidad del sustantivo. Posiblemente en alguna ocasión (al escribir *Un pobre hombre rico,* por ejemplo) trataba de divertir al lector, pero en verdad la diversión no fue su fuerte (el de Unamuno).

Sería posible que, además del legítimo deseo de entretener, tuviera razones, tal vez inconscientes o semi, sugeridas por el segundo título de la novelita: «El sentimiento cómico de la vida»; pensando en la totalidad del supertexto, este divertimiento —lo hizo constar el autor— servía una función contrapuntística en relación con su gran tratado filosófico.

De la acción ya hemos dicho lo esencial. Precisemos que, desde *Niebla,* puso en circulación el vocablo nivola para referirse a un tipo de narraciones vueltas sobre sí mismas, introvertidas, descritas por el autor como «relatos dramáticos, acezantes de realidades íntimas, entrañadas, sin bambalinas ni realismos en que suelen faltar la verdadera, la eterna realidad, la realidad de la personalidad». Cosas ya oídas —vacablos claves: dramáticos, íntimos—, pero con un toque distinto: sin bambalinas, lo cual, en relación con el escenario supone ausencia de decorado, desnudez.

Así fue después de *Paz en la guerra* y antes de *San Manuel Bueno:* agonistas despejados de signos exteriores que pudieran ayudarles a apuntalar su situación en el mundo y a indicar el dónde y el cuándo de las acciones; austeridad y economía narrativa, universalidad e intemporalidad. Se cuenta del modo más directo posible y por implicación (por ausencia de información localizadora) se sugiere que pudo ocurrir en cualquier parte y en todo tiempo.

Quien escribe una novela de dramatismo intenso, pero interior, puede prescindir de no pocas noticias que el realismo exige: «me ahorré todas aquellas descripciones del físico de los personajes, de los aposentos y de los paisajes», decía Unamuno con no disimulada satisfacción. ¿Fue tal ahorro un acierto? En contexto, en el contexto del tipo de novela que quiso escribir y escribió, la respuesta es afirmativa.

Respecto a la génesis de estas obras declaró sin ambajes: «yo no he sacado mis ficciones novelescas —o nivolescas— de libros, sino de la vida social que siento y sufro —y gozo— en torno mío, y de mi propia duda». Sin cuesionar la buena fe de don Miguel, ni la procedencia de sus criaturas y el origen de sus historias (pues sabemos con qué materiales las tejía) conviene notar que el carácter literario de su literatura es uno de los rasgos más notorios observables en ella. La intertextualidad de su obra narrativa llega en algún caso que más adelante analizaré, a extremos pocas veces superados.

Literatura y vida tan vinculados en él como ficción y realidad: seguramente el espíritu angustiado de don Manuel Bueno coincidía en no escasa media con el de Unamuno, pero con el de un Unamuno ficcionalizado, protagonista de un grave drama histórico; con el exiliado que desde Hendaya se preguntaba si «el que se mueve en su historia [...] ¿no estará acaso a punto de sacrificar [su] yo íntimo?» y más aún: ¿no sería todo representación de una comedia en la que desempeñaba papel de proscrito, sentido hondamente, pero ya visto, *déjà vu,* en Víctor Hugo y en José Mazzini?

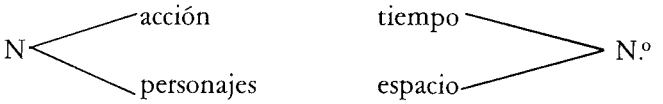
Preguntas así resultan apropiadas refiriéndose a quien está explicando cómo se hace una novela en tanto va haciendo la suya, tan real como se quiera, pero basada en una pauta estructural tomada de la vida de los dos grandes desterrados que acabo de citar. Contradicciones sobre puntos como éste son menos frecuentes que las encaminadas a confundir al lector, para que desde esa confusión reflexione, forme opinión y juzgue.

Declaraciones de ignorancia respecto «a lo que se ha propuesto el autor» al escribir y de que «tal es la raíz de los más de sus defectos» han de contrastarse con la descripción subsiguiente, en donde el acontecer novelesco se precisa como «mezcla absurda de bufonadas, chocarrerías y disparates, con alguna que otra delicadeza». Examinado el texto, es posible concluir que de las dos afirmaciones, es la primera la acreditada por la acción, bufonadas a ratos, y mezcla de lo grotesco con lo trágico. Calificada de esperpéntica, los «disparates» de la acción no parecen producto de la ignorancia aducida por el autor y sí de necesidades intrínsecas del texto.

Como testigo citaré al propio Unamuno; en el prólogo a *La tía Tula* se refería a la impresión que la obra conclusa causó a su primer lector: «Ha sido después de haberla terminado cuando aún para nuestro ánimo, que lo concibió, resulta una novedad esta parangón [el de Tula con Santa Teresa y don Quijote], cuando hemos descubierto las raíces de este relato novelesco. Nos fue oculto su más hondo sentido al emprenderlo». Cuanto sabemos de la creación literaria, mezcla de propósito consciente y de realización inconsciente; cuanto sabemos del texto hablando con voz propia, corrobora la declaración unamuniana. Separado del autor, el objeto inventado, es decir la experiencia creada, puede decir más y decirlo de manera distinta a lo pensado. El proyecto es alterado por la fuerza de la imaginación.

Con los personajes y la acción salimos de la cadena narrativa, pero no del todo: los personajes pueden tener a su cargo, de modo total o parcial, la tarea de contar, y ya

sugerimos que las inflexiones de la textualización, sin narrativa, sí pueden atribuir a lo narrado significaciones imprevistas. Pero, rigurosamente hablando, personajes y acción son figuraciones del mensaje y no sus transmisores directos. Están situados en el centro de la cadena entre narrador y narratario:



Incluyo tiempo y espacio en el lugar que les corresponde. Tiempo de la intemporalidad: pasión de mandar, orgullo, envidia... no dependen de circunstancias históricas ni de condiciones político-sociales; nacen, viven y no mueren, sino con quien las padece, en incesante continuidad. Cambia el soberbio, es otro el envidioso, pero soberbia y envidia siguen siendo idénticas, encarnadas en el referente.

Reflexiones triviales, ya lo sé. ¿Por qué insistir en lo obvio? Hay razón: clavar en la conciencia del lector la idea de que, al menos en lo referente a las pasiones, a los «pecados capitales», la continuidad es un hecho y la intemporalidad indiscutible. Siendo así, como una luz entre la bruma, la idea de la inmortalidad, el gran tema de Unamuno, su radical obsesión, empieza a percibirse en forma y en sustancia.

Tiempo de eternidad —de intrahistoria— y no de historia, oposición que dice cuanto conviene decir sobre la dimensión profunda de unas novelas en las cuales los personajes desatienden la voz de los «héroes», los gestos grandilocuentes de quienes se pavonean en el escenario iluminado por focos potentes. No; este es tiempo de silencio, de ahondar en lo íntimo o —a veces— perderse en la mezquindad o en la estupidez. ¿Qué le importa al Alejandro de *Nada menos que todo un hombre* (1916) lo acontecido fuera de su amor total? ¿Quién gobernaba entonces y qué año corría, fuera?

Ese tiempo interior, psicológico, lineal, que no miden los relojes, transcurre en un espacio cerrado que Unamuno llamó, alguna vez, «espejo de soledades». Espacio sin paisaje, excepto en la primera y última novela, espacio del alma o, más exactamente, espacio de la conciencia: allí tiene lugar la pasión de Joaquín Monegro, y la de don Manuel, y la del pobre Apolodoro, el suicida.

El dintorno geográfico, más bien vago, suele ser una ciudad no muy grande, tal vez una capital de provincia, círculos cerrados donde la gente vegeta y no pada nada (salvo un tiempo vacío, paralítico, siempre igual a sí mismo), ciudades casineras, con cafés, iglesias y el utillaje necesario para el drama. Pronto halló la crítica el significado de Renada (duplicación de nada), la ciudad es otra y otra la historia, exterior en esa ocasión, que levantó la prosa descriptiva, sobre todo en las últimas páginas, a la altura de la poesía.

Se ajusta el cronotopos al drama de parvo argumento desarrollado en él, en la novela dramática donde «importan poco [...] las fisonomías, el vestuario, los gestos materiales [...] y tampoco importa mucho lo que suele llamarse el argumento». Condensación en todo, eliminación de cuanto puede distraer del conflicto que está sucediendo ante el lector; en mis *Autobiografías de Unamuno* dediqué un capítulo a *Cómo se hace una novela,* 1927, titulándolo «La novela personal de don Miguel», porque sin intermediario, con indicadores inequívocos, él protagoniza la narración de su destierro. El calificativo «personal» puede, en verdad, aplicarse a todas, a casi todas sus novelas. Caracteriza-

ción natural, siendo tan entrañable la urgencia que le llevó a escribirla. «Escribiéndola —dice, particularizando lo que bien pudiera generalizarse— creí liberarme de su tortura y trasladársela al lector». (Función purgativa de la escritura). Y el lector siente cuando con-siente, ajustándose a la imagen y a la imaginación del autor.

Digo novela dramática, luego confrontación —del yo con los otros y consigo mismo—, luego diálogo y monólogo, «monodiálogos, diálogo que sostiene uno con los otros, [con] esa sociedad de individuos que es la conciencia...» Y así la conciencia-espacio emerge como agente múltiple de la exposición. ¡Cuánto diálogo en *Dos madres* y en *Nada menos que todo un hombre!* Desaparece por el momento el potente mediador, dejando al lector mano a mano con la escena, obligándole a desplegar su mejor capacidad de percepción con un mínimo de condicionamiento.

No ha de ser necesariamente dialogado la novela dramática; el monodiálogo ofrece análogos posibilidades de dramatización al escritor que viva los conflictos íntimos con tanta intensidad como Unamuno o a quien, sin alcanzar igual nivel de pasión personalizada, tenga aptitudes para imaginarla y aún experimentarla, conforme le sucedió a Flaubert, y con ligera atenuación a Henry James.

En su novela de la lectura mortal, de la lectura del libro de la vida que hace y deshace al ser en su soñar cotidiano, puso don Miguel su historia y la del lector, la suya y la nuestra. Los problemas del novelar y los del vivir son análogos, como —ya lo dije son la ficción-realidad y los de la realidad insegura, y esa analogía quiere decir que quien se propone mostrar cómo se hace una novela logra, si tiene éxito, revelar cómo se vive una vida.

Más que elemento de la estructura, el lector es necesidad vital del autor: «busco no morirme en tí, lector que me lees»; en tanto me pienses, seguiré existiendo. Ese pensar no tiene por qué acordarse (de acuerdo, no de recuerdo) con lo leído. Acaso tal afirmación puede reputarse de herejía crítica, nada sorprendente en alma tan propensa al disentimiento, pues si el ajuste lectorial a lo escrito parece condición de la lectura, también es cierto que la novela revive con matices diferentes en quien la piensa. Mi obra, escribió Unamuno, «puede ser otra para el lector que la lea comiéndola». Comer los libros equivale, sin metáfora, a asimilárselos, y esta asimilación (apropiación) es tan necesaria para el acuerdo como para el desacuerdo.

Revivir el poema, el drama, la novela es recomendable para el lector —y para el autor a quien llamé primer lector de su obra—. Juan Ramón Jiménez llamó «revividos» a sus poemas juveniles corregidos por él en la madurez. Unamuno, al redactar la historia de *Niebla* fijó la doctrina con estas palabras: «la he revisado y al revisarla la he rehecho íntimamente, la he vuelto a hacer, la he revivido en mí. Que el pasado revive, revive el recuerdo y se rehace». Revivir-reescribir en el autor, repensar-revivir en el lector. Con otro vocabulario, el suyo propio, dice don Miguel cosas cuya semejanza con la teoría de la recepción es visible: revivir es generar, desde otra vertiente, y modo específico de participar, apropiándosela, en la creación literaria.

Verbo creador, verbo soñador. ¿Creer será soñar? ¿Crear sera soñar? En Unamuno sí; sus textos van de la sugerencia a la afirmación y es lógico ese deslizamiento en quien consideraba sueño de Dios la existencia y lo existente. En *Sombras de sueño,* 1926, en los personajes del drama —y, antes, del cuento— podemos reconstruir la vía seguida

para alcanzar la idea ser=sueño de Dios y su cristalización de lo pintado como vida, fenómeno que confiere al texto los prestigios aunados de la realidad y la invención. El mundo novelesco, declaró don Miguel, «me es más real» que el de la Historia, y con mirar a los fantoches de la política y de la guerra —tan cruelmente combatidos aquellos años por él y por Valle Inclán— su razón queda probada.

Creencia y creación están tocadas de sueño: en el espejo de sus sueños declaró Antonio Machado que se veía. Así Unamuno, cuyos sueños le impulsaban a la acción de la escritura, concentrando para que lo instantáneo quedara eternizado en la imagen, dispersándolo a veces para que se hicieran visibles facetas que la concentración no dejaba ver. La digresión, equiparada por él a diversión, le aproxima a los escritores de la modernidad que no ponen en el argumento lo mejor de sus interés. Sus tácticas y estrategias tienden muy adrede a dispersarle y él mismo lo explicó más de una vez. Y con la dispersión o para contrarrestarla, la repetición de lo que por su misma reiteración adquiere relieves obsesivos.

Formas estilísticas de la repetición, en gran escala, destacan en la vocación metanovelística de Unamuno, probablemente el escritor español más inclinado a novelar-vivir el acto creativo, convirtiendo la novela en autor-reflexión y en tema de la novela misma. Repetición, para empezar, por duplicación: Víctor Goti es réplica de su inventor; U. Jugo de la Raza repite a Unamuno —y a Balzac—; Rafael de Teresa a Lamartine; Joaquín Monegro al Caín del Génesis..., repetición que implica variación, pues ¿cuándo no, si la repetición es estilística y no mecánica? En ámbito más limitado las frecuentes alteraciones se sirven de la repetición fónica para avivar desde el oído la atención del lector.

De la digresión hay ejemplos abundantes y en ella suele traslucirse la figura del autor implícito, sus opiniones y la manera de exponerlas, en el pasar de un tema a otro divagando con sugerente errabundez. Siempre vagaba don Miguel en torno a unas pocas ideas fundamentales de que se nutría y de las que si se apartaba era para volver a ellas dando un rodeo durante el cual podía verlas y sopesarlas mentalmente desde distintas perspectivas. Así la digresión y la divagación no eran caprichos ni improvisaciones, sino resultados de una continuada meditación sobre el ser, la muerte y Dios.

Todo lo contrario que un improvisar, ni siquiera la imaginación pudo sacar a Unamuno de sus casillas, del novelar hacia adentro, de poetizar la espiritualidad, de su teatro del alma... Si alguien piensa que este mundo novelesco peca de angosto, convendrá invitarle a que rectifique y lo mire verticalmente, desde la palabra a la imagen, desde la figura a la acción, desde la idea al discurso, y vuelta a empezar. Leer a Unamuno es recogerse en él para, desde ese recogimiento, ponerse en claro sobre uno mismo. Y este es el mejor servicio que su obra puede prestar al lector.

Ricardo Gullón