



TEORÍA DE LA AUTOBIOGRAFÍA EN *CÓMO SE HACE UNA NOVELA*, DE MIGUEL DE UNAMUNO

Rosa Fernández Urtasun
Universidad de Navarra

Cuando Unamuno comienza *Cómo se hace una novela* tiene sesenta y un años. Está en un trance doloroso, desterrado en París, y en ese momento para él escribir es una necesidad. La urgencia no está tanto en contar algo determinado, en este caso su vida o cómo se hace una novela, sino en el propio acto de escribir: *Cómo se hace una novela* nace directamente como una reflexión sobre la escritura y la función de la ficción en la vida.

La obra está escrita según una estructura de «cajas chinas» (cfr. Unamuno: 58), lo cual implica diversas narraciones superpuestas. Suelen distinguirse tres niveles principales, de los cuales dos corresponden a la primera redacción, de 1925. En ella, Unamuno se nos presenta escribiendo una novela: «Héteme aquí ante estas blancas páginas» (Unamuno: 59). El protagonista de la línea argumental central es el propio narrador, que habla en primera persona y se identifica totalmente con el autor. A lo largo de la lectura oímos hablar a Miguel de Unamuno que nos cuenta su vida en el destierro.

El segundo nivel es el de la novela que está escribiendo. Aquí autor y narrador son también Miguel de Unamuno. Sin embargo el protagonista es U. Jugo de la Raza, que como bien explica el propio autor (y de momento no vamos a poner en duda su testimonio) es él mismo (cfr. Unamuno: 66). El protagonista de este segundo nivel es por tanto el mismo autor-narrador, pero no en su dimensión histórica sino en un desdoblamiento ficcional.

El último nivel, el tercero, corresponde a la segunda redacción, de 1927. El núcleo central de *Cómo se hace una novela* había sido publicado en el *Mercure de France* en francés, traducido por Jean Cassou quien, además, había añadido un “Retrato de Unamuno”. En 1927 la editorial Alba, en Buenos Aires, se interesa por el texto y quiere publicarlo en

español. Unamuno “retraduce” el artículo del *Mercur* (no tiene ni quiere volver a ver el texto original) y añade un prólogo, una continuación y una serie de comentarios intercalados en el texto. No se trata de una revisión, sino de una nueva estructura superpuesta. Son reflexiones que a Unamuno le surgen al hilo de lo que escribió, tanto pensamientos sobre el momento histórico que reflejaba como crítica del texto literario. En la edición, estos comentarios van entre corchetes, para que el lector pueda distinguir bien qué fue escrito en cada momento.

Esta superposición de estructuras no es sin más un producto de las circunstancias. Corresponde también a distintos niveles de reflexión metaliteraria que llegan a suponer una auténtica teoría poética. Por eso, la autobiografía en *Cómo se hace una novela* podría estudiarse desde dos puntos de vista. Uno de ellos, que podríamos llamar pasivo, consistiría en analizar esta obra como ejemplo de novela autobiográfica¹. El otro es el que podríamos denominar activo: descubrir qué problemas teóricos se plantea Unamuno en *Cómo se hace una novela* sobre qué es la autobiografía. Me interesa sobre todo el segundo. Con este trabajo quiero poner de relieve la profundidad de pensamiento de esta obra unamuniana, escrita en los años 20 y que, sin embargo, entra por pleno derecho en diálogo con las más modernas corrientes de crítica literaria. Para ello propongo un repaso a las principales corrientes de teoría de la autobiografía al hilo del cual se establecerá una comparación con *Cómo se hace una novela*.

Dos son los ejes fundamentales que han centrado las reflexiones de los teóricos en el tema de la autobiografía. Por una parte la relación de la autobiografía con la ficción y con la historia, y por otra, la siempre problemática identidad del sujeto en el texto.

AUTOBIOGRAFÍA Y REFERENCIA HISTÓRICA

Desde el punto de vista cronológico, la primera cuestión que se planteó fue la de la referencialidad histórica. De hecho, todos los artículos que presentan una panorámica diacrónica de los estudios críticos sobre el género coinciden en afirmar que éstos se inician a finales del siglo XIX con la hermenéutica de Dilthey (cfr. Olney 1980: 8, Loureiro 1991: 3, Molero 2000: 19). Durante la primera mitad del siglo XX, la autobiografía interesa sobre todo a los historiadores, que ven en ella una utilísima fuente de material cultural o antropológico.

Olney diferencia cronológicamente tres etapas diferentes en los estudios de la autobiografía, que a su vez corresponden a tres distintos conceptos, los que se encierran en las palabras griegas que componen la voz autobiografía: el *autos*, el *bios* y el *graphe*. (1980: 12-27). La clasificac-

ción hoy se ha hecho canónica y sigue manteniendo toda su utilidad. En este caso me interesa sobre todo desde el punto de vista conceptual. La distinción temporal sirve para precisar el momento en el que aparecen nuevos caminos críticos, pero hay que tener en cuenta que en los tres casos su vigencia se ha mantenido hasta la actualidad.

El enfoque que corresponde al interés histórico, en un momento en el que el positivismo crítico está en pleno auge, es el del *bios*. La autobiografía se entiende aquí como una «forma de comprensión de los principios organizativos de la experiencia, de los modos de interpretación de la realidad histórica en que vive el autobiografiado» (Loureiro: 3). Es lógico, por tanto, que en los trabajos en los que prime esta perspectiva no encontremos tanto estudios generales sobre teoría como análisis particulares de autobiografías concretas, en los que el objetivo principal va a ser comprobar la veracidad de la documentación de los hechos narrados. Aunque desde los años 50 se ha puesto en duda la pretendida validez referencial de la autobiografía, este interés histórico se ha seguido privilegiando en campos de estudio muy determinados, especialmente en aquellos que buscan definir o defender una identidad cultural. Es muy frecuente encontrarlo, por ejemplo, en el campo de la literatura feminista o postcolonial.

Tenemos entonces un primer tipo de teoría en el que la referencialidad se asume como un fin. Durante la primera etapa del siglo, además, no se duda de que el texto refleje con verdad la realidad. Sin embargo, planteamientos más recientes han puesto de manifiesto los múltiples condicionantes culturales y lingüísticos que pueden deformar el pretendido testimonio. Los estudiosos actuales que siguen el planteamiento histórico admiten las reservas pero no cambian su objetivo: «en la autobiografía, el lector o lectora, aunque reconocen que la poca fiabilidad es inevitable, suprimen dicho reconocimiento en un tenaz esfuerzo por esperar una “verdad” de algún tipo» (Smith: 97).

Una vez establecido el punto de vista básico de este tipo de crítica lo pertinente es preguntarse cómo se plantea la cuestión de la referencialidad en *Cómo se hace una novela*. El interés histórico coincide plenamente con el momento en el que Unamuno escribe, y su posición de exiliado añade una circunstancia que justifica de manera especial la conciencia cultural. Hay numerosas marcas textuales que nos permiten afirmar que Unamuno acepta una referencialidad histórica no problemática. Un ejemplo es el comienzo de la obra:

Cuando escribo estas líneas, a fines del mes de mayo de 1927, cerca de mis sesenta y tres, y aquí, en Hendaya, en la frontera misma, en mi nativo país vasco, a la vista tantállica de Fuenterrabía, no puedo recordar sin un escalofrío de congoja aquellas infernales mañanas

de mi soledad de París, en el invierno, del verano de 1925, cuando en mi cuartito de la pensión del número 2 de la rue La Pérouse me consumía devorándome al escribir el relato que titulé: *Cómo se hace una novela*. No pienso volver a pasar por experiencia íntima más trágica. (Unamuno: 35)

A primera vista podría parecer que nos encontramos sin más, como es habitual en tantas autobiografías, con una presentación de las coordenadas espacio temporales en las que se sitúa la acción. Sin embargo, no es propiamente así. La perspectiva con la que nos enfrentan estas palabras no es la de reconstrucción del pasado sino la del presente de la escritura. Unamuno se presenta escribiendo y por tanto reflexionando, ejerciendo una actitud crítica. Nos está explicando cómo se escribe y al tiempo nos está dando un ejemplo práctico. Si entendemos que esa conciencia de la escritura es el lugar desde el que se nos presentan los datos referenciales, parecerá claro que no pueden interpretarse en clave de trasfondo o paisaje, sino como elementos necesarios de identidad.

Uno de los más conocidos teóricos de la autobiografía histórica, Karl Weintraub, afirma que «la comprensión de la individualidad solo tiene sentido como una parte viva dentro del marco de la sociedad, de la cultura» (33). Unamuno, al detallar el número real de la calle en la que escribe la obra que tenemos entre manos, se hace partícipe de este mismo modo de pensar. Su vida no es interesante sólo en cuanto experiencia singular, sino en cuanto está situada en un lugar preciso, en un momento preciso, que significan una relación a un país, a una cultura, a una situación política. La definición del sujeto de la autobiografía, de sí mismo, debe partir del momento y lugar en el que vive, con toda la carga histórica y afectiva («a la vista *tantálica* de Fuenterrabía», «en mi *nativo* país vasco») que eso lleva consigo. Los ejemplos se multiplican en el transcurso de la obra. Unamuno hace referencia a su cotidiana historia particular: «Recibo a poca gente; paso la mayor parte de mis mañanas solo, en esta jaula cercana a la plaza de los Estados Unidos. Después del almuerzo me voy a la Rotonda de Montparnasse, esquina del bulevar Raspail, donde tenemos una pequeña reunión de españoles» (36). Y al hilo de su historia aparece, con nombres propios, la historia de España:

A todo esto las gentes de aquí me preguntan si es que puedo volver a mi España, si hay alguna ley o disposición del poder público que me impida la vuelta, y me es difícil explicarles, sobre todo a extranjeros, por qué no puedo ni debo volver mientras haya Directorio, mientras el general Martínez Anido esté en el poder. (Unamuno: 80)

El objeto de la referencialidad es claro. Pero la visión que Unamuno

presenta de él, su percepción de España, como ya advierte con el posesivo, es parcial. Unamuno es un intelectual que ha participado —precisamente por serlo— en cuestiones políticas. En su exilio, también lo afirma aquí de manera explícita, hay una gran parte de voluntariedad. Habla desde la cualidad de testigo presencial y partícipe de los hechos que describe, lo cual le otorga una fuerza especial —imprescindible según algunos críticos (cfr. Weintraub: 19)— que le permite expresar sus propios juicios sobre el momento histórico contemporáneo:

No hay medio de adivinar, de vaticinar mejor, como acabará todo aquello, allá en mi España; nadie cree en lo que dice ser lo suyo; los socialistas no creen en el socialismo, ni en la lucha de clases, ni en la ley férrea del salario y otros simbolismos marxistas, los comunistas no creen en la comunidad; los conservadores en la conservación (...) ¡Pueblo de pordioseros! (Unamuno: 76)

Cómo se hace una novela cuenta con muchas críticas de una gran dureza. Con ellas Unamuno pone de manifiesto cómo su criterio coincide con otra de las características más destacadas de la autobiografía histórica: está convencido de que el autor siempre habla con todo el ascendiente de la autoridad.

En la autobiografía estudiada desde el punto de vista del *bios* lo importante es la relación documental del texto con la historia. Sin embargo, siendo el testimonio veraz el objetivo principal, no es su fin único. También dentro de esta perspectiva van a aparecer las reflexiones sobre el sujeto, que cobrarán el protagonismo principal en los otros dos enfoques que aparecerán posteriormente. Smith postula que «la "verdad" que pueda surgir [de la narración autobiográfica] reside, no tanto en la correspondencia entre la palabra y el pasado, como en la forma que toman diversas intenciones autorales: memoria, apología, confesión» (97). Weintraub afirma que «el auténtico y genuino esfuerzo autobiográfico se encuentra guiado por el deseo de percibir y de otorgar un sentido a la vida» (20). En ambas posturas la perspectiva de autocomprensión remite al pasado. En una perspectiva histórica, la confesión, la apología y el testimonio hacen siempre referencia a hechos ya ocurridos. El sentido se descubre, no se propone. Weintraub es especialmente claro a este respecto: «Cuando el esfuerzo autobiográfico carece de esos momentos previos de lucidez que aseguran la visión retrospectiva de una experiencia modélica del autor, la función autobiográfica tiende a ser más de autoorientación, y la forma autobiográfica, si no se paraliza, se encuentra entonces poco desarrollada» (20).

En este punto Unamuno se separa de raíz de la estricta crítica histórica. El núcleo de *Cómo se hace una novela* comienza mirando hacia ade-

lante: «héteme aquí ante estas páginas blancas, mi porvenir, tratando de derramar mi vida» (Unamuno: 59). Al escritor no le interesan solamente los hechos sucedidos, sino que principalmente busca enfrentarse con la vida, con el futuro, y por eso todo el libro está concebido como un proyecto:

Un problema presupone no tanto una solución, en el sentido analítico, o disolutivo, cuanto una construcción, una creación. Se resuelve haciendo. O dicho en otros términos, un *proyecto* se resuelve en un *trayecto*, un *problema* en un *metablema*, en un cambio. Y sólo con la acción se resuelven problemas. Acción que es contemplativa como la contemplación es activa, pues creer que se pueda hacer política sin novela o novela sin política es no saber lo que se quiere crear. (Unamuno: 104)

Aparece en él la visión retrospectiva, como hemos visto en la cita del comienzo del libro, pero siempre asumida dentro del presente. Unamuno busca saber quién es porque principalmente le interesa saber hacia dónde ir. ¿Produce esta perspectiva, como afirma Weintraub, un freno para el desarrollo de la autobiografía? Unamuno respondería que eso significaría entender la historia como un pasado muerto. Sin embargo, a él le concierne lo vivo y por eso opina que «el porvenir es nuestro todo» (66). Demuestra a lo largo de su libro cómo es la mirada hacia atrás la que acaba resultando paralizante, ya que sólo en el futuro —todavía por construir— cabe esperanza.

Unamuno, por tanto, acepta esta primera visión, pero salta su límite más cerrado. Para entender desde una perspectiva correcta por qué la autobiografía de Unamuno tiene su núcleo en el concepto de creación es necesario estudiar la referencia no desde el punto de vista del testimonio histórico sino desde el contexto de la ficción.

FICCIÓN Y REFERENCIA TEXTUAL

En 1948 Georges Gusdorf escribe un artículo clave: «Condiciones y límites de la autobiografía» que se traduce y difunde a lo largo de los años 50. Supone un punto de inflexión en cuanto a los intereses teóricos de los estudiosos. En la línea de lo que hace un momento acabamos de ver, Gusdorf explica que «la autobiografía no consiste en una simple recuperación del pasado tal como fue, pues la evocación del pasado solo permite la evocación de un mundo ido para siempre» (13). La autobiografía, efectivamente, recupera la historia, pero porque ha dejado una huella en el hombre. Lo que deja de interesar a Weintraub Gusdorf lo considera como lo único significativo: «la autobiografía es una segunda

lectura de la experiencia, y más verdadera que la primera, puesto que es toma de conciencia» (13). Es lo que Olney denominó la etapa del *autos*. Lo importante ahora es descubrir cómo la actividad textual permite la perspectiva necesaria para el conocimiento del yo. «De ahí, sigue diciendo Gusdorf, la necesidad de un segundo tipo de crítica que, en lugar de verificar la corrección material de la narración o de mostrar su valor artístico, se esfuerce en entresacar la significación íntima y personal, considerándola como el símbolo, de alguna manera, o la parábola, de una conciencia en busca de su verdad personal, propia» (16). La autobiografía tiene, tal y como la ve esta corriente crítica, una vertiente de descubrimiento y otra de proyecto, de creación.

Podríamos decir que a esta etapa corresponde el nivel segundo de ficción de *Cómo se hace una novela*, la novela de Jugo de la Raza. La intención primera del autor y narrador de la historia de Jugo es volcar su intimidad y asumir su historia: «había imaginado, hace ya unos meses, hacer una novela en la que quería poner la más íntima experiencia de mi destierro, crearme, eternizarme bajo los rasgos de desterrado y de proscrito» (Unamuno: 66).

Este planteamiento implica como condición necesaria una verdadera comunicación entre el autor y el sujeto del texto: que el autor pueda expresarse a través de una narración y que el sujeto del discurso le sirva al autor de espejo en el que reconocerse. Esto llevó a muchos teóricos a querer definir el estatuto genérico de la autobiografía diferenciándola de la novela.

Fue especialmente significativa en este sentido la teoría del «pacto autobiográfico» de Philippe Lejeune. Define este autor la autobiografía como un «relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad» (50). Y especifica: «Para que haya autobiografía (...) es necesario que coincidan la identidad del autor, la del narrador y la del personaje» (51). Con esta condición Lejeune quería asegurar una referencialidad estrictamente real. Sin embargo esta identificación podía darse también en un género de ficción, en la novela autobiográfica. Para marcar claramente las fronteras entre la referencialidad factual y la ficcional propone el concepto de «pacto autobiográfico», que es la afirmación en el texto de esta identidad entre los tres sujetos, y «nos envía en última instancia al nombre del *autor* sobre la portada» (53).

Esta problemática se abordó también desde otros campos de estudio. Elizabeth Bruss se propuso determinar el género de la autobiografía, sirviéndose de criterios de tipo pragmático. Acentúan éstos el importantísimo papel del lector y ponen el énfasis en el aspecto contextual, literario y cultural. Por eso afirma Bruss que «a pesar de las diferencias for-

males, somos capaces de reconocer ejemplos de un mismo estilo o trama, y yo sugiero que es esta misma habilidad la que nos permite reconocer cuándo dos textos tienen la misma función genérica» (63). Defiende esta autora que hoy con frecuencia creemos reconocer como autobiográficos textos que en la conciencia de sus autores nunca lo fueron. Sin embargo, no deja la función de distinguir a la sola intuición del lector. Bruss analiza distintos tipos de elementos lingüísticos y literarios que sirven como marca de referencialidad histórica: persona gramatical del sujeto, títulos, adverbios, sintagmas preposicionales...

También Unamuno en *Cómo se hace una novela* se plantea de manera radical el problema de la referencialidad factual y ficcional. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre con Lejeune y Bruss, parece empeñado en confundirlas. Cuando explica que va a escribir la novela de Jugo de la Raza dice que quiere escribir «una novela que vendría a ser una autobiografía. Pero, ¿no son acaso autobiografías todas las novelas que se eternizan y duran eternizando y haciendo durar a sus autores y a sus antagonistas?» (62). Podría parecer que Unamuno está considerando aquí la autobiografía en un sentido lato, pero más bien creo que lo que está planteando es el estatuto mismo de la ficción en su relación con la realidad.

El planteamiento de Unamuno con respecto a la relación autor —narrador— sujeto podría a primera vista parecer muy cercano al de Lejeune. El narrador afirma explícitamente en el texto ser Miguel de Unamuno, persona histórica que escribe desde el exilio. También afirma que el protagonista de la historia que está escribiendo es él mismo. Sin embargo, en esta “novela dentro de la novela” no se presenta “exactamente” con su nombre y apellidos. Su nombre propio —y no hay que olvidar el singular estatuto que cobra esta designación precisamente a partir del «pacto autobiográfico» de Lejeune— va a sufrir un detallado proceso de ficcionalización:

Habría que inventar, primero, un personaje central que sería, naturalmente, yo mismo. Y a este personaje se empezaría por darle un nombre. Le llamaría U. Jugo de la Raza; U. es la inicial de mi apellido; Jugo el primero de mi abuelo materno y el del viejo caserío de Galdácano, en Vizcaya, de donde procedía; Larraza es el nombre, vasco también, de mi abuela paterna. Lo escribo la Raza para hacer un juego de palabras —¡gusto conceptista!—, aunque Larraza signifique pasto. (66)

No es casualidad que Unamuno explique paso por paso esta transformación. El escritor toma un principio de la realidad factual y aísla cada uno de sus elementos, los descompone y los vuelve a conformar, en el

sentido más etimológico de la palabra. Esta reorganización —quiere decirlo explícitamente— no responde a un criterio arbitrario: cada una de las partes es comprendida y asumida en todas sus connotaciones significativas y afectivas. Es así como el escritor crea algo nuevo desde lo ya existente. De este modo Unamuno está afirmando que la ficción no es un simple constructo artificial sino un proceso de enajenación y recuperación de la realidad que nos rodea, un modo de captar el sentido de aquello que tenemos tan cerca que no podemos aprehender. En concreto, manifiesta que la identidad de ficción, sin ser estrictamente la misma que la histórica, puede ser un instrumento que ayude no sólo a conocerse sino a transformarse.

Ese reconocimiento y transformación no se producen sólo en el acto de escritura. La verbalización y la inclusión de una historia dentro de una trama configuran un sentido. Pero es necesario leer lo escrito para reconocerlo. Unamuno, como Bruss, da una gran importancia al lector. Primeramente al papel del autor como lector de sí mismo. No tendría interés que un autor se leyera a sí mismo para conocer su pasado. Si es pertinente que un autor se lea es para comprender el sentido de unos hechos que en el momento en el que ocurrían no tenía perspectiva suficiente para entender. Y si tiene algún sentido mirar hacia atrás, tratar de entender el pasado, es solamente para construir el futuro:

Y no me saltes diciendo, lector mío —¡y yo mismo, como lector de mí mismo!— que en vez de contarte, según te prometí, cómo se hace una novela, te vengo planteando problemas, y lo que es más grave, problemas metapolíticos y religiosos. ¿Quieres que nos detengamos un momento en esto del problema? Dispensa a un filólogo helenista que te explique la novela, o sea, la etimología del palabra *problema*. Que es el sustantivo que representa el resultado de la acción de un verbo, *proballein*, que significa echar o poner por delante, presentar algo, y equivale al latino *proicere*, proyectar, de donde problema viene a equivaler a *proyecto*. Y el problema, ¿proyecto de qué es? ¡De acción! (Unamuno: 104).

Esta postura de Unamuno guarda concomitancias muy estrechas con algunas de las teorías de Paul Ricœur, especialmente en aquellos lugares en los que habla del entrecruzamiento entre la historia y la ficción. Balaquer lo explica del siguiente modo: «Siguiendo el tópico aristotélico, según el cual la historia cuenta lo que ocurrió y la ficción lo que podría haber ocurrido, Ricœur lo desarrolla según un propósito hermenéutico: en la comprensión de nuestra identidad forjamos una narración en la que lo ocurrido, lo real, sólo se entiende cuando se inserta en una historia con lo que podría haber ocurrido, lo ficticio» (164). De ahí surge el concep-

to de «identidad narrativa», que Ricœur define como:

el lugar de búsqueda de este quiasmo entre historia y ficción. (...) La comprensión de sí es una interpretación; la interpretación de sí, a su vez, encuentra en el relato (...) una mediación privilegiada; esta última se vale tanto de la historia como de la ficción, haciendo de la historia de una vida una historia de ficción o, si se prefiere, una ficción histórica (138 nota 1).

Para comprender el alcance de esta definición tenemos que tener en cuenta también la importancia que Ricœur otorga al lector. Ciertamente «los efectos de lectura forman el complemento adecuado con el que la ficción responde a la historia. Si la intencionalidad de la historia está marcada por la *representación del pasado*, la ficción tiene una función *reveladora y transformadora* de la práctica cotidiana» (Balaguer: 166). Por eso «el relato literario sólo es retrospectivo en un sentido muy preciso: sólo a los ojos del narrador los hechos contados parecen haber tenido lugar hace tiempo (...). Y entre los hechos contados en un tiempo pasado tienen lugar los proyectos, las esperas, las anticipaciones, por los cuales los protagonistas de la narración son orientados hacia su destino mortal» (Ricœur: 192).

También Eakin siguió durante un tiempo la filosofía de Ricœur para basar sus teorías de la autobiografía. Llegó incluso a utilizar en mismo concepto de «identidad narrativa»:

Cuando se trata de la autobiografía, narrativa e identidad están tan íntimamente ligadas que cada una de ellas gravita constantemente y con propiedad en el campo conceptual de la otra. (...) Al principio, siguiendo a Paul Ricœur y otros que argumentan que la narrativa es la forma temporal por excelencia, consideré que la narrativa era particularmente apropiada, en el sentido de la verosimilitud, para representar nuestras vidas en el tiempo. Más tarde, inspirado por Jerome Bruner y los "psicólogos narrativos", me pregunté si realmente el yo podría entenderse como narrativamente estructurado. (1999: 100)

El proceso seguido por Eakin corresponde con una tendencia general en la crítica literaria de los últimos veinte años. La mirada se ha ido centrando cada vez más en el texto en sí mientras se alejaba de toda referencia a la realidad fáctica. Muchos de los últimos estudios sobre autobiografía ya no hablan del fenómeno literario en su contexto antropológico o hermenéutico sino del texto como objeto autónomo o del sujeto como instancia inexistente.

TEXTO Y SUJETO COMO PROBLEMA

Loureiro afirma que tanto los autores que se centran en el *bios* como en el *autos* «tienen como objetivo una justificación de la capacidad cognoscitiva de la autobiografía» (5). Es decir, aceptan la posibilidad de que exista una relación de referencia directa entre el sujeto y el autor. Sin embargo, a partir de los años 80 las teorías postestructuralistas y deconstructivas van a señalar la precariedad de esa relación referencial. Loureiro habla en concreto de «dos formas de desappropriación del sujeto que son consustanciales a la autobiografía, y en las cuales se centrará la etapa de la *graphé*: el problema del lenguaje y el problema del sujeto» (6).

Esta postura ha sido desarrollada principalmente por autores como De Man, Sprinker, Barthes o Derrida, es decir la crítica teórica francesa. Uno de los artículos clave entre los que expusieron esta desconfianza fue el de «La autobiografía como desfiguración», de Paul de Man. Se plantea este autor que «lo que está en juego es no sólo la distancia que protege al autor autobiográfico de su experiencia, sino también la posible convergencia de estética e historia» (113). En efecto, De Man afirma pocas líneas más adelante que la autobiografía no puede ofrecer un conocimiento veraz de uno mismo, ya que supone una sustitución reflexiva mutua entre los dos sujetos implicados en el proceso de lectura. Este movimiento implica un «momento especular inherente a todo acto de entendimiento [que] revela la estructura topológica que subyace a toda cognición, incluido el conocimiento de uno mismo» (114).

Esta problematización del texto no es una reflexión sobre lo que aparece en los textos sino que es producto de una epistemología inmanente. De hecho De Man *parte* de esta tesis para *después* ejemplificarla en los *Essays upon Epitaphs* de Wordsworth. Así lo entiende también Sprinker, quien al año siguiente recoge algunos de los testimonios más importantes de los postestructuralistas destacando que todos «tienen como denominador común el esfuerzo de establecer la primacía de (...) el "yo textual, no subjetivo" como originador o productor de un discurso» (119). La base antropológica y filosófica que les permite llegar a estas conclusiones la ofrecen de manera especial Lacan y el psicoanálisis y las lecturas de Nietzsche. La consecuencia de la convicción de que «cada sujeto, cada autor, cada yo, es la articulación de la intersubjetividad estructurada en y alrededor de los discursos disponibles en cualquier momento del tiempo» (Sprinker: 120) es que los tres conceptos de autor, narrador y protagonista se confunden con el propio acto de producción del texto. Esto lleva consigo, entonces, la confusión entre historia y ficción.

Resulta realmente sorprendente desde nuestra perspectiva actual que

esta problematización del sujeto aparezca en *Cómo se hace una novela* de manera explícita:

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. (58)

Unamuno está afirmando aquí de manera inequívoca que lo único que existe es la construcción del texto, los comentarios, la concatenación de diferentes textos en un mismo discurso. Sin embargo, los presupuestos antropológicos de Unamuno son diferentes a los del postestructuralismo. No deja de haber concomitancias, muy especialmente en lo que se refiere a la dimensión creativa del texto y en cuanto a la ruptura de los límites entre historia y ficción. Pero los evidentes límites de estas posturas radicales quedan matizados en aquellos mismos lugares en los que encontramos las similitudes:

Cómo se hace una novela, ¡bien!, pero ¿para qué se hace? (...) Para hacerse el novelista. ¿Y para qué se hace el novelista? Para hacer al lector, para hacerse uno con el lector. Y sólo haciéndose uno el novelador y el lector de la novela se salvan ambos de su soledad radical. En cuanto se hacen uno se actualizan y actualizándose se eternizan. (112)

Unamuno, como De Man, entiende que el proceso de interrelación a través del texto entre autor y lector es central en el propio hacerse del escritor. Sin embargo, mientras el francés advierte en él un movimiento reflexivo, Unamuno pone el acento en una confluencia identificativa. La diferencia es importante, ya que la reflexión en De Man supone una sustitución que disuelve a ambos, mientras que en la coincidencia Unamuno ve no sólo una actualización sino incluso una posibilidad de plenitud.

Esta misma dimensión creativa es la que lleva en último término a la confusión entre historia y ficción. Unamuno presenta a las personas que se relacionan con su biografía de exiliado (todas ellas muy conocidas y, como he dicho ya, citadas con nombres propios) como invenciones suyas, como seres de ficción:

Héteme acaso haciendo mi leyenda, mi novela y haciendo la de ellos, la del rey, la de Primo de Rivera, la de Martínez Anido, criaturas de mi espíritu, entes de ficción. ¿Es que miento cuando les atri-

buyo ciertas intenciones y ciertos sentimientos? ¿Existen como les describo? ¿Es que ni siquiera existen? ¿Existen, sea como fuere, fuera de mí? (80).

Unamuno al escribirla se ha apropiado de su historia, de su vida y de las acciones implicadas en ella. La inserción de acciones en un contexto narrativo les ha otorgado un sentido y los sucesivos procesos de lectura una permanencia. Por eso llega a preguntarse si es posible la existencia fuera del texto. Sin embargo, en Unamuno (como quizá también en los postestructuralistas aunque ellos nunca llegaron a formularlo así) el verdadero problema no es la identidad física sino la eterna de salvarse, de eternizarse:

Y así cuando les cuento cómo se hace una novela, o sea, cómo estoy haciendo la novela de mi vida, mi historia, les llevo a que se vayan haciendo su propia novela, la novela que es la vida de cada uno de ellos. Y desgraciados si no tienen novela. Si tu vida, lector, no es una novela, una ficción divina, un ensueño de eternidad, entonces deja estas páginas, no me sigas leyendo. No me sigas leyendo porque me te indigestaré y tendrás que vomitarme sin provecho ni para mí ni para ti. (57)

El problema no es la referencia en su sentido inmanente sino en el ontológico absoluto, lo que a Unamuno le importa es conocer el funcionamiento de la «ficción divina». Ficción que no es mentira sino la más profunda realidad.

Al tiempo que algunos críticos afirman la lucidez de estos autores al tratar de manera frontal el verdadero problema de la autobiografía (Loureiro: 7), muchos estudiosos en estos últimos años han mostrado su distancia con respecto a las posturas más radicales de lo que podríamos llamar la etapa del *graphé*. Advierten algunos de ellos la necesidad de partir de una epistemología que entiende la escritura y la lectura como «prácticas ontológicas significantes» (Del Prado: 194). Otros llegan a esta postura movidos por criterios prácticos. Eakin en su revisión de 1985 («Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje») explica el «papel determinante de la referencia en el reconocimiento de cualquier texto como autobiográfico» (81). Revisa las posturas escépticas de otros autores como De Man, a quien compara con Olney, quien ve en el lenguaje «un instrumento de posibilidad» (82). Apoya a este último y afirma: «Una creencia como esta me parece intrínseca a la realización del acto autobiográfico. La alternativa, tal y como está expresada por Sprinker y De Man, es claramente mutilante» (83). También Moleiro explica que «tampoco sirve de nada negar su valor autobiográfico

cuando autores y lectores se enfrentan a ella con la conciencia de participar en un género que remite al autor» (25). Incluso autores como Barthes o Derrida han dado un giro hacia la recuperación del concepto de autor (cfr. Molero: 24-25).

Unamuno en *Cómo se hace una novela* no pretende proponer una teoría de la autobiografía incontestable, pero no cabe duda de que en 1925 está ya planteando todos los problemas que la teoría de la literatura comenzaría a discutir mucho más adelante. La incisividad de su crítica radica en el constante cuestionamiento de la ontología que sustenta su epistemología. Al mismo tiempo, su lucidez es consecuencia de su largo trabajo de escritor, de una vida dedicada a buscar la verdad a través de la ficción.

NOTAS

- ¹ El problema genérico de *Cómo se hace una novela* ha suscitado mucha reflexión. Para una panorámica histórica general véase Rosa Fernández Urtasun, *Poéticas del modernismo español*, Pamplona, Eunsa, 2002: 36-38. La crítica más reciente lo incluye dentro del término de "autoficción" (según definición de Lecarme). Véase al respecto el interesante artículo de Manuel Alberca «Las fronteras de la autobiografía» (*Escritura autobiográfica: II Seminario*. Manuela Ledesma Pedraz ed. Jaén, Universidad de Jaén: 53-75, especialmente p. 57 nota 10).

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV. (1991). *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Ángel G. Loureiro ed. Barcelona, Anthropos.
- Alberca, Manuel. (1999). «Las fronteras de la autobiografía». *Escritura autobiográfica: II Seminario*. Manuela Ledesma Pedraz ed. Jaén, Universidad de Jaén: 53-75.
- Balaguer, Vicente. (2002). *La interpretación de la narración. La teoría de Paul Ricœur*. Pamplona, Eunsa.
- Bruss, Elizabeth. (1991). «Actos literarios». *La autobiografía y sus problemas teóricos*: 62-79.
- Eakin, Paul J. (1999). *How our lives become stories: making selves*. Ithaca, N.Y., Cornell University Press.
- (1991). «Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje». *La autobiografía y sus problemas teóricos*: 79-93.
- Fernández Urtasun, Rosa. (2002). *Poéticas del modernismo español*. Pamplona, Eunsa.
- Gusdorf, Georges. (1991). «Condiciones y límites de la autobiografía». *La autobiografía y sus problemas teóricos*: 9-18.
- Lejeune, Philippe. (1991). «El pacto autobiográfico». *La autobiografía y sus problemas teóricos*: 47-61.
- Loureiro, Ángel G. (1991). «Los problemas teóricos de la autobiografía». *La autobiografía y sus problemas teóricos*: 2-8.
- De Man, Paul. (1991). «La autobiografía como desfiguración». *La autobiografía y sus problemas teóricos*: 113-118.
- Molero de la Iglesia, Alicia. (2000). *La autoficción en España*. Bern, Lang.
- Olney, James. (1991). «Algunas versiones de la memoria / Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía». *La autobiografía y sus problemas teóricos*: 33-47.
- (1980). «Autobiography and the Cultural Moment». *Autobiography, Essays Theoretical and Critical*. Princeton, N.J., Princeton University Press: 3-27.
- Del Prado Biezma, F. Javier, Juan Bravo Castillo y M. Dolores Picazo. (1994). *Autobiografía y modernidad literaria*. Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Ricœur, Paul. (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris, Seuil.
- Smith, Sidonie. (1991). «Hacia una poética de la autobiografía de mujeres». *La autobiografía y sus problemas teóricos*: 93-105.
- Sprinker, Michael. (1991). «Ficciones del "yo": el final de la autobiografía». *La autobiografía y sus problemas teóricos*: 118-128.
- Unamuno, Miguel de. (1977) *Cómo se hace una novela*, Paul R. Olson ed. Madrid, Guadarrama.
- Weintraub, Karl J. (1991). «Autobiografía y conciencia histórica». *La autobiografía y sus problemas teóricos*: 18-33.