

**LA ESCENOGRAFÍA AUTORIAL  
DEL «INTELECTUAL DESTERRADO»:  
*CÓMO SE HACE UNA NOVELA*, DE MIGUEL DE UNAMUNO**

**AUTHORIAL SCENOGRAPHY  
OF THE “BANISHED INTELLECTUAL”:  
*CÓMO SE HACE UNA NOVELA*, BY MIGUEL DE UNAMUNO**

AIMAR ARAMBERRI TENA  
Universidad del País Vasco (UPV) / Euskal Herriko Unibertsitatea (EHU)

[aimar.aramberri@ehu.eus](mailto:aimar.aramberri@ehu.eus)

 <https://orcid.org/0009-0004-6678-3981>

Fecha de recepción: 04-02-2025  
Fecha de aceptación: 19-05-2025

RESUMEN

La noción de escenografía autorial —entendida como la puesta en escena del yo escritor en un espacio público y la plasmación discursiva de dicha escenificación— alude inevitablemente a conceptos como imagen, representación y autorrepresentación. No se trata únicamente de una cuestión de imaginería estética (como pudiera parecer), sino más bien de adoptar un rol activo en una escena concreta, que en nuestro caso (como veremos) trasciende la mera escena literaria de la que habla José-Luis Díaz (2016: 157-158). Así pues, tomando como base las propuestas del profesor Díaz, trataremos de establecer cómo se construye la imagen del «escritor-intelectual-desterrado-contestatorio» en *Cómo se hace una novela* de don Miguel de Unamuno.

PALABRAS CLAVE: escenografía autorial; autorrepresentación; imaginería del exiliado; Miguel de Unamuno; *Cómo se hace una novela*

#### ABSTRACT

The notion of authorial scenography —understood as the staging of the writer’s self in a public space and the discursive representation of that staging— inevitably refers to concepts such as image, representation, and self-representation. It is not merely a matter of aesthetic imagery, as it might seem, but rather of adopting an active role in a specific scene, which in our case, as we will see, transcends the mere literary scene discussed by José-Luis Díaz (2016: 157-158). Thus, based on the Professor Díaz’s proposals, we will attempt to establish how the image of the “writer-intellectual-exiled-countercultural” is constructed in *Cómo se hace una novela* by Miguel de Unamuno.

KEYWORDS: authorial scenography, self-representation, imagery of the exile, Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela*

Al tratar sobre la naturaleza de la escenografía autorial, Díaz habla de hasta tres elementos que la definen: el morfema o dispositivo paratópico (esto es, desde qué espacio se habla, que es a un tiempo postural y enunciativo), el dispositivo social (las elecciones sociotópicas; es decir, qué rol social asume el escritor) y el familiar o edípico (que remite a «la distribución de un papel en función de una lógica generacional y familiar», a la necesidad de un «anti-modelo» para la definición y establecimiento de un escenario autorial concreto) (2016: 159-160).

El presente trabajo pretende estudiar estas categorías definidoras en relación al caso concreto de la imagen autorial que Unamuno despliega en *Cómo se hace una novela*<sup>1</sup> (Buenos Aires, 1927). Para ello, nos es imprescindible abordar la situación histórico-política que empujó a Unamuno a asumir su papel de desterrado y a proyectarlo en su obra. El 20 de febrero de 1924 se condena a Miguel de Unamuno al destierro en la isla de Fuerteventura; aunque diversos motivos venían gestándose desde el golpe de Estado del 14 de junio de 1923, la causa directa fue una carta suya que, publicada en Argentina, contenía durísimas críticas contra el régimen dictatorial (Gómez Trueba, 2022: 24). Así, «sin previo aviso, sin declaración de causa ni de pretexto», se le confinó en la isla (Zubizarreta, 1960: 29). A los pocos meses de comenzada su vida insular, llega la amnistía, pero Unamuno la rechaza en virtud de su elevada concepción

---

<sup>1</sup> En adelante, *CN*. La obra se cita, salvo indicación expresa de lo contrario, por la edición crítica de Teresa Gómez Trueba (ver listado bibliográfico final), indicando el número de página y reproduciendo el uso de corchetes.

política y convencido de que donde no ha habido delito, no puede haber indulto<sup>2</sup>. Así, comienza su destierro voluntario —y con él, la formación de su imagen de intelectual exiliado— primero en París, donde llega el 28 de julio de 1924, y después en Hendaya, a partir de finales de agosto de 1925 hasta 1930, cuando derrocado ya el régimen puede volver a España (Gómez Trueba, 2022: 25, 28).

En consecuencia, Unamuno, doliéndose de España, habla desde el exilio (morfema paratópico); un exilio que pasa de ser una imposición a una elección voluntaria cuando su papel de desterrado no le permite aceptar el indulto por coherencia y fidelidad a sí mismo. De esta forma, Unamuno ya ha elegido su rol social (elección sociotópica): de aquí en adelante, será el intelectual exiliado enfrentado no solo al régimen dictatorial «que impedía la crítica de la inteligencia, que usurpaba la dirección de la vida nacional», sino también a los intelectuales que, quedando en suelo patrio, pecan de incivildad (Zubizarreta, 1960: 34, 37); así, Unamuno se define como intelectual exiliado que hace política por oposición a sus compatriotas supuestamente intelectuales (elección edípica); el intelectual vasco llega a acusarlos de «colapso letárgico» en carta a su amigo José Bergamín<sup>3</sup>. Veámoslo en *CN*, tanto furibundamente en 1925, como más sereno en 1927:

¡Así sea! Así sea digo yo de los sabios, de los filósofos que se alimentan en España y de España, de los que no quieren gritos, de los que quieren que se reciba sonriendo los escupitajos de los viles, de los que más que viles, de los que se preguntan qué es lo que se va a hacer de la libertad. ¡Ellos? Ellos... venderla. ¡Prostitutos! (166)

[La degradación, la degeneración de los intelectuales —llamémoslos así— de España ha seguido. Sométense a la censura y aguantan en silencio las notas oficiosas con que Primo de Rivera está insultando casi a diario a la dignidad de la conciencia civil y nacional de España. Y siguen disertando de mandangas.] (167)

---

<sup>2</sup> Explica Unamuno en carta dirigida a su mujer, el 22 de julio de 1924: «El directorio, o mejor Anido, está muy molesto por la manera como hemos salido de Fuerteventura y parece que ha habido reclamaciones diplomáticas. **Querían sin duda llevarnos a esa con todos los deshonrosos honores de una amnistía donde no hay delito.** [...] Se me ha hecho saber que el rey dice que él no tuvo parte en el atropello. ¡Cualquiera le hace caso...! **Al fin han caído en la cuenta de su torpeza y de mi fuerza y la solidez de mi situación actual**» (*apud* Gómez Trueba, 2022: 25). Aquí y en otras citas, el resaltado es nuestro, salvo advertencia expresa de lo contrario.

<sup>3</sup> Unamuno incluía en dicha carta el poema «Se acerca tu hora ya, mi corazón casero», perteneciente a *Romancero del destierro*, y comentaba: «empiezo por enviarle ese pequeño desahogo [...] que me brotó anteayer. Así avivo la fatídica murria que me va invadiendo al ver, no la cobardía, sino el colapso letárgico de mis compatriotas» (reproducido en *Romancero del destierro. Entre París y Hendaya 1925-1927*, ed. de D. Robertson y J. M.<sup>a</sup> Helguera, 1982, p. 86, recogida en la bibliografía final).

A pesar de que amigos y enemigos le aconsejaban abandonar la política y dedicarse a las labores intelectuales (*vid. CN*, 165), Unamuno adquiría cada día una mayor conciencia de que se debía hacer política como intelectual y poeta. El bilbaíno se reafirmaba en su misión y la justificaba recordando en su obra a poetas políticos (y proscritos) como Dante, Mazzini, Lamartine, Víctor Hugo y Sarmiento (Zubizarreta, 1960: 39); fundamentalmente a los dos primeros, cuyas figuras atraviesan toda la obra<sup>4</sup>. Además, también menciona a Moisés y San Pablo, figuras que establecen un paralelismo con Unamuno en su misión de conducir pueblos<sup>5</sup>. Esta nómina de *auctoritates* puede corresponder a los «personajes» —o quizá si apuramos al «bestiario»— que Díaz considera que toda escenografía autorial bien definida y delimitada debe implicar (2016: 184). Asimismo, existe otra figura capital con la que Unamuno establece una identificación consciente: se trata, por supuesto, de don Quijote,<sup>6</sup> que encarna para el filósofo los ideales de justicia y libertad, y la perseverancia en su persecución. El intelectual, de forma análoga al hidalgo, también siente que lucha terriblemente solo por una finalidad universal y eterna, por el ideal triádico de verdad-justicia-libertad (Urrutia, 2003: 147). Ejemplifiquemos lo dicho:

Mazzini era un desterrado, un desterrado de la eternidad. [Como lo fue antes de él el Dante, el gran proscrito —y el gran desdeñoso; proscritos y desdeñosos también Moisés y san Pablo— y después de él Víctor Hugo. Y todos ellos, Moisés, san Pablo, el Dante, Mazzini, Víctor Hugo y tantos más aprendieron en la proscripción de su patria, o buscándola por el desierto; lo que es el destierro de la eternidad...] (147)

¡Poesía! ¡Divina poesía! ¡Consuelo que es toda la vida! Sí, la poesía es todo esto. Y es también la política. El otro gran proscrito, el más grande sin duda de todos los ciudadanos proscritos, el gibelino Dante, fue y es y sigue siendo un muy alto y muy profundo, un

---

<sup>4</sup> Recordemos que el epistolario de Mazzini da pie a muchas y sustanciosas reflexiones del autor.

<sup>5</sup> «Devoro aquí las noticias que me llegan de mi España, sobre todo las concernientes a la campaña de Marruecos, preguntándome si el resultado de ésta me permitirá volver a mi patria, hacer allí mi historia y la suya; ir a morirme allí. Morirme allí y ser enterrado en el desierto» (154). El fragmento es significativo no solo por evocar tangencialmente el conocido temor de Unamuno a morir en el exilio y la voluntad de este de regresar a su patria a hacer historia (esto es, política) antes del inevitable desenlace, sino sobre todo por establecer un paralelismo —la mención a la sepultura en el desierto— con el libertador y guía espiritual del pueblo hebreo. Gómez Trueba extrae esta idea del paralelismo de la edición de Ródenas (2006) y la refleja en nota al pie en la página 154. La imagen del desierto evoca la del profeta, y constituye eje simbólico (*vid. notas 29 y 43 del presente trabajo*).

<sup>6</sup> Don Quijote, aunque no proscrito en sentido estricto, es un desterrado espiritual. La locura, recordémoslo, es una disidencia. La figura de don Quijote entendida en términos cristológicos, de mensajero de buena nueva, como el Mesías, así como la identificación Unamuno-San Pablo, como propagador de ese mensaje, puede verse en el soneto XVII de *De Fuerteventura a París*. Recojo los dos primeros cuartetos por la edición de Marcial Morera: «Tu evangelio, mi señor Don Quijote, / al pecho de tu pueblo cual venablo / lancé, y el muy bellaco en el establo / sigue lamiendo el mango de su azote. / Y pues que en él no hay de tu seso un brote, / me vuelvo a los gentiles y les hablo / tus hazañas, / haciendo de San Pablo / de tu fe, ya que así me toca en lote».

soberano poeta, y un político y un creyente. Política, religión y poesía fueron en él y para él una sola cosa, una íntima trinidad. Su ciudadanía, su fe y su fantasía le hicieron eterno.<sup>7</sup> (164)

A este mismo mi don Quijote le ocurrió que después de haber libertado del poder de los cuadrilleros de la Santa Hermandad a los galeotes a quienes les llevaban presos, estos galeotes le apedrearon. Y aunque sepa yo que acaso un día los galeotes han de apedrearme, no por eso cejo en mi empeño de combatir contra el poderío de los cuadrilleros de la actual Santa Hermandad de mi España. No puedo tolerar, y aunque se me tome a locura, el que los verdugos se erijan en jueces y el que el fin de autoridad, que es la justicia, se ahogue con lo que llaman el principio de autoridad, y es el principio del poder, o sea, lo que llaman el orden. (149)

La escenografía autorial del intelectual desterrado y contestatario implica pues una nómina de proscritos «ejemplares». Abordemos ahora las demás implicaturas de esta imagen autorial, siguiendo siempre la clasificación de Díaz (2016: 184). En primer lugar, en el plano de las consecuencias extraliterarias, el escenario dicta una forma de vivir; el caso de Unamuno es claro: la soledad parisina, la incertidumbre del mañana, la ociosidad inquietante, el almuerzo en Montparnasse junto con otros exiliados españoles que comentan las noticias de la patria, etc. (*vid. CN*, 132). Dicta, incluso, una forma de vestir; Unamuno, consciente de su rol nos dice:

Ahora hago el papel de proscrito. Hasta el descuidado desaliño de mi persona, hasta mi terquedad en no cambiar de traje, en no hacérmelo nuevo, dependen [...] del papel que represento [...] Ahora están ya todos agujereados, deshechos, acaso para que pueda decirme lo que se dijo Don Quijote, mi Don Quijote, cuando vio que las mallas de sus medias se le habían roto, y fue: «¡Oh, pobreza, ¡pobreza!» (156-157)

En la carta ya mencionada a su amigo José Bergamín, Unamuno reitera su carácter austero, que lo emparenta una vez más con el hidalgo manchego: «¡Si viera usted lo que es un destierro espiritual! No el material, pues éste, para una índole de cartujo como la mía, se soporta tal cual» (*vid. nota 3*).

En segundo lugar, en el plano de las consecuencias literarias, el escenario dicta también las elecciones relativas a la obra. Llegados a este punto, es imprescindible el análisis de la

---

<sup>7</sup> Este segundo pasaje es mucho más significativo que el anterior en tanto que resume escuetamente el pensar y el actuar políticos de Unamuno.

estructura de la obra en tanto que trasunto de la situación y pensamiento personales del autor, como intentaremos demostrar.

Explicaremos la historia del texto y su estructura de manera conjunta por ser esta última consecuencia de aquella. Hacia finales de diciembre de 1924, en París, Unamuno comienza la escritura del original, que termina en el verano de 1925. Se lo entrega a su amigo Jean Cassou, que lo traduce al francés y, precedido de un «Portrait d'Unamuno», lo publica en el *Mercure de France* en 1926. Para cuando el texto aparece en el *Mercure*, Unamuno ya está en Hendaya y decide retomar la escritura de dicho texto, pero para ello —puesto que no había conservado el original— decide retraducir su texto al castellano y ampliarlo con unos añadidos.

Así, los contenidos de la versión definitiva de 1927 son: el prólogo (que no estaba en el original de 1925), el retrato de Unamuno por Cassou (que el bilbaíno traduce del francés), un comentario a dicho retrato, el núcleo central de la obra (titulado «Cómo se hace una novela»), una «Continuación» y unos apuntes diarísticos que van desde el «Martes, 21 de junio» hasta el «Jueves, 7 de julio» (Gómez Trueba, 2022: 11-16).

Al cuerpo central de la obra, redactado como sabemos en 1925, le son añadidas unas intervenciones encorchetadas de 1927; de esta forma, Unamuno logra hacer convivir en el texto como simultáneos dos procesos de escritura separados por el tiempo, otorgando de esta manera una continuidad temporal a su condición de desterrado. El diálogo textual se evidencia en la convivencia entre las partes no encorchetadas y las encorchetadas, e implica simultáneamente la existencia de al menos otros cuatro diálogos: el temporal (1925/1927), el espacial (París/Hendaya), el circunstancial (el destierro angustioso de París/el más sereno de Hendaya) y el narratológico (la voz narrativa de Unamuno se desdobra y se cuestiona). Con este juego dialógico, el bilbaíno consigue dotar de continuidad temporal y existencial a dos circunstancias separadas; esto es, consigue la *eternización de lo momentáneo* y la *momentaneización de la eternidad*<sup>8</sup>; construye una unidad en torno a la escenografía autorial del desterrado.

Este es un relato del destierro. El destierro supone una disgregación, un «des-cielo» (en términos unamunianos) y esto aparece espejado en la obra. No se trata de contar un relato de cómo se siente el autor en el exilio, sino de simbolizar ese sentimiento de disgregación en un relato a su vez aparentemente disgregado. Y es que, como afirma el propio Díaz: «El escenario autorial [en este caso el del desterrado-disgregado] fija el modo de comunicación literaria

---

<sup>8</sup> A este respecto, pueden recordarse los siguientes versos del poema «Filosofemas», incluido en *Romancero del destierro. Entre París y Hendaya 1925-1927*: «La vida es toda un redivivo luego; / tan sólo lo que pasa sólo dura; / el juego del pasar es todo el juego». El *Romancero* se citará siempre por la edición de David Robertson y José M.<sup>a</sup> González Helguera, donde figuran las coordenadas espacio-temporales de la composición: *París, julio de 1925*; momento precisamente en el que Unamuno estaba escribiendo *CN*.

conveniente [la estructura dialógica-disgregada de *CN*]]; a renglón seguido, dice que el escenario autorial «fija no sólo la imagen del escritor sino también la del lector y la relación entre ambos» (2016: 177). Tratemos esto último en detalle.

*Cómo se hace una novela* no es solo la novela de la escritura, sino también (y sobre todo) la novela de la lectura. De hecho, Zubizarreta afirma que el motivo literario principal es precisamente la lectura (1960: 141) y establece la coexistencia de hasta tres novelas en la obra: I) «la novela de una confesión autobiográfico-romántica», que encuentra Jugo en las librerías de viejo a orillas del Sena; II) la lectura de esa novela (I), que constituye el hilo argumental de la historia de U. Jugo de la Raza; y III) el conjunto de la novela de Jugo (II) más las memorias documentales de Unamuno en las que se inserta, de cuya conjunción nace propiamente *CN* (1960: 12). De esta tercera novela los lectores somos nosotros, pero no solo nosotros, sino también el propio Unamuno, que al retraducirse se ha convertido en lector de su propio texto: ha muerto como autor y se ha recreado, ha *re-vivido*<sup>9</sup> como lector, lo que engarza con su concepción de la novela como vida. Por tanto, cada uno de los niveles narrativos tiene su lector respectivo, pero centrémonos en nuestra figura como lectores.

La relación autor-lector (a la que aludía Díaz) es en nuestro caso muy estrecha. Unamuno —desde el inicio mismo de *CN*, con ese «Héteme»— nos piensa en todo momento. Para el bilbaíno, la vida, la historia es novela. Así nos invita a que construyamos nuestra propia novela, ya que de lo contrario no viviremos ni tampoco (¡claro!) podremos leer su obra con provecho:

Y así cuando les cuento cómo se hace una novela, o sea como 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. (128)

Unamuno exige de nosotros meditación, que tomemos conciencia de la ineludible tragedia del hombre: su mortalidad<sup>10</sup>, y nos reprocha que nos preocupemos de saber cómo acabarán los personajes de la novela, sin preocuparnos de cómo acabaremos nosotros (*vid. CN*, 170). El autor pretende «despertar al dormido en una existencia insuficiente» (Zubizarreta, 1960: 18), despertarnos al «milagro de nuestra conciencia de la soledad y de la eternidad humanas».

---

<sup>9</sup> «[N]ecesito para vivir, para revivir, para asirme de ese pasado que es toda mi realidad venidera, necesito retraducirme. Y voy a retraducirme» (*CN*, 108).

<sup>10</sup> «El tiempo: he aquí la tragedia» (*CN*, 159).

Quiere de nosotros que seamos lectores auténticos, lectores-autores (Zubizarreta, 1960: 18), que nuestro ser se forme («se haga», porque la vida es un «hacerse») en el proceso de lectura-escritura.

Subyace la idea de que no debemos (nosotros, los lectores) leer su obra, sino devorarla, comerla, asimilándola y haciendo de ella espíritu, aprovechando la carne de la doctrina (Zubizarreta, 1960: 139). Finalmente, hay una dimensión fundamental de coautoría, co-creación en el lector, que en última instancia es quien dotará de sentido la obra abierta (Zubizarreta, 1960: 232). Vemos, pues, que la estructura está al servicio de, al menos, tres cuestiones: I) la proyección de la imagen autorial; II) el pensamiento del autor (plasmado en la obra fundamentalmente a través de dos metáforas: el *Libro de la Vida* y la *Novela de la Vida*)<sup>11</sup>; y III) el lector. Zubizarreta habla de «construcciones armónicas» que *implican* y *complican* al lector (1960: 18-19)<sup>12</sup>.

Siguiendo con las elecciones relativas a la obra, parece probado que una determinada escenografía autorial también dicta la lengua empleada (Díaz, 2016: 184). En el caso de Unamuno, su imagen de «intelectual exiliado» —forjada en parte por su negativa a publicar en España mientras durase la censura y el directorio— lo condujo a rechazar la escritura de cualquier novela por considerar este género quizá insuficiente para eternizarse bajo los rasgos de desterrado y de proscrito,<sup>13</sup> y se dio, en cambio, a los géneros confesionarios, a la lírica y a comprender la sátira amarga de Quevedo. Así, un autor que renunció muy temprano y expresamente al diario íntimo,<sup>14</sup> asume una especie de escritura diarística para dar cuenta de su condición e imagen de *des-celado* (si se nos permite el neologismo a partir del «des-cielo» unamuniano) y pasa, según los mismos dictámenes, del arte de escribir entre líneas, de la «retórica de la ironía», que había predominado antes en él, a escribir de forma radicalmente explícita, a la «retórica de la cólera» (Vauthier, 2002: 104). Y es que, como nos dice Zubizarreta,

---

<sup>11</sup> Al no ser el pensamiento filosófico-estético de Unamuno el objeto de este trabajo, remito al capítulo «Construcciones metafóricas y empleo consciente de la lengua» (especialmente, pp. 136-145) del libro de Zubizarreta, *Unamuno en su nivola*, referenciado en la bibliografía final.

<sup>12</sup> El estudioso va más allá y considera que la historia de Jugo de la Raza («la novela de su lectura de la novela») se construye en virtud de un juego de motivo y contramotivo: la lectura / abandono de la lectura, que viene a ser la alegorización de las cavilaciones de Unamuno en torno a la acción política / el abandono de la acción política. Además, el motivo de «la lectura que lleva a la muerte» acaba por simbolizar la caducidad de la vida humana y la voluntad de superar dicha caducidad (Jugo de la Raza no quiere terminar la novela para así evitar su muerte) (1960: 171).

<sup>13</sup> Tampoco quiso crear la novela de un proscrito pues esta hubiera caído, quizá demasiado, en la descripción de los perfiles individuales, en el melodrama y en el escándalo político. Escribir tal novela hubiera sido comprometerse con la historia pasajera, con la realidad cambiante, y con ellas, hubiera muerto sin eternización posible (Zubizarreta, 1960: 78).

<sup>14</sup> También en *CN*: «Y ¡jojo con caer en el diario! El hombre que da en llevar un diario —como Amiel— se hace el hombre del diario, vive para él. Ya no apunta en su diario lo que a diario piensa sino que lo piensa para apuntarlo», aunque acto seguido ponga en duda su punto de vista: «Y en el fondo ¿no es lo mismo?» (185).

la crítica no debe olvidar al gran panfletario Unamuno, aquel que no temía la violenta diatriba política (1960: 86)<sup>15</sup>. El intelectual, precisamente por serlo, se ve obligado a involucrar al lector, a «despertar la conciencia de la responsabilidad de España ante la historia» y, en un plano más intimista, a sembrar la discordia (la duda, *bálsamo de Fierabrás*) en los espíritus de quienes lo leen (Urrutia, 2003: 112-113). La comunicabilidad es, en efecto, como tan acertadamente ha demostrado Ana Urrutia<sup>16</sup> en el plano de la creación poética, uno de los rasgos más caracterizadores de la labor creativa unamuniana.

Según este último estudioso, en el lenguaje empleado por Unamuno se puede apreciar cierta división entre el «plano novelesco y el plano de memorias documentales directas»; en muy resumidas cuentas, el lenguaje utilizado para narrar la novela de Jugo de la Raza —que (recordemos) consiste en su lectura de una confesión autobiográfico-romántica— es típicamente romántico, mientras que el lenguaje del plano de memorias es filosófico, afanándose por ser «íntimo y vital» (Zubizarreta, 1960: 124, 129). Esta división no se mantiene de forma estricta a lo largo de toda la obra, sino que ocurren trasvases: el lenguaje romántico permea pasajes de las memorias documentales directas para proyectar precisamente la imagen del «intelectual desterrado», dolido de España, expulsado de *su cielo*; por ejemplo:

a la **vista tantálica** 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 [...] **me consumía devorándome** al escribir el relato que titulé: *Cómo se hace una novela*. No pienso volver a pasar por **experiencia íntima más trágica**. **Revivíanme para torturarme con la sabrosa tortura** —de «dolor sabroso» habló santa Teresa— de la producción desesperada, de la producción que busca salvarnos en la obra, todas las horas que me dieron *El sentimiento trágico de la vida*. (Prólogo, 105)

Nos aventuramos a proponer una constante: cada vez que el autor vuelve la vista hacia la patria, su discurso se permea de romanticismo para incidir en su imagen de proscrito, en su condición de disgregado; forma parte así del Unamuno contemplativo, y se aleja de su faceta más combativa; esto es, agónica. Lo dicho ocurre en la primera intervención encorchetada, donde Unamuno describe, cuasi mitológicamente, el itinerario del sol, que ve salir y ponerse por las montañas de su patria vasca; se establece un paralelismo claro con la figura de Tántalo —

---

<sup>15</sup> Este rasgo lo emparenta con otros intelectuales comprometidos, recuérdese por ejemplo a Zola que denunció en varios artículos de *Le Figaro* las injusticias del caso Dreyfus.

<sup>16</sup> Véase especialmente el capítulo «Revaluación de la poesía “política” del Unamuno exiliado» (pp. 69-99) de la obra que recogemos en la lista bibliográfica final.

personaje mitológico, condenado, por revelar secretos de los dioses, a pasar hambre y sed a pesar de la cercanía de la fuente de alimento y bebida—. A Unamuno, nuevo Tántalo, desterrado por rebelarse contra los que amenazan la justicia y la verdad, lo «tienta a diario la ciudad de Fuenterrabía», a cuya campana, que «remeje» sus entrañas, le dedica un romance con altas cotas de lirismo.

El poema en cuestión, escrito en el exilio hendayés, aparece originariamente en una carta dirigida a Jean Cassou, lo que llevó a García Blanco a fecharlo el día 28 de marzo de 1927, si bien no está claro si dicha fecha corresponde a la misiva o a la composición propiamente (1954: 340); sea como fuere, la génesis del poema no debe distar demasiado de la fecha propuesta. Se publica finalmente en el *Romancero del destierro. Entre París y Hendaya 1925-1927* (Buenos Aires, 1928; en adelante, *RdD*), y el hecho de que Unamuno lo incluyera en *CN* (134) indica la concepción unitaria que el autor tiene de su obra en el exilio; una vez más, tanto prosa como poesía<sup>17</sup> están supeditadas a la construcción de una escenografía autorial del desterrado, que ha de ser siempre totalizadora.

En el romance, Unamuno emplea el cliché compositivo de la oración del Padre Nuestro («¡hágase tu voluntad! / Como en el cielo en la tierra», vv. 4-5) y vuelve a establecerse la identificación del poeta como guía espiritual de su pueblo, de nuevo (esta vez, líricamente y, si se quiere, de forma más velada) late el paralelismo Unamuno-Moisés:

Si no has de volverme a España,  
Dios de la única bondad,  
si no has de acostarme en ella,  
**¡hágase tu voluntad!**  
**Como en el cielo en la tierra**  
en la montaña y la mar,  
Fuenterrabía soñada,  
tu campana oigo sonar.  
**Es el llanto del Jaizquíbel,**  
—sobre él pasa el huracán—  
**entraña de mi honda España,**  
**te siento en mí palpar.**  
Espejo del Bidasoa  
que vas a perderte al mar,

---

<sup>17</sup> Empleamos estas categorías con fines puramente pedagógicos, conscientes de que Unamuno no establecería una línea divisoria tan clara para la literatura en general y mucho menos para su obra en particular.

¡que de ensueños te me llevas,  
a Dios van a reposar...!  
**¡Campana Fuenterrabía,**  
**lengua de la eternidad,**  
me traes la voz redentora  
de Dios, la única bondad!  
**Hazme señor, tu campana,**  
**campana de tu verdad,**  
y la guerra de este siglo  
deme en tierra eterna paz<sup>18</sup>.

Unamuno, empleando el ya mencionado cliché, parece resignarse a su suerte de exiliado<sup>19</sup>; esto es, a la perpetuación de su papel de desterrado, e incluso a la muerte en su *des-cielo*: «si no has de acostarme en ella / ¡hágase tu voluntad!» (vv. 3-4); el verbo «acostar» posee aquí claras connotaciones mortuorias. El poema se plantea como apología y petición<sup>20</sup>. Es una oda a la campana de Fuenterrabía, que compendia toda la patria perdida al tiempo que hace llegar al poeta las «voces ancestrales<sup>21</sup>» de su tierra: «tu campana oigo sonar. / Es el llanto del Jaizquíbel, / —sobre él pasa el huracán— / entraña de mi honda España, / te siento en mí palpar» (vv. 8-12). Estos versos, por otra parte, contienen la concepción unamuniana del pueblo vasco como sustrato intrahistórico de la nación<sup>22</sup>. De acuerdo con Jon Juaristi, Unamuno pensaba que la raza vasca tenía una misión: «servir de soporte intrahistórico a la nación histórica, darle continuidad en el tiempo, ser su venero de eternidad (el de España y el de él mismo) y ponerle así a resguardo de toda pérdida, a salvo de la melancolía» (2022: 111). A este respecto, son verdaderamente significativos los versos 13-14: «Espejo del Bidasoa / que vas a perderte al mar»,

---

<sup>18</sup> Reproducimos el poema por la edición de David Robertson y José María González Helguera. Por otra parte, el último verso del poema presenta una variante en la versión incluida en *CN*: «deme en tierra eterna paz» pasa a «me dé en tierra eterna paz» (vid. ed. Gómez Trueba, p. 134), cuyas resonancias de inscripción funeraria parecen claras, y establecen así un diálogo con el verbo eufemístico «acostar» de la primera estrofa. Dichas resonancias (aunque no solo, como veremos más adelante) emparentan el romance con otra composición perteneciente al mismo poemario y cuyo título eusquérico, *Orhoit gutaz*, es precisamente una inscripción fúnebre a los jóvenes de Biriatu caídos en la Gran Guerra.

<sup>19</sup> Recuérdese a este respecto que, frente a las intemperancias del exilio parisino, «Hendaya suaviza las tribulaciones del destierro»: además de las frecuentes visitas de sus amigos vascos, los paseos y las excursiones (San Juan de Luz, Biriatu, Urruña, etc.) parecen funcionar como lenitivos para el ánimo atorado del poeta, que nunca gustó de las grandes ciudades (Juaristi, 2012: 371-372).

<sup>20</sup> Permítasenos el remedo a Jaime Gil de Biedma.

<sup>21</sup> Tomamos la expresión de la obra de Jon Juaristi, *El bucle melancólico. Historias de nacionalistas vascos*, que consta en la bibliografía final.

<sup>22</sup> Puede consultarse Juaristi, 2022: 143.

que, ecos manriqueños aparte, recogen la idea unamuniana (ya presente en su tesis)<sup>23</sup> de que los vascos son un pueblo intrahistórico, pequeño arroyo, que va a asimilarse en la nación histórica, en cauces de agua más anchurosos (Juaristi 2022: 101). El Bidasoa, que recoge el llanto del Jaizquíbel —el «manso orvallo»<sup>24</sup> que parece caer de la propia montaña— es símbolo del pueblo vasco, «sus aguas separan (y unen) a los vascos de Francia y España»<sup>25</sup> (Juaristi 2022: 130), y forma parte de la identidad del autor exilado al establecer el límite doloroso que lo aparta de su «honda España».

Como ya veníamos adelantando en nota a pie de página, este poema, sobre todo en esta primera parte apologética, está emparentado con otro anterior: *Orhoit gutaz*,<sup>26</sup> que vendría a ser una de las glosas poéticas de su concepto de la intrahistoria, expuesto en su colección de ensayos *En torno al casticismo*. Según Juaristi, el poema compendia la visión antihistórica y, por tanto, intrahistórica, que Unamuno poseía del pueblo vasco<sup>27</sup>: «Abajo el Bidasoa va y se pierde / en la mar», «no escucharán el canto / de la materna lluvia que el helecho / deja caer en vuestra patria tierra / como celeste llanto», «ni a lo lejos la voz de la resaca / de la mar que amamanta a vuestro río», «los ríos a la mar...es la costumbre». Como puede apreciarse, los conceptos Bidasoa-mar-llanto-río establecen las coordenadas necesarias que nos han servido para emparentar —si no genética, al menos sí temáticamente— ambos poemas.

El romance es también una petición, en este caso, a Dios. La campana de Fuenterrabía es «lengua de la eternidad» que trae «la voz redentora/ de Dios, la única bondad»; Unamuno pide

---

<sup>23</sup> En su tesis, *Crítica del problema sobre el origen y prehistoria de la raza vasca y del vascuence*, Unamuno recoge el título de un ensayo de Élisée Reclus, *Les Basques: un peuple qui s'en va*, para desarrollar el símil ya expuesto (Juaristi, 2022: 101).

<sup>24</sup> Recuérdese el famoso poema del *Cancionero espiritual en la frontera del destierro* (Buenos Aires, 1953): «Es el destierro mi tierra / donde llueve manso orvallo / sin duro sol de justicia / en la mocedad del año». Se cita por la ed. de la Biblioteca Castro; véase la bibliografía final.

<sup>25</sup> En el mismo poema que la nota anterior: «Junto a este río que corta / como una daga a lo largo / el corazón de Vasconia, / mi tierra de mayorazgo»; el desterrado siente como lacerante la separación respecto a su patria. El Bidasoa, con toda su imaginaria simbólica auestas, será otra constante de su poesía; por ejemplo, en el «Cementerio de Hendaya», poema profundamente intrahistórico, (*RdD*, X) se nos dice: «El Bidasoa su agua dulce meje / con la amargura de la mar materna / hundiéndose en su abismo que protege / de la galerna»; y, en otra composición, «Cuando llegue el invierno, la amarilla / flor de la argoma / me cantará recuerdos a la orilla / —cabe la loma— del dulce Bidasoa, y ese canto / bien perinchido / de todas las canciones, ese llanto, / estremecido» (*RdD*, XXVI). El *RdD* consta de dos apartados: un primer apartado que agrupa los 37 poemas de métrica variada y el otro que recoge los 18 «Romances», propiamente; la enumeración de los poemas se inicia al comienzo de cada uno de ellos; para mayor aclaración, indicaremos cuándo el poema pertenece a «Romances».

<sup>26</sup> «Acordaos de nosotros». García Blanco fechó este poema el 23 de octubre de 1925; Unamuno lo incluyó en una carta que envió a Jean Cassou el día siguiente y finalmente se publicó en 1928 en *Romancero del destierro* (Juaristi, 2022: 117).

<sup>27</sup> Tal concepción del pueblo vasco, valiéndose una vez más del símil del arroyo que va a desembocar en la mar, es fácilmente rastreable en el siguiente poema de exilio: «Arroyuelo sin nombre ni historia / que a la sombra del roble murmurás / bañando sus raíces, / ¿quién llama a tus aguas? / ¡Al nacer en la cumbre, en el cielo, / con la mar te sueñas, / con la mar que en el cielo se acuesta, / arroyuelo sin nombre ni historia!» (*RdD*, XXIX). El arroyuelo y el roble son sendas encarnaciones del pueblo vasco. Sobre la simbología del roble en específico, trataremos más adelante.

al Señor asimilarse a dicha campana: «Hazme, Señor, tu campana, / campana de tu verdad»; es decir, quiere ser lengua de la voz redentora de Dios<sup>28</sup>, ser guía espiritual, profeta<sup>29</sup> como Moisés, lo cual trasciende el mero escenario autorial de proscrito con ánimos contestatarios para elevarse como hombre, adalid de su pueblo, eterno y atingente; pretensión que recorre toda la producción unamuniana. Unamuno asume pues el rol de *profeta*, comprendida bajo la categoría más amplia de *poeta*<sup>30</sup>, que «dice lo que otros callan o quieren ver, el que revela la verdad de hoy, el que dice las verdades del barquero, el que revela lo oculto en las honduras presentes, el poeta, en fin, el que con la palabra crea» (Urrutia 2003: 119).

El romanticismo, como decíamos, también permea el discurso prosístico del bilbaíno; un ejemplo de ello podría constituirlo el fragmento donde Unamuno recuerda la crisis espiritual de 1897 (Zubizarreta, 1960: 127) —que ha sido puesta en relación con la crisis que sufre el desterrado en París causada en parte por las exigencias a las que lo sometía su papel de proscrito contestatario<sup>31</sup> (Gómez Trueba, 2022: 27)—:

En un momento de **suprema, de abismática congoja**, cuando me vio en las garras del **Ángel de la Nada**, llorar con un **llanto sobre-humano**, me gritó desde el fondo de sus **entrañas maternas, sobre-humanas, divinas**, arrojándose en mis brazos: «¡hijo mío!». Entonces descubrí todo lo que **Dios** hizo para mí en esta mujer. (CN, 158)

---

15

Díaz afirma que la escenografía autorial «dicta también, por último, las elecciones de género» (2016: 184). Al principio de *Cómo se hace una novela*, Unamuno, después de expresar su desasosiego, recuerda los sonetos agrupados bajo el título *De Fuerteventura a París. Diario íntimo de confinamiento vertido en sonetos por Miguel de Unamuno*, y dice:

Pero no me bastan, no estoy en ellos con todo mi yo del destierro, **me parecen demasiado poca cosa para eternizarme en el presente fugitivo**, en este espantoso presente histórico, ya que la historia es la posibilidad de los espantos. (CN, 131-132)

---

<sup>28</sup> Compárese con los versos del poema inmediatamente posterior: «¡Dios de mi España rendida, / dame el fuego que le falta; / dame la voz de tu fuego, / haz mi lengua, Señor, brasa!» (*RdD*, Romances, IX).

<sup>29</sup> Cabe recordar en este sentido que Unamuno publicó textos tan significativos como «El deber del profeta» en *Nuevo Mundo* el 26 de octubre de 1923, o «Yo, individuo, poeta, profeta y mito» en *Recuerdos e intimidades*, en agosto de 1922. Glosa lírica de nuestros comentarios parecen constituir los siguientes versos: «esta boca en que Dios me puso el grito / que ha sido toda el alma de mi vida» (*RdD*, I).

<sup>30</sup> En la carta que Unamuno envía a Ortega: «Y tengo la flaqueza de creer que o soy poeta o no soy nada. Ni de filósofo, ni de pensador, ni de erudito, ni de filólogo me precio; sólo presumo de ser buen catedrático y un sentidor o un poeta» (Urrutia, 2003: 73).

<sup>31</sup> Estas inquietudes parisinas tienen precedentes; véase lo que el bilbaíno escribía a un amigo poco después de superar la crisis de 1897: «nos forma el mundo otro sujeto, depositándonos capas de acarreo, un sujeto constituido de fuera adentro, un caparazón que acaba por enquistar el íntimo» (Gómez Trueba: 2022: 27-28).

Y, más adelante, de forma más significativa, Unamuno expresa su objetivo al escribir *CN*: «Porque 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» (140). Así, el género elegido, la «novela», responde, según Unamuno, a la pretensión de proyectar su escenografía autorial de desterrado, de elevar a categoría absoluta dicha condición y eternizarse. Convenimos con Zubizarreta en que no le bastaban sus sonetos porque estos eran una especie de «diario íntimo de la vida íntima», y él deseaba acercarse más a la circunstancia política (1960: 71). No obstante, toda la producción unamuniana del exilio está engarzada en su condición de desterrado; y esta intertextualidad, que podríamos clasificar de *circunstancial* o *escénica*, es especialmente patente entre *De Fuerteventura a París* (en adelante, *DFaP*) y *CN*, pues los comentarios político-filosóficos de aquel prefiguran la técnica del comentario empleada en este.

No es objeto de este trabajo recoger las polémicas de la crítica sobre la clasificación genérica de *CN*. No obstante, parece evidente el carácter híbrido de la obra y vemos, de acuerdo con Zubizarreta, dos planos que se retroalimentan mutuamente: el plano documental de memorias, que responde a proyectar el escenario autorial de Unamuno como proscrito al contar sus experiencias, reflexiones, etc. en primera persona, y el plano literario, con la historia o novela de U. Jugo de la Raza (o más bien, «la novela de su lectura de la novela»), donde el personaje es trasunto del Unamuno de las crisis espirituales (1960: 117-118) y, como tal, puede hablarse de autoficción.

Estudiemos los dos planos en detalle. El plano documental de memorias no se ajusta del todo (aunque sí se acerca bastante) a la función que Gusdorf asignaba a la autobiografía: «lograr una expresión coherente y total» de todo el destino del autobiografista, «reconstituir la unidad de una vida a lo largo del tiempo» (1991: 12-13). Pretensiones de coherencia y unidad sí están presentes en la autobiografía unamuniana, pero la diferencia radica en la duración: mientras que las autobiografías tradicionales abarcan un período de tiempo extenso que normalmente va desde la infancia (incluso, desde el nacimiento) hasta el momento presente de la escritura, Unamuno elige contar únicamente dos momentos muy concretos: sus exilios voluntarios de París (1924-1925) y de Hendaya (1927). La autobiografía nace, por tanto, de una voluntad clara y calculada de proyectarse como el «intelectual desterrado».

A pesar de lo que pudiera parecer, la circunstancia política concreta de la dictadura, de la que nace la escritura de *CN*, acaba siendo anecdótica. Así, «los temas esenciales, los esquemas estructurales que se imponen al material de los hechos exteriores son los elementos constituyentes de la personalidad» (Gusdorf, 1991: 13). En esta línea se inscribe claramente la

labor de Unamuno, del que afirmaba Zubizarreta: «Don Miguel centra toda su vida y su obra sobre la persona, más que sobre el escenario de las circunstancias. Un simple “desterrado político” dependía excesivamente de las circunstancias; Unamuno necesitaba revelar su propia personalidad, aunque exacerbada por la aventura política suya» (1960: 73). En definitiva, la proyección de su escenario autorial concreto como «intelectual exiliado» le da pie a mostrarse (eso sí, en dos momentos muy concretos entre los cuales Unamuno pretende establecer una ilusión de continuidad)<sup>32</sup> como hombre, alcanzando la totalidad de la que hablaba Gusdorf; «la verdad de los hechos [la dictadura y sus agentes, Primo de Rivera, Alfonso XIII y Anido] se subordina a la verdad del hombre [Unamuno]<sup>33</sup>» (Gusdorf, 1991: 15).

La autobiografía es un ejercicio de autoconocimiento (Gusdorf, 1991: 13). Unamuno nos confiesa: «¿Seré como me creo o como se me cree? Y he aquí como estas líneas se convierten en una confesión ante mi yo desconocido e inconocible; desconocido e inconocible para mí mismo» (CN, 139). Esto es, Unamuno escribe para ponerse frente al espejo e intentar alcanzar un conocimiento más profundo de su yo desconocido; recuérdese en este punto la metáfora recurrente del Sena como espejo, donde la condición especular del agua evoca una dimensión auto contemplativa (narcisista) y cognoscitiva<sup>34</sup>.

Gusdorf habla de que «la autobiografía es una segunda lectura de la experiencia» (1991: 13); en Unamuno esta «segunda lectura» se hace evidente por la existencia de un segundo estadio redaccional (1927) que viene a comentar y ampliar el primero (1925). Asimismo, parece Gusdorf estar hablando de la obra unamuniana al comentar que «la autobiografía no es la imagen acabada, la determinación permanente, de una vida personal: el ser humano se hace de continuo»; y es que Unamuno, al dialogar consigo mismo (1925/1927), «no busca decir la última palabra, lo cual cerraría su vida» (Gusdorf, 1991: 17), sino que quiere poner de manifiesto (también a través de la estructura que se niega a cerrarse con un final)<sup>35</sup> una metáfora esencial: *la novela de la vida*

---

<sup>32</sup> Ténganse en cuenta las palabras de Gusdorf: «la autobiografía pretende re-trazar una duración, un desarrollo en el tiempo» (1991: 12).

<sup>33</sup> En este sentido podrían entenderse las afirmaciones del bilbaíno: «He dicho que nosotros, los autores, los poetas, nos ponemos, nos creamos, en todos los personajes poéticos que creamos, hasta cuando hacemos historia, cuando poetizamos, cuando creamos personas de que pensamos que existen en carne y hueso fuera de nosotros. ¿Es que mi Alfonso XIII de Borbón y Habsburgo-Lorena, mi Primo de Rivera, mi Martínez Anido, mi conde de Romanones, no son otras tantas creaciones mías, partes de mí, tan mías como mi Augusto Pérez, mi Pachico Zabalbide, mi Alejandro Gómez y todas las demás criaturas de mis novelas?» (CN, 136-137).

<sup>34</sup> Esta dimensión también está presente en los versos ya trabajados de «Si no has de volverme a España»; a saber: «Espejo del Bidasoa / que vas a perderte al mar».

<sup>35</sup> Tras el núcleo central de la obra titulado «Cómo se hace una novela», Unamuno añade una «Continuación» que en su última página concluye con «Terminado el viernes 17 de junio de 1927 en Hendaya, Bajos Pirineos, frontera entre Francia y España». Pero el final de la obra se problematiza con los apuntes diarísticos que siguen. El primero de ellos, el del «Martes 21» parece darnos la clave: «¿Terminado? ¡Qué pronto escribí eso! ¿Es que se puede terminar algo [...]? Hace ya años [...] oía hablar a mis amigos wagnerianos de melodía infinita [...] debe ser como la vida y su novela, que nunca terminan» (CN, 182-183).

(Zubizarreta, 1960: 142). Para Unamuno la novela (como la vida) no es mecánica, sino orgánica; no es elemento construido, sino organismo vivo y, como tal, no puede tener ni principio ni final, sino que es pura continuación: «lo acabado, lo perfecto es la muerte, y la vida no puede morirse» (CN, 169)<sup>36</sup>. Gusdorf afirma que la autobiografía constituye una tarea de salvación personal (1991: 14); en el caso de Unamuno, esta afirmación ha de entenderse en un sentido puramente metafísico:

Héteme aquí ante estas blancas páginas [...] buscando **retener el tiempo que pasa, fijar el huido hoy, eternizarme o inmortalizarme** en fin, bien que eternidad e inmortalidad no sean una sola y misma cosa. Héteme aquí ante estas páginas blancas, mi porvenir, tratando de derramar mi vida a fin de **continuar viviendo, de darme la vida, de arrancarme a la muerte de cada instante**. (CN, 131)

La salvación de Unamuno depende del proceso de escritura-lectura: en la escritura se constituye como sujeto, y en la lectura se recrea (revive) como tal sujeto; el ser es quien se hace en ambos procesos: «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**» (CN, 195).

En cuanto al plano literario, recordemos que, según Alberca, uno de los pilares fundamentales para definir la autoficción es «la identidad nominal coincidente de personaje y autor» (2012: 145). En este punto nos es necesario reproducir aquí la génesis del personaje U. Jugo de la Raza:

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. Y Jugo no sé bien qué, pero no lo que en español *jugo*. (CN, 140)

---

<sup>36</sup> Vid. asimismo las pp. 184-186, tan significativas. Destaco, entre tantas, dos afirmaciones, por condensar la primera el pensamiento de Unamuno sobre el *ser novelesco* o *nivolesco* —si se quiere seguir con la chanza del bilbaíno—, y por reiterar la segunda la identificación triádica *autor-novela-lector* que estructura CN y, si se apura, la práctica totalidad de la obra unamuniana: 1) «Una novela, para ser viva, para ser vida, tiene que ser, como la vida misma, organismo y no mecanismo» (p. 184); 2) «pero el novelista no tiene que levantar nada para que el lector sienta la palpitación de las entrañas del organismo vivo de la novela, que son las entrañas mismas del novelista, del autor. Y las del lector identificado con él por la lectura» (p. 185).

Como puede apreciarse, estamos ante una confesión explícita<sup>37</sup> de Unamuno, que declara abiertamente a su personaje trasunto de sí mismo y lo dota, en consecuencia, de unas coordenadas onomásticas que no tienen pérdida posible. Según Zubizarreta, el nombre del protagonista evocaría el recuerdo emocionado de sus antepasados liberales, enfrentados al carlismo, al tradicionalismo, y recompensados por ello, y, en este sentido, podría responder a la proyección de su imagen autorial como «intelectual desterrado-contestatorio». Este mismo estudioso nos dice: «como respuesta a su circunstancia política, frente al tradicionalismo de la política de su hora, presentaba desde su raigambre liberal un símbolo de la tradición combatiente» (1960: 81).

Juaristi, por su parte, habla de la elección nominal del personaje como un intento de Unamuno por subrayar «la idea tópica del arraigo ancestral de los vascos genuinos»; el bilbaíno, al hacer desaparecer el primer apellido, el paterno (de cuya existencia solo deja constancia a través de la inicial), opta por un abolengo vizcaíno, el de los Jugo, de solar de Galdácano y de raigambre, por tanto, hidalga, frente a la plebeyez denotada por los Unamuno, menestrales vergarese (2012: 30).

Aunque pueda parecer contradictorio, ambas interpretaciones podrían ser válidas. Es evidente que, por muy apegados al terruño que quisiera Unamuno presentar a los Jugo, estos, especialmente la matriarca Benita (abuela materna del autor) nunca se alinearon con el tradicionalismo carlista; de hecho, ella y sus hermanos fueron profundamente liberales (Juaristi, 2012: 38), y es precisamente el recuerdo de este liberalismo de villa invicta y ejército auxiliar<sup>38</sup> lo que mueve muchas veces la pluma del bilbaíno contra el directorio de Primo de Rivera y sus secuaces. Esto no resta para que el autor quiera construir su propio mito de autoctonía al presentarse como Jugo; esto es, como hidalgo vizcaíno, nobleza no concedida por rey ni señor, sino originaria, derivada por ser los vascos supuestos descendientes de los primeros pobladores de España, de aquel Tubal, nieto de Noé. El desarraigo del exilio, «en el siglo por excelencia del desarraigo» (Juaristi, 2012: 38), lleva a Unamuno a proyectarse como vasco y, por tanto, como español arraigado, investido con la suficiente autoridad —como nacido de la tierra que es, nuevo Anteo<sup>39</sup>— para denunciar las injusticias que se cometen en su solar o suelo patrio, para ser en

---

<sup>37</sup> Recordemos que la obra que U. Jugo de la Raza adquiere en los puestos de librería de viejo a orillas del Sena es precisamente «la novela de una confesión autobiográfico-romántica» (141).

<sup>38</sup> La Bilbao de 1874, cercada y bombardeada por los carlistas, fue defendida por el Regimiento de Valencia. Sin embargo, Unamuno —en aras de construir un mito cantonalista bilbaíno— omite este hecho y responsabiliza de la gloria y victoria liberales a la milicia civil de los auxiliares (Juaristi, 2022: 103).

<sup>39</sup> Juaristi nos dice que la identificación con Anteo fue un símil frecuente al que recurrió Unamuno para definirse (2012: 39). Entre varios ejemplos, elegimos uno lírico, primera estrofa de uno de sus sonetos de *Poesías* (1907): «Vuelvo a ti, mi niñez, como volvía / a tierra a recobrar fuerzas Anteo; / cuando en tus brazos yazgo en mí me veo; / es mi asilo mejor tu compañía». Citamos por la edición de Biblioteca Castro, recogida en la bibliografía.

fin *campana de Fuenterrabía*. La importancia de la «sangre de Jugo» en la proyección identitaria de Unamuno tenía ya antes del exilio cierto recorrido, como puede apreciarse por un soneto fechado el 8 de octubre de 1910, incluido después en *Rosario de Sonetos Líricos*:

Aquí en la austeridad de la montaña,  
con el viento del cielo que entre robles  
se cierne, redondearon pechos nobles  
mis abuelos. Después, la dura saña  
banderiza el verdor fresco que baña  
Ibaizábal con férreos mandobles  
enrojeció y en los cerrados dobles  
del corazón dejó gusto de hazaña  
a mi linaje. Vuelos de la aldea  
a la paz dulce y del trabajo al yugo,  
la discordia civil prendió la tea  
que iluminó su vida y fue verdugo  
de la modorra que el sosiego crea.  
Y así se me fraguó sangre de Jugo.

El poema, en palabras de Juaristi, es «una breve ejecutoria de hidalguía que actualiza, de modo no completamente irónico, el tema foral de la nobleza originaria de los vizcaínos, ilustrándolo con el ejemplo de la familia Jugo» (2012: 32). Unamuno está declamando su pertenencia a la tierra; la naturaleza está supeditada precisamente a probar la autoctonía del declamante. A través de los elementos naturales, el poema puede ponerse en relación con la composición de 1927 ya comentada («Si no has de volverme a España...»), donde encontramos una equivalencia total en algunos términos —montaña, cielo— y parcial en otros —el simbolismo del Bidasoa de aquel, que encarnaba al pueblo vasco y separaba dos lindes, se transfiere al roble<sup>40</sup> y al Ibaizábal en este—. De mayor interés podría resultarnos el que Unamuno, al proyectarse como Jugo, asimile una identidad combativa, por haber participado los Jugo en las guerras banderizas<sup>41</sup> que azotaron el norte peninsular entre los siglos XIV y XV.

---

<sup>40</sup> Toda una red de robles delimita el territorio vizcaíno: el roble de Luyaondo, límite hasta el cual los hidalgos vizcaínos estaban obligados a acompañar a su señor, más allá cesaban sus obligaciones militares; el de Guernica, donde los señores juraban los fueros y refrendaban los privilegios de los hidalgos; y el de Arechabalaga como sitio de entrada oficial al señorío (Aranzadi, 2000: 375).

<sup>41</sup> No hay pruebas de ello. No obstante, en las pesquisas unamunianas del linaje materno (el paterno poco interés le suscitó), el bilbaíno alcanza hasta un tal Juan de Jugo, padre de un tal Pedro de Jugo y Sáez de Abendaño, oriundo de Galdácano. En las crónicas bajomedievales de Lope García de Salazar no constan los Jugo como participantes activos en las guerras banderizas, pero sí los Abendaño (Juaristi, 2012: 37).

Volviendo a la novela de Jugo de la Raza, esta es una alegorización de la vida y el espíritu de su autor; en ella, se resume toda la problemática de la vida entera del bilbaíno (Zubizarreta, 1960: 117-118). Jugo es trasunto (ya lo hemos dicho) del Unamuno de las crisis espirituales (1897/1924-25), el de las cuitas suscitadas por la muerte, la eternidad, la salvación posible, la fe, etc., al tiempo que sus dudas sobre leer o no leer simbolizan las dudas del propio Unamuno sobre la conveniencia de la acción política<sup>42</sup>: «¿no estaría sacrificando su yo íntimo, el que en principio debería de ser, al otro, al yo histórico?» (Gómez Trueba, 2022: 31).

Asimismo, en las recurrentes afirmaciones unamunianas del tipo: «Volvamos a la novela de *mi* Jugo de la Raza, de *mi* lector a la novela de su lectura, de *mi* novela», el posesivo *mi* denota que la autoría de Unamuno —tomando como base la tipología de funciones autoriales de Berensmeyer *et al.* — es del tipo «autonomía fuerte»; esto es, el autor es soberano absoluto sobre la obra y su significado (2016: 222); a esto contribuyen las formas verbales hipotéticas que Unamuno suele emplear para referirse a su creación (Zubizarreta, 1960: 91), que no tiene vida propia (a pesar de los «toques vitales» de los que nos habla Zubizarreta, 1960: 93), sino que es dependiente de la de su creador. El *mi* denota no solo esto, sino que corrobora que Jugo es trasunto del bilbaíno, su «hombre interior» (Zubizarreta, 1960: 217).

Por todo lo dicho podemos deducir que en el plano literario Unamuno consuma una autorrepresentación ambigua que puede denominarse de autofictiva *avant la lettre* (Alberca, 2007: 219) y coincidimos con el citado estudioso en que «A través de ese doble que apenas disimula su persona, Unamuno escenificó, proyectó y resolvió en cierta manera la necesidad de volver a ser el personaje de prestigio, activo y dueño de su historia, decidido a hacer su propia “novela” y no a leerla o repetirla» (Alberca, 2007: 219).

Según los postulados de Díaz, tres son los agentes en la construcción de una escenografía autorial concreta: 1) el autor, 2) el adyuvante, y 3) el público (2016: 172). Del cometido del autor en la construcción de su propia imagen ya hemos hablado suficiente, centrémonos en el adyuvante y el público. El adyuvante que firma el denominado por Díaz «prefacio alógrafo» es Jean Cassou, que escribe un retrato de Unamuno para presentarlo con detalle ante los lectores del *Mercure*, y donde si bien se centra con mayor inquina en la faceta de «poeta-filósofo» de nuestro autor, no deja por ello de mencionar su faceta luchadora y contestataria, y su condición de desterrado; por ejemplo:

---

<sup>42</sup> Remito a la nota 12 del presente trabajo.

[C]omo España, no la de los príncipes, sino la suya, la de don Miguel, **que transporta consigo en sus destierros** (110)

**Protesta. Su protesta sube hasta Dios**, no a esa quimera fabricada a golpes de abstracciones alejandrinas por metafísicos ebrios de logomaquia, sino al Dios español (111)

[H]ombre **en lucha**, en lucha consigo mismo, con su pueblo y contra su pueblo, hombre hostil, hombre de guerra civil, tribuno sin partidarios, hombre solitario, **desterrado**, salvaje, **orador en el desierto**<sup>43</sup> [etc.] (111)

Unamuno siente a las veces la necesidad de **clamar**, bajo forma lírica, sus recuerdos de niñez, su fe, sus esperanzas, los **dolores de su destierro** (114)

Otros adyuvantes, no ya presentes en los paratextos de la obra, serían las «personalidades egregias que enjuiciaron [favorablemente] el valor de la actitud política de Unamuno en aquellos años»: Américo Castro, Gregorio Marañón y Ramón del Valle-Inclán (Zubizarreta, 1960: 195).

Finalmente, en cuanto al público, Unamuno —que cada vez era más censurado bajo la dictadura militar—, una vez en el exilio, se negó a publicar nada en España, incluido, claro, *Cómo se hace una novela* (Zubizarreta, 1960: 35), que publica la editorial Alba de Buenos Aires. Esta decisión —que podría resumirse con las propias palabras de Unamuno: «Hoy grita en ella [en España] mi silencio / henchido de dolor» (*apud idem*)— responde a una voluntad clara de patentizar su imagen de desterrado, de disgregado y, por consiguiente, de silenciado. Por otra parte, el bilbaíno, como venimos repitiendo, asume respecto a su público el papel de agitador de conciencias, cuya voz llegaba a suelo patrio clandestinamente<sup>44</sup>; recuérdese que en numerosos sonetos de *DFaP* ataca la pasividad e indolencia del pueblo español ante el régimen de la mentira del directorio (*vid.* sonetos XXVII, XLI, XXXVII, XLII, CII), y pretende fraguar así una conciencia nacional, de patria, enfrentada a la concepción de *patrimonio* que el trío infame (Anido-Primo de Rivera-Habsburgo Borbón) poseen de España («Irritar a las gentes puede llegar a ser un deber de conciencia, doloroso deber, pero deber al fin y al cabo», Urrutia, 2003: 83).

Todo lo expuesto viene a demostrar que esta obra unamuniana responde a la pretensión de proyectar una imagen autorial concreta, la del «intelectual-desterrado-contestatario»,

---

<sup>43</sup> Amplió en este punto lo dicho en la nota 5 del presente trabajo. La imagen del desierto parece ser una constante en la producción unamuniana del exilio, especialmente, en la poesía. Véanse por ejemplo los siguientes versos de diversos poemas: «Subidme allá, se hará mi carne roca / y allí, en el yermo, clamará su credo / daré al desierto de mi patria boca / de gritar a los sordos por el miedo» («Si caigo aquí sobre esta tierra verde...», I); «Huérfano y sólo sobre el desierto» («¡Adiós España!», VI); «Pero salté la linde, / me metí en el desierto, el infinito, / donde el alma se rinde / al tocar de su entraña el hondo hueco / y se seca en el aire todo grito / sin eco...» («Polémica», XVI); «En el desierto doy voces, / Salamanca» («Salamanca», Romances, XI).

<sup>44</sup> Por ejemplo, a través del diario *Hojas libres* que Eduardo Ortega y Gasset dirigía desde Hendaya, y del que Unamuno era colaborador frecuente.

ajustándose a las tres categorías que definen toda escenografía autorial; a saber, el morfema o dispositivo paratópico —en este caso, el exilio, que determina la generación de toda la producción unamuniana de este período y, especialmente, de *DFaP*, *RdD* y *CN*—; el dispositivo social —la asunción, profundamente consciente y explícita de su papel como intelectual contestatario<sup>45</sup>—; y el familiar o edípico —ya hemos mencionado los ataques de Unamuno contra la docilidad de sus compatriotas y, más furibundamente, contra la intelectualidad (supuesta, por castrada y no contestataria) y los políticos *de antaño* («Liberales de España, pordioseros, / “la realidad, decís, se nos impone”; / pero esa realidad, Dios os perdone, / es la majada de que sois carneros», del soneto XLII)<sup>46</sup>—.

Por otra parte, los juegos que Unamuno despliega en la novela de *su U. Jugo de La Raza*, desde las evocaciones tan significativas de su onomástica hasta la ausencia total de independencia del ente creado por el omnipresente rector, indican que debemos considerar al bilbaíno como uno de los precursores de la narrativa autofictiva, tan en boga, y proclamarlo como tal. Lo que alejaría a Unamuno, eterno y orgulloso heterodoxo, de la autoficción más ortodoxa es que *U. Jugo de La Raza* es a un tiempo trasunto, si no de su yo fáctico al menos sí del espiritual, y creación sin vida propia, sujeta (como aquel pobre Augusto Pérez, como el mono de maese Pedro) a la volición de su creador.

En fin, Unamuno es consciente de que «ser para sí es ser para los otros», concretando que «el que carece de representación, no se es y no es para sí», porque la persona «es el hombre histórico, el que hace su papel en el tablado» (Zubizarreta, 1960: 179). Así, Unamuno *se representa a sí mismo* en su obra, y esta representación escritural/autorial del *resistente letrado* le permite constituirse como sujeto. La escritura adquiere así un carácter performativo y no solo le otorga al autor un lugar en la escena literaria, sino que trasciende esta y lo coloca en el mundo histórico que, en última instancia, era el lugar desde el que Unamuno —carácter inabarcable— anhelaba conquistar su inmortalidad. Este trabajo ha pretendido demostrar cómo dicho carácter performativo se encarnaba en *Cómo se hace una novela*, pero futuras líneas de investigación deberían tomar en consideración sus tres obras principales sobre el exilio —*DFaP*, *RdD* y *CN*— para probar la intertextualidad constante y creadora alrededor del hito central de la experiencia subjetiva del exilado y su proyección histórica.

---

<sup>45</sup> La consciencia del intelectual sobre el rol social de su yo público queda patente en numerosas intervenciones. A las posibilidades de fuga que le fueron propuestas, respondía «“¡Ca! Ahora aquí. Ahora soy una carga, ya veremos cómo se deshacen de ella”. Iba aprendiendo lo brillante y lucrativo que es el papel de víctima» (Discurso en el Ateneo de Madrid, del 2 de mayo de 1930). También, «decidí hacer de víctima en servicio de España, con lo que seguí mi destino y mi misión» o «estaba obsesionado al escribirlo por el papel que juego en la actual tragedia española» (Urrutia, 2003: 58, 122 y 123, respectivamente).

<sup>46</sup> Se cita por la edición de Marcial Morera, recogida en la bibliografía final.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERCA, Manuel (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- (2012): «Las novelas del yo», *La autoficción: reflexiones teóricas*, coord. Ana Casas, Madrid, Arco Libros, pp. 123-150.
- ARANZADI, J. (2000): *Milenarismo vasco. Edad de Oro, etnia y nativismo*, Madrid, Taurus.
- BERENSMEYER, Ingo, *et al.* (2016): «La autoría como *performance* cultural: nuevas perspectivas en estudios autoriales», *Los papeles del autor/a: marcos teóricos sobre la autoría literaria*, comp. Aina Pérez y Meri Torras Francès, Madrid, Arco Libros, pp. 205-239.
- DÍAZ, José-Luis (2016): «Las escenografías autoriales románticas y su “puesta en discurso”», *Los papeles del autor/a: marcos teóricos sobre la autoría literaria*, comp. Aina Pérez y Meri Torras Francès, Madrid, Arco Libros, pp. 155-185.
- GARCÍA BLANCO, Miguel (1954): *Don Miguel de Unamuno y sus poesías: estudio y antología de textos poéticos no incluidos en sus libros*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- GÓMEZ TRUEBA, Teresa (2022): «Introducción», en *Cómo se hace una novela*, de Miguel de Unamuno, Madrid, Cátedra.
- GUSDORF, Georges (1991): «Condiciones y límites de la autobiografía», *Anthropos: Boletín de información y documentación*, 29, pp. 9-18.
- JUARISTI, Jon (2012): *Miguel de Unamuno*, Madrid, Taurus.
- (2022): *El bucle melancólico. Historias de Nacionalistas vascos*, Madrid, Taurus.
- UNAMUNO, Miguel de (1982): *Romancero del destierro. Entre París y Hendaya 1925-1927*, Bilbao, Ediciones El Sitio.
- (1995): *Obras completas, IV. Poesías, Rosario de sonetos líricos, El Cristo de Velázquez, Rimas de dentro, Teresa, De Fuerteventura a París, Romancero del destierro*, Madrid, Biblioteca Castro.
- (2002): *Obras completas, V. Cancionero, poesías sueltas, traducciones*, Madrid, Biblioteca Castro.
- (2021): *De Fuerteventura a París. Diario íntimo de confinamiento y destierro vertido en sonetos por Miguel de Unamuno*, ed. Marcial Morera, Valencia, Pre-textos.

--- (2022): *Cómo se hace una novela*, ed. Teresa Gómez Trueba, Madrid, Cátedra.

URRUTIA JORDANA, Ana (2003): *La poetización de la política en el Unamuno exiliado. De Fuerteventura a París y Romancero del destierro*, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca.

VAUTHIER, Bénédicte (2002): «Miguel de Unamuno y André Gide ante el espejo», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 37, pp. 91-111.

ZUBIZARRETA, Armando (1960): *Unamuno en su nivola*, Madrid, Taurus.

--- (1960): «Unamuno en su “nivola”: Estudio de *Cómo se hace una novela*», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 10, pp. 5-27.