

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

U·M·I

University Microfilms International
A Bell & Howell Information Company
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
313/761-4700 800/521-0600

- -

Order Number 9417511

**La autobiografía ficticia en tres autores del siglo XX: Unamuno,
Martín Gaité y Semprún**

Soto-Fernández, Liliana, Ph.D.

City University of New York, 1994

Copyright ©1994 by Soto-Fernández, Liliana. All rights reserved.

U·M·I
300 N. Zeeb Rd.
Ann Arbor, MI 48106

**LA AUTOBIOGRAFÍA FICTICIA EN TRES AUTORES DEL SIGLO XX:
UNAMUNO, MARTÍN GAITE Y SEMPRÓN**

BY LILIANA SOTO-FERNÁNDEZ

**A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Hispanic
and Luso-Brazilian Literatures in partial fulfillment of
the requirements for the degree of Doctor of Philosophy,
The City University of New York**

1994

© 1994

LILIANA SOTO-FERNÁNDEZ

All Rights Reserved

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian Literatures in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

1/26/94
Date

Thomas Mermall
Chair of Examining Committee

1/26/94
Date

Thomas Di Carlo
Executive Officer

Prof. Andrés Franco

Prof. Isaiás Lerner

Prof. Thomas Mermall

Supervisory Committee

THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

Abstract

LA AUTOBIOGRAFÍA FICTICIA EN TRES AUTORES DEL SIGLO XX:
UNAMUNO, MARTÍN GAITE Y SEMPRÚN

by Liliana Soto-Fernández

Adviser: Professor Thomas Mermall

Fiction and autobiography combine to form a new genre: fictitious autobiography as represented in Miguel de Unamuno's Cómo se hace una novela, Carmen Martín Gaité's El cuarto de atrás and Jorge Semprún's Autobiografía de Federico Sánchez.

Comparative analysis of the three works reveals how Unamuno, Martín Gaité and Semprún create their respective works from similar circumstances of isolation: Unamuno from his self imposed exile in Paris, Martín Gaité from the aloneness of a stormy night and insomnia and Semprún from the perspective of his expulsion from the Spanish Communist Party. The story that emerges in each case combines autobiographical facts and fictitious elements without distinction.

Isolation prohibits Unamuno, Semprún and Martín Gaité from completing the narrative process which entails not only the elaboration of the story but also its narration. Their respective works represent the solution to the dilemma of finding the right listener at the appropriate moment. Through the work, the listener can be created and the narrative process completed. Through the combination of fictitious and autobiographical elements, the authors create their own reality in which everything is possible.

A Vicente y a mis padres por su paciencia y apoyo.

A Tomás y a mi comité directivo por su ayuda.

Índice

| | Página(s) |
|--|------------------|
| I. El problema de la clasificación: ¿Novela o autobiografía? | 1 |
| II. Antecedentes de la autobiografía ficticia.... | 14 |
| III. Miguel de Unamuno y Jugo. | 24 |
| A. Circunstancias que llevan a la creación de la obra. | 24 |
| a) La experiencia que dispara la creación. | 24 |
| b) La búsqueda de interlocutor. | 33 |
| B. Estructura de la obra en función de la autobiografía ficticia. | 45 |
| C. Temas principales y su relación con la autobiografía ficticia. | 93 |
| IV. Carmen Martín Gaité. | 120 |
| A. Circunstancias que llevan a la creación de la obra. | 120 |
| a) La experiencia que dispara la creación. | 120 |
| b) La búsqueda de interlocutor. | 139 |
| B. Estructura de la obra en función de la autobiografía | |

| | |
|---|-----------|
| ficticia. |147 |
| C. Temas principales. |172 |
| | |
| V. Jorge Semprún. |198 |
| A. Circunstancias que llevan a la creación de la obra. |198 |
| |198 |
| a) La experiencia que dispara la creación. |198 |
| b) La búsqueda de interlocutor. |214 |
| B. Estructura de la obra en función de la autobiografía | |
| ficticia. |226 |
| C. Temas principales. |243 |
| | |
| VI. Conclusiones. |273 |
| | |
| Bibliografía |293 |

Gráficas y esquemas.

| | Página |
|--|--------|
| 1. Esquema de <u>Cómo se hace una novela</u> . | 6 |
| 2. Gráfica comparativa # 1 (Lejeune - Unamuno). | 7 |
| 3. Esquema de <u>El cuarto de atrás</u> . | 8 |
| 4. Gráfica comparativa # 2 (Lejeune - Martín Gaité). | 9 |
| 5. Esquema de <u>Autobiografía de Federico Sánchez</u> . | 10 |
| 6. Gráfica comparativa # 3 (Lejeune - Semprún). | 11 |
| 7. Relatos (realidad y ficción). | 72 |
| 8. Progresión escritor-lector. | 75 |
| 9. Primer plano. | 77 |
| 10. Segundo plano. | 78 |
| 11 Redacciones, planos, espacios narrativos y funciones desempeñadas. | 82-84 |
| 12. Libro cómo metáfora. | 112 |
| 13. Pasado documental, novelas, presente documental. | 127 |
| 14. Progresión Santiago, Semprún, Federico Sánchez. | 219 |
| 15. Progresión Diego Mora, Sánchez, Semprún. | 221 |

"La autobiografía ficticia en tres autores del siglo XX: Unamuno, Martín Gaité y Semprún"

por Liliana Soto-Fernández

I. El problema de la clasificación: ¿Novela o autobiografía?

Al leer Cómo se hace una novela (1927) de Miguel de Unamuno, El cuarto de atrás (1978) de Carmen Martín Gaité y la Autobiografía de Federico Sánchez (1977) de Jorge Semprún, nos encontramos con el problema de cómo clasificarlas, a pesar de que dos de ellas contienen en el título palabras de índice clasificatorio: novela y autobiografía. Ninguna de estas tres obras puede ser encasillada dentro de un género o el otro. Contienen, sin embargo, elementos de novela y de autobiografía.

En Cómo se hace una novela Unamuno mezcla lo real, su vida y aventuras en el destierro, con lo ficticio, la creación de la novela de un ente de ficción: U. Jugo de la Raza. Esta mezcla de elementos de diferentes géneros concuerda muy bien con las ideas que expresa en Niebla (1914) cuando explica las razones de porqué titula "nivola" a sus novelas:

—Y ¿qué es eso, qué es nivola?
—Pues le he oído contar a Manuel Machado, el poeta, el hermano de

Antonio, que una vez le llevó a don Eduardo Benot, para leérselo, un soneto que estaba en alejandrinos o en no sé qué otra forma heterodoxa. Se lo leyó y don Eduardo le dijo: "Pero ¿eso no es soneto!..." "No, señor _le contestó Machado_, no es soneto, es sonite". Pues así es como mi novela no va a ser novela, sino ..., ¿cómo dije?, navilo ..., nebuloso, no, no, nivola, eso, inivola! Así nadie tendrá derecho a decir que deroga las leyes de su género ... Invento el género, e inventar un género no es más que darle un nombre nuevo, y le doy las leyes que me place.¹

La segunda de las obras, El cuarto de atrás, es la única de las tres obras en cuestión que no se compromete en cuanto a clasificación en el título pero en su contenido, al igual que en las otras dos obras, se mezclan lo real y lo ficticio. Esta mezcla de realidad y fantasía es tal que es difícil deslindar entre lo real y lo ficticio. La dualidad de los dos ámbitos _real y ficticio_ se presenta mediante la autorepresentación de la autora en medio de una noche de insomnio y de tormenta en la que es visitada por un hombre vestido de negro. Este extraño visitante sirve de interlocutor y mediante sus preguntas lleva a la autora

1. Miguel de Unamuno y Jugo, Niebla: Nivola, Decimocuarta edición (Madrid: Espasa-Calpe, 1975), p. 92.

a explorar elementos de su vida en los que se mezclan lo real y lo ficticio.

La tercera obra, Autobiografía de Federico Sánchez, lleva la clasificación de "autobiografía" en el título pero al igual que en las dos obras anteriores nos encontramos con una mezcla de realidad y fantasía. Tanto es así que lo que tenemos frente a nosotros es la autobiografía de un ente de ficción: Federico Sánchez. Quedamos entonces con la misma pregunta que teníamos con las dos obras anteriores: ¿novela o autobiografía?

Revisemos entonces la definición de autobiografía que presenta Philippe Lejeune en Le pacte autobiographique para ver cómo podemos situar estas obras dentro del marco autobiográfico. La autobiografía según Lejeune es:

Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.²

Los requisitos que Lejeune establece para que una autobiografía sea auténtica son los siguientes:

2. Philippe Lejeune, Le pacte autobiographique (Paris: Collection Poétique aux Éditions du Seuil, 1975), p.14.

1. **Forme du langage:** a) récit,
b) en prose.
2. **Sujet traité:** vie individuelle,
histoire d'une personnalité.
3. **Situation de l'auteur:** identité
del'auteur (dont le nom renvoie à
une personne réelle) et du narrateur.
4. **Position du narrateur:** a) identité
du narrateur et du personnage prin-
cipal, b) ₃perspective rétrospective
du récit.

Las tres obras se adhieren a los tres primeros requisitos sin duda alguna. Las tres recuentan en prosa aspectos de la vida individual de sus respectivos autores que tienen que ver con la formación de su personalidad (Ver gráficas comparativas 1, 2, 3).

El tercer requisito, o sea el de la coincidencia entre autor, persona real, y narrador lo cumplen Cómo se hace una novela y El cuarto de atrás pero no la Autobiografía de Federico Sánchez. En esta última encontramos que la voz narrativa se bifurca en un "yo"= Jorge Semprún (persona real) y en "tú"= Federico Sánchez (ente de ficción).

El cuarto requisito establece la necesidad de coincidencia entre el narrador y el personaje principal, y la retrospección. Encontramos que en estas tres obras el personaje principal se bifurca. En Cómo se hace

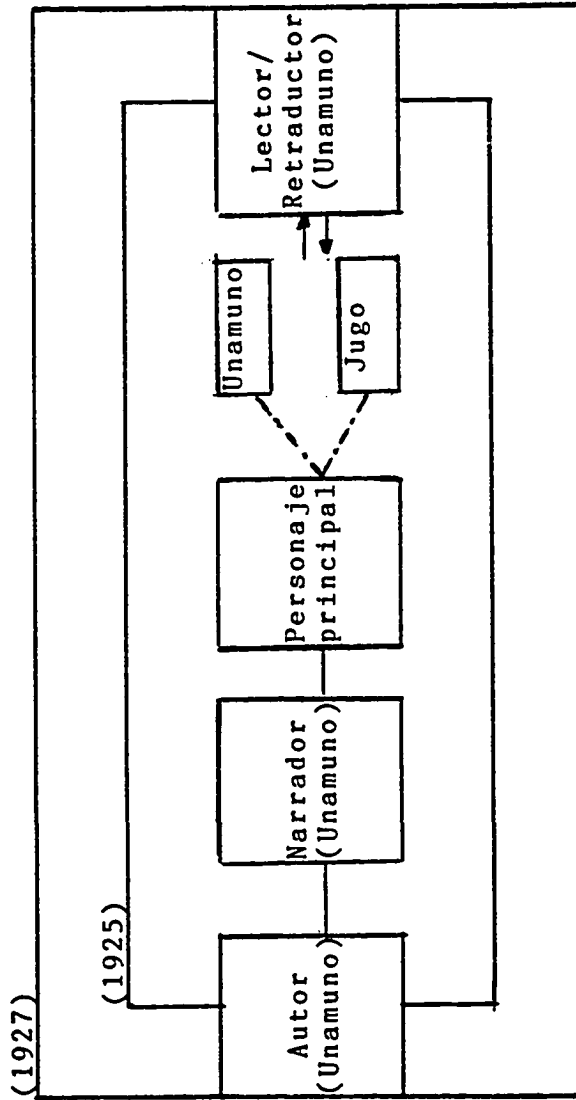
3. Lejeune, Le pacte autobiographique, p. 14.

una novela la bifurcación ocurre mediante la creación de la novela autobiográfica de U. Jugo de la Raza. Quedamos enfrentados a un personaje principal bifurcado en: a) Unamuno, persona real y b) U. Jugo de la Raza, ente de ficción. En El cuarto de atrás la bifurcación se logra de un modo más sutil. Se presenta mediante la visita de un hombre vestido de negro que surge como álter ego de la autora. En la Autobiografía de Federico Sánchez la bifurcación es obvia: Jorge Semprún, persona real y Federico Sánchez, ente de ficción.

La retrospección ocurre en las tres obras aunque es lograda de modo diferente en cada una de ellas. En Cómo se hace una novela Unamuno escribe el cuerpo original de la obra a modo de memorias diarias, pero logra la retrospección mediante la retraducción de 1927 en la que se enfocan y comentan los eventos de 1925. Martín Gaité, al igual que Unamuno, escribe lo que le va sucediendo pero logra explorar y criticar su pasado mediante las preguntas del hombre vestido de negro. Semprún logra la retrospección al comentar en 1976 los sucesos que llevaron a su expulsión del P.C.E en 1964.

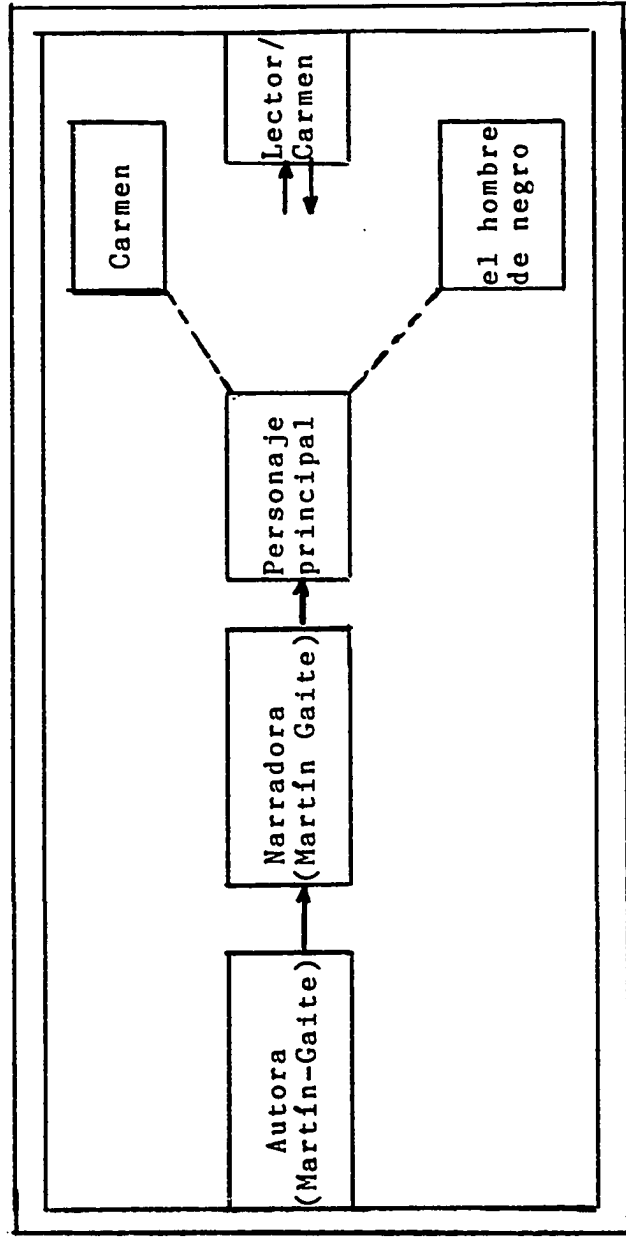
A continuación podemos ver las gráficas comparativas y esquemas de las obras:

Esquema de Cómo se hace una novela



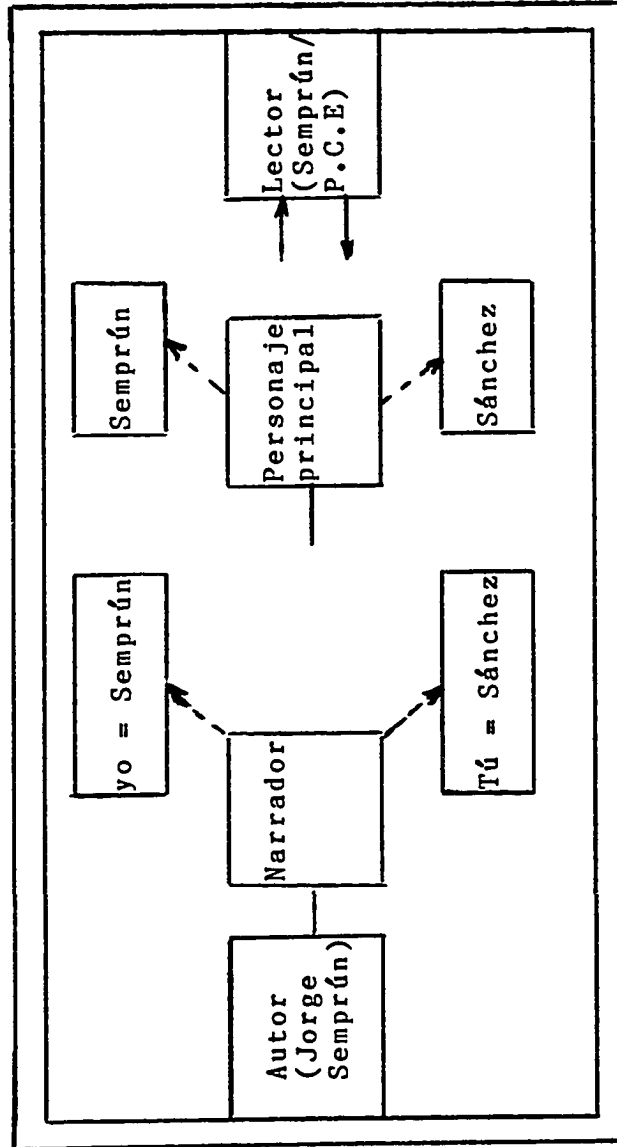
| Gráfica comparativa # 1: Lejeune - Unamuno. | |
|---|--|
| Philippe Lejeune, <u>Le pacte autobiographique</u> | Miguel de Unamuno, <u>Cómo se hace una novela</u> |
| I. Forme du langage: a) récit, b) en prose. | Forma del lenguaje: recuento en prosa. |
| II. Sujet traité: vie individuelle, histoire d'une personnalité. | Asunto: vida y experiencias de Unamuno en el destierro y su búsqueda de eternización mediante la obra literaria. |
| III. Situation de l'auteur: Identité de l'auteur (dont le nom renvoie à une personne réelle) et du narrateur. | Situación del autor: El autor es Miguel de Unamuno, persona real, y éste es a su vez narrador de su propia obra. |
| IV. Position du narrateur: a) Identité du narrateur et du personnage principal, b) perspective rétrospective du récit. | Posición del narrador: El narrador y el personaje principal son los mismos pero el personaje principal se bifurca con la creación de la novela de Jugo. Perspectiva: a) directa, en el texto de 1924-25, b) retrospectiva, en la retraducción de 1927. |

Esquema de El cuarto de atrás



| Gráfica comparativa # 2: Lejeune - Martín Gaité | |
|---|--|
| Philippe Lejeune, <u>Le pacte autobiographique</u> | Carmen Martín Gaité, <u>El cuarto de atrás</u> |
| I. Forme du langage: a) récit, b) en prose. | Forma del lenguaje: recuento en prosa. |
| II. Sujet traité: vie individuelle, histoire d'une personnalité. | Asunto: vida y experiencias de Martín Gaité se autoanalizan mediante las preguntas del hombre vestido de negro. |
| III. Situation de l'auteur: Identité de l'auteur (dont le nom renvoie à une personne réelle) et du narrateur. | Situación del autor: La autora de la obra es Carmen Martín Gaité, persona real, y ella es también la narradora de la obra. |
| IV. Position du narrateur: a) Identité du narrateur et du personnage principal, b) perspective rétrospective du récit. | Posición del narrador: Coincidencia entre narradora y personaje principal. Personaje central bifurcado: Carmen y el hombre de negro, Perspectiva: a) directa, al contar lo que le ocurre en el momento de la narración, b) retrospectiva, al recordar, revivir y comentar el pasado a través de las preguntas del hombre vestido de negro. |

Esquema de la Autobiografía de Federico Sánchez



| Gráfica comparativa # 3: Lejeune - Semprún. | |
|---|---|
| Philippe Lejeune, <u>Le pacte autobiographique</u> | Jorge Semprún, <u>Autobiografía de Federico Sánchez</u> |
| I. Forme du langage: a) récit, b) en prose. | Forma del lenguaje: recuento en prosa. |
| II. Sujet traité: vie individuelle, histoire d'une personnalité. | Asunto: la expulsión de Federico Sánchez (Jorge Semprún) del Partido Comunista Español en los años sesenta. |
| III. Situation de l'auteur: Identité de l'auteur (dont le nom renvoie à une personne réelle) et du narrateur. | Situación del autor: El autor es Jorge Semprún, persona real. Narrador bifurcado: "yo" = Jorge Semprún y "tú" = Federico Sánchez. |
| IV. Position du narrateur: a) Identité du narrateur et du personnage principal, b) perspective rétrospective du récit. | Posición del narrador: a) Narrador bifurcado: Semprún/Sánchez y personaje principal bifurcado: Semprún/Sánchez. Perspectiva: retrospectiva, ya que narra desde la perspectiva de 1976 los sucesos de 1964. |

Las tres obras, como hemos podido observar, siguen bastante de cerca el esquema autobiográfico establecido por Philippe Lejeune en Le pacte autobiographique pero intercalan elementos ficticios mediante la bifurcación del personaje principal que por un lado es el autor, persona real, y por el otro, un ente de ficción. El deslinde entre el plano real y el ficticio es difícil de hacer ya que en la forma del ente de ficción el autor explora realidades alternas que se apoyan en su realidad. A este tipo de obra es a lo que de ahora en adelante llamaré autobiografía ficticia.

¿Qué es la autobiografía ficticia? La autobiografía ficticia es, al igual que la autobiografía auténtica, un recuento en prosa con enfoque retrospectivo que un autor hace de su existencia pero en el que se combinan libremente realidad y fantasía mediante la introducción de un ente de ficción que comparte el papel con el personaje principal sirviendo como una especie de álgter ego y a través del cual se exploran realidades alternas en el mundo del autor.

Los requisitos básicos para la existencia de la autobiografía ficticia son:

I. Forma del lenguaje:

a) recuento

b) en prosa.

II. Asunto: la vida individual de una persona en la que se enfatizan los elementos formativos de su personalidad.

III. Situación del autor: Coincidencia de autor y narrador pero con posibilidad de escisión de la voz narrativa.

IV. Posición del narrador:

a) Coincidencia entre autor y narrador en un primer plano.

b) Bifurcación del personaje principal en segundo plano en la forma de un ente de ficción que funciona como álter ego y que sirve como medio para explorar las realidades alternas en el mundo del autor.

c) Perspectiva retrospectiva del relato.

II. Antecedentes de la autobiografía ficticia.

En las literaturas hispánicas encontramos el primer antecedente de la autobiografía ficticia en la poesía del siglo XIV: el Libro de buen amor, de Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita.

El Libro de buen amor es un poema expuesto en forma autobiográfica donde se intercalan relatos episódicos, un extenso fabulario y un vasto cancionero. La autobiografía da forma al poema ya que el "yo" de su autor se centra como plano total de la obra y convierte a su autor en protagonista, narrador y cantor de todo lo que cuenta o toca al Arcipreste. Lo que resulta es una visión personal y significativa de su época.

La personalización proporciona al Arcipreste el medio de combinar elementos reales y ficticios. Los datos que hoy tenemos del Arcipreste provienen de la obra. Del verso 1510, por ejemplo, inferimos que provenía de Alcalá de Henares: "Fija, mucho vos saluda uno que es de Alcalá."⁴ Junto a los datos reales existen algunos que dejan duda en cuanto a si son veraces

4. Arcipreste de Hita, Libro de buen amor (México: Porrúa, 1980), p. 330.

o ficticios. Entre ellos podemos citar el del encarcelamiento del Arcipreste que ha sido punto de extensa controversia. Otras cosas, como el episodio de doña Endrina y don Melón, son pura fabricación y se han podido confirmar sus fuentes literarias.

El episodio de doña Endrina y don Melón proviene de una comedia elegíaca latina, el Pamphilus de Amore. Este episodio nos presenta con un caso especial ya que el amante de doña Endrina es unas veces, en tercera persona, don Melón de la Huerta, pero otras es el mismo Arcipreste que se presenta autobiográficamente. Doña Endrina se refiere a él en la estrofa 845 como a "mi amor de Fyta"⁵ y la Trotaconventos y doña Garoça lo mencionan como "arçipreste" en las estrofas 1345⁶ y 1484⁷. Tenemos así la bifurcación de una persona real en un ente de ficción.

Es cierto que hay duda en cuanto al uso de la primera persona a causa de que se piensa que este uso obedezca a un viejo hábito de exposición doctrinal, o tal vez a la costumbre juglaresca de vivificar la narra-

5. Arcipreste de Hita, Libro de buen amor, p. 180.

6. Ibid., p. 296.

7. Ibid., p. 324.

ción convirtiéndose en actor o en testigo de lo narrado. Pero de lo que no tenemos duda es de que el Arcipreste no se limita a dar ejemplos de casuística oratoria ni a divertir con cuentos, sino que expone como experiencia personal todo lo que cuenta, ya sean cosas ocurridas o inventadas.

Un antecedente en prosa ocurre en la segunda mitad del siglo XVI con La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades. Esta obra ofrece al lector la novedad de inspirarse en la realidad. En ella se presentan de modo autobiográfico las aventuras de Lázaro. La obra traza en muchos de sus rasgos técnica realista, presentación del personaje en forma autobiográfica, mozo de muchos amos, e intención satírica las características de lo que será la novela picaresca. La presentación autobiográfica de la obra, según Américo Castro, responde a una necesidad interna de la obra:

Olvidando la España magnífica y conquistadora de los tiempos de Carlos V, el interés se concentra ahora sobre una figurilla humilde, vacía de valores estimables para aquel mundo, aunque llena de conciencia de su desnuda persona y de la voluntad de sostenerla frente a los más duros contratiempos. Pero como una biografía de tan minúsculo personaje habría carecido

de toda justificación [...], el autor hubo de inhibirse y ceder la palabra a la criatura concebida en su imaginación. El estilo autobiográfico resulta así inseparable del mismo intento de sacar a la luz del arte un tema hasta entonces inexistente o desdénado. La persona del autor (de ascendencia judía) se retrajo tanto, que ni siquiera quiso revelar su nombre. El autobiografismo del Lazarillo es solidario de su anonimato.

Castro presenta un argumento convincente aunque creo que el anonimato de la obra hubiera sido suficiente para proteger a su autor y por lo tanto la fórmula no importaba. Lo cierto es que la obra está escrita en forma autobiográfica y que la fórmula se utiliza para narrar sucesos inventados.

En el siglo XVIII surge una obra que tiene como fondo la fórmula de la picaresca: la Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras, de Diego de Torres Villarroel. Durante este siglo, la novela y la autobiografía se asemejan, lo cual ha sido estudiado por Russell P. Sebold en su libro Novela y autobiografía en la "Vida" de Torres Villarroel. Sebold señala que los lectores de este período apenas distinguían

8. Américo Castro, Hacia Cervantes (Madrid: Taurus, 1960), p. 137.

entre un género y otro:

Es decir, que la biografía, igual que la novela, ofrecía al lector dieciochesco la posibilidad de "identificarse" psicológicamente con un prójimo y así de conocer la existencia humana algo más a fondo sobre todo, con tal que los biografiados fuesen de esa clase social que entonces empezaba a interesar al lector.

Existía un acercamiento mutuo entre los dos géneros:

El acercamiento de la técnica y el ambiente de la novela a los de las relaciones verídicas y circunstanciadas de vidas ordinarias se ve por la mayor frecuencia con que empiezan a aparecer en los títulos de las novelas las voces historia, vida y memorias, ...

La biografía, por su parte, se acerca a la novela mediante el uso de técnicas novelescas. Sebold ha señalado que existe un manuscrito inédito de Roger North que se titula Life of the Lord Keeper North en el cual se explica cómo los elementos que adornan la ficción pueden ser utilizados para relatar hechos reales¹¹.

En la Vida, de Torres Villarroel, encontramos que

9. Russell P. Sebold, Novela y autobiografía en la "Vida" de Torres Villarroel (Barcelona: Ariel, 1975), p. 41.

10. Ibid., p. 42.

11. Ibid., p. 43.

existe este acercamiento entre los dos géneros y que el autor nos brinda lo que él llama "novela certificada" o sea hechos reales engalanados de técnica novelística. ¿Cuáles son los elementos que hacen novelístico este tema autobiográfico? La respuesta la encontramos en el distanciamiento que el autor tiene de su obra. Torres Villarroel se presenta en su obra como representante de todos los hombres de su clase social en ese momento histórico. Así lo podemos ver al final del primer trozo de su Vida cuando dice:

Los provechos, los daños, los sentimientos y las fortunas que me siguieron en este tiempo, los diré en el segundo trozo de mi vida, pues aquí acabaron mis diez años primeros, sin haber padecido en esta estación más incomodidades que las que son¹² comunes a todos los muchachos.

En el tercer trozo de su Vida Torres Villarroel también se iguala a los demás hombres:

Lo cierto es que, salga del hígado, del bazo o del corazón, yo tengo ira, miedo, piedad, alegría, tristeza, codicia, largueza, furia, mansedumbre y todos los buenos y malos afectos, y loables y reprehensibles ejerci-

12. Diego de Torres Villarroel, Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras (Madrid: Castalia, 1972), p. 74.

cios, que se pueden encontrar en
todos los hombres juntos y separados.
13

Dentro de la trivialidad su vida comparte las mismas características que las vidas de otras personas. La gracia consiste en que él presenta lo trivial de la vida de los hombres en conjunto y por separado. El personaje central queda como símbolo, bueno o malo, de todos los hombres. Cosa que durante este siglo, según ha señalado Sebold, fue una práctica de la novela y de la autobiografía. La obra se presenta como un espejo de la realidad y como tal refleja no sólo la vida de Torres Villarroel sino la de todos los hombres.

En la Vida encontramos lo documentable engalanado por adornos narrativos. A esto se añade la psicología de los personajes que es el producto de la percepción e imaginación de Torres Villarroel.

Con una fórmula vulgar pero eficaz Torres Villarroel expresa su necesidad de tener interlocutores y espectadores:

...; y yo soy ... tan patente de
sentimientos que, siempre que abro
la boca, deseo que todo el
mundo me registre la tripa del

13. Torres Villarroel, Vida, p. 101.

calagar.¹⁴

Pero la necesidad de interlocutores y espectadores no era su única necesidad. A nuestro autor, hombre de teatro, le fascinaba desempeñar papeles como recuerda en su evocación de sus "picardigüelas" juveniles:

Dizfrazábame treinta veces en una noche, ya de vieja, de borracho, de amolador francés, de sastre, de sacristán, de sopón, y me revolvía en los primeros trapos que encontraba que tuviesen alguna similitud a estas figuras. Representaba varios versos que yo componía a este propósito, y arremedaba con propiedad ridículamente extraordinaria los modos, locuciones y movimientos de estas y otras¹⁵ risibles y extravagantes piezas.

A Torres le fascinaba el poder transformarse de un personaje sonaje en otro ya que se sentía atraído por el sentimiento de libertad que acompañaba la transformación. Por eso, no sólo se fugaba físicamente sino que también inventaba nuevos personajes, adoptaba seudónimos y se desdoblaba pretendiendo conocer al famoso Torres. Esto último ocurre cuando huye a Francia y cuando reside en Coimbra:

Baptizado tercera vez con el nombre de Francisco Bermúdez, hablé

14. Torres Villarroel, Vida, p. 231.

15. Ibid., p. 84.

de mi verdaderos nombre y persona con varios sujetos de la primera distinción, gobierno y sabiduría de aquella escuela, y me significaron el especial honor que lograrían en que el doctor don Diego de Torres fuese a servir la cátedra de Matemáticas, que tenían vacante por muchos años por falta de opositor y pretendiente. Yo les aseguraba que conocía a Torres, y que estaba olvidándose del mundo en uno de los lugares de la raya, obedeciendo al real decreto de su rey, que le tenía estrañado de sus dominios.¹⁶

Torres señala como una de las razones de la escritura de la obra la necesidad de dar material al encargado del panegírico del funeral y dice: "Materiales sobrados contiene este papel para fabricar veinte oraciones fúnebres, ..."17. Es consabido que sólo se dedicaba un sermón por difunto a no ser que se tratara de alguien de sangre real o de alta jerarquía eclesiástica, lo cual nos deja con la interrogante de para quién serían las otras diecinueve oraciones. En vista de lo que vimos anteriormente es posible que las oraciones restantes fueran para sus posibles "yos" que, junto al "yo" real del autor, también escribían sus respectivas auto-

16. Torres Villarroel, Vida, p. 160.

17. Ibid., p. 59.

biografías _la del soldado, la del santero, la del médico, la del catedrático, etcétera_.

Tal vez la línea más significativa de toda la obra sea una que se presta a varias interpretaciones:

Yo nací entre las cortaduras del
papel y los rollos del pergamino
en una casa breve del barrio de
los libreros¹⁸ de la ciudad de Sa-
lamanca, ...

Las posibles interpretaciones de estas líneas son:
a) la interpretación histórica documentada de su lugar de nacimiento y, b) el que nació en las páginas de un libro y que como tal es producto de la ficción. Esta segunda interpretación encaja muy bien con lo de veinte oraciones fúnebres ya que todas las otras posibilidades de su ser o "yo" tendrían así una oración final.

En el siglo XX la autobiografía ficticia se desarrolla en su totalidad con la creación de Cómo se hace una novela, de Miguel de Unamuno y luego se continúa en El cuarto de atrás, de Carmen Martín Gaité y la Autobiografía de Federico Sánchez, de Jorge Semprún. En estas tres obras es que vamos a centrar nuestra atención para estudiar el género.

18. Torres Villarroel, Vida, p. 69.

III. Miguel de Unamuno y Jugo.

- A. Circunstancias que llevan a la creación de la obra.
 - a) La experiencia que dispara la creación.
 - b) La búsqueda de interlocutor.
- B. Estructura de la obra en función de la autobiografía ficticia.
- C. Temas principales.

A. Circunstancias que llevan a la creación de la obra.

Un análisis de las experiencias que disparan la creación en Cómo se hace una novela, El cuarto de atrás y la Autobiografía de Federico Sánchez nos revela que sus respectivos autores partieron de experiencias similares: Unamuno, parte de su experiencia de soledad y aislamiento a causa de su exilio voluntario en París; Martín Gaité, parte de su experiencia de soledad y aislamiento en una noche de insomnio y de tormenta a lo que se añade el aislamiento natural que la autora sufre a causa de su sordera; Semprún, parte del aislamiento y soledad que sufre a causa de la expulsión del Partido Comunista de España.

El aislamiento y la soledad son comunes en las tres obras a lo cual se añade el sentimiento de incompreensión. Estos elementos llevan a nuestros autores a buscar salida a través de la creación literaria.

a) La experiencia que dispara la creación.

Cómo se hace una novela nace de la experiencia de soledad y aislamiento y aún de muerte que experimenta Unamuno al encontrarse en medio del exilio en París en 1924. El exilio representa la culminación de un proceso que comenzó en 1914 cuando Unamuno se vio comprometido en medio de la política concreta de

España a causa de su actitud contra el militarismo germano, lo cual le llevó a enfrentarse contra la monarquía de Alfonso XIII y, finalmente, ocasionó su destitución del Rectorado de la Universidad de Salamanca.

La actitud pesimista de Unamuno era considerada peligrosa por los gobernantes del día Alfonso XIII, el dictador Primo de Rivera y el general Martínez Añido. Su crítica de las consecuencias que la gobernación ocasionaría no tenía cabida dentro del esquema optimista que los gobernantes estaban tratando de presentar en ese momento. Unamuno señala en Cómo se hace una novela que el pesimismo es: "... , una de las palabras que han llegado a perder todo sentido en nuestra España de la conformidad rebañega."¹⁹

La rebeldía de Unamuno consistía en defender la libertad de crítica política. Unamuno se hizo pregonero de las injusticias públicas y decía: "... luchar por la libertad de la verdad, que es la suprema justicia, ..." (CSHUN, p.751). La batalla servía para reafirmar sus convicciones y le enardecía. Los golpes no

19. Miguel de Unamuno y Jugo, "Cómo se hace una novela," en Autobiografía y recuerdos personales, vol. VIII (Madrid: Escellicer, 1966), p. 721. En adelante citaremos CSHUN.

lo desanimaban sino que lo llevaban a batallar con más fuerza. El pueblo y los intelectuales se identificaban con él ya que se veían reflejados en su batalla. Ricardo Gullón, en su libro Autobiografías de Unamuno, señala el papel que Unamuno representaba dentro del teatro nacional:

Unamuno había conseguido situarse en el gran teatro nacional como antagonista del protagonista; más aún, por un sutil cambio de posiciones asumió este carácter y dejó al monarca el papel subalterno y poco airoso de encarnación de los males patrios.²⁰

Este papel de antagonista fue lo que llevó al dictador Primo de Rivera a decretar el confinamiento de Unamuno a la isla de Fuerteventura. Todo sucedió a causa de la publicación en la Argentina de una carta en la que criticaba fuertemente a los gobernantes. Varias publicaciones reprodujeron la carta y ésta circuló por Madrid. El resultado fue el decreto antes mencionado de Primo de Rivera.

Unamuno salió de Salamanca el 21 de febrero de 1924 y permaneció en Fuerteventura hasta el 8 de julio

20. Ricardo Gullón, Autobiografías de Unamuno (Madrid: Gredos, 1964), p. 265.

cuando se fugó a bordo de L'Aiglon con la ayuda del director de Le Quotidien. La fuga fue para evitar recibir el indulto que hipócritamente querían otorgarle los políticos. Su fuga a París representa el comienzo de su exilio voluntario. Su sufrimiento en París donde se sentía muy solo al verse aislado de patria y familia se recoge en las páginas de Cómo se hace una novela.

Cuando salió al destierro, Unamuno "Tenía necesidad de soledad..." (CSHUN, p.746). La soledad, sin embargo, llega a abrumarlo cuando se ve solo y alejado de patria y familia en medio de la ciudad parisina. Armando Zubizarreta así lo señala en Unamuno en su "nivola" cuando dice:

... , don Miguel de Unamuno no puede figurarse parisino; y, en medio de la gran ciudad, Unamuno recordaba su Salamanca y su Bilbao, y sus montañas familiares. En la capital francesa, Unamuno vivía la historia de los sucesos y no encontraba la historia de los hechos que recogía en el reposo de Fuerteventura.²¹

El París de los sucesos agobiaba a Unamuno. La soledad cundía todos los momentos de su vida. Se sentía solo sin Concha y sin su familia como refleja en Cómo se hace una

21. Armando Zubizarreta, Unamuno en su "nivola" (Madrid: Taurus, 1960), p. 49.

novela cuando dice: "... paso horas enteras solo, tendido sobre el lecho solitario de mi pequeño hotel ..."
(CSHUN, p. 730). En vez de dedicarse a la actividad, su vida se había limitado a la contemplación.

El aislamiento mental se sumaba al aislamiento físico ya que se sentía incomprendido por sus contemporáneos:

A las veces, en los instantes en que me creo criatura de ficción y hago mi novela, en que me represento a mí mismo, delante de mí mismo, me ha ocurrido soñar o bien que casi todos los demás, sobre todo en mi España, están locos, o bien que yo lo estoy y puesto que no pueden estarlo todos los demás, que lo estoy yo. Y oyendo los juicios que emiten sobre mis dichos, mis escritos y mis actos, pienso: "¿No será acaso que pronuncio otras palabras que las que me oigo pronunciar o que se me oye pronunciar otras que las que yo pronuncio?" Y no dejo entonces de acordarme de la figura de Don Quijote. (CSHUN, p. 740)

A todo esto se sumaba el remordimiento de haberse fugado. Lo inútil de su acción pesaba como un silencio contundente sobre él. El silencio era tal que aún Dios callaba: "¡Y Dios se calla! He aquí el fondo de la tragedia universal. Dios se calla. Y se calla porque es ateo."
(CSHUN, p. 742)

En 1927 cuando escribe el "Prólogo" de Cómo se

hace una novela se refiere a su habitación de la rue Laperouse como "... el cuartito de la soledad de mis soledades de París." (CSHUN, p. 710) También en este mismo prólogo enfoca retrospectivamente su situación de soledad y de muerte durante su exilio en París:

... , 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 Laperouse me consumía devorándome al escribir el relato que titulé: "**Cómo se hace una novela**". No pienso volver a pasar por experiencia íntima más trágica. (CSHUN, p. 709)

Unamuno reitera la idea por tercera vez al añadir la exclamación: "¡Qué mañanas aquellas de mi soledad parisiense." (CSHUN, p. 709)

En el "Comentario" Unamuno expresa en más detalle sus ideas sobre la soledad. Para él la soledad es: "...el meollo de nuestra esencia, ..." (CSHUN, p. 720) y, por esta razón clama contra la "congregación" y el "arribañamiento" ya que estos sólo logran hacerla más profunda.

Unamuno contemplaba no sólo su soledad sino también la de su patria. Según él, de esa soledad radical ha nacido la envidia cainita e inquisitorial de que Machado

habla en su poema "La tierra de Alvar González". Esa soledad está en el fondo de los problemas de los españoles y ha hecho que se odien a sí mismos (CSHUN, pp. 720-21). La salida del problema está en el diálogo, en el diálogo vivo de persona a persona.

La soledad se presenta también como una fuerza creadora que lleva al hombre a realizarse. Esta sirve como medio para ponerlo en contacto con las cosas, con su ambiente y con sus sentimientos y así hacerlos fructificar.

Al comenzar el núcleo original de la obra la soledad pesaba más que nunca sobre Unamuno. Se sentía angustiado al no poder hacer que la soledad diera los frutos literarios que él ansiaba:

HÉTEME aquí ante estas blancas
páginas _blancas como el negro
porvenir: ¡terrible blancura!_
buscando retener el tiempo que
pasa, fijar el huidero hoy, eter-
nizarme o inmortalizarme en fin,
bien que eternidad e inmortali-
dad no sean una sola y misma co-
sa. Héteme aquí ante estas pá-
ginas blancas, mi porvenir, tra-
tando de derramar mi vida a fin
de continuar viviendo, de darme
la vida, de arrancarme a la muer-
te de cada instante. Trato, a la
vez, de consolarme de mi destie-
rro, del destierro de mi eterni-
dad, de este destierro al que
quiero llamar mi des-cielo.
¡El destierro!, ¡la proscripción!

Y iqué de experiencias íntimas,
hasta religiosas, le debo! (CSHUN,
p. 729)

El autor se presenta en un estado de desesperación en que el tiempo le parece más huidero que de costumbre ya que él está tratando de detenerlo en búsqueda de la eternización. Se contrasta el blanco de la página, igual a su presente, con el negro o incertidumbre del porvenir que se hace más negro con el temor de no lograr la eternidad ansiada. La angustia y el sufrimiento están patentes en sus palabras. El modo en que se retrata con ese "héteme" angustiado parece un grito desesperado del autor, un grito que busca encontrar un interlocutor con quien establecer un diálogo vivo para salir de la soledad y tal vez lograr la eternidad.

La soledad en Cómo se hace una novela se presenta como aislante, ya que separa al hombre del mundo. Esta tiene, sin embargo, elementos positivos ya que hace que el hombre se ponga en contacto con sus sentimientos y con las cosas que lo rodean y lo lleva a crear y a producir.

b) La búsqueda de interlocutor.

"... toda búsqueda de aprecio, de identidad, de afirmación o de confrontación con el mundo se reducen, en definitiva, a una búsqueda de interlocutor."

Carmen Martín Gaité.

Las tres obras que estudiamos como típicas de la autobiografía ficticia parten del común aislamiento y soledad en que se encuentran sus respectivos autores: Unamuno, se encuentra alejado de patria y familia a causa del exilio y de la incomprensión de sus contemporáneos; Martín Gaité, se encuentra aislada por la sordera de un oído y por el aislamiento de una noche de insomnio y de tormenta; Semprún, se siente solo y rechazado por sus contemporáneos al haber sido expulsado del Partido Comunista Español.

Las circunstancias de nuestros tres autores a pesar de ser diferentes tienen el hecho común de mantenerlos alejados del mundo y les hace difícil encontrar un interlocutor con quien establecer un diálogo. Por consiguiente, para poder exponer sus ideas, para contar su historia usan la vía escrita, la cual requiere no sólo la elaboración de la historia sino también de los oídos que la van a escuchar o interlocutor.

Carmen Martín Gaité publicó un libro que se titula La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas (1973) en el que reúne una serie de artículos publicados en el transcurso de diez años que estudian el proceso que culmina en la narración. Uno de ellos, "La búsqueda de interlocutor", es el que da título al libro y ahora a esta sección de mi estudio. En él la autora explora la necesidad que tiene el ser humano de encontrar un interlocutor adecuado en el momento requerido para poder contar su historia y completar el proceso narrativo. A causa de la dificultad cada vez mayor para encontrar a ese interlocutor en el momento necesario, la vía escrita se hace más atractiva ya que cuando la historia está terminada se puede crear al interlocutor que la escuche cuando se necesita. La elaboración literaria permite romper con las limitaciones circunstanciales ya que se puede crear al interlocutor.

La necesidad de encontrar un interlocutor adecuado es precedida por: "... el originario deseo de salvar de la muerte nuestras visiones más dilectas, nuestras más fugaces e intensas impresiones,..."²². Esta idea

22. Carmen Martín Gaité, La búsqueda de interlocutor

la vemos claramente esbozada en las páginas de Cómo se hace una novela donde Unamuno se autorepresenta sentado frente a las páginas en blanco de su manuscrito y trata de contarnos su experiencia para salvarla del olvido:

... buscando retener el tiempo que pasa, fijar el huidero 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. Trato, a la vez, de consolarme de mi destierro, del destierro de mi eternidad, de este destierro al que quiero llamar mi des-cielo.(CSHUN, p. 729)

La cita encierra dos ideas básicas expresadas por Martín Gaité como causa de la narración escrita: a) la elaboración de la historia como modo de preservar la experiencia vivida, b) consuelo o solacio mediante el establecimiento del diálogo o narración. La narración escrita logra romper con la soledad ya que permite la expresión y fijación de las ideas, completando así el proceso narrativo.

y otras búsquedas, segunda edición (Barcelona: Destino, 1982), p. 21.

Una parte íntegra del proceso narrativo es la selección:

No es recordar, sino seleccionar los recuerdos de una determinada manera, lo que convierte al protagonista de cualquier situación, cuya mera repetición fotográfica no le puede contentar, en narrador (o sea sujeto y artífice de ella).

En la autobiografía la idea de no ser sólo narrador sino sujeto y artífice de lo narrado es esencial ya que la autobiografía tiene como foco o centro de lo narrado al narrador y su visión del mundo y de sus circunstancias. Por consiguiente, lo narrado no es una visión fotográfica sino una visión personalizada de lo que ha ocurrido.

La narración de la historia al ser el producto de un proceso de selección tiene la ventaja de poner al narrador en el puesto de control ya que el narrador selecciona los sucesos según la importancia que tienen para él y los hace ocurrir en el orden que considera de mayor importancia. Mientras que en la vida real las cosas nos suceden sin que tengamos control de cómo nos ocurren, en la narración el narrador tiene

23. Martín Gaité, La búsqueda, p. 21.

el poder de hacerlas ocurrir. El narrador tiene el papel de controlar la situación. Esto es ventajoso en cualquier momento pero aún más en la situación en que se encuentran nuestros tres autores, situaciones de aislamiento, de soledad, de descontrol. En el caso de Unamuno, quien se siente abrumado por las circunstancias, el hallarse en una situación de control es ideal, ya que mediante la narración puede organizar las ideas, puede hacer que los sucesos tengan sentido. El caos de la vida se convierte en orden por medio de la narración. En la vida real, Unamuno es uno de los tantos que tienen problemas mientras que en la narración de los sucesos de su vida él es el único que los tiene, él es el foco, el centro de la atención, como en su mundo interior.

Lo mismo es cierto para Martín Gaité y Semprún, que sintiéndose descontrolados, alejados del mundo y aislados de todo pueden convertirse en foco o centro de ese mundo. Sus problemas, sus intereses y su visión particular de las circunstancias es lo único significativo. A pesar de estar alejados de todo son el punto de interés.

La narración, al ser el producto de la visión particular del narrador, no se limita a las circunstancias

ocurridas ya que se nutre de otros añadidos como películas, sueños, lecturas, invenciones, et cétera, que forman parte del mundo del narrador.

Unamuno, por ejemplo, no se limita a contar lo que le sucede del modo en que una cámara recogería lo que está pasando. El añade los elementos que tonalizan su visión de las circunstancias. Esto lo vemos claramente ilustrado en su creación de la novela del personaje ficticio autobiográfico de U. Jugo de la Raza. Jugo toma elementos de la vida del autor como la "U" inicial del apellido del autor, "Jugo", apellido de su abuelo materno y "Larraza", apellido de su abuela paterna (CSHUN, p. 734). La configuración de los apellidos sigue líneas lógicas, usando primero el apellido del abuelo (masculino) y luego el de la abuela (femenino). Pero al dar una historia al personaje va a utilizar elementos de su vida y de sus lecturas. La historia principal del personaje proviene de la lectura de Unamuno de La piel de zapa, de Balzac:

En estas circunstancias y en tal estado de ánimo me dió la ocurrencia, hace ya algunos meses, después de haber leído la terrible "Piel de zapa" (Peau de chagrin), de Balzac, cuyo argumento conocía y que devoré con una angustia creciente, aquí, en París y en el destierro, de ponerme en una no-

vela que vendría a ser una autobiografía. (CSHUN, p. 731)

Unamuno no se limita sólo a tomar la historia de la novela de Balzac sino que usa otros añadidos como sus lecturas de la Biblia, cosas que lee en las cartas que recibe, la lectura de las cartas de amor de José Mazzini a Judit Sidoli, et cétera. Las cartas de Mazzini a Judit Sidoli son significativas ya que Unamuno encuentra hermandad de circunstancias y sentimientos en Mazzini. Mazzini fue un proscrito y también se vio alejado de su amor como Unamuno.

Martín Gaité señala que la creación de la historia requiere que el autor se adueñe de los detalles y los haga suyos. Unamuno no sólo hace esto sino que lo expresa explícitamente en Cómo se hace una novela:

Sí, toda novela, toda obra de ficción, todo poema, cuando es vivo es autobiográfico. Todo ser de ficción, todo personaje poético que crea un autor hace parte del autor mismo. Y si éste pone en su poema un hombre de carne y hueso a quien ha conocido, es después de haberlo hecho suyo, parte de sí mismo. (CSHUN, p. 732)

El adueñamiento de los detalles es tal que llegan a formar parte del autor. Es por eso que Unamuno dice que todas las criaturas son su creador:

He dicho que nosotros, los auto-

res, 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 existen en carne y hueso fuera de nosotros ... Todos los que vivimos principalmente de la lectura y en la lectura, no podemos separar de los personajes poéticos o novelescos a los históricos. (CSHUN, p. 732)

Realidad y fantasía quedan tan bien mezcladas en la elaboración de la historia que es difícil poder discernir entre una y otra ya que las líneas divisorias han quedado borradas por el proceso de asimilación total a que han sido sometidas.

La narración escrita queda entonces como espejo o imagen de la percepción de los eventos del narrador. La narración es como la conciencia del narrador:

Porque la Historia comienza con el Libro y no con la Palabra, y antes de la Historia, del Libro, no había conciencia, no había espejo, no había nada. La prehistoria es la inconciencia, es la nada. (CSHUN, p. 732)

La narración escrita sirve entonces para captar y fijar la percepción del narrador y salvarla del olvido. En la retraducción Unamuno añade un comentario encorchetado que ilustra la necesidad de crear como modo de contemplación propia:

[Dice el Génesis que Dios creó el Hombre a su imagen y semejanza. Es decir, que le creó espejo para verse en él, para conocerse, para crearse.] (CSHUN, p. 732)

Mediante la narración el hombre logra verse a sí mismo y aprende de sí mismo. La narración es la extereorización de lo que el hombre lleva por dentro, de todo lo que ha interiorizado.

La narración escrita no sólo expone el hombre a sí mismo sino a los demás, a los interlocutores. Estos interlocutores son creados por el narrador lo cual sirve para darle un papel de más control aún que el que tendría en la narración oral. La razón de ello es que los oídos creados por el autor son los ideales y por consiguiente escuchan lo que el narrador quiere que escuchen e interrumpen la narración sólo cuando el narrador quiere que la interrumpen haciendo preguntas pertinentes que sirven para guiar la narración al punto que el narrador la quiere llevar. Martín Gaité señala que: "... se escribe y siempre se ha escrito desde una experimentada incomunicación y al recuento del oyente utópico."²⁴

La narración encierra el deseo del hombre de crear,

24. Martín Gaité, La búsqueda, p. 28.

de decir algo nuevo, algo suyo:

No le basta con consumir, quiere crear, decir lo suyo, nuevo o viejo. Y cuanto más suyo lo haya hecho antes de decirlo, cuanto más lo grite desde su limitación y soledad, desde su subjetividad insatisfecha, más fuerza tendrá para atravesar un día esa muralla opresora que le sofoca.²⁵

El narrador tiene la esperanza de que algún día su visión tendrá la fuerza para permanecer y eternizarlo de esta forma.

Unamuno señala en el Prólogo que la fijación de las ideas equivale a una muerte, a una muerte de la que otros pueden tomar vida. El racional es que las ideas fijadas engendran el potencial de vida al ser el producto de la experiencia vital y racional del autor. Por consiguiente, si alguien las lee/consume puede nutrirse/sacar vida de ellas. Aún el autor mismo puede sacar vida de su propia escritura. El potencial de vida ofrecido por estas ideas fijadas está abierto a todos, aún al autor mismo. Unamuno lo demuestra cuando al retraducir su obra saca vida de sus propias palabras.

La obra, por consiguiente, se presenta como algo

25. Martín Gaité, La búsqueda, p. 32.

vivo, como el producto de la vida del narrador, que ha quedado fijada y lista para nutrir al que la lea o consuma:

Cuando un libro es cosa viva hay que comérselo, y el que se lo come, si a su vez es viviente, si está de veras vivo, revive con esa comida. (CSHUN, p. 720)

La obra queda entonces como exposición de la vida del autor, como prueba de su existencia y le ofrece la posibilidad de eternizarse. Desde el punto de vista del lector/interlocutor, la obra queda como producto de consumo, como alimento para sus futuras creaciones o medios de eternización. El autor y el autor tienen el común de buscar lo mismo: la eternización a través de la obra:

Y todos los hombres en nuestro trato mutuo, en nuestro comercio espiritual humano, buscamos no morirnos; yo no morirme en ti, lector que me lees, y tú no morirte en mí que escribo para ti esto. (CSHUN, p. 721)

La finalidad de la narración como proceso completo es la eternización. En esa búsqueda del interlocutor utópico lo que el hombre busca es la eternidad, un modo de salvar su vida, sus ideas y sus percepciones del olvido. Es por esto que Unamuno dice directamente al lector:

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 te indigestaré y tendrás que vomitarme sin provecho para mí ni para ti. (CSHUN, p. 726)

B. Estructura de la obra en función de la autobiografía ficticia.

Un estudio de Cómo se hace una novela no puede prescindir de hacer referencia a la subdivisión cronológica de la obra en tres períodos de escritura: 1924, 1925 y 1927.

El primer período de escritura es el de 1924 y se limita a unos breves párrafos que contienen el esbozo y que a pesar de su brevedad son representativos de uno de los rasgos básicos de la obra: la creación en progreso o sea el "cómo" de la obra. Esto se lleva a cabo mediante la autorepresentación del autor ante las páginas en blanco de su manuscrito, en marcado contraste con el negro porvenir, en medio de su cuita por eternizarse ("HÉteme aquí, ante estas blancas páginas..." CSHUN, p. 729).

El proceso creativo de Cómo se hace una novela ha sido comparado por Armando Zubizarreta²⁶ e Inés Azar²⁷ al tipo de creación *in praesentia* que se observa en

26. Zubizarreta, Unamuno, p. 215.

27. Inés Azar, "La estructura novelesca de Cómo se hace una novela", MLN, 85, No. 2 (1970), p. 188.

"Las Meninas" de Velázquez. La comparación es muy acertada ya que Unamuno, al igual que Velázquez, se incorpora a la obra formando parte de la creación desde el exterior y del interior de la obra.

El segundo período de escritura es el de 1925. Este período cubre desde el 14 de julio cuando reanuda la escritura de la obra hasta fines de mayo cuando entrega el manuscrito, de lo que vendrá a constituir el núcleo original de la obra, a Jean Cassou. Este último tradujo la obra al francés y la publicó en el Mercure de France del 15 de mayo de 1926 precedida por el "Portrait d'Unamuno".

El período final de escritura es el de 1927. Durante este período, Unamuno emprende la retraducción al castellano del núcleo original de la obra. En el proceso añade un prólogo, el "Retrato" traducido del francés, un comentario al "Retrato", comentarios encorchetados y una continuación.

Las redacciones de 1924, 1925 y 1927 representan diferentes momentos en la vida del autor y quedan como testimonio indiscutible de su desarrollo y crecimiento. La redacción de 1924 se va a incorporar a la de 1925 formando el núcleo original de la obra. La redacción de 1927 incluye a las dos anteriores.

Armando Zubizarreta cree encontrar diferencia de propósito entre la redacción de 1924 y la de 1925. Para apoyar su argumento cita las siguientes líneas del texto de 1924:

En estas circunstancias ... me dió la ocurrencia, hace ya algunos meses, ..., de ponerme en una novela que vendría a ser una autobiografía. (CSHUN, p. 731)

y las contrasta con las de 1925:

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. Y ahora pienso que la mejor manera de hacer esa novela es contar cómo hay que hacerla. (CSHUN, p. 734)

concluyendo:

Es indudable que, cuando reinicia la elaboración de Cómo se hace una novela, en julio de 1925, ha cambiado su propósito inicial. Así lo hace notar declarando su primitiva intención y el nuevo propósito que tiene ... Ha encontrado un nuevo y mejor camino para su intento de eternizar el momento. Se ha impuesto, en definitiva, la personalidad de Unamuno.²⁸

Inés Azar no concuerda con el argumento de Zubiza-

28. Zubizarreta, Unamuno, p. 74.

rreta sobre el cambio de propósito señalando que Unamuno es el mismo en su argumento a través de la obra: "Unamuno quería, en 1924, y quiere en 1925, eternizarse en su obra."²⁹

Azar explica que el "ahora" sobre el que gira el argumento de Zubizarreta es simplemente una distinción temporal significando presente frente a pasado. Las diferencias existentes se deben a la distribución de elementos, cosa que desde un principio fue distinta:

... intención muy vaga de 1924; forma de realización muy concreta, pensada en 1925. Porque cuando Unamuno se refiere al proyecto de 1924 ("... había imaginado ... hacer una novela"), nos comunica sólo el propósito, no el plan, y no dice siquiera que tuviese plan alguno; y cuando habla de 1925 ("Y ahora"), sin expresar ningún propósito nuevo, nos comunica reafirmando el propósito anterior, la manera en que piensa cumplirlo: "Y ahora pienso que la mejor manera de hacer esa novela es contar cómo hay que hacerla" (El subrayado es mío).³⁰

El argumento de Azar es convincente ya que los párrafos de 1924 sólo contienen el esbozo de la obra y la parte de 1925 representa el desarrollo de ese

29. Azar, "Estructura", p. 189.

30. Azar, "Estructura", p. 189.

esbozo. La obra refleja la vida del autor y por lo tanto, marca el crecimiento y desarrollo de Unamuno. Por consiguiente, la obra crece en 1927 cuando Unamuno se acerca a ella para retraducirla, mostrando así su crecimiento.

El propósito de la obra en 1927 es indiscutible ya que Unamuno lo establece desde el principio en el prólogo: retraducción de la obra al castellano, actualización del momento pasado e incorporación de la experiencia del período de 1925 al 1927. El propósito inicial de 1924 de eternización mediante la obra se continúa al igual que el rasgo básico de la creación en progreso o "cómo" de la obra. Las líneas de pensamiento y desarrollo continúan. La obra desde un principio queda presentada como alimento del que otros pueden tomar vida, aún el autor mismo. En 1927 el autor lo lleva a cabo al retraducir la obra y ponerse en contacto con su pasado. Ese contacto, producto ahora de sus nuevas experiencias, es diferente a la experiencia inicial ya que el autor ha crecido como resultado de sus nuevas experiencias. Por consiguiente, el resultado es una obra nueva que queda como testimonio de las ideas establecidas en el núcleo original de la obra.

En su forma final las diferentes partes de la obra

se entretajan para brindarnos una representación de la vida del autor en su totalidad, ya que encierra: a) al hombre interior mediante la presentación del mundo y experiencias del autor; b) al hombre exterior o sea el modo en que el autor es percibido por el mundo exterior; c) el choque de las dos visiones _la que el hombre tiene de sí y la que los demás tienen de él_ y d) las posibles autobiografías del autor según se ejemplifican en la novela autobiográfica de U. Jugo de la Raza.

El "Prólogo" de la obra fue escrito en Hendaya en 1927, dos años después que el núcleo original de la obra. Este sirve como punto de enfoque de la obra en su totalidad y funciona como punto de contraste entre pasado y presente. La nueva perspectiva del autor, producto de su desarrollo y crecimiento, es lograda mediante el distanciamiento físico y emocional de la experiencia original. Todo esto lo lleva a enfocar la obra con mayor ecuanimidad y capacidad analítica de las circunstancias.

El enfoque del "Prólogo" es retrospectivo hacia la experiencia que disparó la creación original de Cómo se hace una novela. La vitalidad de la experiencia está latente aún y se refleja en las palabras del autor

cuando dice: "... , no puedo recordar sin un escalofrío de congoja aquellas infernales mañanas de mi soledad de París, ..." (CSHUN, p. 709). A lo cual añade: "... me consumía devorándome al escribir el relato que titulé: 'Cómo se hace una novela'." (CSHUN, p. 709) La experiencia está aún fresca en su mente pero la inmediatez no existe ofreciendo al autor la posibilidad de enfoque y de análisis.

El "Prólogo" permite al autor ofrecer las razones por las cuales no quiso publicar la obra en castellano originalmente:

No quería que apareciese primero el texto original español por varias razones, y la primera que no podría ser en España, donde los escritos estaban sometidos a la más denigrante censura castrense, a una censura algo peor que de alfabetos, de odiadores de la verdad y de la inteligencia. (CSHUN, p. 710)

Las condiciones que lo llevaron a abandonar su país originalmente y la persecución de que fue y sigue siendo víctima continúan aún en 1927. Sin embargo, Unamuno cree que el momento ha llegado para ofrecer la obra en español, en el idioma original de la obra.

A continuación, Unamuno, explica las razones por las que no usa el texto original en castellano: carece de él por habérselo entregado a Cassou y no haberlo

recuperado antes de partir de París y no lo quiere recuperar porque le sería muy doloroso el enfrentamiento con los folios que inicialmente recogieron el dolor de su experiencia parisina. La única versión que tiene es la que apareció en el Mercure de France. La retraducción es la única vía factible y la emprende a sabiendas de que ésta: "Es una experiencia más que de resurrección, de muerte, o acaso de re-mortificación. O mejor de rematanza." (CSHUN, p. 710). El explica que la literatura es una experiencia de consumo:

Eso que se llama en literatura producción es un consumo, o más preciso: una consunción. El que pone por escrito sus pensamientos, sus ensueños, sus sentimientos, los va consumiendo, los va matando. En cuanto un pensamiento nuestro queda fijado por la escritura, expresado, cristalizado, queda ya muerto, y no es más nuestro que será un día bajo la tierra nuestro esqueleto. (CSHUN, pp. 710-711)

La literatura, aquí presentada como algo muerto, queda contrastada con la historia:

La historia, lo único vivo, es el presente eterno, el momento huidero que se queda pasando, que pasa quedándose, y la literatura no es más que muerte. Muerte de la que otros pueden tomar vida. (CSHUN, p. 711)

El escritor trata de captar en su obra ese momento

"huidero" pero sólo lo logra cuando éste ya ha pasado. En su obra queda recogido el potencial de vida del que los otros y aún el autor mismo pueden nutrirse:

Porque el que lee una novela puede vivirla, revivirla _y quien dice una novela, dice una historia_, y el que lee un poema, una criatura _poema es criatura y poesía creación_ puede re-crearlo. Entre ellos el autor mismo. (CSHUN, p. 711)

Unamuno demuestra que aún el autor mismo es capaz de sacar vida de su propia obra cuando retraduce Cómo se hace una novela y produce una obra totalmente nueva. La nueva obra resulta a causa del cambio de perspectiva del autor que al distanciarse de la experiencia original y tener otras experiencias lleva a la obra un nuevo enfoque. El autor ha crecido y ese crecimiento se refleja en su obra.

La retraducción permite a Unamuno ponerse en contacto con su pasado:

Sí, necesito para vivir, para revivir, para asirme de ese pasado que es toda mi realidad verdadera, necesito retraducirme. (CSHUN, p. 711)

El contacto del presente con el pasado sirve para dar continuidad a la vida del autor. El re-establecimiento del contacto entre pasado y presente se logra en la obra a través del "Prólogo". El autor lo usa como

guía para llevar al lector a presenciar la fusión de los dos momentos pasado y presente.

El lector queda expuesto desde el "Prólogo" al cómo de la obra y queda como testigo de la fusión entre los dos momentos pasado y presente y consiguiente crecimiento el del autor y el de la obra. De esta forma el lector gana entrada al mundo interior del autor: observando su crecimiento a través de las diferentes experiencias y elementos, ya sean estos reales o ficticios, que lo rodean.

Resumiendo la función del "Prólogo" podemos decir que éste funciona como guía explicativa de la obra ya que en él encontramos el porqué de la retraducción y una explicación del crecimiento de la obra. Esta última ha crecido porque su autor ha crecido o sea que la obra espeja a su creador. El "Prólogo" funciona también como punto conectivo entre pasado y presente y hace posible una lectura lógica de la obra. El "Prólogo", en conclusión, es la llave que abre la puerta al mundo interior del autor.

La visión externa del hombre Unamuno se nos brinda a través del "Retrato de Unamuno por Jean Cassou". En éste Cassou recoge su visión, su percepción del hombre Unamuno. Cassou nota como característica primordial

la soledad de Unamuno y hace referencia a ella señalando: "..., su soledad imperiosa, ..." (CSHUN, p. 713) y llamándole "..., hombre solitario, ..." (CSHUN, p. 714). Y resume su visión de él diciendo: "... reducido a ese punto extremo de la soledad ..." (CSHUN, p. 718). En este caso podemos observar que la fachada que Unamuno presenta concuerda perfectamente con el interior ya que tanto en el "Prólogo" como en el núcleo original de la obra Unamuno patentiza sus sentimientos de soledad y de aislamiento.

El "Retrato" recoge también la angustia y ansiedad de Unamuno por ser eterno. Cassou lo describe diciendo que es un:

..., hombre 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, provocador, vano, engañoso, paradójico, inconciliable, irreconciliable, enemigo de la nada y a quien la nada atrae y devora, desgarrado entre la vida y la muerte, muerto y resucitado a la vez, invencible y siempre vencido. (CSHUN, p. 714)

Unamuno, ante los ojos de Cassou, es un hombre en "cuita de permanecer" (CSHUN, p. 717), un hombre en el que se centra el problema de la humanidad y tal vez su única

posible salvación:

Va a desaparecer un hombre: todo está ahí. Si rehusa, minuto a minuto, esa partida, acaso va a salvarnos. A fin de cuentas es a nosotros a quienes defiende defendiéndose. (CSHUN, p.718)

Cassou caracteriza a Unamuno de hombre autosuficiente señalando que éste se ha ensimismado hasta el punto de convertirse en un mundo para sí mismo lleno de contradicciones y encarnando todo lo que mira y piensa. Como resultado de ello Unamuno es sus ideas tanto en el sentido político como en el social. Sus problemas políticos radican en que para él la política es un modo de salvación y no un modo de socialización:

Y así, para Unamuno, hacer política, es, todavía, salvarse. Es defender su persona, afirmarla, hacerla entrar para siempre en la historia. No es asegurar el triunfo de una doctrina, de un partido, acrecentar el territorio nacional o derribar un orden social. Así es que Unamuno si hace política no puede entenderse con ningún político. Los decepciona a todos y sus polémicas se pierden en la confusión, porque es consigo mismo con quien polemiza. (CSHUN, p. 715)

Unamuno absorbe todo lo que gana entrada a su mundo y lo incorpora inmediatamente a su universo personal. El resultado de esta asimilación es la incapacidad del autor para diferenciar entre lo real y lo ficticio ya

que para él todo lo que asimila es parte de él sin diferenciar entre las cualidades definitivas del mundo exterior. Cassou lo explica diciendo:

El Rey, el Dictador; de buena gana haría de ellos personajes de su escena interior. Como lo ha hecho con el Hombre Kant o con Don Quijote. (CSHUN, p. 715)

Cassou explora la fusión de realidad y fantasía en el mundo de Unamuno más adelante en el "Retrato" al explorar la imposibilidad de encasillar los escritos de Unamuno dentro de ningún género:

¿Admitiremos las obras que escribe este hombre, tan erizadas de desorden al mismo tiempo que ilimitadas y monstruosas, que no se las puede encasillar en ningún género y en las que nos detienen a cada momento intervenciones personales, y con una truculenta y familiar insolencia, el curso de la ficción filosófica o estética en que estábamos a punto de ponernos de acuerdo? (CSHUN, p. 716)

El "Retrato de Unamuno", según hemos podido observar, recoge la visión externa del autor a través de los ojos de Jean Cassou. El propósito expreso de su traducción e inclusión en la versión de Cómo se hace una novela de 1927 es para dar pie al comentario del autor:

¡AY, querido Cassou!, con este retrato me tira usted de la len-

gua y el lector comprenderá que si lo incluyo aquí, traduciéndolo, es para comentarlo. (CSHUN, p. 719)

El "Comentario" representa el choque de la visión externa, o modo en que el autor es percibido, con la versión interna, o modo en que el autor se percibe a sí mismo. El choque recoge la sorpresa del autor al enfrentarse a su retrato:

Y ahora repasando el Retrato de Cassou y mirándome, no sin asombro, en él como en un espejo, pero en un espejo tal que vemos más el espejo mismo que lo en él espejado, ... (CSHUN, p. 719)

y da pie a un análisis detallado de las palabras de Cassou. Dicho análisis permite la respuesta y justificación del autor.

El título de la sección "Comentario" responde a la aserción de Cassou de que Unamuno sólo escribe comentarios. Este no sólo titula así la sección sino que señala que, a pesar de no saber diferenciar entre los comentarios y los que no lo son, las grandes obras literarias son comentarios en respuesta a sucesos históricos. Unamuno brinda como ejemplos para apoyar su argumento la Ilíada y la Divina Comedia. En este comentario, como en los demás, Unamuno defiende y justifica su ser y su obra.

El análisis de las palabras de Cassou es extremadamente detallado. En el detallismo vemos respuesta a las palabras de Cassou que señalan que Unamuno, que se detiene ante todos los puntos de sus lecturas, no se ha detenido en dos pasajes de San Agustín que se refieren al milagro propio y al dilema de no ser eternos. Unamuno responde fijándose en todos los detalles y explicando el por qué de sus acciones. En cuanto a lo que se refiere a los pasajes de San Agustín dice que los leyó pero que no recuerda el efecto que en él surtieron a causa de haber tenido otras preocupaciones en esos momentos. En cuanto a lo que se refiere a su detallismo marca la importancia de fijarse en los detalles para poder asimilar lo visto, lo leído, y poderlo hacer fructificar en algo nuevo. Su argumento lo lleva a expresar su punto de vista sobre la obra como algo vivo: cita un pasaje del Apocalipsis, del Libro de la Revelación, donde el Espíritu manda al Apóstol que se coma un libro. Explica que cuando algo está vivo hay que comérselo para sacar vida de lo comido:

Y sólo pueden sentir lo apocalíptico, lo revelador de comerse un libro los que sienten cómo el Verbo se hizo carne a la vez que se hizo letra y comemos, en pan de vida eterna, eucarísticamente, esa carne y esa letra. Y la letra

que comemos, que es carne, es también palabra, sin que ello quiera decir que es idea, esto es: esqueleto. De esqueletos no se vive; nadie se alimenta con esqueletos. Y he aquí porque suelo detenerme al azar de mis lecturas de toda clase de libros, y entre ellos del libro de la vida, de la historia que vivo, y del libro de la naturaleza, en todos los puntos vitales. (CSHUN, p. 720)

La idea de la obra como algo vivo se da a través de Cómo se hace una novela ya que la obra encarna la posibilidad de eternización. De aquí parte su importancia como símbolo de vida eterna.

La obra se presenta también como reflejo de la vida del autor. A esto se refiere cuando habla de las palabras de Cassou donde éste dice que la obra de Unamuno no palidece, que es siempre la misma. Unamuno se siente halagado por el comentario y señala que su obra no palidece y es siempre la misma por ser un reflejo de su ser. La obra a pesar de ser la misma siempre ofrece algo nuevo al lector que la lee comiéndosela ya que lo que come lo alimenta y lo lleva a hacer su propia creación. Por consiguiente, no importa lo que el autor quiso poner en la obra sino lo que el lector logró sacar de ella:

¿Qué me importa que no leas, lector, lo que yo quise poner en e-

lla, si es que lees lo que te enciende en vida? Me parece necio que un autor se distraiga en explicar lo que quiso decir, pues lo que nos importa no es lo que quiso decir, sino lo que dijo, o mejor lo que oímos. (CSHUN, p. 721)

Como reflejo de la vida del autor la obra recoge su ansia por ser eterno y representa su esperanza de eternidad. La obra cifra la esperanza de eternidad no sólo del autor sino también del lector. Ambos se acercan a ella en busca de lo mismo: la eternidad. Cassou lo marca mediante la referencia al grito imploratorio de Augusto Pérez por no morir en Niebla. Unamuno lo reconoce como cierto y responde diciendo que al escribir lo del grito imploratorio de Augusto Pérez no sólo oía a éste sino también a sus lectores que le pedían que no los dejara morir. El ansia de eternidad queda representada dentro de la obra como una necesidad básica del ser humano:

Y todos los hombres en nuestro trato mutuo, en nuestro comercio espiritual humano, buscamos no morirnos; yo no morirme en ti, lector que me lees, y tú no morirte en mí que escribo para ti esto. (CSHUN, p. 721)

Unamuno toca todos los puntos del "Retrato" aún aquellos con que concuerda, como el de la soledad. Cassou apunta a la soledad de Unamuno y a la soledad

de España y lo marca como punto o problema básico. Unamuno repite lo establecido y lo expande como modo de acusar su sello individualista en todo lo que a él le corresponde. Esto lo hace también con otros aspectos como el de la triplicidad del papel de España como patria, madre e hija. El resultado es la unanimización del punto de vista.

Otros elementos del "Comentario" se centran en la interpretación y corrección de lo que dijo Cassou. Entre ellos encontramos el que señala que Unamuno no tiene ideas y que Unamuno interpreta diciendo: "..., pero lo que creo que quiere decir es que las ideas no me tienen a mí." (CSHUN, p. 722) Pasa a explicar el comentario de Cassou y concuerda con el resto de lo dicho pero no sin dejar de imprimir su sello personal:

Tiene razón Cassou: ¿qué tiene que hacer en esas interviús un hombre, español o no, que no quiere morir y que sabe que el soliloquio es el modo de conversar de las almas que sienten la soledad divina? ¿Y qué le importa a nadie lo que Pedro juzga de Pablo, o la estimación que de Juan hace Andrés? (CSHUN, p. 722)

Utiliza la misma técnica al dirigirse al comentario de Cassou que pertenece a la falta de interés de Unamuno

y de los grandes españoles en una economía provisoria, tanto al nivel moral como al político, y que indica que el interés de ellos se centra en lo individual. Cassou indica que la política representa un modo de afirmar la persona, de entrar en la historia para siempre. Unamuno corrige a Cassou marcando la importancia de lo provisorio y de lo individual:

Y respondo: primero, que lo provisorio es lo eterno, que el aquí es el centro del espacio infinito, el foco de la infinitud, y el ahora el centro del tiempo, el foco de la eternidad; luego, que lo individual es lo universal _en lógica los juicios individuales se asimilan a los universales_ y, por lo tanto, lo eterno, y por último que no hay otra política que la de salvar en la historia a los individuos. (CSHUN, p. 723)

En su respuesta encontramos la afirmación total de Unamuno como ser humano. Y como tal se establece como foco o centro del problema que encarna: el de persistir. El argumento es el que centra su obra y que claramente establece el núcleo original: la búsqueda de eternidad. La búsqueda se representa a distintos niveles: en el hombre Unamuno, en el personaje ficticio de U. Jugo de la Raza y finalmente, en el lector. Todos buscando lo mismo: la eternidad. Todos tratando de hacer durar lo que ocurre y hacer contar su ser para siempre.

En la misma línea de la política Cassou dice que Unamuno no puede entenderse con los políticos. Unamuno responde diciendo que se puede entender y se ha entendido con algunos, con los "... que sienten el valor infinito y eterno de la individualidad." (CSHUN, p. 723) Lo importante y significativo es entrar en la historia para siempre:

Y si la historia humana es, como lo he dicho y repetido, el pensamiento de Dios en la tierra de los hombres, hacer historia, y para siempre, es hacer pensar a Dios, es organizar a Dios, es amasar la eternidad. (CSHUN, p. 723)

Todo en fin se resume en un único problema: el de conseguir la eternidad. Este problema está en el fondo de todo lo que hace y dice el autor como podemos ver por el comentario que hace de las palabras de Cassou cuando éste alude a la imposibilidad de clasificar las obras de Unamuno y a las dificultades del lector para ponerse de acuerdo con el autor. Unamuno responde preguntado para qué se tiene que poner de acuerdo el lector con el autor. El dice que no lee para ponerse de acuerdo con nadie y que no pide nada semejante de sus lectores. La obra es algo vivo y como tal se ofrece como alimento a los demás para que saquen lo que les dé vida: eternidad. Para Unamuno lo vivo es lo cambiante

y por ello dice:

Lo propio de una individualidad viva, siempre presente, siempre cambiante y siempre la misma, que aspira a vivir siempre y esa aspiración es su esencia, lo propio de una individualidad que lo es, que es y existe, consiste en alimentarse de las demás individualidades y darse a ellas en alimento. En esa consistencia se sostiene su existencia, y resistir a ello es desistir de la vida eterna. (CSHUN, p. 724)

Esto explica dos cosas: la primera, sus obras no pueden tener una estructura fija porque son obras vivas y como tales no pueden estar delimitadas por fronteras de género; la segunda, la obra contiene la vida del autor que cuando otros la consumen, sacan vida propia. Cada consumidor o lector, según sus experiencias, extrae cosas diferentes de esa obra. Lo significativo no es que saquen "A" o "B" sino que saquen lo que les dé vida y por consiguiente: eternidad.

Otro tema interesantísimo que Unamuno toca en el "Comentario" es el de la locura. Aborda el tema haciendo referencia al comentario de Cassou que señala que tanto Pirandello como Unamuno han vivido con locos: Pirandello, con su madre y Unamuno, con Don Quijote. Unamuno señala que no sólo vive con un loco sino con dos: Don Quijote y España. Sus dos locos padecen,

sin embargo, de locuras diferentes: España, su madre, padece locura de vergüenza, de desesperanza; Don Quijote, padece locura de trascendencia.

Unamuno analiza el término griego para expresar locura y señala que equivale a estar fuera de sí. El término análogo latino es el de existir. Pasa a explicar:

Y es que la existencia es una locura y el que existe, el que está fuera de sí, el que se da, el que trasciende, está loco. (CSHUN, p. 725)

Al analizar estas palabras encontramos un paralelo con la autobiografía ficticia ya que ésta presenta un modo, al igual que la locura, de trascender la realidad inmediata y de sustituirla por realidades alternas. El libro queda como símbolo de vida, de posibilidad. Por un lado permite al autor explorar y exponer diferentes realidades o posibilidades vitales y por el otro, si se lee o consume puede dar vida o posibilidad de vida al lector. Por ambos lados permite trascender la realidad inmediata.

En las palabras casi finales del "Comentario" Unamuno concuerda con Cassou quien advierte que en la sistematización de las cosas está su destrucción. El señala que el mayor aprendizaje se logra no mediante

el sistema sino mediante la observación. Unamuno lleva el concepto a efecto en su obra según él mismo señala:

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. (CSHUN, p. 726)

Unamuno centra el foco de su obra en el "cómo" como punto de aprendizaje ya que quiere llevar al lector a la creación propia, a la vida.

Uno de los puntos más interesantes del "Comentario" es el de la justificación del propio comentario que hace en semejanza de agradecimiento a Cassou:

Tengo, por fin, que agradecer a mi Cassou _¿no le he hecho yo, el retratado, el autor del retrato?_ que reconozca que, a fin de cuentas, defendiéndome defiendo a mis lectores y, sobre todo, a mis lectores que se defienden de mí. (CSHUN, p. 726)

Unamuno se refiere a Cassou como a "mi Cassou". El uso del posesivo me parece muy significativo ya que indica que Cassou ha sido asimilado al mundo del autor. Esto responde a la afirmación de Cassou según la cual Unamuno tiende a asimilar todo lo que lo rodea y a hacerlo suyo, ya sea esto real o ficticio. La conclusión

es sencilla: Cassou ha pasado a ser uno más de sus personajes. Unamuno no delimita entre realidad y fantasía, ya que para él lo único que cuenta es aquello que pertenece a su mundo. Cassou es ahora uno de sus integrantes.

Los párrafos finales indican la intención de Unamuno de pasar a retraducir el relato. La retraducción lo lleva a repensar lo escrito y resulta en la adición de los comentarios encorchetados. Los comentarios reflejan el desarrollo del autor que al traducir la obra al español extrae e incorpora nuevas experiencias. La obra crece porque su autor ha continuado viviendo y teniendo experiencias.

El tríptico preambular, integrado por el "Prólogo", el "Retrato" y el "Comentario", nos brinda una visión completa del hombre Unamuno ya que aparece enfocado desde ángulos diferentes: por dentro, por fuera y el choque de los dos puntos de vista.

La añadidura del tríptico preambular acerca el autor al lector al reducir la distancia temporal entre los dos momentos _el momento pasado, representado por el núcleo original de la obra y el momento presente en el que se hace la retraducción de la obra_. El hombre del presente, de 1927, es quien sale al encuentro del

lector y le franquea la entrada hacia el hombre Unamuno del pasado, 1924 y 1925, y su experiencia. La experiencia del pasado, cómo ya sabemos, se recoge en el núcleo original de la obra. A esta experiencia se añaden los comentarios encorchetados que permean una visión hacia el pasado a través de los ojos y las experiencias del presente.

El párrafo final del "Comentario" alude a la estructura de la obra y la compara con las cajitas de laca japonesas:

Con esto de los comentarios encorchetados y con los tres relatos enchufados unos en otros que constituyen el escrito, va a parecerle éste a algún lector algo así como esas cajitas de laca japonesas que encierran otra cajita y ésta otra y luego otra más, cada una cincelada y ordenada como mejor el artista pudo, y al último, una final cajita... vacía. Pero así es el mundo, y la vida. Comentario de comentarios y otra vez más comentarios. (CSHUN, p. 727)

La comparación estructural con las cajitas de laca japonesas tiene en cuenta el tríptico preambular que hemos visto, el núcleo original de la obra con los tres relatos que lo integran _el de Unamuno, el de Jugo y el del protagonista de la obra que Jugo lee_ además de los comentarios encorchetados con que parece acotado el

núcleo original.

Los tres relatos que integran el núcleo original representan diferentes niveles de realidad, que aquí quedan comparados con las cajitas de laca japonesas. La caja mayor queda representada por el relato de Unamuno y recoge los momentos de la terrible soledad del autor en medio del destierro en París. Allí el autor siente con más fuerza que nunca su vulnerabilidad ante la muerte y el terror a la nada. A modo de salvarse postula la posibilidad de salvación mediante la obra literaria. Esto lo lleva a identificar vida y obra y a asegurar que la novela de la vida se crea contando cómo se hace esa novela verdadera. Para llevar a cabo su propósito crea un personaje ficticio autobiográfico, que es él mismo, y lo pone en medio de una circunstancia problemática: la lectura de un libro amenazada por la muerte. El libro que su personaje, U. Jugo de la Raza, lee es también una autobiografía que culmina con la muerte de su autor y que vaticina la muerte del lector.

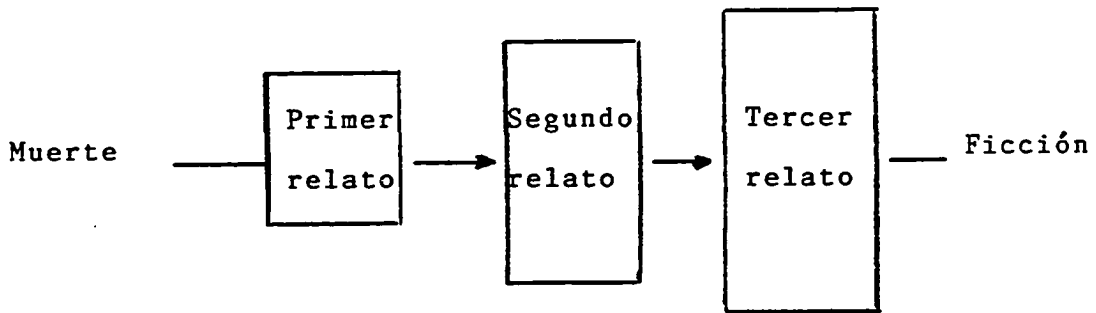
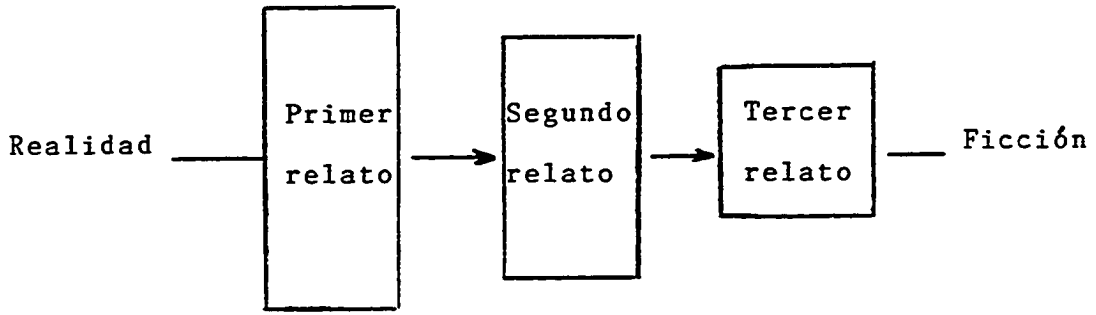
La repetición temática de los tres relatos nos da la impresión de un espacio infinito por la ilimitada posibilidad de repetición. Los relatos, a pesar de tener el común de un libro que se lee o se escribe y

el de la amenaza de la muerte que pone en peligro la vida del protagonista, están sujetos a una creciente depuración. El primer relato, el de Unamuno, está lleno de detalles. Unamuno aparece como protagonista de su propia obra rodeado de los pormenores de su vida. El segundo relato, el de U. Jugo de la Raza, está anclado en el mundo del autor pero sus circunstancias carecen de detalles: Jugo no tiene ni edad ni trabajo y carecemos de los detalles del mundo que lo rodea. Su historia proviene de la situación problemática en que se encuentra: ¿leer o no leer el libro que termina con la muerte del autor y que vaticina el mismo fin para el lector? El tercer relato carece de datos sobre el protagonista y sus circunstancias. El relato se reduce al nivel más mínimo: un libro autobiográfico en el que el autor muere al final.

Los dos primeros relatos, el de Unamuno y el de Jugo, contienen la amenaza de la muerte. Esta amenaza se materializa en el tercer relato dejando en descubierto la preocupación que había corrido a través de la obra: el temor a la muerte, a la nada. La muerte equivale en el relato a la última de las cajitas de laca japonesas, la caja vacía.

La depuración de los relatos nos lleva gradualmente

a la nada, al final. La realidad va de la caja mayor a la caja menor con la consiguiente disminución de los niveles de realidad. El nivel exterior representa la preocupación por la eternización que se adentra más y más en la ficción.



La apariencia inicial del problema es el de una progresión de realidad hacia la fantasía en el transcurso de los diferentes relatos; pero vamos a encontrar que la depuración de los elementos nos va a llevar hacia la realidad que había quedado enmascarada por elementos adicionales, en apariencia reales: la muerte, la nada es en verdad el auténtico problema de la obra.

La ficción sirve como medio para llegar a la realidad, para descubrir y transformar lo que antes tenía apariencia de realidad. El autor juega con los conceptos de realidad y fantasía y borra las delimitaciones entre una y otra y se vale de la ficción para llevar a cabo la transformación de lo que tenía fachada de realidad.

Unamuno afirma su propia existencia ante la muerte contando el "cómo" de la novela de U. Jugo de la Raza. El personaje de Jugo es ficticio a la vez que autobiográfico y encarna dos posibilidades opuestas: vida y muerte. Jugo encuentra en la novela que lee, al igual que Unamuno en la novela que escribe, peligro a la vez que posibilidad de salvación. La vida de ambos, de Unamuno y de Jugo, se desarrolla a través de la tensión que se establece al oponer posibilidades de acción: leer o no leer, actuar o no actuar. En el caso de la

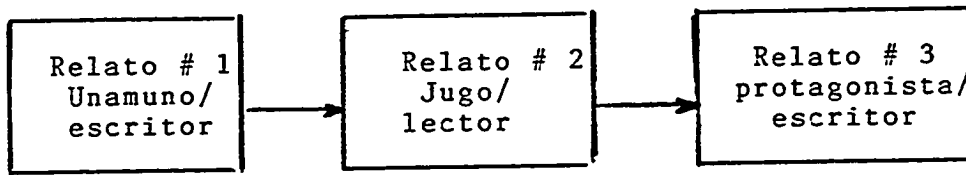
autobiografía que Jugo lee el protagonista carece de la tensión entre contrarios ya que en su vida no existe ni un libro fatídico ni la posibilidad de salvación a través de una obra. El autor de la autobiografía fatídica vive mientras cuenta su historia y muere al terminarla. Inés Azar ha señalado que la reducción anecdótica que existe en Cómo se hace una novela permite que en el relato final se enuncie abiertamente el común de los tres: "su personaje está amenazado de muerte por el simple hecho de vivir."³¹

La progresión de los relatos es paulatina con cada relato reflejándose en el relato que contiene. El relato de Unamuno se refleja en el relato de Jugo y el de éste en el libro fatídico que lee. La amenaza de la muerte viene a la inversa y parte de la ficción. El libro fatídico amenaza a Jugo y éste a su vez amenaza a Unamuno. Tenemos entonces un proceso de des-realización de la realidad.

Otro esquema que encontramos repetido dentro de los tres relatos es el de escritor - lector. Tanto la tarea de escritor como la de lector se representan dentro de la obra como tareas creativas. Encontramos

31. Azar, "Estructura", p. 197.

entonces a Unamuno que escribe y a Jugo, su personaje, que lee la novela autobiográfica de una persona que escribe.



La progresión escritor-lector permite que el libro que Jugo lee refleje la situación de donde él proviene y sirve para establecer la importancia de la relación simbiótica que existe entre escritor y lector. Ambos papeles son creativos e interdependientes: el escritor crea para un lector, el lector lee lo escrito y co-crea una obra a la vez.

La historia de Unamuno, escritor-creador, queda planteada en el plano documental. En este plano se recogen los datos de su destierro, sus sentimientos, problemas y actitudes. La historia de U. Jugo de la Raza, al igual que su nombre, es el extracto, la depuración de lo que ocurre a Unamuno en el presente

documental. Podemos decir que la historia de Jugo representa la esencia de los hechos, aquello que queda con el paso del tiempo. Se presentan de este modo dos dimensiones de la misma cosa: lo que pasa y lo que queda. Refleja de esta forma el dilema del escritor que trata de captar lo que pasa pero sólo logrando captar lo que queda.

El esquema escritor-lector permite proyecciones hacia dentro y hacia fuera de la ficción. Hacia dentro de la ficción podemos ir si imaginamos que el autor del libro leído por Jugo lee a su vez otro libro lo que permite una progresión infinita hacia adentro con el esquema repitiéndose una y otra vez. La proyección de la obra hacia afuera se encuentra en el hecho de la retraducción donde el autor al ponerse en contacto con el núcleo original de la obra para retraducirlo lo lee, convirtiéndose en lector y re-creador de su propia obra. Por consiguiente, la obra de 1927, aunque básicamente la misma en su núcleo, aparece con una obra totalmente nueva, producto de la nueva perspectiva de la obra al ser enfocada por el lector que se convierte en co-creador de la obra.

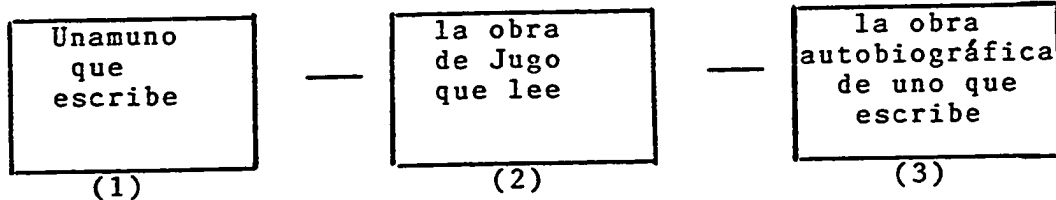
La proyección hacia afuera puede llevarse un paso más allá si tenemos en cuenta que desde nuestra perspec-

tiva de lectores Unamuno se ha convertido en un personaje que lee la historia de su vida, producto tal vez de un escritor que escribe su vida. Este último escritor en la proyección hacia afuera puede ser Dios, lo que deja la incógnita ¿es el hombre un producto de un creador que a la vez busca la salvación a través de la obra que escribe?

La diferencia entre la proyección hacia dentro, hacia la ficción y la proyección hacia afuera, hacia la realidad, es que la primera aunque infinita es cada vez menos abarcadora. La segunda aunque limitada lo abarca todo y refleja las preocupaciones de Unamuno y de todo ser humano preocupado por su ser y existir y básicamente por la validez de la realidad.

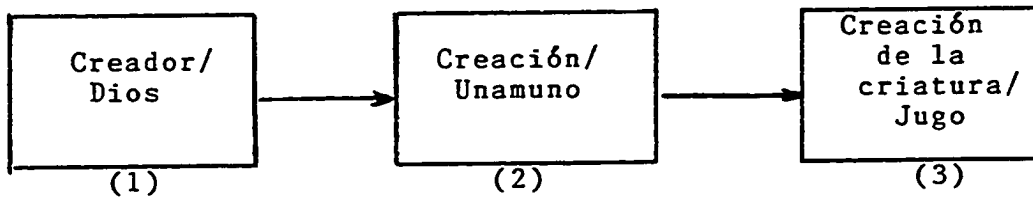
Los siguientes esquemas ilustran claramente lo hecho por Unamuno:

a) En el primer plano tenemos:



En este esquema el número uno y el tres se reflejan en cuanto al papel creativo que desempeñan. Jugo queda entre ambos como evidencia de la relación simbiótica que existe entre autor y lector.

b) En el segundo esquema, en el de la proyección hacia afuera, Unamuno desempeña el papel que en el esquema anterior desempeña su creación:



Unamuno, convertido ahora en creación, queda en el mismo lugar en que quedó su creación en el esquema anterior. Al quedar en el mismo lugar su realidad queda en juego y con la de él la de todos los hombres. A través de este enfoque la ficción no sólo refleja la realidad sino que la transforma y la crea.

La obra, aunque producto de tres redacciones _1924, 1925 y 1927_, tiene continuidad estructural y funciona orgánicamente como una sola. Cada redacción está ubicada

en su propio tiempo, cosa que el autor respeta al reforzar los límites entre una redacción y otra. Unamuno conecta y refuerza una redacción con la otra sin confundirlas dejando que el pasado valga por sí solo y así lo documenta y contrasta con el presente. Un ejemplo de esto lo encontramos en el siguiente texto de 1925 en el que se refiere al propósito inicial de la obra en 1924:

En estas circunstancias y en tal estado de ánimo me dió la ocurrencia, hace ya algunos meses, después de haber leído la terrible "Piel de zapa" (Peau de chagrin), de Balzac, cuyo argumento conocía y que devoré con una angustia creciente, aquí, en París y en el destierro, de ponerme en una novela que vendría a ser una autobiografía. (CSHUN, p. 731)

La referencia al pasado es clara para marcar el nacimiento de la idea original. En el ejemplo siguiente el pasado se presenta y contrasta con el presente:

La mayor parte de mis proyectos y entre ellos el de escribir esto que estoy escribiendo sobre la manera cómo se hace una novela quedaban en suspenso... Tenía y sigo teniendo en suspenso mi colaboración a Caras y Caretas, semanario de Buenos Aires. En España no quería ni quiero escribir en periódico alguno ni en revistas; me rehusó a la humillación de la censura militar. (CSHUN, p. 736-737)

En el primer comentario encorchetado de 1927 que intercala entre el trozo escrito en 1924 y 1925 Unamuno repite el mismo uso de respetar el pasado y dejar que éste quede enmarcado dentro de la nueva redacción:

[Hace ya dos años y cerca de medio más que escribí en París estas líneas y hoy las repaso aquí, en Hendaya, a la vista de mi España. ¡Dos años y medio más!...]
(CSHUN, p. 730)

El pasado está claramente a la vista por el uso del pretérito y por la mención de la unidad del tiempo transcurrido entre una escritura y la otra: dos años y medio más.

Armando Zubizarreta ha señalado que en 1927 Unamuno aparece preocupado por sus reflexiones sobre la relación entre el diario y la autobiografía como se puede ver por el uso constante de cronología en la redacción de 1927.³²

Unamuno se preocupa por reforzar los lazos conectivos entre una redacción y otra. Cada redacción abarca a la anterior incorporándola a la nueva redacción como si fuera un relato más. Por consiguiente, la redacción de 1925 abarca a la de 1924 y la redacción

32. Zubizarreta, Unamuno, p. 115.

de 1927 abarca a la de 1925. La diferencia principal entre la redacción de 1927 y las anteriores es que la de 1927 no sólo abarca a las anteriores externamente sino internamente también ya que penetra las redacciones anteriores con el propósito de revitalizarlas y queda como fondo y superficie a la vez.

La obra contiene un esquema narrativo bastante complicado a causa del número de planos y espacios narrativos que contiene como podemos ver por las gráficas que siguen a continuación:

| Redacción | # de planos | Espacios narrativos | Función(es) desempeñadas |
|-----------|-------------|---|--|
| 1924 | 1 | Uno plano documental. | Unamuno: autor, narrador y personaje principal. |
| 1925 | 3 | Uno: plano documental. | Unamuno: autor, narrador y personaje principal. |
| | | Dos: segundo plano. | |
| | | 1. Incluye el texto de 1924. | Unamuno: autor, narrador y personaje principal. |
| | | 2. La novela de Jugo. | Unamuno: autor, narrador |
| | | a) La que hubiera sido en 1924. | Jugo: personaje principal. |
| | | b) La que sería en 1925. | Unamuno: autor, narrador. |
| | | 3. Las cartas de Mazzini a Judit Sidoli. | Jugo: personaje principal. |
| | | 4. <u>La piel de zapa.</u> | Unamuno: comentarista. Balzac: autor, narrador. |
| | | | Rafael Valentin: personaje principal. |
| | | Tres: Tercer plano. La novela leída por U. Jugo de la Raza. | U. Jugo de la Raza: lector. El autor del libro fatídico es a su vez narrador y personaje principal |

| Redacción 1927 | # de planos ? | Espacios narrativos | Función(es) desempeñadas |
|----------------|---------------|---|---|
| | | Plano documental | Unamuno: autor, narrador y protagonista principal |
| | | a) Prólogo. | |
| | | b) Comentario al Retrato de Cassou. | |
| | | c) Continuaciones. | |
| | | ----- | |
| | | Dos: Segundo plano. | |
| | | A) Retrato de Unamuno. | Jean Cassou: autor, narrador y comentarista de Unamuno. |
| | | B) Incluye al relato de 1925. | |
| | | 1. Primer plano: documental(1925). | Unamuno: autor, narrador y personaje principal. |
| | | a) Intercalado por los comentarios de 1927. | Unamuno: autor, narrador y comentarista. |
| | | 2. Segundo plano: documental(1924). | Unamuno: autor, narrador y personaje principal. |
| | | a) Intercalado por los comentarios de 1927. | Unamuno: autor, narrador y comentarista. |
| | | 3. La novela de Jugo. | Unamuno: autor, narrador |
| | | a) Lo que hubiera sido en 1924. | Jugo: personaje principal |
| | | b) Lo que sería en 1925. | Unamuno: autor, narrador |
| | | c) Hipótesis de 1927 | Jugo: personaje principal y comentarista. |
| | | | Jugo: personaje principal |

*

| Redacción | # de planos | Espacios narrativos | Función(es) desempeñadas |
|----------------|-------------|--|---|
| 1927 con't. | 4. | Las cartas de Mazzini a Judit Sidoli. | Unamuno: comentarista. Mazzini: autor, narrador y personaje principal. Unamuno: autor, narrador y comentarista. |
| | a) | Comentarios intercalados de 1927. | |
| | 5. | <u>La piel de zapa.</u> | Unamuno: comentarista Balzac: autor y narrador Rafael Valentin: personaje principal. Unamuno: autor, narrador y comentarista. |
| | a) | Comentarios intercalados de 1927. | |
| | | Tercer plano: | |
| | | La novela de una confesión autobiográfica romántica leída por Jugo de la Raza. | U. Jugo de la Raza: lector. El autor del libro es a su vez narrador y personaje principal. Unamuno: autor, narrador y comentarista. |
| | a) | Comentarios intercalados de 1927. | |

Las gráficas anteriores ilustran la gradual complicación que ocurre en la estructura de la obra según se añaden redacciones. La estructura de la primera redacción es extremadamente sencilla y consiste de un solo espacio narrativo: el documental. La redacción de 1925 ya se complica algo más al tener un plano documental y un segundo plano que incorpora la narración de 1924 más los otros relatos. En la estructura de 1925 existen dos planos documentales: el de 1925 y el de 1924. El período documental de 1924 queda ya adentrado dentro de la obra y forma parte de su fondo. Tenemos, por consiguiente, un plano documental de superficie y un plano documental de fondo o sea más cerca de la ficción ya que éste queda junto a los otros relatos el de Jugo, La piel de zapa, y las cartas de Mazzini a Judit Sidoli. Esto sirve como evidencia de lo dicho tantas veces por Unamuno sobre su incapacidad de discernir entre lo real y lo ficticio ya que para él todo es uno al incorporarse y formar parte de su mundo.

La redacción de 1927 es mucho más complicada e incorpora proyecciones sobre tres planos documentales: 1924, 1925 y 1927. Las tres proyecciones aunque documentales en superficie van a pasar a residir junto a la ficción con el transcurso del tiempo.

La redacción de 1927 cubre un plano documental mucho más extenso que las anteriores y se proyecta no sólo sobre su superficie sino que penetra las redacciones anteriores con el propósito de comentarlas y revitalizarlas. En la penetración de fondo que hace se mezclan aún más los límites entre realidad y ficción. En las redacciones anteriores teníamos el plano documental de superficie con el plano documental pasado de fondo; en la redacción de 1927 el presente documental está de fondo y de superficie sin que exista ninguna eliminación de las estructuras anteriores. Esta última redacción efectúa proyecciones múltiples dentro de la obra. Inicialmente teníamos la proyección del relato de Unamuno, Jugo y el libro agorero en el núcleo original. Ahora tenemos la proyección de Unamuno sobre tres planos _documentales en superficie aunque nivelados junto a la ficción por el transcurso del tiempo_. El relato de U. Jugo de la Raza también va a tener proyecciones múltiples al ser presentado cómo hubiera sido (1924), cómo sería (1925) y las hipótesis de 1927. El relato del personaje ficticio autobiográfico, al igual que el de su creador, aparece proyectado sobre tres tiempos. Las tres versiones de la novela de U. Jugo de la Raza van a mantener entre sí las mismas

relaciones verificadas que existen entre los tres planos documentales. La versión de 1925 continuará a la de 1924 y la desarrollará y la versión de 1927 corregirá a las anteriores y propondrá soluciones alternas.

La piel de zapa también va a tener proyecciones múltiples dentro de la obra. Las semejanzas de ésta con la novela de U. Jugo de la Raza han sido señaladas por Armando Zubizarreta. La novela tiene conexiones con el plano documental como ha señalado Unamuno mismo:

En estas circunstancias y en tal estado de ánimo me dió la ocurrencia, hace ya algunos meses, después de haber leído la terrible "Piel de zapa" (Peau de chagrin), de Balzac, cuyo argumento conocía y que devoré con una angustia creciente, aquí, en París y en el destierro, de ponerme en una novela que vendría a ser una autobiografía. (CSHUN, p. 731)

Inés Azar ha señalado que existe también similitud en cuanto a la multiplicidad de significados de los títulos de Cómo se hace una novela y Peau de chagrin. Ella señala que "chagrin" significa "zapa" y también significa "tristeza, aficción"³³. La novela de Unamuno también tiene significados múltiples ya que el "cómo" de la obra se presta a diferentes interpretaciones:

33. Azar, "Estructura", p. 203.

a) cómo es hecha por un autor, b) cómo debe hacerse y c) cómo es obra se hace a sí misma. Azar dice:

En ambas obras, la polivalencia semántica del título guarda estrecha relación con el sentido múltiple³⁴ de lo que cada libro expone.

Azar no señala, sin embargo, que Unamuno a pesar de titular su obra Cómo se hace una novela, no escribe una novela sino una autobiografía ficticia ya que los planos de realidad y fantasía quedan al mismo nivel confundiendo géneros y planos para crear una realidad unamunesca.

Inés Azar advierte, en cambio, algo muy interesante en cuanto a la similaridad de amenaza existente entre el libro de Balzac y el libro leído por U. Jugo de la Raza. En ambos casos la amenaza proviene de la palabra escrita. En el caso de Unamuno, como vimos al estudiar las proyecciones hacia afuera, encontramos que la amenaza proviene también de la palabra escrita. En los tres casos la palabra escrita representa muerte y única salvación.

En la redacción de 1927 la novela de Balzac aparece dentro de dos espacios diferentes: el documental de

34. Azar, "Estructura", p. 203.

1927 y dentro del segundo plano de la redacción de 1925. La piel de zapa representa la contraparte de la novela de U. Jugo de la Raza. La contraparte de Unamuno se representa dentro de la obra por las cartas de Mazzini a Judit Sidoli. Ambos pues, son proscritos y separados de su amor. Las cartas de Mazzini también se proyectan sobre dos espacios diferentes: el documental de 1927 y el segundo plano de 1925.

La obra, a pesar de haber sido escrita en tres redacciones, como se señaló anteriormente, funciona como una sola con cada redacción expandiendo el material anterior sin romper su continuidad. La edición de 1927 es la más extensa de todas y la más complicada ya que, a pesar de tener dos espacios aparentes, está en realidad compuesta por muchos más. Unamuno juega con la obra para crear una copia de la realidad en todo el sentido de la palabra y expone a través de ella al hombre en su totalidad. Las tres primeras partes de la obra en el 1927 exponen, como ya vimos, al hombre en todas sus facetas: exterior, interior y el choque de las dos visiones. La idea de presentar al hombre en un modo tríptico tiene implicaciones con la idea de la creación existente en la Santa Trilogía. El autor juega con la idea en el núcleo original de la obra al

presentarse en papel de creador y sacar de las tres ramas de su familia al personaje de U. Jugo de la Raza. La creación lo pone a nivel de creador, de Dios. En este papel igualador, a primera vista, el autor deja presente la eterna pregunta que aflige al hombre: ¿Es el hombre también una ficción?, ¿un sueño?. La ficción queda una vez más como aniveladora ya que impide que el hombre quede en un papel superior sino en el mismo y con las mismas cuitas que el personaje creado recalando así la interdependencia y semejanza entre creador y creación. El paralelo se repite dentro de la obra en el papel de escritor y lector. Tanto en la primera relación de creador-criatura como en la de escritor-lector, la interdependencia es la base de la relación, ya que el creador no puede ser reconocido como tal si no existe su creación que así lo reconozca. Y el escritor, si no encuentra lector, ¿es un escritor en verdad?. Esto es lo que lleva a Unamuno a decir en el "Comentario" al "Retrato" que no sabe si agradece él a Cassou o es Cassou el que tiene que agradecerlo a él.

La triplicidad se repite también en las proyecciones de Unamuno sobre tres períodos documentales exponiendo tres facetas de su vida: la de 1924, la de 1925 y la

de 1927. En todas las facetas se expone al hombre en el proceso de vivir y crear. La vida y la creación ocurren a través de la combinación: lo visto, lo vivido y lo leído. Todo combinado e interiorizado para formar parte del mundo interior del hombre. Con cada faceta observamos el crecimiento, el desarrollo y la vivificación de lo anterior. La redacción de 1927 tiene un plano documental más extenso por la sencilla razón de que encontramos a Unamuno enfocando una experiencia pasada de la que ha logrado distanciarse hasta cierto punto, mientras que la redacción de 1925 representa la continuación directa de la experiencia de 1924. Por consiguiente, los planos documentales no están mutuamente desproporcionados sino proporcionados según el espacio que ocupan dentro del presente actual y documental del autor.

La proyección de la novela de Jugo ocurre también sobre tres planos: pasado, presente de 1925 e hipótesis de 1927. El tipo de proyección sobre tres planos lo pone en el mismo papel que el de su creador. Ambos van a compartir obras de fondo: Unamuno, las cartas de Mazzini que semejan sus experiencias de proscrito, y Jugo, la obra de Balzac, que hace paralelo de su vida y terror a la muerte, a la nada. Este terror representa

el terror de Unamuno y a la vez el terror de todos los hombres. La obra queda como fondo de la vida lo cual sirve para ilustrar el proceso de interdependencia entre vida y obra.

Cómo se hace una novela, una autobiografía ficticia, ilustra la fusión e interdependencia entre dos mundos en apariencia dispares pero unidos por un mismo fondo y una pregunta en común que los ata: ¿Es la fantasía una copia de la realidad o vice versa? La pregunta queda latiendo con más intensidad después de la lectura de la obra y la inmersión en el mundo de Unamuno, donde las fronteras entre realidad y fantasía son relativas y co-existen y mezclan los dos mundos. Esta relatividad fronteriza que existe entre los dos mundos permite la co-existencia de personas reales como el Rey, Martínez Anido y otros seres del mundo real con personajes ficticios como Don Quijote, U. Jugo de la Raza, etcétera. Todos quedan al mismo nivel al pasar por el mismo tamiz discriminador: Unamuno, hombre, Dios, creador, criatura, autor y lector. En fin, Unamuno un mundo en sí mismo.

C. Temas principales y su relación con la autobiografía ficticia.

El desarrollo temático de la obra es gradual y corresponde al desarrollo y crecimiento de las tres redacciones. El esbozo temático queda planteado en 1924 y desarrollado en 1925. Como parte del desarrollo y enlace van a surgir nuevos temas que el autor va a explorar y desarrollar en 1925. La redacción de 1927 va a continuar, por lo general, el planteamiento temático de 1925.

Los temas principales son:

1. La madre patria: España.

El tema de España es una de las raíces temáticas que se da a través de las tres redacciones de la obra y que se explora en el presente, pasado y futuro.

a) 1924-1925. Presente y futuro.

Unamuno en el destierro: política, historia y vida personal.

París como punto de aislamiento de patria y familia lo lleva a la búsqueda desesperada de salvación a través de la obra literaria.

b) 1927. El pasado.

El cambio de localización física de París a Hendaya

logra dar al autor mayor ecuanimidad espiritual. La proximidad a la madre patria lo ponen en contacto con su pasado y le hace pensar que el pasado, la infancia, es la vía para llegar a la salvación, a la eternización.

La exploración temática de España a través de presente, pasado y futuro corresponde a las experiencias de Unamuno, ya que impactan su vida directamente, y van a impactar en la vida de su personaje, ya que el autor va a depurar las experiencias y va a ensayar posibles soluciones a través del personaje ficticio-autobiográfico que ha creado. Esto lo veremos en el desarrollo temático que sigue a continuación.

La obra recoge las experiencias de Unamuno en medio del destierro parisino, alejado de todo lo que tiene valor para él: familia, patria, trabajo, a lo que se añade la incompreensión de sus contemporáneos. Lo escrito hasta el momento, los sonetos de Fuerteventura a París, le parecen poco para eternizarse en medio del presente huidero. Su vida está cundida de rutina: leer, hablar de lo que ocurre o no ocurre en España, sin tener ningún tipo de control sobre las circunstancias que lo rodean. El trabajo literario, que siempre le había servido de aliciente, se le hace imposible a causa de la incertidumbre en que vive al no saber cuál será la

duración de su odisea. En medio de las circunstancias anteriores Unamuno releyó La piel de zapa de Balzac y se le ocurrió la idea de ponerse en una novela que vendría a ser una autobiografía. En 1925 leyó las cartas de José Mazzini, el proscrito, a Judit Sidoli y halló hermandad de experiencias y de temas en la obra de Mazzini. La idea de escribir la novela autobiográfica a modo de eternizarse crece y tiene la inclusión de eternizarse "...bajo los rasgos de desterrado y de proscrito." (CSHUN, p. 734) La idea básica es la misma sólo que ha crecido y ahora incluye el contar "cómo" hay que hacer esa novela. El primer paso es la creación del personaje central:

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; ... (CSHUN, p. 734)

El personaje central, como señala el propio Unamuno, es Unamuno mismo, una de las versiones de su ser. Por consiguiente, el personaje de U. Jugo de la Raza representa una posibilidad vital del autor, un "yo" posible.

Unamuno describe a su personaje del modo siguiente:

U. Jugo de la Raza se aburre de una manera soberana _y, ¡qué aburrimiento el de un soberano!_ porque no vive ya más que en sí mis-

mo, en el pobre yo de bajo la historia, en el hombre triste que no se ha hecho novela. (CSHUN, p. 734)

El autor, Unamuno, transfiere su situación de forma depurada al plano de su personaje. Jugo, al igual que Unamuno, se aburre al no haberse hecho novela. El aburrimiento de Jugo no es un aburrimiento común sino un "aburrimiento soberano", lo cual corresponde con el aburrimiento de Unamuno ocasionado en el fondo por el soberano Don Alfonso XIII.

El personaje de U. Jugo de la Raza busca las novelas para "vivir en otro" (CSHUN, p. 734), cosa que Unamuno hace al crear su personaje, pero lo que verdaderamente busca es lo que Jugo busca: "vivir en sí" (CSHUN, p. 735).

Jugo divaga sin sentido por las orillas del Sena al igual que Unamuno erra por París. El personaje encuentra un libro que lo atrae, lo fascina y le saca de sí ofreciéndole riego de muerte pero posibilidad de vida. Esto semeja la situación de Unamuno que encuentra en el libro la posibilidad de salvarse, de eternizarse. Ciertamente, que el libro de Jugo tiene la amenaza de muerte al final, pero esto es lo que amenaza verdaderamente a Unamuno y a todos los hombres. Jugo siente miedo a la muerte como Unamuno siente miedo

a la muerte. El río y el libro se convierten en espejos para Jugo y le dan terror por reflejar su vida, sus circunstancias al igual que a Unamuno le da terror verse en medio de las circunstancias en que se encuentra sin control sobre su presente o sobre su futuro.

En la redacción de 1925 el futuro de U. Jugo de la Raza queda abierto como reflejo de la incertidumbre que cunde la vida de Unamuno. El presente al igual que el futuro de Unamuno en ese momento, como ya señalé anteriormente, estaban ligados a lo que pudiera ocurrir o no ocurrir en su patria.

La redacción de 1927 es producto del distanciamiento de las circunstancias originales, y como tal refleja la mayor ecuanimidad del autor al haber cambiado de lugar, tanto desde el punto físico como del emocional. Ahora se encuentra en Hendaya a la vista de su patria, lo cual le trae a la mente recuerdos y emociones de su infancia, de su pasado. Este redescubrimiento de las emociones y experiencias pasadas le llevan a pensar que tal vez el pasado sea el modo de ganar la eternidad, lo cual ensaya como solución en la novela de U. Jugo de la Raza.

Resumiendo, podemos decir que las circunstancias existentes en España, en la madre patria, determinan

ciertas circunstancias en la vida de Unamuno. Mediante un proceso de depuración Unamuno las transfiere a la vida de su personaje, de su otro yo, para ensayar diferentes soluciones a los problemas que lo acosan. En la vida del personaje se reflejan el terrible presente, la incógnita del futuro y el pasado como solución hipotética para la eternización.

2. El autor y su obra.

Este es uno de los temas más interesantes que se exploran en Cómo se hace una novela ya que Unamuno define sus ideas sobre la obra y sobre las funciones desempeñadas por autor/escritor/creador y criatura/personaje _real o ficticio_.

a) Historiadores y personajes históricos: novelistas y criaturas de ficción.

El historiador y el novelista desempeñan papeles similares para Unamuno, ya que ambos funcionan en capacidad creadora y en tal función crean personajes que son parte de su ser. La creación ocurre de igual forma en el caso de seres de ficción que de seres reales ya que el autor tiene que adueñarse del personaje y hacerlo suyo para poder darle vida:

Todo ser de ficción, todo personaje poético que crea un autor hace parte del autor mismo. Y

si éste pone en su poema un hombre de carne y hueso a quien ha conocido, es después de haberlo hecho suyo, parte de sí mismo. Los grandes historiadores son también autobiógrafos. Los tiranos que ha descrito Tácito son él mismo. (CSHUN, p. 732)

La incorporación al mundo del autor es tan completa que el deslinde entre criaturas reales y las que no lo son se hace imposible, ya que para él son sus criaturas, partes de su ser, y como tales son indistinguibles unas de las otras:

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. (CSHUN, p. 732)

b) Dios y sus criaturas.

El creador ya sea éste un novelista, un historiador o aún Dios, pone parte de su ser en sus criaturas. Por consiguiente, sus creaciones son él mismo:

Todas las criaturas son su creador. Y jamás se ha sentido Dios más creador, más padre, que cuando se murió en Cristo, cuando en Él, en su Hijo, gustó la muerte. (CSHUN, p. 732)

El creador es sus criaturas y como tal experimenta el mundo a través de ellas. Cada criatura ofrece una vida

alterna a su creador, añadiendo una dimensión adicional a su vida.

Las criaturas son espejo del autor, según señala en el comentario encorchetado de 1927, y como tales le permiten verse, conocerse y crearse:

[Dice el Génesis que Dios creó el Hombre a su imagen y semejanza. Es decir, que le creó espejo para verse en él, para conocerse, para crearse.] (CSHUN, p. 732)

c) Unamuno y los personajes de sus obras: ficción y realidad.

Unamuno como escritor, como creador, pone parte de su ser en todo lo que crea mediante la incorporación de todo personaje, real o ficticio a su mundo. La nivelación de seres reales y ficticios se expone claramente en la pregunta:

¿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? (CSHUN, p. 732)

La pregunta queda latiendo en nuestros oídos pero antes de que podamos formular una respuesta Unamuno afirma la nivelación para no dejar lugar a dudas:

Todos los que vivimos principalmen-

te de la lectura y en la lectura,
no podemos separar de los personaj-
es poéticos o novelescos a los
históricos. (CSHUN, p. 732)

d) Novela e historia, vida y novela: la persona y el personaje.

En Cómo se hace una novela Unamuno distingue entre historia y novela:

La historia, lo único vivo, es el presente eterno, el momento huidero que se queda pasando, que pasa quedándose, y la literatura no es más que muerte. Muerte de la que otros pueden tomar vida. Porque el que lee una novela puede vivirla, revivirla ... Entre ellos el autor mismo. (CSHUN, p. 711)

Unamuno distingue entre "historia" y "novela" mediante la asignación de valores de vida y muerte. La historia representa el momento activo mientras que la novela queda como el momento pasivo. Esta última en dicha función encarna la potencialidad de vida, es como una especie de ave Fénix. Historia y novela son las dos caras de un momento: vida y muerte.

La persona se presenta como lo documentable fuera del mundo del autor y el personaje como creación de un autor. Tanto las personas como los personajes son parte del autor ya que a través del proceso creativo han sido incorporados a su mundo y forman parte de él

sin que el autor distinga entre ellos. A través de sus creaciones el autor experimenta con diferentes realidades y posibilidades que se convierten en autobiografías ficticias del autor o creador. A través de ellas aprende y llega a conocerse mejor.

e) "Los otros". La leyenda, sustancia íntima de la realidad.

"Otro" como significado básico puede definirse como cualquier persona o personaje que existe fuera de nosotros. En el caso de un autor/escritor/creador o para un lector "otro" puede representar una posibilidad fuera del plano inmediato de la persona y puede servir como medio para experimentar diferentes realidades. "Los otros" son las personas que forman el mundo documentable y que forman opiniones de nosotros y nos crean al igual que nosotros los creamos a ellos. El proceso creativo a que nos someten y al que nosotros mismos nos sometemos es lo que es forma nuestra leyenda, nuestra novela:

¡Mi leyenda!, ¡mi novela! Es decir, la novela que de mí, Miguel de Unamuno, al que llamamos así, hemos hecho conjuntamente los otros y yo, mis amigos y mis enemigos, y mi yo amigo y mi yo enemigo. (CSHUN, p. 734)

"Leyenda" y "novela" aparecen como términos intercambia-

bles. Esa leyenda es la sustancia íntima de la realidad:

¡Mi novela!, ¡mi leyenda! El Unamuno de mi leyenda, de mi novela, el que hemos hecho juntos mi yo amigo y mi yo enemigo y los demás, mis amigos y mis enemigos, este Unamuno me da vida y muerte, me crea y me destruye, me sostiene y me ahoga. Es mi agonía. ¿Seré como me creo o como se me cree? Y he aquí cómo estas líneas se convierten en una confesión ante mi yo desconocido e inconocible; desconocido e inconocible para mí mismo. He aquí que hago la leyenda en que he de enterrarme. (CSHUN, p. 734)

La leyenda queda como fondo de la realidad ya que está ligada a la confabulación la propia y la de los otros.

Es por ello que Unamuno afirma:

Todo hombre, verdaderamente hombre, es hijo de una leyenda, escrita u oral. Y no hay más que leyenda, o sea novela. (CSHUN, p. 764)

La creación de la novela es esencial para la realización de autor y lector. La novela se hace para que el novelista se haga a sí mismo y éste a su vez hará al lector y se fundirá con él. Cuando ambos se funden, haciéndose uno, se salvan de la soledad radical y se eternizan:

¿Por qué, o sea, para qué se hace una novela? Para hacerse el novelista. ¿Y para qué se hace el novelista? Para hacer al lec-

tor, para hacerse uno con el lector. Y sólo haciéndose uno el novelador y el lector de la novela se salvan ambos de la soledad radical. En cuanto se hacen uno se actualizan y actualizándose se eternizan. (CSHUN, p. 768)

El autor y el escritor quedan en el mismo plano, o sea, como creaciones. Su relación es interdependiente ya que uno no puede vivir sin el otro.

3. Unamuno en 1924-1925. Estado anímico y sentimientos que dispararon la creación de Cómo se hace una novela.

El estado anímico del autor en 1924-1925 se revela a través de las tres redacciones de la obra. La redacción de 1924 recoge la terrible soledad del autor en medio de su exilio parisino y su búsqueda desesperada de salvación a través de la obra literaria al no hallar que lo que ha escrito hasta el momento es suficiente para eternizarlo en medio del presente huidero. La experiencia es tan abrumadora que lo paraliza y cesa de escribir por unos meses. La redacción de 1924 contiene el esbozo original de la obra pero las ideas se desarrollan en 1925. La experiencia continúa siendo abrumadora en 1925, pero Unamuno con mucho esfuerzo logra continuar la escritura, expresar sus ideas y crear el personaje ficticio autobiográfico de U. Jugo de la Raza. El personaje le permite ensayar soluciones

liberándolo un poco del descontrol en que vive. La obra, por consiguiente, se convierte en una especie de catarsis que le permite expresarse, vivir, trascender y aliviar lo sofocante de la experiencia al devolverle el control de que carece su vida. A través del personaje que hace paralo de su vida logra ensayar soluciones no siempre disponibles a él. El personaje refleja también las preocupaciones más profundas del autor, aquellas que no siempre puede verbalizar por miedo a ser aniquilado por ellas.

La redacción de 1927 representa el enfoque retrospectivo de la experiencia de 1924-1925 donde el autor recoge los dolorosos sentimientos de ese período y los contrasta con los de 1927. El cambio se debe principalmente al cambio de lugar de París a Hendaya y al distanciamiento ocasionado por el transcurso del tiempo.

La redacción de 1924-1925 constituye el núcleo original de Cómo se hace una novela y encierra las raíces que llevaron a la escritura de la obra. La redacción de 1927 profundiza la situación al enfocarla sin las complicaciones causadas por la inmediatez de la experiencia y revela el desarrollo del autor entre una y otra redacción.

4. El libro como metáfora.

El libro como metáfora se enfoca desde ángulos diferentes partiendo de la metáfora básica del Libro de la Vida. Dicho enfoque parte del sentido más básico de la palabra en el que se crea una ecuación en la que libro equivale a vida. Unamuno hace esto después de declarar que para él, al igual que para todos los que viven de la lectura y en la lectura, el libro es lo más importante:

Todo es para nosotros libro, lectura; podemos hablar del Libro de la Historia, del Libro de la Naturaleza, del Libro del Universo. (CSHUN, p. 732)

Unamuno declarándose "bíblico" (Loc. cit.) aplica el término con doble sentido religioso e intelectual y enfoca el libro como comienzo de todo:

Y podemos decir que en el principio fue el Libro. O la Historia. Porque la Historia comienza con el Libro y no con la Palabra, y antes de la Historia, del Libro, no había conciencia, no había espejo, no había nada. La prehistoria es la inconciencia, es la nada. (CSHUN, p. 732)

En la redacción de 1927 Unamuno toca sobre esta metáfora nuevamente para marcar el valor vivificante del libro:

Cuando un libro es cosa viva hay que comérselo, y el que se lo come, si a su vez es viviente, si

está de veras vivo, revive con esa comida ... Y he aquí porque suelo detenerme al azar de mis lecturas de toda clase de libros, y entre ellos del libro de la vida, de la historia que vivo, y del libro de la naturaleza en todos los puntos vitales. (CSHUN, p. 720)

Unamuno quiere no sólo que el libro sea algo vivo sino también algo sagrado al igual que los grandes libros religiosos _la Biblia, el Corán, etcétera e incluye al Quijote entre ellos_. El valor de la letra se destaca señalando que ésta no es ni idea ni esqueleto sino carne, al igual que Cristo, el Hijo de Dios hecho carne.

La metáfora del libro de la vida representa en el sentido más básico la palabra de Dios, el comienzo, la creación, la vitalidad. En el libro se busca la vida y el significado de esa vida. El hombre en función de escritor duplica el papel de creador y ofrece vida al lector y a sí mismo.

La relación entre autor y lector es interdependiente ya que se necesitan uno al otro: uno para dar vida y sentirse como creador y el otro para sacar vida y poder crear a su vez. El proceso tiene el potencial de repetirse un sinnúmero de veces ya que uno crea vida y el otro obtiene vida de esa creación para luego crear y repetir el proceso. A través de esta relación

encadenada e interdependiente se eternizan creador y creación.

Otra relación que se presenta como modo de eternización es la de padre e hijo _también marcada de forma igual en la relación de madre e hijo(a)_. El padre da vida al hijo para sentirse padre/creador y verse reflejado en su creación. El hijo toma vida y aprende del padre para luego convertirse en creador. A través del ciclo repetitivo se logra la eternización.

El libro, al igual que el hombre para Dios, representa el espejo en el que el autor/creador se ve reflejado y por medio del cual se conoce y se crea a la vez. Antes del libro, de la creación no había nada.

El libro representa la vida, la historia, la palabra de Dios. El dedo desnudo de Dios ha escrito sobre el polvo los libros de la Historia y de la Naturaleza al igual que el milagro de todos y cada uno de los hombres (CSHUN, p. 720). Por consiguiente, el hombre es producto de "... una leyenda, escrita u oral. Y no hay más que leyenda, o sea novela." (CSHUN, p. 764)

Unamuno dice que hay: "... muertos ambulantes y parlantes y gesticulantes y accionantes ..." que al acostarse sobre el polvo en el que el dedo de Dios escri-

bió no leen nada y como nada leen nada sueñan (CSHUN, p. 722). Pero él sí se detiene y va por los caminos de la ciudad y del campo, de la naturaleza y de la historia tratando de leer lo que ha escrito el dedo de Dios para comentarlo. Esta es la razón por la que se detiene ante todos los puntos de sus lecturas (CSHUN, p. 720).

Unamuno analiza el proceso de enloquecer por la lectura haciendo referencia a Don Quijote. Y señala que el que come libros enloquece porque se come la carne y logra salir de sí, trascender como en el término latino "ex-sistere" que equivale a existir. El indica que los que no comen libros no enloquecen sino que entontecen (CSHUN, p. 725). La lectura significa vida, existencia, salvación. El personaje ficticio autobiográfico de Cómo se hace una novela, U. Jugo de la Raza, ejemplifica la posibilidad de salvación a través de la obra literaria. La obra no es sólo la única posibilidad de vida y salvación de Jugo sino también de Unamuno _autor y lector de su propia obra_ y, por extensión, de todos los hombres.

La metáfora del libro como algo vivo, como carne, tiene raíz en lo de "comer un libro" que aparece con variantes como la de: "... el que se lo come (un libro),

si a su vez es viviente, si está de veras vivo, revive con esa comida." (CSHUN, p. 720) y lo de: "No me sigas leyendo porque te indigestaré y tendrás que vomitarme sin provecho ni para mí ni para ti." (CSHUN, p. 726).

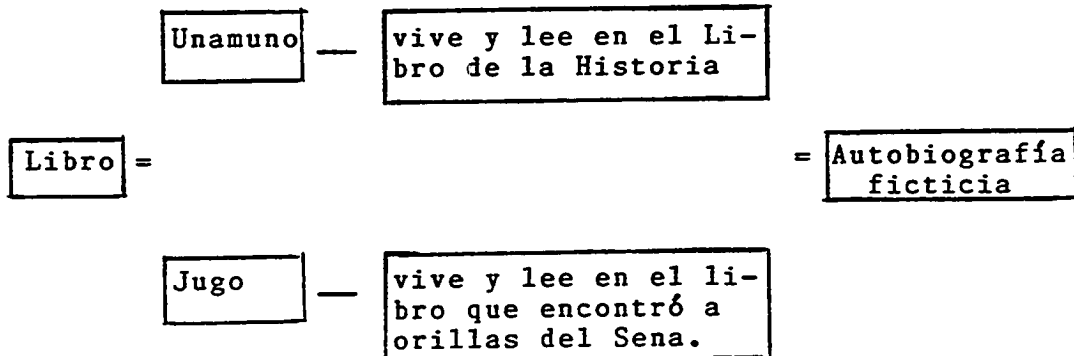
De la metáfora "comer un libro" nace también el sentido de "comentario" refiriéndose a lo de fijarse en todo lo que ha escrito el dedo de Dios para comentarlo. Unamuno titula "Comentario" la sección de su obra que escribe en respuesta al "Retrato" de Cassou. El título responde a las palabras de éste, Cassou, que señalan que Unamuno sólo escribe comentarios. Unamuno responde que la historia es "... el pensamiento de Dios en la tierra ..." (CSHUN, p. 723) y que "... hacer comentarios es hacer historia." (CSHUN, p. 724) lo que nos lleva a concluir que hacer comentarios es comentar el pensamiento de Dios en la tierra. Unamuno concluye diciendo que el mundo y la vida son: "Comentarios de comentarios y otra vez más comentarios." (CSHUN, p. 727)

Unamuno y U. Jugo de la Raza, su personaje ficticio autobiográfico, viven de la lectura y en la lectura (CSHUN, p. 732) y son productos de una leyenda (CSHUN, p. 764). Leyenda se usa a través del libro con sentido de historia, de novela. Los folios en blanco de su

manuscrito representan por un lado la nada, la prehistoria, la falta de leyenda que tanto aterroriza a Unamuno y por otro, lo escrito por Dios, la leyenda de cada uno de nosotros que el hombre tiene que esforzarse por descifrar y que tiene que hacer juntamente con Dios. Los folios en blanco, por consiguiente, son símbolos de una dualidad: la nada y el todo. Unamuno juega con esta oposición que funciona perfectamente dentro del esquema de la obra con el motivo de leer o no leer, actuar o no actuar. Una vez llenos, los folios representan vida, leyenda y es por eso que Unamuno dice: "He aquí que hago la leyenda en que he de enterrarme." (CSHUN, p. 734) Esa leyenda de la realidad es "... la sustancia, la íntima realidad de la realidad misma." (CSHUN, p. 733)

El "libro de la vida" gira sobre una metáfora doble en la que libro equivale a vida, a autobiografía y a la vez a novela, a leyenda. Tenemos entonces el plano autobiográfico de Unamuno que vive y lee en el Libro de la Historia y su personaje que hace paralelo de su vida y que vive y lee en el libro comprado a orillas del Sena.

(Vea la gráfica a continuación)



El libro como metáfora es uno de los temas más ricos de la obra. De aquí parte el motivo principal de la obra: la lectura. La lectura se proyecta sobre dos planos como pudimos observar en el esquema anterior: el novelesco en el que el motivo es leer o no leer, y el documental del Libro de la Historia _de la vida y política de Unamuno_ en el que existe el mismo motivo de leer o no leer que se traduce en actuar o no actuar. La lectura es la fuerza generadora que mueve la obra en una serie de acciones contrarias: leer o no leer, actuar o no actuar. La lectura se presenta como acción que adelanta la obra y su opuesto, la inactividad, como contramotivo que la problematiza.

El cambio esencial que existe en el texto de 1927 radica en el enfoque: el presente es el momento en que

Unamuno está viviendo en Hendaya y a través de ese presente se enfoca la obra. Unamuno insiste en que su propósito es el de revivir la experiencia pasada pero no puede escapar el que la experiencia y el texto correspondiente son partes del pasado y como tales se convierten en uno de los temas agregados de la obra. Estos temas agregados van a convertirse en tópicos importantísimos dentro de la obra ya que van a ayudar a proyectar al autor sobre tres presentes diferentes: 1924, 1925 y 1927. La triplicidad de presentes añade dimensión al autor que se presenta en proyección a través de un presente eterno.

5. Los relatos.

Al final del "Comentario", cuando Unamuno enfoca el texto de 1925, se refiere a "... tres relatos enchufados unos en otros ..." (CSHUN, p. 727). Armando Zubizarreta señala los tres relatos como constitutivos de la obra y marca la inclusión de uno dentro del otro como las cajitas de laca japonesas de que Unamuno habla al final del comentario³⁵.

Los tres relatos aparecen enchufados uno dentro del otro en una progresión en la que se depuran. El

35. Zubizarreta, Unamuno, p. 214.

primer relato es el de Unamuno y pertenece a lo que Zubizarreta ha llamado "plano histórico-documental"³⁶. Unamuno es la voz narrativa y el protagonista principal. El enfoque es sobre su vida y obra. La relación entre autor y lector es directa. Todo lo dicho en este plano es verificable: nombre, apellidos, ocupación, condiciones que llevaron al exilio del autor.

El segundo relato está enchufado dentro del primero y contiene el relato hipotético de U. Jugo de la Raza, personaje ficticio-autobiográfico. Unamuno es el narrador narración en tercera persona y U. Jugo de la Raza el personaje principal. La historia de U. Jugo de la Raza aparece a pedazos y se intercala en el relato de Unamuno. La relación con el primer relato es directa y se nota a primera vista ya que Unamuno deja los hilos que la conectan al descubierto. Los datos disminuyen en el segundo relato. Tenemos nombre y apellidos pero carecemos de otros detalles sobre su vida. De él sabemos, en esencia, que es lector y que busca vivir y encontrar significado para su vida a través de la obra que encuentra a orillas del Sena. Su problema se encierra en leer o no leer.

36. Zubizarreta, Unamuno, p. 78.

El tercer relato es el del libro leído por Jugo y que aparece dentro de su relato. Se trata de un libro fatídico en el que el autor es también el personaje principal y que contiene la amenaza de muerte. Nombres, apellidos, empleo y otros datos han desaparecido dejando sólo la amenaza de muerte para el lector que se atreva a llegar al final de la obra.

Dentro del plano documental aparecen dos relatos más: las cartas de Giuseppe Mazzini a Judit Sidoli y La piel de zapa, de Balzac. Las cartas de Mazzini podrían mirarse como una pequeña novela epistolar que da fondo al relato de Unamuno ya que semeja su situación de exiliado y de proscrito, alejado de patria y familia tratando de salvarse a través de la obra literaria. La piel de zapa, como ya se ha señalado, hace paralelo de la situación de U. Jugo de la Raza consumido por la palabra escrita que le da vida y a la vez lo llevará a la muerte. Unamuno indica al comienzo de la redacción de 1925 que había leído la obra en medio de las condiciones de ánimo en que se encontraba en el destierro y que ésta desempeñó un papel signficante en la idea de crear una novela que vendría a ser una autobiografía. Unamuno se refiere dos veces a La piel de zapa: la primera, al principio de la redacción de 1925 _como

ya señalé_ y la segunda, hacia el final de la redacción de 1925 para contarnos el final de la obra y del protagonista. La novela de Balzac enmarca el comienzo y el final de la redacción de 1925.

Armando Zubizarreta señala que en la redacción de 1927 cambia el equilibrio de los relatos ya que el plano documental es el que más gana en esta redacción. La novela de Jugo gana muy poco al no aparecer ni en el "Prólogo" ni en el "Comentario". En los comentarios encorchetados se ocupa poco de ella refiriéndose a ella en sólo cuatro comentarios _4, 10, 12 y 16_. En el primero de ellos aclara lo que quiso decir en cuanto al aburrimiento soberano de Jugo; en el segundo, añade el apelativo de "actor-lector" e indica que Jugo vive a través de la lectura; en el tercero, es en el único en que se dedica a la novela de Jugo con alguna dimensión y es para ofrecer una alternativa al viaje que hacía emprender a Jugo en 1925; en el último, varia las palabras que hacía decir a Jugo en 1925 y en vez de "...todo el mundo se muere..." diría "... todo dios se muere." (CSHUN, p. 749). Esto es muy poco si tenemos en cuenta de que hay veinte comentarios encorchetados y que la novela de Jugo sólo ocupa cuatro y que sólo uno de ellos es de alguna dimensión y podría cambiar

en algo la novelita. En las "Continuaciones" se refiere a la novela tres veces _una referencia breve y dos soluciones hipotéticas a la novela_.

La novela leída por U. Jugo de la Raza recibe sólo cuatro menciones en la redacción de 1927. En tres de ellas se le llama "libro fatídico" (CSHUN, pp. 756, 758 y 768) y en una "libro agorero" (CSHUN, p. 761).

Las cartas de Mazzini tampoco logran mayor mención en el texto de 1927. Unamuno las menciona dos veces en los comentarios pero no transcribe más ninguna carta.

A primera vista el argumento de Zubizarreta parece convincente ya que el único plano que parece haber incrementado en la redacción de 1927 es el documental, pero al fijarnos detalladamente en lo que ocurre en la obra vamos a encontrar que esta afirmación no es tan cierta como parece. Inés Azar disputa el argumento de Zubizarreta para señalar que el cambio que ha ocurrido tiene que ver con la línea que separa realidad de fantasía³⁷, lo cual tiene mayor veracidad.

En la obra de Unamuno no podemos referirnos específicamente a realidad y a fantasía sino a plano documental y a plano novelesco ya que el deslinde entre lo que

37. Azar, "Estructura", p. 192.

llamamos realidad y fantasía es casi inexistente, pues para él sólo hay un plano: el de Unamuno y éste está constituido por la fusión de los dos.

El llamado deslinde entre uno y otro plano se establece por el plano documental del período de escritura que queda como base en que apoyar nuestros pensamientos. En cada una de las redacciones vamos a encontrar que el plano documental del período anterior se ha adentrado dentro de la obra quedando al mismo nivel que la ficción. En la redacción de 1925, por ejemplo, la línea divisoria entre realidad y fantasía se encontraba en el plano documental de 1925. Esta línea era casi inexistente ya que los dos planos estaban directamente conectados y el plano documental de 1924 se había adentrado y quedado junto a la ficción.

La redacción de 1927 establece la línea divisoria a través del plano documental de 1927. Los planos documentales de 1924 y 1925 se han adentrado más en la obra quedando junto a la ficción.

Aunque es cierto que la novela de Jugo disminuye en importancia en la redacción de 1927 no podemos decir que el plano novelesco disminuye ya que toda la obra de 1925 se adentra en la redacción de 1927 quedando junto al plano novelesco. La obra queda como novela

dentro de novela sin que el plano novelesco disminuya en importancia. A través de las tres redacciones Unamuno juega con el lector llevándolo cautelosamente sin que éste se dé cuenta del juego a entrar en un mundo en el que el deslinde entre el plano documental y el novelesco es casi imposible. De aquí lo que él llama autobiografía novelesca o autobiografía ficticia como hemos decidido llamarle. La fusión de un plano con el otro es tal que las verdades no siempre se encuentran en la superficie del plano documental sino en el fondo del plano novelesco. La amenaza de muerte que se esconde mediante la posibilidad de salvación en el relato de Unamuno y aún en el de Jugo sale a la superficie en el libro fatídico leído por U. Jugo de la Raza dejando al descubierto aquello que la supuesta realidad había enmascarado.

IV. Carmen Martín Gaité .

A) Circunstancias que llevan a la creación de la obra.

a) La experiencia que dispara la creación.

El cuarto de atrás de Carmen Martín Gaité, Premio Nacional de Literatura 1978, parte de una experiencia de soledad y aislamiento y contiene, a la vez, la búsqueda de salvación a través de la obra literaria, ya que la autora trata de enhebrar sus relatos a modo de ordenamiento de su vida creándose así la ecuación vida = obra.

En la obra el aislamiento y la soledad provienen de una noche de insomnio y de tormenta que se suman a la sordera de la autora. Estos tres elementos el insomnio, la tormenta y la sordera funcionan aquí como una especie de destierro del mundo que rodea a la autora. Y ella se presenta a la expectativa del sueño que pueda o no llegar, incapaz de participar de la actividad común el dormir. Si estos elementos la aíslan del mundo, también tienen el poder de llevarla a la creación. La autora así lo reconoce al encabezar su libro con una cita de Georges Bataille:

La experiencia no puede ser comunicada sin lazos de silencio, de ocultamiento, de distancia.

38. Carmen Martín Gaité, El cuarto de atrás (Barcelona:

El silencio aparece dentro de la obra de Martín Gaité dotado de cualidades especiales, como la capacidad de engendrar la creación, y se presenta como anticipo de lo que va a ocurrir:

... un silencio especial que, de serlo tan densamente, cuenta más que si se oyera; eso era entonces también lo más típico, reconocía aquel silencio raro como el preludio de algo que iba a pasar, ... (ECDA, p. 9)

Al describir al silencio como "... contando más que si se oyera ..." la autora lo dota de todo tipo de posibilidades que anticipan no sólo ella sino también el lector. El silencio sirve de preámbulo al espectáculo que seguramente seguirá a continuación y que la autora compara con la expectativa del comienzo del circo y que disfruta tanto o más que éste:

..., sobre todo un sacarle gusto a aquella espera, vivirla a sabiendas de que lo mejor está siempre en esperar, desde pequeña he creído eso, hasta hace poco. (ECDA, p. 10)

Poco a poco, en un proceso gradual, el silencio lo va llenando todo, concentrando e intensificando los sentidos, magnificando las sensaciones, creando paralelos y otras veces mezclando pasado y presente.

Destino, 1981), p. 8. En adelante citaremos ECDA.

Carmen llevada por el silencio y el distanciamiento del mundo va a ponerse en contacto directo con sus sentidos y se va a escapar de la situación en que se encuentra a través de la creación. La autora trata de dormirse, cierra los ojos. Ante sus ojos aparece un desfile de estrellas ascendentes que tienen cara de payaso y queda en espera del momento en que caigan para entrar en su cuerpo como "...una droga intravenosa..." (ECDA, pp. 9-10). Carmen saborea la anticipación de ese momento tanto o más que el sueño/espectáculo mismo. Por revivir esa sensación estaba dispuesta a ofrecer su "... alma al diablo ..."(ECDA, p. 10).

La oferta del alma al diablo por revivir la experiencia anticipatoria de la infancia da comienzo a la creación. En un principio el proceso creativo es lento, como un juego. Los planos aparecen claramente delineados: plano documental, Carmen acostada en una cama con los ojos cerrados imaginando dibujar; plano novelesco, lo que la autora imagina.

Ella imagina hacer dibujos sencillos en una playa indefinida donde pinta con un palito la inicial de su nombre de pila. De esta "C" van a nacer tres elementos esenciales del relato: la casa, el cuarto y la cama.

Es interesante notar que la creación parte de la "C" de Carmen. La indicación es que a través del silencio y del aislamiento Carmen se ha ensimismado tanto que se ha convertido en el centro de su universo.

El dibujo inicial no queda perfecto pero según ella dice no importa ya que "las estrellitas" lo transformarán perfeccionándolo:

... la mutación de los decorados ha sido siempre la especialidad de las estrellitas fulgurantes, el primer número del espectáculo que anuncian aire arriba con su cara de payaso. (ECDA, p. 12)

El deslinde entre un plano y otro se va a ir borrando por medio de un proceso gradual en el que los lazos conectivos se retiran poco a poco hasta desaparecer. La transición ocurre por medio de los sentidos que intensificados hacen conexión entre una sensación presente y otra real o imaginada. Los sentidos van a funcionar como medio de conexión y de escape.

En medio de este mundo que ella ha creado todo puede transformarse, crearse y re-crearse hasta llegar al punto deseado. Una vez creado, el cuarto se hace tan real que la autora dice no saber distinguir en que cama está acostada:

Ha empezado el vaivén, ya no puedo saber si estoy acostada en es-

ta cama o en aquélla; creo, más bien, que paso de una en otra.
(ECDA, p. 12)

Los dos planos_ el documental y el novelesco_ están aún a la vista, uno sobre el otro como si estuvieran flotando paralelamente:

A intervalos predomina la disposición, connatural a mí como una segunda piel, de los muebles cuya presencia podría comprobar tan sólo con alargar el brazo y encender la luz, pero luego, sin transición, aquel dibujo que se insinuaba sobre la arena de la playa viene a quedar encima, ... (ECDA, p. 12)

Gradualmente se va de uno al otro a través de los sentidos. En esta transición inicial se va a la cama a través del contacto con la tela de la colcha y se pasa del cuarto documental del presente al cuarto infantil que la madre diseñó basándolo en un cuarto que vio en la revista Lecturas. La capacidad transformadora de la cama del cuarto infantil que se hacía diván era uno de los atractivos del cuarto para Carmen. De día podía acostarse en el diván al estilo de las mujeres que veía en la revista Lecturas ilustradas por Emilio Freixas que contenían las novelas cortas de Elisabeth Mulder. Carmen envidiaba a la escritora por el nombre y por escribir novelas cortas en las que había mujeres de miradas soñadoras, que fumaban y

recordaban una historia en su soledad.

El proceso creativo va a poner frente a nuestros ojos tres relatos que van a girar alrededor del cuarto: el cuarto del presente de Carmen, donde ésta se encuentra acostada en la cama en busca del sueño; el cuarto del pasado, el de la infancia y juventud de Carmen; y el cuarto de las fotonovelas de Elisabeth Mulder que Emilio Freixas ilustraba. En el primer relato, el del presente documental, Carmen se autorepresenta acostada en su cama a la espera de lo que pudiera pasar, con mirada soñadora, escondiendo una historia secreta que recuerda en la soledad; en el segundo, nos encontramos con Carmen de niña que está leyendo acostada en la cama/diván las fotonovelas. Las fotonovelas presentan en medio de la soledad a mujeres de mirada soñadora que, acostadas en una cama, recuerdan una historia secreta y parecen estar esperando algo que pudiera pasar. La historia de las fotonovelas viene a formar el tercer relato. La niña del pasado queda entre los otros dos relatos: el documental del presente y el novelesco del pasado que se espejan uno al otro y dejan pendiente la pregunta: ¿espeja la vida a la literatura o viceversa?

En el cuarto del pasado Carmen también tenía la misma experiencia de insomnio que en el presente. Cuando

cerraba los ojos veía las estrellas ascendientes con cara de payaso y el cuarto se transformaba en una de las de las ilustraciones de Emilio Freixas para las novelas cortas de Elisabeth Mulder. Ella se imaginaba similar a esas mujeres de las novelas de Mulder/Freixas siempre esperando algo, fumando, viviendo en un rasca-cielos.

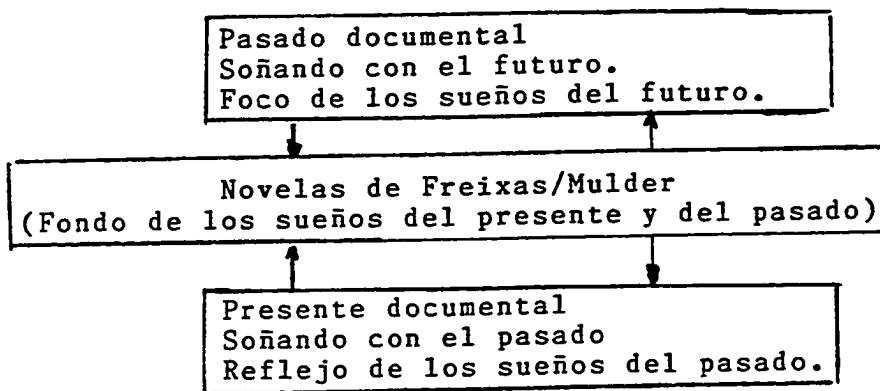
A través del cuarto del pasado Carmen introduce otro elemento esencial de la obra: la carta. Carmen leía una carta de alguien que le escribía desde una playa diciéndole que se acordaba de ella. En el plano documental del pasado se presenta de niña asomada al balcón diciendo:

'Algún día tendré penas que llorar, historias que recordar, bulevares anchos que recorrer, podré salir y perderme en la noche', la lava de mis insomnios estaba plagada de futuro. (ECDA, p. 15)

Carmen en el presente documental de la noche de insomnio y de tormenta sueña con el pasado documental de cuando era niña. Las novelas de Mulder/Freixas le permitían soñar con el futuro.

Las novelas de Mulder/Freixas quedan como base de los sueños del pasado y del presente de Carmen. Tenemos, entonces, a la niña del pasado que sueña con

el futuro que algún día tendrá y que utiliza la novela como base de esos sueños. El futuro con que soñaba de niña se ha convertido ahora en presente documental. Este presente espeja la situación pasada con que ahora sueña.



La fusión de los dos planos, el real y el novelesco, se patentiza a través de los sueños. No sabemos si el pasado ha soñado el presente o viceversa. Sin embargo, las fotonovelas de Freixas/Mulder quedan en el fondo marcando el ritmo de los llamados planos documentales, engendrando su llamada realidad.

En el primer capítulo, ayudada por el silencio y por el alejamiento del mundo, Carmen entra en contacto con todos los elementos esenciales para el relato.

Entre ellos podemos señalar: el paro del tiempo cronológico el reloj se para a las diez; los objetos están fuera de lugar y el desorden reina; según la perspectiva con que Carmen lo mire el cuarto está al derecho o al revés; el grabado de la "Conversación de Lutero con el diablo" que puede, en medio de la noche en vela, convertirse en un espejo que refleja la misma situación que espeja; la cesta de la abuela Rosario que contiene la carta real o ficticia de un hombre que dice pensar en Carmen y que le escribe desde una playa; el libro de Todorov; el deseo del juego en el doble sentido de jugar, crear y del juego del escóndite inglés; pasado y presente que se enfrentan; búsqueda de refugio en el pasado; búsqueda de comunicación expresada por las palabras "quiero verte, quiero verte" (ECDA, p. 25) dichas a un alguien indefinido.

El cuarto se convierte en el fondo de la obra. En él se encuentra Carmen con todos los objetos que la rodean y forman un mundo aparte, un cuarto de atrás alejado del mundo cotidiano que puede ser comparado con los rincones de la mente que guardan quién sabe qué secretos. Podríamos definirlo como centro de operaciones de la obra, lugar donde Carmen se recoge

para hacer y deshacer.

El segundo capítulo se abre con el contacto con el mundo exterior que se buscaba al final del primer capítulo y que ahora se consigue a través de una llamada telefónica de un hombre que dice que quiere ver a Carmen.

El tiempo cronológico marca otra vez son las doce y media. Carmen a pesar de no saber con quién habla y de no recordar la cita que el hombre dice tener accede a la entrevista. Ella se viste y atraviesa un largo pasillo con baldosas blancas y negras que semejan un tablero de ajedrez donde hay una cucaracha enorme. El largo pasillo que Carmen tiene que atravesar para ir a encontrarse con el hombre indica su alejamiento del mundo. La salida del cuarto es a medias ya que el hombre logra encontrar al sereno y sube sin que Carmen tenga necesidad de bajar. El pasillo queda también como anticipo de juego ya que la autora lo compara con un tablero de ajedrez. La cucaracha que ve antes de la llegada del hombre funciona como una ficha sobre el tablero haciendo diferentes jugadas que ella contrarresta con sus movimientos.

La visita del hombre crea cierta ansiedad mezclada con susto que podemos comparar a la sensación anticipatoria del espectáculo en el primer capítulo. Carmen

atraviesa el pasillo nuevamente _adentramiento en el plano novelesco_ acompañada del hombre vestido de negro. Al llegar a la sala de estar Carmen nota que ha dejado entreabierta la cortina que separa la sala de su cuarto. El hombre se acerca para fijarse en un cuadro que ella tiene a la puerta de su dormitorio. El cuadro se titula "El mundo al revés" y está compuesto de cuadros en negro y amarillo que representan escenas absurdas. El adentramiento en el plano novelesco es completo: el mundo al revés.

El hombre aparece en escena después de desaparecer la cucaracha y proclama su admiración por ellas. Carmen al describirlo dice que sus ojos "... brillan como dos cucarachas" (ECDA, p. 30), el mundo está al revés y la autora aparece lista para jugar, para crear.

El distanciamiento del mundo, ahora con el aliciente de un interlocutor, da pie a la conversación, que gira sobre la literatura de misterio. El producto de la creatividad se refleja en los folios que aparecen encima de la máquina de escribir y que contienen el primer capítulo de la obra.

A pesar de que la autora ha logrado establecer contacto con el hombre vestido de negro su distanciamiento del mundo continúa a causa de la sordera del

oído izquierdo.

Uno de los temas de conversación entre Carmen y el visitante es el de los viajes. A través de los viajes se va a enfocar la experiencia anticipatoria y la distancia como punto de perspectiva. La experiencia anticipatoria equivale una vez más a preámbulo de espectáculo como en el capítulo anterior. La dificultad sufrida para alcanzar lo deseado ayuda a hacer la experiencia más valiosa. La distancia física se convierte en punto de perspectiva ya que "Nunca se descubre del todo el secreto de lo que se tiene cerca." (ECDA, p. 47) La dualidad de puntos de vista según el enfoque se convierte en punto de conversación y marca los distintos puntos de vista. El cuarto donde conversan y que ella cree conocer a fondo puede que guarde secretos de ella. Esto es posible a causa de la proximidad y compenetración que ella tiene con lo que la rodea. Esta compenetración añade y limita al mismo tiempo a causa de que la costumbre encubre a veces el valor de las cosas.

Unos de los temas que surge en la conversación es el de la literatura como refugio, como medio de aislarse de las circunstancias. Carmen le pregunta al visitante si él cree que ella usa la literatura como

refugio. El le dice: "_Sí, por supuesto, pero no le vale de nada." (ECDA, p. 56) Ella le señala que hay que hacer el intento. Es un modo de defenderse, de encastillarse.

El tema permite la exploración de la literatura como medio de evasión de la realidad circundante. La literatura se convierte en puerta de salida de la soledad, del aislamiento y de cualquier circunstancia. Para Carmen la idea de escapar las circunstancias procede de su juventud, de los años de la guerra. Una amiga que tenía en el Instituto fue quien la enseñó a encastillarse para evadir las circunstancias que la rodeaban: el miedo, los bombardeos y el frío de los años de la guerra. La amiga era muy valiente, según ella, y se atrevía a todo en momentos en que el miedo prevalecía. Crearon una novela y la localizaron en una isla: la isla de Bergai.

La idea del escape, de la fuga, tiene raíz en el capítulo III, "Ven pronto a Cúnigan" en el que Carmen se aleja de su visitante con el propósito de buscarle una taza de té. En la cocina rodeada por los objetos que contienen su historia se pone en contacto con sus "yos" pasados y dialoga con ellos como dialogó antes con el hombre vestido de negro. El tópico se presenta

a través de la oposición de orden a desorden en la que orden equivale a falta de libertad, a restricción y desorden equivale al opuesto. Al ponerse en contacto con su pasado al que se enfrenta a través del viejo espejo que la vio crecer y del antiguo aparador recuerda el espíritu asfixiante de la casa de Madrid. Todo allí estaba en su lugar, no ocurría nada inesperado. Ella se sentía sofocada por el orden, la limpieza y la rutina. La idea de escapar a Cúnigan, "... un lugar mágico y único ..." (ECDA, p. 79) del que sólo sabía por una canción, le fascinaba. Señala que a pesar de querer escaparse para ir a Cúnigan, real o no, necesitaba de la soledad que nunca lograba. Su único aislamiento provenía de los auriculares con que se aislaba cuando venían las visitas rutinarias de sus padres pero aún entonces el aislamiento no era total porque "..., parecía de mala educación aislarse tanto, ..." (ECDA, p. 77). Para encontrar a Cúnigan necesitaba estar sola:

... a mí no me importaba carecer de pistas concretas, me bastaba con mis poderes mágicos y únicos, con mi deseo, pero lo grave era la falta de libertad, ese tipo de búsquedas hay que emprenderlas en soledad y corriendo ciertos riesgos; si no me dejaban sola, era inútil intentarlo. (ECDA, pp. 79-80)

La soledad es la vía necesaria para lograr el escape, sin ella, el intento es en vano.

El ansia de escapar que nace en medio de la atmósfera asfixiante de Madrid va a nutrirse a través de diferentes elementos: la visita a la modista con la transformación de la hermana de la modista _de persona a maniquí_ al modelar la ropa; los estrenos de cine o teatro que la introducían a vidas y a conflictos ajenos. La fascinación con el teatro la llevó a querer ser actriz para poder desdoblarse en cientos de vidas (ECDA, p. 85). Los ejercicios de redacción sobre la visita inesperada son también de este período. Otro antecedente importante del escape presentado en este capítulo es el del cuarto de atrás de la madre de Carmen, también un lugar de escape.

La búsqueda de salida se encuentra en el capítulo III, el logro o realización de lo deseado se encuentra en el capítulo VI, "La isla de Bergai". La primera mención de Bergai aparece en el capítulo II en la conversación de Carmen con el hombre vestido de negro pero no se explora el motivo hasta el VI.

El capítulo VI explora el nacimiento de la isla de Bergai a raíz de las necesidades de la guerra. La isla toma en la mente el lugar que físicamente ocupaba

el cuarto de atrás de la casa de Salamanca. El cuarto trasero de la casa había sido un recinto de libertad donde se podía jugar y gritar a toda voz sin miedo de castigo. Este era un lugar donde los objetos estaban todos fuera de lugar y que Carmen describe como "... un reino donde nada estaba prohibido." (ECDA, p. 187) La guerra desplazó el cuarto de atrás como lugar de placer y lo convirtió en un centro de amortización. La carencia física del lugar llevó a Carmen a buscar reemplazo y lo encontró en la isla de Bergai.

Bergai era el producto del apócope de los apellidos de Carmen y de la amiga del Instituto. La isla de Bergai existía en su imaginación. Había sido creada por ellas y para ellas como medio de evasión de la realidad circundante a modo de vivir cuando las circunstancias se hacían abrumadoras.

La amiga fue quien introdujo a Carmen a la literatura de evasión con Robinson Crusoe. La chica había sido llevada a la evasión por los conflictos reales que tenía. Ella señaló a Carmen como Robinson Crusoe había sacado partido de la mala suerte y le dijo que ellas podían hacer lo mismo. Así fue como juntas crearon una isla, la isla de Bergai, a la que se llegaba con la imaginación:

A Bergai se llegaba por el aire. Bastaba con mirar a la ventana, invocar el lugar con los ojos cerrados y se producía la levitación. "Siempre que notes que no te quieren mucho me dijo mi amiga, o que no entiendes algo, te vienes a Bergai. Yo te estaré esperando allí." (ECDA, p. 180)

Bergai se convirtió en refugio desde su creación, sirviendo a Carmen para evitar los problemas de la realidad circundante:

Fue la primera vez en mi vida que una riña de mis padres no me afectó, estábamos cenando y yo seguía imperturbable, les miraba como desde otro sitio, ¿entiende? (ECDA, pp. 194-195)

La otra vía de fuga, de evasión de la realidad que se explora en la obra es la locura. Locura y frescura van a presentarse como miembros de una misma familia y van a equivaler a atrevimiento, a comportamientos anómalos por transgredir la realidad establecida. A Carmen le fascinaban la locura y la frescura por las mismas razones que los demás las repudiaban: representaban la ruptura con lo establecido.

La fuga por altos ideales era también posible y cita a Don Quijote, Cristo y Santa Teresa. Ella pensaba que también era posible fugarse por placer pero no se atrevía a hacerlo abiertamente y por eso optó por el

escape interno:

..., me escaparía por los vericuetos secretos y sombríos de la imaginación, por la espiral de los sueños, por dentro, sin armar escándalo ni derribar paredes, lo sabía cada cual ha nacido para una cosa. (ECDA, p. 126)

Una vez que acepta esta vía escapatoria como la suya se da cuenta de que ha aceptado el absurdo:

Fugarse sin salir, más difícil todavía, un empeño de locos, contrario a las leyes de la gravedad y de lo tangible, el mundo al revés, sí. (ECDA, p. 126)

Tanto Carmen como el hombre vestido de negro, quien la amonesta por ser una fugada (ECDA, p. 126) en medio de la noche de insomnio y de tormenta, han pasado a habitar el mundo del absurdo, de la literatura, "El mundo al revés" _el cuadro del absurdo al que se han incorporado_.

La obra va a presentarnos la entrada al otro mundo: al mundo de la literatura al que se gana entrada a través del silencio, del aislamiento, del ocultamiento y cuyas claves revela en la cita de Bataille que encabeza la obra.

La obra literaria se va a presentar como avenida de salida de la soledad, que va a satisfacer la necesidad de encontrar un interlocutor para contar las cosas que

nos ocurren y poder completar el proceso narrativo que queda frustrado cuando no encontramos el interlocutor adecuado en el momento requerido.

b) La búsqueda de interlocutor.

En El cuarto de atrás de Carmen Martín Gaité vamos a presenciar el proceso de búsqueda y de elaboración del interlocutor. El relato aparece en el primer capítulo procesado, listo para ser contado pero careciendo de oídos que lo escuchen. El primer capítulo representa el preámbulo al espectáculo. Todos los elementos están en su lugar; sólo falta el momento en que la cortina se levante y el diálogo o espectáculo comience.

La anticipación del diálogo se utiliza para ir descubriendo gradualmente las claves del juego/diálogo/espectáculo que va a seguir a continuación: la falta de sueño; el deseo de jugar; el anticipo del espectáculo, saboreado tanto o más que el espectáculo mismo; las ganas de crear; los recuerdos del pasado y de las novelas que inspiraban sus sueños; las mutaciones del cuarto _ inspiradas por las revistas_; el grabado _"Conferencia de Lutero con el diablo"_; el libro de Todorov sobre la literatura fantástica; la carta, real o inventada, de alguien que le ha escrito desde una playa y, por último, las palabras que dice sin saber a quien las dice: "quiero verte, quiero verte" (ECDA, p. 25). Estas últimas palabras claramente

demuestran su deseo de dialogar en medio de la noche en vela.

El encuentro del diálogo se patentiza en el segundo capítulo que se abre con el sonido del teléfono. La acción de descolgar el auricular da apertura al diálogo con un desconocido. El hombre asegura tener una cita con Carmen y ella, a pesar de no recordarla y de no saber quién es el extraño, se esfuerza por entablar una conversación. Cuando él dice que se marchará y dejará la cita para otro día ella le insiste para que se quede:

_No, no se vaya. Estoy completamente despierta
le aseguro con una convicción incomprendible, como en si en mantener esa mentira me fuera la honra.
(ECDA, p. 27)

Sin duda alguna lo invita a subir y se prepara para recibirlo caminando por el largo pasillo con anticipación y ansia de juego.

Los planos _el novelesco y el documental_ van a quedar marcados o identificados por los colores blanco y negro: el negro _representado por la noche, la oscuridad, el desorden y el color negro de la ropa del visitante_ va a patentizar el plano novelesco; lo blanco _representado por el día, el orden, la limpieza y la

claridad _a su vez representa el plano documental.

La llegada del hombre es precedida por la salida de Carmen del cuarto de atrás. Para encontrarse con él, tiene que atravesar el largo pasillo de baldosas en blanco y negro _significativas de juego por semejar un tablero de ajedrez y también de un mundo en el que se mezclan lo real y lo ficticio_. El pasillo va a servir de preámbulo al diálogo que se entablará ya que se ha encontrado al interlocutor adecuado en el momento requerido.

Carmen describe la sala de estar, desde la perspectiva del pasillo, como envuelta en un "resplandor rojizo" (ECDA, p. 30) que podemos interpretar como una especie de infierno en el que entra acompañada del diablo _como en el grabado de la "Conversación de Lutero con el diablo"_. Para marcar la inversión de los planos _ahora domina el plano novelesco_ el hombre vestido de negro es atraído por el cuadro de "El mundo al revés". La inversión de los mundos se ha logrado. El diablo aceptó su alma y se ha convertido en su interlocutor.

El diálogo comienza en medio de la noche de tormenta _símbolo de lo oscuro, de lo misterioso, de lo novelesco_ y comienzan a hablar sobre la literatura

de misterio. Como señal de que el proceso narrativo se está completando Carmen nota que han aparecido folios escritos sobre la máquina de escribir (ECDA, p. 31) que contienen parte del material del capítulo I.

El diálogo entablado gira sobre aspectos de la vida de Carmen en el pasado y sobre la función de estos en la literatura. Pasado y presente se entremezclan en medio de la conversación al igual que realidad y fantasía. El elemento novelesco del pasado que sobresale es la revista Lecturas. Esta parece haber jugado un papel significativo en la formación de la autora. Las fotonovelas de ese período proveían a la autora con modelos de conducta y la hacían soñar con lo que no tenía amor, libertad, historias que contar. La literatura proveía todo aquello que a ella le faltaba y que añoraba. Su conducta presente refleja sus añoranzas del pasado. Las obras que escribe se nutren de la vida, de cosas que ha visto o ha leído. El resultado es que la literatura y la vida existen en una especie de proceso simbiótico.

El mundo de la literatura se presenta desde un principio como "... un desafío a la lógica ..." (ECDA, p. 55) ya que éste permite las opciones que la vida no brinda: es el mundo al revés.

El hombre vestido de negro va a encarnar cualidades opuestas a Carmen. La primera y más básica va a ser la oposición entre hombre y mujer que va a agregar un aliciente adicional a la conversación ya que existe la posibilidad de un romance. La oposición entre las dos personalidades añade tensión y crea interés en el diálogo.

Las preguntas que el hombre hace van a ser pertinentes y van a ayudar a que el diálogo se desarrolle. Su papel consiste en iniciar y dar aliciente a la autora para que la historia que guarda salga a la luz. Es curioso notar que en la literatura, en el plano del mundo al revés, un hombre con características demoníacas es el que ayuda a dar a luz al relato o creación de la autora. No es la creación de Dios sino la del diablo.

Carmen busca el hilo de la conversación y de las cosas que le ocurren para crear orden en medio de la noche en vela pero no logra hacerlo. El mundo está al revés y en desorden.

Carmen se encuentra en compañía de un hombre misterioso como cuando visitó el balneario, de niña, la "... está habitando la literatura." (ECDA, p. 49). El diálogo entablado fluye libremente pero la realidad del interlocutor con quien dialoga queda en cuestión.

La autora da dos indicaciones de ello al marcar: (a) que no puede distinguir entre lo que dice en voz alta y lo que piensa a causa de la sordera (ECDA, p. 118); y (b) cuando señala que siempre ha tenido problemas para discernir entre los seres ficticios y los reales (ECDA, p. 132).

La idea de la visita inesperada que se manifiesta en la noche de insomnio y de tormenta tiene raíces en su infancia. El sueño con lo inesperado como medio de romper con lo establecido se presenta en el capítulo III, "Ven pronto a Cúnigan". Carmen de joven soñaba con las visitas inesperadas que tuvieran algo interesante que decir (ECDA, p. 76). Esto representaba el reflejo de la literatura, enfocado en el primer capítulo, en que las mujeres de las fotonovelas siempre tenían una misteriosa historia que contar y esperaban algo en medio de la noche en vela (ECDA, p. 13).

El proceso de la búsqueda de interlocutor se va a duplicar en los grandes amores. Ella señala que estos nacen a raíz de carencias:

... no encontrará una sola obra
donde los grandes amores no se a-
sienten sobre la carencia de satis-
facciones reales. (ECDA, p. 181)

La búsqueda de interlocutor nace de la carencia de un

interlocutor adecuado en el momento requerido. Al no encontrarlo, el autor o la autora lo elabora para poder completar el proceso narrativo que había quedado frustrado por la carencia del último elemento que se necesitaba para completarlo.

La entrada del sueño al final del capítulo VI es significativa de que el relato ha terminado. Esto se indica también por medio del montón de folios que ahora lee el hombre vestido de negro:

..., le veo sentado en el suelo, frente de mí, con la espalda apoyada contra la cortina y el manojito de folios en las rodillitas. Los está leyendo atentamente y sonrío ... Me está entrando un poco de sueño _digo_. Pero no se vaya. (ECDA, pp. 200 - 201)

El siguiente capítulo se abre con la entrada de la hija de Carmen. La oscuridad deja de reinar cuando la hija de Carmen enciende la luz de la habitación. Son las cinco de la mañana. El tiempo cronológico ha empezado a contar de nuevo con la luz del día. La hija de Carmen ha venido acompañada de un chico, Juan Pablo lleva el nombre de dos de los apóstoles, significativo de la entrada del plano de la luz, del plano documental. El deseo del juego ha cesado también. Así lo vemos cuando Carmen hace referencia al espacio entre el espejo

y el aparador que antes le interesó: "... un tablero de juego abandonado, ..." (ECDA, p. 209).

El proceso narrativo se ha completado, el interlocutor ha desaparecido y como muestra de su trabajo quedan la cajita dorada y los folios del relato. Carmen comienza a leerlos y nos encontramos con las mismas palabras que encontramos al comienzo de El cuarto de atrás. Al igual que la cajita dorada la autora cierra con broche de oro el misterioso relato de la noche de insomnio y de tormenta en que realidad y fantasía se mezclaron sin dejar discernir con claridad entre uno y otro.

B. Estructura de la obra en función de la autobiografía ficticia.

El cuarto de atrás está dividido en siete capítulos. La división de la obra parece arbitraria a primera vista, pero no lo es. Un análisis detallado revela que ésta funciona en una serie de oposiciones entre los capítulos I y VII, II y V, III y VI. El capítulo IV funciona como foco o centro de la obra. Las oposiciones ponen en juego realidad (plano documental) y fantasía (plano novelesco) separándolas y uniéndolas hasta el punto de no poder discernir entre una y otra.

El capítulo IV se titula "El escondite inglés" y nos ofrece la visión "atrás de la fachada" de la obra: en él se completan y explican las ideas principales de la obra. La primera idea con que nos encontramos es con la idea de la oposición entre orden y desorden. La idea se da a través de la obra pero se explica con mayor detalle en el capítulo III "Ven pronto a Cúnigan", donde se presenta a través del enfrentamiento del "yo" presente con el "yo" pasado en el espejo. La idea básica es que el orden limita e inhibe mientras que el desorden conduce a la libertad, a la creación. La oposición orden/desorden es significativa también de la oposición entre plano documental y plano novelesco a través de

la obra. El plano documental está asociado con el orden, con las restricciones mientras que el desorden se asocia con la libertad de acción y la creatividad.

El planteamiento ideológico de la idea de orden en oposición a desorden se lleva a cabo en el capítulo III, según hemos señalado, pero no es hasta el capítulo IV que vemos como la idea funciona dentro de la obra. Esto lo vemos con la entrada de Carmen a la habitación donde se encuentra su visitante inesperado _en el capítulo III la visita inesperada había sido sólo un sueño, un ejercicio de redacción_. Al entrar encuentra al hombre de pie junto al escritorio contemplando el grabado de la "Conversación de Lutero con el diablo". Carmen se enfurece al ver que el grabado está fuera de lugar y acusa al hombre de haber entrado en su habitación. El lo niega y le dice:

Yo no he entrado nunca en el dormitorio de una mujer más que con su consentimiento dice.
Ha terminado de enderezar los vasos, lleva el grabado a la mesa y lo deposita junto a la máquina.
_A no ser _añade mirándolo_ que usted considere el dormitorio de Lutero como su propio dormitorio.
(ECDA, pp. 99-100)

El desorden devuelve la identidad a los objetos (ECDA, p. 78) según se apunta en el capítulo III. Las palabras

del hombre apuntan a la sospecha que tenemos desde el comienzo de la visita del hombre: el visitante inesperado es el diablo del grabado. Las palabras parecen guiarnos en esa dirección y Carmen no dice nada para contradecirlo. En medio de la noche en vela, realidad y fantasía se mezclan creando una realidad aparte.

La otra idea está ligada también a la del orden y es la de la lógica. En medio de la noche de insomnio y de tormenta, Carmen no comprende nada de lo que le está sucediendo: el grabado de la "Conversación de Lutero con el diablo" y el conjuro de la Gitanilla están fuera de lugar, el número de folios escritos encima de la máquina ha aumentado y ella no recuerda haber hecho nada de esto. Al no poder explicarse lo que ha ocurrido, ella se irrita y trata de buscar el hilo que la ayude a poner las cosas en orden. El hombre le dice entonces:

Bueno dice, cosas raras pasan a cada momento. El error está en que nos empeñamos en aplicarles la ley de la gravitación universal, o la ley del reloj, o cualquier otra ley de las que acatamos habitualmente sin discusión; se nos hace duro admitir que tengan ellas su propia ley. (ECDA, p. 103)

Y le señala que la irritación procede de no poder codifi-

car lo que pasa: "_¡Claro!; lo que nos irrita es que se nos escapa, que no la podemos codificar." (ECDA, p. 103) A los sueños, sin embargo, no les exigimos que caigan dentro de las leyes de la lógica establecida. En ellos es posible la transformación de personas y de lugares. Carmen concluye, con la ayuda del hombre, que en la vida al igual que en los sueños todo pasa por azar. La aceptación de esto ayuda a brindar una nueva dimensión a lo que ocurre en la vida diaria. Los sueños, por consiguiente, quedan como clave para comprender nuestra existencia. El paso de la historia, a la luz de esta conclusión, aparece directamente relacionado con el ritmo de los sueños. Por consiguiente, su libro sobre la postguerra tendrá que tener esta idea en cuenta:

...; el libro sobre la postguerra tengo que empezarlo en un momento de iluminación como el de ahora, relacionando el paso de la historia con el ritmo de los sueños, es un panorama tan ancho y tan revuelto, como una habitación donde cada cosa está en su sitio precisamente al haberse salido de sitio, ... (ECDA, p. 104)

Podemos observar que la idea del orden y desorden aparece ligada con diferentes aspectos de la obra a través del capítulo IV. Esta misma idea va a ser enfocada respecto

al paso del tiempo. Carmen dice que durante su infancia el tiempo pasaba sin sentirse:

...; y el tiempo pasaba de un extremo a otro, sin sentir, un año y otro año, a lo largo del banco aquel de piedra, como sobre una aguja de hacer media. Pasaba de una manera tramposa, de puntillas, el tiempo; a veces lo he comparado con el ritmo del escondite inglés, ¿conoce ese juego? (ECDA, pp. 108-109)

Unos folios más adelante explica que compara el ritmo del tiempo con el juego del escondite inglés porque el tiempo transcurre a hurtadillas, dejando una serie de imágenes sin referencia, al igual que en el juego del escondite inglés. En dicho juego cuando se vira la cabeza sólo se ven imágenes de niños sin movimiento. La dificultad para ordenar las ideas proviene de que al ser sólo imágenes separadas se hace difícil saber lo que viene antes o después (ECDA, p. 116).

La idea del tiempo como una serie de fotos sin fecha se utiliza para explicar la dificultad en ordenar las ideas sobre la guerra y la postguerra. Estas, al igual que las imágenes en el juego del escondite inglés, aparecen en la mente de la autora como una serie de fotos sin fecha.

Carmen se hizo el propósito de escribir un libro

sobre la postguerra el día del entierro de Franco. La idea original fue de escribir el libro en plan de memorias pero la rechazó por parecerle muy aburrida. Al recordar esta idea se le ocurrió que también había pensado escribir un libro fantástico y pensó que el modo más interesante de escribir los dos libros sería combinándolos en uno (ECDA, p. 128), o sea mezclando lo documental y lo fantástico o novelesco.

La idea de combinar los dos planos el documental y el novelesco para escribir el libro sobre la postguerra la lleva a pensar que la política es un juego del azar, en el que no existe ni orden ni razón y que ella describe como una especie de "acertijo inocuo" (ECDA, p. 131).

La idea del juego no sólo toca a la política sino también a la percepción de seres reales y ficticios. Para la autora los dos se combinan en una especie de juego en el que se hace difícil discernir entre unos y otros:

Lo que le quería decir es que yo, antes de la guerra, cuando oía hablar de Azaña, de Gil Robles, de Lerroux o del rey Alfonso XIII, que estaba en el exilio, o cuando los veía retratados en los periódicos, me parecían tan fantásticos como Wilfredo el Velloso o la sota de bastos, personajes de una baraja

con la que se podían hacer libremente toda clase de combinaciones, no me creía que existieran de verdad ni mandaran en nadie, y mucho menos consideraba que pudieran tener que ver conmigo o me pudieran prohibir algo... (ECDA, p. 132)

Francisco Franco fue el primer gobernante que ella dice haber sentido como tal a causa de que su presencia ocupaba todos los aspectos de la vida. Franco "...había paralizado el tiempo..." (ECDA, p. 133) durante su dictadura. El período de Franco en su mente era igual al juego del escondite inglés porque a pesar de todo lo que había ocurrido era como si el tiempo se hubiera esfumado dejando sólo imágenes sin referencia (ECDA, p. 138).

El capítulo IV enfoca dos ideas más que conectan con la idea de orden y desorden: la fuga y el aislamiento. El aislamiento de la autora proviene, primero, de su problema del oído que le hace difícil discernir entre lo que dice y lo que piensa (ECDA, p. 118) y, segundo, de las condiciones en que se encuentra una noche de insomnio y de tormenta. La idea del aislamiento se presenta en conexión con la fuga y como representativa de conductas anómalas que van en contra del orden establecido. Los modelos de conducta de la Sección Femenina consideraban el aislamiento como una

conducta incorrecta que conducía al victimismo (ECDA, p. 120). A Carmen le fascinaba la idea de aislarse, de "retirar los puentes levadizos" (ECDA, p.120) ya que le permitían rebelarse contra el orden establecido. A causa de que siempre ha sido recriminada por fugarse, ella se pone a la defensiva cuando el hombre vestido de negro la tilda de fugada:

El recelo me llega de muy atrás,
de los años del cuarto de atrás,
de los periódicos, de los púlpitos
y los confesonarios, del cuchicheo
indignado de las señoras que me miran
pasar con mis amigos camino del río,
a través de visillos levantados, ... (ECDA, pp.123-124)

Durante el período en que ella creció la sociedad condenaba todo lo que era distinto por ser anómalo. La frescura se considerada como una de las conductas anómalas ya que la comprendían como "... un atributo tentador y ambiguo de libertad, igual que su pariente la locura." (ECDA, p. 124). Las que se atrevían a hacerlo se les juzgaba como fugadas "... , era un baldón que casi ni se podía mencionar, una deshonra que se proclamaba gesticulando en voz baja, ..." (ECDA, p. 125).

Las conductas anómalas tenían un gran atractivo para Carmen. A Carmen le fascinaban la fuga, el aisla-

miento y la locura; sin embargo, ella rechazaba lo que la sociedad tildaba de bueno _conformarse, quedarse, aguantar_. El atributo de fugada que le da el hombre le permite analizar la situación desde dos puntos de vista: el de la sociedad que tiene interés en limitar, y el personal que lo hace por el placer de escapar las restricciones. Llega a la conclusión de que lo heroico cae dentro de la conducta anómala. Don Quijote, Santa Teresa y Cristo fueron fugados al igual que ella (ECDA, p. 125). La fuga de éstos fue en nombre de altos ideales pero también es posible fugarse por placer (ECDA, p. 125). Como no se atrevía a fugarse abiertamente optó por la fuga interna:

... me escaparía por los vericuetos secretos y sombríos de la imaginación, por la espiral de los sueños, por dentro, sin armar escándalo ni derribar paredes, lo sabía, cada cual ha nacido para una cosa. (ECDA, p. 126)

La idea del escape a través de los vericuetos de la imaginación representa una de las bases de la obra. Este medio de escape permite la realización de todas las posibilidades negadas por el mundo cotidiano, en otras palabras permite una vida alterna, una autobiografía ficticia que suple lo que el mundo documental no le puede brindar.

La aceptación de la fuga interna como medio de escape equivale a aceptar el absurdo, el absurdo del mundo al revés como en el cuadro de los aleluyas que Carmen contempla y al que siente haberse incorporado:

Miro a la pared de enfrente. "El mundo al revés": ... , yo también estoy ahí, yo también intervengo en la representación de esa historia. Fugarse sin salir, más difícil todavía, un empeño de locos, contrario a las leyes de la gravedad y de lo tangible, el mundo al revés, sí. (ECDA, p. 126)

El mundo del cuadro y el de la autora coinciden en el absurdo. Ella y su visitante han pasado a ser parte del mundo al revés. Dentro de este mundo el hombre vestido de negro desempeña el papel del juez ha descubierto al fugado y lo ha amonestado para que se siga fugando; y Carmen representa el papel de la fugada. La fusión de realidad y fantasía que aquí encontramos va a ser representativa de la que encontramos en la obra y que se expone a través de las oposiciones que se presentan en los capítulos que se contraponen. La diferencia principal entre estos capítulos y el capítulo IV es que en "El escondite inglés" se descubre la combinación de los elementos realidad y fantasía que queda escondida en los capítulos que se oponen ya que cada uno contiene una sola faceta.

Vamos a encontrar que los capítulos I y VII se contraponen y recogen diferentes aunque similares realidades. La oposición más básica que contienen es que uno abre y el otro cierra la obra. Además de esto encontramos que oponen aspectos de realidad y fantasía como dos facetas de una misma moneda.

La apertura del primer capítulo, "El hombre descalzo", presenta en plano documental a Carmen que se autorrepresenta acostada en una cama en busca del sueño:

... Y, sin embargo, yo juraría que la postura era la misma, creo que siempre he dormido así, con el brazo derecho debajo de la almohada y el cuerpo levemente apoyado contra ese flanco, las piernas buscando la juntura por donde se remete la sábana. (ECDA, p. 9)

El capítulo VII, "La cajita dorada", recoge el mismo pasaje pero convertido en literatura:

En el primero [refiriéndose al primer folio], en mayúsculas y con rotulador negro, está escrito "El cuarto de atrás". Lo levanto y empiezo a leer: "...Y, sin embargo, yo juraría que la postura era la misma, creo que siempre he dormido así, con el brazo derecho debajo de la almohada ... (ECDA, p. 210)

Lo que el capítulo I recoge en plano documental aparece convertido en literatura en el VII. Las circunstancias

se han invertido también ya que en el primer capítulo Carmen se presenta como escritora y en el último aparece como lectora de su propia obra _descubriendo y creando según lee_.

El primer capítulo recoge las circunstancias que llevan a la creación: soledad y aislamiento y el despertar de la creación en medio de esas circunstancias. El capítulo final, con los folios con el rótulo escrito en negro, señala la finalización del relato.

La oposición insomnio/sueño ocurre entre estos dos capítulos. El insomnio se asocia con la búsqueda de la experiencia (ECDA, p. 10). El deseo de jugar se manifiesta en las expresiones de la autora: hacer dibujos, trazar rayas con un palito sobre la arena, las estrellas con cara de payaso, el ansia del espectáculo, etcétera.

En el capítulo VII ya no existe el deseo de jugar y se enfoca el plano del juego anterior como "un tablero de juego abandonado" (ECDA, p. 209). El deseo de jugar ha sido reemplazado por el deseo de dormir. Donde antes había ansiedad por que llegara la experiencia ahora existen recuerdos. La experiencia pasada se simboliza a través de la cajita dorada que el hombre le regaló y que ha venido a formar parte del plano documental:

Estiro las piernas hacia la junta de la sábana y, al ir a meter el brazo debajo de la almohada, mis dedos tropiezan con un objeto pequeño y frío, cierro los ojos sonriendo y lo aprieto dentro de la mano ... es la cajita dorada. (ECDA, pp. 210-211)

El tiempo cronológico representa un punto de oposición entre los dos capítulos. En el primero se abre con el tiempo cronológico parado a las diez (ECDA, p. 15), hora en que la autora se acostó. El reloj parado indica el alejamiento del tiempo cronológico que deja de contar a través del relato. En el séptimo el reloj comienza a marcar de nuevo con la llegada de la hija de Carmen. Cuando la autora pregunta la hora y la hija dice que son las cinco, ella agrega inmediatamente: "¿Tan tarde?" (ECDA, p. 203). Esto indica que el tiempo ya cuenta.

Entre los capítulos I y VII existe la oposición de alejamiento y contacto con el mundo. En el primero, la autora se encuentra separada del mundo por la noche de insomnio y de tormenta; y en el séptimo, vuelve a establecer contacto directo con el mundo a través del diálogo con la hija. El alejamiento del mundo se simboliza a través de la noche de la oscuridad y el acercamiento a través de la luz, de la claridad. Esta

oposición tiene una dimensión adicional y es la de infierno/paraíso. La entrada al infierno, en el capítulo I, se marca por el grabado de Lutero y el diablo; y la entrada al paraíso, en el capítulo VII, se marca por la luz _la que pone la hija de Carmen para iluminar el cuarto y la luz del día_. La otra indicación de que ha abandonado el infierno la tenemos en la mención del nombre del chico que que trae a la hija: Juan Pablo _como mencionamos anteriormente, el chico lleva el nombre de dos de los apóstoles: Juan el evangelista y Pablo el apóstol de los gentiles_. La mención del nombre del chico es curiosa ya que con la entrada de éste termina la del hombre vestido de negro.

La oposición de papeles desempeñados no se limita a autor/lector sino también a niña/madre. El primer capítulo recoge la vuelta a la juventud a través de los recuerdos del pasado y el último, la mujer madura hecha madre.

Los capítulos II y V funcionan también a través de una serie de oposiciones. Ambos abren de forma similar: con la llamada telefónica de un desconocido. En el primero, Carmen despierta al sonido del teléfono:

Me despierta el sonido del teléfono,
lo cojo a tientas, sobresaltada,
sin saber desde dónde, y una

voz masculina desconocida pronuncia mi nombre y mis apellidos con un tono seguro en el que se trasluce cierto enojo. (ECDA, p. 27)

La llamada se caracteriza por la seguridad del hombre que contrasta con la inseguridad de Carmen.

En el séptimo el teléfono suena nuevamente y Carmen responde pero ahora es una mujer la que llama:

... descuelgo a tientas el teléfono... Una voz de mujer, con acento canario o andaluz, pronuncia al otro extremo del hilo un "oiga ..." desmayado, luego deletrea, muy despacio y con cierta vacilación, las cifras de mi teléfono, como si le costara leerlas en una agenda borrosa. (ECDA, p. 143)

La oposición entre las dos llamadas es obvia: en la primera, llama un hombre seguro de sí mismo que pronuncia con certeza el nombre y los apellidos de Carmen mientras que en la segunda, es una mujer quien llama. La incertidumbre cunde en su voz. El modo en que deletrea los números indica que no está segura de haber marcado el número correcto. Carmen es la que está en control de la situación.

Las llamadas tienen diferentes destinatarios: la primera, es para Carmen; la segunda, es para el visitante. La primera llamada es muy breve mientras que la segunda domina todo el capítulo.

Ambas llamadas nos llevan a conocer mejor a sus destinatarios: a Carmen y al hombre vestido de negro. La primera, porque da lugar a la visita del hombre que nos lleva a explorar la vida y obra de Carmen; la segunda, porque por medio de la conversación entre Carmen y Carola nos enteramos de algunos datos sobre la vida del misterioso visitante.

Existe también una oposición entre las iniciales "A" y "C" que quedan como incógnitas en los dos capítulos. En capítulo II, Carmen lee una carta que alguien le escribe desde una playa y que está firmada con una "A". En el V, Carola habla de las cartas que Alejandro tiene que están firmadas con una "C". La relación entre Carmen y Alejandro es posible, pero la coincidencia de tiempo y de lugar no existe. Carmen cita a Todorov como posible medio de explicación: "el tiempo y el espacio del mundo sobrenatural no son los de la vida cotidiana" (ECDA, p. 160). La dualidad de los mundos se establece: el plano documental y el plano novelesco. La obra juega con esto a través de las oposiciones de cosas o sucesos que son similares, pero que nunca logran unirse sino que aparecen como las fotos sin fecha a que se refería en el capítulo de "El escondite inglés".

La relación simbiótica entre vida y literatura se explora en detalle a través de estos dos capítulos. El segundo capítulo explora la incorporación de circunstancias vitales a la literatura. La explicación se hace a través del enfoque de una obra de Carmen, El balneario (1954), para indicar como ésta utilizó la experiencia de la visita al balneario de Cabreiroá, en Verín, para escribir su obra. La experiencia que tuvo al mirarse en un espejo durante su visita al balneario le hizo pensar que elementos de la vida se convierten en literatura:

... saqué el espejito, me miré y me encontré en el recuadro con unos ojos ajenos y absortos que no reconocía; noté que el botones, un chico de mi edad, me miraba sonriendo y eso me avergonzó un poco, fingí que me estaba sacando una carbonilla del ojo, pero pensaba angustiosamente que no era yo. Lo mismo que aquel sitio no era aquel sitio. Y tuve una premonición: "Esto es la literatura. Me está habitando la literatura." (ECDA, p. 49)

El capítulo V, en oposición al capítulo II, señala como la vida se nutre de la literatura. Los dos mundos se presentan como dos lados de una misma moneda. En la cita que sigue a continuación una situación creada en el pasado viene a dar vida a la situación actual:

[Carola pregunta] _Perdone, ¿es-

tá ahí Alejandro? No puedo evitar sonreír con una mezcla de sorpresa y felicidad con que aceptamos de inmediato, en el juego, las rachas de buena suerte; cuánto me gustaría poder contarle a mi amiga del Instituto lo que me está pasando al cabo de tantos años; sólo ella podría comprender lo maravilloso que es. Habíamos hecho una lista con los nombres de hombre que más nos gustaban, y dudamos bastante antes de elegir uno para el desconocido aquel de la novela ... En el capítulo siguiente, que me tocó empezar a mí, quedaban zanjadas las dudas: se llamaba Alejandro. (ECDA, pp.143-144)

Curiosamente en la novela juvenil, al igual que ahora, la identidad del desconocido no se revela hasta el quinto capítulo.

En estos dos capítulos se va a hablar de los viajes de los protagonistas principales: en el segundo, el viaje de Carmen a Portugal _un viaje planeado_; en el quinto, el viaje de Alejandro a Galicia _un viaje inesperado causado por la muerte del padre_. Ambos viajes van a ser significativos en sus vidas: el de Carmen, por ser su primer viaje al extranjero; el de Alejandro, por cambiar su perspectiva. De algún modo hacen lo mismo ya que cambian la perspectiva de los protagonistas.

Los capítulos III y VI también van a funcionar

como los otros dos pares que ya hemos estudiado, o sea a base de una serie de oposiciones. Los capítulos se titulan "Ven pronto a Cúnigan" y "La isla de Bergai". El primero representa la búsqueda de salida de la estructuración que la rodea y el último, el encuentro de la salida. Se enfocan curiosamente desde la perspectiva ansiada. El tercer capítulo presenta a Carmen sola en la cocina enfocando su pasado a través de los objetos que la rodean. El sexto, enfoca la entrada de Carmen a la habitación donde se encuentra el hombre y a través del diálogo sale a relucir la experiencia de escape del pasado.

El tercer capítulo recoge el enfrentamiento del "yo" presente con los "yos" pasados. El enfrentamiento se logra a través del contacto con los objetos que la rodean y recogen su historia _el espejo y el aparador_. El capítulo III marca el contraste entre pasado y presente a través de la oposición entre orden y desorden: pasado, ansia de desorden y libertad; presente, propósito de organización y de orden.

El contacto con el pasado recoge diferentes búsquedas de salida: a través de la guerra al orden y a la limpieza, el deseo de recibir visitas inesperadas que se desarrolló en los ejercicios de redacción,

el aislamiento parcial a través del uso de los auriculares, las visitas al teatro y a la modista que marcaban la transformación como medio de salida, la literatura como medio de escape, el sueño de encontrar a Cúnigan y el soñar con el cuarto de atrás de la madre. El común de todas estas búsquedas es la rebelión contra el orden establecido ya que restringe la individualidad que ella trata de afirmar.

En la búsqueda de Cúnigan se encarnan todos los deseos de la autora de lograr una identidad propia, libre de restricciones. La realidad del lugar es insignificante ya que lo que cuenta es que es "mágico y único" (ECDA, p. 79) porque brinda una posible salida.

El escape, frustrado en el capítulo III por la carencia de soledad y de aislamiento, encuentra vía en el capítulo VI con la creación de la isla de Bergai.

La creación de Bergai es precedida por un refugio actual: el cuarto de atrás. Este era un cuarto de la casa de Salamanca donde se podía hacer todo lo que se quería sin miedo al castigo:

Era muy grande y en él reinaban el desorden y la libertad, se permitía cantar a voz en cuello, cambiar de sitio los muebles, saltar encima del sofá desvencijado y con los muebles rotos al que llamábamos el pobre sofá, tumbarse en la alfombra,

mancharla de tinta, era un reino donde nada estaba prohibido. (ECDA, p. 187)

La guerra creó una especie de línea divisoria entre la infancia y el crecimiento. Ésta ocasionó: "La amortización del cuarto de atrás y su progresiva transformación en despensa ..." (ECDA, p. 188). Al perder el único espacio en que se sentía verdaderamente libre se vio forzada a encontrar otro medio de salida. La llave se la proveyó una chica del Instituto que tenía a los padres en la cárcel y que había aprendido a vivir al raso. Esta le señaló que a través de la invención se pueden evadir las circunstancias y le citó como ejemplo el caso de Robinson Crusoe (ECDA, p. 194). Juntas crearon "para refugiarse" (ECDA, p.194) la isla de Bergai. El refugio, una vez que lo encuentra, le permite escapar la realidad circundante y sustituirla por la que ella quiera:

Ya no volví a disgustarme por los juguetes que se me rompían y siempre que me reprendían o me negaban algún permiso o me reprendían por algo, me iba a Bergai, incluso soportaba sin molestia el olor a vinagre que iba tomando el cuarto de atrás, todo podía convertirse en otra cosa, dependía de la imaginación. Mi amiga me lo había enseñado, me había descubierto el placer de la evasión solitaria, esa

capacidad de invención que nos
hace sentirnos a salvo de la
muerte. (ECDA, p. 195)

La evasión por los vericuetos de la mente provee la modificación de la realidad circundante ya que permite experimentar otras realidades proveyendo a la vez la eternización ansiada por el ser humano.

El cuarto de atrás _el de la madre de Carmen y el de ella_ sirve como punto de contraste en estos dos capítulos. El cuarto de atrás de la madre era el de la casa de Cáceres. Allí la madre leía y soñaba con la carrera que la sociedad le cohibía por ser mujer. Ella fue quien animó a Carmen a estudiar y le dio una novela que se titulaba El amor catedrático. Dicha novela presentaba a una chica que se había atrevido a estudiar una carrera y que luego se enamoró y casó con su profesor de latín. A Carmen le gustaba mucho esta novelita porque era significativa de atrevimiento, pero le molestaba el que la literatura de la época no era fiel a la vida, ya que todo terminaba en plan de "happy end" y a ella eso le daba "mala espina" (ECDA, pp. 92-93).

El capítulo VI presenta el cuarto de atrás de Carmen, o sea de la hija. Se crea la oposición madre/hija para marcar el contraste entre una y otra.

Carmen pierde su cuarto físicamente pero ayudada por la mente escapa la realidad circundante. Pone en práctica la lección de la obra de que es posible atreverse y triunfar. En su atrevimiento hace que vida y obra se reflejen una en la otra. Como ejemplos de la relación que existe entre vida y obra podemos citar: Carmen se atrevió a estudiar una carrera, como la chica de la novela; su vida no terminó en "happy end", en contraste directo con las novelas que no reflejaban la realidad de la vida; y la materialización del sueño de los ejercicios de redacción juveniles con la realización de la visita inesperada.

El espejo juega un papel significativo en estos dos capítulos. En el tercer capítulo, la imagen de Carmen al verse reflejada en el espejo dispara el enfrentamiento con las imágenes del pasado: presente que busca el orden y la limpieza en contraste con el pasado en el que se ansiaba el desorden y la libertad. La Carmen del presente trata de guiar a las "Cármenes" del pasado. En el capítulo sexto Carmen se ve reflejada nuevamente en el espejo pero éste le devuelve una situación paralela a la del presente: el miedo a haber olvidado lo que iba a decir. En el presente, teme haber olvidado lo que iba a contar a su visitante; en el

pasado, el temor a haber olvidado el papel que iba a representar en uno de los entremeses de Cervantes. La resolución positiva de la situación del pasado le da ánimo para enfrentar la situación presente.

El espejo funciona dentro de la obra de dos maneras: una, para marcar el contraste entre pasado y presente y dos, para indicar situaciones paralelas de las que se puede aprender una lección.

El cuarto de atrás refleja a través de su estructura la fusión e interdependencia de vida y obra. Realidad y fantasía aparecen como dos facetas de una misma moneda que aunque presenten caras diferentes, en apariencia, son partes de una misma cosa.

Las oposiciones creadas entre los capítulos permiten observar cómo realidad y fantasía dependen una de otra e indican que no todo es lo que aparenta.

Los vericuetos de la mente permiten la exploración de posibilidades inexplorables por otros medios. A través de estas aventuras la persona logra vivir sus autobiografías ficticias que aunque distintas en apariencia, como las caras de la moneda, son partes de una sola y misma cosa. En este caso todos los personajes son Carmen y las situaciones que ellos exploran son situaciones que ella ha explorado o ha soñado con explo-

rar. La literatura, por consiguiente, a veces es reflejo de la vida y otras es la vida la que refleja la literatura.

C. Temas principales de El cuarto de atrás.

La obra gira alrededor de dos promesas de escritura la de escribir un libro en plan de memorias y un libro fantástico que se combinan en una para crear una autobiografía ficticia. La obra, por consiguiente, combina dos planos: el documental y el novelesco que se separan y entretajan en combinaciones que hacen casi imposible discernir entre uno y otro. La introducción de los temas gira alrededor de una idea básica en la que se oponen orden y desorden. El orden equivale a la realidad y se asocia con la estructuración y la falta de libertad mientras que el desorden equivale a la libertad de pensamiento y acción que se asocia con el plano novelesco.

Las circunstancias que sirven de fondo a la obra son equivalentes del desorden como indicación de la entrada en el plano novelesco: noche de tormenta, que equivale al desorden de la naturaleza; insomnio, equivalente a desorden personal. Ambas situaciones equivalen a la ruptura del orden establecido.

I. La madre patria: España.

El plano documental de la obra se recoge dentro del plano novelesco que encuadra la obra. Este surge,

por consiguiente, de modo desordenado sin prestar atención a fechas, o a que ocurrió antes o después.

La entrevista que hace el hombre vestido de negro a Carmen permite el enfoque del período de la guerra y la postguerra. La historia surge en plano de memorias entremezclada con alusiones literarias y comentarios sobre la vida y obra de la autora.

Carmen señala que el período de tiempo comprendido por la guerra y la postguerra los recuerda confundidos y que no sabe "... discernir el paso del tiempo a lo largo de ese período..." (ECDA, p. 133), ya que en su mente aparecen como una serie de imágenes sin referencia que ella compara con el juego del escondite inglés:

Porque es un poco así, el tiempo transcurre a hurtadillas, disimulando, no le vemos andar. Pero de pronto volvemos la cabeza y encontramos imágenes que se han desplazado a nuestras espaldas, fotos fijas, sin referencia de fecha, como las figuras de los niños del escondite inglés, a los que nunca se pillaba en movimiento. Por eso es tan difícil luego ordenar la memoria, entender lo que estaba antes y lo que estaba después. (ECDA, p. 116)

Franco se convierte en punto de referencia para la autora al enfocar ese período. Antes de él la política era algo confuso, con aspectos de juego:

Antes de Franco, mis nociones de

lo que pudiera estar pasando en el país eran confusas; ... lo que quiero decir es que a mí, hasta los nueve años, la política me parecía un enredo incomprensible y lejano, que no tenía por qué afectarme, un juego para entretenerse las personas mayores. Pero notaba que se divertían con aquel juego; ..., siempre estaban apareciendo cromos con personajes nuevos, y cada jugador proclamaba sus preferencias por uno determinado, igual que los niños podíamos preferir Shirley Temple a Laurel y Hardy, ... (ECDA, p. 130)

La idea de ver la política como un juego de adultos fue reforzada por el trabalenguas que el tío Joaquín aprendió al ingresar en el Partido Socialista. Dicho trabalenguas hablaba del estraperlo y contenía escondidos los nombres de los políticos del momento:

..., y yo me reafirmé en mi noción de que la política era un juego de combinaciones azarosas, como los solitarios, un acertijo inocuo. (ECDA, p. 131)

Los personajes históricos, al igual que la política, carecen de realidad y aparecen ante sus ojos como irreales e incapaces de afectar su destino:

Lo que quería decir es que yo, antes de la guerra, cuando oía hablar de Azaña, de Gil Robles, de Lerroix o del rey Alfonso XIII, que estaba en el exilio, o cuando los veía re-tratados en los periódicos, me parecían tan fantásticos como Wilfredo el Velloso o la sota de bastos,

personajes de una baraja con la que se podían hacer libremente toda clase de combinaciones, no me creía que existieran de verdad ni mandaran en nadie, y mucho menos consideraba que pudieran tener que ver conmigo ... (ECDA, p. 132)

Desde su punto de vista Franco fue el primer gobernante que contó como tal en su vida ya que su presencia se hizo sentir por todas partes y en todas las cosas (ECDA, pp. 132-133).

Con la muerte de Franco el bloque de tiempo que había quedado como una serie de imágenes sin referencia como en el juego del escondite inglés se desbloqueó:

Se acabó, nunca más, el tiempo se desbloqueaba, había desaparecido el encargado de atarlo y presidirlo, Franco inaugurando fábricas y pantanos, dictando penas de muerte, ..., mientras todos envejecíamos con él, debajo de él; ... (ECDA, pp.137-138)

El enfoque de circunstancias históricas se hace desde diferentes perspectivas utilizando el punto de vista juvenil como base de contraste con el punto de vista de los adultos y aún el de Carmen misma, ya adulta, que enfoca la situación retrospectivamente. Uno de los enfoques más interesantes es el del atentado contra la vida de Hitler en el mes de julio de 1944. Carmen, una chica de diecinueve años, visitaba el balneario

de Cabreiroá en compañía de sus padres cuando ocurrió el atentado. La noticia se convirtió en el tema de conversación de los adultos. Entre los que la comentaban estaba el chico que interesaba a Carmen y a quien ella había escrito una carta de despedida. El, distraído con la conversación, no prestó atención a Carmen y ella se enfadó al no comprender la dimensión de lo comentado:

A mí no me importaba nada de los alemanes, no entendía bien por qué habían venido a España durante nuestra guerra, por qué los alojaron en nuestras casas, no entendía nada de guerras ni quería entender, ...(ECDA, p. 54)

Mediante el enfoque retrospectivo Carmen se da cuenta de las consecuencias que el logro de aquel atentado pudo haber tenido: "... ,ahora pienso que la muerte de Hitler aquel mes de julio pudo haber cambiado el curso de la historia, ..." (ECDA, p. 54). Sin embargo durante esos momentos la historia carecía de significado: "... , nada de lo que venía en los libros de historia ni en los periódicos me lo creía, ..." (ECDA, p. 54).

Palabras como "fusilado", "víctima", "tirano", "militares", "patria" e "historia" (ECDA, p. 54) habían perdido la fuerza de significado para Carmen a causa de la repetición constante a que estaban expuestas. La historia, por consiguiente, se había hecho tan irreal

como la literatura o más que ella.

La presentación de los recuerdos de la guerra y los bombardeos también se hace a través de varios puntos de vista: (a) el de Carmen-niña, representante de la inocencia, para quien la búsqueda de refugio equivalía a un juego inventado por los mayores; (b) el de los adultos, que veían el riesgo de la situación y se refugiaban; (c) el de los adultos, que ignoraban los riesgos y pagaban el precio como el Churrero (ECDA, p. 60). A través de esta presentación el problema adquiere una visión tridimensional y su realidad se impone con mayor fuerza.

II. Los refugios.

La necesidad de refugio encaja también dentro de la idea básica de la obra de la oposición de orden a desorden ya que la búsqueda de refugio representa un rompimiento de la rutina diaria, o sea un desorden.

Vamos a encontrar que existen diferentes tipos de refugios aunque todos sirven el mismo propósito: la salvación de la persona, ya sea física o mentalmente. La búsqueda de refugio parte, por consiguiente, de algún tipo de carencia que crea la necesidad de evadir las circunstancias y refugiarse.

a) Refugio físico.

En la obra aparecen dos tipos de refugio físico: el primero, el refugio contra los bombardeos de los años de la guerra; el segundo, el cuarto de atrás. El primero, parte de una necesidad básica de protección y el segundo, de una necesidad de espacio físico personal. Ambos tienen la misma función ya que ambos permiten la evasión de las circunstancias.

El refugio físico puede aparecer en combinación con el refugio mental como podemos ver en el caso de Carmen durante los años de la guerra. Esta, al ir al refugio en compañía del hijo del comandante, evadía los bombardeos y se protegía físicamente pero también se evadía de las circunstancias de ese refugio físico por medio de la imaginación. A través de la imaginación, la búsqueda de refugio se convertía en un juego creado por los adultos y, el darle la mano al hijo del comandante se convertía en una de las aventuras que leía en las novelas rosas. La evasión de las circunstancias era total ya que lograba evadirlas tanto física como mentalmente.

El cuarto de atrás es otro tipo de refugio físico. Este a través del desorden y la libertad franquea la entrada al refugio mental al permitir no sólo la libertad de acción física sino también la mental.

En la obra se contrastan dos cuartos de atrás: el cuarto de atrás de la madre de Carmen y el de Carmen. El de la madre de Carmen es un refugio para soñar con los estudios y la carrera que la sociedad le prohíbe por ser mujer y el de Carmen, lugar de libertad personal. Ambos permiten la evasión de las circunstancias y suplen la necesidad de libertad y expansión que ambas requieren.

La pérdida del cuarto de atrás a causa de la guerra ocasionó la búsqueda de un refugio mental como medio total de evasión de las circunstancias.

b) El refugio mental.

Las raíces del refugio mental se encuentran en las diferentes búsquedas de ruptura con el orden y la estructuración que rodean a Carmen. Como ejemplo de ello está la guerra al orden y a la limpieza que queda como fondo de todas las otras búsquedas de salida. Una de ellas es la búsqueda de Cúnigan, un "lugar mágico y único" (ECDA, p. 79) de realidad cuestionable. Carmen ansía llegar a Cúnigan pero carece del requisito básico necesario para hacerlo: la soledad.

Otro tipo de búsqueda de ruptura del orden establecido se encuentra en el deseo de tener visitas inesperadas, una brecha en la costumbre. El deseo es inspirado por la lectura de novelas rosas y encuentra

expansión por medio de los ejercicios de redacción. La literatura queda como fondo y superficie del deseo de salida, inspirándolo y ofreciendo una vía de escape, ya que permite ensayar posibilidades no siempre accesibles a Carmen. Las "brechas en la costumbre" (ECDA, p. 76), por consiguiente, quedan como fondo de la literatura al permitir un enfoque fresco de circunstancias ordinarias.

Los auriculares negros de galana que Carmen se ponía durante las visitas rutinarias representan una especie de refugio mental ya que a través de la música logra escapar la realidad circundante a pesar de mantenerse visible físicamente.

La locura representa un modo arriesgado de buscar refugio mental. Cabe dentro de la idea de orden y desorden ya que se presenta como una fuerza contraria al orden establecido. Equivale a la fuga mental.

El tema inicial de la locura se aborda a través del Churrero que muere por no buscar refugio durante el bombardeo. Todos decían que estaba loco. No seguía las reglas establecidas por el juego de los adultos.

Cualquier ruptura con el orden establecido se consideraba como locura. Locura era la evasión, la fuga, etc.

El tema se enfrenta también en el capítulo V. La llamada de Carola hace que Carmen se encuentre momentáneamente fuera de control al no comprender la coincidencia del nombre de Alejandro con el del protagonista de su novela y lo de las cartas firmadas con una "C". Los eventos coinciden pero no el tiempo.

El estar fuera de control termina, para Carmen, cuando los papeles se invierten y Carola es la que está fuera de control, la que no comprende la situación:

De nuevo me he encastillado, ya es otro el loco, ya me he puesto a salvo yo una vez más. Lo pienso con satisfacción y mala conciencia, como siempre que, tras haberme asomado al abismo de la locura, he conseguido vencer el vértigo y dar un paso atrás, para convertirme en espectador de quienes se ahogan en ese torbellino oscuro; ...
(ECDA, p.148)

Carmen admite haber tenido unas "... relaciones espúreas, de tira y afloja, de fascinación y cautela, ..." (ECDA, p. 148) con la locura. Un día había encontrado a su padre leyendo El elogio de la locura, de Erasmo de Rotterdam. La situación le pareció contradictoria ya que ella consideraba a su padre como alguien totalmente opuesto a la locura. El padre le señaló que sólo alguien muy inteligente era capaz de analizar los aspectos positivos de la locura.

Otra manifestación de refugio o evasión se encuentra en el teatro donde los actores se desdoblan en otras vidas. Los viajes al teatro hicieron a Carmen soñar con ser actriz: "De mayor quería ser actriz, quería desdoblarme en cientos de vidas." (ECDA, p. 85)

El refugio mental de mayor importancia en la vida de Carmen va a ser la isla de Bergai. Dicha isla la crearon Carmen y la amiga del Instituto como medio para evadir las circunstancias de la guerra. La amortización del cuarto de atrás había terminado con la libertad del espacio físico. Al perderlo lo reemplazó con el refugio mental donde todo era posible aún escapar de la muerte:

 Mi amiga me lo había señalado,
 me había descubierto el placer
 de la evasión solitaria, esa
 capacidad de invención que nos
 hace sentirnos a salvo de la
 muerte. (ECDA, p. 195)

III. Vida y obra.

La relación de interdependencia entre vida y obra funciona como punto clave en la creación de El cuarto de atrás. La estructura de la obra lo demuestra a través de los capítulos que presentan versiones diferentes de una misma cosa oponiendo el plano documental al novelesco o viceversa sin dejarnos saber

cuál ocurrió primero.

La conversación de Carmen con el hombre vestido de negro que la entrevista permite la exposición de sus ideas sobre la literatura.

La relación entre vida y obra se explora al hablar de una novela juvenil que se titulaba El amor catedrático. La novela trataba de una chica que se atrevía a estudiar y que terminaba casándose con su profesor de latín. A Carmen le gustaba mucho esta novela por el atrevimiento inicial de la chica pero le defraudaba el final que presentaba el matrimonio como fin:

..., a mí el final me defraudó un poco, no me quedé muy convencida de que la chica esa hubiera acertado casándose con un hombre mucho más viejo que ella y maniático por añadidura, aparte de que pensé: "para ese viaje no necesitábamos alforjas", tanto ilusionarse con los estudios y desafiar a la sociedad que le impedía a una mujer realizarlos, para luego salir por ahí, en plan happy end, ..., como si la vida se hubiera terminado; pocas novelas o películas se atrevían a ir más allá y a decirnos en que se convertía aquel amor... (EC-DA, p. 92)

En su opinión, vida y obra deben coincidir reflejándose una a otra. La vida continúa después del matrimonio, por consiguiente, la literatura debe continuar también

y explorar lo que ocurre después de ese momento.

La literatura va a asociarse con la ruptura del orden establecido. Por medio de la ruptura, que equivale al desorden, las cosas salen de su lugar rutinario y adquieren otra dimensión al ser enfocadas desde una perspectiva distinta. Como ejemplo de esto quedan las visitas inesperadas que añaden una nueva dimensión a la realidad al alterar la rutina y cambiar el enfoque de la situación.

El tema de la visita inesperada es uno de los mejores ejemplos de la relación entre vida y obra. El tema se va a enfocar desde varios ángulos: a) sueño de juventud de tener una visita inesperada, b) el encuentro de una vía de salida para esos sueños por medio de los ejercicios de redacción, c) la visita inesperada que Carmen recibe en medio de la noche, d) la visita inesperada de esa noche convertida en novela.

La literatura equivale a un modo de vivir fuera de las circunstancias de la persona ya que por medio de ella se pueden explorar posibilidades inaccesibles en el momento de la escritura. La literatura sirve también como vía de salida para completar el proceso narrativo cuando existe una historia que contar. La relación es simbiótica ya que sacan provecho común.

La vida a veces se nutre de la literatura y otras es la literatura la que se nutre de la vida.

La literatura también va a asociarse con la rutina según ilustra Carmen por medio de la visita al balneario de Cabreiroá, en Verín. El balneario se presenta como "..., un mundo inmerso en la costumbre, rodeado de seguridades, ..." (ECDA, p. 48) donde todo se hace irreal a causa de su excesiva normalidad:

Nada de aquello me parecía verdad; sentía que me estaban engañando cuando al hacerme recitar con ellos el texto de una función aparentemente inocua pero que encubría tal vez sordas amenazas. (ECDA, p. 48)

Y concluye: "Esto es la literatura. Me está habitando la literatura." (ECDA, p. 49) La visita al balneario provee a Carmen con material para escribir su obra El balneario que queda como ejemplo de como circunstancias vitales se transforman en literatura.

La literatura de misterio se enfoca partiendo de la ambigüedad. Su clave reside en "..., no saber si aquello que se ha visto es verdad o mentira, no saberlo nunca." (ECDA, p. 53) La literatura funciona como "... un desafío a la lógica ..." y no como "... un refugio contra la incertidumbre." (ECDA, p. 55)

La conversación sobre los viajes permite el enfoque

del perspectivismo. Carmen apunta que "Nunca se descubre del todo el secreto de lo que se tiene cerca." (ECDA, p. 47) Cita como ejemplo las diferentes perspectivas con que ella y el hombre enfocan el cuarto donde conversan: la de Carmen, que a causa de su proximidad ignora cosas que saltan a la vista de un extraño; la del hombre, para quien todo es nuevo y logra captar detalles que Carmen ya ignora.

Las versiones contradictorias se establecen como base de la literatura al recoger aspectos diferentes de una misma persona o de un suceso:

...; lo más excitante son las versiones contradictorias, constituyen la base de la literatura, no somos un solo ser, sino muchos, de la misma manera que tampoco la historia es esa que se escribe poniendo en orden las fechas y se nos presenta como inamovible, cada persona que nos ha visto o hablado alguna vez guarda una pieza del rompecabezas que nunca podremos contemplar entero. Mi imagen se desnuda y refracta en infinitos reflejos ... (ECDA, p. 167)

La persona, al igual que la historia, es producto de un proceso activo constante en el que participan muchos. Al ser producto de muchos, cada persona con quien tenemos contacto ayuda a la elaboración con una versión diferente que recoge las cosas que ésta ve según

su perspectiva. Por consiguiente, no somos sólomente una persona sino muchas al ser producto de cómo nos vemos y de cómo se nos ve y no tenemos una autobiografía singular sino autobiografías múltiples. La historia, como ya señalamos, es también parte del mismo proceso de elaboración ya que se trata de un suceso enfocado desde diferentes perspectivas. Cada persona recoge aquello que le interesa según su punto de vista sin que nadie logre recoger la historia en su totalidad.

La relación entre vida y obra es tal que: "Siempre hay un texto soñado, indeciso y fugaz, anterior al que de verdad se recita, barrido por él." (ECDA, p. 40) Pero nunca sabemos a qué plano pertenece el texto original, si al plano documental o al novelesco. La relación es simbiótica, por consiguiente la supervivencia de uno depende del otro y viceversa.

IV. El relato y sus fuentes.

El relato principal de la obra es el de Carmen Martín Gaité, una escritora que se autorepresenta en medio de una noche de insomnio y de tormenta en la que recibe la visita inesperada de un hombre vestido de negro que dice ser entrevistador por oficio. A lo largo de la noche en vela Carmen y su visitante establecen una extraña relación que estimula a la autora a

recordar momentos de su niñez y juventud. La conversación le permite a ésta exponer sus ideas sobre vida, obra, historia, misterio, etc.

Vida y obra aparecen como procesos activos. Como resultado de ello, la obra se escribe inadvertidamente mientras se habla y el relato surge de forma desordenada como las piezas de un rompecabezas: un pedazo aquí y otro allá.

El relato de Carmen el relato principal recoge a través del diálogo la creación en progreso de la obra. Esta es el producto de la combinación de elementos documentales y novelescos y gira alrededor de dos promesas de escritura que Carmen ha hecho: (a) la de escribir una novela fantástica inspirada por la lectura de la Introducción a la literatura fantástica, de Todorov; (b) la de escribir un libro sobre la guerra y la postguerra en forma de memorias. La combinación de ambas promesas es lo que vemos en el libro que surge ante nuestros ojos.

La vida de Carmen va a nutrirse de las novelas rosas, de los sueños, de los cuadros_ el de la "Conferencia de Lutero con el diablo" y el de "El mundo al revés", de las películas, canciones, viajes, etc. El relato que surge y que se convierte en obra es

producto de todo lo que toca a Carmen. Al afectarla a ella, afecta a la obra ya que han llegado a ser parte de su ser una de sus autobiografías.

La obra recoge dos procesos activos: a) vida inspirada por literatura y b) literatura inspirada por vida. La formación del relato recoge la relación simbiótica al exponer vida y obra como versiones distintas de una misma cosa.

El cuarto que Carmen tenía durante su juventud y su niñez sirve para ilustrar la relación simbiótica que se establece en la obra. El cuarto fue inspirado por una de las ilustraciones de la revista Lecturas (la literatura queda como fondo de su creación). Los sueños y aspiraciones de Carmen también van a tener fondo en las fotonovelas de la misma revista y al realizarse van a ingresar de nuevo al plano novelesco al convertirse en literatura.

El papel del cuarto es múltiple dentro de la obra ya que queda como símbolo de aislamiento y de libertad física y mental. El cuarto se enfoca dentro del relato principal como centro de operación de la autora que lo convierte en el parámetro de su mundo al aislarla del exterior. A la vez que la aísla la pone en contacto con sus sentidos y le abre, a través de la mente, las

puertas para la exploración ilimitada.

La literatura, por consiguiente, queda como fondo y superficie de la vida de Carmen ya que le ofrece la posibilidad de explorar (vivir) diferentes situaciones a la vez que le permite dar salida al proceso narrativo.

El comienzo de la obra recoge en plano documental a la autora en una situación que va a encontrar paralelo en una situación de una novela rosa del pasado. La obra se abre con Carmen, en pijama, acostada en una cama sin poder dormirse. A pesar de que es tarde, ella está a la espera de que pueda pasar algo, mientras que recuerda en el silencio de la noche historias del pasado. En el segundo capítulo recibe una llamada telefónica.

Si comparamos lo que ocurre en el plano documental con la descripción de las mujeres de las novelas rosas leídas por Carmen vamos a encontrar que existe un paralelo casi exacto entre las dos versiones:

... aparecían en pijama, con perneras de amplio vuelo, pero aunque fuera de noche, siempre estaban despiertas, esperando algo, probablemente una llamada telefónica, y detrás de los labios amargos y de los ojos entornados se escondía una historia secreta que estaban recordando en soledad.
(ECDA, p. 13)

El plano documental refleja lo ocurrido en el plano novelesco que queda de fondo y que ahora se convierte en superficie. Al llegar al capítulo final encontramos que todo lo que le ha estado ocurriendo a Carmen en medio de la noche en vela se ha convertido en literatura. La literatura se establece como principio (fuente de inspiración) y como fin (propósito final) de la historia de Carmen.

Algo similar ocurre con la visita inesperada. La inspiración del tema se encuentra en el deseo juvenil de Carmen de recibir una visita inesperada. Como el deseo no se realizaba en la vida, Carmen le dio salida (al deseo) por medio de los ejercicios de redacción. De adulta, en medio de una noche de insomnio y de tormenta, recibe por fin una visita inesperada (plano documental) y la convierte en literatura (plano novelesco). Presenciamos el desarrollo del tema de la visita inesperada en el que las añoranzas del pasado se convierten en literatura; se manifiestan en el plano documental sólo para convertirse nuevamente en literatura. La literatura queda como vía de salida en el pasado y en el presente de Carmen ya que la provee con un medio para: (a) explorar posibilidades irrealizables en el momento de la escritura (otro modo de vivir) y

(b) completar el proceso narrativo contando a un interlocutor ideal lo ocurrido.

El relato principal aparece entretelado con otros relatos que corren a través de la obra y que giran alrededor de la vida y obra de Carmen. Entre ellos encontramos la historia de amor y de misterio que surge al Carmen encontrar una carta, real o imaginada, de alguien que le escribe desde una playa diciéndole que la recuerda y que está firmada con una borrosa "A". La historia aparece dentro del relato como una de las posibles autobiografías de Carmen.

La otra versión del mismo relato, la del hombre que supuestamente escribe la carta, la vamos a encontrar en el relato de Alejandro que Carola cuenta a Carmen. Alejandro también tiene cartas de una mujer que le escribe y que firma con una "C". Los protagonistas del relato de "C" y "A" parecen ser Carmen y su extraño visitante vestido de negro pero la ambigüedad permanece a través de los dos relatos y de toda la obra.

El fondo de estos dos relatos se encuentra en las novelas rosas: una, de la revista Lecturas en que los protagonistas se llamaban Raimundo y Esperanza; la otra, una novela escrita por Carmen con una amiga del Instituto en que los protagonistas se llamaban Alejandro y

Esmeralda.

De las dos novelas rosas tenemos pocos detalles y los que tenemos aparecen de forma desordenada a través de la narración. Su función principal va a ser la de servir de fondo a momentos presentes. De la novela de Raimundo y Esperanza sabemos sólomente que después de una larga separación se encontraban. La emocionante reunión ocurría en una habitación en la que había un sofá donde se sentaban a conversar y discutir sus penas. Carmen va a recordar la novela al hallarse en circunstancias similares. Un ejemplo lo tenemos cuando Carmen siente miedo al oír los truenos y logra tranquilizarse con la ayuda del hombre. Esto le recuerda la novela rosa en el momento en que Esperanza le dice a Raimundo: "Oh, Raimundo, contigo nunca tengo miedo." (ECDA, p. 40) La situación semeja la de Carmen y su visitante que aparecen en una habitación sentados en un sofá conversando sobre la literatura de misterio. Carmen señala entonces que: "Siempre hay un texto soñado, indeciso y fugaz, anterior al que de verdad se recita, barrido por él." (ECDA, p. 40)

Carmen resume el argumento de la novela rosa escrita por ella y la amiga del Instituto y señala que no lograron terminarla:

..., la protagonista se llamaba Esmeralda, se escapó de su casa una noche porque sus padres eran demasiado ricos y ella quería conocer la aventura de vivir al raso, se encontró, junto a un acantilado, con un desconocido vestido de negro que estaba de espaldas, mirando al mar. (ECDA, p. 58)

La novela de Alejandro y Esmeralda tiene todos los elementos de las novelas rosas de la revista Lecturas. El nombre de las protagonistas femeninas es bastante similar: Esperanza y Esmeralda. El encuentro en ambas novelas es entre hombre y mujer. La novela rosa de Carmen está por terminar como señal de que la vida continúa y la obra así lo refleja.

Las dos novelas rosas contienen elementos que vamos a ver repetidos en el relato de Carmen y el extraño que la visita. Los nombres femeninos son de los nombres que a Carmen le hubiera gustado tener:

... me hubiera gustado más llamarme Esperanza o Esmeralda o Elisabeth, como Elisabeth Mulder, estaban de moda los nombres con E. largos y exóticos, el mío no sorprendía a nadie, ... (ECDA, p. 24)

Los nombres añorados por Carmen quedan como señal de que las protagonistas que lo llevan puedan encarnar unas de sus autobiografías posibles.

El hombre, como en la novela rosa escrita por Carmen

y su amiga, parece saber todos los detalles de la vida de Carmen. Los nombres masculinos coinciden también: Alejandro era el nombre del protagonista de la novela rosa de Carmen (ECDA, p. 144) y se trataba de un hombre vestido de negro. Alejandro es también el nombre del hombre procurado por Carola (ECDA, p. 143) y que tiene las cartas de una mujer firmadas con una "C". El Alejandro de la novela sabía quién era la mujer desde el primer momento en que se encontraron en el acantilado pero no se lo dirá hasta el capítulo quinto. En el relato de Carmen ella no sabe el nombre del visitante hasta el capítulo quinto en que Carola llama y pregunta por Alejandro. La ambigüedad continúa porque ni Carmen ni el lector están seguros de que el visitante sea en realidad el Alejandro de que Carola habla. Algunos detalles no coinciden lo que añade al misterio y a la incertidumbre.

Los relatos: el de Carmen en medio de la noche en vela con su visitante inesperado, el de "C" y "A", y el de los protagonistas de la novela rosa de Lecturas aparecen entrettejidos y encajan libremente unos dentro de otros sin seguir ningún tipo de orden en particular. Los relatos aparecen como piezas de un rompecabezas. Cada uno de los relatos funciona como una pieza de la

historia total que nunca queda por completo al descubierto.

El primer relato es el más extenso y contiene detalles de la vida y obra de Carmen, de su pasado y presente al igual que de las cosas que han influido su vida. El segundo, el de "A" y "C", surge por medio de la carta y a través de la conversación con Carola. Semeja aspectos de la vida de Carmen y su visitante pero queda envuelto en el misterio. El tercer relato, el de las novelas rosas, surge sólo en pequeños pedazos que semejan situaciones del primer y segundo relato.

Los relatos recogidos dentro de la obra son:

A) Relato principal: Carmen recibe una visita inesperada en medio de la noche. A través del diálogo que se establece entre Carmen y su visitante la autora logra ponerse en contacto con elementos de su vida pasada y presente y de sus obras. Escritura de la obra en proceso que combina dos promesas de escribir dos libros diferentes: un libro fantástico y un libro en plan de memorias.

B) El relato de "A" y "C" paralelo al primer relato, queda como fondo de él ya que se implica que los protagonistas son en realidad Alejandro y Carmen. Se exploran las dos historias como autobiografías posibles

de los dos protagonistas principales.

C) Las novelas rosas: La novela de Raimundo y Esperanza de la revista Lecturas y la de Alejandro y Esmeralda, creada por Carmen y la amiga del Instituto que se ambienta en la isla de Bergai. Los nombres de las dos protagonistas femeninas son los nombres que Carmen dice le hubiera gustado tener a ella.

D) El libro de Todorov, Introducción a la literatura fantástica.

E) Un libro en plan de memorias de la guerra y la postguerra.

F) El libro de Dashiell Hammett, El hombre delgado que queda como fondo de la literatura de misterio. Su papel dentro de la obra no se descubre hasta el capítulo después de que el libro aparece terminado.

G) Dos cuadros: "Conversación de Lutero con el diablo" y "El mundo al revés" que quedan como fuentes de inspiración y parecen reproducir lo que ocurre en el libro.

V. Jorge Semprún.

A. Circunstancias que llevan a la creación de la obra.

a). La experiencia que dispara la creación.

La experiencia que dispara la creación en la Autobiografía de Federico Sánchez (Premio Planeta 1977)³⁹, de Jorge Semprún es la expulsión de Federico Sánchez, seudónimo de Jorge Semprún, del Partido Comunista de España.

La obra gira alrededor del momento de la expulsión y transcurre entre el momento en que la Pasionaria, Dolores Ibárruri, pide la palabra en la reunión plenaria del Comité Ejecutivo del Partido Comunista Español y el momento en que pronuncia las palabras que expulsarán a Federico Sánchez "... al infierno de las tinieblas exteriores." (ADFS, p. 16) El tiempo cronológico de la acción es muy breve, no más de unos minutos. Sin embargo, a través de la fuga mental se reconstruye toda la vida de Jorge Semprún/Federico Sánchez.

El propósito de la reunión del Comité Ejecutivo del PCE es para tomar una decisión en cuanto a la discre-

39. Jorge Semprún, Autobiografía de Federico Sánchez, octava edición (Barcelona: Planeta, 1978). En adelante citaremos ADFS.

pancia de opinión entre el partido y dos de sus militantes: Federico Sánchez/Jorge Semprún y Fernando Claudín. A pesar de que se está cumpliendo con las formalidades necesarias la decisión ya está hecha:

Y es que Pasionaria ha pedido la palabra y sabes que es un momento decisivo.

No es que vaya a cambiar nada, por supuesto. Todo está ya dicho, decidido, atado y bien atado. Ya está visto que no convenceréis a los demás, ni Fernando Claudín ni tú, y que los demás tampoco van a convenceros ni a Fernando ni a ti.

(ADFS, p. 30)

La decisión es que Federico Sánchez/Jorge Semprún y Fernando Claudín serán expulsados del PCE e ingresarán al rango de los inexistentes.

La soledad y el aislamiento de Federico Sánchez/Jorge Semprún es total. A pesar de que se encuentra en una sala llena de gente que conoce y con quien ha compartido experiencias de trabajo clandestino, se siente desconectado de ellos por el rechazo de su persona y de su ideología. La única persona con quien comparte la experiencia es Fernando Claudín y el partido se ha encargado de separarlos. La posibilidad de dialogar con alguien que pueda escuchar y comprender su punto de vista es inexistente en ese momento.

En la memoria del partido Federico Sánchez dejará

de existir con la expulsión, ya que fuera del partido, como fuera de la Iglesia, no hay ni salvación ni existencia:

Fuera de la Iglesia no hay salvación, fuera del partido tampoco. Peor aún: fuera del partido no hay ni salvación ni existencia. Fuera del partido se deja de existir. Se convierte uno en un no-ser. Se hace uno transparente, ectoplásmico, nebuloso. (ADFS, p. 241)

Carrillo ya se lo había advertido que: "Más vale equivocarse con el partido, dentro del partido, que tener razón fuera de él o contra él. (ADFS, p. 336)

A pesar de que la memoria del partido ha dejado de incluir a Semprún/Sánchez, la memoria de Semprún/Sánchez no ha dejado de incluir su existencia en el partido. La obra nace como producto de la necesidad de validar su existencia ante sí mismo y ante el partido que lo ha borrado de su memoria. Para lograr su meta necesita un interlocutor a quien contar lo que le ha ocurrido. Como carece de uno (interlocutor) y en vista de que no existe ante el partido opta por la única solución lógica bajo las circunstancias y se convierte en su propio interlocutor. Su persona se bifurca en "yo"/Jorge Semprún y "tú"/Federico Sánchez. Su yo pasado convertido en "tú" le ofrece el interlocutor ideal ya

que dialoga con la parte de su ser que vivió y recuerda la experiencia que el partido trata de borrar.

La bifurcación se hace en forma calculada: "yo"/Semprún representa el presente del autor que enfoca críticamente su pasado; "tú"/Federico Sánchez representa el "yo" pasado de Semprún, su lado militante. Los dos, aunque distintos en perspectiva, son partes de una misma persona: Jorge Semprún.

El tratamiento de su "yo pasado" como "tú" crea suficiente distanciamiento para que el autor enfoque su pasado político con cierta ecuanimidad. Así lo señala al recordar el encuentro de un legajo de papeles amarillentos con su poesía política de los años cuarenta:

Como lo reprimido que retorna bruscamente a la clara conciencia, o a la memoria claroscuro, este legajo de papeles amarillentos, manuscritos y mecanografiados, hace surgir de nuevo el fantasma de lo que yo era en aquellos años. En el espejo de la poesía política que escribía en mis lejanos años de juventud, se retrata la figura de un personaje del que ya puedo hablar con serenidad. (ADFS, p. 25)

El autor se vale de la bifurcación para contrastar pasado y presente. La autocrítica se facilita a través de la distancia establecida entre "yo" y "tú" que permite al "yo", a través del "tú", aceptar elementos de su

pasado. Por ejemplo, cuando habla de la actitud militante de Federico Sánchez, Semprún dice:

En el fondo, siempre te ha aburrido la política en su aspecto cotidiano, sólo te ha interesado como riesgo y como empresa total. O sea, entérate ya de una puñetera vez: nunca has sido un militante como Dios manda.(ADFS, p. 12)

La obra recoge dentro de la experiencia principal la expulsión del partido diferentes niveles de soledad y aislamiento en el pasado de Federico Sánchez/Jorge Semprún:

a) Destierro: El exilio en Francia desde 1939.

El exilio en Francia se recoge dentro de la Autobiografía de Federico Sánchez como parte del pasado del autor. Se alude brevemente a él a través del informe o nota sintética de la Dirección General de Seguridad y a través de las entradas clandestinas de Semprún a España.

Las entradas clandestinas se presentan como parte del riesgo que tanto atrae a Semprún a la actividad revolucionaria. La entrada legal a España después de la expulsión del partido carece de la excitación de las entradas ilegales a la madre patria.

La experiencia del exilio se presenta dentro del esquema de la lucha antifranquista de Semprún y su

familia. El exilio político, por ser una experiencia común a muchos, logra la identificación con el lector.

b) El campo de concentración de Buchenwald (1943-1945).

Por su participación en la resistencia francesa durante la ocupación alemana Semprún fue enviado al campo de concentración de Buchenwald donde no sólo logró sobrevivir sino que también logró organizar la red comunista.

Los sentimientos de alejamiento del mundo encuentran justificación por ser en favor de una causa compartida. Al igual que con su exilio en Francia luchaba contra lo "incorrecto" al lado del partido. Estaba desconectado de su mundo por la prisión pero se sentía conectado a él psicológicamente como demuestra por el trabajo clandestino que desempeña.

El desorden _la cárcel, el aislamiento_ existe sólo en el nivel personal. El orden _la vida normal_ continúa fuera de las paredes de su prisión:

Este muro, este patio, estas galerías, estas celdas, tu soledad, sólo eran una parte de la realidad. Fuera, las cosas estaban en su sitio. (ADFS, p. 34)

Saber que la vida continúa y que afuera todo está en su sitio le da fuerzas para continuar luchando. Está alejado del mundo pero es parte de él: "Volviste a

la cárcel, a la celda, a tu clausura. Pero no solo: de nuevo amarrado al mundo, anclado en él. Tranquilo." (ADFS, pp. 34-35)

La experiencia del campo de concentración de Buchenwald permanece reprimida por mucho tiempo por falta de un interlocutor. La realización del proceso narrativo se logra en medio de otra experiencia de soledad y aislamiento _en un receso del trabajo clandestino por razones de seguridad_ y se lleva a cabo a través de la creación literaria:

Así, de pronto, provisionalmente desconectado del obsesivo quehacer de tantos años de trabajo político, me encontré solo, inmerso en la sorprendente dimensión de las horas muertas, del tiempo vacío, interminable. ... Bueno, mejor dicho me puse a escribir algo que terminó siendo El largo viaje. (ADFS, p. 244)

c) La clandestinidad.

La clandestinidad se convierte en otro modo de alejamiento del mundo, de exilio, ya que no puede comunicarse íntimamente con las personas con que trata: tiene que protegerse y proteger el bienestar del partido y de sus otros miembros. Un ejemplo de ello lo tenemos en el contacto que tuvo con Manolo Azaustre. Manolo, con quien vivía, representaba el interlocutor ideal

para contarle sus experiencias de Buchenwald ya que éste había pasado por algo similar en Mauthausen, pero no podía contarle nada por el trabajo clandestino que hacía en ese momento.

ch) Soledad causada por la muerte de su madre a una edad temprana.

La pérdida de la madre representa la pérdida del cariño, de la compañía y de un interlocutor siempre listo para escuchar. La evocación de Susana Maura, su madre, y de los recuerdos de la casa del Sardinero donde veraneaban se recogen en La segunda muerte de Ramón Mercader (1969) (ADFS, p. 305).

La literatura ofrece salida de la soledad y de la tristeza y le permite revivir los momentos felices que han desaparecido.

Elementos de Santander y de los recuerdos de Semprún de esa época van a incorporarse también en la novela que escribe simultáneamente dentro de la Autobiografía de Federico Sánchez y que titula Palacio de Ayete.

d) La expulsión del partido.

La expulsión del partido comunista representa la experiencia mayor de soledad, aislamiento y aún de muerte dentro de la vida de Semprún/Federico Sánchez ya que representa el rechazo de su ser en todos los

niveles.

En las otras experiencias de soledad y aislamiento Semprún logró mantenerse conectado al mundo a través de sus ideales. La experiencia de expulsión lo desconecta de forma física, mental e ideológica del PCE. La expulsión no sólo desconecta a Semprún del Partido sino que lo borra de la memoria del Partido echándolo "... al infierno de las tinieblas exteriores." (ADFS, p. 16).

Sus luchas políticas, sus aventuras clandestinas y los trabajos que había pasado por la lucha revolucionaria desaparecían. Veinticuatro años de lucha y existencia dentro del partido se borraban en unos breves minutos.

Semprún tiene, por necesidad, que enfrentar la desmemoria del partido y corregir el olvido de su exclusión. Bajo estas circunstancias su ira es más que justificada.

Durante su vida el partido y la lucha revolucionaria habían justificado su existencia y suplido los vacíos en su vida:

1. El culto a la personalidad de la "Pasionaria", Dolores Ibárruri había suplido de cierto modo el vacío dejado por la muerte de su madre.

La "Pasionaria" era, dentro del partido, la mujer ideal: militante y madre. En su papel de militante había ascendido a los escalafones más altos del partido y como madre había dado un héroe a la patria. Su hijo murió en las filas del Ejército Rojo, durante la batalla de Stalingrado "... para salvarnos del fascismo." (ADFS, p. 21) En su papel de madre se presenta como madre de Rubén Ruiz y como madre del partido. En este último papel es madre de Federico Sánchez, miembro del partido.

Como parte del culto a la personalidad de la Pasionaria, Semprún escribió un poema inédito que tituló Canto a Dolores Ibárruri. Al enfocar la situación retrospectivamente, Semprún se ríe amargamente de su ingenuidad pero en aquel momento su poema expresaba su admiración por ella.

La expulsión del partido por la Pasionaria representa una doble pérdida: a) pérdida por segunda vez de la madre y b) pérdida del partido, la fuerza que orientaba su vida.

2. La actividad clandestina ofrecía a Semprún/Sánchez el riesgo que suplía el vacío dejado por la soledad y el aislamiento.

Cuando Carrillo retira a Federico Sánchez de la

actividad clandestina éste se siente vacío, frustrado. Semprún se ve forzado así a usar la creación literaria para suplir el vacío y salir de su soledad.

Carrillo en su papel de dirigente del partido elimina el riesgo de todos los niveles de la vida de Semprún/Sánchez: de la labor clandestina y aún de la ilegalidad de su situación en Francia, ya que Carrillo y el partido se ocupan de legalizar todos sus papeles.

3. El movimiento revolucionario daba sentido a su vida, al perderlo se queda desorientado. La crítica de Fidel Castro y de su concepción del partido sintetiza los puntos principales de la discrepancia de Sánchez y Claudín con el partido. Para Fidel el Partido, con mayúscula, lo es todo ya que él es el Partido. Por consiguiente, por el partido se sacrifica todo aún la individualidad y la verdad (ADFS, pp. 164-5) que son las bases del marxismo-leninismo. Semprún considera que el partido, y hace énfasis en el uso de la minúscula, es sólo el medio para llevar a cabo el triunfo del movimiento revolucionario. Sin embargo, en el pasado de Semprún/Sánchez el partido significó también lo mismo que para Fidel. Señala el caso de Josef Frank en aras del Espiritu-de-Partido:

Evoqué la memoria de Josef Frank

ante los miembros del Comité Ejecutivo del PCE. Yo sabía que era inocente, en 1952, y no había dicho nada. No había proclamado en ninguna parte su inocencia. Me había callado, sacrificando la verdad en aras del Espíritu Absoluto, que entre nosotros se llamaba Espíritu-de-Partido. (ADFS, p. 140)

Semprún trata de disminuir la importancia del partido usando minúsculas para referirse a él en el resto del relato. Indica que para él el partido no tiene tanta importancia. Sin embargo, la fuerza del partido y su influencia en la vida de Semprún se siente, use mayúsculas o no.

4. El rechazo del partido lo va a tocar también en sus orígenes. El origen de Semprún, según él mismo señala y observamos por las referencias a la casa de veraneo de Santander y a las excursiones familiares, es privilegiado. Esto lo lleva a experimentar sentimientos de culpabilidad por pertenecer a la clase opresora. En la reunión del Comité Ejecutivo que lo expulsará contempla a tres compañeros de origen obrero y dice:

Y no le des más vueltas. Ellos son de origen obrero y tú no lo eres. Ellos hablan en nombre de los Orígenes, te condenan en nombre de los Orígenes, te expulsan al infierno de tus propios Orígenes nefandos. (ADFS, p. 338)

La expulsión lo devuelve al mundo de donde provenía. Su aceptación en el mundo del partido fue a condición de su papel de intelectual. Semprún tenía clara conciencia de ello desde un principio:

Naturalmente, ese privilegio (el de intelectual) entraña el riesgo de ser arrojado, al menor desliz, a la más leve duda, al infierno de las tinieblas exteriores. Pero no hay privilegio sin riesgo, ya se sabe. (ADFS, p. 16)

5. La Pasionaria ataca a Semprún y a Claudín por el lado intelectual ya que al llamarlos "intelectuales con cabeza de chorlito" (ADFS, p. 342) pone en cuestión su capacidad mental. El ataque es devastador: no sólo se les retiran todos los puentes que los han conectado al partido dando significado a su vidas sino que también se les ataca por el lado que los valida fuera del partido.

La inexistencia es total y desaparecen dentro y fuera del partido, tildados de "intelectuales con cabeza de chorlito". La única posibilidad de existencia que les queda es la re-creación de su ser ante los propios ojos, ante el partido y finalmente, ante el mundo.

El libro se convierte en una justificación ante sí mismo, su único interlocutor, y ante el partido que lo declara inexistente. Semprún responde al rechazo

del partido con un ataque igualmente feroz. La fuerza de su ataque se siente a través de las páginas de la obra.

El lector se siente molesto, exiliado e incapaz de participar en la actividad compartida por Semprún/Sánchez y el partido. Presenciamos como curiosos la actividad de re-creación, como presenciaríamos cualquier espectáculo con el que nada tenemos que ver. El lector está demás como un jurado extra, que espera a ser llamado para tomar decisión en un juicio pero sin que nunca se le llame porque los jurados oficiales han cumplido con su deber.

La expulsión del partido, al implicar la inexistencia, forzosamente genera la creación, ya que al ser una experiencia de soledad y de muerte, Semprún/Sánchez trata de salvarse por medio de la creación literaria. La literatura le permite crear al interlocutor que necesita para validar su existencia y le permite re-crearse ante sus ojos y ante los ojos del partido.

Semprún juega con la lengua del partido en su narración de los hechos y en la reconstrucción de su persona. Partiendo de la irrealdad a que el partido lo condena, siendo un ser de carne y hueso, se recrea

a través de la gestación, nacimiento, muerte y resurrección de un personaje ficticio autobiográfico. El juego semántico le permite poner en cuestión la existencia del partido. Si él no existe se puede deducir que el partido no existe tampoco. La realidad de uno y otro es interdependiente.

Semprún señala que: "... el marxismo es, ante todo, en su raíz y su método, un ateísmo." (ADFS, p. 142) pero que los miembros del partido han cambiado el dogma y "... para ser comunista hay que ser creyente,..." (ADFS, p. 142). La deificación del partido sirve a Semprún para lanzar su ataque y utiliza la fe para cuestionar su realidad e ideología. Lo logra a través de las mismas tácticas que el partido utiliza y se levanta como un ave Fénix de sus propias cenizas.

El partido, por ejemplo, se había valido del culto a la Pasionaria para atraer y guiar el pensamiento de los jóvenes militantes. Lo habían logrado convirtiendo a la Pasionaria en símbolo de mujer y de madre. En el último papel se le extendía la clasificación de madre del partido, madre de un héroe, algo así como la Virgen María del partido. Su hijo Rubén Ruiz se convertía en una especie de Cristo que había venido a salvar del fascismo como Cristo vino a redimir a todos los hombres.

Semprún se valía de la analogía para presentarse a sí mismo como hijo de la Pasionaria, hijo de la Virgen, y una especie de Cristo que había venido a redimir al partido para salvarlo de las estupideces ideológicas que cometían.

Semprún se aprovecha de la imagen creada por Santiago Carrillo al presentarse como una especie de Patrono Santiago, héroe salvador del partido que expulsa a Franco mediante la Huelga General, e invirtiendo los papeles, lo convierte en una especie de Judas que traiciona al partido con sus tonterías y trata de negar la existencia del verdadero salvador, el verdadero Cristo del partido: Semprún/Federico Sánchez.

b) La búsqueda de interlocutor.

La búsqueda de interlocutor juega un papel preponderante dentro de la Autobiografía de Federico Sánchez ya que a causa de la expulsión del Partido Comunista de España, Federico Sánchez ha ingresado al rango de los inexistentes. La narración es el único modo de validar su existencia y para ello necesita de un interlocutor. En su nuevo papel de inexistente el único interlocutor posible es él mismo, ya que ha desaparecido ante los ojos de aquellos que han validado su existencia por veinticuatro años. La narración, por consiguiente, sirve un doble propósito ya que valida su existencia ante sí mismo, en el doble papel de narrador e interlocutor, e indirectamente ante el partido que lo expulsa "... al infierno de las tinieblas exteriores." (ADFS, p. 338)

La obra transcurre, cronológicamente, entre el momento en que Pasionaria pide la palabra y el momento en que pronuncia las palabras que ayudarán a sellar el destino de Federico Sánchez. Psicológicamente cubre la vida de Jorge Semprún/Federico Sánchez.

Semprún se escapa psicológicamente y dialoga consigo mismo, su único interlocutor, a través de la división

de su ser en "yo" y "tú."

La división del ser se hace de forma calculada: "yo"/Jorge Semprún encarna cualidades críticas de autor, escritor e intelectual y "tú"/Federico Sánchez, encarna cualidades de militante intelectual. La separación de los dos no es tajante ya que como dos partes de un mismo ser entretejen su vida y destino.

La memoria de los comunistas, señala Semprún, es selectiva y recoge sólo aquello que le conviene:

Te asombra una vez más comprobar qué selectiva es la memoria de los comunistas. Se acuerdan de ciertas cosas y otras las olvidan. Otras las expulsan de su memoria. La memoria comunista es, en realidad, una desmemoria, no consiste en recordar el pasado, sino en censurarlo. La memoria de los dirigentes comunistas funciona pragmáticamente, de acuerdo con los intereses y los objetivos políticos del momento. (ADFS, pp.240-241)

La memoria de Semprún/Sánchez, sin embargo, registra los hechos que los miembros del partido convenientemente han olvidado. Esto lo vemos en el caso de los miembros del partido que encabezaban la labor clandestina con Federico Sánchez: Simón Sánchez Montero y Francisco Romero Marín. En una entrevista en Cuadernos para el diálogo éstos recuerdan el pasado selectivamente.

Enrique Lister deja de existir en la memoria de Romero Marín, que lo elimina de sucesos en que participó. Federico Sánchez nota que: "Enrique Lister ya no existe en la memoria de Romero Marín, puesto que ya no es miembro del partido." (ADFS, p. 241) Esto lleva a Federico Sánchez a decir que: "... la memoria de Romero Marín es una memoria de mierda." (ADFS, p. 242) Esa es la memoria que él quiere y tiene que enfrentar. Para hacerlo necesita contar lo que él recuerda:

Estabas hablando de Romero Marín,
de Simón Sánchez Montero, estabas
hablando de aquellos años de tra-
bajo clandestino en Madrid, cuyo
recuerdo compartes con ellos. Y
resulta que no, que no lo compar-
tes con ellos. O mejor dicho: tú
sí compartes ese recuerdo con ellos,
pero ellos no lo comparten conti-
go. Tú sí te acuerdas de ellos
y ellos no pueden acordarse de ti.
No les conviene acordarse de ti.
(ADFS, pp. 242-243)

Su versión de los hechos apoyada de fechas y docu-
mentos es su modo de forzar al partido a reconocer su
existencia y participación en el partido. Su memoria,
a diferencia de la del partido, incluye a todos _amigos
y enemigos_:

Y ahora que te has desahogado y
sosegado, vuelves a tu memoria
de esos años, una memoria de la
que nadie será expulsado, en que
todos tienen cabida, los tontos

y los listos, los valientes y los cobardes, los que respetas y los que desprecias, los célebres y los anónimos: los camaradas todos que han hecho el partido tal y como es y que muy a menudo el partido ha deshecho, ... (ADFS, p. 244)

Semprún juega con el tratamiento de los hechos fluctuando entre novela y autobiografía. La mezcla funciona perfectamente dentro de las circunstancias de la expulsión del partido ya que Federico Sánchez forcejea entre la existencia y la inexistencia. El juego con dos formas literarias diferentes le permite expresar la posición ambivalente de Federico Sánchez: real ante sus ojos e inexistente, o irreal, ante el partido.

Semprún se vale de esta técnica a lo largo de la obra. Por ejemplo, cuando Federico Sánchez mira a la Pasionaria y ve que ésta tiene su intervención por escrito, señala el tratamiento que seguiría si estuviera en una novela:

Si estuvieras en una novela, en lugar de estar en una reunión del Comité Ejecutivo del partido comunista, ahora mismo te acordarías de tu primer encuentro con Pasionaria. Es lógico: en los momentos decisivos, la memoria siempre se remonta a los orígenes, incluso remotos, de la vivencia en que uno se encuentra sumergido. Así ocurre, al me-

nos, en las novelas astutamente
construidas, las de buena carpintería. (ADFS, p. 9)

Semprún se aprovecha del tratamiento que seguiría si se tratara de una novela para introducir datos autobiográficos adicionales que sirven para completar la vida de Federico Sánchez ante los ojos del interlocutor. Los datos que introduce traban la vida e historia de Federico Sánchez/Jorge Semprún con la de los miembros del partido. Mediante el tratamiento novelesco recrea a Federico Sánchez, rescatándolo de las tinieblas de la inexistencia a que ha sido echado por el partido.

La obra traza, aunque desordenadamente, la gestación _en el personaje ficticio de Santiago_, el nacimiento, desaparición y resurrección de Federico Sánchez.

La gestación de Federico Sánchez se hace a través de Santiago, personaje de una pieza en tres actos, que Semprún escribió en 1947 y que se titula Soledad:

..., Santiago, era en cierto modo la primera encarnación imaginaria de Federico Sánchez. Era un ente de ficción que preparaba mi acceso a la realidad _también cargada de rasgos ficcionales, sin duda_ de Federico Sánchez. (ADFS, pp. 100-101)

Tenemos entonces a Jorge Semprún que a través de un personaje ficticio ensaya la vida que va a tener como

Federico Sánchez.

Santiago (ente de ficción/
encarnación imaginaria de FS) → Jorge Semprún (persona real) → Federico Sánchez (personaje real)

Soledad es una obra inédita, escrita en francés, que gira alrededor de la huelga general de los trabajadores de Bilbao en 1947. El título proviene de Soledad, la hija, en la obra. El nombre es significativo porque de experiencias de soledad y aislamiento nacen las obras de Semprún. La obra fue escrita en el año en que Jorge Semprún conoció a la Pasionaria, Dolores Ibárruri, figura de culto para el joven Semprún. Esto parece indicar la posibilidad de que el personaje de Soledad sea una encarnación de la Pasionaria y parte del culto a su personalidad.

Semprún aclara que el personaje Santiago, joven antifranquista de veintiséis años, "... no tiene nada que ver con un reflejo del culto a la personalidad de otro Santiago; ..." (ADFS, p. 101). Señala que a Carrillo sólo le había visto brevemente en 1947 y que su culto a la personalidad en esa época giraba alrededor de la figura de la Pasionaria. Esto refuerza la idea

de que Soledad sea la Pasionaria. Pero a pesar de la protesta de que Santiago no es parte del culto a la personalidad de Carrillo, la idea parece muy posible. La huelga general tema de la obra, por ejemplo, era "...una vieja obsesión de Santiago Carrillo." (ADFS, p. 87), podemos decir que centraba su existencia dentro del partido comunista. Al hablar del primer encuentro con Carrillo, en el año de la escritura de Soledad, lo describe como: "... personaje que era fácil de reconocer..." (p. 101). El que era fácil de reconocer indica que Carrillo ya era una figura importante dentro del partido en esa época. La importancia de Carrillo, aunque lo desconociera personalmente, tiene que haber impactado al joven militante. Por consiguiente, en el proceso formativo de Federico Sánchez entraba en parte Santiago Carrillo. Dentro de este esquema el interlocutor es a la vez él mismo (Jorge Semprún/ Federico Sánchez) y Santiago Carrillo como símbolo del partido.

Federico Sánchez adquiere existencia pública como personaje real el 9 de febrero de 1956 con la reproducción por toda la prensa del Movimiento de un artículo suyo titulado "Sin dogmatismos preconcebidos." (ADFS, p. 36) El artículo había sido publicado

originalmente en Mundo Obrero y trataba del papel de los comunistas en la universidad.

Su desaparición ocurre a manos del partido con la expulsión. En La guerre est finie (1965), guión cinematográfico, repite el proceso que se inicia con Santiago en Soledad, pero a la inversa. En el guión cinematográfico un ente de ficción es quien lleva a Federico Sánchez, real operativamente, a la realidad de carne y hueso de Jorge Semprún.

Diego Mora =====> Federico Sánchez =====> Jorge Semprún
(ente de ficción) (personaje real) (persona real)

Como Soledad, temáticamente La guerre est finie enfoca la huelga general. En Soledad, donde se gesta literariamente el nacimiento de Federico Sánchez, encontramos una celebración de la huelga general; en La guerre est finie, donde desaparece Federico Sánchez, existe una crítica de la consigna de la huelga general.

Los títulos de las dos obras son significativos de las experiencias que encierran: Soledad, donde se gesta el personaje, de la experiencia que genera la creación; La guerre est finie, donde el personaje desaparece, del final de la guerra y de la creación.

A través de las dos obras Semprún marca el círculo completo de la existencia de Federico Sánchez como personaje literario y a través de la Autobiografía de Federico Sánchez marca el círculo completo de su existencia como Federico Sánchez, personaje real.

La resurrección de Federico Sánchez en 1974, cuando ya nadie se acordaba de él, es causada por Santiago Carrillo:

¿Para qué recordarlo [a Federico Sánchez], resucitarlo? Creo que fue por una razón muy sencilla, y muy típica de Carrillo. En ese momento le interesaba recordar a las jóvenes promociones comunistas ..., que el escritor Jorge Semprún, ..., no era otro que aquel viejo "revisionista", "capitulador" y "liquidacionista" de Federico Sánchez. (ADFS, p. 265)

Carrillo resucita a Federico Sánchez con el propósito de ligarlo a Semprún y así "despretigiarlos jesuíticamente a ambos." (ADFS, p. 265) Por consiguiente, Semprún decide que si Carrillo resucita a Federico Sánchez tendrá que enfrentarlo:

... ya que le ha dado visos de realidad, tendrá que apechugar con las consecuencias de su acto. Tendrá que confrontar su desmemoria con la memoria de Federico Sánchez. (ADFS, p. 265)

En Autobiografía de Federico Sánchez, Federico

Sánchez justifica su existencia: ante sí mismo, su único interlocutor; y ante el partido, que lo declara inexistente. El rechazo del partido ha sido total y el enojo de Semprún en su ataque, aunque justificado, lo iguala en su totalidad. La fuerza de la respuesta se siente a través de las páginas de la obra.

El lector se siente como un intruso en medio de una disputa entre dos ex-amantes que sacan a relucir los secretos más íntimos sin muestras del amor que una vez unió sus vidas. La fascinación por lo que se dice existe, desde el punto de vista del lector, pero falta la identificación con Semprún/Sánchez ya que el lector no es el destinatario de ese relato. El verdadero interlocutor, quiéralo escuchar o no, y el que Semprún busca es el partido, con o sin mayúscula.

En la obra se recoge un antecedente previo de búsqueda de interlocutor en el caso de la experiencia de Jorge Semprún en el campo de concentración de Buchenwald. La experiencia permaneció reprimida por largos años por falta de un interlocutor. Durante el desempeño del trabajo clandestino Semprún conoció al interlocutor ideal: Manolo Azaustre. Manolo era uno de los sobrevivientes de Mauthausen y compartía experiencias similares a las de Semprún en Buchenwald.

A causa del trabajo clandestino que Semprún desempeñaba no pudo completar el proceso narrativo y le fue imposible contar su relato a Azaustre. Durante un paro de la actividad clandestina por razones de seguridad Semprún se encontró solo y sin nada que hacer y dio salida al relato en la forma de El largo viaje. La obra ganó el Premio Fomentor de literatura el 1 de mayo de 1963.

La escritura del libro ocurrió de modo espontáneo y la estructura del libro se le impuso ya que el relato estaba hecho, listo para ser contado, y sólo necesitaba del interlocutor para completar el proceso narrativo:

De hecho, el libro se me impuso con su estructura temporal y narrativa ya totalmente elaborada, sin duda, pienso ahora, elaborada inconscientemente a lo largo de las largas horas transcurridas oyendo los inconexos y reiterativos relatos de Mauthausen de Manolo Azaustre. Durante una semana, en todo caso, fue escribiéndose aquel libro, de un tirón, sin apenas interrumpirme para recobrar el aliento. (ADFS, pp. 244-245)

La experiencia que generó El largo viaje, como hemos visto, fue una experiencia de soledad y aislamiento. ¿Cuál es la diferencia entre la experiencia de El largo viaje y la de la Autobiografía de Federico Sánchez? La diferencia entre estas dos experiencias es que en El largo viaje a pesar del alejamiento y

soledad en el campo de concentración Semprún se sentía conectado con el mundo exterior, a través de la causa que defendía, y su existencia era validada por el partido comunista. Durante su encarcelamiento en Buchenwald, Semprún encabezó la labor clandestina en la prisión. En la Autobiografía de Federico Sánchez la conexión con el mundo que ha validado su existencia desaparece. De aquí no sólo la necesidad de contar lo ocurrido sino de recrearse ante los ojos del partido para corregir su desmemoria. De alguna manera no sólo se reconstruye a sí mismo sino también al partido, ya que corrige y recrea los espacios dejados por la desmemoria de éste.

B. Estructura de la obra en función de la autobiografía ficticia.

La Autobiografía de Federico Sánchez tiene una estructura circular. La obra abre y cierra con capítulos que se titulan "Pasionaria ha pedido la palabra." La obra gira alrededor del momento en que la Pasionaria, Dolores Ibárruri, pide la palabra para presentar su intervención ante la reunión plenaria del Comité Ejecutivo del Partido Comunista de España. El tiempo cronológico transcurrido es de unos breves minutos a causa de que la intervención de la Pasionaria es interrumpida por los camareros que han entrado a poner y a retirar las amenidades. El tiempo psicológico que transcurre equivale, sin embargo, a la vida de Semprún en su doble papel de "yo"/Jorge Semprún y "tú"/Federico Sánchez.

La estructura circular permite el escape mental y contrapone la destrucción y la creación de Federico Sánchez/Jorge Semprún a través de la creación literaria y a través del partido en su función de creador/Dios.

La creación literaria de Federico Sánchez se traza dentro de la obra por medio de la alusión a una de las obras de Semprún, Soledad que data de 1947. Semprún

indica que Santiago, el personaje principal de esa obra un ente de ficción, es el antecedente de Federico Sánchez, personaje real. Semprún crea la obra durante el período de su vida en que, como joven militante, practica el culto a la personalidad de la Pasionaria. Por eso se puede pensar que Soledad, la hija en la obra, sea la Pasionaria. Semprún enfatiza que Santiago, nombre del joven militante antifascista, no es parte del culto a la personalidad de Santiago Carrillo. Dice que a Carrillo lo conocía brevemente y que sabía poco de él. A pesar de su insistencia por lo contrario encontramos que ciertos rasgos de Carrillo el nombre de Santiago del antecedente, la pasión por la huelga, etc. parecen incorporarse en Federico Sánchez. Desde este enfoque Federico Sánchez en su papel de interlocutor es doblemente funcional ya que por medio de él Semprún/Sánchez valida su existencia: a) ante sí mismo y b) ante Carrillo/el partido.

Federico Sánchez deja de existir como realidad fantasmal en La guerre est finie donde el personaje de Diego Mora, ente ficcional, asegura el tránsito de la realidad fantasmal de Federico Sánchez a la realidad de carne y hueso de Jorge Semprún (ADFS, p. 104).

Semprún recoge a través de dos obras literarias

la gestación y desaparición de Federico Sánchez, ente de ficción. Este nace, como creación literaria, de sus entrañas y desaparece con la incorporación a su ser, a sus entrañas. Soledad y La guerre est finie permiten a Semprún ensayar el desarrollo de una autobiografía alterna que luego lleva a cabo en su vida política con el seudónimo de Federico Sánchez.

Las dos obras trazan también el desarrollo ideológico del tema que centra el partido: la Huelga Nacional Pacífica (HNP). En Soledad se recoge el ideal: la Huelga de Bilbao de 1947 representa la anticipación de la caída inmediata del régimen de Franco (ADFS, p. 94). La guerre est finie, por el otro lado, recoge la crítica de la huelga y la presenta como esfuerzo fallido de cambio que el partido utiliza como medio ideológico unificador y nada más (ADFS, p. 292).

La presencia pública de Federico Sánchez, personaje real, se logra con la publicación de un artículo de Semprún en Mundo Obrero titulado "Sin dogmatismos preconcebidos" (ADFS, p. 36) que toda la prensa del Movimiento recogió el 9 de febrero de 1956. Este entra a la inexistencia con la expulsión del partido en enero de 1965.

La resurrección de Federico Sánchez ocurre en el

año 1974 cuando Santiago Carrillo, con el propósito de desmoralizar a Jorge Semprún, se encarga de conectar a Federico Sánchez, el militante, con Jorge Semprún, el escritor (ADFS, p. 265). Federico Sánchez, resucitado, se encaragará de enfrentar la desmemoria del partido que lo echó a la inexistencia.

Jorge Semprún/Federico Sánchez utiliza las mismas técnicas del partido para enfrentar la desmemoria de éste último y comprobar su realidad: el culto a la personalidad, la cristología, la deificación del partido.

El desarrollo de la historia de Federico Sánchez es irregular, sin seguir una secuencia lógica. Semprún alude a ello diciendo que no escribe "como Dios manda" (ADFS, p. 183) o sea principio, medio y final siguiendo el modelo estructural del Génesis y añade que tal vez sea porque no es Dios o porque le aburren los "modelos bíblicos" (ADFS, p. 183). Por eso, ha optado por empezar su historia desde el final, el momento de la expulsión, y a través de la fuga mental llegar a los principios. La idea es interesantísima ya que se está presentando como Cristo de un partido marxista y el marxismo es en su raíz "un ateísmo" (ADFS, p. 142). Asegura que no es Dios y comienza desde el final. Esto lo hace en su papel de Cristo comunista. Se presenta, simple

y sencillamente, como un hombre, mortal, que participó en el movimiento comunista. Federico Sánchez comprueba su existencia como hombre de carne y hueso empleando el lenguaje del partido y atacándolo en sus raíces como ellos, el partido, lo atacaron a él.

Semprún se vale de las contradicciones, de los opuestos, para presentar un universo completo dentro de su obra. Este juego lo utiliza con los géneros literarios: novela y autobiografía. Los dos parecen incompatibles a primera vista pero permiten una visión completa de la realidad. La novela le permite ensayar soluciones posibles en cuanto a la presentación del material y le permite conectar hechos adicionales que no hubieran tenido cabida dentro de una autobiografía lineal. La novela tiene la función adicional de brindarle la libertad para ensayar autobiografías alternas que luego desarrolla en el plano documental. La autobiografía, por el otro lado, le permite centrar la atención en el personaje real de Federico Sánchez que el partido ha desplazado de la realidad y que ahora se convierte en centro de atención aunque sea sólo narcisísticamente:

Y puesto que Federico Sánchez es el protagonista de ese relato, dejémosle hablar a sus anchas. Si

eso se asemeja al narcisismo, diré para justificarme que ese narcisismo es el de la obra, el de la empresa misma: está inscrito de antemano en la estructura del texto. (ADFS, p. 270)

Siguiendo su idea de que no le interesan los modelos bíblicos la Autobiografía de Federico Sánchez se convierte en el Génesis, a la inversa _ya que empieza desde el final de la historia_, de Federico Sánchez y tiene como propósito llevar al partido a leer y a aprender en el Génesis de Federico Sánchez cómo ser descreído, ateo.

Semprún contrapone la inexistencia de Federico Sánchez a su existencia utilizando el Génesis de un descreído para llevarlos a la verdad.

Las oposiciones ayudan a Semprún en el proceso de re-creación _de su persona y de su mundo_, ya que la dualidad le permite exponer diferentes facetas de una persona, cosa o idea. Por ejemplo, Federico Sánchez y Jorge Semprún, dos partes de una misma persona: Federico Sánchez, ente de ficción y personaje real; Federico Sánchez, existente e inexistente; Santiago Carrillo, líder del partido y traidor de sus ideales, etcétera.

La estructura circular se presta perfectamente

para esta concepción del universo, no el de Dios sino el del hombre, circular y girando alrededor del hombre.

Semprún intercala dentro de la obra una novela que queda incompleta por la muerte real de Francisco Franco y que titula Palacio de Ayete. La novelita representa el intento de una nueva autobiografía de Jorge Semprún.

La novela gira alrededor del atentado de un militante de veintiséis años del Directorio de la Organización contra la vida del Generalísimo Francisco Franco. Juan Lorenzo Larrea, militante del Directorio de la Organización, nos recuerda a Santiago, el militante de Soledad. Ambos jóvenes tienen veintiséis años y están envueltos en la causa revolucionaria que trata de llevar a cabo la eliminación de Franco. Santiago, producto de la idealización del joven militante (Jorge Semprún) trata de hacerlo por medio de la Huelga; y Juan Lorenzo Larrea, producto de la experiencia de Semprún en el partido, atenta directamente contra la vida del Generalísimo.

El enfoque de Soledad es diametralmente opuesto al de Palacio de Ayete. La primera, recoge la idealización de la realidad y la segunda, la amarga realidad. A la primera obra se alude brevemente pero

no se recoge más que su esbozo. La segunda recoge segmentos enteros de la obra.

En Palacio de Ayete, producto de la experiencia, Semprún ensaya una autobiografía en la que corrige los errores de su previa existencia como Federico Sánchez. Federico nació de Santiago, ente de ficción que reflejaba a Semprún, que creía "... a pies juntillas que se aceleraba la caída del franquismo." (ADFS, p. 94) y que la huelga de los trabajadores de Bilbao de 1947 era el anuncio de ese final inmediato. Juan Lorenzo Larrea nace en el verano de 1975 cuando ya Semprún ha visto y comprobado que la Huelga representa un esfuerzo fallido y ha comprobado en carne propia la desmemoria del partido. Larrea es el apellido de uno de los seudónimos empleados por Jorge Semprún en el trabajo clandestino. (ADFS, p. 68)

El partido en Palacio de Ayete, aquí llamado Organización, se presenta integrado por un cuerpo directivo de tres. Es posible que sea una alusión a los tres miembros expulsados: Federico Sánchez, Fernando Claudín y Joan Berenguer. La memoria del partido es una IBM-Omega 666 llamada Xaviera que es programada por tres de sus miembros para evitar el culto a la personalidad, la cristología, la desmemoria, etc. Habían

preferido los servicios eletrónicos de Xaviera porque todos tenían la convicción de que: "...las Secretarías de organización y las Comisiones de Cuadros generan el estalinismo como el hígado segrega la bilis." (ADFS, p. 307)

La realidad les ha enseñado lo que el idealismo no les dejaba ver:

Todo ente, en efecto, tiene tendencia a perseverar en su ser, pero el ente específico de las Secretarías de organización y Comisiones de Cuadros posee esa tendencia en el más sumo grado. Ahora bien, como el ser de dichos organismos no es otra cosa que el poder, el hacer y deshacer, el mandar porque Dios manda ... para perseverar en su ser necesitan esos organismos, Secretarías o Comisiones, rodearse de meros ejecutantes, de puros mandados ... (ADFS, pp. 307-308)

Dentro de este esquema de eliminación de Secretarías y Comisiones de Cuadros por temor al poder narcisista que engendran dichos puestos es curioso notar que el número de la ordenadora es el 666, número que se asocia con el demonio. El nombre de la ordenadora, Xaviera, es doblemente significativo por la "X" símbolo de Cristo y ser mujer. Por los dos lados la alusión recuerda a la Pasionaria, mujer y nombre que implica la Pasión de Cristo. Xaviera, al igual que la Pasionaria, es

un "mascarón de proa" (ADFS, p. 323), una imagen unificadora. Es también posible que juegue irónicamente con el nombre de la ordenadora: "viera", "vera", "verdad".

A pesar del esfuerzo por eliminar el culto a la personalidad, Xaviera se convierte en figura de culto de los militantes del partido que desconocen que adoran e idolatran a una ordenadora IBM. La idolatría de un falso dios queda como crítica brutal de los militantes del partido que se han convertido en meros seguidores, olvidando que los verdaderos marxistas son descreídos y que el proletariado es la verdadera razón de la existencia del partido y no al revés.

El atentado fallido contra Franco indica la aceptación de la realidad objetiva: Franco seguía en el poder a pesar de todas las huelgas que anunciaban su final inminente. La subjetividad del triunfo queda en marcado contraste con la realidad: Franco estaba vivo.

En Palacio de Ayete la realidad se impone. Franco, como Federico Sánchez, muere cuando le toca morir y no cuando el partido anuncia, subjetivamente, su final. La presentación final es la del partido como un falso dios, incapaz de llevar a cabo la función que se le

asigna ya que no es el dios que se cree.

La novelita recoge también una crítica despiadada de Santiago Carrillo a quien Juan Lorenzo Larrea encuentra en un restaurante mientras conversa con la compañera con que hará el escape después del atentado. Larrea recuerda a Carrillo, a quien conoció en Francia cuando era niño bajo el nombre de Giscard. El padre de Juan Lorenzo Larrea, François Larrea, le había contado la verdadera historia de la familia Carrillo. Los hijos se creían franceses e ignoraban que su padre era dirigente del partido. Juan Lorenzo Larrea no podía comprender cómo aquellos niños podían creer que su padre era francés cuando tenía el acento que tenía. Por consiguiente, pensaba que los hijos de Carrillo eran unos tontos o que se hacían pasar por tontos.

Por medio de Juan Lorenzo Larrea cita un artículo de Sulzberger sobre Carrillo titulado "The Other Monsieur Giscard" en el que se hace paralelo entre la existencia de Carrillo en Francia, bajo el nombre Giscard, y la del presidente de Francia, Giscard d'Estaing. El artículo encajaba dentro del libro de Sulzberger titulado La era de la mediocridad (ADFS, p. 318). La mediocridad clasificaba perfectamente a Carrillo.

El recuerdo del joven Larrea incluye también una

cena en Rusia con la Pasionaria y los miembros del partido comunista español. En dicha cena, la Pasionaria manifestaba su descontento con el partido simbólicamente a través de su vestido negro y demostraba disgusto ante lo que ocurría: el exceso, el machismo, la risa ibérica, etc. (ADFS, p. 322). Esta escena refleja otra dentro de la Autobiografía de Federico Sánchez cuando Federico narra su encuentro con la Pasionaria a bordo del tren que los llevó de Praga a Bucarest. Cuando Jorge Semprún dice a Federico Sánchez: "Montaste en ese tren especial, recuérdalo." (ADFS, p. 220), Federico Sánchez responde:

¡Cómo no voy a recordarlo! Si estuviera escribiendo una novela, en lugar de hacer un relato meramente testimonial, con tan sólo los hechos y los dichos, los pelos y las señales, la cara y la cruz de la verdad escueta, sin duda aprovecharía esta ocasión de lucimiento literario. Podría escribir un estupendo capítulo en torno a ese viaje...(ADFS, p. 220)

A continuación sigue la descripción de la escena según el patrón novelesco. En dicha escena describe los platos servidos:

..., empezando por el caviar del Caspio, los arenques del Báltico, los entremeses de embutidos, las ensaladas picantes, y siguiendo por las sopas diversas y humeantes, los guisos de pescado y de carne, y terminando por los pos-

tres de repostería y los helados, acompañados por incontables copas de vodka, de vino blanco y tinto, de champán rosado del Cáucaso, ... (ADFS, p. 220)

La misma escena de la cena se desarrolla en detalle en la novela Palacio de Ayete. El lucimiento literario, ensayado en la Autobiografía de Federico Sánchez como posible versión novelesca de los hechos, se desarrolla en detalle en la novela inconclusa:

Había caviar a profusión, en todo caso, y sopas diversas, algunas calientes y espesas, y otra, fría, más sutil que las habituales de col y patatas, especie de gazpacho del Asia Central, ...; y toda suerte de pescados ahumados o en salmuera: arenques, salmones, truchas, ...; y ensaladillas y croquetas de pollo y albóndigas con salsas picantes; ..., y la larga mesa estaba cubierta de botellas de vodka, de botellas panzudas de vino tinto, áspero, traído de Bulgaria, de vino blanco importado de Chile, y de otro blanco producido en el Cáucaso, ..., y también se oía a veces el chasquido de un corcho de champán rosado del Cáucaso, ... (ADFS, pp. 321-322)

Podemos observar la elaboración entre una y otra escena: mientras que en la primera sólo se mencionaba que había vinos blancos y tintos aquí se añade la procedencia de los vinos. Donde se decía carne en la primera, aquí se mencionan las carnes y se añaden todo tipo de

detalles.

El fastidio de la Pasionaria se recoge en ambas escenas. En la última, se añade la desilusión de Juan Lorenzo Larrea, correspondiente a la desilusión de Semprún/Sánchez, ante el fracaso de la Revolución. Se añade el que Larrea ha quedado "..., huérfano ya de todos nuestros pequeños dioses tutelares que se volvieron ídolos sangrientos,..." (ADFS, p. 322). La nueva elaboración autobiográfica refleja la situación sufrida por Federico Sánchez. Este último quedó huérfano ya que el Partido (padre ideológico) lo abandonó, y su madre ideológica, la Pasionaria, lo abandonó también. Juan Lorenzo Larrea refleja la realidad de Federico Sánchez.

Larrea expresa interés en acercarse a la Pasionaria, la madre desaparecida, para preguntarle:

...las verdades de tantos años de traicionada fe, de sumisión cada-
vérica a los imperativos categóri-
cos y alienantes de una solidari-
dad que ya no era de clase, sino
de clan; preguntarte las oscuras
verdades que ni a ti misma te a-
treves a decir, pero que están
forzosamente agazapadas en tu me-
moría, en el luto equívoco de una
vida desarbolada, y que han hecho
de ti el mascarón de proa de una
nave fantasma, cargada de cadáve-
res de compañeros...(ADFS, p. 323)

El capítulo final de la Autobiografía de Federico Sánchez recoge este mismo deseo de comunicarse con la Pasionaria:

Vuelvo a mirar a Pasionaria.
Y ahora en mi propio nombre quiero hablarte, con mi voz más profunda y entrañable...
Así decía aquel antiguo poema mío del año 1947, y así digo hoy, en abril de 1964, también hoy quisiera hablarte, en mi propio nombre, con mi voz más profunda y entrañable, explicarte quién soy, de dónde vengo, contarte quién fue Federico Sánchez, intentar establecer contigo, al fin, un diálogo, poder escucharte, al fin, las verdades ocultas de tu propia vida, ... (ADES, p. 342)

La novela queda como fondo y superficie de la vida y viceversa. En el caso de Federico Sánchez: a) nace en la novela Soledad que recoge su antecedente ficticio en el personaje de Santiago, b) en el plano documental Santiago se convierte en Federico Sánchez, seudónimo de Jorge Semprún, c) es eliminado por el partido en la vida real, ch) incorporado a su creador (Jorge Semprún) con la ayuda de Diego Mora, ente de ficción de La guerre est finie; d) resucitado por el partido y e) separado nuevamente de su creador y convertido en "tú"-interlocutor para confrontar mediante la Autobiografía de Federico Sánchez la memoria del

partido que lo echó a la inexistencia y causó la desilusión de Semprún al ver el fallo de la Revolución, del partido y de la Pasionaria y f) a través de la novela inconclusa Palacio de Ayete enfoca la realidad de frente y hace el ensayo de una nueva autobiografía que tiene en cuenta la realidad y no la idealización de la realidad.

Lo documental y lo novelesco se entretajan en la obra hasta el punto que no podemos discernir entre uno y otro. La realidad toma elementos del plano novelesco y el plano novelesco, a la vez, se nutre del plano documental.

Semprún se vale del lenguaje del partido para acometer contra éste. El ataque es doblemente devastador por atender contra sus propias entrañas. El propósito del ataque es corregir la desmemoria del partido. Para lograrlo Semprún se vale no sólo de su memoria sino también de un archivo personal del que produce documentación para apoyar sus acusaciones.

Curiosamente en su papel de corrector de errores, Semprún pasa a ocupar el mismo papel que el partido, convirtiéndose en una figura omnisciente que vive a través de la memoria:

... una memoria de la que nadie

será expulsado, en que todos tienen cabida, los tontos y los listos, los valientes y los cobardes, los que respetas y los que desprecias, los célebres y los anónimos...
(ADFS, p. 244)

El poder de la memoria queda ahora en sus manos, como anteriormente lo estaba en las del partido. El partido vive ahora a través de la memoria de un inexistente.

La ironía del lenguaje se evidencia a través de la obra ya que parece imposible que las acciones documentadas de un militante puedan ser borradas o creadas con meras palabras. Semprún se vaie entonces de las mismas palabras que lo declaran inexistente para crear la realidad que ha sido borrada por el partido.

A través del ataque, Semprún establece una interdependencia entre vida y palabra que plantea una incógnita sobre la realidad: ¿realidad verdadera o realidad creada? La pregunta queda sobre nuestras cabezas como un hacha a punto de caer. La única salvación reside en la venganza, ya que si somos creados, lo somos con el propósito de validar otra existencia que no puede existir sin la nuestra. Por consiguiente, si Federico Sánchez no existe el partido no existe tampoco. Se anulan o se crean mutuamente.

C. Temas.

El pasado de Jorge Semprún en España y la represión allí existente van a convertirse en el catalítico de su acción revolucionaria.

Los temas principales de la Autobiografía de Federico Sánchez son:

1. El exilio.

El alejamiento de la patria desde una edad temprana queda como fondo del sentimiento de soledad y aislamiento del autor. Desde 1941 Semprún y familia se exiliaron en Francia en respuesta a la represión causada por la dictadura de Francisco Franco. En Francia, Semprún participó en la resistencia francesa cuando la ocupación alemana y fue detenido por su afiliación al "Movimiento Obrero de Emigrados" y, consiguientemente, deportado al campo de concentración de Buchenwald.

De 1945 a 1953 participó en las actividades del exilio pero sin gran interés ya que la política no le interesaba en su aspecto cotidiano:

..., no se puede decir, francamente, que hayas sido un militante ejemplar. Siempre te han aburrido los tópicos, triunfalistas y nostálgicos, del exilio; el runruneo beatífico de las reuniones desfasadas de to-

da realidad social; el manejo de un lenguaje formalmente marxista, como si se tratara tan sólo de agitar un molino de rezos. (ADFS, p. 12)

2. El primer viaje a España/la política como riesgo.

En junio de 1953 Jorge Semprún hizo su primer viaje clandestino a España como parte de su trabajo en el PCE. Semprún describe el cambio de actitud de Federico Sánchez diciendo:

Volviste a zambullirte, con una especie de salvaje alegría vital, en la clandestinidad española, a partir de 1953. (ADFS, p. 12)

En la política "... como riesgo y como empresa total" (ADFS, p. 12) era donde radicaba el verdadero interés de Semprún.

Las relaciones del partido con los grupos, o intelectuales aislados, en España habían sido truncadas con la muerte, en un accidente de ferrocarril, del ingeniero Benítez. Por consiguiente, el partido se aprovecha del deseo de Semprún de volver a España para explorar los medios intelectuales.

El riesgo juega un papel significativo en este viaje clandestino ya que el partido no le suministró los papeles necesarios sino que le pidió que se los suministrara él mismo con la ayuda de algún compañero

francés. Semprún le pidió el pasaporte a Jacques Grador, un amigo íntimo, y el partido cambió las fotos. A Semprún le chocó lo irresponsable de la acción pero aceptó sin preguntas a causa de los deseos que tenía de volver a su patria:

Tenía tantas ganas de hacer ese viaje, de volver a España, que hubiera aceptado incluso pasar la frontera sin pasaporte, por el monte, de rodillas, a rastras, a nado, como fuera. (ADFS, p. 57)

Semprún menciona el viaje clandestino a España y la irresponsabilidad del partido e indica como éste se aprovechó de las circunstancias de su exilio político y consiguiente deseo de volver a ver a su patria para re-establecer los contactos. El bienestar del partido reemplaza el de los miembros a quienes se supone esté sirviendo.

Semprún define la clandestinidad como tema de su vida y de su obra y señala:

La clandestinidad, no sólo como aventura, o sea como placer o goce de situarse fuera de toda norma, sino como camino hacia la conquista de una verdadera identidad. (ADFS, p. 100)

Semprún contrapone la experiencia del primer viaje ilegal a España en 1953 con la del primer viaje legal en julio de 1967. Mientras que la primera lo despierta

emocionalmente y lo zambulle en la actividad clandestina;
la segunda, lo entierra en la normalidad rutinaria:

Sanseacabó la emoción de los pasos clandestinos, la alegría de antaño cada vez que franqueaba el viejo puente de Behobia para entrar en mi país sin permiso de nadie. (ADFS, p. 77)

La legalidad _"Ya sólo era un turista más,..." (ADFS, p. 77)_ queda como señal de pérdida de individualidad. En la clandestinidad podía ser quién quisiera cuando lo quisiera _Federico Sánchez, Agustín Larrea (ADFS, p. 68), Falcó (ADFS, p.97), Federico Artigas (ADFS, p. 235) o Rafael (ADFS, p. 237)_; en la legalidad, era sólo Jorge Semprún, un turista como otro cualquiera. La legalidad limita mientras que la clandestinidad libera.

3. Concepción Bahamonde, número cinco.

En España vivió en diferentes lugares que él mismo se procuró entre 1953 y 1959. En 1959 Semprún pasó a vivir en Concepción Bahamonde, número cinco, primer lugar que le procuró el partido. Desde allí coordinaba con Simón Sánchez Montero y Francisco Romero Marín la Huelga Nacional Pacífica que se planeaba para el 18 de junio de 1959.

Concepción Bahamonde, número cinco evocaba en su

memoria varios recuerdos significativos por la privación de libertad y por los sentimientos de soledad y de aislamiento: la proximidad a la cárcel de Ventas, la desaparición de Simón Sánchez Montero, las conversaciones con Manolo Azaustre sobre Mauthausen, la escritura de El largo viaje sobre sus experiencias de encarcelamiento en Buchenwald.

La labor clandestina lo imposibilitaba de acercarse a nadie por miedo de poner en peligro el trabajo que desempeñaba y su propia seguridad. El riesgo de la experiencia llenaba el vacío dejado por la soledad y el aislamiento.

Semprún/Federico Sánchez desempeñó la labor clandestina del partido en España hasta 1962 cuando Santiago Carrillo lo retiró de la clandestinidad aduciendo razones de seguridad: a) el período de tiempo, diez años, que Sánchez llevaba en la clandestinidad madrileña era bastante extenso, b) Federico Sánchez "... centralizaba las relaciones con las demás fuerzas políticas de la oposición en Madrid,..." (ADFS, p. 245), c) la descripción física de Federico Sánchez ya era bastante conocida y era posible que la policía la tuviera.

La seguridad, sin embargo, no había sido tomada en cuenta en el caso de otros compañeros del partido

como Julián Grimau, Romero Marín o de José Sandoval. Romero Marín, por ejemplo, continuó la labor clandestina aún después de haber sido detenido. José Sandoval, sustituto de Federico Sánchez en la labor clandestina en Madrid, tenía tipo de forastero y no encajaba sin ser notado a primera vista.

Semprún señala como auténtica razón de su sustitución la discrepancia de opinión y el distanciamiento político entre Carrillo y él ocasionado "con motivo de una discusión sobre la política agraria del PCE" (ADFS, p. 246). La política personal, y no el bienestar y la seguridad de los miembros era la fuerza que guiaba a Santiago Carrillo.

El período de 1953-1962 se presenta como uno de los más emocionantes de la vida de Semprún: siempre a la expectativa y corriendo riesgo de detención. El riesgo que corría en el desempeño de la labor en vez de amedrentarlo lo impulsaba a seguir adelante.

El recuerdo de Concepción Bahamonde, número cinco permite la exploración de las dos autobiografías de Semprún, la del militante (Federico Sánchez) y la del intelectual (Jorge Semprún). En el capítulo VI, "El largo viaje", presenta el otro lado del riesgo: el silencio, la soledad y aislamiento y la búsqueda de

salida que resulta en la creación literaria.

4. Franco.

La oposición al gobierno dictatorial de Francisco Franco Bahamonde centra las luchas de Jorge Semprún/Federico Sánchez bajo la guía del PCE. El partido, aunque incapaz de efectuar un cambio de la realidad político-social a través de la Huelga Nacional Pacífica, preveía un final inminente para el franquismo desde 1947.

Franco, sin embargo, mantuvo control hasta su muerte. Su agonía, en noviembre de 1975, se convirtió en la agonía del pueblo. El tiempo, las personas y las actividades políticas parecían padecer la parálisis de muerte del viejo dictador:

Madrid se estaba quieto, como si retuviera su respiración. Madrid, pasivamente, con un suave terror interiorizado _extrañamente gozoso, masoquista_ vivía de esa agonía. (ADFS, p. 291)

El control de Franco era tan fuerte que Semprún se negaba a admitir la realidad de esa muerte. Para él había adquirido dimensiones novelescas. El libro de Max Aub, La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco (1960), había venido a ser representativo de sus sentimientos. Semprún recordaba la

dedicatoria autógrafa del libro que tenía: "A Fulano, a ver si sí, Max Aub" (ADFS, p. 293). En ese "si sí" se cifraban las ilusiones de los españoles a pesar de que creían que era algo imposible.

Semprún incluye un incidente que recoge los matices de irrealidad que rodean la muerte del dictador. En octubre de 1975 Semprún fue a Bruselas para asistir a una proyección de su película La guerre est finie que iba a ser seguida de un debate del tema de la película: una crítica de la Huelga General. Semprún se aburrió tanto que cuando un periodista le pidió unas frases de conclusión contestó que:

... Franco había muerto en julio de 1974, pero que los españoles todavía no se habían enterado, tal vez porque no quisieran enterarse. Dije que teníamos que adquirir masivamente conciencia de la muerte de Franco, para comenzar a desahuciar su cadáver político. (ADFS, p. 292)

Cuando terminó de hablar uno de los periodistas belgas se le acercó para comunicarle que acababan de recibir noticia de que Franco había sufrido un ataque cardíaco masivo.

Al día siguiente empezó a circular la noticia de la muerte de Franco. Una cadena de televisión norteamericana y el Partido confirmaron la falsa noticia como

real. Semprún, a pesar de las confirmaciones múltiples, no podía creerlo: "Irrracionalmente, estaba convencido de que Franco no podía morir así, de golpe, limpiamente." (ADFS, p. 293)

El incidente es curiosísimo por: a) la coincidencia del ataque cardíaco con las palabras de Semprún, b) la prensa transformó sus palabras y confirmó la noticia creando una realidad de su fantasía, c) la incapacidad de Semprún para aceptar esa muerte como realidad cuando en su fantasía clamaba por que el pueblo adquiriera conciencia de esa muerte.

La muerte de Franco después de treinta y seis años de dictadura el 20 de noviembre de 1975 se convierte en algo irreal por el control que ejerció sobre la vida y destino de todo español. Tenemos la desrealización de la realidad. Franco, aunque real, adquiere cualidades de ente de ficción ante el pueblo español que lo ve como indestructible.

La novela intercalada Palacio de Ayete recoge los matices de irrealidad que vino a adquirir la vida del dictador. En la novela un militante atenta contra la vida de Franco con un rifle sofisticado, lo ve caer desplomado y recoge su muerte con una cámara super-8 miniaturizada que está montada en la mirilla del rifle,

pero dos días después comprueba que éste no ha muerto al verlo en televisión dando un discurso de agradecimiento y felicitación por el festival de San Sebastián. La idea de la indestructibilidad de Franco en el plano documental se traduce a la novela ya que a pesar del atentado recogido subjetivamente por el militante y visualmente grabado por la cámara, el Generalísimo no muere. El título de Generalísimo, enfatizado en la narración, recoge la idea del poder ejercido por Franco sobre el pueblo español: control total en todos los aspectos de la vida. Su persona y su poder parecen de otro mundo. Los españoles se atreven a soñar con su muerte pero no creen que el sueño pueda convertirse en realidad. Curiosamente, la muerte real vino a interrumpir la novela intercalada sobre el atentado contra la vida de Franco.

Franco como tema es interesantísimo porque tenemos a una persona de carne y hueso que por medio del poder que ejerce adquiere características de personaje ficticio y tiene más vidas que un gato. Es interesante también por la desrealización de la realidad. Su agonía se convierte en la agonía del pueblo que agoniza masoquísticamente con él. Su muerte, soñada por todos, cuando ocurre nadie la cree porque de cierto modo es la muerte

propia, la muerte de la parte de su ser que ha vivido bajo la dictadura franquista.

La transición entre la dictadura de Franco y la democracia burguesa de los franquistas no fue acompañada de las luchas violentas anticipadas y predecidas por el partido.

5. El Partido Comunista de España. (PCE).

El partido se presenta desde dos puntos de vista: el de la idealización y el de la desilusión.

La gama completa de la experiencia de Jorge Semprún en el Partido Comunista de España se explora a través del recuerdo de Josef Frank, secretario adjunto del PC de Checoslovaquia. La situación de Frank es similar a la situación de Semprún por la injusticia cometida con ambos. Federico Sánchez mismo fue, en parte, responsable de la injusticia cometida contra Frank por haber guardado silencio al enterarse de que Frank había sido condenado a muerte y ajusticiado en la horca después de confesar que trabajó para la Gestapo en el campo de concentración de Buchenwald:

No proclamaste en ningún sitio la inocencia de Frank, la falsedad de la acusación que se le hacía. Sin duda, de haber proclamado esa inocencia habrías terminado siendo expulsado del partido. Decidiste permanecer en el parti-

do. Preferiste vivir, dentro del partido, la mentira de la acusación contra Frank que vivir, fuera del partido, la verdad de su inocencia. (ADFS, pp. 128-129)

Su parte en la injusticia cometida con Josef Frank persigue a Semprún y al recordarlo jura que:

Nunca más, cualquiera que fuese la circunstancia, cualquiera el precio a pagar, volvería a sacrificar la verdad en aras de la pragmática Razón de Estado o de Partido. (ADFS, p. 140)

El silencio de Semprún ante la injusticia cometida con Frank para permanecer en el partido resulta irónico en vista de su expulsión. Esa misma ironía es la que le lleva a recordar las diferentes etapas de su vida en el partido:

a) 1941-1951.

Semprún recuerda su alegría al ingresar al partido a los dieciocho años. En esa época el partido era para él "... un instrumento de la lucha revolucionaria, uno entre otros, cuestionable en algunos de sus aspectos, siempre modificable." (ADFS, p. 129) Semprún se considera como "intelectual revolucionario" (ADFS, p. 129) durante este período.

El proceso de estalinización es posterior y se produjo gradualmente a través de los años en el partido.

La poesía de esa época, producto del culto a la personalidad, queda clasificada como "testimonio directo de la irresistible ascensión del Espíritu-de-Partido" (ADFS, p. 129).

b) 1951-1953.

El período del intelectual estalinizado. Este período se caracteriza por la pérdida gradual del espíritu crítico y de la capacidad de negación a cambio del culto sacralizado al partido. El silencio sobre la inocencia de Josef Frank caracteriza el período.

c) 1953-1963.

Con la muerte de Stalin, Semprún pasa a ser dirigente político clandestino. El ascenso, según él señala, fue cuestión de suerte y no de mérito. Semprún explica su ascenso a los rangos más altos del PCE:

...en el contexto histórico preparatorio y posterior al XX Congreso del PCUS, en el ambiente de la destalinización _..._ y los del movimiento comunista _como luego se demostró_ que se manifiesta en aquellos años. (ADFS, p. 131)

Semprún señala que a pesar de haber tenido algunas dudas las dejó a un lado al entrar en la clandestinidad. Desde 1956 el partido rehusó la autocrítica pública y echó a un lado los valores estalinistas. Semprún se hace responsable del papel que desempeñó durante

ese período mirando del otro lado porque el partido representaba para él el poder absoluto. La realidad quedaba de lado. El partido se presentaba ante sus ojos como ídolo.

A partir de 1962 cuando Santiago Carrillo lo retiró de la clandestinidad aduciendo razones de seguridad las circunstancias empezaron a cambiar. La realidad, al ver que injustamente quedaba fuera de todo por lo que había trabajado, tocó a su puerta y comenzó el choque directo con el Espíritu-de-Partido que culminó con su expulsión.

Semprún se vale del discurso de Fidel Castro en el Primer Congreso del PC de Cuba para atacar el centralismo democrático. Fidel idolatra abiertamente al partido y lo convierte en la razón de la revolución (ADFS, pp. 164-165). El PCE hace lo mismo, pero a escondidas.

Fidel al definir al partido a quien define es a sí mismo:

... el partido es su ego y su super-ego. El Partido lo resume todo y El resume y asume el Partido y en El el partido se consume, o sea, es consumido y consumado. (ADFS, p. 166)

Santiago Carrillo, Secretario General del PCE, es el equivalente europeo de Fidel Castro, Primer

Ministro del PCC. La única diferencia que existe entre los dos es que Carrillo encubre sus palabras con la elegancia del siglo XX mientras que Fidel habla aún con "..., la lengua de la burguesía colonial española ..." (ADFS, p. 167). Sin embargo, ambos dicen lo mismo: "El partido lo resume todo." (ADFS, p. 171) y a través del partido a quién definen y rinden culto es a sí mismos.

Carrillo al retirar a Semprún del trabajo clandestino no lo hacía por evitarle riesgos sino por las diferencias de opinión que tenían en cuanto a la política agraria del partido. Su sustituto, José Sandoval, se destacaba a la vista por su aspecto de forastero. Semprún concluye que:

Una vez más, la seguridad de la organización, de los camaradas, había sido sacrificada a la política personal de Carrillo, que siempre ha tendido a apartar de los puestos dirigentes a todos los que no fueran incondicionales suyos. (ADFS, p. 247)

Carrillo se presenta, en vista del peligro del trabajo clandestino, como un líder comunista irresponsable preocupado por sus gustos y disgustos y no por la causa revolucionaria que supuestamente sirve.

Para re-estructurar el sistema comunista es

necesario dejar a un lado al partido ya que éste se ha convertido en propósito, finalidad de acción, y éste no puede ser el fin sino el medio de llevarla a cabo. Su función es la de "..., un instrumento coyuntural, siempre modificable por tanto, del movimiento revolucionario." (ADFS, p. 171)

La idolatría del partido va en contra de los ideales de la revolución soviética que pedía el poder para los soviets y no para el partido. Lenin viola sus propios principios al instalar a los viejos bolcheviques en puestos de alta responsabilidad con el triunfo de la revolución. Semprún indica que eso representa "una nueva visión leninista" en la que:

... la revolución rusa pierde su vocación y su significación universal, y se convierte en una mera peripezia específica de acumulación del capital social en una sociedad atrasada. (ADFS, p. 174)

El punto central entre este tipo de sistema y el sistema capitalista gira alrededor de la apropiación de la plusvalía: privada, en el sistema capitalista y no privada pertenece al estado, en el sistema "socialista". La rivalidad entre las dos superpotencias U.R.S.S. y E.E.U.U. proviene de ese punto. El poder es la fuerza que controla a ambos.

La irresponsabilidad del partido es una de las cosas que Semprún ataca fuertemente a lo largo de la obra. Por ejemplo, al recordar el primer viaje clandestino que hizo a España en 1953 señala que el partido le encargó de suministrarse sus propios papeles. Otros ejemplos de irresponsabilidad del partido se evidencian en no proveer a sus militantes con residencias seguras durante el desempeño de trabajos sensitivos _Semprún estuvo a cargo de buscarse sus propias residencias hasta 1959 cuando el partido le suministró la residencia de Concepción Bahamonde_; el sistema de contactos _señala como ejemplo el encarcelamiento de Francisco Romero Marín _; la falta de medidas adecuadas, en general, para proteger a sus militantes _ejemplos de ello son las detenciones de José Sandoval (ADFS, p. 246) y de Romero Marín (ADFS, 246) y la muerte de Julián Grimau (ADFS, p. 207)_.

Semprún ataca fuertemente al partido _y a Santiago Carrillo en particular_ y lo responsabiliza por la muerte de Julián Grimau:

Ahora bien, ni Santiago Carrillo ni ninguno de los dirigentes que le rodeaban en la presidencia del acto tenían derecho a evocar el recuerdo de Grimau, de cuya muerte eran, indirectamente, responsables. (ADFS, p. 195)

Semprún acusa a Carrillo y al partido de no haber prevenido la detención y subsiguiente ejecución de Julián Grimau. Carrillo estaba consciente de que Grimau había luchado contra la Quinta Columna franquista _lo cual lo ponía en peligro inminente de muerte si era detenido_, a pesar de ello, el partido le permitió mantener contacto directo con los grupos comunistas. Esto era extremadamente irresponsable porque Grimau era parte del Comité Central y su detención podía poner en peligro no sólo su vida sino la seguridad del partido y de sus miembros. Considera que "Grimau es una víctima más del subjetivismo del PCE." (ADFS, p. 199) El partido glorificó a Grimau después de su muerte y consagró un libro a su memoria. Semprún y Claudín trabajaron en la elaboración del libro. Entre los datos que salieron a relucir se descubrió que Grimau había luchado contra el POUM. Estos datos, sin embargo, no aparecieron en el libro ya que fue adulterado para la publicación (ADFS, p.210).

Otras acusaciones que lanza contra el partido incluyen las purgas estalinistas en que caen Josef Frank, Laszlo Rajk, Rudolf Slansky, Geminder y otros del PC checoslovaco (ADFS, pp. 126-127).

Semprún acusa a Gregorio López Raimundo, dirigente

del PSUC, de haber estado involucrado en el asesinato de León Trosky (ADFS, p. 196). La desmemoria es una característica no sólo de Gregorio López Raimundo sino del partido _ejemplificado por Santiago Carrillo_ en general.

Carrillo, por ejemplo, expulsa a Claudín y a Semprún del partido por las diferencias ideológicas. Pero años más tarde se vale de los argumentos de Claudín y Semprún y los hace suyos para presentarse como eurocomunista. Carrillo es antes que nada un oportunista de primera clase. El partido refleja sus ideas según le conviene.

Es curioso notar que en 1965, fecha de su expulsión, Semprún re-encuentra los valores con que entró al partido en 1941: el partido es sólo un instrumento coyuntural al servicio de la revolución. Los años intermedios reflejan la influencia del Espíritu-de-Partido, pero no son representativos de sus valores auténticos.

6. La Huelga Nacional Pacífica. (HNP)

¡La Huelga Nacional Pacífica!
La HNP o **Hache Ene Pe**, tres iniciales mayúsculas y carismáticas que han hecho vivir a los comunistas tantos años _desde 1959 hasta la muerte de Francisco Franco_ en el universo fantasmático de los sueños.
(ADFS, pp. 79-80)

El tema de la Huelga Nacional Pacífica se da a

través de la obra. Semprún contrapone el ideal a la realidad para exponer el tema.

El propósito de la HNP era llevar a cabo el final del régimen de Francisco Franco por medio del movimiento de masas. A pesar de que el partido lo intentó desde 1959 la HNP resultó un esfuerzo fallido a causa de que la huelga fue planeada desde el extranjero y de que no existían las condiciones necesarias para que fuera un éxito.

Semprún cita entre las razones internas del fallo de la huelga el subjetivismo del partido y de Santiago Carrillo, en particular. Las condiciones reales existentes en ese momento no se prestaban a la organización y triunfo de una huelga general ya que los partidos y los sindicatos habían sido desbandados por la dictadura franquista y declarados ilegales. Los líderes de esos grupos y sindicatos estaban dispersos por el extranjero. Por consiguiente, el llamado a la huelga no tenía cabida en la legalidad _las huelgas del 1917, 1930, 1934 y 1936 habían sido llamadas por grupos organizados en la legalidad_ ni tenía organización interna ya que los líderes de esos grupos estaban en el extranjero. Carrillo, por ejemplo, se encontraba en Francia.

Santiago Carrillo basaba sus conclusiones sobre el triunfo de una huelga general en las huelgas de 1917, 1930, 1934 y 1936. Estos fueron, sin embargo, movimientos históricos heterogéneos _la del '17, una acción de masas revolucionaria centrada en Rusia; la del '30, una acción contra la monarquía del Alfonso XIII; la del '34, un intento de carácter insurreccional encabezado por los partidos obreros; la del '36, la respuesta popular obrera al alzamiento militar_.

La huelga de 1947 en Bilbao representaba la culminación de esas acciones revolucionarias _las del 17, 30, 34 y 36_ y no el comienzo de futuras acciones revolucionarias que culminarían con el derroque de Franco.

Semprún participó en el planeamiento de la huelga del 18 de junio de 1959. La huelga fracasó pero Santiago Carrillo y una delegación de militantes, entre los que contaba Semprún, hicieron un viaje a Moscú para convencer a Pasionaria de que la huelga había sido un triunfo:

...el reciente y rotundo fracaso de la huelga nacional pacífica: la Hache Ene Pe del 18 de junio: no había sido tal sino que había sido un éxito en realidad: o sea en la realidad fantasmática de las ideas: de lo

ideológico: ...(ADFS, p. 8)

Este ejemplo marca claramente el contraste entre la realidad y el subjetivismo del partido.

La vida de Semprún como militante se desarrolla bajo el signo de la HNP en sus diferentes versiones. Ya desde su juventud la huelga, de una forma o de otra, había sido parte de su vida. Sus primeros recuerdos empiezan a los ocho años, en 1931, después de la declaración de la República. En ese año la CNT (Confederación Nacional del Trabajo) declaró una huelga general y la llevó a cabo sin violencia. Lo que sobresale en la memoria de Semprún es el recuerdo de su padre y de los amigos de éste discutiendo sobre el error cometido por la CNT:

...los obreros tenían que defender y consolidar la República, antes que nada, que después vendría la solución de las exigencias sociales, por otra parte justas, muy justificadas, ...
(ADFS, p. 81)

Semprún indica que le llamó la atención la actitud burguesa que condenaba los métodos a pesar de tener conciencia de la necesidad de la acción. Años más tarde durante la insurrección de los trabajadores de Oviedo oyó la reiteración de las mismas ideas en las conversaciones de su padre con Alfredo Mendizábal.

Semprún pudo observar de cerca la actitud subjetivista y triunfalista del partido en cuanto a la capacidad de la huelga para efectuar un cambio de la realidad político-social. Por ejemplo, en 1947 durante el pleno del PCE la Pasionaria anunciaba el próximo final del régimen de Franco y aducía como causa la reorganización clandestina de las organizaciones obreras disueltas por Franco. Esta señalaba que el pueblo, ahora organizado nuevamente, mostraba su descontento a través de huelgas y manifestaciones (ADFS, pp. 85-86). Las conclusiones de la Pasionaria, sin embargo, no tenían fundamento en la realidad social de España de 1947.

Unas semanas después del pleno del partido ocurrió la huelga de los trabajadores de Bilbao. El partido la enfocó como: "..., la culminación de un periodo de luchas parciales y el inicio de una etapa de acciones cualitativamente diferentes." (ADFS, p. 93) Vicente Arroyo, portavoz del partido, publicó un artículo en Nuestra Bandera sobre la huelga de Bilbao y sus efectos. Para Arroyo y el partido la huelga de Bilbao marcaba el comienzo de las acciones que terminarían con el régimen de Franco.

Semprún marca que la huelga de Bilbao no fue el

principio de ningún movimiento de masas sino:

... el último resplandor del pasado, ... Era el estertor de la lucha ligada con los recuerdos de la unidad republicana, que está desmantelándose precisamente en esos días. (ADFS, p. 93).

Semprún enfoca el subjetivismo y el triunfalismo como características típicas del comunismo. Esa actitud sirve para explicar las declaraciones triunfalistas del partido en 1947 sobre las huelgas de masas y las predicciones de un inminente final para el franquismo. El partido no tenía en cuenta para nada la realidad española.

La huelga general pasó por diferentes formulaciones siempre prediciendo el final del franquismo. Santiago Carrillo, Secretario General del Partido, estaba tan obsesionado por la idea que aún después de la muerte de Franco seguía aludiendo al posible triunfo de la huelga si Franco no hubiera muerto. (ADFS, p. 88)

Semprún recoge la gama completa de las actitudes sobre la huelga general _la actitud burguesa y la actitud del partido_, pero deja afuera la actitud del proletariado. A primera vista la omisión parece haber sido por olvido pero no lo es. Su ausencia sirve para enfatizar el doble olvido de que el proletariado es

víctima: a) a manos de del partido que supuestamente lo representa y b) a manos de la burguesía que espera que el proletariado postergue sus necesidades.

El partido y la burguesía quedan al mismo nivel al ser ambos responsables del olvido del proletariado. El partido lo hace profesando representar al proletariado pero sin tener en cuenta la realidad de la situación; la burguesía toma en cuenta que el proletariado tiene necesidades pero no cree que sean de urgencia. En realidad, ninguno de los dos grupos tiene contacto directo con el proletariado y por consiguiente, es incapaz de determinar las necesidades de éste.

Semprún, por su condición de militante intelectual y de su origen burgués, está expuesto directamente a los dos puntos de vista: el del partido y el de la burguesía. El se aprovecha de ello para hacer una exposición directa de los dos puntos de vista que excluyen la realidad de las circunstancias.

El tema de la huelga general se enfoca a nivel de historia y a nivel de novela. En ambos planos encuentra el mismo enfoque: idealización y realidad. En el plano novelesco la idealización de la huelga se recoge dentro de Soledad. Esta es la novela que da vida a Santiago, el ente de ficción que anticipa a

Federico Sánchez. La novela fue escrita en 1947 y refleja la actitud de Semprún sobre la huelga como medio de cambio durante este período. Soledad representa el ensayo de la autobiografía de Federico Sánchez e incluye el ideal que pasa a definir la vida de éste en el partido, la HNP.

La novela imita los sueños de Semprún en la vida real. En la vida real Semprún vive rodeado del ideal de la HNP y sueña con los cambios que logrará en su papel de militante. La novela le permite desarrollar abiertamente esas ideas hasta que logra llevarlas a la práctica en la vida real sumergiéndose en la clandestinidad y en el planeamiento activo de la HNP, fantasmal o no.

La guerre est finie, escrita en 1965 recoge el final de Federico Sánchez con la incorporación de éste a Semprún y contiene la crítica de la huelga general como esfuerzo fallido. Fue escrita en el año en que Jorge Semprún, alias Federico Sánchez, fue expulsado del partido: la muerte de la parte militante de su ser representada por Federico Sánchez y la muerte del ideal que definía su vida dentro del partido.

Existe coincidencia entre el plano histórico y el plano novelesco. La primera novela, Soledad, refleja

la influencia del partido sobre Semprún y recoge la ilusión que florece en el antecedente de la personalidad del militante Federico Sánchez; la segunda novela, La guerre est finie, recoge la desilusión de la vida de Federico Sánchez: la huelga es un esfuerzo fallido, los años en el partido no han conducido a nada y termina con la incorporación de Federico Sánchez en Jorge Semprún por medio de un ente ficticio, Diego Mora.

La literatura permite a Semprún ensayar y enfrentar la realidad. En Soledad ensaya una situación vital que desarrollará más tarde en la vida real y en La guerre est finie se enfrenta por medio de la obra con la realidad de su vida: la expulsión del partido y el fracaso de la huelga general.

Los dos procesos, el histórico y el novelesco, ocurren simultáneamente y son parte de la realidad de Jorge Semprún, realidad bifurcada en dos planos: real (documental) y novelesco. La fusión de los dos es producto de su proximidad. Santiago nace de las entrañas de Semprún e influye en el nacimiento de Federico Sánchez; Diego Mora, ente de ficción, lleva a Federico Sánchez a la reincorporación, a las entrañas de Jorge Semprún.

La novela recoge un ciclo vital completo de la

vida de Sempún: una vida alterna: la vida de Federico Sánchez. Esa vida representa una autobiografía ficticia al ser el producto de la combinación del plano real con el plano novelesco.

El ideal de Semprún, hombre de carne y hueso, sigue y se desarrolla según el mismo esquema que se desarrolla la novela: idealización de la huelga general de 1947, lucha por efectuar la huelga general de 1959 y las subsiguientes, fallo de esas huelgas, expulsión del partido, aniquilación de Federico Sánchez a manos del partido, muerte del ideal. Plano novelesco: idealización de la huelga en la novela Soledad, nacimiento de Santiago; desilusión y realización de que la huelga no puede llevar a cabo lo que se propone porque no existen las condiciones necesarias para llevarla a cabo. La guerre est finie: reincorporación de Federico Sánchez a Jorge Semprún.

El ideal nace como producto de la soledad y el aislamiento, producto del exilio político en Francia y muere producto de otro exilio, el exilio del partido. Este deja a Semprún en medio de la soledad y el aislamiento. El proceso representa un círculo de vida completo que comienza y termina con la soledad.

La novela incompleta Palacio de Ayete apunta a

la posibilidad de una nueva autobiografía en cierne. Esta autobiografía no recoge ni ilusión ni desilusión sino la realidad constante y sonante. Encontramos que los secretarios del partido han sido sustituidos por una ordenadora IBM 666. Esto ha servido para eliminar la desmemoria, el subjetivismo, el culto a la personalidad, etc. El atentado contra Franco es la clave de la asimilación de las circunstancias: el militante apunta, dispara y ve caer a Franco, lo recoge en una cámara pero Franco no muere. En otras palabras ante los ojos de los españoles en 1975, semanas antes de su muerte, Franco es indestructible.

Esta novela crea un contraste interesante con la realidad del momento ya que cuando Semprún, representante del sentimiento del pueblo español, está dispuesto a admitir la indestructibilidad de Franco, Franco muere en la vida real. Cuando el partido y los escritores anunciaban su final éste seguía viviendo inafectado. Su vida adquiere tonalidades novelescas.

El recuerdo de Semprún de lo que le sucedió en Bruselas cuando asistió a una proyección de La guerre est finie nos permite ver como se mezclan realidad y fantasía. La realidad se desrealiza al incorporar dentro de sí elementos novelescos y la novela se convierte

en una realidad aparte al espejar y ensayar la llamada "realidad". Los dos planos aparecen entretreídos, creando una interdependencia entre sí.

.

VI. Conclusiones.

Para concluir es importante resaltar las semejanzas que existen entre las obras de estos tres autores.

I. Los tres autores parten de experiencias de soledad y aislamiento. Las circunstancias que ocasionan la soledad y el aislamiento difieren pero tienen los mismos resultados ya que separan a sus respectivos autores de la colectividad disparándolos a la creación literaria. Las limitaciones circunstanciales se suplen a través de la creación literaria que se convierte en otra forma, o modo, de vivir.

La experiencia que Unamuno recoge en Cómo se hace una novela es la de su exilio parisino donde la soledad y el alejamiento de patria y familia lo fuerzan a ponerse en contacto con su propia mortalidad y a buscar salida, eternización, a través de la obra literaria.

El cuarto de atrás, de Carmen Martín Gaité proviene también de una experiencia de soledad y aislamiento producto de una noche de insomnio y de tormenta. El alejamiento del mundo en medio del caos ocasionado por el insomnio y la tormenta llevan a la autora a buscar el orden, a través de la organización de sus relatos. El propósito de su tarea consiste en dar

sentido a su vida para continuar viviendo y creando.

Jorge Semprún, al igual que Unamuno y Martín Gaité, escribe Autobiografía de Federico Sánchez a partir de una experiencia de soledad, aislamiento y aún de muerte: su expulsión del Partido Comunista de España. El anulamiento de su existencia dentro del Partido lleva a Semprún a buscar reconocimiento a través de la obra literaria.

Podemos señalar, entonces, que los tres autores al encontrarse en medio de la soledad y del aislamiento, a causa de sus respectivas circunstancias, van a buscar salida, la salida que no encuentran en la vida, a través de la obra literaria.

La obra permite a los tres autores romper con las limitaciones y lograr lo que la vida no les permite en medio de las circunstancias en que se encuentran:

- a) **Interlocutor.** A través de la obra el autor elabora los oídos que van a escuchar el relato en el momento requerido. Esto le falta a los tres en la vida a causa de la soledad y del aislamiento en que se encuentran.
- b) **Completar el proceso narrativo.** La elaboración del interlocutor provee al autor con el medio para completar el proceso narrativo que permanecía incompleto a causa de la falta de interlocutor.

c) **Autobiografías ficticias.** A través de la creación literaria el autor logra ensayar y vivir vida(s) fuera de las circunstancias que lo rodean en el plano documental.

Existe una relación directa entre la vida y la obra de estos tres autores. La obra literaria queda como reflejo de la vida del autor y como tal, recoge todo aquello que la toca: lo que vive, lo que ve, lo que lee, lo que le preocupa, etcétera. En fin, todo aquello que tiene que ver con la formación del mundo del autor. Es por ello que unas veces la literatura influye sobre la vida y otras, la vida influye sobre la obra. Los tres autores, sin embargo, buscan salida de las circunstancias en que se encuentran a través de la obra literaria que les ofrece un modo alternativo de vivir.

Miguel de Unamuno y Jugo recoge su vida dentro de la obra literaria en búsqueda de eternidad y de estructura en medio del caos del exilio. La obra se convierte en vía de salida para sus preocupaciones y dilemas y cifra, a la vez, su esperanza de eternidad.

La novelita de U. Jugo de la Raza, que se incluye dentro del relato principal, hace paralelo de la vida de Unamuno en el plano novelesco y recoge ensayos de

salida para la situación en que Unamuno se encuentra en el plano documental. Jugo, personaje ficticio autobiográfico, busca al igual que su creador dar sentido a su vida a través de una obra literaria y salir del desvivir en que se encuentra. Aunque Unamuno y Jugo buscan lo mismo lo hacen en funciones diferentes _Unamuno creando la obra a través de la escritura y Jugo creando la obra a través de la lectura_.

Los tres relatos _el de Unamuno, el de Jugo y el del libro fatídico leído por Jugo_ repiten la idea básica de la conexión entre vida y obra a través de la repetición de la relación de interdependencia entre escritor/creador y lector/criatura para ganar la eternidad. Sin uno no puede existir el otro ya que se crean y validan mutuamente. Por consiguiente, las preocupaciones que Unamuno recoge como escritor/creador en el plano documental son las mismas que Jugo tiene como lector/criatura en el plano novelesco. Se reflejan mutuamente revelando los secretos escondidos en la superficie. Es por ello que la novela que Jugo lee contiene la amenaza de muerte del lector. Esta amenaza es la que plaga a Unamuno en su papel de creador, a pesar de que parece esconderla bajo la esperanza de eternidad, al poner toda su vida en la creación/

escritura de la obra en el relato del plano documental. Vida y obra aparecen directamente ligadas hasta el punto de que el plano novelesco es el que revela las verdades encubiertas por la llamada realidad.

Carmen Martín Gaité enfoca vida y obra simultáneamente, como partes de un mismo proceso. Tanto es así que la obra, El cuarto de atrás, se escribe desapercibidamente mientras Carmen habla con su extraño visitante vestido de negro. Lo que se cuenta por un lado como parte del relato de la noche de insomnio aparece convertido, por otro, en novela. La relación entre vida y obra es tan intrincada que no podemos distinguir si la vida precede a la novela o viceversa. Unas veces la obra aparece como ensayo de condiciones vitales y en otras la vida parece ser el ensayo de las circunstancias novelescas.

Jorge Semprún, al igual que los dos anteriores, entreteje vida y obra hasta llegar a confundirlas. La autobiografía que aparece recogida dentro de las páginas de la obra no es la de Jorge Semprún en su totalidad sino de una parte de su ser que nació dentro de una obra literaria y que luego se materializó en Federico Sánchez. Vida y obra se ligan burlescamente sin poder separarse.

La ironía sirve a Semprún para lanzar su ataque contra el Partido Comunista de España que en su papel de omnipotente se atreve a declarar como inexistente a un ser de carne y hueso. Semprún se vale de la literatura para comprobar su existencia dentro del partido y traza el origen de una parte de su ser a Santiago, un ente de ficción. La burla queda en el aire y corta como un cuchillo de doble filo: ¿quién se ha burlado de quién, el Partido que se atreve a declarar a Federico Sánchez inexistente o Jorge Semprún que hizo que el Partido creyera en Federico Sánchez cuyo origen traza a un ente de ficción? Vida y novela aparecen directamente ligadas en una relación interdependiente.

Los tres autores utilizan la creación literaria para racionalizar sus circunstancias y para recobrar el control que han perdido en la vida:

a) Unamuno.

Vive la vida a la expectativa a causa del destierro. Su futuro está en manos de los cambios que puedan o no ocurrir en España. El descontrol, por consiguiente, rige su vida. La obra le devuelve las riendas del control y le permite ordenar sus ideas y presentar su versión de los hechos. Además, la obra

le permite ensayar soluciones para los problemas que padece, cosa que la vida no permite. Lo más significativo es que la obra literaria le permite seguir viviendo cuando las circunstancias se lo impiden o limitan manteniéndolo como a un animal enjaulado en el pequeño cuarto de la pensión en que reside.

b) Martín Gaité.

La obra literaria permite a Carmen Martín Gaité la evasión de las circunstancias en que se encuentra. Desde pequeña su vida ha sido regida por la costumbre: visitas habituales, el orden, la limpieza y lo esperado. Ella, sin embargo, ha ansiado todo lo opuesto: visitas inesperadas, desorden, el polvo y todo lo inesperado. La obra le permite tener lo mejor de los dos mundos ya que puede mantenerse dentro de las normas establecidas por la sociedad y escaparse a la vez a un mundo en el que se siente libre para ser y explorar lo que ella ansia.

Dentro de la obra que escribe se recoge su deseo de conformar, aunque sólo en apariencias, con la sociedad en que vive. Esto se manifiesta en el deseo de Carmen de ordenar sus relatos para poner en orden su vida y en la búsqueda del sueño. Esto es, sin embargo, sólo una fachada ya que las reglas de

estructuración establecidas por la sociedad la asfixian y ella sueña con todo lo anómalo.

En la obra el desorden se manifiesta a través de diferentes elementos: los relatos desordenados, la sordera de la autora, el insomnio, la tormenta, el desorden de la casa y la visita inesperada.

La sordera de la autora, el insomnio y la tormenta desconectan a Carmen del mundo impidiéndole participar de la actividad común. El insomnio y la sordera quedan como símbolos de desorden personal ya que las cosas no están funcionando como deben; y la tormenta, como símbolo de desorden de la naturaleza. Todo está fuera de lugar: el mundo está al revés. La autora se mantiene a la expectativa del sueño que le permitirá, si llega, la incorporación a la colectividad _símbolo del orden_.

La visita inesperada del hombre vestido de negro que se representa como entrevistador pero que actúa de modo extraño y parece un demonio, encaja perfectamente dentro de las circunstancias de la obra ya que el mundo está al revés, todo está fuera de lugar. Por consiguiente, ni Dios ni uno de los suyos puede ser el visitante sino el demonio.

La idea del juego como modo de pasar el tiempo

encaja también dentro del esquema de la obra. Carmen está sola en su habitación. El tiempo cronológico para de contar. El visitante inesperado llena ese espacio de tiempo y juega con la autora un tipo de juego mental que tiene notas de prohibición aludiendo, a veces, a una posible relación amorosa entre ambos. El misterio de su pasado añade una dimensión adicional de interés a la narración.

Cuanto más Carmen se esfuerza por encontrar el orden mayores son las complicaciones. La conducta alterna, el desorden, se celebra mientras que el orden y la estructura se condenan. La literatura permite a la autora la exploración de posibilidades vitales condenadas por la sociedad, lo cual la pone en una posición de control ya que ella dicta su destino dentro de la obra literaria.

c) Semprún.

Jorge Semprún se propone a través de la Autobiografía de Federico Sánchez la corrección del error cometido por el Partido Comunista de España: la validación de su existencia. En otras palabras, Semprún también busca poner en orden su vida a través del reconocimiento de su existencia en el partido.

Los tres autores, aunque con enfoques diferentes,

buscan la misma cosa: dar sentido a sus vidas y restablecer el control: Unamuno, a través de la búsqueda de salida de la situación en que se encuentra y de la búsqueda de eternidad; Martín Gaité, escapándose del orden y la estructuración que rigen su vida; y Semprún, con la búsqueda de reconocimiento de su existencia dentro del Partido Comunista de España.

Los tres autores difieren, curiosamente, en la asignación de valores para definir su existencia:

a) Unamuno busca desesperadamente salvarse, eternizarse a través de la obra literaria. La obra cifra todas sus esperanzas: vida, orden, eternidad, fama.

La obra duplica la relación entre creador y criatura al indicar que ésta es una de interdependencia ya que se validan mutuamente y así se eternizan. La relación se enfoca a niveles diferentes a través de diferentes relaciones de interdependencia: a) la relación entre creador y criatura, b) la relación existente entre autor y lector, y c) a un último nivel la relación entre Dios y el hombre. Las tres relaciones son de interdependencia ya que son como caras diferentes de una misma moneda. La amenaza final, la muerte, es lo que puede ocurrir si uno o el otro deja de existir.

b) Martín Gaité no clama por Dios ni busca definir su existencia a través de él. Para desarrollar y dar sentido a su obra saca de sus entrañas a un hombre/demonio. En el desorden del mundo al revés es donde encuentra la libertad para vivir y crear.

c) Semprún, se aleja del concepto de Dios y del Demonio y busca, como ateo, justificar su existencia dentro de la doctrina marxista usando la duda como punto de partida para sus ideas. El ideal comunista del ateísmo cifra la base de su creencia. La expulsión del partido lo deja ideológicamente en el aire ya que se encuentra con que el llamado "dios"_el Partido_ que representa sus ideales tiene los pies de barro. A pesar del desencanto de que es víctima necesita acudir al falso dios para poder ganar reconocimiento de su propia existencia. Se burla de sí mismo, hasta cierto punto, ya que siendo ateo cifró sus esperanzas en el Partido.

Es interesante notar el desarrollo ideológico de los tres: Unamuno, busca la eternidad; Martín Gaité, busca la libertad y el desorden representados por el demonio ya que quiere dejar su marca y el único modo de hacerlo es saliendo del orden establecido; Semprún, el ateo, no busca ni a Dios ni al Demonio sino al Partido, supuestamente una entidad basada en

la lógica y en el análisis. A pesar de que parten de puntos diferentes buscan lo mismo: el reconocimiento de su existencia, la posibilidad de vivir fuera de las circunstancias que los limitan. Para lograrlo tienen que salir de sí mismos y lo hacen adentrándose en su propio ser.

La obra literaria cifra para los tres autores la vía de salida de la soledad en que se encuentran y les permite la justificación de su existir. Los tres van a incorporar en la obra el proceso, ya sea de modo consciente o inconsciente, de la elaboración literaria. La razón de ello es que la literatura representa para los tres otro modo de vivir su presente y de continuar viviendo en el futuro.

II. Realidad y ficción: Plano documental y plano novelesco.

Los tres autores juegan con el deslinde entre el llamado plano documental y el plano novelesco.

a) Unamuno.

El deslinde entre los dos planos se establece a través del plano documental del período de la redacción pero debido a que la obra fue escrita y estructurada a través de tres redacciones, los planos

documentales de los dos períodos anteriores quedan junto al plano novelesco. La separación entre lo documental y lo novelesco se complica más con cada redacción que pasa. Tanto es así que en la redacción de 1927 el plano documental queda de superficie y de fondo ya que penetra el texto de 1925 a través de los comentarios encorchetados.

b. Martín Gaité.

La autora se vale del insomnio para crear sombras y entretener el plano documental con el plano novelesco. Dentro de la obra la novela y la realidad aparecen entremezcladas con el pretexto de la noche de insomnio y de tormenta. Esto dificulta la distinción entre el plano documental y el novelesco. La distinción se complica aún más con el añadido de las lecturas de la autora, los cuadros que contempla, las obras que crea, sus sueños, etcétera. Todo lo que la toca viene a formar parte de su mundo y se despliega sin hacer distinción entre realidad y fantasía ya que en el mundo interior de la autora, en su cuarto de atrás, todo se confunde y entreteje libremente al librarse de la estructuración exterior.

La obra nos permite entrever la "realidad" personal de Carmen Martín Gaité en la que no hay delimitación

entre "realidad" y "fantasía" sino la integración de todo lo que ha tocado a la autora de un modo o de otro.

c. Semprún.

El deslinde entre plano real y plano novelesco es muy difícil de hacer en la Autobiografía de Federico Sánchez. Para empezar se trata de la autobiografía de una parte de Jorge Semprún a la que llama Federico Sánchez y que nace y muere entre dos novelas: Soledad y La guerre est finie. La primera, contiene el antecedente ficticio de Federico Sánchez y la segunda, presenta a Diego Mora, ente de ficción, que lleva a Federico Sánchez a la reintegración con Jorge Semprún.

Semprún delimita el plano novelesco sólo al punto del nacimiento del antecedente de Federico Sánchez y de la reincorporación de éste a su ser y trata el resto de la obra como la historia de una parte de su ser sin hacer diferencia entre plano documental y plano novelesco.

En la obra de Semprún vamos a encontrar lo mismo que en las obras de Unamuno y Martín Gaité y es que todas las criaturas son su creador. Esas criaturas, o personajes, representan el esbozo de autobiografías del autor. La diferencia que existe entre Santiago, el personaje que antecede a Federico Sánchez, y Federico

Sánchez es que mientras que Santiago simboliza el ensayo de una vida alterna, Federico Sánchez representa el desarrollo del ciclo completo de esa posibilidad vital y queda como testimonio del atrevimiento total: vivir fuera de la obra lo que se ha vivido como ensayo dentro de una obra literaria.

La dificultad para deslindar el plano real del plano novelesco radica en que el autor mismo ha perdido el punto del deslinde entre un plano y el otro a causa de la proximidad con que los dos planos existen para él. Estos, los dos planos, han cesado de ser realidad y fantasía para convertirse en el mundo de Jorge Semprún.

III. Entrada en la ficción.

a) Unamuno.

Entra en la ficción a través de la creación del personaje ficticio autobiográfico de U. Jugo de la Raza. La creación semeja a la Santa Trinidad con lo de Padre, Hijo y Espíritu Santo. Jugo de la Raza nace de las tres ramas de la familia de Unamuno pero a pesar de que es el producto de tres elementos es un solo ser. Su ser duplica a Unamuno, su creador y es producto de todas las experiencias de éste, incluso

sus lecturas. Jugo es, por consiguiente, producto de la vida (según demuestra al extraerlo de sus propios orígenes y experiencias vitales) y de sus lecturas (e.g. La piel de zapa, las cartas de Mazzini a Judit Sidoli, etc.)

La lectura y la creación literaria son experiencias primordiales en la vida de Unamuno y en la vida de su creación, U. Jugo de la Raza. La vida de éste ocurre a través de la literatura que da sentido a su vida y le permite crear para vivir. La relación entre vida y obra es esencial para el creador _Unamuno en este caso_ y para su criatura _ U. Jugo de la Raza_, ya que a través de ella se validan uno al otro dando sentido a sus vidas respectivamente.

En el mundo del creador las obras leídas tienen título: La piel de zapa, la Biblia, las cartas de Mazzini a Judit Sidoli, etc. En el mundo de la criatura creada sabemos que las obras que lee tienen contenido similar a las leídas por el creador pero carecen de título. Según nos adentramos en la ficción los detalles desaparecen pero la fuerza de la amenaza de muerte que consume al creador en el plano documental, pero que se esconde bajo la esperanza de la eternización, se hace más fuerte. La ficción revela las

preocupaciones que el plano documental esconde.

b) Martín Gaité.

Carmen Martín Gaité entra en la ficción a través del insomnio en una noche de tormenta. La soledad y el aislamiento que la desconectan del mundo dan libre albedrío a su imaginación y partiendo de la C. de Carmen de su nombre dibuja el cuarto, la cama y la casa que servirán de fondo a su aventura. Estos tres elementos la casa, la cama y el cuarto forman una especie de trilogía que sirve para enmarcar el mundo de la autora.

Su mundo interior funciona en oposición a la norma establecida y no sigue reglas sino que combina libremente todos los elementos que la tocan: la oscuridad, el insomnio, las lecturas y todo aquello que ella mira o con que sueña o ha soñado. De ahí es de donde proviene el sentimiento de libertad y de creación.

El mundo creado constituye un mundo al revés ya que se presenta en oposición al mundo de luz, orden y estructuración del creador. Por consiguiente, Dios no es el que tiene cabida en ese mundo sino el ángel caído, el demonio que se presenta en la forma del entrevistador vestido de negro.

El hombre vestido de negro es el producto de las

lecturas de las novelas rosas, de los sueños de escapar la estructuración asfixiante que rodea su vida, del cuadro de Lutero y el diablo, etcétera. Al romper con lo establecido, gana entrada al mundo al revés y el extraño visitante inesperado se convierte en el rey de ese mundo inexplorado. Junto a él, Carmen, tiene libre albedrío y explora y sueña creando el mundo del cuarto de atrás.

c) Semprún.

La entrada en la ficción es difícil de encontrar en la obra de Semprún ya que el autor mismo parece haber perdido las líneas que demarcan uno y otro plano. Sabemos que Federico Sánchez, que centra la obra, es una parte de Jorge Semprún que tuvo nacimiento en el personaje ficticio autobiográfico de Santiago en la novela Soledad. El personaje ya en la forma de Federico Sánchez desapareció al reintegrarse a Semprún en La guerre est finie. Federico Sánchez se presenta como una parte de Semprún conectada a él por ser parte de su mismo ser pero separada como la imagen en una película. A esa parte de su ser es a quien se dirige y con quien dialoga en la Autobiografía. Jorge Semprún, "yo", dialoga con su "yo" pasado que se convierte en "tú" en la forma de Federico Sánchez.

Jorge Semprún batalla contra el Partido Comunista de España por el reconocimiento de su yo pasado que ha sido borrado de la memoria del partido.

La palabra escrita sirve a Jorge Semprún como arma de batalla contra el Partido y la usa para burlarse abiertamente de éste. El Partido se ha convertido en un dios comunista que cree tener poder para crear y borrar a sus miembros. Semprún se vale de las mismas técnicas empleadas por el partido para autenticar la existencia de Federico Sánchez. A través de la narración de los hechos liga y documenta la existencia de Federico Sánchez dentro del Partido; traza el origen de éste a Santiago, un ente de ficción; y, por último, pone en duda la realidad del Partido. Si Federico Sánchez, nacido en un ente de ficción, no existe, cómo es posible que ganara reconocimiento y participara dentro del Partido. Surge entonces la pregunta: ¿Quién creó a quién, Semprún para validar su existencia o el partido para validar la suya? La verdad es que, Sánchez y el Partido, se necesitan uno al otro para validarse mutuamente.

Hemos visto como los tres autores disparados por experiencias de soledad y de aislamiento crean obras, autobiografías ficticias, en las que realidad y fantasía

se mezclan sin discriminación para vivir y explorar aquello que la vida no les permite hacer en el momento de la escritura, valiéndose de la creación literaria como modo de vida y de exploración.

Bibliografía

- Alsina, Jean. "Temps, fiction et autobiographie: Reprise et reclassement dans El cuarto de atrás de Carmen Martín Gaité." L'autobiographie en Espagne. Aix-en-Provence, 1982. 324-33.
- Anónimo. La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades. Edición introducción y notas de Alberto Blecuá. Madrid: Clásicos Castalia, 1972.
- Arcipreste de Hita. Libro de buen amor. México: Porrúa, 1980.
- Ayala, Francisco. "Para quién escribimos nosotros." Los ensayos. Teoría y crítica literaria. Madrid: Aguilar, 1972. 138-64.
- Azar, Inés. "La estructura novelesca de Cómo se hace una novela." MLN 85, No. 2 (1970): 184-206.
- Blanch, Antonio. "Un libro polémico. Autobiografía de Federico Sánchez." Razón y Fe 197 (Feb. 1978): 199-202.
- Blanco Aguinaga, Carlos. El Unamuno contemplativo. México: Fondo de Cultura Económica, 1959)
- Blanco Aguinaga, Carlos. "Interioridad y exterioridad en Unamuno." NRFH VII (1953): 686-701.
- Booth, Wayne C. The Rhetoric of Fiction. Chicago: University of Chicago Press, 1961.
- Brown, Joan Lipman. "'A Fantastic Memoir: Technique and History in El cuarto de atrás.'" Anales de la literatura española contemporánea 6 (1981): 13-20.
- Carandell, José María. "Memoria de Jorge Semprún en Federico Sánchez." Camp de l'Arpa 47 (Feb. 1978): 41-42

- Castillo, Debra A. "Never Ending Story: Carmen Martín Gaité's The Back Room." PMLA 105, No. 5 (1987): 814-828.
- Castro, Américo. Hacia Cervantes. Madrid: Taurus, 1960.
- Catelli, Nora. El espacio autobiográfico. Barcelona: Lumen, 1991.
- Curry, Peggy Simson. Creating Fiction from Experience. Boston: The Writer, 1975.
- Derrida, Jacques. "The Law of Genre." Trans. Avital Ronell. Critical Inquiry 7 (1980): 55-81.
- de Man, Paul. "Autobiography as De-facement." MLN 94 (1979): 919-30.
- Diez años de la novela en España(1976-1985). Spec. issue of Insula 464-65 (1985): 3-28.
- Durán, Manuel. "El cuarto de atrás: Imaginación, fantasía, misterio; Todorov y algo más." Servodidio and Welles 129-137.
- Durán, Manuel. "'Así que pasen los diez años': La novela española de los setenta." Anales de la narrativa española contemporánea 5 (1980): 91-106.
- El Saffar, Ruth. "Liberation and Labyrinth: A Study of the Works of Carmen Martín Gaité." Servodidio and Welles 185-196.
- Fernández, Celia. "Entrevista con Carmen Martín Gaité." Anales de la narrativa española contemporánea 4 (1979): 165-72.
- Fernández, James D. "Textos autobiográficos españoles de los siglos XVIII, XIX y XX. Bibliografía." Anthropos 125 (1991): 20-3.
- Fernández, James D. Apology to Apostrophe: Autobiography and the Rhetoric of Self Representation in Spain. Durham and London: Duke University Press, 1992.

- Fernández-Cifuentes, L. "Tirando con gusto por la vida." Anthropos 125 (1991): 24-31.
- Foster, David William. Unamuno and the Novel of Expressionistic Conceit. Puerto Rico: Inter American University Press, 1973.
- García, Carlos Javier. "Vida y novela: postulados novelescos en Cómo se hace una novela de Unamuno." Revista Hispánica Moderna XLIV, No. 2 (1991): 226-237.
- Glenn, Kathleen M. "El cuarto de atrás: Literature as Juego and the Self Reflexive Text." Servodidio and Welles 149-159.
- Gullón, Ricardo. Autobiografías de Unamuno. Madrid: Gredos, 1964.
- Harding, D. W. "Psychological Processes in the Reading of Fiction." Aesthetics in the Modern World. Ed. Harold Osborne. New York: Weybright and Talley, 1968. 30017.
- Herzerberger, David K. "The Literary Malaise of Post-Franco Spain." Literature and Popular Culture in the Hispanic World. Ed. Rose S. Minc. Gaithenber: Hispamérica, 1981. 185-90.
- Herzberger, David K. "Split Referenciality and the Making of Character in Recent Spanish Metafiction." MLN 103, No. 2 (1988): 419-435.
- Herzberger, David K. "History, Apocalypse, and the Triumph of Fiction in the Post-War Spanish Novel." Revista Hispánica Moderna XLIV, No. 2 (1991): 247-258.
- Ilie, Paul. Literature and Inner Exile. Authoritarian Spain, 1939-1975. Baltimore: John Hopkins University Press, 1980.
- Jay, Paul. Being in the Text: Self-Representation from Wordsworth to Roland Barthes. New York: Cornell University Press, 1984.

- Kernan, Alvin B., et al. Man and His Fictions: An Introduction to Fiction Making, Its Forms and Uses. New York: Harcourt Brace and Jovanovich, 1973.
- Lacy, Allen. "Censorship and Cómo se hace una novela." HR XXXIV (1966): 317-325.
- Lázaro Carreter, Fernando. "La ficción autobiográfica en el 'Lazarillo de Tormes' ". Lazarillo de Tormes en la picaresca. Barcelona: Ariel, 1978.
- Lejeune, Philippe. Le pacte autobiographique. Paris: Collection Poétique aux Éditions du Seuil, 1975.
- Lejeune, Philippe. Je est un autre: L'autobiographie de la littérature aux médias. Paris: Editions du Seuil, 1980.
- Levine, Linda Gould. "Carmen Martín Gaité's El cuarto de atrás: A Portrait of the Artist as Woman." Servodidio and Welles 161-172.
- Loureiro, Ángel. "La autobiografía española: actualidad y futuro." Anthropos 125 (1991): 17-20.
- Loureiro, Ángel. "La autobiografía como literatura, arte y pensamiento. Teoría literaria y textos autobiográficos." Editorial. Anthropos 125 (1991): 2-16.
- Lukács, G. The Theory of the Novel. Cambridge: MIT Press, 1983.
- Marías, Julián. Miguel de Unamuno. Barcelona: Gustavo Gili, 1968.
- Markham, James M. "Ex-Communist Upsets Spanish Party With a Book About Its Past." The New York Times, February 24, 1978, p. A 13.
- Martín Gaité, Carmen. La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas. Segunda edición. Barcelona: Destino, 1982.

- Martín Gaité, Carmen. El cuarto de atrás. Barcelona: Destino, 1981.
- Matamoro, Blas. "El viaje al cuarto de atrás." Cuadernos hispanoamericanos 351 (1979): 581-605.
- May, G. La autobiografía. México: F.C.E., 1982.
- McClelland, I. L. Diego De Torres Villarreal. Boston: Twayne Publishers, 1976.
- Mercadier, Guy. "Federico Sánchez et Jorge Semprún: Une autobiographie en quête de romancier" L'Autobiographie dans le monde hispanique. Actes du Colloque International de la Baume-lès-Aix. Centre de Recherches Hispaniques de l'Université de Provence, 1979. 259-79.
- Nozick, Martin. "Unamuno and La Peau de chagrin." MLN, LV (1950): 255-256.
- Meyer, Alfred G. The Soviet Political System. New York: Random House, 1965.
- Olney, James. Metaphors of Self: The Meaning of Autobiography. Princeton: Princeton University Press, 1972.
- Olney, James. Autobiography: Essays Theoretical and Critical. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- Olson, Paul. "Unamuno's Lacquered Boxes: Cómo se hace una novela and the Ontology of Writing." Revista Hispánica Moderna XXXVI, No. 4 (1970-1971): 186-199.
- Ordoñez, Elizabeth J. "Reading, Telling and the Text of Carmen Martín Gaité's El cuarto de atrás." Servodidio and Welles 173-184.
- Ortega, José. "Jorge Semprún: Autobiografía de Federico Sánchez." Cuadernos Hispanoamericanos 340 (Oct. 1978): 192-198.
- Palley, Julian. "Dreams in Two Novels of Carmen Martín Gaité." Servodidio and Welles 107-116.

- Pascal, Roy. Design and Truth in Autobiography. Cambridge: Harvard University Press, 1960.
- Pérez, Janet. "Post-Franco Castilian and Vernacular Literatures." Denver Quarterly 17.3 (1983): 3-22.
- Pilling, John. Autobiography and Imagination: Studies in Self Scrutiny. London, Boston and Henley: Routledge and Kegan Paul Ltd., 1981.
- Pope, Randolph. La autobiografía española hasta Torres Villarroel. Bern: Lang. , 1974.
- Preston, Paul. "Quarrelling with Carrillo." Times Literary Supplement, June 9, 1978, p. 646.
- Rabinowitz, Peter J. "Truth in Fiction: A Reexamination of Audiences." Critical Inquiry 4 (Autumn 1977): 121-41.
- Rico, Francisco. La novela picaresca y el punto de vista. Barcelona: Seix Barral, 1970.
- Roberts, Thomas J. When Is Something Fiction. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1972.
- Rodríguez, Aleida Anselma. "Todorov en El cuarto de atrás." Prisma/Cabral 11 (1983): 76-90.
- Rubio, Rodrigo. Narrativa española, 1940-1970. Madrid: ESPESA, 1970.
- Salcedo, Emilio. Vida de Don Miguel. Prólogo de Laín Entralgo. Salamanca: Anaya, 1970.
- Sánchez-Barbudo, Antonio. Miguel de Unamuno. Madrid: Taurus, 1980.
- Sánchez Blanco, Francisco. "La concepción del 'yo' en las autobiografías españolas del siglo XIX." Boletín de la asociación de profesores de español 15 (1983): 29-36.
- Savage, Nadine Dormoy. "Rencontre avec Roland Barthes." French Review 52 (1979): 432-439.

- Schmigalle, Günther. "Jorge Semprún's Kritik des Kommunismus. Die Autobiografía de Federico Sánchez (1977)" Iberoamericana 12 (1981): 3-21.
- Scholes, Robert. Fabulation and Metafiction. Urbana: University of Illinois Press, 1979.
- Sebold, Russell P. Novela y autobiografía en la "Vida" de Torres Villarreal. Barcelona: Ariel, 1975.
- Semprún, Jorge. Autobiografía de Federico Sánchez. Octava edición. Barcelona: Planeta, 1978.
- Semprún, Jorge. Communism in Spain in the Franco Era. The Autobiography of Federico Sánchez. translated by Helen R. Lane. Great Britain: The Harvester Press, 1980.
- Servodidio, Mirella and Marcia L. Welles. From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité. Lincoln: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1983.
- Sinnigen, Jack. Narrativa e ideología. Madrid: Nuestra Cultura, 1982. 35-79.
- Spengemann, William. The Forms of Autobiography: Episodes in the History of a Literary Genre. New Haven: Yale University Press, 1980.
- Sobejano, Gonzalo. "Enlaces y desenlaces en las novelas de Carmen Martín Gaité." Servodidio and Welles 209-23.
- Sobejano, Gonzalo. La novela española de nuestro tiempo. Madrid: Prensa Española, 1975.
- Spadaccini, Nicholas and Jenaro Talens. Autobiography in Early Modern Spain. Minneapolis: The Prisma Institute, 1988.
- Spires, Robert. "Intertextuality in El cuarto de atrás." Servodidio and Welles 139-48.
- Spires, Robert. La novela española de posguerra. Madrid: CUPSA, 1978.

- Starobinski, Jean. "The Style of Autobiography." Autobiography: Essays Theoretical and Critical. Ed. James Olney. Princeton: Princeton University Press, 1980. 73-83.
- Talbot, Toby. "Two Spanish Fantasies" The New York Times Book Review, December 11, 1983, pp. 11 and 20.
- Talens, Jenaro. Novela picaresca y práctica de la transgresión. Madrid: Júcar, 1975.
- Torres Villarroel, Diego de. Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras. Edición, introducción y notas de Guy Mercadier. Madrid: Castalia, 1972.
- Unamuno y Jugo, Miguel de. Niebla: Nivola. Decimocuarta edición. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.
- Unamuno y Jugo, Miguel de. "Cómo se hace una novela". Autobiografía y recuerdos personales. Volumen VIII. Madrid: Escellicer, 1966.
- Valis, Noël M. "Reader Exile and the Text: Jorge Semprún's Autobiografía de Federico Sánchez." MRRM 2 (1986) : 174-178.
- Vance, Eugene. "Le moi comme langage." Poétique 14 (1973): 163-77.
- Vargas Llosa, Mario. "La Autobiografía de Federico Sánchez." Contra viento y marea (1962-1982). Barcelona: Seix Barral, 1983. 276-279.
- Villamor, Manuel. Unamuno. Madrid: Epesa, 1970.
- Weintraub, Karl J. "Autobiography and Historical Consciousness." Critical Inquiry 1, No. 4 (1975): 821-848.
- Welles, Marcia L. "Carmen Martín Gaité: Fiction as Desire" Servodidio and Welles 197-207.
- Zambrano, María. La confesión: método y género literario. México: Luminar, 1942.

Zavala, Iris. "La autobiografía como suplemento:
Unamuno." Anthropos 125 (1991): 41-4.

Zubizarreta, Armando F. Unamuno en su "nivola". Madrid:
Taurus, 1960.