



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

El lector en los prólogos de Miguel de Unamuno

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN LENGUA Y
LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA

DIEGO DEL RÍO ARRILLAGA

ASESORA:

DRA. TATIANA AGUILAR-ÁLVAREZ BAY



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres

Un agradecimiento a la Dra. Tatiana Aguilar-Álvarez Bay
por su ayuda en la realización de esta tesis.

Índice:

I. Introducción-----	P. 1.
II. Unamuno teórico de la lectura-----	P. 5.
III. El prólogo-----	P. 22.
1. El prólogo, género literario	
2. Revisión histórica del prólogo	
IV. Los prólogos unamunianos-----	P. 40.
1. <i>Amor y Pedagogía</i> (1902)-----	P. 41.
a) Dedicatoria, b) Prólogo (1902), c) Prólogo-Epílogo (1934)	
2. <i>Niebla</i> (1914)-----	P. 63.
a) Prólogo(1914), b) Post Prólogo (1914), c) Prólogo a la tercera edición (1935)	
3. <i>Tres novelas ejemplares y un prólogo</i> (1920)-----	P. 83
a) Prólogo (1920)	
4. <i>San Manuel Bueno, mártir y tres historias más</i> (1933)-----	P. 92
a) Prólogo (1933)	
V. Conclusiones-----	P. 101
Bibliografía-----	P. 105

I. INTRODUCCIÓN

Este trabajo es un acercamiento a la teoría de la recepción de Miguel de Unamuno a partir del análisis de algunos de sus prólogos.

Unamuno desarrolló con amplitud el prólogo, escribió al menos uno a la mayoría de sus novelas e hizo muchos otros para obras ajenas. De acuerdo con Ricardo Gullón, este género le permite a Unamuno desarrollar con facilidad sus preocupaciones esenciales¹. Los prólogos de Unamuno, en su mayoría, presentan rasgos originales que rompen con la fórmula e intención de los prólogos de sus contemporáneos. Unamuno ve al prólogo de un lado, como un lugar para despertar al lector, de otro, lo utiliza para indicar lo que considera una buena interpretación de sus obras. Al estudiar el prólogo en relación con el lector se muestran elementos que pueden configurar un esquema sobre la recepción literaria. Por ello en el siguiente capítulo de la tesis, con base en la propuesta de Wolfgang Iser, se establecen las líneas del análisis de los prólogos de Unamuno aquí estudiados.

Es necesario considerar también que estos prólogos se integran en una larga tradición literaria. Por lo tanto, antes de abordarlos directamente, en este trabajo se reflexiona sobre la configuración del prólogo en la Historia. Esto se lleva a cabo en el tercer capítulo de la tesis. Al respecto, se observa que el prólogo no ha sido muy discutido en la Historia de la Literatura, muchas veces se considera un obstáculo o una forma literaria poco importante. Los primeros trabajos especializados sobre el prólogo en la literatura española son de Alberto Porqueras², quien estudia el prólogo en los Siglos de Oro españoles. Para

¹ “Esa sería, pues, la inmortalidad: vivir en el prólogo, en la glosa, incitar afirmaciones y negaciones, homenajes y Santo Oficio.” Ricardo Gullón. *Autobiografías de Unamuno*. Madrid: Gredos. 1964. p. 260.

² Alberto Porqueras Mayo. *El prólogo como género literario: su estudio en el Siglo de Oro español*. Madrid: CSIC. 1957 y *El prólogo en el renacimiento español*. Madrid: CSIC. 1965.

efectos de este trabajo, la lectura de Porqueras puso de manifiesto la necesidad de discutir las características discursivas del prólogo para así considerarlo un género literario. En esta breve discusión, basada en las ideas de Tzvetan Todorov, se presentan las características generales que justifican inicialmente al prólogo como un género literario. La perduración en el tiempo es un aspecto importante para definir a los géneros, por lo que se decidió hacer un breve repaso histórico del prólogo. Así, se describen sucintamente las características generales del prólogo en la antigüedad clásica³, en la época medieval⁴ y en los Siglos de Oro⁵. Esta revisión, además de demostrar históricamente que el prólogo es un género literario, resulta útil para establecer los elementos permanentes en la tradición del prólogo. La complejidad de este género se comprueba en las múltiples funciones del prólogo en Unamuno. Ante la imposibilidad de abarcarlas todas se toma como enfoque de estudio la relación con el lector.

En términos generales la función del prólogo consiste en generar una buena lectura de la obra, entendiendo por “buena” la que el autor en principio prescribiría. Siendo éste su objetivo principal presenta muchas veces la imagen que el autor tiene de su público y pone de manifiesto también su idea de la lectura. De este modo, el prólogo se transforma en una continua reflexión sobre el funcionamiento del lector en el texto. El objetivo del tejido de elementos que constituye el prólogo es que el lector continúe con la lectura de la obra. Como el prólogo está diseñado intencionalmente para aleccionar al lector, se justifica

³ Se utilizaron los estudios mencionados de Porqueras, así como el de Jesús Montoya Martínez e Isabel de Riquer: *El prólogo literario en la edad media*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia. 1998. Sobre la definición y estructura del prólogo también se consultó el ya clásico estudio de Gérard Genette: *Umbrales*. México: Siglo XXI. 2001.

⁴ Se utilizaron los mencionados trabajos de Montoya y Genette.

⁵ Se utilizaron los mencionados trabajos de Porqueras, y el estudio de Joseph L. Laurenti: *Los prólogos en las novelas picarescas españolas*. Valencia: Castalia. 1971.

estudiarlo desde la perspectiva de su recepción. Este enfoque es fructífero ya que muestra en plena acción el sentido de sus formas y contenidos; razón por la cual se ha tomado esta perspectiva para el estudio de los prólogos de Unamuno.

Como señala Gonzalo Navajas, el estudio de la teoría de la recepción en Unamuno es un aspecto de este autor al que no se ha concedido suficiente atención⁶. Por ello en el cuarto capítulo se desarrolla este aspecto del autor, pero no en su obra general ni en sus novelas, sino en sus prólogos. Esto por dos razones, primero porque en los prólogos se manifiesta su idea del lector; segundo, porque el tema del prólogo en Unamuno no ha sido objeto de un estudio amplio. Con base en el método hermenéutico de Iser se descifran los preceptos teóricos encarnados en la misma ficción del prólogo. Además, a partir de la teoría de la recepción iseriana se articulan las ideas de la recepción del propio Unamuno. Por otra parte, la tradición del prólogo –estudiada en el tercer capítulo– permite rastrear los elementos constitutivos del género en los prólogos unamunianos.

Conforman la materia del cuarto capítulo de este trabajo los prólogos a las primeras ediciones, y los ocasionales a las segundas y a las terceras ediciones de las novelas *Amor y pedagogía* (1902), *Niebla* (1914), *Tres novelas ejemplares y un prólogo* (1920) y *San Manuel Bueno, Mártir y Tres Historias más* (1933). En el caso de *Amor y pedagogía* (1902) excepcionalmente también se trabajará la “Dedicatoria” (1902) ya que es la única en toda la producción novelesca de Unamuno y resulta un paratexto con funciones parecidas al prólogo. De esta primera novela se analiza el Prólogo (1902) y el Prólogo–Epílogo (1934) elaborado para la segunda edición. De *Niebla* (1914) se revisa el Prólogo (1914), el Post–

⁶ “Hay que notar que la crítica sobre Unamuno no ha dado la atención a la teoría del lector en este autor. [...] ha descuidado un aspectos que, a mi ver, tiene singular importancia para entender adecuadamente a Unamuno y mostrar su vigencia” (Gonzalo Navajas. “El yo, el lector-otro y la duplicidad en Unamuno.”. *Hispania*. Vol. 71. No. 3. (September 1988) p. 513).

Prólogo (1914) y el Prólogo a la tercera edición (1935), este último muchas veces aparece bajo el título de “Historia de Niebla”. De *Tres novelas ejemplares y un prólogo* (1920) se estudia su único Prólogo (1920). De *San Manuel Bueno, Mártir y Tres Historias más* (1933) se analiza el Prólogo elaborado para las cuatro novelas de que consta este libro.

El criterio de la selección de estos prólogos se basó en su cantidad de material referente al lector o a la recepción de los textos. Tal selección se respalda en Isabel Criado, quien identifica como un grupo de mayor reflexión teórica a las novelas que constan de un prólogo explicativo a la primera edición⁷, precisamente las que conforman el *corpus* de este trabajo. Es importante mencionar que los prólogos a las primeras ediciones son muy distintos de aquellos que se hicieron para las segundas o terceras ediciones. Los primeros presentan constantemente el problema de estar entre la ficción y la realidad; en cambio, los segundos, son una advertencia con claves para la lectura.

⁷ Isabel Criado Miguel. *Las Novelas de Miguel de Unamuno*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. 1986. pp. 30-33.

II. UNAMUNO TEÓRICO DE LA LECTURA

¿Unamuno era o no un teórico de la lectura? A pesar de que nunca escribió un tratado teórico, muchos de sus textos y en especial sus prólogos, tienen elementos importantes que alimentan la duda de si era o no un teórico del lector. Para encauzar dichos elementos hacia la construcción de un esbozo de la fenomenología de la lectura unamuniana en este trabajo, se han tomado, como guía referencial, los preceptos fundamentales del teórico de la recepción W. Iser, cuyos postulados –expuestos en su libro *El acto de leer* (1976)– se siguen para así descubrir los preceptos de la lectura unamuniana. Entre Iser y Unamuno existen muchos puntos en común⁸, esto permite apoyarse en Iser para acercarse a la idea de la lectura de Unamuno pero no al contrario. En este trabajo no se sugiere que Unamuno haya sido una influencia para la configuración de la teoría de Iser.

Como se menciona en la Introducción, Gonzalo Navajas ha señalado que en la teoría de la recepción se encuentra una fuente importante para las investigaciones sobre Unamuno: “Hay que notar que la crítica sobre Unamuno no ha dado la atención [debida] a la teoría del lector en este autor. [...] ha descuidado un aspectos que, a mi ver, tiene singular importancia para entender adecuadamente a Unamuno y mostrar su vigencia”⁹. El estudio de la teoría del lector ayuda a ampliar la perspectiva sobre temas muy estudiados en el autor en cuestión. En el caso de Unamuno, la muy discutida relación entre realidad y ficción se

⁸ En este trabajo sí consideramos que exista una gran coincidencia entre la teoría de la recepción de Unamuno y de Iser. Según Navajas esta visión es incorrecta: “[...] Unamuno se vería convertido en un propugnador *avant la lettre* de los principios de la teoría de la recepción, un filósofo de la literatura que se habría anticipado en más de medio siglo [...] Creo, sin embargo, que esta visión de Unamuno sería incorrecta” (Gonzalo Navajas. *op. cit.* p. 512).

⁹ *Ibid.* p. 513.

ve con más claridad cuando se exhiben sus intentos por crear un lector que lo acompañe en su confusión entre la realidad “novelesca” y la realidad “real”.

La muerte del autor

La primera y fundamental idea sobre la interpretación que comparten Unamuno y la teoría de la recepción de Iser es la muerte del autor¹⁰. El alejamiento del autor se propuso desde el formalismo con Barthes quien menciona que en beneficio de la lectura se suprime al autor y reaparece el lector¹¹. La muerte del autor para Unamuno sobre todo se evidencia en sus estudios sobre el *Quijote*.

[...] ¿qué tiene que ver lo que Cervantes quisiera decir en su *Quijote*, si es que quiso decir algo, con lo que a los demás se nos ocurra ver en él? ¿De cuando acá es el autor de un libro el que ha de entenderlo mejor?¹²

Este fragmento de su ensayo contiene un precepto fundamental sobre la interpretación de un texto: la lectura e intenciones del autor son independientes a la obra y tal vez hasta un estorbo. Unamuno relega la figura del autor porque considera que el lector debe reconstruir el texto sin pensar en la intención de aquel ser de carne y hueso. La “buena” lectura según

¹⁰ En este trabajo cuando se utilice el término “autor”, se estará haciendo referencia a la figura histórico-política, al autor “real” el de carne y hueso.

¹¹ Roland Barthes. “La muerte del autor” en *Textos de teorías y críticas literarias: del Formalismo a los estudios poscoloniales*. Selec. e intr. de N. Araujo, T. Delgado; presen. de A. López González. México: Universidad Autónoma Metropolitana; Universidad de la Habana. 2003.

¹² Miguel de Unamuno. “Sobre la lectura e interpretación del ‘Quijote’”, *Ensayos*. Madrid: Aguilar. 1964. p. 659. Stanley Fish comparte con Iser la idea de que el autor no es quien mejor puede descifrar un texto. Para Fish su concepto de “lector informado” es quien puede descifrar en mayor medida el significado de un texto; sin embargo, se fracasa en el intento de descifrarlo por completo.

Unamuno consistiría entonces en borrar la imagen del autor de carne y hueso. La presencia autorial no existe y por lo tanto no limita el desarrollo de ninguna lectura.

Unamuno discute la cuestión del autor en torno a la figura del Quijote en *Vida de don Quijote y Sancho* (1905), donde se encuentra un claro ejemplo de su preocupación por el tema. Unamuno piensa que sus obras existen de forma autónoma, es decir, existen con independencia de su autor. Los personajes tienen vida propia que cualquier lector puede reconstruir. Al respecto, Francisco La Rubia Prado señala que Unamuno considera a Cervantes un historiador o cronista cuyos textos se pueden interpretar a partir de la lógica individual de cada lector¹³. De este modo, Cervantes vendría a ser sólo un escriba a quien los personajes dictan su vida.

Otro problema interesante en Unamuno, en cuanto al autor, es la aparente intervención de la imagen de éste en algunos de sus textos. Pudiera existir una contradicción en la idea del “autor” ya que, cuando se trata de él mismo (Unamuno) su figura sí aparece en varias ocasiones en el texto. Él se entromete de dos formas: por medio de diálogos directos con sus personajes, y en monodialogos con el lector¹⁴. ¿Por qué si Unamuno rechaza la figura del autor él mismo introduce su voz autorial en el texto? Se debe recordar que la escritura es un proceso de desdoblamiento donde el autor de carne y hueso se extingue, convirtiéndose en un narrador. Esta voz vital es realmente la de un narrador autobiográfico llamado Unamuno, quien, además del nombre, muchas veces comparte características personales con ese autor de carne y hueso. La intervención de

¹³ Francisco La Rubia Prado. *Unamuno y la vida como ficción*. Madrid: Gredos. 1999. pp. 136-144.

¹⁴ Presento el significado que el mismo Unamuno le da a sus “monodialogos”: “diálogos que sostiene uno con los otros que son por dentro, él, con los otros que componen esa sociedad de individuos que es la conciencia de cada individuo.” (Miguel de Unamuno. “Prologo”, *San Manuel Bueno, mártir y tres historias más. Obras Completas*. (Tomo II.) intr. ed. y notas Manuel García Blanco. Madrid: Escelicer. 1966. p. 1118).

“Miguel de Unamuno” sólo se debería a una confusión del lector que piensa recibir la viva voz de Unamuno.

El acto de leer da vida al narrador, hace vibrar de nuevo su voz, pero nunca la voz de Unamuno. La lectura es una prueba más de que al escribir no es el autor sino sus creaciones quienes se immortalizan en la palabra eterna. Las reflexiones anteriores sobre la figura del autor implican el rechazo de la idea de que éste se pueda immortalizar a través de su inserción en un texto.

La configuración del lector

La muerte del autor abre la posibilidad de que determinado tipo lector se convierta en criterio único de interpretación. Ante ésta, los teóricos de la recepción han creado diferentes conceptos de “lector” con el objetivo de encontrar un modelo o complejo teórico que descifre ampliamente el significado íntimo de un texto. Unamuno, al igual que estos teóricos, construye una figura lectora y con ella una fenomenología de la lectura, para así proponer una “buena” forma de desentrañar los textos (sobre todo los suyos).

La idea unamuniana del lector aquí desarrollada es aquella que aparece en sus textos ficticios y no en los filosóficos. En este trabajo se diferencian los lectores de ficción y los lectores filosóficos, aunque Unamuno ha insistido en que algunas de sus novelas son más bien ensayos filosóficos y algunos de estos ensayos son más bien novelas, a su vez, ha diferenciado a estos lectores. Los tratados filosóficos presentan distintas herramientas retóricas creando así un lector particular. En su ensayo *Del sentimiento trágico de la vida* llama a un lector “real”, externo al proceso de la lectura: “... el de carne y hueso; yo, tú,

lector mío; aquel otro de más allá, cuantos pisamos la tierra”¹⁵. El pretendido lector es el lector con vida externa al texto. El modelo del lector filosófico no es materia de este trabajo; sin embargo, éste constituye una referencia importante para la descripción del lector ficticio. A diferencia del lector filosófico Unamuno piensa al lector ficticio como un ser dentro de la ficción, pierde su vitalidad al encontrarse en el acto de lectura. A pesar de esta diferencia el lector ficticio comparte una cantidad considerable de los rasgos vitales con el concepto del lector filosófico. No se hablará más del lector filosófico, por lo tanto, cuando se diga “lector” se piensa en el “lector de ficción”.

En este trabajo se considera que el concepto del lector dentro de la lectura de las teorías de la recepción modernas surge de la idea de una persona leyendo, para más adelante convertirse en una abstracción subordinada por completo al texto. En efecto, en la mayoría de las construcciones teóricas de lector se descubren rasgos comunes a esa primera idea del lector “real”. Por ejemplo, en el “lector implícito” de Iser –el cual no tiene una existencia real– el acto de leer funciona como el acto de recordar, es decir se apoya en este fenómeno vital para re–crear el texto¹⁶. Por más que se aleje el concepto del lector de aquella persona fuera de la lectura, éste siempre presenta y presentará características vitales ya que “realmente” nunca pierde sus cualidades esenciales al estar *en* la lectura.

El modelo del lector unamuniano también se acerca al lector real. El paso de Unamuno de este “lector real” a la creación de un concepto para describir las estructuras y los efectos de un texto, parte de la idea del “hombre de dentro”. Ésta es expuesta en su obra

¹⁵ En *Del sentimiento trágico de la vida* Unamuno puntualiza que ese texto va del aliento de un autor real al oído de un lector real. Miguel de Unamuno. *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid: Alianza. 1986. p. 21.

¹⁶ Es importante aclarar que esta relación del lector implícito con el lector real tiene sus particularidades. “el concepto de lector implícito no es una abstracción de un lector real, sino más bien la condición de una tensión que produce el lector real cuando acepta el rol.” (Wolfgang Iser. *El acto de leer*. Madrid: Taurus. 1987. p. 67).

más cargada de reflexión novelesca: *Cómo se hace una novela*. “El hombre de dentro, el intra-hombre [...], cuando se hace lector, hácese por lo mismo autor, o sea actor; cuando lee una novela, se hace novelista; cuando lee historia, historiador”¹⁷. El “lector de dentro” surge en el momento de la lectura del “lector viviente”; es el mismo lector real pero en el acto de leer. La lectura hace desaparecer al individuo de carne y hueso, al igual que la escritura mata al autor para dejar al narrador. El lector real, dentro del acto de lectura, entra en un nuevo estado donde pierde parcialmente la conciencia de sí mismo.

El paso del “lector real” al “lector de dentro” es tan natural que cualquier lector podría pensar que es el proceso que uno sigue al comenzar a leer. Sin embargo, no todos los lectores leen como lo requiere Unamuno. El “lector de dentro” ejerce una lectura recreativa –vuelve a crear–; le corresponde el lugar del narrador lo que conlleva la responsabilidad de dar vida a los personajes y demás elementos del texto. El “lector de dentro”, subordinado a la narración con estructura, contenido, estilo, etc., re-crea el texto de forma individual con sus cualidades vitales. Esta “buena” lectura en el caso de los textos unamunianos se transforma, como se ve a continuación, en una lucha dolorosa.

La fenomenología de la lectura

En su examen de la lectura, Iser se refiere a “la desconocida capacidad de aceptación de lo leído”, este principio se ajusta bien a la propuesta de Unamuno al respecto. Poulet lo desarrolla de forma clara: “Cuando leo, yo pronuncio mentalmente un yo, y sin embargo el

¹⁷ Miguel de Unamuno. *Cómo se hace una novela*. en: *Manual de Quijotismo Cómo se hace una novela Epistolario Miguel de Unamuno/ Jean Cassou*. Estudio prel. Benedicte Vauthier. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. 2005. pp. 216-217.

yo que pronuncio no es yo mismo”¹⁸. Al leer se “inhala” el texto y así el lector piensa como propias las ideas del autor. La lectura vista como esta absorción y reelaboración del texto parece esclavizar al lector al mundo enunciado en el texto, pero a través de éste el lector puede desarrollar un mundo propio nunca idéntico al textual.

Unamuno ve esta colaboración como la parte inicial de la función del lector. En la lectura se comienza la re-creación de un mundo alterno al pensar en las palabras que lo conforman. En el Prólogo a *Amor y pedagogía* la lectura re-crea los pensamientos del autor gracias a la repetición del texto, y también “crea” experiencias en el lector porque éste vive los pensamientos ajenos como propios: “[...] me has estado haciendo mientras yo lo estaba haciendo [el texto] y te estaba haciendo a ti como lector”¹⁹. El lector, al hacer de nuevo el texto, crea al narrador y su ficción pero también se hace a sí mismo ya que en el momento de la lectura las ideas del texto también lo conforman. La lectura es una creación hacia fuera (creación de un mundo ficticio externo al lector) y hacia dentro del lector (adopción de ese mundo como experiencias propias). Otro ejemplo de la lectura como una conformación de la personalidad del lector se encuentra en *Cómo se hace una novela*: “[...] como tu obra eres tú mismo, lector, que te estás haciendo momento a momento, ahora oyéndome como yo hablándote”²⁰. La creación de sí mismo no consiste en una adquisición de conocimientos, aunque esto pueda suceder, lo importante es que el lector viva experiencias ajenas como propias.

¹⁸ Georges Poulet. “Phenomenology of reading” en *New Literary History* 1 (1969). *Apud.* Wolfgang Iser. *op. cit.* p. 56.

¹⁹ Miguel de Unamuno. “Prólogo-Epílogo” a *Amor y pedagogía*. Ed. de Bénédicte Vauthier. Madrid: Biblioteca Nueva. 2002. p. 199.

²⁰ Miguel de Unamuno. *Cómo se hace una novela*. ed. cit. p. 216.

Los modelos del lector de ambos autores entran en contacto con el texto y generan una re-creación (Unamuno) o un co-relato (Iser)²¹. Para Iser esta co-creación también tiene un efecto doble: por un lado el lector construye más o menos consistentemente la ficción y le da vida, pero también, el mismo proceso de reconstitución de imágenes le crea una experiencia vital. “Estar implicado es el modo por el que nos situamos en presencia del texto, y mediante el que el texto se convierte para nosotros en presencia”²². Aunque la lectura puede verse como una producción de imágenes en un mismo correlato se insiste en pensar “doble” la re-creación del lector: para la vida de la ficción y para la vida del lector.

Según Iser la configuración de imágenes en la mente del lector crea en éste una sensación de “desrealización”. “[...] mientras representamos algo, [...] nosotros estamos en la presencia de aquello que hemos producido”²³. Y agrega más adelante: “Si uno está en la representación, no está en la realidad”²⁴. La lectura, vista tanto por Iser como por Unamuno, debe ser un proceso tan absorbente que haga caer al lector en una especie de sueño. Cuando un lector conjuga las imágenes de un texto, debe crear una “ilusión de lectura”, la cual según Iser, puede alcanzar un parecido muy cercano con la realidad del

²¹ “When we compare Unamuno we observe that he too places the reader centre stage, and, not unlike Iser, sees him as co-creator. Indeed he stated as much ‘Me empeño en que el lector colabore conmigo’, he wrote to Clarin in 1895. Clearly he has no direct control over a real reader; but what he tries to do, apparently quite successfully, is to bring the reader into the text, not as some ghostly and unpredictable consumer far beyond the production line, but as a part of that very process.” (C. A. Longhurst. “Unamuno, The Reader, and the Hermeneutical Gap”. *Modern Language Review*. Modern Humanities Research Association. Volume 103. No. 3. (July 2008). p. 746).

²² Wolfgang Iser. *op. cit.* p. 212.

²³ *Ibid.* p. 222.

²⁴ *Ibid.* p. 224.

lector, cuando éste no está leyendo²⁵. Un sueño en el más profundo sentido de “la vida es sueño”, en donde el lector reviva las experiencias del texto como propias. La lectura y el sueño, así descritos, comienzan a explicar la confusión entre realidad y ficción (sueño). Como se verá más adelante, dicha confusión viene a ser el efecto deseado por Unamuno.

Esta “ilusión de lectura” se puede aclarar con la pequeña descripción de Unamuno sobre la forma de leer de su personaje U. Jugo de la Raza. “Un poco calmado, abrió el libro y reanudó su lectura. Se olvidó de sí mismo por completo, y entonces sí que pudo decir que se había muerto. Soñaba al otro, o más bien el otro era un sueño que se soñaba en él, una criatura de su soledad infinita”²⁶. La lectura es sueño y disuelve a la persona que se es fuera de este proceso. La “desrealización” de Iser se ve en Unamuno como la muerte de la vida externa del lector. La re-creación genera vida a partir del olvido de la vida fuera de la lectura. En el proceso de lectura la ficción parece apoderarse del lector, cuya vida aprovecha para establecer un universo distinto.

El lector deja su vida en un segundo plano para dar a luz al mundo de la ficción. Cuando es un “hombre de dentro” comparte los rasgos creativos e imaginativos del autor y por lo tanto accede de forma autorial a ese mundo del texto: “Sólo haciendo el lector, como hizo antes el autor, propios los personajes que llamamos de ficción, haciendo que formen parte del pequeño mundo –el microcosmos– que es su conciencia, vivirá en ellos y por ellos”²⁷. Aunque el lector tome la posición de creador, el texto lo somete de forma continua. En esta “ilusión de lectura” la vida de los personajes depende del lector y viceversa. Esta manipulación del lector aparece en mayor medida cuando los personajes unamunianos con

²⁵ “Tenemos la ilusión espacial escalonada y se nos transmite la impresión de como si durante la lectura nos moviésemos en un mundo” (*Ibid.* pp. 188-189).

²⁶ Miguel de Unamuno. *Cómo se hace una Novela*. ed. cit. p. 191.

²⁷ Miguel de Unamuno. “Prólogo”, *San Manuel Bueno, Mártir*. ed. cit. p. 1119.

su lucha por autonomía, en sus monólogos y diálogos, hacen convivir al lector como uno más. Así, se borra la diferencia entre el mundo ficticio y el mundo real. El lector vive la ficción al igual que su realidad, todo dentro de un sueño, en el cual, el creador es el invisible acto de la lectura.

El acto de la lectura unamuniana es análogo al de la escritura. Ambas actividades dan lugar al proceso de sumergirse en un mundo alterno, resucitarlo y perder el control sobre él. La pérdida de control creada por la voluntad de los personajes contagia la totalidad del texto. Por lo tanto, el mundo ficticio aparece tan real como el mundo fuera de la lectura. El lector, en la muerte ocasionada por la “desrealización”, pierde la conciencia de ser el creador de toda la realidad literaria y vive al mismo nivel que sus entes ficticios. El autor, por su lado, también al convertirse en narrador sufre su muerte, su sueño tiene las mismas cualidades que el perteneciente al lector y también le corroe esa misma confusión entre realidad y ficción.

La lectura, por otro lado, siempre es una lucha inacabada por interpretar las imágenes, ofrece la posibilidad de crear mundos “ficticios” originales ya que nunca se puede reconstruir un texto exhaustivamente ni de la misma forma. La lectura es un proceso donde se toman decisiones entre re-crear el texto lo más fielmente posible y, por lo tanto, reducir las imágenes a lo expuesto, o interpretar abiertamente con ayuda de las experiencias personales del lector. Esta decisión no es premeditada, cada lectura se configura en relación con las necesidades de su lector y a la vez con las claras intenciones del autor por dejar huecos. En ocasiones el autor propone explícitamente al lector un modo de lectura,

procedimiento que Iser denomina “la ficción del lector”²⁸; al poner explícitamente la imagen del lector en una perspectiva se intenta determinar el devenir de un texto. La “ficción del lector” muchas veces puede convertirse en una guía para plantear la “adecuada” recepción del texto. Los prólogos resultan propicios para satisfacer esta necesidad, pues con sus llamados directos introducen al lector, por ejemplo, en la lectura de un género al cual puede no estar acostumbrado.

Al igual que muchos autores, Unamuno piensa que un texto no puede ser totalmente especificado de tal modo que su constitución sea exacta. Según Longhurst, Unamuno es consciente de la frecuente existencia de huecos en la lectura de una obra: “Well before Wolfgang Iser and other reader–response theorists reached the same conclusion, Unamuno knew full well that reading is a gap–filling exercise”²⁹. Algunas veces sus argumentos dejan abiertas muchas posibilidades para el lector, por ejemplo, Longhurst en su artículo presenta la correspondencia de Unamuno con un grupo de lectores que lo interrogan acerca de “Julia”, esposa de Alejandro Gómez en *Nada menos que todo un hombre*, pues no saben si incurre en adulterio. Unamuno exige constantemente que el lector revise y recuerde los motivos de la acción de sus personajes, tanto en sus novelas como en sus epílogos³⁰. A esto se añade la relación que establece con sus lectores por medio de sus frecuentes llamados al lector: “tú lector”. Éstos son invitaciones para hacer consciente al lector de estos vacíos en el texto y para que así éste los llene. Sin embargo, ver huecos por todas partes puede causar tal angustia en el lector que se interrumpa la “ilusión de lectura”. Por ello, se considera que

²⁸. “Se muestra en la ficción de lector la imagen del lector que el autor barrunta y que aparece en la interacción con las otras perspectivas del texto” (Wolfgang Iser. *op. cit.* p. 66). En la terminología de Genette sería el narratario.

²⁹. C. A. Longhurst. *op. cit.* pp. 741-742.

³⁰ *Ibid.* p. 751.

los llamados de Unamuno van más en el sentido de estimular la creación del lector que de hacerlo reflexionar sobre el proceso de la lectura.

La mejor forma de hacer que un lector cumpla enteramente con la lectura en los aspectos presentados –re–crear y llenar huecos– es incluirlo en la ficción. Cabe advertir que en este trabajo no se puede agotar el complejo sentido de la lectura en la obra de Unamuno, por lo que se limita a estudiar al lector en su relación con lo ficticio. Dicho esto, a continuación se mencionan las dos formas como Unamuno propicia una “buena” lectura. Estos dos artificios son esencialmente la ambigüedad y la paradoja, procedimientos que persiguen el mismo efecto en el lector y así ayudar al desarrollo de una lectura “plena”.

La ambigüedad se cumple, en primer lugar, mediante el llamado directo al lector: “Me has venido, lector, acompañando [...] sin tú saberlo”³¹. Este pretendido diálogo acerca el lector al mundo del texto, pues si el narrador realmente puede entablar un diálogo con el lector los planos de realidad y ficción se mezclan. La existencia de una conversación entre estos dos impulsa al lector a dejar su realidad y a convivir con el narrador en el “estado” ficticio. La ilusión de dialogar con la viva voz del narrador lo hace entrar repentinamente en el proceso de “desrealización” y así recrea plenamente el texto. La segunda forma de generar ambigüedad procede del artificio por el que se introduce al narrador de carne y hueso que pretende ser Miguel de Unamuno, como en la siguiente afirmación de claro sentido autobiográfico: “En estos treinta años largos he tenido dos hijos más, y se me han muerto dos”³². El fenómeno es muy parecido al anterior: se busca mezclar los planos de realidad y ficción pero ahora intenta hacer creer que la voz del narrador es la voz del

³¹ Miguel de Unamuno. “Prólogo” a *Amor y pedagogía*. ed. cit. p. 199.

³² Miguel de Unamuno. “Prólogo-Epílogo” a *Amor y pedagogía*. ed. cit. pp. 185-186.

Unamuno “real”. El narrador salta del mundo ficticio al mundo “real” del lector. El lector ahora piensa lo ficticio dentro de su mundo real.

Existe una discusión en torno al funcionamiento de estos artificios en relación con la lectura unamuniana. Gonzalo Navajas los ve como un intento de controlar la interpretación; el narrador llama al lector, no para tener un diálogo con éste sino para practicar un monodiálogo en el cual no hay una verdadera interacción³³. Para este crítico la invitación al diálogo es sólo aparente.

[...] su verdadero propósito: el texto y el lector practican meramente monodiálogos, aislados entre sí, cuya interacción es improbable. Se deduce que el aislamiento es especialmente cerrado en el caso del lector ya que éste ni siquiera es consciente de la posibilidad de una comunicación mutua³⁴.

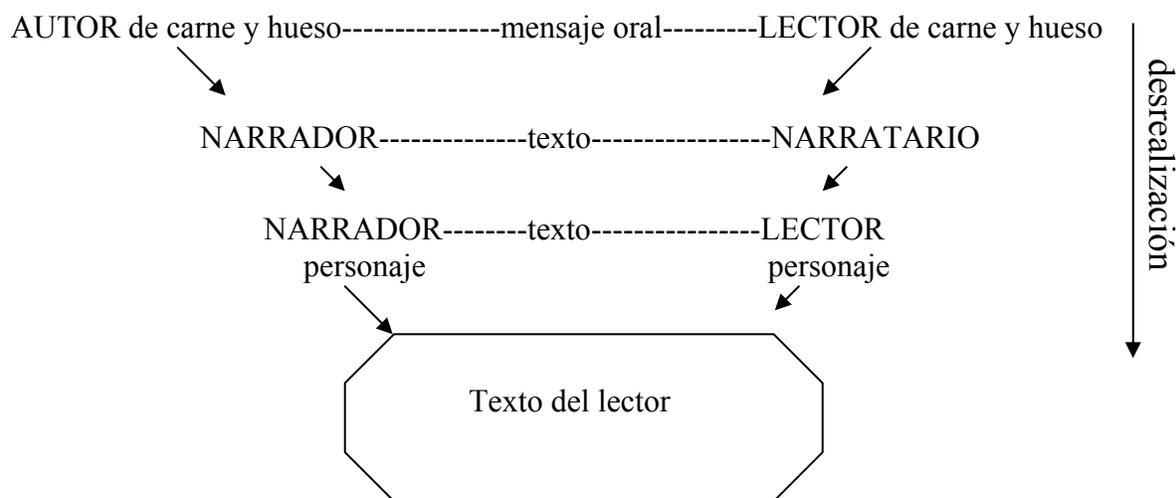
Aunque más adelante Navajas menciona la necesidad de la existencia de un lector que piense de nuevo las palabras, esto no impide que se sostenga en la idea de que Unamuno intenta minimizar la acción de éste. En este trabajo se está de acuerdo con el crítico acerca de que los monodiálogos, al mostrar la “ficción del lector”, hacen repensar al lector sobre su rol en el texto limitándolo; pero, al contrario de Navajas, se piensa que esto sobre todo ayuda al lector en su interpretación de la obra. La función principal de estos “llamados”, como se dijo anteriormente, es hacer entrar al lector en la “ilusión de lectura”. El crítico habla de “inconciencia” del lector para señalar la falta de diálogo, esta “carencia” más bien es un elemento fundamental para desarrollar la “desrealización” en el lector y, por lo tanto, para generar una “buena” lectura.

³³ Gonzalo Navajas. *op. cit.* p. 512.

³⁴ *Idem.*

Navajas explica el acotamiento del lector a partir del supuesto miedo de Unamuno a la amenazante figura del lector, quien se apropiaría del “yo” del narrador perteneciente antes al autor: “Unamuno ve en el lector una figura amenazante que puede penetrar el propio yo disolviendo su especificidad individual y destruyendo su identidad”³⁵. El desacuerdo con el crítico radica en la forma de ver el proceso de la lectura. Navajas ve los textos de Unamuno como los de un autor que habla y limita las interpretaciones; en este trabajo los textos unamunianos se ven aislados de su autor, en espera de un lector que se entregue a la ficción y les vuelva a dar vida.

La idea sobre la lectura unamuniana se puede resumir en el siguiente esquema.



Con este esquema se reproducen los diferentes lectores que surgen en convivencia con un texto. El primer nivel lo conforma el autor de carne y hueso y el lector de carne y hueso, quienes interactúan en un mensaje oral. En el siguiente nivel está el narrador y el narratario. El narrador en este caso sería el equivalente al narrador homodiegético (autobiográfico) de Luz Aurora Pimentel donde ya se ficcionaliza la figura del autor pero su

³⁵ *Ibid.* p. 513.

referente aún es el autor de carne y hueso. Éste a partir del texto genera un narratario, quien sigue las guías de lectura y además “[...] es producto de estructuras tanto discursivas como narrativas en las que se inserta la enunciación”³⁶. Como se puede observar, la desrealización aumenta conforme se baja en el esquema: El narrador y el narratario se alejan de los seres “reales” del autor y lector.

En el siguiente nivel aparecen el narrador–personaje y el lector–personaje. Éstos, como los anteriores, se mueven dentro de la ficción. El cambio en el narrador–personaje es que ahora su referente es un personaje ficticio, y por lo tanto exige un lector intradieгético³⁷, es decir uno que esté (o se piense) dentro del mundo ficticio. Tanto entre narrador y narrador–personaje como entre narratario y lector–personaje no se puede decir que uno sea más ficticio que otro, son igual de ficticios pero con distintos referentes. A pesar de esto, no se debe olvidar que el lector–personaje entra en un juego de paradojas al aceptar el referente ficticio de su narrador.

En los niveles de comunicación descritos hasta ahora, aunque el autor y el lector estén dentro de la ficción, el discurso se piensa con dos interlocutores. En cambio, en el último nivel del esquema (texto del lector) el lector re–crea el texto sin pensar en la existencia de un autor o de un narrador, re–crea el texto adquiriendo plenamente sus historias como propias, así llega al mayor nivel de desrealización. Este nivel es una abstracción nuestra, donde un lector lleva a los límites la propuesta unamuniana de lectura. En el “texto del lector” el lector no es consciente de recibir un mensaje, lo piensa como una creación suya.

³⁶ Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI, UNAM Facultad de Filosofía y Letras. 2005. p. 174.

³⁷ Cfr. *Ibid.* p. 175.

El despertar

Esta forma de describir la lectura es la que mejor responde al anhelado efecto estético de Unamuno. Tanto este autor como Iser, conforman una lectura particular para obtener un efecto estético específico. La lectura, como ha sido descrita, produce un efecto de irrealidad. El objetivo de sumergirse en la “ilusión de la lectura” es despertar con una nueva óptica del mundo real: “[...] después del retorno, el mundo propio se nos muestre como una realidad observable”³⁸. El lector muere para vivir dentro de la lectura en íntima e inconsciente comunión entre sujeto y objeto (lector y texto). La “desrealización” (sueño) y el posterior resucitar (despertar) hacen que, por lo menos, la realidad se vea de forma distinta. Iser menciona que la vuelta al mundo “real” hace que éste se muestre como una “realidad observable”. Para Unamuno el efecto estético no concluye en obtener esta “realidad observable”, también debe hacer dudar al lector de su propia existencia. La revisión del fenómeno de la lectura en Unamuno muestra a la ficción tan parecida a la realidad que, ya fuera de la lectura, el lector duda sobre la finitud y la irrealidad de su propia existencia.

El despertar del lector es fundamental para cerciorarse de que la lectura se dio en su plenitud. Cuando llega el final de la mayoría de los textos unamunianos el lector debe conservar dentro de sí la lucha existencial de los personajes ficticios. “Todo lector que, leyendo una novela, se preocupa de saber cómo acabarán los personajes de ella, sin preocuparse de saber cómo acabará él, no merece que se satisfaga su curiosidad”³⁹. Los

³⁸ Wolfgang Iser. *op. cit.* pp. 224-225.

³⁹ Miguel de Unamuno. *Cómo se hace una Novela.* ed. cit. p. 204.

textos de Unamuno contagian su tragedia existencial⁴⁰. Esta angustia se transmite gracias a que la lectura es una re-creación, por lo tanto, estas historias llegan a formar parte de la experiencia propia del lector. El efecto de una lectura, según Unamuno, es hacer salir al lector de la lectura con el sentimiento de la constante duda sobre el devenir y la materia de su existencia. “Lo más liberador del arte es que le hace a uno dudar de que exista”⁴¹. A pesar de todo esfuerzo siempre existe la posibilidad de que el efecto propuesto por Unamuno no toque al lector. Sólo puede controlar al lector cuando éste lee, no cuando sale de la lectura, por eso, insiste tanto en la forma en que se deben leer sus textos.

⁴⁰ En el caso de *San Manuel Bueno, Mártir*: “El lector al abandonar la novela lleva consigo la tragedia existencial del hombre, tragedia transmitida por el personaje y revivida por el lector”. (Fernando de Toro. “Personaje autónomo, lector y autor en Miguel de Unamuno”. *Hispania*. Vol. 64. No. 3. (September 1981). p. 365).

⁴¹ Miguel de Unamuno. “Entrevista con Augusto Pérez” [este ensayo lo citamos de nuestra edición de *Niebla*] México: REI. 1996. p. 74.

III. EL PRÓLOGO

El estudio del prólogo resulta productivo porque muestra aspectos literarios que sólo se encuentran en este género. El primer apartado, de los dos que conforman este capítulo, “El prólogo, un género literario”, consta de una breve reflexión sobre las características del prólogo por las que puede ser considerado como género; en el segundo, “Revisión histórica del prólogo”, se repasa el aspecto histórico del prólogo para conocer brevemente sus características y su funcionamiento a través del tiempo.

La importancia del prólogo en la literatura es evidente, muchos autores han reflexionado sobre la complejidad de su estructura y su carga de elementos estéticos. Cervantes en su prólogo a la primera parte del *Quijote* menciona que lo más trabajoso de su libro fue la elaboración del prólogo: “Porque te sé decir que, aunque me costó algún trabajo componerla, ninguno tuve por mayor que hacer esta prefación que vas leyendo”⁴². El prólogo tiene objetivos difíciles, bien puede considerarse un texto literario a la altura de otros géneros. Así lo sugiere Jorge Luis Borges con su compilación *Prólogos con un prólogo de prólogos* (1975), donde revalora esta forma literaria al grado de pensar que la mayor belleza de *Las mil y una noches* y de *Los Cuentos de Canterbury* se encuentra en sus respectivos prólogos.

⁴² Miguel de Cervantes. *Don Quijote de la Mancha*. ed. y notas Francisco Rico. México: Santillana. 2005. p. 8.

1. El prólogo, un género literario

A pesar de lo dicho anteriormente, poco se ha discutido acerca del prólogo como género literario. De ahí que en este trabajo se presente de forma somera este asunto, a manera de introducción del análisis de los prólogos unamunianos. Primero se describe brevemente en qué consiste un género, con base en los requisitos que deben cumplirse para que éste exista. Segundo, a partir de lo anterior se examina si en el prólogo aparecen tales requisitos.

El género

El estudio de los géneros se puede abordar desde distintos aspectos: histórico, social, estructural y pragmático. El orden como aquí se presentan estos aspectos no responde a un criterio jerárquico. La discusión sobre la existencia de los géneros pudo haber comenzado cuando los discursos cambiaron en el tiempo para subsanar ciertas necesidades comunicativas. Desde la aparición de la lengua los enunciados han sido reelaborados para su mejor comprensión en un determinado tiempo y contexto. Según Todorov, los géneros provienen de actos del lenguaje que se conforman paulatinamente en múltiples transformaciones⁴³. Esto es sólo una posible respuesta a la creación de los géneros. La consolidación de un género ciertamente se observa en su subsistencia en el tiempo: un género, para conformarse como tal, debe permanecer históricamente.

Cuando el surgimiento de los géneros se explica por medio de modificaciones de los discursos, este cambio no se reduce a un simple “paso” de una forma a otra, sino que se

⁴³ “Un nuevo género es siempre la transformación de uno o varios géneros antiguos: por inversión, por desplazamiento, por combinación”. (Tzvetan Todorov. “El origen de los géneros” en *Teoría de los géneros literarios*. Comp. Manuel Garrido Gallardo. Madrid: Arcos libros. 1988. p. 34).

explica como un desplazamiento donde intervienen muchos factores. Para explicar esta creación de los géneros, Bajtin divide los discursos humanos en géneros primarios y secundarios.

Los géneros discursivos secundarios (complejos) –a saber novelas [...]– surgen en condiciones de la comunicación cultural más compleja, relativamente más desarrollada y organizada, principalmente escrita [...] En el proceso de su formación estos géneros absorben y reelaboran diversos géneros primarios (simples) constituidos en la comunicación discursiva inmediata⁴⁴.

Los discursos cotidianos se “reelaboran” gracias a una segunda reflexión del emisor dirigida al cómo se recibirá mejor su mensaje. Todorov también habla de una “reelaboración” de los discursos “cotidianos” (simples) para generar producciones complejas. La dificultad de estudiar el género radicaría entonces en este aumento de complejidad⁴⁵. La distinción de Bajtin no equivale a la de producciones escritas y producciones orales, el autor alude al “contacto directo” del discurso (comunicación dirigida a la realidad presente del hablante) con la realidad inmediata para diferenciar sus dos conceptos. Aunque algunas veces las formas “simples” aparezcan en una novela, no significa que pertenezcan a este género artístico. Cuando éstas aparecen dentro de géneros complejos adquieren nuevos sentidos y pierden su carácter “simple”. Se utilizará el concepto de “género” en relación con los géneros discursivos escritos y artísticamente complejos.

La producción de géneros, como se ha descrito, no es una azarosa secuencia de modificaciones en el tiempo. Según Todorov “una sociedad elige y codifica los actos que

⁴⁴ Mijail Bajtin. “El problema de los géneros discursivos” en *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI. 1992. p. 250.

⁴⁵ “La dificultad de estudio del ‘origen de la novela’, desde este punto de vista, radicaría en el infinito encajonamiento de actos de lenguaje unos dentro de otros.” (Tzvetan Todorov. *op. cit.* pp. 47-48).

corresponden más exactamente a su ideología”⁴⁶. La reelaboración de los discursos está determinada por la sociedad que los utiliza. Los géneros se consolidan en respuesta a las necesidades de una sociedad en un tiempo definido. Los géneros son un producto inacabado en correspondencia con la “necesidad” social mencionada. Aunque los géneros se constituyen por la suma de “reelaboraciones” de los discursos, son débiles ante los cambios sociales. El respaldo histórico funciona únicamente para rastrear las distintas características y aparentar un sólido sistema de expresión. Este sistema es frágil ante las decisiones de una determinada sociedad.

Un género perdura porque tiene funciones útiles para emisores y receptores. El género es un sistema con el objetivo de subsanar las necesidades comunicativas de cierta sociedad. Carreter considera que esas funciones se pueden observar en los elementos de un texto. “[esas funciones] están desempeñadas, en el plano del contenido, por ciertos elementos significativos (personajes, por ejemplo, comportamientos, lugares de acción, orientaciones afectivas, etc.)”⁴⁷. Los contenidos y estructura de un género son insuficientes para determinarlo como tal. La configuración de un género se construye fundamentalmente a partir de la conjugación de los cambios requeridos en su historia no por sus contenidos, aunque éstos puedan responder claramente a ciertas necesidades sociales.

Los géneros, a partir de la suma de modificaciones en el tiempo, se muestran como sistemas que facilitan a los lectores desentrañar estos textos “clasificados”. En este caso, funciona bien la analogía de Stempel entre lingüística estructural y estética genérica: “En efecto, si teóricamente es la lengua la que, en un plano puramente lingüístico, vuelve comprensible el habla, es a partir del género y de sus reglas, como el texto se constituye en

⁴⁶ *Ibid.* pp. 38-39.

⁴⁷ Fernando Lázaro Carreter. “Sobre el género literario” *Estudios de poética*. Madrid: Taurus. 1979. p. 117.

unidad convencional de la práctica social”⁴⁸. El género exhibe sus reglas para la mejor comprensión de un texto y así establece el sentido específico de cierta expresión.

La indicación de que una obra pertenece a cierto género sirve como una propuesta de lectura para propiciar una adecuada interpretación. Por ejemplo, decir que cierta novela pertenece a la literatura fantástica vuelve tolerable que aparezcan seres sobrenaturales⁴⁹. Cuando un texto pertenece explícitamente a un determinado género, el lector se prepara para un tipo de expresión, espera ciertas características. Esta “advertencia” al lector se puede dar mediante un subtítulo o a través de la llamada “estrategia textual”⁵⁰, ésta crea un modelo mental del texto en el lector a partir de procedimientos específicos.

Como es claro, la funcionalidad de un género no es exclusiva para su recepción sino también rige en la escritura de un texto. El uso de un género sirve tanto para la creación de una obra como para la recepción de ésta, ya que esos “límites establecidos” facilitan la comunicación. El sistema de un género ayuda a un escritor para seguir un modelo que favorezca su creación. Los escritores al seguir una determinada estructura pueden expresarse con mayor eficacia. Pocas veces un autor seguirá fielmente las reglas de un género, por lo general las obras participan de las características de uno o más de estos tipos, no se restringen a un solo paradigma.

El muy estudiado tema de los géneros presenta numerosos problemas que no es el momento de desarrollar. Sin embargo, como se ha dicho, el examen de un género exige considerar todos los aspectos mencionados. Por lo tanto a continuación se examinará el género del prólogo desde las perspectivas expuestas.

⁴⁸ Wolf-Dieter Stempel. “Aspectos genéricos de la recepción” en Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.). *Teoría de los géneros literarios*. ed. cit. p. 237.

⁴⁹ Jordi Llovet. *Teoría literaria y Literatura comparada*. Barcelona: Ariel. 2005. pp. 280-285.

⁵⁰ Terminología de Wolfgang Iser. *op. cit.*

¿El prólogo es un género?

El prólogo como cualquier género, se consolida a partir de la continua reelaboración en el tiempo hasta llegar a ser una estructura artística compleja⁵¹. El prólogo responde a la necesidad social de introducir un relato, ésta ha permanecido en el tiempo y se ha prestado a recurrentes modificaciones. Como se mostrará en el siguiente apartado, la consolidación del prólogo como un género en la historia se puede observar desde la antigüedad clásica.

El prólogo, ya constituido como una forma artística que antecede a otras expresiones complejas, presenta contenidos y estructuras muy frágiles. Por su misma función introductoria, además de las modificaciones en respuesta a las necesidades sociales, cambia también según el género de la obra que precede. Por lo tanto son pocos los elementos propios del prólogo.

Ahora, a partir de su función respecto al lector, el prólogo podría ser un género definido porque al leer la palabra “Prólogo” el lector ya tiene una expectativa de ese modelo comunicativo. El lector piensa en el prólogo como un modelo con un objetivo claro cuya cualidad distintiva consiste en la asimilación de los elementos de la obra. En este aspecto del prólogo, éste se concentra en incorporar las características de la obra (ya sea incluyendo el estilo, adelantando la acción, o usando mismos los personajes de la obra) para generar una “buena” interpretación. El compartir elementos con la obra precedente funciona para acostumbrar al lector a las pautas genéricas de ésta. Su modelo es ‘camaleónico’ ya que introduce al lector participando del género de la obra pero sin perder su forma específica.

⁵¹ En este trabajo no se piensa que el prólogo coincida con esa ‘triste mayoría de los casos’ de que habla Borges. “El prólogo, en la triste mayoría de los casos, linda con la oratoria de sobremesa o con los panegíricos fúnebres y abunda en hipérboles irresponsables, que la lectura incrédula acepta como convenciones del género.” (Jorge Luis Borges. *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Madrid: Alianza. 1998. p. 9).

Este funcionamiento del prólogo tiene un parecido peculiar con la idea pragmática del género. El prólogo genera en su lector un efecto análogo al que produce la “advertencia” que el género mismo incorpora: establecer las guías y límites para la interpretación. El prólogo busca crear el “contrato de lectura” al igual que lo hace un género al portar una etiqueta conocida por sus lectores. El prólogo hace explícitas las reglas de lectura de una obra mientras que un género alude a sus características constituidas en el tiempo.

La función de guiar hacia una “buena” interpretación del prólogo será la más analizada en los prólogos unamunianos. Sin embargo en nuestro análisis no se olvidan las otras funciones socio–históricas, por esto, en la siguiente revisión histórica del prólogo se mencionan las distintas funciones de este género en distintas épocas.

2. Revisión histórica del prólogo

En este segundo apartado, sin pretensión de exhaustividad, se presenta un recorrido histórico del prólogo. Los dos objetivos de este apartado son, por un lado, observar desde la Historia las modificaciones que ha sufrido el Prólogo en tanto que género literario, y por el otro, rastrear los elementos que Unamuno aprovecha de la tradición en sus prólogos. Para alcanzar estas intenciones se describe el género del prólogo en algunos de sus principales momentos: la antigüedad clásica, la época medieval y los Siglos de Oro.

a) El prólogo clásico

La cualidad esencial de un discurso es dirigirse a alguien y por lo tanto el emisor se preocupa por la llegada de su mensaje. Esta “preocupación” se subsana al integrar una introducción. Todas las sociedades, desde sus primeras formas discursivas, han empleado distintos modos introductorios para propiciar una buena recepción. Las formas ahora llamadas “prologales” resolvieron la necesidad introductoria de los textos. En un principio éstas no se separaban del cuerpo de la obra⁵². Con el transcurso del tiempo y la reelaboración de los discursos “complejos”⁵³ los modos introductorios cobraron importancia y ocuparon un lugar definido.

El estudio clásico de esta cualidad introductoria en las creaciones artísticas comienza con la *Retórica* de Aristóteles, donde se distingue entre exordio, prólogo y preludio según éstos antecedan respectivamente a un discurso, a un poema o a una pieza musical⁵⁴. En este trabajo se llamará “prólogo” a la fórmula literaria introductoria con independencia, del modo como aparece en el teatro clásico. Ésta marcará el camino de este género en épocas posteriores.

Aristóteles en su *Poética* también determina la existencia formalmente autónoma del prólogo dentro del teatro clásico. Éste no se debe deslindar de las formas registradas en su *Retórica* ya que muchas veces se apoya en ellas. Por ejemplo, toma recursos propios del

⁵² Al respecto de la separación de esas “formas prologales”. Cfr. Gérard Genette: “Los primeros versos de la *Iliada* o de la *Odisea* ilustran esta práctica del prefacio integrado: invocación a la musa, anuncio del asunto (cólera de Aquiles, errancia de Ulises) y determinación del punto de partida narrativo” (Gérard Genette. *op. cit.* p. 139). También Cfr. Alberto Porqueras Mayo. *El prólogo como género literario: su estudio en el Siglo de Oro español*. ed. cit. p. 131.

⁵³ Se entiende “complejo” como en el apartado “El prólogo, género literario”.

⁵⁴ Aristóteles. *Retórica*. intr. trad. y notas de Quintín Racionero. Madrid: Gredos. 2005. 1414, b, 19-25 (lib. III, cap. XIV).

exordio como el de *captatio benevolentiae*, llamada directa al público para halagarlo o solicitar amablemente su presencia y su indulgencia⁵⁵. En un inicio Aristóteles describe al prólogo teatral en su relación con las partes de la obra. Lo señala como el discurso que antecede la primera intervención del coro.

El prólogo es la parte entera de la tragedia que precede la llegada del coro⁵⁶.

El prólogo, al tomarse en cuenta brevemente en la *Poética*, reafirma su existencia como una estructura con ciertas características y límites. La separación del prólogo en la obra teatral probablemente surge a partir de su enunciación por una voz distinta al inicial coro de la obra. Esta división se consolida posteriormente con el invento de un personaje exclusivo para expresar el prólogo. Esta innovación se le adjudica a Plauto, quien nombra a ese personaje: *Prologus* y cuyo cometido consiste en introducir la obra, tarea que se cumple en línea general al exponer los antecedentes de la historia y describir brevemente a los personajes⁵⁷. En ese tiempo esta función no es exclusiva de *Prologus*, pues en algunas tragedias el mismo héroe de la obra desempeña ese trabajo.

La función primordial del prólogo en todas las épocas consiste en lograr que el espectador (o lector) permanezca para recibir el mensaje, tanto sus contenidos como sus formas deben propiciar una benévola invitación. En los prólogos teatrales clásicos algunos de los principales contenidos son: enaltecer a alguna divinidad, describir a los personajes,

⁵⁵ Esta apelación afectiva dirigida al espectador permanece en la mayoría de los prólogos de la Historia de la Literatura.

⁵⁶ Aristóteles. *Poética*. trad. de Juan David García Bacca. México: UNAM. (Biblioteca Scriptorvm Graecorum et Romanorvm Mexicana) 2000. 1452, b, 19, 20 (cap. XII).

⁵⁷ Este personaje se puede observar en la comedia *Poenulus il Caratginesino*. Plauto. 'Poenulus il Caratginesino', en *Le commedie*. (A cura di Giuseppe Augello), Vol III, Torino: Unione tipografico-editrice torinese. 1976.

presentar los antecedentes de la historia y adelantar un poco la trama de la misma. Esta última estrategia, particular del prólogo clásico, se usa para agregar tensión a la tragedia⁵⁸. En cuanto a las formas, según Genette⁵⁹, se desarrollan especialmente dos: el monólogo (en Eurípides) y el diálogo (en Esquilo y Sófocles)⁶⁰. El prólogo dialogado en las obras dramáticas se retomará en los Siglos de Oro y tendrá un gran éxito. Cuando un prólogo tiene la misma la forma que su obra beneficia la recepción ya que prepara al lector o espectador para la forma de ésta⁶¹.

b) El prólogo medieval

En la temprana Edad Media se pierde parcialmente la costumbre de prologar, muchos prólogos desaparecen y los sobrevivientes regresan a formar parte del bloque de la obra. Esta situación no pudo prolongarse mucho tiempo ya que debían saciarse las necesidades de nuevos contextos. No hay lugar ahora para hacer un minucioso repaso histórico, lo que no impide señalar que la práctica del prólogo se recupera en la medida que avanza la Edad Media⁶², de modo que en los siglos XII y XIII se restablece. Esta regeneración se debe al recuerdo de dos tradiciones clásicas: la teatral y la retórica⁶³. Los autores siguieron estos

⁵⁸ Jesús Montoya Martínez, Isabel de Riquer. *El prólogo literario en la edad media*. ed. cit. p. 35.

⁵⁹ Gérard Genette. *op. cit.* p. 140.

⁶⁰ La forma dialogada aparece en *Edipo Rey*, corresponde a la parte en que Edipo habla con un Sacerdote y Creonte. Para observar esta obra dividida en sus partes clásicas, ver la edición de Aurelio Espinosa Polit. *El teatro de Sófocles en verso castellano*. México: Ed. Jus. 1960.

⁶¹ Porqueras define como “permeabilidad” el fenómeno por el que el prólogo y la obra comparten características. Lo veremos con más precisión en el sección de los Siglos de Oro.

⁶² Esto se afirma con base en el ejemplo de Montoya sobre los “Cantares de gesta”, donde los más antiguos tienen un comienzo *ex abrupto* (sin introducción) y los menos arcaicos un prólogo integrado. Jesús Montoya Martínez. *op. cit.* p. 19.

⁶³ *Ibid.* pp. 36-37.

usos clásicos modificando sus formas y contenidos en correspondencia a los requerimientos que planteaba el público medieval.

La tradición retórica germinó claramente en la invitación al espectador del prólogo “forense”⁶⁴. En el medievo la función del prólogo era retener al “volátil receptor” que pasaba por algún lugar público. Según expone Jesús Montoya, un juglar con intereses económicos atrapa a su público ayudándose de técnicas propagandísticas que primero deben atraer y después retener al público⁶⁵. Las técnicas “forenses” para disponer del público eran las siguientes:

[...] brevedad en la exposición, o la exposición de un asunto de interés para los oyentes, o de hacer hincapié en el exotismo del argumento y, sobre todo en no hacer gala de arrogancia, acudiendo a la modestia retórica, invocando ayuda de Dios y suplicando la benignidad de los oyentes⁶⁶.

No todas estas técnicas son descubrimiento de la época, muchas vienen de los prólogos de la antigüedad clásica. Las novedades en las prácticas de atracción surgen principalmente del tipo de espectador, del narrador (la voz de un juglar que interpreta las canciones de un trovador), del lugar donde se presentaba la obra (escenario muchas veces improvisado), del contexto histórico-social, del contexto religioso y de la diversidad temática de las obras.

⁶⁴ Éste es un término utilizado por Jesús Montoya Martínez para designar a las producciones que se presentaban en espacios exteriores como la plaza del pueblo y el patio de armas.

⁶⁵ Jesús Montoya Martínez. *op. cit.* pp. 38-39.

⁶⁶ *Ibid.* pp. 40-41.

Un nuevo prólogo surge cuando en la época medieval se pasa de la literatura oral a la escrita. Estos prólogos escritos nacen naturalmente de los orales mencionados⁶⁷ y por lo tanto se asemejan en sus funciones propagandísticas y en el uso de los medios retóricos latinos. Un ejemplo del prólogo escrito es la carta–dedicatoria dirigida a un mecenas. Este tipo de prólogo realmente se consolidó en el modo forense, donde comenzó con la invocación al nombre de la amada para más tarde convertirse en toda una carta del trovador⁶⁸.

El factor de “cuándo” se escribe un prólogo, antes o después de la obra, es un caso interesante en la Edad Media. En esta época el autor muchas veces conocía de antemano la obra que iba a escribir, por ejemplo, en la transmisión de obras latinas célebres, obras históricas o leyendas populares de las cuales tenía previsto el material. En esta circunstancia el autor podía redactar el prólogo antes de escribir su obra. Aunque los prólogos en épocas más recientes se piensan como una creación que precede a la obra, este caso abre la posibilidad de una elaboración previa.

Las coincidencias de los prólogos entre las épocas, por ejemplo las del teatro clásico y las representaciones medievales, son argumentos que comienzan a mostrar una “evolución” del prólogo en la cultura occidental. Como se ve a continuación, muchos motivos presentados también se retoman en siglos posteriores.

⁶⁷ No se afirma que la literatura escrita sea más compleja que la literatura oral, ambas son discursos artísticos complejos. Por tanto, no se debe confundir esta adopción de formas de los prólogos orales a los escritos como la ‘reelaboración’ de la que se habló en el apartado anterior: “El prólogo, género literario”.

⁶⁸ Jesús Montoya Martínez. *op. cit.* p. 54. En esto se coincide con Jesús Montoya Martínez, quien no considera este tipo de discurso como dedicatoria.

c)El prólogo de los Siglos de Oro

En seguida se describe, de forma resumida el desarrollo del prólogo en los Siglos de Oro españoles con base en los estudios de Porqueras⁶⁹. Este autor en su primer libro enumera una serie de características que servirán de guía para describir este “algo antes dicho”⁷⁰.

Porqueras piensa la “introducción” del prólogo como su primera característica y como su causa de nacimiento. La idea de introducir una obra a un lector es más compleja que la de atraer a un espectador. La reelaboración de la función del prólogo comienza por retomar las técnicas medievales de persuasión. Las características esenciales que permanecen son: el contacto directo con el lector, el estilo sencillo y breve para hacer el prólogo agradable al público y la adulación a la obra para generar interés⁷¹. Aunque éstos coincidan con los de épocas anteriores obviamente sufrieron cambios para adaptarse al nuevo público.

Según Porqueras⁷², entre los varios motivos frecuentes del prólogo de los Siglos de Oro se cuentan: el objeto del libro, detalles de publicación, explicación del título, elogios a la lengua española, los problemas del autor referentes al estilo, la necesidad de seleccionar al lector (ya sea con actitudes reservadas y hasta negativas), juego con lo humano y lo divino, comparación entre la actualidad y el pasado, ofrecimiento de material de preceptiva

⁶⁹ Alberto Porqueras Mayo. *El prólogo como género literario: su estudio en el Siglo de Oro español*. ed. cit. y *El prólogo en el renacimiento español*. ed. cit.

⁷⁰ Cfr. Alberto Porqueras Mayo. *El prólogo como género literario*. ed. cit. p. 100.

⁷¹ Esta última función aparece en los prólogos de autores ajenos al de la obra para no caer en un evidente narcisismo.

⁷² Alberto Porqueras Mayo. “Introducción” en *El prólogo en el renacimiento español*. ed. cit. y *El prólogo como género literario*. ed. cit.

literaria⁷³, lo publicado a solicitud de un amigo, el tema del dinero con que se adquirió la obra, el tema de sacar a la luz la obra y el qué dirán⁷⁴.

El prólogo hace referencia a un lector con una “ficción del lector” particular para diferenciarse de cualquier otro discurso que anteceda a la obra⁷⁵. La “ficción del lector” tradicional en el prólogo consiste en dirigirse al lector con un estilo directo basado en el tuteo. Según Porqueras, dentro de este estilo directo podemos encontrar distintas valoraciones del lector⁷⁶. Por ejemplo, una falsa supervaloración donde se insinúa que el lector es capaz de comprender y corregir los defectos de la obra, la colocación del lector en el mismo plano que el prologuista; una actitud de indiferencia; y una actitud negativa contra cierto tipo de lector al utilizar irónicamente el estilo directo personal mencionado⁷⁷.

Después de captar la atención del lector dirigiéndose a él directamente, el prologuista continúa en busca de contenidos pero sobre todo de formas que propicien una eficaz introducción para la obra. Los elementos resultan adecuados cuando se caracterizan por estar embebidos por los del cuerpo de la obra. La “permeabilidad” es la capacidad de

⁷³ Un ejemplo claro de los preceptos estéticos-ideológicos que aparecen en el prólogo se encuentra en la “Advertencia preliminar” de M. Menéndez Pelayo en su *Historia de las Ideas Estéticas*. Santander: Aldus. 1946. p. 8. Cfr. Alberto Porqueras Mayo. *El prólogo como género literario*. ed. cit. p. 115.

⁷⁴ A partir de las funciones que manifiestan los contenidos de la obra, se puede clasificar a los prólogos en los siguientes: El prólogo presentativo, el cual presenta y justifica la publicación del libro. El prólogo preceptivo, en el cual se exponen los principios estéticos-ideológicos del autor, en el caso preceptivo también se incluye el prólogo ajeno, en el cual se habla con una intención laudatoria del autor. El prólogo doctrinal que suele acompañar a un libro de este tipo. El prólogo afectivo que consiste en un diálogo amable con el lector. Cfr. Alberto Porqueras Mayo. *El prólogo como género literario*. ed. cit.

⁷⁵ Cfr. p. 15.

⁷⁶ Alberto Porqueras Mayo. *El prólogo como género literario*. ed. cit. pp. 133-140.

⁷⁷ “El lector es un enemigo para el autor, un enemigo peligroso por lo desconocido. De aquí que a veces el tuteo equivalga, más que a predilecta intimidad, a desprecio y dureza en el trato.” (*Ibid.* p. 125).

un texto de contagiarse de los rasgos de otro⁷⁸. Esta característica funciona eficazmente en los prólogos ya que acostumbra al lector tanto a los contenidos como a las formas de la obra. Este recurso apareció desde los prólogos de la época clásica que se valen de la forma dialogada para preceder a un drama. En los Siglos de Oro se recupera esta práctica inicialmente en la forma dramática para después utilizarse en otros géneros, por ejemplo, se podrán encontrar prólogos en verso para una antología poética⁷⁹. Posiblemente la permeabilidad estilística ocurra en mayor medida si el prologuista y el autor son la misma persona.

El tema de la posterioridad en la creación del prólogo no es sencillo⁸⁰. La prueba del carácter posterior del prólogo de algunas obras se encuentra en la justificación de algunos rasgos de la obra comentada. El autor supuestamente lee su obra después de haberla escrito y le surge la necesidad de defenderla ante una, siempre posible, “mala” interpretación. El prólogo por su carácter inicial se convierte en un lugar ideal para defender los puntos que se prestan a malentendidos. Esa “última” lectura también genera reflexiones, por lo cual es comprensible que muchas veces los prólogos tengan preceptos ideológicos y estéticos⁸¹.

⁷⁸ La descripción de este fenómeno y su atribución al prólogo procede de Porqueras.

⁷⁹ “El caso más notable de permeabilidad que hemos encontrado es la técnica dialogística propia del teatro, invadiendo y cambiando totalmente las estructuras de los prólogos de Lope” (Alberto Porqueras Mayo. *El prólogo como género literario*. ed. cit. p. 101).

⁸⁰ Aunque Porqueras menciona que la creación es posterior, él mismo indica: “El *prólogo*, existe ya, en germen, en la mente, al mismo tiempo de concebir la obra” (Alberto Porqueras Mayo. *El prólogo como género literario*. ed. cit. p.121).

⁸¹ “El que sea un prólogo «algo» escrito «a posteriori» de «algo» mucho más extenso, y cuyos fines principales sea justificar y explicar, hace que sus breves páginas se carguen de densidad ideológica y se proceda por un análisis conceptual explicativo” (*Ibid.* p. 127).

El prólogo picaresco

El prólogo picaresco coincide con muchos de los contenidos y las formas presentados en el apartado anterior. Se coloca este rubro aparte, dentro de la categoría de los Siglos de Oro, para señalar las particularidades del prólogo de la novela picaresca.

La novela picaresca es un género autobiográfico que, al igual que la mayoría de los géneros de los Siglos de Oro, genera prólogos permeables. La permeabilidad al respecto de estas novelas es particular, ya que en este caso ocurre en relación con el narrador del prólogo. La originalidad de algunos relatos picarescos surge a partir de la identificación del prologuista con el novelista⁸². Esta identificación es más compleja que la de un mismo autor firmando prólogo y novela, esto simplemente establecería un prólogo “autógrafo”⁸³. La identificación se da entre el prologuista y el pícaro personaje–narrador de la novela. En otras palabras, el narrador del prólogo también adquiere la forma del personaje de la historia⁸⁴.

La introducción de un personaje ficticio como narrador del prólogo, según Laurenti, viene de la edad clásica. El retomar este procedimiento supone profundas modificaciones

⁸² No todas las novelas picarescas tienen esta particularidad, existen novelas que hacen una marcada diferencia entre la vida del prologuista y la del narrador del resto de la obra. Laurenti señala lo que estos prólogos se proponen: “Se trata más bien de una aclaración explicatoria que le separe [al narrador del prologuista] del contenido moral y de la armonía formal de la temática de la materia narrada en la novela con su vida y su concepto ideológico” (Joseph L. Laurenti. *Los prólogos en las novelas picarescas españolas*. ed. cit. pp. 25-26).

⁸³ Terminología de Genette en *op. cit.* p. 152. [con este término se refiere a los prólogos hechos por los mismos autores de la obra].

⁸⁴ Según Porqueras en las novelas picarescas hay una identificación inconsciente: “El prologuista de la novela picaresca se identifica, inconscientemente, con el pícaro, y su mundo ideológico se inyecta de autobiografía y de espíritu viajero.” (Alberto Porqueras Mayo. *El prologo como género literario*. ed. cit. p. 101).

en los Siglos de Oro. El prólogo picaresco sufrió muchas reformas⁸⁵, en este trabajo sólo se desarrollará brevemente lo que se generó al afrontar al lector con el personaje narrador que le habla de “tú” y cuenta su vida inventada. Según Laurenti mediante este enfrentamiento se cumplen tres funciones que se desarrollan a continuación.

“Proyectar la personalidad del pícaro sobre la totalidad del libro que, por su propia presencia en el prólogo, viene a afectar el concepto estructural y estilístico de la novela”⁸⁶. Mostrar el vivo discurso del personaje central es un recurso que introduce adecuadamente al lector en distintos aspectos de la obra, por poner algún ejemplo; el lenguaje, el lector es invitado a leer la obra en frases que se embeben del estilo en que está sumergida el resto de la obra; y el tema central, el pícaro retoma en el prólogo su natural defensa de la honra. Así se da por supuesto el éxito del prólogo que enfrenta al lector con a la mayoría de los elementos de la obra antes de entrar en ella.

“Crear una ilusión de ficcionalidad entre lector y autor en la que el contenido conceptual de pasados aspectos vitales del pícaro penetra e influye en el presente de *su* prólogo con esa supuesta intemporalidad que caracteriza la conciencia autobiográfica del género picaresco”⁸⁷. Al hablar de “ficcionalidad” Laurenti se refiere a la exaltación propia de los prólogos autobiográficos, donde se pierde objetividad cuando el narrador expresa con éxtasis sus aventuras pasadas. La característica autobiográfica se relaciona con la intención de trascender y con este fin se mezclan la vida y las ideas del autor con las del

⁸⁵ Por ejemplo el cambio en el contenido, el narrado-pícaro defenderá principalmente su vida y se olvidará un poco de la obra: “[...] el prologuista, al escribir su prólogo, no sólo piensa en su obra, sino concretamente en su propia vida, que quiere justificar por medio de un prólogo a *fase posteriori*” (Joseph L. Laurenti. *op. cit.* p. 16).

⁸⁶ *Ibid.* p. 48.

⁸⁷ *Idem.*

pícaro. Mediante esta exageración se cumple un contrato de ficción con el lector, en el cual se advierte que la narración del pícaro no busca presentar hechos cercanos a una realidad seria (objetiva).

“Modificar el concepto corporativo del prólogo por medio de un engaño ilusorio que separa cada vez más la objetividad entre lector y autor”⁸⁸. A diferencia del prólogo acostumbrado que consiste en un relato agradable con invitaciones y preceptos de un narrador que coincide con una persona real, el prólogo picaresco pierde esa inclinación a la objetividad por ser un mensaje de un narrador ficticio. Así, el prólogo aparece como un género que se presta a juegos con su estructura comunicativa⁸⁹. Cuando un personaje ficticio se pone en contacto directo con el lector sale de su función original y toma el papel de narrador. Pero como tal papel sólo se puede desarrollar dentro de la ficción, automáticamente se traslada al lector al ámbito de lo ficticio.

Estas tres nuevas funciones del prólogo picaresco marcan una nueva línea dentro del género. Con este prologuista ficticio, retomado del teatro clásico, se altera el prólogo habitual de la época y se refuerza la autonomía del personaje respecto al autor⁹⁰.

⁸⁸ *Idem.*

⁸⁹ Con “estructura comunicativa” se entiende el triángulo de comunicación: emisor–mensaje–receptor.

⁹⁰ Estas reflexiones las retomaremos para analizar la figura del prologuista en la novelas de Unamuno.

IV. LOS PRÓLOGOS UNAMUNIANOS

El género del prólogo, como se ha visto en el capítulo anterior, tiene una gran importancia en la Historia de la Literatura. Los grandes autores muchas veces son también grandes prologuistas, como es el caso de Miguel de Cervantes⁹¹. Unamuno desarrolló este género de forma amplia con la misma actitud particular que muestra en toda su creación literaria. Los prólogos de Unamuno son un claro ejemplo del renacimiento del género: retoman elementos de la tradición para reelaborarlos y darles un sentido y significado original. Unamuno evidencia su intención de revivir este género con su “Prólogo ejemplar” (1909). Al ser un prólogo que no antecede ninguna novela, es una muestra del goce de Unamuno por el mismo desarrollo del género. Para el autor, la escritura de sus prólogos es un acto vital: “Escribir, como vivir, es prologar; acercarse a las preguntas y soñar con las respuestas, divagar en busca de una esencia fugitiva y, en los casos más afortunados, sentirse impregnado por ella. Cada página es la preparación para la siguiente”⁹². Como se puede ver, el prologar forma parte de esta búsqueda vital y por lo tanto es de esperar que en ella se encuentren muchos temas esenciales del autor como el sueño, la agonía y la muerte. Los prólogos no sólo abordan estos estudiados temas de Unamuno sino que ofrecen nuevas perspectivas sobre los mismos. La novedad emerge cuando estos temas de Unamuno se

⁹¹ Francisco J. Martín considera a Cervantes el “padre” del prólogo moderno. Afirma que al igual que la novela moderna de Cervantes aparece gracias a la imaginación creadora que conjunta varios géneros; el nuevo prólogo cervantino surge tras integrar muchos de los elementos de la tradición de este género. Francisco J. Martín. “Los prólogos del *Quijote*: la consagración de un género” *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. Vol. 13. No. 1 (1993). pp. 77-87. En la página electrónica:

<http://www.h-net.org/~cervantes/csa/artics93/martin.htm>. Fecha de consulta: febrero 2009

⁹² Ricardo Gullón. *op. cit.* p. 252.

desarrollan con el objetivo de describir el proceso de la lectura, así, se muestra otra cara de estos grandes temas del autor.

El presente capítulo consta del análisis de la dedicatoria a *Amor y pedagogía* (1902) y de los prólogos a las novelas: *Amor y pedagogía* (1902), *Niebla* (1914), *Tres novelas ejemplares y un prólogo* (1920) y *San Manuel Bueno, mártir y tres historias más* (1933). Como ya se mencionó, al hacer esta selección se tomó en cuenta la observación de Isabel Criado quien basa la similitud de estas novelas en el estilo del prólogo que las precede⁹³. Los prólogos analizados en el presente trabajo generan continuamente una imagen del lector y proponen preceptos de la lectura. Esto permite analizarlos a la luz de lo expuesto en el capítulo “Unamuno teórico de la lectura”. El presente análisis también rastrea los elementos tradicionales de los prólogos unamunianos y así aprovecha lo expuesto en el apartado, “Revisión histórica del prólogo”. Los fundamentos presentados en capítulos anteriores funcionan como una guía para el análisis. Es necesario advertir que estas propuesta metodológicas no se utilizan rígidamente porque muchas veces las mismas características de los prólogos conducen su estudio por otros rumbos.

1. *Amor y pedagogía* (1902)

a) Dedicatoria (1902)

Aunque en este trabajo no se ahonda en el tema de la dedicatoria, parece necesario detenerse en la de *Amor y pedagogía*. Según Genette, las dedicatorias inicialmente se escribían para recibir protección feudal o remuneración económica. En siglos recientes su

⁹³ Isabel Criado Miguel. *op. cit.* pp. 30-33.

función ha cambiado para ser únicamente “[...] de patrocinio o de caución moral, intelectual o estética”⁹⁴. Generalmente la dedicatoria era y es dirigida a una persona real y el autor de la misma coincide con el autor real. La dedicatoria a *Amor y pedagogía* se aparta aparentemente de la tradición, pues se dirige al “lector”: “*Al Lector, dedica esta obra El Autor*”⁹⁵. La originalidad de esta fórmula radica en que los participantes no tienen nombre propio sino son designados por su función en el texto. La forma de llamarlos puede hacer pensar que Unamuno pretende dedicar su obra al “narratario” es decir, al lector dentro del acto de la lectura, pero esto no ocurre, como se explica en seguida.

Las obras literarias siempre están implícitamente dirigidas a un lector. Esta novela además está dedicada al receptor. La dedicatoria al lector sugiere reconsiderar al “dedicatario”⁹⁶, éste ahora aparece como un elemento muy importante en la obra. Unamuno mismo reafirma la relevancia del lector en su Prólogo–Epílogo (1934) a *Amor y pedagogía*: “Al lector y no a los lectores, a cada uno de éstos y no a la masa –público– que forman. Y en ello mostré mi propósito de dirigirme a la íntima individualidad y personal intimidad del lector de ella, a su realidad, no a su aparentialidad”⁹⁷. La obra está dedicada a un lector individual, a la persona que lee la frase. Este tipo de lector recuerda aquel de *Del sentimiento trágico de la vida* (1913). Ahí también Unamuno habla directamente al lector: “... el de carne y hueso; yo, tú, lector mío; aquel otro de más allá, cuantos pisamos la

⁹⁴ Gérard Genette. *op. cit.* p. 116.

⁹⁵ Miguel de Unamuno. *Amor y pedagogía*. ed. cit. p. 167.

⁹⁶ El “dedicatario” es a quien se dirige la dedicatoria.

⁹⁷ Miguel de Unamuno. “Prólogo-Epílogo” *Amor y pedagogía*. ed. cit. pp. 188-189.

tierra”⁹⁸. El llamado de la dedicatoria es al lector de carne y hueso que está fuera del fenómeno de la lectura.

La dedicatoria es un grito vital de un hombre a otro, su sentido primario es llevar al lector a la reflexión sobre su individualidad. El narrador, al nombrarse a sí mismo “autor”, se coloca en el mismo plano que el lector fuera de la lectura, es decir, al hombre con definida individualidad llamado de esta forma por haber escrito la obra. Aunque no se profundizará en este momento sobre la individualidad en Unamuno, es necesario mencionar que es el primer tema que aparece en la novela⁹⁹. El pensamiento unamuniano sobre la individualidad aclara la imagen del lector y del autor en esta dedicatoria. Éstos, así vistos, son la parte de carne y hueso que tanto en el prólogo como en el resto de la obra se desdobra en los distintos narradores y lectores expuestos en el esquema. En este trabajo, para entender las transformaciones de las figuras del autor y lector se debe tener en cuenta la idea del “hombre de carne y hueso” de Unamuno. La dedicatoria logra que el lector pare la lectura y se pregunte ¿yo? Es decir hay un pacto referencial y donde la persona que lee se siente aludida con la palabra “lector”.

Además de presentar una reflexión sobre la individualidad, esta dedicatoria reproduce uno de los temas fundamentales de *Amor y pedagogía*: la ironía. Lo irónico

⁹⁸ Miguel de Unamuno. *Del sentimiento trágico de la vida*. ed. cit. p. 21. El pasaje se cita ahora por segunda vez: Cfr. pp. 8–9.

⁹⁹ Unamuno en el mismo año de la publicación de *Amor y pedagogía* explica en un ensayo a qué se refiere con individualidad: “Todos mis lectores saben lo que quiere decir individuo o indiviso, unidad distinta de las demás y no divisible en otras unidades análogas a ella, y lo que quiere decir persona. La noción de persona se refiere más bien al contenido, y la de individuo al continente espiritual. Con mucha individualidad, separándose uno muy fuerte y acusadamente de los demás individuos sus análogos, puede tener muy poco de propio y personal” (Miguel de Unamuno. “El individualismo español” en *Ensayos*. prolg. y notas de Bernardo G. De Candamo. Madrid: Aguilar. 1951. pp. 441-442).

aparece en el mismo hecho de colocar una dedicatoria a la novela. En su edición del libro, Bénédicte Vauthier recoge atinadamente una carta de Unamuno a Valentí Camp donde se confirma el sentido irónico de la dedicatoria: “[...] como usted ve, una guasa de las dedicatorias. [...] Me cargan en general las dedicatorias. Y no quiero seguir acumulando cuchufletas, pues era el cuento de nunca acabar. ¡Figúrese un registro o índice alfabético de las cosas más notables!”¹⁰⁰. Unamuno piensa la dedicatoria como un producto del intelectualismo de la época. Según Vauthier¹⁰¹ el comentario final de la carta citada sobre los índices revela que la dedicatoria de Unamuno es una parodia a aquella hecha por Menéndez Pelayo (en cuyos libros los índices no podían faltar) a su gran maestro Fontanals en *Historia de las Ideas estéticas en España*¹⁰².

En esta dedicatoria se anticipan algunos temas del prólogo: la ironía dirigida hacia la crítica de los intelectuales de la época y la reflexión sobre el lector y el autor. Su lectura es bastante compleja porque se debe descifrar su significado paródico y también la llamada implícita exigente de una lectura individual.

b) Prólogo (1902)

El análisis de este prólogo está hecho a partir de tomar los puntos esenciales observados en el desarrollo histórico del prólogo. Estos puntos son descritos de forma breve para posteriormente introducir una reflexión sobre cómo funciona el lector ante las particularidades de este prólogo. Cualquier obra tiene determinadas estrategias para crear su

¹⁰⁰ Miguel de Unamuno. “Epistolario Miguel de Unamuno/ Santiago Valentí Camp” (31 de marzo de 1902) en *Amor y pedagogía*. ed. cit. p. 471.

¹⁰¹ Bénédicte Vauthier. *Arte de escribir e ironía en la obra narrativa de Miguel de Unamuno*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. 2004. p. 335.

¹⁰² M. Menéndez Pelayo. *Historia de las Ideas estéticas en España*. Madrid: CSIC. 1946.

lector (modelo o ideal). Los prólogos unamunianos están enfocados en la buena interpretación de las obras y se caracterizan por un manejo directo y claro del lector. El lector en todo momento recibe pistas para comprender la obra. Por las consideraciones anteriores se analiza la figura del lector dentro y fuera de los elementos tradicionales del prólogo.

Este análisis intenta seguir el posible proceso de una lectura lineal, de principio a fin con base en los elementos que van apareciendo en el texto. Se comienza con los presupuestos de un lector al enfrentarse con el título: “Prólogo”. Después se pasa al análisis de la introducción irónica, así se plantea ese elemento retórico que permea todo el prólogo. Más adelante se describe brevemente la crítica y el posible funcionamiento de un lector ante las múltiples formas que se utilizan para guiarlo. A partir del (posiblemente final) descubrimiento del anonimato del narrador (prologuista) se reflexiona sobre todo lo que conlleva esta carencia de nombre.

Las primeras pistas al lector

La lectura de un texto comienza por su título. El título: “Prologo” remite en primer lugar al autor del mismo, sujeto que tiene un nombre y se considera “real”, esto es, de carne y hueso. La narración acostumbrada en el prólogo consiste en una voz autobiográfica en primera persona que cuenta su experiencia de creación literaria. Por lo tanto se tiende a identificar al narrador del prólogo con el autor que lo firma. Este carácter de “realidad” en la enunciación del prólogo tal vez se deba a la innovación del prólogo autobiográfico en la

literatura picaresca¹⁰³. Aunque las novelas picarescas eran autobiografías ficticias, posiblemente dieron la pauta para la existencia de prólogos autobiográficos “reales”. Es decir prólogos donde la figura del narrador hiciera referencia al autor de carne y hueso. En el tiempo de *Amor y pedagogía* se acostumbraba el prólogo de voz autobiográfica; y se podría esperar que también su prólogo formara parte de esta tradición. Pero en este análisis se comprueba que en este punto se produce una ruptura con el contexto.

La primera línea del prólogo de la novela hace surgir la duda acerca de si la obra resulta de una equivocación del autor: “Hay quien cree, y pudiera ser con fundamento, que esta obra es una lamentable, lamentabilísima equivocación de su autor”¹⁰⁴. No se sabe si la palabra “equivocación” se dice en serio¹⁰⁵. Esta duda la crea el carácter superlativo del adjetivo “lamentable”. La exageración de esa cualidad nos hace pensar que el significado de esta frase es otro: “equivocación” es utilizada en forma irónica y por lo tanto se comprende lo contrario. La frase inicial menciona la existencia de la ironía siendo a su vez irónica. La invitación es una advertencia sobre la existencia de la ironía y a la vez atrapa al lector dentro del proceso de descifrar el significado irónico. El inicio de la obra es realmente introductorio gracias a que la ironía invita a un difícil proceso de interpretación. Esta invitación prepara al lector desde distintos puntos: condena la posibilidad de una “mala” lectura (literal) que no tome en cuenta a la ironía: “Hay quien cree, y pudiera ser

¹⁰³ La innovación del prólogo picaresco consiste en incluir los rasgos biográficos del autor en el texto, creando así un prólogo autobiográfico. En la narración autobiográfica se puede confundir más fácilmente el narrador con el autor. Cfr. Joseph L. Laurenti. *op. cit.* pp. 47-48.

¹⁰⁴ Miguel de Unamuno. “Prólogo” a *Amor y pedagogía*. ed. cit. p. 171.

¹⁰⁵ “... juicios todos ellos escritos con un marcado carácter antifrástico y condescendiente, pues, lógicamente, su intención es la contraria: conociendo a Unamuno, es imposible que quisiera decir, realmente, lo que dice” (Anna Caballé. “Introducción” a Miguel de Unamuno. *Amor y pedagogía*. Madrid: Espasa Calpe. 1992. p. 17. *Apud.* Bénédicte Vauthier. *Arte de escribir...* ed. cit. p. 208).

con fundamento”; advierte sobre el sentido irónico de la obra y del prólogo, se espera un prólogo irónico porque su primera frase lo es; y finalmente envuelve al lector en el juego de la ironía.

En la frase analizada la obra se supone un error gracias a la ironía. Esta cualidad muchas veces no es comprendida ni tolerada por los lectores quienes, según el narrador, la tildan de “equivocación”. A lo largo del prólogo esta figura retórica será condenada repetidas veces. Según se considere, la ironía es un defecto o una rica forma de expresarse porque genera incertidumbre y mueve todo al terreno de la ambigüedad. La citada frase enmarca al lector dentro del código de la ironía. La ironía necesita un lector atento a un texto con estrategia doble, es decir, un receptor que no se quede con el significado literal.

La crítica

El prólogo continúa y se configura en la voz de un crítico que condena al autor y a su obra. Como se dijo, el tema-motivo del prólogo es la ironía, fenómeno del que el prologuista más se queja y más critica. El narrador condena la ironía frecuentemente, es su muletilla para continuar con la crítica en otras direcciones. El prologuista, ofendido por el uso de la ironía, busca razones personales del autor para explicar este defecto de la obra. Así pasa al tema de ciertas actitudes “incorrectas” del “señor Unamuno”: “Diríase que, perturbado tal vez por malas lecturas y obsesionado por ciertos deseos poco meditados, se ha propuesto ser extravagante a toda costa, decir cosas raras, y lo que es aun peor, desahogar bilis y malos humores [...] y sobre todo de burlarse de los que no comprenden la burla”¹⁰⁶. También se refiere a la conducta cotidiana (de la figura de carne y hueso) de Miguel de Unamuno en

¹⁰⁶ Miguel de Unamuno. “Prólogo” a *Amor y pedagogía*. ed. cit. p. 172.

contra del intelectualismo de su época. “[Unamuno] Acostumbra a decir que todo hombre grave es por debajo tonto de capirote”¹⁰⁷. El sentido de la crítica se vuelve complicado por esta insistente ridiculización de las actitudes unamunianas. De este modo, las referencias a la figura de Unamuno son irónicas, al igual que en la frase–invitación analizada.

Las frases inquisitivas del crítico simplemente exponen las ideas de Unamuno sobre los críticos y lectores de su ámbito intelectual. Así, la supuesta crítica es verdaderamente una exposición de los rasgos más destacados del autor del libro. El prólogo cumple con lo que Genette dice sobre el prólogo ficcional: “Yo diría lo mismo del prefacio ficcional en general, en el que hemos visto constantemente el acto prefacial de mirarse y mimarse a sí mismo”¹⁰⁸. El prólogo adopta el tono laudatorio al hablar irónicamente de los rasgos de su autor.

El primer precepto sobre su novela es la indeterminación genérica. En este momento todavía no aparece el término “nivola”¹⁰⁹, concepto con que Unamuno se burla de la clasificación literaria, pero ya se atisba la discusión implícita del autor con las clasificaciones krausistas. El breve comentario sobre la indeterminación de esta novela es el germen de la creación de su irónico neologismo “nivola”: “[...] esta novela o lo que fuere, pues no nos atrevemos a clasificarla”¹¹⁰. El tema de la indeterminación genérica continúa y se presenta en los prólogos unamunianos a *Niebla*, *Tres novelas ejemplares* y *un prólogo*,

¹⁰⁷ *Idem*. [Este repudio a los eruditos, al intelectualismo, se muestra en otros momentos de la obra de Unamuno, por ejemplo en su ensayo “Sobre la erudición y la crítica”: “[...] el erudito no perdona al ingenio que es objeto de su erudición el no poder ser él, a su vez, un ingenio a quien los eruditos admiren” (Miguel de Unamuno. “Sobre la erudición y la crítica” (1905), *Ensayos*. ed. cit. p.717)].

¹⁰⁸ Gérard Genette. *op. cit.* p. 248.

¹⁰⁹ Más tarde con este término también se describe *Amor y pedagogía*. Cfr. Bénédicte Vauthier. “Notas” en Miguel de Unamuno. *Amor y pedagogía*. ed. cit. p. 171.

¹¹⁰ Miguel de Unamuno. “Prólogo” a *Amor y pedagogía*. ed. cit. p. 171.

San Manuel Bueno, mártir y tres historias más. La recurrencia de este tema en los prólogos no es gratuita, como se vio en el apartado “El prólogo, género literario”, la enunciación del género es un objetivo común del prólogo en general porque ayuda al lector a interpretar la obra.

Con el problema descrito sobre el género ya se sugiere una parodia a los críticos de la época. Cuando el prologuista habla del estilo, las referencias a los preceptos literarios contemporáneos son evidentemente paródicas. El prologuista, con el supuesto objetivo de amonestar el estilo unamuniano, parodia aquél perteneciente a los adversarios del krausismo¹¹¹. El narrador hace una larga enumeración de las carencias de la literatura de su tiempo más allá de los modos krausistas y anti-krausistas.

La crítica comienza con la tendencia realista, cuyas deficiencias se relacionan con la creación de personajes transparentes que reproducen la voz del autor y con la prescripción de escribir en presente, artificio que, según Francisco Ayala es característico de los relatos que intentan crear un efecto de realidad¹¹². Según Unamuno la literatura realista simula la realidad y no llega a crear una ficción “plena”¹¹³. El prologuista-crítico continúa con las ideas sobre la lengua. Unamuno entró en las polémicas del siglo XVIII sobre el casticismo y el purismo, no sólo con la brevísima crítica de este prólogo al casticismo, sino con

¹¹¹ “La autocrítica de estilo supuestamente oscuro, lleno de barbarismos, etc., así como la alusión al retorcimiento conceptista presente en éste y otros párrafos del prólogo y el epílogo deben entenderse a la luz de las críticas que los adversarios del krausismo vertieron en el terreno del lenguaje.” (Bénédicte Vauthier. “Notas” a *Amor y pedagogía*. ed. cit. p. 178). Entre estos adversarios del krausismo está el propio Menéndez Pelayo, Valera y Campoamor.

¹¹² Francisco Ayala. *La novela: Galdós y Unamuno*. Barcelona: Seix Barral. 1974. p. 148.

¹¹³ El tema del realismo se desarrollará en el apartado “Prólogo en *Tres novelas ejemplares y un prólogo*”.

muchos ensayos sobre este tema¹¹⁴. En uno de ellos ya advierte sobre la pérdida del vascuense y los monopolios casticistas¹¹⁵.

La crítica a sí mismo (del narrador a la figura del autor) no sólo parodia a los anti-krausistas sino a un Unamuno anterior. Unamuno tuvo un primer período donde veía el lenguaje de forma útil y práctica: “la lengua como un mero instrumento” y, por ello, se concentra en la búsqueda de la palabra exacta, algebraica; pero más tarde tiene una nueva idea y afirma que se piensa con las palabras pero no se siente con ellas¹¹⁶. La última característica criticada en el prólogo es el retorcimiento conceptista, problema también abordado en otro ensayo¹¹⁷.

El prologuista

La crítica del prologuista discurre en un monólogo, forma acostumbrada en los prólogos autobiográficos “reales” del tiempo de Unamuno. Este modo de expresión permite al lector pensar que la narración del prólogo es “real autobiográfica”, es decir, el lector escucha la voz de un autor “real”. Así, la lectura del prólogo discurre normalmente (como en la época de Unamuno) hasta llegar a la sorpresa final del anonimato del autor. La irrupción de un prologuista anónimo hace dudar al lector sobre la “realidad” del prólogo y

¹¹⁴ Al respecto destacan su libro de ensayos *En torno al casticismo* y otros dos ensayos: “La reforma del castellano” y “Sobre la lengua española”. Cfr. Carlos Blanco Aguinaga. *Unamuno teórico del lenguaje*. México: Colegio de México. 1954. p. 35.

¹¹⁵ “[...] a que se resignen a la inevitable pérdida del vascuense, acatando el progreso, recomendábales que se adueñen del castellano, en su actual hechura no definitiva, y nos apliquemos a enriquecerle y flexibilizarle, sin admitir monopolios casticistas.” (Miguel de Unamuno. “Sobre la lengua española” (1901) en *Ensayos*. ed. cit. p. 321).

¹¹⁶ Cfr. Carlos Blanco Aguinaga. *Unamuno teórico del lenguaje*. ed. cit. p. 38.

¹¹⁷ Cfr. Miguel de Unamuno. “La oquedad sonora” en *Obras Completas*. (en *A propósito del estilo*) ed. cit. p. 843.

entra en el conflicto de si lo leído es realidad o ficción. El anonimato, entre otros aspectos del narrador, se considerará una cualidad que hace dudar sobre la identidad del prologuista, el lector no sabe si es un crítico “real” o un personaje–crítico inventado por Unamuno.

La función principal de la anonimia del narrador es alejarlo de la figura del novelista, para así cumplir libremente con la función referida anteriormente: alabar al autor y a su obra. Se dice “libremente” porque la única persona que, intelectual o moralmente, está vetada de alabar una obra es el autor de la misma, y, como se verá en el Prólogo–Epílogo, este prologuista coincide con el autor de la novela¹¹⁸. La cualidad anónima también sirve para desarrollar la ficción. Como dijimos, el prologuista es ficticio porque su anonimato delata al autor en el intento de esconderse tras la máscara de prologuista–crítico. Éste es un narrador–personaje, creado por el autor, que a su vez comparte características esenciales con los demás entes unamunianos: tiene una personalidad exagerada, irónica y burlesca¹¹⁹ y también muestra de forma recurrente su interioridad.

La personalidad ficticia del prologuista–crítico no es sencilla. Por un lado, como se viene de decir, encarna la identidad del autor “real” (Unamuno) y por el otro también se expresa como un lector. Esta personalidad doble se puede observar cuando el narrador cita

¹¹⁸ “[...] este prólogo, que es a la vez epílogo, resón de aquellos prólogo y epílogo que puse a la primera edición de ella.” (Miguel de Unamuno. “Prólogo-Epílogo” a *Amor y pedagogía*. ed. cit. p. 185).

¹¹⁹ El prologuista no es un loco pero se acerca a serlo. La insinuación de la locura recuerda a Miguel de Unamuno hablando sobre el Quijote: “Cervantes no tuvo otro remedio sino darnos un loco para poder encarnar en él lo eterno y grande de su pueblo. Y es que muchas veces, cuando lo más íntimo de lo íntimo de nuestras entrañas, cuando la humanidad eterna que duerme en lo hondo de nuestro seno espiritual se nos sube a flor de alma gritando sus anhelos, aparecemos locos o fingimos estarlo para que se nos disculpe nuestro heroísmo. Miles de veces acude un escritor al artificio de fingir decir en broma lo que siente muy en serio, o saca a escena un loco para hacer decir o hacer lo que haría o diría él de muy buena gana y muy en acuerdo” (Miguel de Unamuno. “Lectura e interpretación del ‘Quijote’” (1905) en *Ensayos*. ed. cit. p. 668).

la voz del autor¹²⁰ y la de un lector¹²¹. Estas referencias muestran que el prologuista funciona como un autor escondido que se relee a sí mismo. El crítico–personaje es autor y lector, como se deduce de las “visibles” actitudes en las citas referidas. A continuación se desarrolla la personalidad lectora del prologuista.

Al igual que el autor real se oculta en el crítico–narrador para citarse a sí mismo y exponer sus preceptos literarios; también toma la perspectiva de un crítico–lector para hacer una descripción irónica de la lectura “correcta”. El crítico–lector dice: “El público tiene ante todos los demás y sobre todos los demás el indisputable derecho de saber cuando se le habla en broma y cuando en serio”¹²². A través de las dos perspectivas del narrador y del lector el prologuista muestra el buen lector unamuniano. Ese lector es aquél que guste de descifrar un texto irónico, y se divierta con el juego de no saber si lo dicho es broma o no.

Conclusión

Este prólogo por su forma inicial parece ser autobiográfico pero la aparición de un prologuista ficticio cambia todo su sentido. El carácter ficticio del prologuista favorece el desarrollo de las ideas unamunianas. Por una parte, permite exponer de forma original los preceptos literarios del autor; por otra, engendra un lector que se cuestiona sobre su existencia al enfrentarse al conflicto entre los planos de realidad y ficción. Criado tiene una

¹²⁰ ““Moratín es un abismo de vulgaridad y de insignificancia...”” (Miguel de Unamuno. “Prólogo” a *Amor y pedagogía*. ed. cit. p. 174).

¹²¹ ““Esto ya pasa de la raya... este hombre quiere tomarnos el pelo”” (*Ibid.* pp. 176-177).

¹²² *Ibid.* p. 176.

idea distinta al respecto del carácter ficticio de este personaje¹²³. Esta estudiosa piensa que el carácter ficticio, en el caso de Augusto Pérez, hace poco creíble el enfrentamiento del personaje con la muerte. En este trabajo, en cambio, el carácter ficticio es favorable porque se observa en relación a su efecto en el lector.

La propuesta de este prólogo es paradójica: por un lado nos da elementos para guiar la interpretación pero, por otro, estos mismos elementos sugieren una interpretación múltiple. En un inicio la interpretación “adecuada” se da al seguir los rasgos contemporáneos y tradicionales del prólogo, pero se modifica cuando esos elementos se transgreden con la ironía. Por ejemplo, primero se establece un prologuista “real”, que más adelante se presenta como un ente ficticio. Así, se rompe con el camino señalado dejando al lector con la pregunta qué es realidad y qué es ficción.

La función esencial del prólogo es mostrar los preceptos estético–ideológicos del autor, principalmente la ironía y la individualidad. Este prólogo devela la necesidad del autor por mostrar su pensamiento sobre distintos temas literarios, es un acercamiento a lo que podríamos llamar una teoría de la literatura unamuniana.

c) Prólogo–Epílogo (1934)

El Prólogo–Epílogo a la segunda edición de *Amor y pedagogía*, según la terminología de Genette, es un “prefacio tardío” porque fue escrito mucho tiempo después de la primera edición (32 años) y cerca de la muerte del autor (1936)¹²⁴. En esencia, este tipo de prólogos

¹²³ “Yo creo que la falta de proporción y la ironía hacen que se perciba como ficticia, histriónica y ridícula la pasión de vivir de Augusto Pérez, y el tono, aparentemente atormentado de su enfrentamiento con la muerte, suene a hueco” (Isabel Criado Miguel. *op. cit.* p. 74).

¹²⁴ Gérard Genette. *op. cit.* p. 210.

son el producto de una relectura tardía y, por lo tanto, pueden compartir tono y motivos. El texto se elabora en atención al nuevo lector de la segunda edición y por lo tanto tiene la posibilidad de modificar la recepción de la novela. En el presente trabajo se estudiará la función de esta particularidad tardía en tres prólogos: el Prólogo–Epílogo a *Amor y pedagogía*, el Prólogo a la tercera edición de *Niebla*, y también el fragmento correspondiente a *Una historia de amor* en el Prólogo a *San Manuel Bueno, mártir y tres historias más*. La tarea de prologar las segundas ediciones fue común en Unamuno ya que, además de los mencionados, también prologó las segundas ediciones de *Paz en la guerra* (2ª ed. 1923) y *Abel Sánchez* (2ª ed. 1928).

La creación del Prólogo–Epílogo requiere de la relectura de la obra, lo que para Unamuno constituye un “[...] doloroso deber, como todo examen íntimo de recuerdos de vida y de muerte”¹²⁵. La relectura es una revisión de la vida personal, un examen de recuerdos de vida y de muerte: de vida y de literatura. El examen sobre la vida personal “real” del autor hace este prólogo una exploración autobiográfica.

Este prologuista es un narrador autobiográfico porque pretende coincidir con el autor de carne y hueso¹²⁶. Los estudios sobre la autobiografía coinciden en que el acto narrativo hace ficticio al sujeto de la acción. Según Yvancos la autobiografía es un género ficticio porque es una estructura lingüística que se reconstruye como cualquier texto ficticio, sin importar su pretendida coincidencia con una realidad pasada¹²⁷. A partir de esta

¹²⁵ Miguel de Unamuno. “Prólogo-Epílogo” a *Amor y pedagogía*. ed. cit. p. 185.

¹²⁶ “En estos treinta años largos he tenido dos hijos más, y se me han muerto dos.” (*Ibid.* pp. 185-186).

¹²⁷ “La aspiración de la autobiografía a moverse más allá de su propio texto, a trascenderlo e imaginar un yo al que se conoce y se narra, es una pura ilusión, ya que el modelo especulativo de la cognición, en el cual el autor se declara a sí mismo el sujeto de su propio entendimiento, no es ante todo una situación o un hecho que

breve referencia a las investigaciones sobre la autobiografía se puede decir que este prologuista es tan ficticio como el prologuista-crítico del primer prólogo (1902) a *Amor y pedagogía*. No importa tanto si son ficticios o no, sino del pacto referencial que ambos proponen y que los distingue¹²⁸. Estos dos comparten el juego ilusorio de hacer entrar al lector en la ficción gracias a la paradoja de hacerlo escuchar la voz de un ente ficticio que el lector creía real.

A pesar del interesante juego con el lector que presenta el carácter autobiográfico del narrador, esta característica narrativa no es un elemento muy relevante para esta novela porque no es autobiográfica. La introducción principalmente aparece en los rasgos de permeabilidad; es decir, cuando se hace referencia a los elementos de la novela. Esto ocurre al mencionar el nombre de los personajes y al citar sus diálogos. Un ejemplo ocurre cuando se incluye el consejo de don Fulgencio sobre el tema paternal. Estos elementos tomados de la novela, como ya se ha dicho al respecto de la permeabilidad, acostumbran al lector a características importantes de la obra.

Aunque los elementos descritos parezcan suficientes motivos para la creación de este prólogo, como se verá a continuación, su objetivo esencial no es la reflexión sobre el carácter autobiográfico ni hacer un prólogo permeable, sino presentar sus ideas esenciales sobre literatura¹²⁹. La siguiente descripción de la clasificación genérica y creación literaria responde a la necesidad de Unamuno por propiciar una “adecuada” lectura y por lo tanto es importante para este estudio.

pueda situarse en una historia, sino la manifestación, al nivel del referente, de una estructura lingüística” (José María Pozuelo Yvancos. *De la autobiografía*. Barcelona: Crítica. 2006. p. 37).

¹²⁸ Este prologuista equivaldría al narrador de nuestro esquema y el prologuista crítico al narrador-personaje.

¹²⁹ “¿Qué le importan al lector estas íntimas... cosas?” (Miguel de Unamuno. “Prólogo-Epílogo” a *Amor y pedagogía*. ed. cit. p. 186).

El problema del género

La discusión de Unamuno con los géneros literarios es amplia. En última instancia, dicha cuestión se sustenta en que para nuestro autor la verdadera expresión es poesía, cuando un texto refleja el íntimo sentimiento de su autor es poesía¹³⁰. La idea de la poesía no es una estructura en verso sino el canto de una verdadera intimidad¹³¹. En este caso el mismo título de “Prólogo–Epílogo” (un texto en la frontera de dos géneros¹³²) sugiere la discusión sobre su concepción particular de los géneros. Unamuno en distintos textos (cartas, ensayos, prólogos) se muestra en contra de una clasificación de los géneros literarios. El autor está en desacuerdo con la clasificación tripartita (épico, lírico, dramático), con la temática y con la formal. Como se dijo, para él la literatura es una expresión de sentimientos y por lo tanto la distinción de géneros es intrascendente.

Según Álvarez–Castro, la “teoría genérica” de Unamuno, clasifica los discursos de dos formas: desde la expresión, el autor decide si una obra es poesía o literatismo, poética o no poética; y desde la recepción, el lector hace una “inevitable” clasificación discursiva en: novela, cuento, ensayo, etc.¹³³. Mientras el autor se expresa poéticamente (libremente), el lector asimila la obra y la sitúa, según los puntos establecidos por la tradición, en el género

¹³⁰ “Por esto el sentimiento [...] se refleja mejor que en un sistema filosófico o que en una novela realista, en un poema, en prosa o en verso, en una leyenda, en una novela” (*Ibid.* p. 188).

¹³¹ Carlos Blanco Aguinaga. *Unamuno teórico del lenguaje*. ed. cit. p. 113.

¹³² Es un prólogo porque cumple con las dos características fundamentales: retiene y guía al lector; y es también un Epílogo porque conversa con el lector y concluye. Es un texto introductorio que a su vez concluye. Invita al lector a pasar a la novela y también toca temas como el suicidio de Apolodoro, para aclarar y concluir.

¹³³ Luis Álvarez–Castro. *La palabra y el ser en la teoría literaria de Unamuno*. Salamanca: Universidad de Salamanca. 2005.

que más le convenga. Para Unamuno esta segunda forma de clasificar resulta absurda, se burla de ella al inventar el “concepto genérico” de *nivola*.

La crítica sobre este invento genérico es extensa. En el caso del Prólogo–Epílogo, el prologuista utiliza este término para designar las novelas que sucedieron *Paz en la guerra*, porque éstas son “Relatos dramáticos acezantes, de realidades íntimas,[...] la realidad de la personalidad”¹³⁴. Debido a los múltiples y contradictorios comentarios de Unamuno sobre el concepto *nivola*, éste se ha interpretado de muchas formas. En este trabajo sólo se mencionan dos: Por un lado, el término *nivola* funciona para designar un aspecto de la concepción unamuniana sobre la literatura: “[...] nació la *nivola* como auténtica expresión artística de la concepción metafórica la *novela de la vida*”¹³⁵. De otro, el invento de *nivola* es un juego–burla para aquellos lectores incapaces de comprender la creación literaria como lo hace Unamuno. Esta última sería la postura de Álvarez–Castro: Unamuno no piensa *nivola* como un género ya que no piensa así la literatura, en cambio son los críticos quienes clasifican y piensan *nivola* como un género. En este trabajo se mantiene la misma perspectiva que la de Álvarez–Castro: *nivola* es una burla cuyo objetivo final es hacer un lector activo.

La creación literaria

El problema de las clasificaciones genéricas se comprende mejor a la luz de la creación literaria unamuniana. Se debe reconocer que Unamuno sí diferenciaba, por su acento y

¹³⁴ Miguel de Unamuno. “Prólogo–Epílogo” a *Amor y pedagogía*. ed. cit. p. 186.

¹³⁵ Armando F. Zubizarreta. *Unamuno en su “nivola”*. Madrid: Taurus. 1960. p. 144.

contenidos, las distintas formas de expresión¹³⁶; el motivo de su lucha con los críticos no deriva del acto mismo de clasificar sino del modo como efectúan su división. Como se dijo, para Unamuno la verdadera creación literaria es poética, esto no quiere decir que el verso sea la única forma para expresarse, sino que la poesía encarna la expresión de lo íntimo. “La poesía es el alma de las cosas. Más aún: al poetizar sobre las cosas se les va dando un alma a la vez que el poeta adquiere el alma de ellas”¹³⁷. En la palabra poética hay una comunión entre las cosas y el poeta.

En este prólogo Unamuno describe la creación literaria con la ayuda del poema “Llama de amor viva” de San Juan de la Cruz, del que a continuación se reproduce la tercera estrofa:

¡Oh lámparas de fuego
en cuyos resplandores
las profundas cavernas del sentido,
que estaba oscuro y ciego,
con estraños primores
color y luz dan junto a su querido!¹³⁸.

La selección del poema de este místico para describir la creación literaria no es gratuita. Como bien dice López Castro, Unamuno consolidó su idea de la verdadera expresión (la poesía: comunión entre el alma y las cosas) a partir de los místicos¹³⁹. En el

¹³⁶ José Ferrater Mora. *Unamuno bosquejo de una filosofía*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. 1957. p. 106.

¹³⁷ *Ibid.* p. 105.

¹³⁸ San Juan de la Cruz. “Llama de amor viva” en *Poesías completas*. Madrid: Aguilar. 1976. pp. 37-38.

¹³⁹ “La conocida afirmación de Unamuno de considerar a los místicos como los verdaderos creadores del idioma, responde a un deseo de integrar lo erótico en lo religioso, destruyendo la ambivalencia de cuerpo y espíritu, puesto que por la carne llega la salvación. [...] Y es que a través de la experiencia mística, como visión verbal de la realidad, se tiene acceso a lo sagrado, a la plenitud del contacto con lo real” (Armando López Castro. “Hacia una espiritualidad erótica en San Juan de la Cruz” en *Cuadernos Hispanoamericanos*. No. 568. (Octubre 1997). pp. 107-108).

presente prólogo la cita tomada del poema místico es el verso: “las profundas cavernas del sentido”. A partir de la estrofa citada se puede interpretar que las palabras son aquellas “lámparas de fuego” que alumbran la realidad: “las profundas cavernas”. Este poema dibuja el sentido de la creación literaria con la unión (erótico–amorosa) entre el fuego y la obscuridad, entre las lámparas y las cavernas. Así, Unamuno reafirma la idea sobre la poesía como una comunión entre el alma del hombre y su realidad externa¹⁴⁰.

Más adelante se observa el mismo acto de expresión como una continua muerte. “según iba viviendo –y muriendo– yo, iban viviendo –y muriendo– mis novelas”¹⁴¹. La creación verbal ejemplifica de modo exacto el incesante ciclo de morir y vivir. Un autor vive al crear la palabra y estar en comunión con su exterior pero muere al ponerla por escrito porque deja atrás la expresión; pero más adelante su novela vive cuando un lector con su re–creación vuelve a experimentar la comunión de las palabras y las cosas. La muerte, el acto de la escritura, se transforma en la posibilidad de la vida eterna gracias a la lectura.

En el Prólogo–Epílogo se muestra el alcance de la idea de la creación literaria unamuniana a partir de la discusión con un crítico jesuita. Según éste, Unamuno induciría al suicidio por la complacencia en el tema que se observa en sus novelas. El narrador responde a esta crítica así: “¡Hay tantas novelas que no son más que suicidios mentales marrados!”¹⁴². Con esto responde por una parte que sí obsesiona a Unamuno este tema¹⁴³; y

¹⁴⁰ Carlos Blanco Aguinaga. *Unamuno teórico del lenguaje*. ed. cit. p. 113.

¹⁴¹ Miguel de Unamuno. “Prólogo-Epílogo” a *Amor y pedagogía*. ed. cit. p. 186.

¹⁴² *Ibid.* p. 194.

¹⁴³ En el Epílogo menciona la ocurrencia de cambiar el final de su novela, o sea el suicidio de Apolodoro, pero al final decide no hacerlo movido por un impulso inconsciente: “cierta lógica subconsciente e íntima me

por otra que no promueve el suicidio. La creación literaria no induce al suicidio sino que representa una cura. La cura se piensa en el sentido en que el autor vierte su sufrimiento en un mundo alterno (ficticio). Ahora ¿qué pasa con el lector de estos textos? ¿adquiere la enfermedad? Más adelante se desarrolla este aspecto de la lectura.

La lectura

En algunas ocasiones se puede observar que las ideas de Unamuno sobre la lectura se exponen directamente. Un ejemplo de esto ocurre en el Prólogo–Epílogo cuando Unamuno confiesa sentirse desterrado en el sentido que se expresa en la oración de la “Salve”¹⁴⁴. El prologoista considera que son desterrados quienes, debido al espiritualismo, son impotentes de ver la comedia como algo más: “sienten la comedia no más que como comedia, y para la realidad íntima, para la realidad de las personas, no les estorba el tablado”¹⁴⁵. Los lectores cuyas creencias coinciden con la idea de un paraíso perdido no pueden concebir el realismo del tablado como otro mundo. Esta afirmación se debe entender a la luz de la discusión de Unamuno con el realismo, tendencia literaria que, según él, en lugar de expresar una realidad íntima se reduce a presentar maniqués. Como se verá más adelante, para Unamuno los “buenos” lectores, por su espiritualismo, están capacitados para no caer en el engaño de una novela realista y, a la vez, para percibir el sentimiento de la palabra poética (realidad íntima) de las grandes novelas.

llevaba siempre a mi primera idea” (Miguel de Unamuno. “Epílogo” a *Amor y pedagogía*. ed. cit. pp. 364-365).

¹⁴⁴ “A ti clamamos los desterrados hijos de Eva; a ti suspiramos, gimiendo y llorando en este valle de lágrimas”.

¹⁴⁵ Miguel de Unamuno. “Prólogo-Epílogo” a *Amor y pedagogía*. ed. cit. pp. 187-188.

Otro ejemplo explícito sobre el proceso unamuniano de la lectura aparece al final de este Prólogo–Epílogo. La frase con la que se concluye el Prólogo–Epílogo revela una idea original en Unamuno sobre la lectura: “Me has venido, lector, acompañando en este mutuo monodiálogo; me lo has estado inspirando, soplando, sin tú saberlo; me has estado haciendo mientras yo lo estaba haciendo y te estaba haciendo a ti como lector”¹⁴⁶. Sobre esta idea de la lectura ya se ha hablado brevemente en el capítulo “Unamuno teórico de la recepción”. La lectura consiste en pensar las ideas de otro apropiándose de éstas en una recreación. Unamuno ve la lectura, no como un diálogo directo con el lector, sino como un “mutuo monodiálogo”. El autor por un lado imagina sus palabras en la mente de otros y el lector, por otro, reproduce palabras ajenas haciéndolas propias.

Guías de lectura

Como es acostumbrado en el género del prólogo, este Prólogo–Epílogo da algunas pistas para una buena interpretación de la novela. Una guía de lectura se encuentra en el personaje de *Amor y pedagogía* “Fulgencio”, quien es citado después de una breve descripción evolutiva de la creación novelística de Unamuno. En el repaso de su obra señala que el germen del grupo de los “relatos acezantes”: “lo más y lo mejor de lo que he revelado después en mis otras novelas”¹⁴⁷, se encuentra en *Amor y pedagogía*. Este germen, que llegará a su máxima expresión en *Niebla*, se manifiesta en el Prólogo–Epílogo con la siguiente cita a la voz de don Fulgencio: “Yo, Fulgencio Entrambosmares, tengo conciencia del papel de filósofo que el Autor me repartió”¹⁴⁸. El mencionado personaje parece

¹⁴⁶ Miguel de Unamuno. “Prólogo-Epílogo” a *Amor y pedagogía*. ed. cit. p. 199.

¹⁴⁷ *Ibid.* p. 187.

¹⁴⁸ *Idem.*

consciente de su existencia como personaje ficticio y por lo tanto marca el inicio un tema esencial en la novelística unamuniana: el conflicto entre ficción y realidad. Así, es claro que el lector debe pensar a don Fulgencio como un personaje clave en la interpretación de la novela. La lectura de don Fulgencio como un personaje consciente de su estado ficticio es muy sugerente y abre nuevas interpretaciones de *Amor y pedagogía* relacionadas con la idea de realidad en esta novela.

Otro aspecto interesante que se evidencia en el Prólogo–Epílogo es la interpretación irónica de la situación política española enfocada en el sistema educativo español. El prologuista hace explícito el sentido irónico de la novela al hablar de “demagogía” y no de demagogia ya que se refiere a la pedagogía de los pueblos. El prologuista critica que la Constitución vigente de su tiempo (1931) hable de una “actitud metodológica” y dice, “Ni a mi don Fulgencio se le habrían ocurrido tan sabrosas salidas metodológicas y demagógicas”¹⁴⁹. Esta crítica al sistema educativo español indica al lector que *Amor y pedagogía* puede ser leída como una sátira al sistema educativo de su tiempo¹⁵⁰.

Hacia el final de este Prólogo–Epílogo se hacen las últimas advertencias al lector: la primera de ellas es sobre el sentido irónico de los *Apuntes para un tratado de cocotología* y la segunda es su equivocación sobre el peso específico del agua. La primera tiene el mismo sentido que la crítica mencionada sobre la educación española, guiar hacia una correcta

¹⁴⁹ *Ibid.* pp. 192-193.

¹⁵⁰ Según Vauthier, la Constitución de ese tiempo establecía la educación primaria como obligatoria gratuita con libertad de cátedra y bases laicas. Unamuno junto con los krausistas de la segunda generación (Giner, Azcárate) se opondrá a la educación laica y abogará siempre por una educación religiosa: una *enseñanza neutra*. Cfr. Bénédicte Vauthier. “Notas” a *Amor y pedagogía*. ed. cit. pp. 192, 193.

interpretación. La segunda, una rectificación acerca de un dato científico, la hace para “que no se crea que mi actitud respecto a la pedagogía se debe a mi ignorancia científica”¹⁵¹.

Conclusión

El Prólogo–Epílogo cumple con las características del prólogo tardío de Genette. Es un acto examinador y muestra los temas más relevantes de la novela para el autor en ese momento. El prologuista autobiográfico es un sujeto ficticio, al igual que el narrador del primer prólogo a *Amor y pedagogía*. El artificio mejor utilizado en este prólogo para introducir la novela son las citas a los personajes de la obra, aunque con éstas se adelanta la trama (como el suicidio de Apolodoro). El Prólogo–Epílogo busca destacar los elementos posiblemente inadvertidos por el lector.

2. *Niebla* (1914)

a) Prólogo (1914)

El narrador

En los prólogos de Miguel de Unamuno se encuentra una reflexión constante sobre la identidad del narrador. Como se ha visto en los prólogos a *Amor y pedagogía*, los narradores pueden hacer referencia tanto a un prologuista–crítico (en el primer Prólogo) como a un autor de carne y hueso (en el Prólogo–Epílogo). El primer Prólogo a *Niebla* consta del relato de un narrador que intenta coincidir con Víctor Goti, personaje ficticio de esta misma novela. Esta coincidencia se logra, por un lado, a partir de la relación del prologuista con el autor de carne y hueso; él mismo dice ser una producción del autor de

¹⁵¹ Miguel de Unamuno. “Prólogo–Epílogo” a *Amor y pedagogía*. ed. cit. p. 198.

carne y hueso: “porque los deseos del señor Unamuno son para mí mandatos”¹⁵²; y por otro, cuando manifiesta su amistad con Augusto Pérez, el personaje principal de *Niebla*. Aunque estas dos relaciones hacen la existencia del prologuista más compleja, en este momento sólo se verá a Víctor Goti como un personaje prologuista–ficticio. Según el esquema de comunicación presentado, nos encontramos ante un narrador–personaje.

La creación literaria es un juego de personalidades: el autor empírico siempre se convierte en otro cuando narra, incluso el narrador autobiográfico es una ficción. La diferencia entre los narradores autobiográficos y los narradores–personajes (como Víctor Goti) es que los últimos presumen una personalidad distinta a la del autor de carne y hueso. Cuando un autor escribe, pasa a ser un narrador y cuando el narrador porta un nombre o características ajenas al autor, se tiene un narrador–personaje. Por lo mismo, el lector generalmente relaciona al narrador con el autor y al personaje con una personalidad ficticia distinta al autor. El lector de un prólogo, como ya se ha dicho, está acostumbrado a un narrador autobiográfico (con características de autor de carne y hueso). Por ello, no acepta fácilmente que el narrador tenga como referente un personaje ficticio.

El prólogo a *Niebla* presenta nuevos problemas para el lector con su figura del narrador–personaje, por lo que puede considerarse innovador. Cuando el lector descubre, por las señas mencionadas, que el narrador es un personaje ficticio cae en el conflicto de estar en comunicación directa con un ente irreal. Para describir el problema del lector con el prologuista ficticio se retomará el esquema de comunicación presentado anteriormente. En éste se puede observar un narrador en comunicación con un narratario (como en el Prólogo–Epílogo), en el siguiente nivel hacia abajo aparece un narrador–personaje en

¹⁵² Miguel de Unamuno. “Prólogo” a *Niebla*. México: REI. 1996. p. 97.

comunicación con un lector–personaje como en este Prólogo. El movimiento descendiente en el esquema representa un aumento en la “desrealización” de sus interlocutores, es decir, cuando se baja en el esquema tanto el emisor como el receptor se alejan más de la realidad. Así, en este prólogo el lector debe pensarse dentro del mundo ficticio. El lector–personaje es simplemente una forma de lectura en donde se hace un esfuerzo para entrar en la ficción del texto y aceptar “oír” la voz de los personajes ficticios.

El prologuista Víctor Goti es un claro ejemplo de narrador–personaje, como ya se dijo, considera que está bajo el dominio de Unamuno (aunque dialoga con él) y a la vez se presenta como un amigo de Augusto Pérez. Este prologuista es un narrador que tiene como referente oculto a “Miguel de Unamuno” y se reafirma como narrador–personaje al indicar su referente (Víctor Goti) además de mencionar su íntima relación con Augusto. Con esta figura se observa la mencionada “desrealización”; el proceso donde un autor de carne y hueso se convierte en un narrador y más adelante en un narrador–personaje.

Para observar cómo se introduce al lector en el conflicto existencial de la novela en lo que sigue también se tomarán en cuenta otras características del narrador–personaje, como la “equivalencia” de realidades que éste hace con Miguel de Unamuno.

El conflicto del autor con sus personajes ha sido muy estudiado en Unamuno, por ejemplo, a partir de *Vida de don Quijote y Sancho* se insiste en que don Quijote es más real que Cervantes¹⁵³. También ya se ha dicho que, según Unamuno, el autor crea a los personajes y después éstos cobran su autonomía. En este prólogo, la lucha de Goti no tiene como objetivo manifestarse a sí mismo más real que Unamuno sino establecerse en la misma realidad que la de éste. Cuando niega tanto su libre albedrío como el de Unamuno y

¹⁵³ Cfr. Antonio Regalado García. *El señor y siervo*. Madrid: Gredos. 1968. pp. 130-131.

cuando cita sus conversaciones con Unamuno intenta demostrar que él y Unamuno se encuentran en el mismo plano. El intento de Goti por establecerse como un igual de su creador llega al punto de mencionar las investigaciones de su amigo Antolín S. Paparrigópolis (otro personaje de *Niebla*) en donde aparece un lazo familiar entre él y Unamuno. Este parentesco sanguíneo sugiere que el prologuista y Unamuno están hechos incluso de la misma carne.

Según Ricardo Gullón los intentos de Goti por estar dentro de la misma realidad de Unamuno equivalen a la primera parte del proceso de creación de los personajes unamunianos. Gullón divide la creación de los personajes unamunianos en dos momentos. En un inicio el autor crea y controla a su ser ficticio y por lo tanto se puede decir que Goti y Unamuno son el mismo, porque tanto los narradores como los personajes de Unamuno siempre tienen algo de su creador: “Toda novela es autobiografía, pensaba el gran Rector [Unamuno]”¹⁵⁴. Más adelante, en una segunda parte de la creación, estos personajes comienzan a sufrir y ocurre el segundo nacimiento donde cobran su autonomía. En este prólogo, Goti no llega a este segundo nacimiento porque no sufre para alcanzar su autonomía. Él es una figura en donde se desdobra el autor, en efecto, es un narrador–personaje: antes un narrador (disfraz del autor) que un personaje autónomo.

Esta cercanía entre el autor y el narrador–personaje continúa presentándose ahora en la crítica a la costumbre donde un autor renombrado presenta el libro de un joven escritor. En *Niebla* el cambio de papeles por el que un desconocido presenta al autor renombrado hace pensar que prologuista y novelista son seres con funciones intercambiables. Goti y Unamuno están en el mismo plano porque uno bien pudo haber hecho la tarea del otro. De

¹⁵⁴ Ricardo Gullón. *op. cit.* p. 83.

esta forma Unamuno revaloriza tanto al prologuista como al mismo género del prólogo, éstos dos son como cualquier escritor y cualquier género literario. Unamuno, en un artículo posterior a la novela, reafirma la importancia del prólogo: “¿O es que en rigor las más de las obras escritas son más que prólogos? Los libros mejores no son sino prólogos. Prólogos de un libro que no se ha de escribir jamás, afortunadamente”¹⁵⁵. Con esta equivalencia entre los géneros literarios queda muy claro que tanto Goti, el narrador–personaje, como Unamuno, el autor, tienen las mismas cualidades.

El público lector

La mayor parte de este prólogo es una crítica al público lector. Es una descripción del lector contemporáneo, una preceptiva literaria de la recepción donde Unamuno detalla la figura del lector y propone un modelo de lectura. El prologuista, a partir de las cartas dirigidas a Unamuno sobre sus artículos en el *Mundo Gráfico*¹⁵⁶, piensa que este autor está frente a un público ingenuo. Esta ingenuidad consiste en la impotencia de percibir el alcance de las ideas del escritor, y por lo mismo, reducir su sentido: “para este público ingenuo, el ingenio y la amenidad se reducen a eso: a los colmos y a los juegos de palabras”¹⁵⁷. La imposibilidad del público por entender genera la lucha constante de Unamuno con esas conciencias reductoras.

Según Unamuno, la ingenuidad se alimenta en primera instancia, de los mismos autores. Algunos de éstos, al verse delante de un público ingenuo, piensan que no se entenderán sus palabras correctamente y utilizan recursos tipográficos para indicar al lector

¹⁵⁵ Miguel de Unamuno. “Entrevista a Augusto Pérez”. ed. cit. p. 73.

¹⁵⁶ Revista española publicada en Madrid de 1911-1938.

¹⁵⁷ Miguel de Unamuno. “Prólogo” a *Niebla*. ed. cit. p. 99.

por dónde va su intención. Para Unamuno estos recursos son simplistas y no hacen sino alimentar la ingenuidad lectora. En este prólogo se saca a relucir la burla de Unamuno a la “pantomima”: el innecesario uso de los recursos tipográficos como subrayar, poner mayúsculas, bastardillas, versales, etc. Estas indicaciones son consideradas una grosería para el lector además de mostrar la incapacidad del autor para expresarse¹⁵⁸. La falta de una buena interpretación del público español procede precisamente de aquellos autores incapaces de sacar al público de su ingenuidad.

En el humorismo se puede observar claramente la imposibilidad del público ingenuo para descifrar la intención de los textos. El humorismo es esencial en la obra de Unamuno, según Gómez de la Serna, “Unamuno sería un mazorrall si no hubiese encontrado sus nivelas y sus paradojas humorísticas”¹⁵⁹. En este prólogo se discierne el humorismo de lo satírico y lo irónico, el primero se entiende como esa “burla muy en serio” donde el ejemplo a seguir es Cervantes¹⁶⁰. Para el público ingenuo la mayoría de las veces esta cualidad doble (seriedad y burla) del humorismo es imperceptible y cuando se descubre se reduce a una mera burla. Cuando el lector, y sobre todo el español, quiere saber si lo dicho es o no broma se le escapa el significado de lo humorístico. Ésta es la gran carencia del público español: el impedimento de percatarse y gozar del humorismo en su cualidad doble: seriedad y burla.

¹⁵⁸ “¡Esto es insultar al lector, es llamarle torpe, es decirle: fijate que aquí hay intención!” (*Ibid.* p. 99).

¹⁵⁹ Ramón Gómez de la Serna. “Gravedad e importancia del humorismo”, *Revista de Occidente*. Tomo XXVIII. No. 84. (junio 1930). p. 382.

¹⁶⁰ La mala lectura de Cervantes es un claro ejemplo de que el público español ha leído ingenuamente: “[...] y aquello de ‘no bien el rubicundo Febo, etc.’ que como modelo de estilo presentan algunos cervantistas, no pasa de ser una graciosa caricatura del barroquismo literario” (Miguel de Unamuno. “Prólogo” a *Niebla*. ed. cit. pp. 100-101).

Esta condición doble de lo humorístico es la propuesta de Unamuno ante la ingenuidad del lector y la concentra en su neologismo *humorismo confusionista*. Como se ha dicho, el primer término del neologismo se presenta en los textos para agilizar al pueblo al hacerlo luchar en el desciframiento del humorismo. Esta propuesta de lectura unamuniana se observa mejor al respecto de la risa que pueden producir los textos humoristas. Éstos, si logran la risa, no pretenden divertir al lector sino hacerlo vomitar; porque con el estómago vacío se ven mejor las cosas. Para Unamuno la lectura no debe amenizar y distraer al lector sino hacerlo ver más claro el sentido de la vida.

Según el prologuista muchos lectores dejan a un lado estos textos humorísticos por tedio o porque consideran sus burlas inadecuadas. Estos detractores piensan que “lo santo ha de tratarse santamente”. Unamuno responde al decir que esos mismos hijos espirituales también se han burlado de las creencias más consoladoras de sus hermanos. El prologuista exhibe la actitud de Unamuno por confundir todo. “Si ha habido quien se ha burlado de Dios, ¿por qué no hemos de burlarnos de la Razón, de la Ciencia y hasta de la Verdad? Y si nos han arrebatado nuestra más cara y más íntima esperanza vital, ¿por qué no hemos de confundirlo todo para matar el tiempo y la eternidad y para vengarnos?”¹⁶¹. El humorismo debe ser confusionista, es el juego de decir cosas en serio y al mismo tiempo en burla para causar esta confusión en los lectores. Unamuno no tiene límites para confundir a sus lectores. Este *humorismo confusionista* es una actitud vital en Unamuno, es una de sus formas de expresar la verdad.

Para aclarar esta discusión sobre el *humorismo confusionista* y su función en el público español, el prologuista expone un ejemplo de esto al lector. La exposición de esta

¹⁶¹ *Ibid.* p. 103.

actitud confusionista comienza cuando el prologuista repite las ideas de Unamuno en torno a la sensualidad, al instinto metafísico, a la religiosidad y a la belicosidad del hombre. Sus afirmaciones son en esencia juegos paradójales para confundir al lector: en primera instancia se menciona que lo erótico estimula el instinto metafísico (el instinto del saber) y la religiosidad propicia la actitud belicosa del hombre. Pero, en un segundo término, se combinan los conceptos y ahora la curiosidad por saber despierta el instinto sensual y la combatividad da cabida a lo religioso. Este juego confusionista de paradojas es relevante porque Unamuno considera a las paradojas como afirmaciones donde se expone de mejor forma la verdad vital¹⁶². Este ímpetu confusionista de Unamuno no se debe relacionar con la actitud exagerada de Fulgencio Entrambosmares¹⁶³, donde este juego de conceptos ha sido ironizado.

La muerte del prologuista

Hacia el final, el prologuista se muestra en desacuerdo con la versión del autor (Unamuno) sobre la muerte de Augusto Pérez y reclama: “[...] se suicidó realmente y de hecho, y no sólo idealmente y de deseo”¹⁶⁴. La idea del suicidio de este personaje es muy sugerente porque concuerda con la idea de Unamuno sobre la creación de los entes ficticios expuesta anteriormente. Si la creación de los personajes unamunianos consiste en darles a luz para después dejarlos en autonomía, éstos, sólo podrían morir por sus propias manos o por las de otro personaje ficticio. Por lo tanto Goti recuerda esta autonomía de los personajes unamunianos cuando reclama que la muerte de Augusto fue un suicidio. Al ser el texto la

¹⁶² Miguel de Unamuno. “Vida y arte” (1903) en *Obras Completas*. Vol. IX. ed. cit. p.878.

¹⁶³ Personaje de *Amor y pedagogía* (1902).

¹⁶⁴ Miguel de Unamuno. “Prólogo” a *Niebla*. ed. cit. p. 106.

misma materia de los personajes el suicidio resulta inevitable, ya que cuando el personaje – cualquiera de ellos– decide parar su curso en el texto, irremediablemente muere. En cuanto a la muerte de los personajes, en este trabajo se discrepa con la inmortalidad que se atribuye a los personajes por la posibilidad que tienen de revivir indefinidamente en posteriores generaciones de lectores¹⁶⁵. Los personajes son entes irrepetibles incluso en una segunda lectura. Los entes ficticios viven y mueren dentro de una sola lectura.

El caso del personaje Víctor Goti es un ejemplo de la dependencia que existe entre la vida de un personaje ficticio y el texto. El prólogo, al ser un texto posterior a la novela, representaría la última acción del personaje: su muerte final; sin embargo, no ocurre así para el lector, pues el personaje volverá a aparecer en la novela. Por lo tanto, el lector lo recreará después de su supuesta muerte en el final del prólogo. Aunque los personajes sean autónomos en sus acciones dependen de la vitalidad del lector. Los personajes no tienen una vida fuera del relato, están encadenados a la voluntad del lector, es decir, vivirán cuando el lector decida.

Conclusión

El primer Prólogo a *Niebla* es un monólogo de un personaje de la misma novela. Esto, por un lado, es un rasgo de permeabilidad ya que el prólogo comparte elementos con la novela y, por otro, es una importante referencia al teatro clásico donde muchas veces también un personaje del drama presentaba el prólogo. La influencia de la cultura clásica en Unamuno ya ha sido estudiada y por lo tanto el uso de este recurso no es una mera coincidencia¹⁶⁶. El

¹⁶⁵ Cfr. Avelina Cecilia Lafuente. *Antropología filosófica de Miguel de Unamuno*. Salamanca: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla. 1983. p. 113.

¹⁶⁶ Cfr. Manuel García Blanco. *Entorno a Unamuno*. Madrid: Taurus. 1965. pp. 95-128.

estudio en la obra de Unamuno del conflicto a que remite este procedimiento permite sugerir la existencia de un conflicto parecido en los lectores u oyentes del teatro clásico.

Este prólogo también muestra una clara propuesta de la lectura unamuniana resumida en el neologismo de *humorismo confusionista*, lectura que consiste en la lucha por descifrar la confusión engendrada por la cualidad doble del humorismo.

b) Post-Prólogo (1914)

El Post-Prólogo es un prólogo después de un prólogo. No es un prólogo tardío (como el Prólogo-Epílogo) ni un prólogo ulterior¹⁶⁷ porque aparece en la misma primera edición de la novela. Este tipo de prólogo, aunque comparte el narrador autobiográfico, sale de la tradición por su particular función de corregir el prólogo anterior. Este objetivo responde a la actitud de un narrador-creador en lucha por el dominio de sus personajes. El primer prólogo, al ser supuestamente alógrafa (escrito por alguien ajeno al autor), genera la necesidad en el autor por controlar lo dicho allí. Para llevar a cabo esto el autor se transforma en el narrador del Post-Prólogo y allí rebaja a Víctor Goti a ser una producción suya: “[...] pero como estoy en el secreto de su existencia –la de Goti–”¹⁶⁸. Cuando la voz de un narrador dice ser la misma que la del narrador-personaje, se confirma una vez más el expuesto esquema de comunicación donde un narrador se desdobra en un narrador-personaje y también se reafirma el dominio secreto del narrador sobre el narrador-personaje. Este dominio parece evidente al menos en dos momentos. En primer lugar cuando el narrador contradice la versión de Goti respecto a la muerte de Augusto Pérez, y

¹⁶⁷ Término de Gérard Genette *op. cit.* p. 203. Se refiere principalmente a los prólogos de las segundas ediciones no muy lejanas de la primera publicación.

¹⁶⁸ Miguel de Unamuno. “Post-Prólogo” a *Niebla*. ed. cit. p. 107.

en segundo, cuando amenaza a Goti de acabar con él cualquier día. La lucha en este Post-Prólogo entre narrador y narrador-personaje muestra las distintas voces del autor en conflicto. Por un lado, el narrador-personaje procura su limitada independencia pero sobre todo su equivalencia con el autor, y por otro, un narrador con voz autoritaria se supone como el creador de los personajes. Esta lucha existencial entre el narrador y el narrador-personaje introducen al lector en el conflicto primordial de la novela.

c) Prólogo a la tercera edición (1935) de *Niebla*

Niebla es la novela unamuniana con una mayor cantidad de prólogos. Además del Prólogo y Post-Prólogo analizados, Unamuno ha escrito prólogos adicionales para las distintas traducciones de esta novela, por ejemplo en la edición rumana (1928) y en la servio-croata (1929). Estos textos responden a contextos nacionales específicos y por lo tanto no se tomarán en cuenta para este trabajo. Unamuno escribió el último prólogo a *Niebla* con ocasión de la tercera edición en 1935. En este trabajo se ha considerado importante el análisis de este prólogo tardío, a pesar de que en algunas ediciones se le ha cambiado el título de “Prólogo” por el de “Historia de *Niebla*”. A continuación se estudiará este prólogo en cuanto a sus preceptos sobre la lectura y también se observará su funcionamiento como prólogo tardío, con lo que se hará evidente el error de nombrarlo “Historia de *Niebla*”.

La relectura

Por segunda ocasión en este trabajo se analizará un prólogo tardío¹⁶⁹. Como se dijo al respecto del “Prólogo-Epílogo”, los prólogos tardíos exigen una relectura del autor. A

¹⁶⁹ El primer prólogo tardío analizado fue “Prólogo-Epílogo a *Amor y pedagogía*”.

diferencia del prólogo a *Amor y pedagogía* antes estudiado, el prólogo a la tercera edición de *Niebla* no presenta la relectura como un doloroso examen de conciencia sino que la utiliza para describir el acto de lectura. Unamuno habla de su relectura de *Niebla* como el proceso de revivir el relato: “[...] la he revisado, y al revisarla la he rehecho íntimamente, la he vuelto a hacer; la he revivido en mí”¹⁷⁰. Antes se describió la lectura como la forma de revitalizar el texto, de soñarlo individualmente. El lector tanto en la lectura como en la relectura se enfrenta con la reconstrucción de un texto. Así, la relectura no carece de originalidad. Según Unamuno, este carácter no se pierde porque no pueden existir dos lecturas iguales. Cada lectura es una nueva re-creación¹⁷¹. En el relato de Unamuno se encuentra un ejemplo claro de esto cuando el prologuista, al soñar de nuevo años después a Augusto, sabe que el personaje ahora soñado no puede ser el mismo de su novela. Además, con clara alusión al río de Heráclito, dentro del mismo sueño suena la voz de Augusto diciendo: ““No se sueña dos veces el mismo sueño””¹⁷².

Según Unamuno, muchos lectores tienen el recurrente deseo de reconstruir el texto fielmente a esa primera creación del autor. Pero resucitar el texto como lo pensó su creador es imposible. Para Unamuno revivir los personajes ficticios escrupulosamente no se consigue ni a través de la sabiduría ni a partir de la devoción por el autor. Sólo se puede resucitar la vida íntima de la ficción mediante la contemplación y la escucha. La forma de esta contemplación se explica mejor a la luz del sentimiento religioso de Unamuno. A partir

¹⁷⁰ Miguel de Unamuno. “Historia de *Niebla*”. en *Niebla*. ed. cit. p. 86. [Como en la edición con que se trabaja el Prólogo a la tercera edición de *Niebla* aparece con el título: “Historia de *Niebla*”, se cita con ese nombre].

¹⁷¹ Ninguna lectura es igual a otra, el número de interpretaciones es igual al número de lecturas: “[los personajes] no son exclusivamente de Cervantes ni míos, ni de ningún soñador que los sueña, sino que cada uno los hace revivir” (Miguel de Unamuno. “Historia de *Niebla*”. en *Niebla*. ed. cit. p. 89).

¹⁷² *Ibid.* p. 87.

de un pasaje de san Pablo, en este prólogo se explica la idea de revitalización de un texto comparando este ejercicio con la resurrección predicada por el apóstol: “Resucitan al héroe [los lectores] como al Cristo los cristianos siguiendo a Pablo de Tarso”¹⁷³. Al igual que el personaje bíblico, Unamuno cree que la resurrección de Cristo se lleva a cabo a través de la de los hombres¹⁷⁴. Si se añade a lo anterior la ya estudiada analogía que establece Unamuno entre la lectura y la revitalización, se puede afirmar que para resucitar personajes ficticios (hacerlos pasar de un mundo ajeno al real) la lectura parte de actividades “reales” como el recuerdo y el sueño. Por lo tanto, el modo de escuchar y de contemplar debe ser lo más cercano a recordar y soñar porque sueño y vida son lo mismo.

En este trabajo la resurrección se entenderá como la re-creación mediante la lectura, por la que un mundo ficticio (pasado o muerto) llega al mundo real del lector. La lectura como resurrección aparece incluso en casos donde el relato parece más alejado de la realidad. Un ejemplo de esto se encuentra en el relato imaginado, nunca escrito por el autor, sobre la vida de Augusto en el otro mundo (la muerte), o en una posible autobiografía de Augusto. La lectura de estos relatos debe ser como se ha descrito, pero, según Unamuno, muchos lectores no toleran la re-creación de esta clase de artificios.

Pero el lector no resiste esto, no tolera que se le saque de su sueño y se le sumerja en el sueño del sueño, en la conciencia de la conciencia, que es el congojoso problema¹⁷⁵.

¹⁷³ *Idem.*

¹⁷⁴ Marías hace una interesante comparación de las ideas de ambos personajes: Comienza por decir: “En Unamuno no es Dios el fundamento inmediato de la religiosidad, sino el hombre mismo; es éste el que nos lleva a postular a Dios.” (Julián Marías. *Miguel de Unamuno*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 1968. p. 132). Y más adelante presenta la voz de Pablo de Tarso, “Si no hay resurrección de muertos, Cristo tampoco resucitó, y si Cristo no resucitó, vana es nuestra predicación, vana es nuestra fe” (I Cor., XV, 13 y 14).

¹⁷⁵ Miguel de Unamuno. “Historia de *Niebla*”. en *Niebla*. ed. cit. p. 87.

En la cita anterior, Unamuno habla de ese lector renuente a ser perturbado por algún juego de realidades, es decir, el juego con que se propone confundir a los lectores para generarles una duda existencial. Para Unamuno sus lectores sí deben resucitar incluso aquellos relatos cargados del juego mencionado. La prueba de esta actitud es el prólogo de Víctor Goti. El recapitular sobre la lectura de relatos “más alejados” a la realidad parece una reflexión sobre la lectura de su primer prólogo. Discretamente Unamuno exhibe la buena lectura del texto de Goti para así corregir a algún lector descuidado que no había comprendido el conflicto de la lectura del relato de un personaje ficticio.

Como se viene de observar, en este prólogo se aborda una vez más el juego–conflicto entre realidad y ficción. Para Unamuno esta confusión de realidades es universal y llega a todo hombre con lenguaje. El autor muestra el alcance de esta confusión a partir del ejemplo de su hijo en su infancia: el niño con su voz simulaba el grito de un muñeco dibujado que reclamaba ser de carne. Para Unamuno, la duda existencial tiene un carácter inevitable en el ser humano. Al parecer, Unamuno, ante lo inevitable de este conflicto decide escribir novelas. Según Carlos París, la novela (y en particular la de Unamuno) ayuda al hombre a lidiar con sus problemas metafísicos.

[...] la novela unamuniana no es sólo un instrumento para el conocimiento del hombre, sino un órgano para la comprensión y vivencialización de la metafísica. Constituye la posesión del ser en su formalidad más reveladora. La entrada en el mundo de la literatura significa para Unamuno la vivencia de la metafísica como comprensión de lo real en cuanto tal¹⁷⁶.

La creación o re–creación de un texto literario ejercita al hombre en el juego con lo real y lo imaginario y así se genera aquel “despertar”, antes estudiado, por el que la realidad

¹⁷⁶ Carlos París. *Unamuno, Estructura de su mundo intelectual*. Barcelona: Anthropos. 1989. p. 52.

se muestra más observable. Bien lo dice el prologuista hacia el final del prólogo: “O de los que creen vivir despiertos, ignorando que sólo está de veras despierto el que tiene conciencia de estar soñando”¹⁷⁷. Sólo al soñar uno podrá salir del sueño y comprender lo que verdaderamente es estar despierto.

La creación

Como se ha visto en el expuesto modelo de comunicación de autor–lector, la descripción del autor muchas veces ayuda a una concepción de lector. Por lo mismo se piensa muchas veces que los preceptos sobre la creación literaria pueden describir en algunos casos las ideas de la recepción. Para comprender mejor la propuesta de la lectura unamuniana parece necesario el esbozo de lo que implica, según Unamuno, la construcción de una novela. Escritura y lectura funcionan casi de la misma manera. Hacia el final del prólogo se menciona que los mejores lectores son quienes leen la historia que hubieran deseado escribir. En la lectura, como en la escritura, se debe adoptar el mundo ficticio al grado de pensar haberlo conocido vitalmente. Unamuno goza a tal nivel estar en la ficción que prefiere vivir como narrador con sus seres ficticios en lugar de como hombre real con sus conocidos de carne y hueso. Pero la creación de una novela es más compleja. Unamuno la ve como la de una basílica: requiere de planos que se ven rebasados en el momento de construir. El desbordamiento de los planos, en el caso de las novelas unamunianas, se hace evidente cuando las criaturas ficticias se imponen al autor.

Ahora para profundizar en la creación novelística, el prologuista, al contrario de lo afirmado en el Prólogo–Epílogo a *Amor y Pedagogía*, propone una clasificación de las

¹⁷⁷ Miguel de Unamuno. “Historia de *Niebla*”. en *Niebla*. ed. cit. p. 91.

novelas unamunianas donde todas están dentro del mismo sueño. Así una vez más se niega la importancia del concepto *nivola* e incluso se lamenta la excesiva atención de los críticos en ese término¹⁷⁸. A continuación se presentan algunos puntos del breve repaso del sueño creativo de Unamuno.

En primer lugar Unamuno menciona a su novela histórica *Paz en la Guerra*, que a su parecer consistió en resoñar la guerra carlista como la vivió en su infancia. Unamuno sitúa su novela histórica totalmente dentro de su gran sueño ficticio. La discusión entre lo histórico y la ficción es amplia, en este trabajo se considerará ficticio a un relato por el mismo hecho de estar escrito sin importar su fidelidad a un recuerdo real del autor¹⁷⁹. Por lo tanto, en el caso de *Paz en la guerra*, aunque un lector encuentre en el relato referencias históricas debe interpretarlas dentro de la ficción. Es decir, se concluye que los detalles documentados de la novela no la distinguen de las siguientes.

Después, el prologuista habla de la creación de *Amor y pedagogía*. Esta novela torturó al autor y él creyó librarse de ella al escribirla, pasando así la tortura de la tragedia al lector. Como se ya se comentó, en el Prólogo–Epílogo la escritura de una novela aparece como una posibilidad de salvación del suicidio. En este prólogo el autor sí cree librarse de algún sufrimiento al escribir, pero al parecer, esto sólo sucede si el lector sufre por igual. Para Unamuno la escritura necesita de la lectura, pues escribir sin ser leído no libera al autor de sus dolorosos sueños. Así, por un lado, el mismo acto de leer parece una búsqueda de sufrimiento, y por otro lado, se subraya la importancia de los prólogos ya que éstos aseguran la liberación del autor.

¹⁷⁸ Como en el Prólogo–Epílogo a *Amor y pedagogía*, ahora también el prologuista menciona que la ocurrencia de llamarle así “[...] fue otra ingenua zorrería para intrigar a los críticos” (*Ibid.* p. 88).

¹⁷⁹ Cfr. Hayden White. *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Barcelona: Paidós. 2003. p.43.

Otra novela cuya tragedia genera dolor es *Abel Sánchez*: “[...] el más doloroso experimento que haya yo llevado a cabo al hundir mi bisturí en el más terrible tumor comunal de nuestra casta española”¹⁸⁰. El comentario del prólogo sobre la analogía entre estas dos disciplinas recuerda el pasaje de la novela *Abel Sánchez* donde se menciona que los doctores matan en el intento o dejan morir por miedo a matar. Los escritores, como algunos doctores, cuando abren la piel de su objeto (pueblo o paciente) para observarlo y experimentar con él, se arriesgan a matarlo. La novela unamuniana hace sufrir al lector porque le muestra su tumor, su íntima esencia.

El prologuista también recuerda que todas las novelas son un mismo sueño nebuloso al presentar la comunicación entre personajes de distintas novelas. Por ejemplo, Avito Carrascal, personaje de *Amor y pedagogía*, ofrece un consejo a Augusto Pérez, personaje de *Niebla*: “[...] sólo se aprende a vivir viviendo. Como a soñar soñando”¹⁸¹. Esta idea la desarrollará posteriormente en su novela *Cómo se hace una novela* donde el mismo relato explica *cómo* se hace. ¿Acaso se aprende a escribir escribiendo y a leer leyendo? Y si la vida es sueño, como dice Unamuno en *Vida de Don Quijote y Sancho*¹⁸², ¿acaso se aprende a soñar viviendo y a vivir soñando? Por un lado, como se ha dicho al respecto de la resurrección, sí se aprende a soñar viviendo y, por otro lado, como en el mencionado “despertar”, también se aprende a vivir soñando.

Después del repaso del sueño creativo de Unamuno este prólogo presenta un precepto muy interesante sobre la creación literaria en Unamuno y así entra de lleno en el juego de confundir realidad y ficción. Al contrario del primer Prólogo a *Niebla*, donde al

¹⁸⁰ Miguel de Unamuno. “Historia de *Niebla*”. en *Niebla*. ed. cit. p. 89.

¹⁸¹ *Ibid.* p. 89.

¹⁸² Miguel de Unamuno. *Vida de Don Quijote y Sancho*. en *Obras Completas*. intr. ed. y notas Manuel García Blanco. Madrid: Escelicer. 1966. (Caps. LXXII, LXXIII).

parecer el prologuista escribe el dictado del autor, en éste el autor duda si no fue don Antolín Sánchez Paparrigópolis (personaje de *Niebla*) quien le dictó el prólogo.

Sospecho que lo más de este prólogo –metálogo–, [...] me lo haya sugerido, cuajando de su niebla, aquel don –merece ya el don– Antolín Sánchez Paparrigópolis¹⁸³.

Esta particular relación entre autor y personaje rompe el esquema de un Dios que hace existir al hombre, mientras éste hace existir a los personajes ficticios¹⁸⁴. Esta ruptura tiene su origen en la mencionada existencia autónoma de los personajes, quienes pueden obrar libremente. Hasta este momento esa libertad sólo lograba una equivalencia entre los personajes y los hombres reales, en seguida se intenta explicar este nuevo paso. Según Avelina Cecilia Lafuente la autonomía de los personajes les permite imponerse al autor e incluso hacerle cambiar de parecer y por otro lado dejar su huella en el lector. Así, los personajes pueden impulsar a los hombres reales a ejercer alguna acción. Y agrega: “Por todo ello, afirma Unamuno que el hombre es hijo de sus obras y que los escritores lo son, en cierto modo, de sus obras literarias y de sus personajes, de los que son a su vez padres, creadores”¹⁸⁵. Esta cita de Lafuente ayuda a vislumbrar la posible influencia de los personajes en el autor y en el lector, pero no explica por completo por qué en dado caso los personajes podrían ser capaces de manipular a su autor como a un títere. Debido a la amplitud de esta discusión, en este trabajo, la duda de si no son los personajes los creadores del autor (y del lector), se toma en cuenta sólo para afirmar que tanto la escritura como la

¹⁸³ Miguel de Unamuno. “Historia de *Niebla*”. en *Niebla*. ed. cit. pp. 90–91.

¹⁸⁴ Este esquema es referido por el mismo Augusto Pérez al final del prólogo, él piensa que Dios sueña la vida del autor, como el mismo autor sueña a su personaje.

¹⁸⁵ Avelina Cecilia Lafuente. *op. cit.* p. 113.

lectura son actividades donde uno se entrega en la ficción y el texto toma la decisión de “qué vivir”.

La creación de los prólogos

Como se ha visto, la creación novelística de Unamuno implica múltiples reflexiones literarias y existenciales. El caso de la creación de prólogos no se queda atrás. La mayoría de los prólogos de Unamuno son una mezcla teórico-práctica apropiada para la preparación del lector. Por un lado están las reflexiones explícitas sobre la lectura y la creación literaria y, por otro, los juegos realidad-ficción por ejemplo el artificio de poner a Goti como narrador. Los prólogos son un aprendizaje práctico para leer la novela “correctamente”.

En cuanto al aprendizaje práctico del prólogo, es sugerente hablar del neologismo unamuniano “metálogo” al que se alude en un pasaje ya citado¹⁸⁶. Por un lado este neologismo, según García Gallarín, puede entenderse como ese “algo” después del *logos*¹⁸⁷, pero esta definición es insuficiente para este trabajo. Los estudios de Geogory Bateson sobre el “metálogo” recuerdan los prólogos de Unamuno, y en especial este prólogo¹⁸⁸. Este autor anglosajón describe el “metálogo” como un meta-diálogo donde se piensa sobre el

¹⁸⁶ “Sospecho que lo más de este prólogo –metálogo– [...] me lo haya sugerido, cuajando de su niebla, aquel don –merece ya el don– Antolín Sánchez Paparrigópolis” (Miguel de Unamuno. “Historia de *Niebla*”. en *Niebla*. ed. cit. pp. 90–91).

¹⁸⁷ “Metálogo: ‘Discurso pospuesto al cuerpo de la obra’”. Consuelo García Gallarín. “Notas sobre los helenismos neológicos en la obra de Miguel de Unamuno”. Murcia: *InterClassica*. Estudios Clásicos, No. 97. (1990). pp. 34. En la página electrónica:

http://interclassica.um.es/investigación/hemeroteca/estudios_clásicos/numero_97_1990/notas_sobre_los_helenismos_neologicos_en_la_obra_de_miguel_de_unamuno Fecha de consulta: febrero 2009.

¹⁸⁸ Geogory Bateson (1904-1980) desarrolló el concepto “metálogo” por primera vez en su libro: *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*. Chicago: University of Chicago Press. 1972.

mismo pensamiento, es decir, la misma estructura de la discusión responde a la pregunta inicial o al tema discutido. Muchos de los prólogos unamunianos funcionan como metáforas: explican qué son los prólogos utilizando su mismo funcionamiento y estructura. Aunque los estudios de Bateson pertenecen a una época distinta a la de Unamuno y no existe relación entre ambos autores, la comparación del uso que hacen respectivamente de este término resulta provechosa para la descripción de los prólogos unamunianos.

La inmortalidad

Como ya se ha visto, la “permeabilidad” es un factor común en los prólogos unamunianos. En los casos donde aparece esta influencia explícita de la novela en el prólogo, Unamuno no respeta los finales de sus novelas y habla, por ejemplo, de la muerte del personaje principal. En el caso de este prólogo, el narrador cita un párrafo de la propia novela, y así augura el designio de ésta: volver consciente al lector de la fragilidad de su existencia. En esta cita se presenta la conclusión de Augusto ante su lucha existencial; el personaje se dirige al autor y le recuerda: “Se morirá usted, sí se morirá, aunque no lo quiera; se morirá usted y se morirán todos los que lean mi historia”¹⁸⁹. Así, desde el prólogo hay una reflexión sobre su mortalidad. Para Unamuno: “[...] la inmortalidad, como el sueño, o es comunal o no es.” Según el autor se vive en un círculo de soñar y ser soñado. Igual o más importante que la vida propia resulta la vida de nuestros soñadores, porque son ellos quienes nos resucitan soñándonos. En la vida real todos terminan por morirse y habrá un momento donde las generaciones posteriores dejen de soñar a sus ancestros. Pero si “ha de quedar el Verbo que fue el principio y será el último”¹⁹⁰, los personajes ficticios pueden

¹⁸⁹ Miguel de Unamuno. “Historia de *Niebla*”. en *Niebla*. ed. cit. p. 92.

¹⁹⁰ *Ibid.* p. 93.

soñar a su autor haciéndolo vivir de nuevo. Una re-creación de “Unamuno” seguirá existiendo hasta que dejen de soñar su nombre.

3. *Tres novelas ejemplares y un prólogo* (1920)

a) Prólogo (1920)

En el prólogo a *Tres novelas ejemplares* algunos detalles tipográficos acercan su forma externa a la del género novelístico. El primero de éstos es el uso de números romanos para la división del prólogo, ya que el autor utiliza esta misma forma para dividir los capítulos de sus novelas anteriores. Los prólogos precedentes se dividen simplemente con pequeños asteriscos. Otra minucia para el mismo propósito es presentar la palabra inicial de los capítulos de este prólogo en mayúsculas y en negritas, esto también algunas veces se usa al comienzo de los capítulos de una novela. En el prólogo, las frases así destacadas además de formar parte de la idea esencial del capítulo, sirven para introducir exclamaciones, preguntas y respuestas dirigidas al lector. Estos detalles pueden parecer irrelevantes pero no lo son, funcionan para crear en el lector la impresión de que este prólogo, al menos formalmente, es una novela. El autor comienza a insistir, desde la tipografía, en que este prólogo es y debe ser visto como una novela.

Con el objetivo de respetar la idea de independencia de cada capítulo del prólogo, el siguiente análisis se ha dividido a propósito a partir de su forma externa.

El primer apartado es el capítulo introductorio, su estructura y temas sugieren las materias del resto de los capítulos. Su comienzo probablemente es la afirmación más relevante: “¡**TRES** NOVELAS EJEMPLARES Y UN PRÓLOGO! Lo mismo pude haber

puesto en la portada de este libro *Cuatro novelas ejemplares*¹⁹¹. Unamuno adelanta esta aseveración sin justificarla inmediatamente para así crear intriga en el lector, ¿por qué el prólogo es una novela? Esa afirmación podría ser válida si el autor equipara la complejidad del prólogo con la que corresponde a una novela. Pero, ¿por qué si este prólogo es una novela no le llamó “novela”? Según los preceptos literarios presentados en este mismo prólogo se pueden hacer distintas preguntas para saber si éste es una novela: ¿tiene personajes?, ¿muestra una realidad íntima?, ¿chocan dos hombres para crear una tragedia? Y si no cumple con lo anterior sólo quedaría preguntar: ¿acaso sólo por recrearse (leerse) como otros textos ficticios este prólogo puede ser considerado novela?¹⁹² Unamuno no responde a estas preguntas, deja a un lado la idea del prólogo–novela y pasa a revisar otros temas.

Enseguida el autor ofrece un breve comentario donde se observa una nueva forma de lectura: “Y digo hemos de volver, así en episcopal primera persona del plural, porque hemos de ser tú, lector, y yo, nosotros, los que volvamos sobre ello”¹⁹³. La lectura en las obras de Unamuno nunca es la misma porque el proceso de escritura tampoco lo es. En este caso, el autor siente la mirada del lector inmediatamente después de haber escrito una palabra: escritura y lectura son actividades casi simultáneas. Esta intención se puede apreciar cuando el prologuista establece un diálogo explícito con el lector. Así, el texto guía muy de cerca al lector porque la escritura se hace para el momento de la lectura.

¹⁹¹ Miguel de Unamuno. “Prólogo”, *Tres novelas ejemplares y un prólogo. Obras Completas*. (Tomo II.) intr. ed. y notas de Manuel García Blanco. Madrid: Escelicer. 1966. p. 971.

¹⁹² Cfr. José Ferrater Mora. *op. cit.* pp. 111-114.

¹⁹³ Miguel de Unamuno. “Prologo”, *Tres novelas ejemplares y un prólogo*. ed. cit. p. 971.

Estas indicaciones, además de ser muchas veces dialogadas, gozan de una condición de posterioridad. El prólogo es una reflexión posterior, una revisión sobre la totalidad de la obra.

Este prólogo es posterior a las novelas a las que precede y prologa, como una gramática es posterior a los actos de virtud y de vicio que con ella tratan de explicarse. Y este prólogo es [...] a la vez explicación de mi novelería¹⁹⁴.

Unamuno compara el prólogo con una gramática. Esta comparación es muy sugerente ya que la gramática, como el prólogo, intenta explicar los elementos de su objeto (la lengua) para la comprensión del funcionamiento y de las particularidades de éste. Este símil de los prólogos con las gramáticas no se debe entender en el sentido científico de proponer esquemas rígidos sobre algún fenómeno. Los prólogos de Unamuno no siguen un método único, describen los preceptos de sus novelas de muchas formas. Estos prólogos tienen pocos rasgos en común, uno de éstos es que se describen dentro de su misma práctica, como se dijo en el Prólogo a la tercera edición de *Niebla* con base en el término “metálogo”.

Este prólogo, además de la evidente referencia a las *Novelas ejemplares* de Cervantes, cita largos fragmentos del prólogo de este conjunto de novelas cervantinas¹⁹⁵. Estas citas tienen como fin explicar los deseos comunes de Unamuno y Cervantes en cuanto a la creación de novelas: dar horas de recreación y buscar la ejemplaridad. El objetivo de

¹⁹⁴ *Ibid.* p. 972.

¹⁹⁵ Unamuno, al citar el prólogo de Cervantes, valida y valora a este género como un tipo de texto cargado de ideas sobre la novela y sobre la lectura. La cita al prólogo de Cervantes es la siguiente: “Sí, que no siempre se está en los templo; no siempre se ocupan los oratorios; no siempre se asiste a los negocios, por calificados que sean. Horas hay de recreación donde el afligido espíritu descanse” (Miguel de Cervantes. “Prólogo al lector”, *Novelas ejemplares*. Madrid: Castalia. 2001. p. 64).

dar horas de recreación (descanso) contradice las afirmaciones anteriores de Unamuno respecto a la lectura. Pero esto se aclara cuando, más adelante Unamuno interpreta la palabra “recreación” del prólogo de Cervantes en el sentido de re-crear, (volver a crear) como se ha entendido hasta ahora la lectura. Al respecto de la “ejemplaridad” Cervantes alude a un relato con ejemplos de “vida y de realidad”. Para Unamuno el tema de la realidad en la literatura es fundamental. El autor empieza por decir: “[los personajes] son reales, realísimos, y con la realidad más íntima, con la que se dan ellos mismos [...] y no con la que le den los lectores”¹⁹⁶. Los personajes son autónomos; una vez que han sido creados ni el autor ni el lector puede acotarles su existencia. A continuación se observa cómo Unamuno define las distintas realidades.

En el segundo capítulo de este prólogo, el autor continúa la discusión sobre la realidad e inicia con la frase: “**NADA** hay más ambiguo que eso que se llama realismo en el arte literario”¹⁹⁷. Si para Unamuno la ficción es la realidad ¿qué es lo real? La ambigüedad y la paradoja son los procedimientos mediante los que se pone de manifiesto el concepto de realidad en Unamuno¹⁹⁸. Pero primero se debe distinguir entre el realismo usual y el realismo auténtico o poético.

Unamuno desprecia a los escritores que pretenden copiar la realidad porque nunca llegan a esa realidad más íntima¹⁹⁹. El realismo usual no es poético, es decir, no expresa una realidad íntima y por lo tanto no es una auténtica “creación”: (una fusión entre la

¹⁹⁶ Miguel de Unamuno. “Prologo”, *Tres novelas ejemplares y un prólogo*. ed. cit. p. 972.

¹⁹⁷ *Idem*.

¹⁹⁸ “Parece, pues, que cuando se trata de saber lo que significa ‘es real’ el único camino practicable sea la paradoja” (José Ferrater Mora. *op. cit.* p. 123).

¹⁹⁹ Probablemente se refiere a Galdós, Clarín y Valera entre otros.

realidad íntima y realidad real)²⁰⁰. Para Unamuno en el realismo usual nunca se puede confundir ficción con realidad porque éste sólo presenta una parte de la realidad. En este prólogo el realismo usual se retrata muy bien con la alusión a los personajes del Maese Pedro²⁰¹: “Las figuras de los realistas suelen ser maniquíes vestidos, que se mueven por cuerda y llevan en el pecho un fonógrafo que repite las frases que su Maese Pedro recogió por las calles y plazuelas y cafés y apuntó en su cartera”²⁰². En el episodio a que refiere esta cita el caballero andante confunde la realidad de los títeres del Maese Pedro pues piensa que son reales y por esto lucha contra ellos. ¿Por qué si la representación del Maese Pedro es del realismo usual y hueco, Don Quijote cree reales a estos personajes? ¿Acaso no sólo cuando un autor llega a esa realidad íntima, como en las creaciones de Unamuno, el lector puede confundir realidad y ficción? ¿Ocasiona el mismo efecto en los lectores un relato de realismo usual y uno de realismo poético? Habría una equivalencia entre el realismo usual y el poético si no fuera el Quijote quien confunde el realismo usual con su realidad. Según el autor, el Quijote nunca diferencia entre realismo usual y su realidad real porque toda su vida la vive dentro del sueño de realidad íntima²⁰³.

Por otro lado el realismo poético o auténtico de Unamuno, según Ferrater, sí crea una realidad íntima más allá de aquella de papel y letra. El realismo poético no sólo copia la realidad: “El poeta auténticamente realista se niega a reproducir simplemente lo que es, porque sabe que constituye sólo una parte de la ‘realidad’ más completa que incluye

²⁰⁰ Lo poético entendido como esa expresión del alma de las cosas. Cfr. p. 58.

²⁰¹ El “Maese Pedro” hace una función de títeres en el capítulo XXVI de la segunda parte de *Don Quijote*.

²⁰² Miguel de Unamuno. “Prologo”, *Tres novelas ejemplares y un prólogo*. ed. cit. p. 972.

²⁰³ En el capítulo III de este prólogo el autor menciona: “La realidad en la vida de Don Quijote no fueron los molinos de viento, sino los gigantes” (*Ibid.* p. 974).

también lo que quiere ser—y lo que quiere no ser”²⁰⁴. Para Unamuno la realidad íntima (del realismo poético) y la realidad real no tienen diferencias²⁰⁵. El autor demuestra esta equivalencia de realidades al preguntarse por lo que hace más real a un hombre. Unamuno obtiene la respuesta a partir de reflexionar en su prólogo sobre las distintas realidades según Wendell Holmes²⁰⁶. Unamuno agrega a las realidades de Holmes la del hombre con voluntad concluye que éste es el más real.

Y que éste, el que uno quisiera ser, es en él, en su seno creador, y es el real de verdad. [Y agrega más adelante] De uno que no quiere ser difícilmente se saca una criatura poética, de novela; pero de uno que quiere no ser [*noluntad*], sí. Y el que quiere no ser, no es, ¡claro!, un suicida. El que quiere no ser lo quiere siendo²⁰⁷.

El “querer”, ya sea voluntad o *noluntad*, demuestra la existencia de un personaje libre con vida autónoma. Para Unamuno cuando los personajes adquieren una voluntad propia, dejan de ser títeres, se independizan y surgen dentro de esa realidad íntima de un relato.

Unamuno desde la creación y la re—creación, ve esta misma voluntad como el alma desnuda de los personajes. Tanto los escritores como los lectores necesitan tocar el alma desnuda de las cosas. El “buen” lector recrea el alma desnuda de las criaturas ficticias y así goza de la obra y también de su propia vida, porque, al recrear, el lector crea en sí mismo el relato y adopta las aventuras de éste como si fueran propias. Para Unamuno, cuando el

²⁰⁴ José Ferrater Mora. *op. cit.* p. 107.

²⁰⁵ “Sea un hombre de carne y hueso o sea de lo que llamamos de ficción, que es igual” (Miguel de Unamuno. “Prologo”, *Tres novelas ejemplares y un prólogo*. ed. cit. p. 972).

²⁰⁶ Las tres realidades presentadas en este prólogo son: una, la de “Juan” según su creador (Dios); dos, la de “Juan” según él mismo; y tres, la de “Juan” según su interlocutor. Cfr. Oliver Wendell Holmes. *The autocrat of the breakfast table*. (1858) Garden city: Doubleday. 1960.

²⁰⁷ Miguel de Unamuno. “Prologo”, *Tres novelas ejemplares y un prólogo*. ed. cit. p. 973.

lector recrea la obra de arte según sus preceptos, puede sentir trágicamente la realidad íntima de los personajes.

La tercera parte del prólogo inicia con un acuerdo, “**QUEDAMOS**, pues [...] que el hombre más real [...] es el que quiere ser o el que quiere no ser, el creador”²⁰⁸. Este hombre con voluntad (volitivo e ideal), mencionado en el capítulo anterior, “[...] tiene que vivir en un mundo fenoménico, aparential, racional, en el mundo de los llamados realistas. Y tiene que soñar la vida que es sueño”²⁰⁹. Los personajes, dentro de los paisajes y los vestidos, deben vivir su sueño o soñar su vida que es lo mismo, y así entrar en este sueño de realidad íntima donde chocan y dan a luz a la tragedia y a la comedia. Esta realidad íntima, obtenida por soñar la vida, se observa en el ejemplo mencionado del Quijote donde su sueño lo hizo vivir en la realidad íntima de los gigantes (lo sustancial), y no en la realista de los molinos (lo aparential). Según Unamuno para soñar la vida de tal forma que alcance la realidad íntima se debe tener fe. El autor explica su idea de la fe una vez más apoyado en san Pablo: “La fe misma no es, según San Pablo, sino la sustancia de las cosas que se esperan, y lo que se espera es sueño. Y la fe es la fuente de la realidad, porque es la vida. Creer es crear”²¹⁰. Según Blanco Aguinaga, el sueño apoyado en la fe es el “buen sueño” de Unamuno²¹¹. En este sueño los personajes ayudados de su fe se abandonan a soñar su vida. Este “buen sueño” de los personajes reales se traduce en la figura del lector como la “buena lectura”: una buena re-creación surge cuando el lector sueña la vida del texto, creyendo en ésta, y por lo mismo, creándola.

²⁰⁸ *Ibid.* p. 974.

²⁰⁹ *Idem.*

²¹⁰ *Idem.*

²¹¹ Carlos Blanco Aguinaga. *El Unamuno Contemplativo*. México: El Colegio de México. 1969. p. 134-135.

Unamuno continúa el desarrollo del proceso de la creación de los personajes novelescos en la cuarta parte del prólogo. El autor introduce este tema con una queja a los críticos: “**SÍ**, ya sé la canción de los críticos que se han agarrado a lo de novela; novelas de tesis, filosóficas, símbolos, conceptos personificados”²¹². Para Unamuno lo esencial en la creación de personajes es que el autor sienta, en su propia realidad, la realidad íntima del personaje. Es decir, que los personajes surjan del sueño de su autor, se construyen a partir de la realidad de éste. Esto no significa que autor y personajes sean el mismo porque existe una segunda parte en la creación unamuniana donde el autor suelta a sus personajes y éstos se mueven autónomamente.

Más adelante Unamuno expone sus ideas sobre la creación en forma de consejos a quienes alguna vez deseen crear personajes novelescos. Comienza por criticar de nuevo los métodos realistas en donde hay una acumulación de detalles exteriores. En cambio el autor propone tomar el alma desnuda de la realidad de las cosas, para después interiorizar esa muestra de voluntad (el alma desnuda) y a partir de ésta hacer crecer un personaje. El alma desnuda es la mencionada voluntad de los personajes libres. Su alma los impulsa a “querer”. Casi siempre cuando se exponen los modos creativos de Unamuno también se presentan implícitamente ideas unamunianas sobre la recepción. En este caso, Unamuno sugiere al lector no poner mucha atención en los detalles exteriores pero sí buscar el alma desnuda, la voluntad primordial, de donde germinan las acciones del personaje novelesco.

En el quinto capítulo Unamuno continúa con el tema de la creación de personajes y ahora habla de las cualidades y los vicios de éstos. “**Y** es que todo hombre humano lleva dentro de sí las siete virtudes y sus siete opuestos vicios capitales”²¹³ Toda persona puede

²¹² Miguel de Unamuno. “Prologo”, *Tres novelas ejemplares y un prólogo*. ed. cit. p. 974.

²¹³ *Ibid.* p. 976.

crear cualquier tipo de personaje porque lleva todas las virtudes y los vicios dentro de sí. Para Unamuno, el lector, a partir de sus virtudes y sus vicios recrea aquellos de sus personajes. Al mencionar la re-creación individual, Unamuno toca de nuevo el tema de si su Don Quijote y su Sancho son los mismos que los de Cervantes²¹⁴. En este prólogo Unamuno no repite la idea de lo original de cada re-creación, ahora afirma que la suya, tal vez, es más profunda que aquella de Cervantes: “Y yo no sé si mi Don Quijote es otro que el de Cervantes o si, siendo el mismo, he descubierto en su alma honduras que el primero nos le descubrió, que fue Cervantes, no las descubrió”²¹⁵. Así Unamuno presenta la posibilidad de un lector con una idea más profunda que el mismo autor de su relato.

La lectura para Unamuno consiste en la interiorización de los personajes. Por esto, el autor desdeña a quienes tomen la lectura como una actividad para huir de su existencia. Para Unamuno la vida es una tragedia y la tragedia una lucha eterna²¹⁶. Aquellos hombres que huyen de la conciencia de su existencia, huyen de la lucha, no tienen la voluntad de enfrentar la vida trágicamente y por lo tanto sólo son sombras. Los hombres sin conciencia de existir, no sufren y por lo tanto no pueden entender el sentimiento de los agonistas unamunianos: “Porque el que siendo sueño de una sombra y teniendo conciencia de serlo sufra con ello y quiera serlo o no serlo, será un personaje trágico y capaz de crear y recrear en sí mismo personajes trágicos”²¹⁷ El verdadero lector y escritor jamás huyen de su realidad, sufren el ser conscientes de su existencia para así comprender y soñar las vidas ficticias. Si la existencia es el sufrimiento de la tragedia propia, la lectura, es la re-creación de tragedias ajenas.

²¹⁴ Con esto se refiere a aquellos de su *Vida de Don Quijote y Sancho*.

²¹⁵ Miguel de Unamuno. “Prologo”, *Tres novelas ejemplares y un prólogo*. ed. cit. p. 976.

²¹⁶ Esta idea sobre la vida como tragedia se desarrolla en *Del sentimiento trágico de la vida*.

²¹⁷ Miguel de Unamuno. “Prologo”, *Tres novelas ejemplares y un prólogo*. ed. cit. p. 977.

El último capítulo inicia con la pregunta “¿ESTÁ claro?” y así da fin al tema de la creación novelesca. Ahora, como en el primer capítulo, se habla de este prólogo como una novela más, pero como una novela que habla de otra novela: “Y este prólogo es otra novela. Es la novela de mis novelas”²¹⁸. Pero por qué insistir en llamarle “novela” a este texto limitado a hablar de la novela. Este prólogo es una novela porque es el sueño de un autor donde un ser ficticio: el narrador, muestra su voluntad (su alma desnuda) creando un texto con realidad íntima. En el caso de este prólogo la aparición de la realidad íntima se comprueba de una forma particular. Si, la realidad íntima y la realidad real no tienen diferencias, el prólogo sí tiene realidad íntima porque el lector confunde su realidad con la del narrador, pensándola como la misma.

4. *San Manuel Bueno, mártir y tres historias más* (1933)

a) Prólogo (1933)

Este prólogo tiene una parte principal escrita en 1932 dedicada a tres novelas: *San Manuel Bueno, mártir* (novela ya publicada en 1931), *La novela de Don Sandalio, jugador de ajedrez*²¹⁹ y *Un pobre hombre rico o el sentimiento cómico de la vida*. Se le agrega un anexo un año después (1933) para introducir la segunda publicación de *Una historia de amor* (publicada por primera vez en 1911). La parte escrita en 1932 está conformada por una breve introducción a las tres novelas y un comentario para cada una de ellas en fragmentos separados. El anexo no se diferencia en gran medida de cualquiera de los textos

²¹⁸ *Idem.*

²¹⁹ Esta novela presenta, dentro del cuerpo de la obra, su propio prólogo y epílogo que no son materia de este trabajo.

hechos para cada una de las novelas. Por lo tanto no son dos prólogos unidos bajo un mismo título sino un solo prólogo para las cuatro novelas aunque haya sido aumentado un año después.

Este prólogo es autógrafo²²⁰, es decir su autor y el narrador coinciden. Por lo mismo el autor toma sus precauciones para no caer en un obvio narcisismo²²¹, por ejemplo, cuando quiere hablar del éxito de *San Manuel Bueno, mártir* cita a Gregorio Marañón²²². El prologuista toma como punto de partida las breves consideraciones de este crítico sobre la desnudez del alma para expresarse sobre la materia de sus novelas. “Y es que creo que dando el espíritu de la carne, del hueso, de la roca, [...] se da la verdadera e íntima realidad, dejándole al lector que la revista en su fantasía”²²³. La escritura es una continua búsqueda por descubrir la realidad íntima de las cosas. Esta realidad se manifiesta cuando los personajes se convierten en seres tan reales como los actores que los puedan escenificar. Este tema es común a muchos de los prólogos analizados en este trabajo. Ahora se examina la idea realidad de Unamuno a través de su expresión en distintas artes.

²²⁰ Término de Genette para referirse a los prólogos cuyo autor es el mismo que el de la novela.

²²¹ “Yo diría lo mismo del prefacio ficcional en general, en el que hemos visto constantemente el acto prefacial mirarse y mimarse a sí mismo, en un complaciente simulacro de sus propios procedimientos” (Gérard Genette. *op. cit.* p. 248).

²²² Gregorio Marañón 1887-1960. Crítico reconocido, además fue médico científico, historiador y humanista. Formó parte de las Reales Academias Españolas de Medicina, Historia, Ciencias exactas Físicas y Naturales. Unamuno hace referencia a las ideas del artículo de Marañón sobre *San Manuel Bueno, mártir* publicado en *El Sol* el 3 de diciembre de 1931.

²²³ Miguel de Unamuno. “Prologo”, *San Manuel Bueno, mártir y tres historias más.* ed. cit. p. 1115.

La realidad íntima en las artes

Como se vio en el Prólogo a *Tres novelas ejemplares*, la realidad íntima surge cuando los escritores muestran lo más real en sus relatos, es decir, la voluntad, el alma desnuda de las cosas. A continuación se presentan las ideas de Unamuno sobre cómo las distintas artes pueden llegar a expresar esa realidad íntima.

Para Unamuno el teatro facilita el acceso a esa realidad íntima. Entre las distintas tareas del teatro se identifican la creación de personas, vestidos y paisajes; por lo que las actividades se dividen entre actores, escenógrafos y tramoyistas. Aunque para Unamuno los vestidos y los paisajes no son básicos en la búsqueda por la realidad íntima, en el teatro ayudan a representarla. No siempre la atención en los vestidos significa caer en el “realismo usual” criticado en el Prólogo a *Tres novelas ejemplares*. En torno a esta reflexión surge la pregunta de si todos los géneros pueden desarrollar el espíritu desnudo de una historia. El drama, según Unamuno, sí tiene los elementos necesarios para comunicar al lector el sueño de realidad íntima. El esfuerzo más claro de Unamuno en este género fue su obra de teatro *El otro* (1932).

Después de hablar del teatro aparecen en este prólogo dos poesías suyas sobre el paisaje del lago de San Martín, el cual sugirió a Unamuno la creación del paisaje en la novela *San Manuel Bueno, mártir*. Con este par de poesías se puede observar la intención de expresar esa realidad íntima. Estas poesías con su descripción paisajista también alcanzan esa realidad íntima que el lector confunde con la suya. Las poesías, aunque explícitamente mencionan el nombre del lago, en realidad no ofrecen al lector un reflejo de éste sino un nuevo lago llamado de la misma forma. Al escribir y leer siempre se generan nuevas realidades: el lago San Martín es una influencia en la construcción de una nueva realidad: el paisaje en *San Manuel Bueno, mártir*. Así, no opera a la manera de un reflejo.

Cuando Unamuno comienza su sueño ficticio a partir de un objeto de su realidad, no se restringe a retratar la realidad, desarrolla los paisajes como una expresión de su personalidad y su drama íntimo²²⁴.

La intención esencial de la novela, en tanto que género, consiste en transmitir la congoja del espíritu desnudo. A diferencia del teatro y la poesía donde los vestidos y los paisajes sirven en algunas ocasiones para obtener esa realidad íntima, en la novela estos elementos son obstáculos. Unamuno para justificar esto se apoya en el historiador Francisco Manuel de Melo²²⁵, quien se propone exteriorizar el ánimo y no los vestidos. Y también se respalda en Tucídides²²⁶ con quien vuelve a mostrar el vestido como un obstáculo para decir “algo” que permanezca en la eternidad: “Y el colosal Tucídides, dechado de los historiadores, desdeñando esos realismos, aseguraba haber querido escribir ‘una cosa para siempre, más que una pieza de certamen que se oiga de momento’ ¡Para siempre!”²²⁷. Cabe advertir, con todo, que al dejar de lado los factores externos, a la manera de los historiadores citados, Unamuno no pretende ajustarse a la metodología de los textos históricos.

En la sección para *La novela de Don Sandalio* se repite que el “ámbito material” (vestuario, gestos, argumento) obstaculiza la iluminación de la realidad íntima en una novela. Para Unamuno una “verdadera” novela tiene la virtud de no necesitar de ningún elemento material, lo que hace imposible su traslado al cine. Muchos elementos requeridos

²²⁴ Luis S. Granjel. *Retrato de Unamuno*. Madrid: Editorial Guadarrama. 1957. p. 99.

²²⁵ Francisco Manuel de Melo (1608–1666). Historiador, dramaturgo y poeta que tuvo una presencia constante en la corte de Felipe IV.

²²⁶ Tucídides (460 a.c.–¿396? a.c.) Historiador y militar ateniense. Al contrario de Herodoto, narra acontecimientos contemporáneos a él, vividos por él y que otros le transmitieron.

²²⁷ Miguel de Unamuno. “Prologo”, *San Manuel Bueno, mártir y tres historias más*. ed. cit. p. 1117.

por la pantalla impiden la observación de la realidad íntima. El prologuista no sólo desprecia lo requerido por el cinematógrafo sino que piensa indispensable aquello que el cine no puede exhibir: “no se puede proyectar, [...] sus ensueños, sus monólogos”²²⁸. Los monólogos, o más bien los monodialogos, son mal vistos en el cinematógrafo y se tiende a evitarlos. Para Unamuno el arte en la pantalla no accede a la expresión de la realidad íntima de los relatos: “[...] los mejores y más íntimos dramas no son peliculables”²²⁹.

Creación y re-creación

La parte del prólogo destinada a las primeras tres novelas (1932), concluye con el intento de responder a la pregunta: “¿Qué me ha hecho juntarlas?”²³⁰. En estas novelas Unamuno muestra el común sufrimiento de sus personajes por la incertidumbre de su existencia. Esta coincidencia íntima de los personajes surge dentro de una misma creación literaria donde un autor presenta su propio conflicto existencial. Todos estos personajes tienen una personalidad semejante porque son producto de la misma congoja del autor. Unamuno apoyado en Kierkegaard muestra la íntima relación del creador con su creación²³¹. En este contexto, Unamuno cita al filósofo para expresar la imposibilidad de que un “dudador” llegue a exponer una realidad estable a través de sus relatos. En ese caso “la existencia se burlaría por medio de él; expondría una doctrina [...] en que podría descansar todo el

²²⁸ *Ibid.* p. 1118.

²²⁹ *Idem.* p. 1118.

²³⁰ *Ibid.* p. 1122.

²³¹ Soeren Kierkegaard. (1813–1855) En este prólogo Unamuno se refiere al filósofo danés como “mi favorito”.

mundo; pero esa doctrina no podría aclarar nada a su propio autor²³². Una íntima necesidad orilla a Unamuno a crear un mundo alterno donde se dude de la existencia para así aclarar la propia. Al parecer Unamuno no puede crear personajes que no estén atormentados por su muerte porque la realidad dubitante del autor los volvería inverosímiles.

La creación literaria en Unamuno nace del deseo de engendrar una realidad alterna para así presentar al lector la preocupación existencial: “[...] nadie cuenta nada sin otra finalidad que contar. Que contar nada, quiero decir. Porque no hay realidad sin idealidad”²³³. En la creación literaria el conocimiento se encuentra al observar, conscientemente, el mismo efecto del texto. Para mostrar el funcionamiento íntimo de la escritura y de la lectura en los relatos unamunianos el narrador ingresa al plano de la historia. El narrador muestra, con su participación, cómo debe relacionarse el lector con la ficción: “[...] no se goza de un personaje novelesco sino cuando se le hace propio, cuando se consiente que el mundo de la ficción forme parte del mundo de la permanente realidad íntima”²³⁴. El prologuista recuerda la idea principal de la lectura en Unamuno: El lector revive, sueña, a los personajes y les da vida en su microcosmos, al igual que Dios sueña la historia de la humanidad. La lectura vista así encarna la confusión entre realidad y ficción.

En este prólogo Unamuno habla sobre *Un pobre hombre rico o el sentimiento cómico de la vida* y así presenta sus ideas sobre lo cómico. La comedia ofrece un nuevo enfoque del proceso literario. A través de lo cómico, como se describe a continuación, se

²³² Soeren Kierkegaard. *O lo uno o lo otro*. “Equilibrio entre lo estético y lo ético en el desarrollo de la personalidad”. *Apud* Miguel de Unamuno. “Prologo”, *San Manuel Bueno, mártir y tres historias más*. ed. cit. p. 1123.

²³³ Miguel de Unamuno. “Prologo”, *San Manuel Bueno, mártir y tres historias más*. ed. cit. p. 1118.

²³⁴ *Idem*.

amplían las ideas tanto de la creación como de la re-creación en Unamuno. Al respecto, Sánchez Barbudo explica el surgimiento de lo cómico como remedo de lo trágico²³⁵; en cambio, en este trabajo se considera como resultado de una particular postura ante la vida: “[...] matar el tiempo es la esencia acaso de lo cómico, lo mismo que la esencia de lo trágico es matar la eternidad”²³⁶. Lo cómico sirve entonces para pasar el rato, para olvidarse de las penas, de las dudas existenciales²³⁷; en contraste, lo trágico hace consciente al lector de su mortalidad. Unamuno ilustra esto con sus dos personajes: Don Manuel y Don Emeterio²³⁸. La diferencia esencial entre lo cómico y lo trágico es que en uno no se expone la angustia de la mortalidad y en el otro sí. Por tanto, la comedia elimina el efecto angustioso. Esta visión de lo cómico señala que esta novela puede considerarse una excepción en el gran sueño agonista de Unamuno.

Elementos prologales

Este prólogo muestra elementos de permeabilidad importantes de subrayar. Al respecto de la parte del prólogo dedicada a *Un pobre hombre rico* se comienza una digresión donde el autor se burla y se dispersa en distintos temas para matar el tiempo. El lector se olvida de la duda existencial con esta cadena de chistes, y ríe como lo hace Don Emeterio en la tertulia

²³⁵ Según este crítico, en Unamuno lo cómico se produce porque al gritar tantas veces sus tragedias éstas se vuelven reflejo, eco, farsa. Cfr. A. Sánchez Barbudo. *Estudios sobre Unamuno y Machado*. Madrid: Editorial Guadarrama. 1959. p. 93.

²³⁶ Miguel de Unamuno. “Prologo”, *San Manuel Bueno, mártir y tres historias más*. ed. cit. p. 1120.

²³⁷ El sentido de lo cómico es muy distinto al del humorismo. En el apartado de Prólogo a *Niebla* se definió el humorismo como un complejo juego por el que se empuja al lector a la difícil tarea de comprender las cosas en su cualidad doble de seriedad y burla.

²³⁸ Ambos personajes se ahorran aunque uno, Don Manuel, en la angustia existencial y el otro, Don Emeterio, en la ignorancia de su existencia. Sendos personajes tienen un distinto final pues en el relato de San Manuel se menciona su muerte y en de Don Emeterio no.

de café. La acción de “matar el tiempo” sirve en este prólogo para presentar el papel que juega lo cómico en la novela. Otro rasgo de permeabilidad aparece en relación con *San Manuel Bueno, mártir*. Unamuno comenta que después de haber escrito esta novela recordó un diálogo para la historia pero decidió no incluirlo²³⁹. Finalmente, aprovecha el prólogo para referirlo. Ahora, en el prólogo dicho diálogo constituye un anticipo del conflicto religioso de los personajes de *San Manuel Bueno, mártir*. La permeabilidad no puede ser más evidente: el prólogo presenta un diálogo que debería estar en la novela.

El fragmento del prólogo para *Una historia de amor*, anexado un año después, tiene rasgos particulares del género prefacial. Esta novela se publica por primera vez en 1911 y por lo tanto este fragmento es, a diferencia de los anteriores, un prólogo tardío a una segunda edición. Esta forma tradicional de prólogo se realiza, por lo general, a partir de una relectura de la obra. Sin embargo, en este caso el prologuista confiesa no haber vuelto a leer la novela para que esta segunda edición aparezca sin ser verdaderamente comentada. Con todo, el empeño por aclarar el sentido del nombre de la heroína, Liduvina, impide que tal propósito se cumpla. Después de un recuento de las posibles etimologías populares relacionadas con este nombre, el autor menciona que lo eligió por la monja holandesa Santa Lidwine de Schiedam cuya vida estuvo llena de dolores²⁴⁰. El autor no quiere justificar los estudios donde se relacione a la heroína con la monja y por esto insiste en no recordar si su personaje tiene algo que ver con esta monja. Y agrega: “Quédese mi Liduvina de hace veintidós años como la engendré entonces”²⁴¹. La insistencia del autor en no dar claves para

²³⁹ Este diálogo se produce entre “una dama acongojada de escrúpulos religiosos [que pregunta] a un famoso y muy agudo abate si creía en el infierno” (Miguel de Unamuno. “Prologo”, *San Manuel Bueno, mártir y tres historias más*. ed. cit. p. 1117).

²⁴⁰ Lidwine de Schiedam (1380-1433). Parece ser que se trata del primer caso de esclerosis múltiple.

²⁴¹ Miguel de Unamuno. “Prologo”, *San Manuel Bueno, mártir y tres historias más*. ed. cit. p. 1125.

lectura parece irónica, porque todo prólogo se hace para guiar la lectura. Aunque no sea la intención del autor, al introducir la obra irremediamente se modifica su recepción. Por lo tanto, todo comentario de un prólogo dirige la interpretación de la obra, como ocurre en este caso con las referencias que se proporcionan sobre el nombre “Liduvina”.

V. CONCLUSIONES

La función principal de los prólogos es preparar la lectura de la novela que precede. Así los prólogos advierten y configuran al lector de la novela. Probablemente debido a esta función–guía los prólogos unamunianos son una de las principales fuentes de preceptos sobre la lectura en la obra del autor. A pesar de ocupar una corta extensión en la totalidad de obra unamuniana, por sí solos presentan la idea base de Unamuno respecto al proceso del lector. Unamuno es un teórico de la recepción, quien al igual que Iser, construye una figura del lector con un proceso particular de lectura.

Para Unamuno el lector es un re–creador que construye el relato y se construye a sí mismo en el proceso de re–crear el texto. Aunque los prólogos seleccionados algunas veces proporcionan afirmaciones sueltas sobre cómo debe ser el lector, Unamuno principalmente construye su lector al enfrentarlo a un texto con particularidades que exigen una definida lectura. En un inicio, para definir la actitud con la que un lector debe enfrentarse con el texto Unamuno se vale de la ironía y el humorismo. Consolidada esta actitud, intenta definir cómo debe desarrollarse esa lectura, para lo cual usa originales narradores prologuistas.

El lector debe estar en una lucha constante con el texto para así detectar cuál es el sentido correcto. Mediante la ironía y el humorismo Unamuno activa esta actitud de lucha en sus lectores. El carácter irónico del Prólogo a *Amor y pedagogía* presenta una dificultad para la interpretación porque el lector en un inicio no sabe si lo dicho es verdad o burla. Esta figura retórica lo hace sensible a las ambigüedades del texto y lo hace consciente de que la lectura siempre es una lucha por saber cuál es la verdad. Posteriormente en el

Prólogo a *Niebla* Unamuno presenta una figura retórica más compleja que la ironía: el humorismo, ahora el lector no debe decidir qué sentido es el correcto sino comprender un mensaje que es burla y seriedad a la vez. Así la lectura se erige como un proceso donde se identifica la complejidad de los textos para obtener el significado oculto. Ambas figuras representan la lucha deseada por Unamuno entre los lectores y las ambigüedades.

Sólo a partir de esta primera actitud de lucha donde se duda de todos los elementos del texto, Unamuno puede continuar su construcción de lector. Dentro de la lectura de los prólogos estudiados la figura del narrador participa en gran medida en la construcción del lector. El narrador funciona como un modelo de creación para el lector. Este último hace de su re-creación una actividad análoga del “narrar”²⁴². Así los particulares narradores de Unamuno propician distintas formas de lectura. Éstas se dividieron esencialmente por su nivel de desrealización y se esquematizaron en el segundo capítulo. Así se constituyó la idea de que un determinado narrador genera su lector ideal. Después del análisis de los prólogos se identificaron dos tipos de narradores que a su vez propician dos tipos de lectores.

Se presentan, por un lado, los narradores autobiográficos del Prólogo–Epílogo de *Amor y pedagogía*, del Prólogo a la tercera edición de *Niebla*, del Prólogo a *Tres novelas ejemplares* y del Prologo a *San Manuel Bueno, mártir y tres historias más*. Este tipo de narrador da un primer paso dentro de la desrealización porque deja de ser un autor (fuera de la ficción) y se desdobra en un narrador. Por lo tanto la presencia discursiva de esta figura

²⁴² La idea de configurar al lector unamuniano análogamente de los narrador surge de la relación entre creación y re-creación expuesta por Unamuno en estos prólogos, para él, tanto creación como re-creación se mueven de la misma forma: primero dan a luz a los personajes y después los dejan moverse solos.

de narrador genera un lector que se olvida su existencia fuera de la lectura y se convierte en un narratario.

Por otro lado aparecen los narradores–personajes del Prólogo a *Amor y Pedagogía* y del Prólogo a *Niebla*. Estos narradores parecen autobiográficos pero resultan estar un paso más adentro en la desrealización porque se presentan como personajes ficticios. Esta personalidad ficticia del narrador desconcierta al lector porque al parecer se comunica directamente con un ser del mundo ficticio. La re–creación de este relato requiere de una nueva figura lectora que se adentre todavía más en la ficción, a la que hemos llamado el lector–personaje.

Unamuno utiliza estas paradojas del emisor para incluir al lector en la ficción y así obtener la lectura deseada. Para Unamuno la lectura es un sueño individual e irrepetible donde el lector se sumerge con la suficiente profundidad para vislumbrar la realidad íntima del texto. Este sumergimiento del lector consiste en que abandone su vida fuera del texto y la utilice para hacer vivir a los relatos como la vida real. Así, la lectura es morir para resucitar el relato.

El lector al entregarse al profundo sueño de la lectura revive el relato y también recrea las experiencias que éste propone. Por lo tanto cuando se enfrenta a la tragedia existencial de los agonistas unamunianos también se ve aquejado por la duda existencial. El lector revive la tragedia de la ficción y vive en carne propia ese sueño agónico. El sufrimiento existencialista de la tragedia ficticia deja el dolor de las experiencias en el lector. Cuando la lectura termina hay un despertar, y ahora, después de las experiencias agónicas, el sentido de la vida se muestra más claro y la realidad, observable. Para Unamuno la prueba de una buena lectura es que, finalmente, el lector viva la duda existencial cuando termina el sueño de la lectura.

Unamuno configura su idea de la lectura, esencialmente con dos juegos paradójicos: verdad–burla, realidad–ficción. Al ayudarse de muchos de sus grandes temas para describir este proceso del lector (como la lucha, la muerte, el sueño y la agonía) los presenta de forma original en nuevas funciones.

BIBLIOGRAFÍA.

Bibliografía directa de Miguel de Unamuno en orden cronológico

- (1895)—. *En torno al Casticismo*. Madrid: Alianza. 2000.
- (1901)—. “Sobre la lengua española” *Ensayos*. prolg. y notas de Bernardo G. De Candamo. Madrid: Aguilar. 1951.
- (1902)—. “Prólogo” a *Amor y pedagogía*. ed. de Bénédicte Vauthier. Madrid: Biblioteca Nueva. 2002.
- (1902)—. “Epílogo” a *Amor y pedagogía*. ed. de Bénédicte Vauthier. Madrid: Biblioteca Nueva. 2002.
- (1902)—. “Epistolario Miguel de Unamuno/ Santiago Valentí Camp” en *Amor y pedagogía*. ed. de Bénédicte Vauthier. Madrid: Biblioteca Nueva. 2002.
- (1903)—. “El individualismo español” en *Ensayos*. prolg. y notas de Bernardo G. De Candamo. Madrid: Aguilar. 1951.
- (1903)—. “Vida y arte” *Obras Completas*. intr. ed. y notas Manuel García Blanco. Madrid: Escelicer. 1966.
- (1905)—. “Sobre la lectura e interpretación del ‘Quijote’”, *Ensayos*. prolg. y notas de Bernardo G. De Candamo. Madrid: Aguilar. 1951.
- (1905)—. “Sobre la erudición y la crítica”, en *Ensayos*. prolg. y notas de Bernardo G. De Candamo. Madrid: Aguilar. 1951.
- (1905)—. *Vida de Don Quijote y Sancho*. en *Obras Completas*. intr. ed. y notas Manuel García Blanco. Madrid: Escelicer. 1966.
- (1909)—. “Prólogo ejemplar”. *Obras Completas*. (Tomo II.) intr. ed. y notas Manuel García Blanco. Madrid: Escelicer. 1966.

- (1913)—. *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid: Alianza. 1986.
- (1913)—. “La oquedad sonora” *Obras Completas*. intr. ed. y notas Manuel García Blanco. Madrid: Escelicer. 1966.
- (1914)—. “Prólogo” a *Niebla*. México: REI. 1996.
- (1914)—. “Post-Prólogo” a *Niebla en Niebla*. México: REI. 1996.
- (1915)—. “Una entrevista con Augusto Pérez” en *Niebla*. México: REI. 1996.
- (1920)—. “Prólogo”, *Tres novelas ejemplares y un prólogo. Obras Completas*. (Tomo II.) intr. ed. y notas de Manuel García Blanco. Madrid: Escelicer. 1966.
- (1927)—. *Cómo se hace una novela en Manual de Quijotismo Cómo se hace una novela Epistolario Miguel de Unamuno/ Jean Cassou*. Estudio prel. Benedicte Vauthier. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. 2005.
- (1933)—. “Prologo”, *San Manuel Bueno, mártir y tres historias más. Obras Completas*. (Tomo II.) intr. ed. y notas Manuel García Blanco. Madrid: Escelicer. 1966.
- (1934)—. “Prólogo-Epílogo” a *Amor y pedagogía*. ed. de Bénédicte Vauthier. Madrid: Biblioteca Nueva. 2002.
- (1935)—. “Historia de *Niebla*”. en *Niebla*. México: REI. 1996.

Bibliografía indirecta en orden alfabético

- Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Editorial Desclée de Brouwer. 1976.
- El teatro de Sófocles en verso castellano*. Ed. Espinosa Polit Aurelio México: Ed. Jus. 1960.
- Le commedie*. (A cura di Giuseppe Augello), Vol III, Torino: Unione tipografico-editrice torinese. 1976.
- Aristóteles. *Retórica*. intr. trad. y notas de Quintín Racionero. Madrid: Gredos. 2005.

Aristóteles. *Poética*. trad. Juan David García Bacca. México: UNAM. Biblioteca Scriptorvm Graecorum et Romanorvm Mexicana). 2000.

Álvarez-Castro, Luis. *La palabra y el ser en la teoría literaria de Unamuno*. Salamanca: Universidad de Salamanca. 2005.

Ayala Francisco. *La novela: Galdós y Unamuno*. Barcelona: Seix Barral. 1974.

Bajtín, Mijail. “El problema de los géneros discursivos” en *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI. 1992.

Barthes, Roland. “La muerte del autor” en *Textos de teorías y críticas literarias: del Formalismo a los estudios poscoloniales*. Selec. e intr. de N. Araujo, T. Delgado; presentación de A. López González. México: Universidad Autónoma Metropolitana/ Universidad de la Habana. 2003.

Bateson, Geogory. *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*. Chicago: University of Chicago Press. 1972.

Blanco Aguinaga, Carlos. *Unamuno teórico del lenguaje*. México: Colegio de México. 1954.

———. *El Unamuno Contemplativo*. México: El Colegio de México. 1969.

Borges, Jorge Luis. *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Madrid: Alianza. 1998.

Caballé, Anna. “Introducción” a Miguel de Unamuno. *Amor y pedagogía*. Madrid: Espasa Calpe. 1992.

Cervantes Miguel de. “Prólogo al lector”, *Novelas ejemplares*. Madrid: Castalia. 2001.

———. “Prólogo” *Don Quijote de la Mancha*. ed. y notas Francisco Rico. México: Santillana. 2005.

Criado Miguel, Isabel. *Las Novelas de Miguel de Unamuno*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. 1986.

De Toro, Fernando. "Personaje autónomo, lector y autor en Miguel de Unamuno". *Hispania*. Vol. 64. No. 3. (September 1981).

De la Cruz san Juan. "Llama de amor viva" en *Poesías completas*. Madrid: Aguilar. 1976.

Ferrater, Mora José. *Unamuno bosquejo de una filosofía*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. 1957.

García Blanco, Manuel. *Entorno a Unamuno*. Madrid: Taurus. 1965.

García Gallarín, Consuelo. "Notas sobre los helenismos neológicos en la obra de Miguel de Unamuno". *InterClassica*. Murcia. No. 97. (1990). En la página electrónica:

http://interclassica.um.es/investigación/hemeroteca/estudios_clásicos/numero_97_1990/notas_sobre_los_helenismos_neologicos_en_la_obra_de_miguel_de_unamuno Fecha de consulta: febrero 2009

Genette, Gérard. *Umbrales*. México: Siglo XXI. 2001.

Gómez de la Serna, Ramón. "Gravedad e importancia del humorismo". *Revista de Occidente*. Tomo XXVIII. 84. (junio 1930).

Gullón, Ricardo. *Autobiografías de Unamuno*. Madrid: Gredos. 1964.

Granjel, Luis S. *Retrato de Unamuno*. Madrid: Editorial Guadarrama. 1957.

Iser, Wolfgang. *El acto de leer*. Madrid: Taurus. 1987.

Kierkegaard, Soeren. *O lo uno o lo otro*. ed. y trad. de Darío González. Madrid: Trotta. 2006.

Lafuente, Avelina Cecilia. *Antropología filosófica de Miguel de Unamuno*. Salamanca: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla. 1983.

La Rubia Prado, Francisco. *Unamuno y la vida como ficción*. Madrid: Gredos. 1999.

Laurenti, Joseph L. *Los prólogos en las novelas picarescas españolas*. Valencia: Castalia. 1971.

- Lázaro Carreter, Fernando. "Sobre el género literario" *Estudios de poética*. Madrid: Taurus. 1979.
- Llovet, Jordi. *Teoría literaria y Literatura comparada*. Barcelona: Ariel. 2005
- Longhurst C. A. "Unamuno, The Reader, and the Hermeneutical Gap". *Modern Language Review*. Volume 103. No. 3. (July 2008).
- López Castro, Armando. "Hacia una espiritualidad erótica en San Juan de la Cruz" en *Cuadernos Hispanoamericanos*. No. 568. (Octubre 1997).
- Mariás, Julián. *Miguel de Unamuno*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 1968.
- Martín, Francisco J. "Los prólogos del *Quijote*: la consagración de un género". *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. Vol. 13. No. 1. (1993). En la página electrónica:
<http://www.h-net.org/~cervantes/csa/artics93/martin.htm>. Fecha de consulta: febrero 2009
- Menéndez Pelayo, M. *Historia de las Ideas Estéticas*. Santander: Aldus. 1946.
- . *Historia de las Ideas estéticas en España*. Madrid: CSIC. 1946.
- Montoya Martínez, Jesús; Isabel de Riquer. *El prólogo literario en la edad media*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia. 1998.
- Navajas, Gonzalo. "El yo, el lector-otro y la duplicidad en Unamuno". *Hispania*. Vol. 71. No. 3. (September 1988).
- París, Carlos. *Unamuno, Estructura de su mundo intelectual*. Barcelona: Anthropos. 1989.
- Pimentel Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI, UNAM Facultad de Filosofía y Letras. 2005.
- Porqueras Mayo, Alberto. *El prólogo como género literario: su estudio en el Siglo de Oro español*. Madrid: CSIC. 1957.
- . *El prólogo en el renacimiento español*. Madrid: CSIC. 1965.

- Poulet, Georges. "Phenomenology of reading". *New Literary History*. 1 (1969).
- Pozuelo Yvancos, José María. *De la autobiografía*. Barcelona: Crítica. 2006.
- Regalado García, Antonio. *El señor y siervo*. Madrid: Gredos. 1968.
- Sánchez Barbudo, Antonio. *Estudios sobre Unamuno y Machado*. Madrid: Ediciones Guadarrama. 1959.
- Schaffer, Jean –Marie "Del texto al género" en *Teoría de los géneros literarios*. comp. Manuel Garrido Gallardo. Madrid: Arcos libros. 1988.
- Stempel, Wolf-Dieter "Aspectos genéricos de la recepción" en *Teoría de los géneros literarios* comp. Manuel Garrido Gallardo. Madrid: Arcos libros. 1988.
- Tzvetan, Todorov. "El origen de los géneros" en *Teoría de los géneros literarios*. comp. Manuel Garrido Gallardo. Madrid: Arcos libros. 1988.
- Wendell Holmes, Oliver. *The autocrat of the breakfast table*. (1858) Garden city: Doubleday. 1960.
- White, Hayden. *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Barcelona: Paidós. 2003.
- Vauthier, Bénédicte. "Notas" en Miguel de Unamuno. *Amor y pedagogía*. ed. de Bénédicte Vauthier, Madrid: Biblioteca Nueva. 2002
- . *Arte de escribir e ironía en la obra narrativa de Miguel de Unamuno*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. 2004.
- Zubizarreta, Armando F. *Unamuno en su "nivola"*. Madrid: Taurus. 1960.