



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

LA METAFICCIÓN COMO HERRAMIENTA DE
RECEPCIÓN DEL LECTOR IMPLÍCITO EN *NIEBLA* DE
MIGUEL DE UNAMUNO

T E S I S

QUE PARA OPTAR AL TÍTULO DE

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS
HISPÁNICAS

PRESENTA:

NATALIA ITZEL CASTILLO CONDE

ASESOR: MTRO. HUGO ENRIQUE DEL CASTILLO
REYES



CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX

2019



Universidad Nacional
Autónoma de México



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 Aurelia Conde,
mi hispanista favorita.*

AGRADECIMIENTOS

A mi madre por ser mi mayor ejemplo, soporte, guía, luz y apoyo; por todo el cariño, la paciencia y los cuidados otorgados a lo largo de mi vida; por confiar tanto en mí, por dejarme seguir este camino y alentarme en todo momento.

Al Mtro. Hugo Del Castillo por ser un excelente profesor y darle vigencia a la literatura española moderna, por asesorarme durante todo este tiempo y no desistir, por todos sus consejos, enseñanza, paciencia y palabras de aliento. Sin su apoyo y comprensión este trabajo definitivamente no sería el mismo.

Al Dr. Armando Velázquez y al Dr. Ramón Moreno por ser excelentes profesores, por compartir sus conocimientos conmigo y guiarme con cada explicación; sus enseñanzas fueron fundamentales para la construcción de esta tesis. Al Dr. Roberto Arzabal y a la Mtra. Jocelyn Martínez por aceptar ser parte de este proceso, por su lectura y comentarios.

A Colín por ser mi hermana, por todos los finales de semestre en los que me despertó, soportó y cuidó de mí; por ser mi apoyo incondicional y darme a dos razones fundamentales para ser alguien de provecho.

A Leobardo Conde y Perla Franco por todas sus atenciones, apoyo y confianza; a Macario Conde por sus enseñanzas, cariño y por siempre creer en mí; a la familia Conde López por su apoyo incondicional y a Joel Conde por su paciencia y consejos.

A mis fósiles: Pepe, Michell y Alan por acompañarme en todo momento, por llenarme la existencia y demostrarme que la facultad no era un lugar de tinieblas, por todo su cariño, los abrazos y las risas.

A Daniel (Egui) por llegar en el momento preciso, con las circunstancias adecuadas; por todos los momentos compartidos, las enseñanzas, el apoyo, la atención, la alegría y el cariño que me ha dado. Por dar lo mejor de él y enseñarme a ver las cosas de otro modo.

A Rebeca por estar al pie del cañón durante todos estos años y siempre ofrecer su ayuda, por aceptarme y quererme en todo momento, por su amistad única y por ser mi compañera eterna.

A la EUFFyL por demostrarme que hay un sitio al cual pertenezco. A Brenda y Erik por su confianza absoluta, por darle música y alegría a mis días, por su amistad incondicional.

A Octavio León por acompañarme en el arduo camino hispanista, por confiar en mí y por cada una de sus palabras; por no dejarme desistir y siempre estar pendiente.

A Gabriel García por ser un amigo inigualable, por continuar a mi lado después de tanto, por nunca dejarme, por creer en mí y estar en cualquier momento. Por querer esta tesis incluso antes de que fuera planeada.

A Celeste, Aidee y Leonardo, lectores de este trabajo mientras se estaba formando, por sus comentarios y ánimo; por siempre demostrarme que están a mi lado a pesar de la distancia.

A Grecia, Itzel, Marcela, Alonzo y Daniel, porque sin ellos habría estado perdida durante la carrera, por compartir sus conocimientos y sentimientos, por todas las charlas y su amistad.

A Ernesto Olivares, Leilany, Kevin, Fernando, Uriel, Ernesto Bernal, Eduardo Zaragoza, Juan, Jorge y Víctor por todo su apoyo y cariño, por ser amistades eternas.

A todas aquellas personas que han compartido su tiempo conmigo estén o no.

Mi ser, agradecimiento, amistad y cariño son suyos por siempre.

ÍNDICE

	PÁG
Introducción	7
Capítulo I: Miguel de Unamuno, ¿dentro de la novela?	15
1. Miguel de Unamuno y sus prólogos	16
2. Primera ruptura de ficción: Miguel de Unamuno como narrador creador	26
3. Segunda ruptura de ficción: Víctor Goti	34
Capítulo II: Augusto Pérez, el enfrentamiento entre la realidad y la ficción	47
1. Cuestionamiento de la realidad y la ficción del mundo diegético	47
2. Tercera ruptura de ficción: Augusto como creación	57
3. Cuarta ruptura de ficción: El personaje autoconsciente que se rebela a su creador	67
Capítulo III: El lector frente a la metaficción	79
1. Quinta ruptura de ficción: La apelación al lector y su participación en el relato	79
2. La afectación: el lector frente al cuestionamiento de su realidad	94
3. La renegociación del pacto de ficción: el lector que reflexiona	103
Conclusiones	110
Bibliografía	115

INTRODUCCIÓN

“Innumerables son los relatos del mundo”, decía Barthes, “[...] pero no sólo *del* mundo, sino los que *hacen* el mundo” agrega Pimentel (2014: 7); y cada uno de éstos se actualiza, según Iser, por medio de la lectura (2008: 101). De esta forma, puede entenderse que el lector tiene un papel fundamental dentro de la existencia misma de los textos literarios, ya que permiten la actualización y la perdurabilidad de éstos. Debido a esta función tan relevante, la presente tesis centra su atención en ese elemento vital de cualquier obra: el lector; visto como una base fundamental que permite la realización de las técnicas literarias —en este caso la metaficción— para que un texto consiga sus fines al lograr en el receptor una afectación directa y profunda.

En este trabajo se analizará *Niebla*, la llamada *nivola* de Miguel de Unamuno, publicada en 1914, de la cual se ha realizado una cantidad importante de análisis que, generalmente, están enfocados en su sentido filosófico, lo cual se ha relacionado con un problema de ideología teológica presente en los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX, ya que “se caracterizaron por ser una época de crisis en la que se combinan la falta de fe con la desconfianza ante la razón” (Dotras, 1994: 101).

Identificar las influencias de Unamuno y saber qué fue lo que él leyó, reinterpretó y proyectó, ha llamado la atención de bastantes críticos, quienes en sus investigaciones se apoyan en los guiños que encuentran en las obras del escritor¹.

¹ Algunos autores afirman que en los primeros escritos de Unamuno se puede apreciar claramente la influencia de Hegel, sin embargo, al avance de los años, lo que más puede notarse en la construcción de sus personajes es una tendencia al darwinismo, ya que se interesa por “el hombre de carne y hueso y la existencia de éste” lo cual origina una ansia por no morir (Andersen, 2015: 332); o que después de 1900 sus influencias eran Harnack, W. James y Kierkegaard (Sánchez-Barbudo, 1980: 111).

Al centrar la atención en los análisis sobre *Niebla*, es notable que, de la gran cantidad disponible, bastantes se inclinan hacia el sentido filosófico; por ejemplo, Manuel García Serrano dice que Augusto Pérez, el protagonista de la *novela* de Unamuno, es un personaje carente de construcción lo cual podría deberse a que se tiene la intención de representar al típico hombre sin carácter que está configurado bajo la imagen del “hombre estético” de Kierkegaard, por lo que se constituye como un ente “irresoluto y entregado a los vaivenes del azar” (García Serrano, 2014: 129).

Dentro de *Niebla*, según coinciden algunos críticos, existe un cuestionamiento directo hacia la imagen de Dios y sobre la concepción misma de la creación, y se entabla una equiparación implícita de esa idea creacionista a partir de la relación autor-personaje; a esto García Serrano lo llama “voluntarismo” porque Unamuno intenta presentarse como una persona que no siempre cree lo que quiere creer (García Serrano, 2014: 137); pero hay autores como Mariano Álvarez Gómez que sustentan que el vasco tiene una imagen del devenir, la cual construye a partir de su consideración de la “eterna esencia” que define como aquello que “sustenta a todo lo que deviene, reteniéndolo y transfigurándolo [...] se expresa y concreta por así decirlo en las verdades eternas” (Álvarez, 2003: 73).

Julián Marías, en lugar de hacer una interpretación filosófica o estructural, decide analizar la función de la niebla en la novela y la temporalidad que se comprende a partir de ella y de la escena en la que Augusto y Unamuno tienen una entrevista. Basado en que durante esa entrevista el protagonista se da cuenta de que depende de otro para poder continuar con su vida (Marías, 1953: 113), este autor argumenta que “la realidad humana se representa como un sueño de la Divinidad, como una ficción de orden superior” (Marías, 1953: 114).

Según este crítico, éste es un ejemplo claro de la influencia de la teoría metafísica de Spinoza en la creación literaria unamuniana (Marías, 1953: 115).

En otro tipo de enfoque, Juan Antonio Garrido Ardila hace un poco de lado el sentido filosófico de *Niebla* y se enfoca más en su estructura para saber en qué cae la innovación de ésta; menciona que se creó una suerte de novela nueva, como antes había hecho Cervantes (Garrido, 2015: 24), y que se constituye de elementos temáticos y estructurales que también son visibles en el *Quijote*².

Con estos ejemplos es posible entender la jerarquía que establece Luis García Jambrina en la que clasifica las formas más frecuentes de trabajar *Niebla* y la obra unamuniana en general, pues dice que lo que predominante en estos análisis son “las lecturas meramente temáticas y filosóficas, centradas fundamentalmente en el problema de la personalidad, de la existencia y de la identidad individual”, después se hallan las que se ocupan por la estructura autoficcional de éstas y, hasta lo último, las que están interesadas por las técnicas narrativas como la metaficción (García, 2015: 47).

García Jambrina hace explícita la carencia de estudios metaficcionales de *Niebla*, empero, se limita a referir cómo ésta innova la forma de narrar una historia, en explicar cómo juega con el recurso del “manuscrito encontrado” y en describir su construcción en forma de cajas chinas, sin mayor profundización en la técnica metaficcional (García, 2015: 49); sin embargo, sí menciona que Unamuno hace uso de la metaficción para expresar su teoría *nivolesca*, es decir, la interpretación que tenía para él la novela como género narrativo. Por

² Éstos son: la parodia de las tradiciones literarias anteriores, la dicotomía realismo-irrealismo, la literatura como temática, la confluencia de varias voces narrativas, la metaficción, las digresiones episódicas, el diálogo como molde de la acción, que deriva en el monólogo interior y el flujo de conciencia, el protagonista quijotesco (Garrido, 2015: 30); y menciona que Edward Friedman agrega otras tres: el uso de la ironía en los prólogos, la autoconciencia narrativa y la muerte del protagonista en manos del autor (Garrido, 2015: 31).

este motivo, podría decirse que el propósito paródico de *Niebla* la convierte en una reflexión sobre el género novelesco mismo y sobre la literatura en general (Garrido, 2015: 91)³.

Ana M. Dotras es de las pocas que estudia a fondo los elementos metaficcionales en la imagen del autor, el papel del lector y la estructura misma de la novela. Menciona que Víctor Goti es el portavoz de las ideas estéticas de Unamuno (Dotras, 1994: 118) y que a partir de que describe las características de la *nivola* puede darse la impresión de que el libro que se lee es el mismo que el amigo de Augusto escribió, incluso podría llegarse a sentir que el avance que se tiene en la novela es proporcional al que tiene la escritura de Víctor en su *nivola*; pero, como el lector sabe que lo leído es un artificio y que aquél únicamente es un personaje, puede experimentar un extrañamiento que le genere la impresión de que la obra se crea a sí misma (Dotras, 1994: 16).

Esta autora menciona que el papel del lector en las novelas metaficcionales es fundamental ya que participa como un co-creador del texto, lo cual también implica mayores exigencias hacia su atención (Dotras, 1994: 22). Menciona que el lector es el encargado de percibir el mensaje que el autor deseó transmitir en su obra y debe tener muy presente que la novela entre sus manos fue escrita antes y, en ese momento, al leerla, tiene vigencia de nuevo (Dotras, 1994: 104). A pesar de que estas consideraciones ya habían sido expuestas por la teoría de la recepción, y que por momentos pareciera que Dotras lo deja de lado para considerar la participación lectora como elemento exclusivo de la metaficción, la propuesta

³ Este autor ofrece un pequeño esbozo sobre la forma en la que otros críticos han catalogado esta novela, y menciona que Ricardo Guillón asegura que la novela se convierte en la autoreflexión de la novela misma a partir de la vocación metanovelística de Unamuno (Garrido, 2015: 93); mientras que Francisco Orejas le nota el carácter “metafictivo” desde el inicio (Garrido, 2015: 94). En este caso, resulta curioso que el autor toma como sinónimos los términos “metaliteratura” y “metaficción” ya que son dos formas distintas. El análisis propuesto por Garrido acerca de la función autoreflexiva de esta novela, lamentablemente, es únicamente metaliterario y no se arriesga al análisis puramente metaficticio.

de la autora sirve como base para identificar de qué otra manera funciona el papel del lector en la novela metaficcional.

Debido a esto, basado en la propuesta de Ana Dotras, este análisis dejará de lado el aspecto filosófico que podría interpretarse en *Niebla*, para enfocarse directamente en la estructura literaria y cómo ésta permite la reflexión en torno a lo factual y a lo posible, por lo cual se estudiará desde la teoría metaficcional, para comprender de qué manera el lector se ve afectado en el proceso de su lectura.

Con la intención de evitar ambigüedades y problemas terminológicos –y hasta filosóficos– al definir lo “real” y la “ficción”, ya que “la crítica literaria maneja de modo excesivamente laxo categorías como “realismo” y a menudo cae en flagrantes inexactitudes respecto a la noción de ficción al oponer ficción/realismo” (Pozuelo, 1993: 68), se optará por emplear los conceptos de “mundo factual” y “mundo posible” desde la teoría de los mundos posibles; así, el primero se identificará con lo realizado y lo limitado a hechos concretos, y el segundo será aquél en que se realizan “múltiples alternativas posibles a un mundo real” (Pozuelo, 1993: 95), es decir, “estructuras imaginarias que ofrecen otra imagen de realidad que el mundo actual” (Pozuelo, 1993: 135).

En cuanto a la teoría de la metaficción empleada en esta tesis, es importante aclarar que se hace distinción de los términos que han calificado indistintamente a la novela metaficcional⁴, que la metaliteratura⁵ y la metaficción⁶ no son consideradas lo mismo⁷, y, por

⁴ A “la literatura que se contempla a sí misma” se le ha nombrado indistintamente como “autoconsciente, autorreferencial, metaficcional, metaficticia, metaliteraria, autogeneradora, recursiva, espectacular” (Lens, 2011: 225).

⁵ Relacionada más con la literatura autorreferencial (Lens, 2011: 225).

⁶ Relacionada más con la literatura autoconsciente (Lens, 2011: 225).

⁷ También Antonio Gil apoya el hecho de que, por sus características, la metaliteratura y la metaficción no pueden ser contempladas como “categorías asimilables, ni mucho menos inclusivas” (Gil, 2005: 13).

último, que la autorreferencialidad y la autoconsciencia son consideradas parte de la estructura metaficticia y no metaficción propiamente dicha.

Por este motivo, a pesar de la gran variedad de definiciones que hay acerca de este tipo de literatura, las que más coinciden con mi concepción de metaficción y sobre la que se basa esta tesis, son las propuestas por Linda Hutcheon⁸ y Patricia Waugh⁹, las cuales son sintetizadas y reinterpretadas por Ana M. Dotras como: “La novela de metaficción es aquella que se vuelve hacia sí misma y, a través de diversos recursos y estrategias, llama la atención sobre su condición de obra de ficción y pone al descubierto las estrategias de la literatura en proceso de creación” (Dotras, 1994: 27).

En cuanto a la teoría de la recepción, es importante aclarar dos cosas: la primera que, al momento de hablar en este trabajo sobre un lector, no se habla específicamente de uno *real* localizable en el mundo físico, puesto que eso implicaría un trabajo de campo que permitiera conocer la recepción lectora de quien se encontrara con *Niebla*, por lo que al analizar al “lector” debe pensarse en el llamado *lector implícito* que detalló Wolfgang Iser en su teoría literaria¹⁰; por este motivo, no se planea ofrecer una hipótesis sobre la interpretación del receptor, ya que, como también lo aclara Iser¹¹, son dos temas distintos y este último no compete a la actual investigación. La segunda, que en ningún momento se intenta definir los

⁸ “Metafiction, as it has now been named, is fiction about fiction—that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity” (Hutcheon, 1980: 1).

⁹ “Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality” (Waugh, 1984: 2).

¹⁰ “[...] el lector implícito no posee ninguna existencia real; pues representa la totalidad de las orientaciones previas que ofrece un texto fictivo” (Iser, 2008: 139).

¹¹ “[...] la interpretación crea un espacio liminal entre el tema por interpretar y su traducción a un registro diferente. Este “espacio conectivo entre el intérprete y el texto” revela muy temprano en la historia la naturaleza de la interpretación como una interacción de la traducibilidad. Y esto se debe al hecho de que los textos en sí y por sí no regulan las condiciones de su propia lectura” (Iser, 2008: 54).

deseos del autor Miguel de Unamuno al escribir la novela, ya que sería imposible, sino que, al momento de analizar los fragmentos convenientes, se crearán hipótesis de lo que podría conseguirse mediante la lectura gracias a las herramientas disponibles.

Así, la estructura de la tesis está planeada para llegar al punto de mayor interés: el lector; para ello, se analizarán las rupturas del pacto de ficción¹² que éste experimenta para comprender lo que pasa dentro del mundo diegético; por ese motivo, primero se hablará sobre la personificación de la imagen del autor dentro de la ficción (es decir, del autor ficcionalizado), después del planteamiento de la presencia de un ente de ficción en el mundo factual (Víctor Goti), y posteriormente del enfrentamiento de un personaje con los límites entre lo fáctico y lo posible.

En el primer capítulo se abordarán dos elementos importantes para el desvanecimiento de la frontera entre el mundo factual y el posible: Miguel de Unamuno y Víctor Goti; el primero desde la relación que establece con sus lectores mediante sus prólogos y la intromisión de su imagen ficticia en el mundo diegético de *Niebla*; y el segundo desde su presentación como un ente real encargado de realizar el prólogo de la *nivola* unamuniana y su función como portavoz del autor en ella misma. Ambas figuras serán utilizadas para ejemplificar las primeras dos rupturas del pacto de ficción a las que se enfrenta el lector.

En el segundo capítulo la atención se centrará en el protagonista de la *nivola*, Augusto Pérez, y en su entorno, ya que gracias a esta figura y sus constantes cuestionamientos hacia la realidad, se entretejen la tercera y cuarta ruptura del pacto de ficción. Para su desarrollo,

¹² Llamo “pacto de ficción” a ese “contrato de inteligibilidad” al que se refiere Jonathan Culler cuando define al relato, ya que éste “se pacta con el lector [y con el auditor] con objeto de entablar una relación de aceptación, cuestionamiento o abierto rechazo entre su mundo y el que propone el relato. Pero al cuestionar el mundo de acción propuesto, el lector cuestiona también el propio” (Pimentel, 2014: 10).

primeramente se analizará la función de ese desvanecimiento de la frontera entre lo factual y lo posible en el mundo diegético para saber, posteriormente, cómo reacciona Augusto cuando se le define como un ente viviente en esa ficción y cómo, finalmente, se desenvuelve al tomar conciencia de su calidad de personaje.

Por último, en el tercer capítulo se describirá la quinta y última ruptura del pacto de ficción de este trabajo la cual, al implicar directamente al lector, permitirá concluir tanto su función como de las cuatro anteriores y, así, analizar cómo es la recepción una vez que se ha renegociado dicho pacto.

El objetivo, como se dijo desde el inicio, es demostrar que una lectura que analice esas rupturas desde la teoría de la metaficción, podrá considerar las características de ésta como herramientas que le permitan al lector implícito experimentar otro tipo de recepción que, probablemente, sea más profunda y le proponga una reflexión acerca de su propia existencia.

Capítulo I: Miguel de Unamuno, ¿dentro de la novela?

Posiblemente, uno de los motivos por los que *Niebla* se vuelve tan interesante para el lector que la toma por primera vez entre sus manos, es que el nombre del autor que aparece en la portada también lo hace dentro de la historia narrada y, además, que se autodenomine como el creador de ésta. A mi parecer, este evento es fundamental para que el lector comience a cuestionar los límites entre lo factual y lo posible dentro de la *novela* unamuniana.

Me parece que la participación de Miguel de Unamuno en sus obras puede resultar un poco desconcertante desde que se dirige directamente a un lector en sus paratextos¹³ pues, si bien es algo convencional que el autor implícito aparezca en ellos, que se apele constantemente al receptor desde ese momento genera una relación distinta y más estrecha entre éste y aquél.

Por este motivo, en este capítulo se analizará cómo la configuración del autor implícito en los prólogos y epílogos unamunianos podría permitir que un narrador presentado con el nombre de Unamuno y autodenominado como creador de la *novela* permita una ruptura con el pacto de ficción; además, se analizará la imagen de Víctor Goti para mostrar de qué manera su prólogo permite que la frontera entre el mundo factual y el posible dentro de *Niebla* comience a desvanecerse.

¹³ Definidos como “ producciones, verbales o no [...] que no sabemos si debemos considerarlas o no como pertenecientes al texto, pero que en todo caso lo rodean y lo prologan precisamente por *presentarlo*, en el sentido habitual de la palabra, pero también en su sentido más fuerte: *por darle presencia*, por asegurar su existencia en el mundo, su “recepción” y su consumación, bajo la forma (al menos en nuestro tiempo) de un libro [...] El paratexto es para nosotros, pues, aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores y, más generalmente, al público (Genette, 2007: 7).

1. Miguel de Unamuno y sus prólogos

Para comprender la relevancia de un prólogo es importante tomar en cuenta que aun cuando “la obra literaria consiste, exhaustiva o esencialmente, en un texto [éste] raramente se presenta desnudo” (Genette, 2001: 7); pues alrededor de él se encuentran elementos conocidos como paratextos (como el nombre del autor, títulos, ilustraciones y prefacios), que lo presentan y aseguran su recepción (Genette, 2001: 7). Debido a que en este trabajo se analizarán únicamente los prefacios¹⁴, es importante dejar en claro que, aunque “el autor y el editor son (entre otros, jurídicamente) los dos personajes responsables del texto y del paratexto” (Genette: 2001:13), “el único mérito que un autor puede atribuirse por vía del prefacio [...] es el de la veracidad” (Genette: 2001: 176), pues, aunque en el prefacio pueda identificarse con el autor real por mención explícita o índices indirectos (Genette, 2001: 151), y aunque a él se le pueda “atribuir lo que ha sido dicho o escrito [...] la atribución –aun cuando se trate de un autor conocido– es el resultado de operaciones críticas complejas y raramente justificadas” (Foucault, 1984: 51).

Por tanto, aunque en los prólogos unamunianos sea frecuente encontrar al autor implícito dirigiéndose al lector, se debe comprender que esta función sirve para otorgar un grado de veracidad al texto precedido y no para dar a conocer las posturas del autor real; de esta manera puede entenderse que la veracidad tendrá un papel fundamental para la construcción de dichos paratextos y que ésta permitirá que la comunicación establecida con el lector comience desde la lectura de éstos.

¹⁴ Genette califica como prefacio “toda especie de texto liminar (preliminar o posliminar) autoral o alógrafo que constituye un discurso producido a propósito del texto que sigue o que precede” (Genette, 2001:137).

Si bien es frecuente que los autores indiquen a través de sus prólogos la “íntima motivación que les ha llevado a escribir y a publicar sus escritos” (Porqueras, 1965: 7), en el caso de Miguel de Unamuno se caracterizan por ser más explicativos, ya sea para dar claves de lectura o advertir sobre la innovación del sistema empleado, pues la novela podría ocasionar problemas al lector (Criado, 1986: 30). En las obras unamunianas es bastante común encontrar tanto prólogos como epílogos (incluso en ocasiones más de uno), los cuales resultan más interesantes cuando dentro de ellos se hace referencia a los de otras novelas, ya que sirven de ejemplo para recordar lo que le ha sucedido a otros personajes, o para explicar algo respecto a la estructura, ya sea de la historia prologada o del prólogo en sí¹⁵. Esto podría tener la finalidad, según Gonzalo Navajas, de “unirlos inextricablemente con el paradigma semiótico particular que debe determinar otros caminos interpretativos subsiguientes”¹⁶ (Navajas, 1992: 93).

Obras como *Niebla*, *La tía Tula*, *Amor y pedagogía*, *Abel Sánchez*, *Tres novelas ejemplares* y un prólogo, *El otro*, *Cómo se hace una novela* y *San Manuel Bueno mártir* y

¹⁵ Un ejemplo de las referencias entre novelas es el epílogo de *Un pobre hombre rico o el sentimiento cómico de la vida*, en el cual se dice: “Y ahora, mis lectores, los que han leído antes mi *Amor y pedagogía* o mi *Niebla* y mis otras novelas y cuentos, recordando que todos los protagonistas de ellos, los que me han hecho, se murieron o se mataron [...] se preguntarán cómo acabó Emeterio Alfonso. Pero estos hombres así, a lo Emeterio Alfonso –o Don Emeterio de Alfonso– no se matan ni se mueren, son inmortales o más bien resucitan en cadena” (Unamuno, 1963: 130).

En cuanto a la referencia de la estructura, después de que Unamuno establece que el prólogo de *Tres novelas ejemplares* y un prólogo es una novela, “Y a la vez la explicación de mi novelería. O si se quiere *nivolería*” (Unamuno, 2014: 228), dice que las siguientes novelas son ejemplares porque ese prólogo por sí solo “es la novela de mis novelas, desde *Paz en la Guerra* y *Amor y Pedagogía* y mis cuentos –que novelas son– y *Niebla* y *Abel Sánchez* [...] hasta las *Tres novelas ejemplares* [...] ¿ves, lector, por qué las llamo ejemplares a estas novelas?” (Unamuno, 2014: 233); por lo tanto, se puede entender que este prólogo también da sentido a la estructura y finalidad de *Tres novelas ejemplares*.

¹⁶ Como ejemplo, podría tomarse el momento en el que Unamuno permite la posibilidad de considerar como verdadero el argumento de Augusto Pérez cuando habla en el prólogo de *Tres novelas ejemplares* y un prólogo porque, además de la referencia directa a consultar *Niebla*, permite que el lector reconsidera el planteamiento de Augusto: “Porque Don Quijote es tan real como Cervantes; Hamlet o Macbeth tanto como Shakespeare, y mi Augusto Pérez tenía acaso sus razones para decirme, como me dijo –véase mi novela (¡y tan novela!) *Niebla*–, que tal vez no fuese yo sino un pretexto para que su historia y las de otros, incluso la mía misma, lleguen al mundo” (Unamuno, 2014: 228-229).

tres historias más, son anteceditas por prólogos (y en algunos casos como el de *Niebla* por post-prólogos), que le permiten a Miguel de Unamuno explicarle a su lector ya sean las justificaciones de la estructura de su obra, sus intenciones, el proceso de creación o publicación o, incluso, críticas y opiniones más personales acerca de temas políticos en España, otros autores, o hasta situarlas en determinado momento de su vida¹⁷.

Algunas de las obras anteriormente mencionadas, también cuentan con un epílogo donde el autor (o un personaje como en el caso de *Niebla*), relata el final de la historia según lo que haya sucedido con el protagonista de ésta; incluso, se puede llegar a dar los motivos de por qué éste vive y otro de una novela distinta no¹⁸.

Como se puede ver, los prólogos unamunianos van más allá de únicamente explicar el motivo o la inspiración de la obra que anteceden y Gonzalo Navajas atribuye este hecho a la necesidad que tiene un autor de reapropiarse de su obra; es decir, la ficción llega a un punto tal que éste debe hacer uso de prólogos y epílogos como un “intento de detener el movimiento de ficcionalización” (Navajas, 1992: 93).

Si se toma en cuenta que el prólogo es un texto en sí y que tiene sus propias formas de textualización (Navajas, 1992: 93), podría pensarse que el modo enunciativo¹⁹ de Unamuno propone su intromisión en la diégesis²⁰ de sus obras; por ejemplo, cuando el autor

¹⁷ Unamuno aclara que se dirige a cada lector individualmente en el prólogo de la segunda edición de *Amor y pedagogía*, cuando dice “Al frente de la primera edición de esta obra, la de 1902, aparecía esto, que se produce ahora: “Al lector, dedica esta obra, *El autor*”. 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, a la individual y personal intimidad del lector de ella, a su realidad, no a su aparenzialidad” (Unamuno, 2002: 188-189). Sobre las intenciones que persigue con su obra: “Por otra parte, no he escrito esta obra no más que para que los espectadores y las espectadoras pasen el rato, mascullando acaso chokolatinas” (Unamuno, 1993: 70).

¹⁸ Véase la nota 12 del presente trabajo.

¹⁹ Considérese esto al pensar que Miguel de Unamuno es un narrador dentro de su propio prólogo y que puede hacer uso de una focalización: “*tamiz de conciencia* por el que se puede pasar la información narrativa transmitida por medio del discurso narrativo” (Pimentel: 2014: 98).

²⁰ Tomaré el término “diégesis” de la cita que hace Luz Aurora Pimentel de Genette donde esto se define como “el universo espaciotemporal que designa el relato” (Pimentel, 2014: 11).

menciona en *La novela de Don Sandalio, jugador de ajedrez*: “No hace mucho recibí carta de un lector para mí desconocido, y luego copia de parte de una correspondencia que tuvo con un amigo suyo y en que éste le contaba el conocimiento que hizo con un Don Sandalio, jugador de ajedrez, y le trazaba la característica del Don Sandalio” (Unamuno, 1963: 63), se hace referencia a que la historia que está a punto de ser narrada fue conocida por Unamuno a través de una especie de manuscrito encontrado por el que obtiene información de vida del protagonista de su novela. Si se toma en cuenta que los paratextos buscan dar un grado de veracidad a la historia que acompañan, se podría pensar que el autor juega con la textualización misma del prólogo para generar, en primer lugar, esa condición y, en segundo lugar, una especie de intromisión dentro del universo diegético²¹, pues si ese manuscrito no es real, el lector remitente de la carta mencionada es también un personaje y Unamuno juega con él siendo parte, al mismo tiempo, de la historia.

Este interés por darle un grado de veracidad a la historia que se prologa también se puede notar en el epílogo, por ejemplo, el de *San Manuel Bueno Mártir*, cuando incluso la realidad de Unamuno es cuestionable mientras que la de San Manuel Bueno no: “De la realidad de este San Manuel Bueno, mártir, tal como me le ha revelado su discípula e hija espiritual, Ángela Carballino, de esta realidad no se me ocurre dudar. Creo en ella más que creía en el mismo santo, creo en ella más que creo en mi propia realidad” (Unamuno, 1963: 59).

Como es posible notar, es importante el hecho de que la historia narrada tiene como origen un suceso o una persona real y existente en el mundo factual. A partir de estas

²¹ Definido como “un mundo poblado de seres y objetos inscritos en un espacio y un tiempo cuantificables, reconocibles como tales, un mundo animado por acontecimientos interrelacionados que lo orientan y le dan su identidad al proponerlo como una ‘historia’” (Pimentel, 2014: 11).

referencias, algunos críticos han tomado la idea de que la obra de Unamuno en su mayoría es autobiográfica y que él y sus ideas (incluso sus sentimientos), se expresan a través de sus personajes²².

Desde el momento en que Unamuno como prologuista intenta otorgar un grado de veracidad a la historia que le continúa, se comienza a crear un vínculo entre la obra y el autor implícito porque éste no se ocupa únicamente de describir el por qué o el para qué de su novela, sino que se inmiscuye y forma parte del proceso en el que ésta nació; esto puede intensificarse un poco más cuando el autor, al prologar su historia, definirla y delimitarla, decide marcar constantemente el sentido de propiedad de sus creaciones siempre dirigiéndose a ellas como “mi Augusto Pérez”, “mi Jugo de la Raza”, “mi Don Sandalio”, etc.

Si se toma en cuenta que el prólogo es la forma en la que el autor puede reapropiarse del texto (Navajas, 1992: 93), puede interpretarse que Unamuno refleja una autoridad que no sólo crea, sino que controla (Navajas, 1992: 76). Esta autoridad continuaría en el resto de la novela cuando el narrador se proclama como el creador de la novela pues, según Navajas, cuando el autor adopta el dominio de la narración, ésta llega al lector sin mediaciones por lo que a este último no se le dejan dudas sobre el origen de las ideas o de los personajes, lo cual permite que: “el lector, lo mismo que Augusto, sabe que, en todo lo concerniente al texto, ha de relacionarse directamente con Unamuno. Con un Unamuno, además, que se corresponde con el sujeto específico que vive y escribe en Salamanca y no con la figura literaria ubicada transhistóricamente en el paradigma de la literatura” (Navajas, 1992: 79).

²² Manuel García Serrano califica de autobiográfica “la entera obra de Unamuno” (García, 2014: 122); y Rosendo Díaz-Peterson menciona que la literatura era un medio que Unamuno tenía para realizarse, que escribía novelas para expresar sus sentimientos (Díaz, 2013: 297); y que Augusto refleja el deseo unamuniano de abandonar una corriente filosófico-religiosa (Díaz, 2013: 255).

De esta forma, una vez establecida la norma de control que tiene el Unamuno prologuista con las criaturas creadas para sus historias, puede considerarse que tanto la intención de otorgar un carácter de veracidad al texto, como las constantes referencias a otras obras escritas por este autor dentro de los prólogos, podrían comprenderse como el primer momento en que el lector tiene contacto con el autor implícito de manera directa, pues éste concibe que quien le habla es el propio Miguel de Unamuno y que es él quien le explica el por qué, el para qué y el cómo de su novela (tal como lo hacen los prólogos); ese primer acercamiento, podría decirse, tiene lugar gracias a que el autor apela directamente al lector que tiene en sus manos la obra que él prologa. Tanto al inicio como en el medio y al final de estos prefacios, el lector es constantemente mencionado ya sea para dialogar con él sobre algún tema, para darle un consejo e invitarlo a crear, para hacer de su conocimiento que también es parte de la creación de Unamuno así como éste lo es de él o simplemente para dedicarle la novela²³.

²³ Para ejemplificar estas situaciones, son útiles dos novelas unamunianas: *Tres novelas ejemplares y un prólogo* y *Amor y pedagogía*; en la primera Unamuno llama directamente a su lector para contrarrestar la opinión de los críticos acerca de la relación que existe entre la figura de Augusto Pérez y él: “Te aseguro, lector, que si Gustavo Flaubert sintió, como dicen, señales de envenenamiento cuando estaba escribiendo, es decir, creando, el de Ema Bovary [...] cuando mi Augusto Pérez gemía delante de mí [...] sentía yo morirme. “¡Es que Augusto Pérez eres tú mismo!...” –se me dirá–. ¡Pero no! Una cosa es que todos mis personajes novelescos, que todos los agonistas que he creado los haya sacado de mi alma, de mi realidad íntima [...] y otra cosa es que sean yo mismo” (Unamuno, 2014: 231). Y después recomienda “Si quieres crear, lector, por el arte, agonistas-trágicos, cómicos o novelescos, no acumules detalles, no te dediques a observar exterioridades de los que contigo conviven, sino trátalos, excítalos si puedes, quíérellos sobre todo y espera a que un día –acaso nunca– saquen a luz y desnuda el alma de su alma, el que quieren ser, en un grito, en un acto, en una frase, y entonces toma ese momento, mételo en ti y deja que como un germen se te desarrollen en el personaje de verdad, en el que es de veras real” (Unamuno, 2014: 232).

En *Amor y pedagogía* el autor vasco menciona la importancia de su lector “Parémonos. Me has venido, lector, acompañando en este mutuo monodialogo; 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. Gracias, pues, gracias de corazón por ello. Y como es tu obra se ofrece tuyo EL AUTOR” (Unamuno, 2002: 199); y en el segundo prólogo a la misma novela, Unamuno escribe: “Al frente de la primera edición de esta obra, la de 1902, aparecía esto, que se reproduce ahora: ‘Al lector, dedica esta obra, *El autor*’. Al lector y no a los lectores, a cada uno de estos y no a la masa –público– que forman. Y en ello mostré mi propósito de dirigirme a la íntima individualidad, a la individual y personal intimidad del lector de ella, a su realidad, no a su aparentalidad. Y por eso le hablaba a solas los dos, oyéndonos los respiros, alguna vez las palpitaciones del corazón, como en confesionario” (Unamuno, 2002: 188).

Estas constantes invocaciones al lector y la frecuente referencia que se hace a su participación en la elaboración misma de la historia, se pueden observar con mayor facilidad en el prólogo a *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, ya que Unamuno suele dar a entender que necesita de sus lectores para crear las obras; esto genera que el lector considere su intervención como algo esencial para la novela pues, posiblemente, sin él la obra de Unamuno no podría existir (Navajas, 1992: 83). Por ello, se puede pensar que la relación autor-lector es muy estrecha, ya que aquél requiere de éste para llevar a cabo su proceso creativo; y se puede volver aún más cercana cuando la creación se torna en que “hacerse el yo involucra al lector. Somos la obra de los demás que, al leernos [...] nos hacen. El autor, a su vez, hace al lector” (Navajas, 1992: 85).

Pedro Ribas dice que Unamuno, en lugar de buscar un público o lectores impersonales, busca personas con las cuales compartir lo que le ocurre a los personajes de las novelas (Ribas, 2002: 75), ya que la literatura es como un juego en el que participan el autor y el lector “en calidad de cómplices” en el que ambos son conscientes de que “el texto es un juego, una ficción” (Ribas, 2002: 77). Al generar esta percepción de cercanía y compañerismo creador, el prologuista (Unamuno) permite que el lector forje su pacto de ficción de una forma mucho más íntima con la novela, por tanto, si la voz que él lee se presenta como Miguel de Unamuno y le dice que la historia a punto de narrarse fue hallada en un manuscrito o inspirada a partir de una carta enviada por otra persona, entonces el lector lo comprenderá y aceptará *como si* fuera cierto, por lo que el sentido de veracidad del relato crecerá y abrirá la posibilidad de que el autor hable directamente con el lector durante la novela, cuando el narrador se presente con el nombre de Miguel de Unamuno, tal como lo hizo en el prólogo.

En *Tres novelas ejemplares y un prólogo* y en *Un pobre hombre rico o el sentimiento cómico de la vida* existen referencias a *Amor y pedagogía* y *Niebla*²⁴, las cuales permiten que Unamuno hable de la suerte de sus personajes, de los propósitos que persigue con esa obra y su destino personal; Manuel García Serrano menciona que esas alusiones sirven para que el autor vasco y sus digresiones políticas, filosóficas y literarias se incorporen a la trama narrada (García, 2014: 124); por tanto, Unamuno funciona como un autor ficcionalizado desde que se incluye en las historias esbozadas en sus prólogos.

Ahora, específicamente en el caso de *Niebla*, pasa algo mucho más interesante debido a que esta novela cuenta con un prólogo, un post-prólogo y un metálogo²⁵ (Unamuno, 2014: XXI)²⁶ –es decir, “La historia de *Niebla*”– donde el primero está bajo el cargo de Víctor Goti, el segundo habla sobre el poder de Unamuno sobre su prologuista y el tercero contextualiza la obra y su realización. Esta disposición textual juega de otra forma las piezas que permiten la relación que hasta ahora se ha visto entre el lector y el autor implícito: en primer lugar el prologuista rompe la barrera entre lo factual y lo posible sin que el receptor lo comprenda de inmediato²⁷ y, en segundo lugar, el post-prologuista Miguel de Unamuno se aprovecha de esa situación para remarcar su superioridad frente a Goti pues, si bien sigue sin aclarar que este último es uno de sus personajes (pensando en un lector primerizo), lo amenaza con hacerle lo mismo que a su amigo Pérez, es decir, o dejarle morir o matarlo (XV).

²⁴ Véase la nota 12 del presente trabajo.

²⁵ Miguel de Unamuno renombra de esta manera a “La historia de *Niebla*” publicada en 1935: “Sospecho que lo más de este prólogo –metálogo–, al que alguien le llamaría autocrítico, me lo haya sugerido, cuajando de su niebla, aquel don –merece ya el don– Antolín Sánchez Paparrigópulos [...]” (Unamuno, 2014: XXI).

²⁶ Debido a que en esta tesis se empleó la edición de *Niebla* de la editorial Porrúa publicada en 2014 y no se comparará con ninguna otra edición –ya que la seleccionada cuenta con el compendio del prólogo, post-prólogo y metálogo, además de una división visual cuando el narrador interviene en el mundo diegético–, a partir de este momento se hará referencia sólo a la página citada, esto con la finalidad de una lectura más cómoda.

²⁷ Este tema será desarrollado en el tercer apartado de este capítulo.

Hasta este momento el lector no se ha visto envuelto en esos discursos porque no ha sido apelado; su primera mención aparece en el metálogo “La historia de Niebla”, lo cual permite que pueda construir de nuevo ese diálogo con Unamuno, ya que éste contextualiza su obra con circunstancias vivenciales como la dictadura, el destierro y su despido durante su primera rectoría en la Universidad de Salamanca (XVII), y propone posibles estados de recepción que sus lectores podrían experimentar al enfrentarse con una nueva lectura cada que consultaran la novela (XVII).

Después de veintiún años de la publicación de *Niebla*, el metálogo es el primero donde Unamuno habla de Augusto Pérez directamente como un ente de ficción. Lo explica mediante una escena en la que rememora un sueño donde se plantea la posibilidad de resucitar a su protagonista en la reedición, a lo que éste responde “me preguntó si creía yo posible resucitar a Don Quijote, y al contestarle que ¡imposible!: ‘Pues en el mismo caso estamos todos los demás entes de ficción’” (XVII). A partir de eso, Unamuno se pregunta “¿ente de ficción? ¿Ente de realidad? De realidad de ficción, que es ficción de realidad” (XVIII) y menciona una anécdota de sus hijos cuestionando la existencia de los dibujos mediante la que decide dividir el mundo en dos y dice:

Todo este mi mundo de Pedro Antonio y Josefa Ignacia, de don Avito Carrascal y Marina, de Augusto Pérez, Eugenia Domingo y Rosarito, de Alejandro Gómez, “nada menos que todo un hombre”, y Julia, de Joaquín Montenegro, Abel Sánchez y Elena, de la Tía Tula, su hermana y su cuñado y sus sobrinos, de San Manuel Bueno y Ángela Carballino –una ángela–, y de don Sandalio, y de Emeterio Alfonso y Celedonio Ibáñez, y de Ricardo y Liduvina; todo este mundo, que me es más real que el de Cánovas y Sagasta, de Alfonso XIII, de Primo de Rivera, de Galdós, Pereda, Menéndez y Pelayo y todos aquellos a quienes conocí o conozco vivos, y a algunos de ellos los traté o los trato. En aquel mundo me realizaré, si es que me realizo, aún más que en este otro (XXI).

Como se puede ver, aunque la división entre el mundo fáctico y el posible existe, Unamuno le da un toque de “mayor realidad” al conformado por los personajes de sus novelas, así que

establece una completa cercanía entre él (autor) y sus obras, que, como ya se había mencionado, es un elemento importante que debe existir para formar una relación estrecha entre aquél y su lector; esto se refleja al final del metálogo de *Niebla* cuando Unamuno se dirige directamente a sus receptores y les dice “por esto os digo, lectores de mi *Niebla*, soñadores de mi Augusto Pérez y de su mundo, que esto de la niebla, esto es la *nivola*, [...], esto es la historia [...]” (XXIII).

Esta relación estrecha entre autor y lector es visible en cada uno de los prólogos aquí citados. Incluso, aunque en *Niebla* ésta no se construye desde el prólogo porque se utiliza la imagen de Víctor Goti, sí se crea una herramienta (en forma de “metálogo”) que genera un diálogo directo que no tome en cuenta qué tan ficticio o tan real sea ese acercamiento; por tanto, podría considerarse que el Miguel de Unamuno que habla en el prólogo de cierta novela, es la representación ficcionalizada del autor mencionado en la portada de ésta, el que se puede identificar con el que vive en Salamanca; empero, posiblemente en ese momento no sea tanta la sorpresa de esa identificación gracias a que esta técnica es habitual en los paratextos y porque la historia no ha comenzado, así que no se genera un conflicto entre un mundo diegético y uno factual. Sin embargo, el hilo que comienza a tejer el prólogo, al menos en las obras unamunianas, permite que el lector genere una cercanía con esa voz llamada “Miguel de Unamuno”, y que construya una relación de identificación que, finalmente, le permitirá notar algo extraño dentro del relato cuando el narrador mencione su nombre y sea homónimo a éste.

2. Primera ruptura de ficción: Miguel de Unamuno como narrador creador

Una vez leído el prólogo que antecede a la novela que se lee, comienza el relato²⁸ que se desarrolla en un determinado universo diegético²⁹ donde se presentan las acciones de los personajes que le dan vida a la historia³⁰; el narrador, por medio de su acto de narración³¹, es quien crea ese canal de comunicación que permite llevar hasta el lector toda la información necesaria para que la conozca (Pimentel, 2014: 11).

A partir de esto, se puede deducir que el papel del narrador es fundamental para llevar a cabo la comunicación narrativa y que su función es una pieza clave en la lectura, ya que en *Niebla*, a diferencia de otras obras unamunianas, el lector no obtiene su cercanía con el autor de la novela en el prólogo debido a que la voz corresponde a Víctor Goti y no a la de Miguel de Unamuno³².

En *Niebla* el acercamiento entre autor y lector no tiene fuerza ni en el prólogo, ni en el post-prólogo sino hasta el metálogo, por ello cobra mayor intensidad que el narrador resulte ser homónimo a Miguel de Unamuno, lo cual genera una ruptura entre los límites de lo factual y lo posible; para comprender mejor esta relación, es importante hablar sobre la distinción entre uno y otro, pues eso permitirá comprender de qué manera se lleva a cabo la ruptura con el pacto de ficción.

²⁸ Ricoeur citado por Pimentel: el relato es “la construcción progresiva, por la mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional” (Pimentel, 2014: 10).

²⁹ Véase la nota 17 del presente trabajo.

³⁰ La historia está “constituida por una serie de acontecimientos inscritos en un universo espaciotemporal dado. En un universo diegético [...] se propone como el nivel de realidad en el que actúan los personajes” (Pimentel, 2014: 11).

³¹ “El acto de la narración establece una relación de comunicación entre el narrador, el universo diegético construido y el lector” (Pimentel, 2014: 12).

³² Este tema se desarrollará en el siguiente apartado, ya que en este momento atañe la figura de Miguel de Unamuno como parte de la novela (para generar una continuidad con su presencia en el prólogo) y más adelante la atención se fijará únicamente en Goti y en su función como prologuista.

Una vez que es percibida la importancia del canal de comunicación que se crea entre autor implícito-lector a partir de las apelaciones a éste en el prólogo, se puede entonces imaginar que el narrador, ya dentro de la historia, puede ser un elemento importante que provoque un extrañamiento en su lector³³ al utilizar el mismo nombre que el autor citado en la portada de la novela. Isabel Criado Miguel en *Las novelas de Miguel de Unamuno* hace referencia a la relación de un autor con su obra y menciona que, si bien cuando éste mantiene una relación implícita con el texto intenta “pasar desapercibido y conceder autonomía a su ficción” (Criado, 1986: 35); pues al mantener una relación explícita, “rompe la ilusión de realidad de la novela y hace caer en la cuenta al lector de que está ante una ficción” (Criado, 1986: 35). Por tanto, es importante considerar qué tipo de narrador tiene *Niebla* para conocer la estrategia que es aplicada en ella.

Para mirar más detenidamente ese proceso, hay que observar los dos momentos del narrador, cuando se mantiene al margen de la historia y cuando se involucra en ella. Criado Miguel habla sobre dos maneras características de este autor para novelar, la primera “en que el autor intenta fingir la realidad de lo narrado” y que utiliza la técnica del manuscrito como es el caso de *La tía Tula* y *San Manuel Bueno, mártir* (Criado, 1986: 23), y la segunda que, simultáneamente: “es la novela en que el autor crea mundos poniendo de manifiesto la existencia de un narrador que plantea problemas de organización de lo narrado o valora el grado de veracidad, o generaliza, ironiza o se relaciona afectiva o intelectualmente con la historia que cuenta” (Criado, 1986: 23), pues en ellas “se rompe todo fingimiento de realidad y se manifiesta como pura ficción” (Criado, 1986: 23) y se exhiben los elementos ficcionales,

³³ El extrañamiento, también llamado “desfamiliarización”, es el método mediante el que “el escritor busca crear una imagen nueva que necesita de una percepción inédita –o al menos no habitual– de la realidad, puede ser aplicado aquí a pesar de que en este caso no haga referencia a la realidad externa sino a la misma realidad novelística (Dotras, 1994: 75).

estrategia que iniciaría con *Amor y pedagogía* y se perfeccionaría en *Niebla*. Para conseguir el enjuiciamiento sobre el proceso narrativo o plantear temas respecto a la ficción, según Criado, Unamuno rompe el pacto narrativo e interviene de forma explícita en la novela como narrador (1986: 30), por la intención que tiene el autor de reflexionar la dependencia que el personaje tiene hacia él, pues su interés es “romper la ilusión de la realidad de lo narrado o presentado y poner en evidencia su condición ficticia” (Criado, 1986: 30).

Desde el primer capítulo hasta el vigésimo tercero, el narrador de *Niebla* se puede definir como un heterodiegético con focalización cero que se desplaza a su disposición entre las mentes de los personajes. Desde el inicio demuestra que conoce los pensamientos internos de Augusto Pérez, el protagonista de la *nivola*, cuando describe la escena en la que el personaje está parado en la puerta de su casa mientras sostiene una sombrilla y llueve ““Es una desgracia esto de tener que servirse uno de las cosas –pensó Augusto–; tener que usarlas”” (3). Este narrador es testigo de las charlas entre Augusto y el resto de los personajes, de los monólogos interiores de éste e, incluso, de los encuentros de quienes no están cerca de aquél (p. e., la discusión entre Mauricio y Eugenia en el capítulo XVI).

En cambio, entre los capítulos XXIII y XXIV existe una ruptura con ese estilo de narración que, de hecho, se ve representada por la división de un párrafo en itálicas enmarcado por unas líneas punteadas. El párrafo se ve y versa así:

.
Mientras Augusto y Víctor sostenían esta conversación nivolesca, yo, el autor de este nivola que tienes, lector, en la mano, y estás leyendo, me sonreía enigmáticamente al ver que mis nivolescos personajes estaban abogando por mí y justificando mis procedimientos, y me decía a mí mismo: “¡Cuán lejos estarán estos infelices de pensar que no están haciendo otra cosa que tratar de justificar lo que yo estoy haciendo con ellos! Así, cuando uno busca razones para justificarse no hace en rigor

otra cosa que justificar a Dios. Y soy yo el Dios de estos dos pobres diablos nivolescos” (105).

Ésta es la primera vez que el narrador de *Niebla* se presenta y autodenomina como el autor de la *nivola*. Gracias a este fragmento se produce la primera ruptura de ficción, pues, además de que el lector es directamente llamado, incluso por medio de una aposición, “no le basta al narrador con presentarse como autor de su obra, intenta también que el libro³⁴, el objeto que el lector tiene en sus manos, forme parte de la ficción” (Lens, 2011: 10); es decir, en el instante en que el lector comprende que el objeto que sostiene y que lee es el mismo del que habla el narrador, que además se ha presentado como el creador de éste y de la historia que contiene, la línea que divide a lo factual de lo posible ha sido quebrantada y la una se confunde con la otra; por tanto, el pacto de ficción tiene una ruptura debido a que el receptor del relato se enfrenta a un extrañamiento cuando el mundo posible parece invadir al factual.

Si bien el ahora reconocido como narrador y “creador” de *Niebla*, guarda la misma distancia y externalidad respecto al relato desde el capítulo XXIV hasta el XXX, en el XXXI se involucra directamente con la historia, se incluye en ella convirtiéndose en un narrador homodiegético que interactúa directamente con los otros. Después de representar mediante discursos directos³⁵ la conversación que tienen Víctor Goti y Augusto Pérez acerca de la vida, el suicidio, la realidad y la ficción, tiene lugar un encuentro entre el protagonista y el presunto creador de esta *nivola*. A pesar de que hay varios puntos clave en este capítulo de *Niebla*, en

³⁴ Este elemento permite que *Niebla* forme parte de las novelas autorreferenciales, ya que “se centra en el proceso de su propia creación, su ir haciéndose, ya sea para ocuparse del acto de escribir, del complementario acto co-creador de leer o de la obra misma” (Dotras, 1994: 26). Este tema será más profundizado en el siguiente apartado, cuando se analice la figura de Víctor Goti.

³⁵ “En el discurso directo de los personajes, la orientación figural asume las formas del monólogo, el diálogo, el diario, entre otras, formas discursivas no mediadas por el narrador, y que por ende se organizan en torno a la perspectiva del personaje, es decir en torno a restricciones de orden espaciotemporal, cognitivas, etc., y que se derivan del discurso en tanto que acción en proceso y no en tanto que acontecimientos narrados” (Pimentel, 2014: 115).

este momento sólo tomaré aquello en lo cual el narrador construye su imagen como la ficcionalización de Miguel de Unamuno, pues las consideraciones entre los cuestionamientos de la línea entre realidad-ficción serán planteadas en el siguiente capítulo.

Primero, el narrador-creador dice “aquella tempestad del alma de Augusto terminó [...], en decisión de suicidarse [...]. Mas antes de llevar a cabo su propósito [...] ocurriósele consultarlo conmigo, con el autor de este relato” (122); ésta es la segunda vez que el narrador se presenta y autodenomina el autor de *Niebla*; sin embargo, en ninguna de esas dos intromisiones se ha presentado, tal cual, con el nombre de “Miguel de Unamuno”, el lector puede considerar la posibilidad de que ésa sea la identidad del que se proclama el autor de la *nivola*. Para fortalecer esa idea, el narrador continúa:

Por entonces había leído Augusto un ensayo mío en que, aunque de pasada, hablaba del suicidio, y tal impresión pareció hacerle, así como otras cosas que de mí había leído, que no quiso dejar este mundo sin haberme conocido y platicado un rato conmigo. Empezó, pues, un viaje acá, a Salamanca, donde hace más de veinte años que vivo, para visitarme” (122).

Como puede verse, el nombre del autor que aparece en la portada sigue sin ser mencionado; sin embargo, cuenta con ciertas características que porta el Miguel de Unamuno real: es un ensayista que, a veces, “de pasada” habla sobre el suicidio³⁶ y vive en Salamanca. Esta constante referencia a lo que se sabe del autor vasco continúa cuando el narrador menciona:

Empezó hablándome de mis trabajos literarios y más o menos filosóficos, demostrando conocerlos bastante bien, lo que no dejó, ¡claro está!, de halagarme, y enseguida empezó a contarme su vida y sus desdichas. Le atajé diciéndole que se ahorrara aquel trabajo, pues de las vicisitudes de su vida sabía yo tanto como él, y se lo demostré citándole los más íntimos pormenores y los que él creía más secretos (122-123).

³⁶ Unamuno solía utilizar el suicidio como imagen, ya fuera para referirse a una cuestión moral (“La vida es sueño reflexiones sobre la regeneración de España” de 1898); a una situación religiosa (“La fe” de 1900) o a una condición intelectual (“Algunas consideraciones sobre la literatura hispano-americana. A propósito de un libro peruano” de 1905). Sin embargo, también habla de él como acción de cometer homicidio contra uno mismo y su comparación con el asesinato (“¿Qué es la verdad?” de 1906).

Una vez más se puede establecer una relación entre el narrador y la imagen de Miguel de Unamuno, pues se sabe que este autor tuvo una extensa producción de creaciones tanto literarias (ya sea poesía, teatro o novela), como ensayísticas y que participó como colaborador en varios periódicos (Unamuno, 2007: XI). Esas coincidencias podrían ayudar a que este narrador homodiegético tenga mayor control sobre el relato cuando demuestra que conoce hasta los secretos más privados del protagonista y puede mencionarlos sin menor complicación, lo cual “forja la ficción de que se cuenta algo con excepcional conocimiento de lo que se cuenta” (García, 2014: 150).

Según la descripción del narrador, el lector puede saber que Augusto se ha aterrado al escuchar esa declaración (123), lo cual le permitiría a aquél notar que sucede algo extraño en la *novela* pues el narrador se jacta de ser el creador del protagonista y se empeña en hacerle comprender que no existe en el mundo factual, que es un ente de ficción (123), situación que no suele ser común en una narración.

La identidad del narrador es plenamente identificada como “Miguel de Unamuno” durante este encuentro por medio de la voz de Augusto quien, al comenzar a debatir con su supuesto creador, le dice, primeramente, “Mire usted, don Miguel..., no sea que esté usted equivocado [...]” (124), y después “No se exalte así, señor de Unamuno [...] tenga calma”³⁷ (124); si en algún momento el lector había considerado la posibilidad de que el narrador no tuviera relación con el Miguel de Unamuno que aparece en la portada, en este enfrentamiento

³⁷ Resulta interesante que el narrador sea nombrado por primera vez por Augusto Pérez, pues se puede generar la ilusión de una creación recíproca en la que cada uno requiera del otro para existir dentro del mundo diegético de *Niebla*, es decir, aunque el narrador tiene poder sobre el protagonista por ser su creador, este último también le ha creado al darle un nombre, por lo tanto, aquél también necesitó de éste para contar con una personalidad y con una identificación.

se puede interpretar que el narrador funciona como una representación del autor ficcionalizado.

Como debería de esperarse, encontrarse en esta situación produce un extrañamiento en el lector ya que es confuso que “el nombre del autor, que según el pacto [de ficción] debería figurar en el mismo plano de la realidad que él, aparezca mencionado en el plano de la ficción” (Lens, 2011: 12). Gonzalo Navajas habla acerca de este comportamiento y menciona que el texto es para Unamuno un modo de ejercer autoridad, pues no sólo lo crea, sino que controla lo que hay en él (Navajas, 1992: 76).

Se sabe que en la ficción existen personajes y nítidamente diferenciados, por ello, puede notarse que en el caso de *Niebla* no sólo esas diferencias se confunden, sino que “la separación entre autor, narrador y personaje se hace nebulosa” ya que Unamuno ha creado “narradores que tienden a confundirse con él mismo de manera que la distancia con relación a él es mínima o ha sido eliminada” (Navajas, 1992: 78). A partir de estas circunstancias, al lector, como a Augusto, ya no puede caberle duda de que todo lo concerniente al texto se relaciona directamente con Unamuno, es decir, con el sujeto que vivió y escribió en Salamanca, “no sólo con una figura literaria ubicada transhistóricamente en el paradigma de la literatura” (Navajas, 1992: 79).

Si bien la historia de una novela no es como tal ni verdadera ni falsa, gracias al pacto de ficción el lector participa con el narrador en un juego regulado en que aquél la lee *como si* mediante ella entrara a otro mundo posible (García, 2014: 75), y sabe que, aun cuando reconoce esa narración como una ficción que no representa la realidad, “las reglas del juego de lectura le comprometen a figurarse [...] una situación representada, y a sumergirse así en una experiencia imaginaria” (García, 2014: 79); todo esto se ve alterado cuando el propio

narrador dice directamente que lo leído es una ficción, que todos los personajes que allí se desenvuelven fueron creados por él y que fueron escritos en una *nivola* que está entre las manos del lector. De esta manera, los límites entre el mundo factual y el posible se ven diluidos gracias a que la voz del narrador corresponde a la del autor que, supuestamente, está en el mismo plano de realidad que el lector

Toda esta estrategia del narrador al identificarse con el autor de la *nivola*, con el mismo Miguel de Unamuno, permite que su presencia explícita provoque la consciencia en el lector de que frente a él tiene una ficción (Criado, 1986: 35); pero, de igual forma, abre la posibilidad de generar una distinción entre narrador y personajes que le da poder a aquél de ejercer juicios valorativos y/o morales, y de ser irónico o cruel, llegando a ridiculizar a éstos (Criado, 1986: 54).

Por tanto, si ya se había hablado de Unamuno hace uso de técnicas como el manuscrito encontrado para darle un grado de veracidad a la historia y así inmiscuirse dentro de las historias que esboza en sus prólogos³⁸, puede considerarse que se ficcionaliza dentro del mundo diegético en el momento en que se identifica con el narrador de su *nivola* y consigue interactuar con sus personajes³⁹. Esta situación permite que la imagen de Miguel de Unamuno como narrador-creador, personaje y autor sea fundamental para construir la condición lectora que se enfrente a la recepción de *Niebla*, pues el extrañamiento que vive el lector a partir de las rupturas generadas en el pacto de ficción provocan que la línea entre

³⁸ Este tema fue analizado en el primer apartado de este capítulo.

³⁹ Téngase en cuenta que el Miguel de Unamuno del prólogo no es el mismo al de la novela, ya que el primero es un autor implícito que hace uso del paratexto para otorgar un sentido de veracidad a la historia que precede, el cual no intenta generar la ilusión de que sus personajes existen en el mundo factual sin adentrarse en la ficción; mientras que el segundo es un autor ficcionalizado representado mediante un narrador homodiegético que, lógicamente, se encuentra dentro del mundo diegético.

realidad y ficción sea mucho más delgada de lo común, aun cuando tiene las herramientas para comprender que todo lo narrado es una historia ficticia.

De esta forma, a pesar de que el suceso con el narrador-creador tiene lugar casi al final de la *nivola*, podría considerarse que es el primer momento en que el lector se ve afectado por la metaficción. Aun cuando pudo percibir previamente que Víctor Goti, el prologuista, era en realidad un personaje de la historia que leía, el impacto de que el narrador ocupe el nombre del autor real y exhiba la ficcionalidad del relato, rompe por completo con el esquema y las reglas del juego de lectura entre el narrador y él.

Justo después de este proceso, podría pensarse en la función de Víctor Goti como personaje y como prologuista de ese libro que el lector tiene en las manos, del que ya el narrador hizo mención.

3. Segunda ruptura de ficción: Víctor Goti

Uno de los temas más estudiados en torno a *Niebla* es la imagen de Víctor Goti, un personaje un tanto fuera de lo común, pues prologa la novela de la que forma parte y lo hace como amigo del protagonista de la historia, lo cual le permite sobrepasar los límites de la ficción (Criado, 1986: 31). En este caso, lo primero que me interesa analizar es cómo la participación de Víctor Goti como prologuista de *Niebla* puede generar la segunda ruptura de ficción para el lector ya que, después de haber vivido el extrañamiento de ver a un ente identificable en el mundo factual (Miguel de Unamuno), sumergido en la ficción narrativa como narrador y también como personaje, debe notar la similitud de la condición de Goti al intervenir un plano más cercano a la realidad desde su ficción.

Después será importante analizar la manera en que este personaje funciona como portavoz del autor para ejercer algunos juicios en el prólogo, como ya se ha mencionado que Unamuno solía hacer en los propios, y cómo, a partir de esto, Goti es una pieza fundamental para comprender a *Niebla* como una novela –o *nivola*– autogeneradora⁴⁰, cuestión que reforzaría la ruptura ficcional para el lector.

Primero quisiera observar lo sucedido con la presentación de Goti antes de que el lector tenga oportunidad de saber que se trata de un personaje de la novela misma. Al iniciar el prólogo de *Niebla*, la persona encargada de éste se presenta al decir “Se empeña don Miguel de Unamuno en que ponga yo un prólogo a este su libro en que relata la tan lamentable historia de mi buen amigo Augusto Pérez y su misteriosa muerte [...]” (VII); el lector al llegar a este punto, podría pensar que la novela está basada en algún personaje real y, lógicamente, en algún evento desafortunado que tuvo lugar en cierto lugar y llegó a conocimiento de Unamuno por distintas circunstancias.

Si el lector que se enfrenta a esta situación es tan perspicaz como Unamuno ha planteado que debe ser su receptor⁴¹, entonces podría preguntarse quién es ese prologuista; por este motivo, Víctor Goti menciona inmediatamente:

Parecerá acaso extraño a alguno de nuestros lectores que sea yo, un perfecto desconocido en la república de las letras españolas, quien prologue un libro de don

⁴⁰ En este tipo de novelas se da “la impresión de que la obra se crea a sí misma” (Dotras, 1994:16).

⁴¹ Dice Miguel de Unamuno en su *Don Sandalio, jugador de ajedrez*: “Mis lectores, los míos, no buscan el mundo coherente de las novelas llamadas realistas –¿no es verdad, lectores míos? –; mis lectores, los míos, saben que un argumento no es más que un pretexto para una novela, y que queda, ésta, la novela, toda entera, y más pura, más interesante, más novelesca, si se le quita el argumento” (Unamuno, 1963: 96); por lo que se puede deducir que él espetaba que sus lectores debían tener este tipo de conocimiento/ postura al leer sus novelas. Incluso, el autor llega a establecer que no está dispuesto a complacer caprichos de sus lectores: “Como esto que escribo, lector, es una novela verdadera [...] no tengo por qué satisfacer tu interés folletinesco y frívolo. 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” (Unamuno, 1977: 87). Como dice Gonzalo Navajas, “Unamuno tiende a producir obras completamente hechas que determinan incluso el concepto del lector que debe aplicarse en la aproximación a su obra” (Navajas, 1992: 87).

Miguel, que es ya ventajosamente conocido en ella, cuando la costumbre es que sean los escritores más conocidos los que hagan en los prólogos la presentación de aquellos otros que lo sean menos. Pero es que nos hemos puesto de acuerdo don Miguel y yo para alterar esta perniciosa costumbre, invirtiendo los términos, y que sea el desconocido el que al conocido presente (VII).

De esta manera, se podría entender que el prologuista es un escritor menor que buscar darse a conocer a partir de la presentación de la novela de otro mucho más reconocido; por lo tanto, no parece –quizá– muy extraño que esa persona sea la encargada de prologar a Unamuno. La importancia de Víctor Goti como prologuista continúa formándose cuando éste menciona:

Únenme, además, no pocos lazos con don Miguel de Unamuno. Aparte de que este señor saca a relucir en este libro, sea novela o *nivola* –y conste que esto de la *nivola* es invención mía–, no pocos dichos y conversaciones que con el malogrado Augusto Pérez tuve, y que narra también en ella la historia del nacimiento de mi tardío hijo Victorcito, parece que tengo algún lejano parentesco con don Miguel, ya que mi apellido es el de uno de sus antepasados, según doctísimas investigaciones genealógicas de mi amigo Antolín S. Parrigópulos [*sic*], tan conocido en el mundo de la erudición (VII).

Hasta ese momento el lector sabe que Miguel de Unamuno mismo le pidió a un tal Víctor Goti que le hiciera el prólogo a su novela con la finalidad de darlo a conocer en España, que éste es el inventor de un término llamado *nivola* y que posiblemente tiene hasta conexiones sanguíneas con el autor. El lector podría no sospechar nada de lo que se encuentra detrás del nombre de Goti, simplemente porque no tiene otros referentes que le ayuden a discernir la situación realidad-ficción del prólogo hasta ahora.

Para contar con un voto de confianza y dar veracidad a su escrito, el prologuista menciona las investigaciones genealógicas de un Parrigópulos [*sic*] que parece ser famoso y erudito. El lector, posiblemente, no tiene la forma de percatarse de que este docto investigador es también un personaje y que, de hecho, conocerá uno de sus temas de estudio

en el capítulo XXIII cuando Augusto Pérez decide buscarlo con la ilusión de que, al estar confundido entre Eugenia y Rosario, le ayudará a estudiar a la mujer.

Entonces, el lector sólo cuenta con la información de estar frente a un escritor novato respaldado por un genetista reconocido. Goti, para demostrar su preparación previa a la creación de su prólogo, menciona que ha estado al tanto de las publicaciones de Unamuno en *Mundo Gráfico*, y que ha quedado tan asombrado con la reacción pública que no tiene idea de cómo fuera a ser recibida la *nivola* del reconocido autor vasco (VIII). Con base en lo que, supuestamente, este prologuista ha observado esas reacciones públicas, Goti ejerce un juicio que califica a Unamuno como un autor al que le gusta “pasarse de listo” con los lectores ya que utiliza ciertas estrategias discursivas para, según le dijo alguna vez éste, insultar al lector y obligarlo a poner atención en ciertos elementos (VIII).

Al construir esta imagen de cercanía, el lector puede permanecer con la idea de que Víctor Goti es un escritor no tan conocido y pendiente de la carrera literaria del autor al que prologa –como lo haría cualquier prologuista– y, además, que aquél tiene la ventaja de mantener una relación cercana con éste, pues puede cuestionar su estilo y preguntar el porqué de sus técnicas. De esta manera, el lector puede continuar con la idea de que Goti pertenece al mundo factual gracias a que convive y se entrevista con Unamuno.

Después de esta breve referencia a las consideraciones de Unamuno para escribir de cierta forma sus artículos, pareciera que Víctor Goti comienza a ser el portavoz de las ideas estéticas del autor (Dotras, 1994: 118), pues si bien en cada momento hace referencia a que las ideas fueron dichas por Unamuno, en realidad parece exhibir las posturas de éste de manera sutil. Por ejemplo:

Don Miguel tiene la preocupación del bufo trágico y me ha dicho más de una vez que no que no quisiera morir sin haber escrito una bufonada trágica o una tragedia bufa, pero no en que lo bufo y lo grotesco y lo trágico estén mezclados o yuxtapuestos, sino fundidos y confundidos en uno. Y como yo le hiciese observar que eso no es sino el más desenfadado romanticismo, me contestó: “No lo niego, pero con poner motes a las cosas no se resuelve nada. A pesar de mis más de veinte años de profesar la enseñanza de los clásicos, el clasicismo que se opone al romanticismo no me ha entrado. Dicen que lo helénico es distinguir, definir, separar; pues lo mío es indefinir, confundir”.

Y en el fondo de esto no es más que una concepción, o mejor aún que concepción, un sentimiento de la vida que no me atrevo a llamar pesimista porque sé que esta palabra no le gusta a don Miguel (IX-X).

Como puede observarse, si bien Goti hace hincapié en que los argumentos son del propio Unamuno y que él únicamente los menciona como comentario, las posturas unamunianas son puestas en estos párrafos y tanto se les mantiene cuidadas que el prologuista se reserva de no utilizar palabras que al autor no le gustan. El deseo de realizar cierto tipo de obra se encuentra allí, directamente mencionado; la crítica al clasicismo, la clasificación hacia lo que es o podría ser “lo helénico” y la postura de Unamuno frente a esos dos hechos se hacen presentes mediante la intermediación de Goti; pero, las ideas del autor vasco no se limitan únicamente a términos literarios, sino a críticas sociales directas, cuando el prologuista refiere que a aquél le molesta que llamen ingenioso al pueblo, cita “‘Pueblo que se recrea en las corridas de toros y halla variedad y amenidad en ese espectáculo sencillísimo está juzgado en cuanto a mentalidad’, dice” (X); las posturas unamunianas que bien podrían hallarse en sus ensayos, se encuentran en estas referencias que hace Goti sobre los argumentos que alguna vez el autor le ha dicho en confianza; pareciera que es para deslindarse de esta exposición, menciona Unamuno en su post-prólogo: “Goti ha cometido en su prólogo la indiscreción de publicar juicios míos que nunca tuve la intención de que se hiciesen públicos. O, por lo menos, nunca quise que se publicaran con la crudeza con que en privado lo exponía” (XV).

Con esta declaración del prologado, el lector puede darse cuenta de que lo escrito por Goti fue realmente mencionado por Unamuno en alguna entrevista privada, de la cual el prologuista decidió deliberadamente hacer públicos los juicios. Sin embargo, cuando el autor pretende deslindarse de la publicación de esas consideraciones, puede comprenderse que Goti funciona como un portavoz, el cual expone algunas posturas de Unamuno y que este último aprovecha esta intervención para mantenerse al margen de las posibles críticas⁴².

Hasta este punto, una vez finalizado el prólogo de Goti, el lector no sabe que éste es un personaje; si bien en la conclusión de su participación ha hecho comentarios acerca de la muerte de un Augusto Pérez y de la versión que Unamuno explica, el receptor no sabe de quiénes se trata el embrollo ni imagina de qué se habla. La confusión llega, entonces, en el post-prólogo, con la voz de Unamuno, cuando dice: “De buena gana discutiría aquí algunas de las afirmaciones de mi prologuista, Víctor Goti, pero como estoy en el secreto de su existencia –la de Goti–, prefiero dejarle la entera responsabilidad de lo que en ese su prólogo dice” (XV).

Ahora el lector sabe que Unamuno, por alguna razón desconocida hasta el momento, guarda información que tiene que ver con la existencia de aquel que hizo el prólogo de su novela, pero el extrañamiento se hace todavía más latente cuando menciona:

Y debe andarse mi amigo y prologuista Goti con mucho tiento en discutir así mis decisiones, porque si me fastidia mucho acabaré por hacer con él lo que con su amigo Pérez hice, y es que lo dejaré morir o le mataré a guisa de médico [...] Y así, yo soy capaz de matar a Goti si veo que se me va a morir, o de dejarle morir si temo haber de matarle (XV).

⁴² Genette dice que “cuando un autor se empeña en hacer valer su mérito, talento o genio, generalmente prefiere, no sin razón, confiar esta tarea [el prólogo] a otro [ya que] ésa era la manera más segura de prevenir críticas, es decir, neutralizarlas, incluso de impedir las tomándoles la delantera” (Genette, 2001: 177).

En este punto el lector debe preguntarse qué es lo que sucede: Víctor Goti habló sobre la muerte de un Augusto Pérez a quien, al parecer, Miguel de Unamuno o dejó morir o mató. Una vez más, no es sino hasta el metálogo que el lector sabe que Augusto Pérez es un personaje perteneciente a la *nivola* que va a leer (XVII) por medio de la voz del autor; sin embargo, conserva la incertidumbre del origen de Antolín Sánchez Paparrigópulos y de Víctor Goti, ya que dice del primero: “Sospecho que lo más de este prólogo –metálogo– [...], me lo haya sugerido [...] Antolín Sánchez Paparrigópulos, de quien se da cuenta en el capítulo XXIII” (XXI); y del segundo: “[...] como decía Víctor Goti, mi pariente, a Augusto Pérez” (XXI); es decir, al hacer mención de estos dos personajes como si fueran seres reales que viven y han convivido en algún momento con él, Unamuno permite que aún no se tenga la completa certeza de que éstos son también entes de ficción.

Si se piensa en un lector que no haya tenido acceso a ese metálogo publicado veintiún años después de la aparición de *Niebla*, resulta evidente que se dé cuenta de la ficcionalidad de Augusto Pérez hasta el inicio de la novela cuando se dice claramente: “Al aparecer Augusto [...]” (3); más adelante, en el capítulo II, puede encontrarse con la ficcionalidad de Víctor Goti al leer: “Y se encontró a la puerta del Casino, donde ya Víctor le esperaba para echar la cotidiana partida de ajedrez” (10); y, finalmente, puede hallar a Antolín S. Paparrigópulos y sus estudios genetistas en el capítulo XXIII.

Sucede algo interesante en estos reconocimientos, si bien la identificación tanto de Augusto Pérez como de Antolín S. Paparrigópulos son directas porque los nombres aparecen completos⁴³, con Víctor Goti no sucede de la misma forma, ya que su apellido no aparece

⁴³ El nombre es fundamental para la identificación y el reconocimiento de un personaje, ya que es el “Punto de partida para la individualización y la permanencia de un personaje a lo largo del relato [...] es el centro de

ligado al nombre en ningún momento de la novela; con este personaje, el reconocimiento se puede hacer cuando se tienen presentes los datos que antes ha mencionado referentes a su vida en el prólogo que le hace a Unamuno: se sabe que tiene un hijo, que él fue quien propuso el término *nivola*, que era amigo de Augusto Pérez y conocido de Paparrigópulos; sólo al avanzar la novela esas referencias son las que permitirán al lector comprender que ese Víctor, personaje de *Niebla*, fue el mismo que la prologó y, entonces, se produce la ruptura del pacto de ficción.

Al igual que la imagen de Unamuno dentro de la novela (cuya ficcionalización se reafirma también con el discurso de su prologuista), el extrañamiento producido en el lector a partir de Víctor Goti se puede ocasionar porque éste brinca de su condición ficcional a un plano real donde funge como prologuista y pariente del autor vasco. Y permite que esta ruptura se haga más evidente y plausible de dos maneras, la primera, al ser el portavoz de las posturas unamunianas durante el prólogo y, la segunda, al funcionar como un portador de ideas, al ser el responsable del contenido autorreferencial existente en *Niebla*, explico esto a continuación.

En el capítulo XVII, después de que Víctor le cuenta la historia de Eloíno Rodríguez de Albuquerque y Álvarez de Castro a Augusto, este último cuestiona la veracidad del relato que acaba de escuchar pues le parece inventado, por lo que Goti continúa con su narración para demostrar que ese tipo de situaciones no se pueden inventar. Al llegar a esa conclusión, Víctor le comenta a su amigo que ha decidido recaudar información sobre el tema y crear una novela, pero con un estilo innovador que revolucione la forma de novelar. Desde ese

imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones” (Pimentel, 2014: 63).

instante, comienza la teoría de la escritura *nivolesca* y, con ello, la estructura autorreferencial de *Niebla*.

La primera característica de la novela ideada por Goti, a la cual pretende llamar *nivola*, es que el argumento será “el que vaya saliendo” que se hará solo (66). Este elemento, Según Dotras, se contrapone directamente con el modelo novelístico realista, que era el predominante en la época anterior (1994: 105), lo cual también es una característica de la novela metaficcional, pues reacciona ya sea criticando o rechazando, las convenciones de la novela realista (Dotras, 1994: 28); aunque es evidente que la ruptura con la tradición realista no es tajante en *Niebla* y que ésta aún cuenta con elementos característicos de dicha corriente (p.e., la exposición de la vida cotidiana), puede observarse que desde el inicio de su planteamiento Goti cuenta con la responsabilidad de demostrar el carácter metaficcional de la *nivola*.

Como segundo elemento innovador de su propuesta, Víctor menciona “mis personajes se irán haciendo según obren y hablen, sobre todo según hablen; su carácter se irá formando poco a poco. Y a las veces su carácter será el de no tenerlo” (66); con lo que se crea la concepción de un personaje que se forma o se autoforma según el avance de la narración (Dotras, 1994: 105). Después dice Goti “lo que hay es diálogo; sobre todo diálogo. La cosa es que los personajes hablen, que hablen mucho, aunque no digan nada” (67); con esas características, el lector puede comenzar a sospechar que Goti describe la novela que aquél tiene entre sus manos (Dotras, 1994: 105), pues con lo que ha leído, puede notar que “Augusto Pérez puede tener el típico carácter de un hombre sin carácter” (García, 2014: 129); incluso, el protagonista reafirma esa idea al instante al decir “Sí, como el mío” (67), y que *Niebla* está compuesta en su mayoría por los diálogos entre los personajes, que se evita la

“paja” de las descripciones largas y los marcos definidos de coordenadas espacio-temporales (Dotras, 1994: 106).

Podría decirse que el último elemento que menciona Víctor Goti para la creación de una *nivola* es que, aunque parezca que el autor no dice nada por sí, todo lo que digan los personajes lo dice él (67); es decir, que “en el personaje nivolesco se encuentran reflejados los problemas intelectuales y personales del autor” (Dotras, 1994: 197), y es aquí donde se puede observar, nuevamente, que Goti funciona como el portavoz de las ideas unamunianas pues éstas ya se han expresado en otras obras; por ejemplo, en *Cómo se hace una novela* está muy presente la idea de que los personajes ficticios de las obras unamunianas son extensiones de su autor y que sus novelas tienen cierto tinte autobiográfico; dice el narrador de aquel relato: “sí, toda novela, toda obra de ficción, todo poema, cuando es vivo, es autobiográfico. Todo ser de ficción, todo personaje poético que crea un autor hace parte del autor mismo” (Unamuno, 1977: 63); y en *La novela de Don Sandalio, jugador de ajedrez*, el narrador dice “Sabido es, por lo demás, que toda biografía histórica o novelesca [...] es siempre autobiográfica, que todo autor que supone hablar de otro no habla en realidad más que de sí mismo” (Unamuno, 1963: 95); de esta forma, Unamuno “considera que la novela es siempre subjetiva, expresión personal del escritor como individuo y, por tanto, autobiográfica” (Dotras, 1994: 107).

Sin embargo, aun cuando el propio Unamuno ha establecido en sus obras que sus personajes novelescos representan una extensión de él, y la crítica califique su obra completa como autobiográfica⁴⁴, el autor también hace hincapié en que sus personajes no son él

⁴⁴ Manuel García Serrano dice: “La índole autobiográfica de la entera obra de Unamuno ha sido también acentuada por Unamuno mismo, y por sus intérpretes” (García, 2014: 122).

mismo⁴⁵. Con esto, podría entenderse que la idea de que el personaje se autogenera mientras dialoga, es verdadera y que también les da un carácter personal, aun cuando represente problemas personales e intelectuales de su creador.

Por lo tanto, puede verse que las ideas sobre las que Víctor Goti crea su modelo de *nivola* están basadas en posturas que Unamuno ya había mostrado con anterioridad, así que, además de ser su portavoz, también funge como el presentador de este género y se proclama como su creador “inventó el género, e inventar un género no es más que darle un nombre nuevo, y le doy las leyes que me place. ¡Y mucho diálogo!” (68). Así, a través de Víctor Goti, el lector conoce la teoría estructural de la *nivola*, que si bien no se forma de manera sistemática, sí lo hace mediante consideraciones generales de cómo debería ser construida (Dotras, 1994: 107).

Mediante estos conceptos, haciendo un recuento, el lector puede percatarse de que *Niebla*, como objeto sostenible entre sus manos, cumple con todos los elementos que Goti ha descrito en el capítulo XVII: El argumento es simple, la mayor parte de su estructura son diálogos y los personajes se construyen según hablan; incluso, cuando Augusto le pregunta qué pasaría si un personaje se queda solo, él responde “Entonces... un monólogo. Y para que parezca algo así como un diálogo, invento un perro a quien el personaje se dirige” (68), lo cual sucede con el protagonista de *Niebla* cuando tiene sus grandes monólogos y su perro Orfeo lo acompaña; incluso parece que la escena siguiente funciona como ejemplo, ya que Augusto inicia un monólogo interior cuando se despide de Goti y saluda a su perro “¡Hola, Orfeo” (68), lo cual permite acentuar la función del animal.

⁴⁵ Véase la nota 20 del presente trabajo.

De esta forma, mediante la teoría llevada a cabo por Víctor Goti, se presentan ante el lector dos elementos fundamentales para la construcción metaficcional de *Niebla*: el primero, la crítica literaria antirrealista al contraponerse a la novela decimonónica (Dotras, 1994: 95) pues:

La novela se fundamenta, por una parte, en la reacción frente a la novela realista y, por otra, en una nueva visión del mundo, una nueva actitud del escritor ante el mundo. Para Unamuno el realismo se basa en una falsa concepción de la realidad como lo observable, lo aparente, lo externo [...] Lo que Unamuno denomina novela no es más que un nuevo tipo de discurso narrativo que resulta de su afán de renovación del género novelístico (Dotras, 1994: 108-109).

El segundo, la autorreferencialidad (o metaliteratura)⁴⁶, ya que gracias a la teoría de la *novela*, se crea una crítica sobre el género novelístico mismo y cuenta con “una concepción teórica sobre el novelar, sobre la naturaleza de la ficción” (Dotras, 1994: 29).

El lector, al notar que estos elementos existen en *Niebla*, puede considerar la posibilidad de que la novela que lee es la misma que está siendo creada por Víctor, por tanto, también contaría con la ilusión de la autogeneración⁴⁷ y eso reforzaría su carácter metaficcional aun cuando Goti no represente a un narrador, como tal, en el momento de presentar su teoría.

⁴⁶ Dotras define como novela autorreferencial “Aquella que se centra en el proceso de su propia creación, su ir haciéndose, ya sea para ocuparse del acto de escribir, del complementario acto co-creador de leer, o de la obra misma (Dotras, 1994: 26). Por ello, “*Niebla* es, entre otras cosas, una metanovela porque reconoce su carácter de obra de ficción, de ilusión artística, y lo manifiesta de diversas formas” (Dotras, 1994: 95).

⁴⁷ Dice Antonio Gil que en la metaficción narrativa surge “la idea de que *la materia narrada pasa a formar parte, complementariamente, del acto de su enunciación* en el sentido de que será desde el universo narrativo –el mundo de los personajes y las acciones de la *historia*, y no desde el simulacro del discurso *autorial* –desde el que se va a proyectar la ilusión autogeneradora del discurso” y que una de las modalidades en las que se podría presentar, sería que “un narrador que participa asimismo como personaje de su propio relato, escribe una novela a cuyo texto el lector no tiene acceso (sino tan sólo a las circunstancias que rodean el proceso de su invención o escritura), pero que a la postre se identificará con la propia obra que estamos leyendo (Gil, 2005: 17); por lo tanto, aunque Goti no funcionara como un narrador en ese momento de la novela, se podría entender que describe el objeto que el lector tiene entre las manos.

En resumen, la figura de Víctor Goti es importante para crear una ruptura de ficción, primero como prologuista ya que crea un cuestionamiento en cuanto a la delimitación entre el mundo factual y el posible (al igual que el narrador-creador Miguel de Unamuno), por fungir como el portavoz del autor de la novela; y, segundo, como personaje al ser el encargado de exponer la teoría literaria de la *nivola* y, con ello, demostrar dos elementos metaficcionales: el antirrealismo y la autorreferencialidad, ya que ofrece la posibilidad de percibir el carácter autogenerador de *Niebla*. De esta forma, el extrañamiento producido en el lector es mayor, pues los límites entre lo factual y lo posible son dos veces rotos tanto por el narrador como por uno de los personajes de la novela, y por la posible ficcionalización del objeto que sujeta entre sus manos.

Esta ruptura se llevará al límite con la figura de Augusto Pérez, personaje que diluirá casi por completo la frontera entre lo real y lo ficticio, provocando que el lector deba renegociar el pacto de ficción.

Capítulo II: Augusto Pérez, el enfrentamiento entre la realidad y la ficción

Después de notar las características metaficcionales con las que cuentan tanto el narrador-creador Miguel de Unamuno y el prologuista Víctor Goti, es momento de observar los elementos que proporciona Augusto Pérez para que *Niebla* lleve aún más lejos el extrañamiento del lector y provoque que éste experimente, nuevamente, una ruptura con su pacto de ficción.

En esta ocasión, el capítulo se centrará en los tres momentos más relevantes y sobresalientes en cuanto al desenvolvimiento de Augusto Pérez: el primero consiste en el cuestionamiento que éste hace acerca de la realidad que vive, pues suele preguntarse si lo que sucede es real o es ficción⁴⁸, incluso, si acaso será la invención de algún *nivolista*; el segundo, radica en el enfrentamiento que tiene el protagonista con el personaje de Miguel de Unamuno y cómo, a partir de ese momento, los límites entre el mundo factual y el posible se ven prácticamente diluidos; y, por último, el tercero, estriba en el instante en que Augusto acepta su ficcionalidad y, entonces, se rebela contra su creador al ponerlo –y de paso al lector– en la encrucijada de saber si es real o ficticio.

1. Cuestionamiento de la realidad y la ficción del mundo diegético

En el desarrollo de *Niebla* se presentan constantes cuestionamientos hacia lo real frente a la invención. En este apartado se tomará en cuenta lo que la crítica ha dicho acerca de la

⁴⁸ En este caso, los conceptos de realidad y ficción sí serán empleados y, debido a que la novela misma plantea el cuestionamiento hacia lo que es real y lo que no, no se definirán concretamente, sino que se hará uso de los fragmentos indicados para plantear cada situación.

intención unamuniana de representar la relación autor-personaje similar a la de Dios-humano, ya que ambas son consideradas como un puente entre creador-creación. Puede pensarse que esta idea permite que se genere un cuestionamiento acerca de la existencia misma en general.

La obra unamuniana es constantemente abordada desde su aspecto filosófico⁴⁹ gracias a su acento religioso⁵⁰; sin embargo, como menciona Alfonso García Nuño, “el que se traten problemas filosóficos con gran reiteración y una cierta unidad [...] no es, de por sí, garantía de que se haya hecho con profundidad filosófica” (García, 2011: 43).

En este caso es importante observar el cuestionamiento de la realidad y de la ficción desde las figuras de Augusto y Goti antes de llegar al momento de analizar específicamente el encuentro entre Pérez y Unamuno, ya que a lo largo de los capítulos se pueden observar varias dudas acerca de lo que es real y lo que no, y esto podría provocar en el lector una serie de preguntas que se intensifican en cada una de las rupturas del pacto de ficción.

Para llevar a cabo este análisis, las consideraciones filosóficas quedarán de lado ya que, en primer lugar, no son el tema que compete a este trabajo; y, en segundo lugar, como dice Rosendo Díaz Peterson, “Augusto tampoco representa necesariamente un problema filosófico de la personalidad, como se ha dicho tantas veces. Es más que nada la expresión del deseo unamuniano de abandonar una corriente filosófico-religiosa que dominó el occidente a partir del siglo XVIII” (Díaz, 2013: 255). Así, serán retomados algunos fragmentos de *Niebla* para observar los cuestionamientos ya mencionados y analizarlos desde la perspectiva de la ficción narrativa.

⁴⁹ Dice García Nuño que “a partir de 1950, las opiniones se fueron decantando del lado del carácter filosófico de la obra unamuniana” (García, 2011: 44).

⁵⁰ Dice Pedro Ribas: “el tema religioso ha sido el más estudiado en Unamuno (Ribas, 2002: 85) y “el acento religioso, tan trabajado y apoyado en lecturas sin cuento, es el fuerte de Unamuno [...] El tema fue obsesivo, es el tema unamuniano por excelencia (Ribas, 2002: 158).

Es importante recordar que “la literatura narrativa no ofrece una síntesis diegética de acontecimientos reales, sino imaginarios” (García, 2014: 71); por lo que “el contenido narrativo es un mundo de acción humana cuyo correlato reside en el mundo extratextual, su referente último” (Pimentel, 2014: 10); es decir, aunque el relato se desarrolle en un mundo diegético que cuente con referentes extratextuales (p. e. París, Barcelona, la Roma, etc.), la interacción entre los personajes se mantiene dentro de los márgenes imaginarios; la realidad es paralela a la ficción (Dolezel, 1997: 69).

Por lo tanto, aunque un lector pueda establecer las referencias necesarias para identificar a los personajes en un espacio, existe cierta imposibilidad de descubrir un particular real⁵¹ a cada representación ficticia (Dolezel, 1997: 71) por lo que, según Dolezel, cada particular ficcional⁵² se representará con un universal real⁵³.

De esta forma, debe entenderse que el mundo representado en la ficción, sin importar el grado de referentes extratextuales con los que cuenta, se rige bajo sus propias reglas y leyes (que sólo en él son posibles), lo cual le otorga un grado de veracidad en tanto respete el pacto de ficción establecido con el lector (Pimentel, 2014: 11). Con base en esto, se puede comprender que un receptor conciba como verosímil tanto la existencia, por ejemplo, del castillo de Hogwarts de Rowling, como la de Macondo de García Márquez, el Comala de Rulfo o la colonia Roma en *Las Batallas* de Pacheco, sin considerar qué tantos referentes

⁵¹ El concepto de “particular” se refiere a una entidad que puede identificarse “por hechos (o descripciones) verdaderos para una y una sola entidad” (Dolezel, 1997: 71). En este caso, la entidad debe encontrarse en el plano real.

⁵² La entidad debe encontrarse en el plano de la ficción.

⁵³ Se toma como “universal” real a los tipos psicológicos o los grupos sociales, condicionales, existenciales e históricos que se tienen como referencia universal (Dolezel, 1997: 72).

tengan o no en la realidad, ni qué tan fantásticos sean los hechos que en esos lugares se desenvuelvan, pues ningún referente es más o menos ficcional que otro (Dolezel, 1997: 80).

Por tanto, cuando un lector comienza a leer *Niebla* y se encuentra, de primera instancia, con la descripción de un espacio “común” donde puede observarse a un personaje parado en el descanso de una escalera con la palma de la mano extendida para cerciorarse de la intensidad de la lluvia (3), aquél puede crear una relación inmediata con un momento de su cotidianeidad en el que haya hecho el mismo acto; puede identificar a Augusto en un mundo “normal” como el suyo, sin seres fantásticos, al menos hasta ese instante.

Desde la propuesta estructural de Goti, se puede decir que *Niebla* es una novela que prácticamente no cuenta con descripciones sino con personajes que se desenvuelven y se forman según hablan, en la que el argumento se hace solo⁵⁴ (66-67); por tanto el universo diegético en el que se encuentran estos personajes también se forma a partir de ellos y de sus actos; por eso, es pertinente hablar sobre la construcción de éstos, pues son los que cuestionan la realidad del espacio donde conviven y se desarrollan.

La primera característica para identificar un personaje es su nombre, pues permite conocerlo y reconocerlo durante cada una de sus transformaciones (Pimentel, 2014: 63). Este elemento, además de las descripciones corporales o de pensamiento, consigue que los personajes sean entendidos como entes humanos, aun cuando únicamente son *un efecto de sentido* conseguido siempre “por medio de estrategias discursivas y narrativas” (Pimentel, 2014: 59); es decir, cuando se tiene la referencia de que el protagonista de esta *novela* tiene

⁵⁴ Esta postura es cuestionable, pues en realidad el argumento no se hace solo ya que la narración misma le otorga características que le dan forma y lo forjan; sin embargo, puede comprenderse que Goti se refiere a que las largas descripciones espacio-temporales características del siglo XIX han sido suprimidas para abrir paso a lo que, según él, es lo importante en una historia: el diálogo.

por nombre “Augusto” algún lector podría relacionar ciertos aspectos físicos o psicológicos según sus referencias socio-culturales.

Por ejemplo, en una lectura en la que “Augusto” se relacionara con una persona de estructura angosta física y emocionalmente, se podría observar la angostura del personaje desde el momento en que Pérez se declara enamorado de Eugenia y se siente en una confusión profunda al no comprender muy bien lo que pasa ni cómo interpretar sus sentimientos⁵⁵. A partir del amor y de los vaivenes que experimenta el protagonista en el intento de definir su amor por la pianista, se puede entrever a un personaje indeciso y falto de seguridad; incluso Goti comprende más sus sentimientos y tiene mayor capacidad de definirlos que él mismo⁵⁶.

Esa falta de temple provoca que Víctor, por medio de sus comentarios, orille a Augusto a preguntarse el motivo y el sentido tanto del amor como de la vida misma, a relacionar al primero como la luz dentro de la segunda; y, también, que empiece a cuestionar qué tan real es lo que vive⁵⁷.

Cuando el enamoramiento de Augusto por Eugenia continúa creciendo, llega un punto en que considera sentir lo mismo por todas las mujeres del mundo; se apasiona por el cabello

⁵⁵ En uno de sus monólogos, se dijo Augusto “[...] ¡Enamorado yo! ¡Yo enamorado! ¡Quién había de decirlo!... Pero ¿tendrá razón Víctor? ¿Seré un enamorado *ab initio*? Tal vez mi amor ha precedido a su objeto. Es más, es este amor el que lo ha suscitado, el que lo ha extraído de la niebla de la creación. Pero si yo adelanto aquella torre no me da el mate, no me lo da. ¿Y qué es amor? ¿Quién definió el amor? Amor definido deja de serlo” (12).

⁵⁶ Al decirle Augusto a Víctor que está enamorado de Eugenia, éste responde “[...] ya sabía yo, sin que tuvieras que decírmelo, que estabas enamorado, o más bien enamoriscado. Lo sabía mejor que tú mismo” (11).

⁵⁷ Como ejemplos: Augusto define el amor de distintas formas, las cuales, parecen darle sientto sentido, peso e importancia en la vida misma: “El amor precede al conocimiento, y éste mata a aquél [...] primero el amor y el conocimiento después” (13); “Toda ley es una ley de ritmo, y el ritmo es el amor [...] la expresión sensible del amor es la música” (Unamuno, 2014: 16); “El amor es un éxtasis: nos saca de nosotros mismos” (17), etc. En cuanto a la vida, Augusto opina durante un juego de ajedrez “[...] ¿Es o no es un juego la vida? [...] ¿Y mañana? ¡Mañana es de Dios! ¿Y ayer, de quién es? ¿De quién es ayer? ¡Oh, ayer, tesoro de los fuertes! ¡Santo ayer, sustancia de la niebla cotidiana!” (11). Después relaciona ambos términos y dice: “Y para amar algo- ¿Qué basta? ¡Vislumbrarlo! La vislumbre, he aquí la intuición amorosa, la vislumbre en la niebla” (13). Finalmente, sobre su realidad, Augusto se pregunta “¿Sueño o vivo? [...] ¿soy águila o soy hombre?” (16).

de una, por la risa de otra, y argumenta que eso ocurre porque las mujeres comenzaron a confundirse en una misma a tal grado de que ya no se distingue si son rubias o morenas, todas son una (36); al escuchar esto, Goti discute con su amigo acerca de lo que es estar enamorado: el primero afirma que el segundo tiene sólo la creencia de sentir amor y éste defiende la postura de un sentimiento real y comprobable (37), por lo que Goti dice: “¿Qué es el amor sino metafísica? [...] sobre todo en ti. Porque tu enamoramiento no es sino cerebral, o como suele decirse, de cabeza [...] Y si me apuras mucho te digo que tú mismo no eres sino una pura idea, un ente de ficción [...] crees estar enamorado (37)”; desde este instante y a partir de los conflictos amorosos que cada uno de estos personajes experimenta (ya que Goti tenía problemas con su esposa), las charlas entre ellos se hacen constantes y más profundas; como respuesta a los conflictos dentro de su matrimonio, Víctor decide proponer el nuevo género literario de la *nivola*, lo cual genera que el cuestionamiento sobre la realidad y la ficción se haga más evidente.

Como ya se mencionó, en el apartado en que Goti desglosa con detalle las características de la *nivola* se puede ver cierta representación de Unamuno en la obra; sin embargo, lo importante es ver cómo el desvanecimiento de la frontera factual-posible se nota gracias a que Goti ofrece en distintos momentos la oportunidad de desconfiar o de cuestionar lo que dice. Un ejemplo importante es cuando Víctor decide contar la historia de don Eloíno Rodríguez de Albuquerque y Álvarez de Castro a su amigo Pérez, ya que, después de un largo relato acerca de un matrimonio arreglado, Augusto comenta “Pues todo eso, Víctor, me parece inventado” (65), y, más adelante, “¡Todo eso es fantástico” (65).

Si se toma en cuenta que dentro del nivel diegético⁵⁸ que ocupa la historia de don Eloíno, Víctor funciona como un narrador extradiegético, teóricamente debería otorgársele la confianza de que su relato es más objetivo y, por lo tanto, más veraz (Pimentel, 2014: 142-143); sin embargo, Augusto comienza a cuestionar qué tan creíbles son las historias que su amigo le cuenta y desconfía, lo cual provoca que simultáneamente se cuestione qué tan real es lo narrado. Empero, Víctor asegura la veracidad de su relato y dice estar en busca de más datos acerca del evento para poder meterlo en alguna parte de su *nivola* como lo hizo Cervantes con tantas en su *Quijote* (66).

En ese instante Goti describe la estructura de la *nivola* y las características que la diferencian de las novelas comunes y, con ello, inicia el desvanecimiento de la frontera entre el mundo factual y el posible porque Augusto se halla identificado con varios de los elementos de los personajes de su amigo y además se formulan diálogos en que la similitud entre Víctor y Unamuno es fuerte y reveladora.

En la descripción que hace Goti sobre cómo construirá a sus personajes y las personalidades de éstos, dice: “Mis personajes se irán haciendo según obren y hablen, sobre todo según hablen; su carácter se irá formando poco a poco. Y a las veces su carácter será el de no tenerlo”, a lo que Augusto responde: “Sí, como el mío” (66- 67); esto resulta relevante porque, según Díaz-Peterson, Augusto es un “ente de ficción que se quedó a medio camino” así como todos los personajes de *Niebla* (2013: 254); por tanto, parece que Víctor describe la historia que se lee en ese momento y que él fue quien la estructuró de esa forma⁵⁹. Cuando

⁵⁸ Un nivel narrativo puede definirse como un acto de narración dentro del cual se produce otro. “El primero, a cargo de un narrador *extradiegetico*, tiene como objeto un universo diegético; el segundo acto de narración, a cargo de un narrador segundo o *intradiegético*, tendrá como objeto un relato *metadiegetico* –es decir un universo diegético enmarcado, en segundo grado”. (Pimentel, 2014: 149).

⁵⁹ Véase el tercer apartado del primer capítulo de este trabajo.

Goti menciona que lo que digan sus personajes lo dice él⁶⁰, puede tomarse como un aviso la respuesta de su amigo: “Eso hasta cierto punto [...] empezarás creyendo que los llevas tú [a los personajes], de tu mano, y es fácil que acabes convenciéndote de que son ellos los que te llevan. Es muy frecuente que un autor acabe por ser juguete de sus ficciones” (66).

A partir de esa presentación de la *nivola*, las cavilaciones de Augusto acerca de su propia vida y existencia se hacen presentes; si bien se había preguntado antes por qué era la vida, qué era el amor y qué era la existencia (vista como una niebla cotidiana), el escuchar a su amigo y la forma en la que planea construir historias y personajes, lo motiva a preguntarse qué es específicamente *su* vida:

Y esta mi vida, ¿es novela, es *nivola* o qué es? Todo esto que me pasa y que les pasa a los que me rodean, ¿es realidad o es ficción? ¿No es acaso todo esto un sueño de Dios o de quien sea, que se desvanecerá en cuanto Él despierte, y por eso le rezamos y elevamos a Él cánticos e himnos, para adormecerle, para acunar su sueño? ¿No es acaso la liturgia toda de todas las religiones un modo de brezar el sueño de Dios y que no despierte y deje de soñarnos? (68).

Éste es uno de los momentos más importantes dentro de *Niebla*, ya que el soliloquio representado por Augusto puede provocar que el lector considere su teoría sobre Dios y decida reflexionar al respecto. Si se considera que “gracias a la mediación semiótica, un lector real puede “observar” los mundos ficcionales y hacer de ellos una fuente de su experiencia, al igual que observa y se apropia del mundo real a través de su experiencia” (Dolezel, 1997: 83), entonces podría pensarse que un lector es completamente capaz de comprender ese diálogo interior como una posibilidad y hasta como una experiencia; que puede comprender el cuestionamiento y también ejercerlo; por tanto, después de estar

⁶⁰ Esto se puede relacionar directamente con Unamuno y con el hincapié que hacía en sus prólogos acerca de que la creación y el autor eran lo mismo y que se creaban simultánea y recíprocamente, por ejemplo: “Todas las criaturas son su creador” (Unamuno, 1977: 63); “Todo poeta, todo creador, todo novelador –novelar es crear–, al crear personajes se está creando a sí mismo” (Unamuno, 1963: 956); etc.

consciente de que tiene ante sus ojos una novela en la cual ya se presentaron algunas rupturas de ficción lectora (es decir, la intromisión del supuesto autor en la obra y la distorsionada relación entre éste y Goti), puede pensar que él también podría ser el personaje de algún escritor que en ese momento crea una *novela*; puede ser empático y comprender el planteamiento como propio e incluso cuestionar su propia existencia después de esto.

Pareciera que la misma situación de Augusto se presta para que esos cuestionamientos se hagan progresivamente más constantes y profundos en el lector, ya que comienza a externar sus pensamientos y dudas, lo cual permite que se abra un diálogo acerca de la existencia y de la posible ficcionalidad de su ser. Por ejemplo, en una de sus pláticas con Goti, Augusto menciona: “Yo por lo menos sé decirte de mí que una de las cosas que me da más pavor es quedarme mirándome al espejo, a solas, cuando nadie me ve. Acabo por dudar de mi propia existencia e imaginarme, viéndome como otro, que soy un sueño, una ficción” (89). En ese instante, se puede pensar que el protagonista se encuentra en proceso de dudar de su misma existencia, pues ya se ha preguntado si acaso será como un personaje de su amigo Víctor; si será que todos son una invención o un sueño de Dios y ahora confiesa directamente que por momentos, al verse en el espejo, puede hasta llegar a considerarse un producto de la imaginación o de la ficción.

Con ese tipo de referencia, el lector podría comprender la fuerza que tiene la imagen de la niebla como representación de la vida cotidiana; aunque Unamuno ha utilizado la idea calderoniana de la vida como sueño⁶¹, en este caso, el mundo diegético de Augusto puede

⁶¹ Escribía Unamuno en su prólogo a *San Manuel Bueno Mártir*: “que los que vivimos la sentencia calderoniana de que ‘la vida es sueño’ sentimos también la shakesperiana de que estamos hechos de la estofa misma de los sueños, que somos un sueño de Dios y que nuestra historia y nuestra leyenda y nuestra épica y nuestra tragedia y nuestra comedia y nuestra novela, que en uno se funden y se confunden los que respiran aire espiritual en nuestras obras de imaginación del ensueño de Dios y no queremos pensar en que se despierte (Unamuno, 1963: 15).

describirse como una niebla pues este personaje se encuentra en una constante duda: la vida, el amor y la existencia son cosas que le pueden rondar frecuentemente en la cabeza, siempre en busca de una salida.

Unamuno solía hacer hincapié en que toda novela producía disquisiciones psicológicas, filosóficas y metafísicas en los lectores (Unamuno, 1963: 14), pero a partir de los cuestionamientos más avanzados y expuestos por Augusto, puede pensarse que el lector ha sido preparado para el momento cumbre de la narración, cuando las dos rupturas previas cobran mucha mayor fuerza para generar el completo desconcierto en esta obra unamuniana.

Si se considera que uno de los elementos principales de la metaficción es la autoconsciencia⁶² entonces primero debe existir la duda y la pregunta, cuestión que ya se ha observado en este apartado; por lo tanto, a continuación se analizará qué sucede cuando Augusto es completamente expuesto como un ente de ficción frente a su propio creador. En cuanto al lector, después de llevarlo por una constante serie de preguntas que bien puede sentir como propias y experimentarlas gracias al pacto de ficción, se observará que vuelve a enfrentarse con una ruptura de éste, haciendo que la autoconsciencia cumpla por completo su función.

⁶² Definida como: “la conciencia de la textualidad, de la obra que se presenta como lo que es; la conciencia autorial, del autor que expresa su conciencia de estar creando una obra de ficción; la conciencia del personaje, que se sabe ente de ficción y que generalmente se rebela y exige su independencia; la conciencia del lector, obligado a tener conciencia de serlo; la manipulación del punto de vista, del tiempo en la novela, de la tipografía” (Dotras, 1994: 29).

2. Tercera ruptura de ficción: Augusto como creación

Miguel de Unamuno tenía una fuerte tendencia a marcar la existencia de sus personajes como algo real e, incluso, como algo que permite a él y a cualquier novelista construirse a sí mismos; es decir, buscaba la manera de construir referencias que situaran a sus personajes como seres existentes en el mundo factual, como si pudieran hallarse e identificarse con personas. Aun cuando *Niebla* fue de sus primeras novelas, en sus obras posteriores esta idea prevalece y se fortifica; por ejemplo, en *San Manuel Bueno Mártir*, asegura que no podría poner en duda la existencia del santo, que más dudaría de la propia que de la de aquél (Unamuno, 1963: 59); en *Cómo se hace una novela* dice expresamente que “todas las criaturas son su creador” (Unamuno, 1977: 63) y “Héteme acaso haciendo mi leyenda, mi novela y haciendo la de ellos [...] criaturas de mi espíritu, entes de ficción” (Unamuno, 1977: 80), incluso en esta novela pone en tela de juicio la posible existencia de sus entes de ficción y se pregunta: “¿Es que miento cuando les atribuyo ciertas intenciones y ciertos sentimientos? ¿Existen como les describo? ¿Es que siquiera existen? ¿Existen, sea como fuere, fuera de mí?” (Unamuno, 1977: 80)

Por ello, se analizará el fragmento –posiblemente el más importante en *Niebla*– donde el narrador-creador Miguel de Unamuno le hace saber a Augusto Pérez que es un ente de ficción, que no existe y que es una creación realizada por el autor, ya que el extrañamiento en el lector se acentúa porque las limitaciones entre el mundo factual y el posible comienzan a diluirse; esto permite una ruptura en el pacto de ficción gracias a que la ficcionalidad del relato ha sido expuesta deliberadamente.

Hay que recordar que ya se habló de este fragmento y en él fue posible ver la imagen de Unamuno como parte de la obra, como un personaje más que se proclama como el

mismísimo creador de la *nivola* que el lector tiene entre sus manos⁶³; lo que resulta importante ahora es ver qué sucede con el protagonista cuando se encuentra ante esta situación y la forma en que eso permite una nueva ruptura en el pacto de ficción.

Para comprender más a fondo esta ruptura ficcional es importante recurrir a las teorías de los mundos posibles de Dolezel y a la narración paradójica⁶⁴ de Lang, pues de esta forma podrá observarse de qué manera se transgrede la estructura ficticia en sí misma. Como se mencionó, el lector tiene la capacidad y la tarea de comprender el relato desenvuelto en un universo diegético como algo posible que, aunque tiene referencias externas en la realidad, únicamente funcionan como apoyo y dentro de sí pueden comportarse de diversas formas, y debe comprender ese funcionamiento y reconocerlo como posible dentro de esa ficción. Gracias a esa veracidad otorgada, el lector puede experimentar y/o comprender las vivencias de los personajes como propias (Dolezel, 1997: 83); sin embargo, cuando la misma obra se revela como un artefacto de ficción, nulo de existencia, entonces se contradice dicho tratado y se transgrede del proceso lector (Dolezel, 1997: 91-92).

Para comprender el grado de la ruptura, se debe tener presente que la narración ficticia cuenta con un referente semántico directamente basado en la realidad; que las diégesis son las representaciones de mundos posibles con estructura propia y que se legitiman según su carácter de “posibles no realizados” (Dolezel, 1997: 79). Aunque Augusto no tenga un referente histórico en la realidad (como podría ser un ente llamado Napoleón) es “un individuo posible que habita el mundo ficcional” (Dolezel, 1997: 79) de la obra de Unamuno y su legitimidad está en que es un ser “posible no realizado”, ya que, aun cuando existiera en

⁶³ Véase el segundo apartado del primer capítulo del presente trabajo.

⁶⁴ “Se caracteriza fundamentalmente por el hecho de que los parámetros constituyentes del *discurso* y/o de la *historia* de una obra literaria se ponen en entredicho o ‘cortocircuito’ consigo mismas” (Lang, 2006: 13).

el mundo real un ente que pudiera reconocerse completamente con él, no se debe establecer una relación de identificación, ya que las características que componen al Augusto ficcional, nunca podrían ser las mismas que constituyeran al real, pues “la existencia de los individuos ficcionales no depende de los prototipos reales” (Dolezel, 1997: 79).

Dolezel, al igual que Pimentel⁶⁵, menciona que la narración omnisciente es la que otorga un grado de autenticación al relato⁶⁶; si se toma este punto como referencia, puede pensarse que el narrador de *Niebla*, una vez ya identificado como Unamuno, cobra credibilidad durante toda la novela por mantenerse al margen al inicio de la obra y narrar los hechos desde el exterior, lo cual podría servirle después como herramienta para inmiscuirse en las escenas⁶⁷, y después de volverse omnisciente (Martín, 2015: 247), tener la confianza del lector cuando le dice directamente a su protagonista que es una creación.

Gracias a esa circunstancia, se puede observar lo que Dolezel denomina *narrativa auto-reveladora*, es decir, la metaficción dentro de esta *novela unamuniana*, ya que “el acto autenticador es traicionado por ser desnudado. Todos los procedimientos elaborados de la ficción se llevan a cabo abiertamente como convenciones literarias” (Dolezel, 1997: 92); esta auto-relevación se puede observar en varios momentos: cuando Augusto es nombrado ente de ficción; en las descripciones que hace Víctor acerca de la estructura de la *novela* que coincide con la que el lector tiene en manos; en los cuestionamientos constantes sobre la realidad y la ficción, y la intervención de Unamuno dentro de la obra.

⁶⁵ Recuérdese que Pimentel dice “[...] desconfiamos menos de un narrador en tercera persona que de uno en primera persona. En narración homodiegética, el narrador participa como actor en el mundo narrado, esto hace que el grado de subjetividad tienda a ser mayor que en narraciones heterodiegéticas” (Pimentel, 2014: 139).

⁶⁶ Dice Dolezel: “La mejor muestra del mecanismo de autenticación es el narrador autorizado, “omnisciente”, “fiable” en tercera persona” (Dolezel, 1997: 90-91).

⁶⁷ Entiéndase escena como un *tempo* narrativo “en el que se da la relación convencional de concordancia entre la historia y el discurso: la duración diegética de los sucesos es casi equivalente (o por lo menos nos da la ilusión de serlo)” (Pimentel, 2014: 48).

Para Dolezel la metaficción sería calificada como un mundo imposible, ya que al mismo tiempo que se construye se demuestra (Dolezel, 1997: 93). Esta misma idea la tiene Alfonso Martín Jiménez, quien se basa en la teoría de los mundos posibles de Tomás Albaladejo para distinguir entre el mundo del autor y el del personaje. Dice este autor que la teoría de Albaladejo se presenta como una forma de explicar la realidad propiamente dicha, ya que está compuesta tanto por el mundo efectivo (objetivo) como de los alternativos a éste, gracias a esto le es posible explicar tanto el comportamiento de los seres en la vida real, como el de los personajes que habitan en los mundos ficticios (Martín, 2015: 67), resulta una gran herramienta para explicar “las manipulaciones que realizan los autores en relación con la ficcionalidad, de cara a lograr determinados efectos artísticos o de sorprender o inquietar al receptor mediante la creación de universos inesperados o ambiguos” (Martín, 2015: 215).

Es de suma importancia recuperar las sentencias que Martín decreta sobre los autores mismos y sus estrategias dentro de la ficción, pues eso permitirá observar la tercera ruptura de ficción de una forma más clara. Según el resumen muy breve y conciso de este autor, el modelo de los mundos posibles de Albaladejo puede distinguirse en tres grupos: I: *el de lo verdadero*, sus reglas son las del mundo real, (p. e., autobiografías, libros de viajes, memorias, etc.); II: *el de lo ficcional verosímil*, sus reglas, si bien no están construidas de la misma forma que las del mundo real, sí se basan en ellas (p. e., novela realista); y III: *el de lo real no verosímil*, sus reglas implican una transgresión a las normas del mundo real (p. e., ciencia ficción), (Martín, 2015: 67); sin embargo, los autores pueden tensar los límites no sólo mediante esos tres modelos, sino que “pueden crear universos ficticios que en un primer momento parecen pertenecer a un determinado modelo de mundo, descubriéndose después

que pertenecen a otro, con la consiguiente sorpresa y/o incertidumbre del lector” (Martín, 2015: 219-21).

Podría decirse que cuando un autor juega con esas herramientas para provocar desconcierto en el lector y llegar a generar una ficción imposible que, si bien no tiene nada que ver con el grado de fantasía o de inverosimilitud que la construya, sí se puede apreciar en ellas directamente la falta de coherencia (Martín, 2015: 235); en este caso, hay dos opciones, o los personajes de un primer nivel diegético tienen contacto con unos del segundo (p. e., “Continuidad en los parques”, de Cortázar), o también un autor/enunciador, el cual lógicamente se debería encontrar fuera de los mundos posibles y mantenerse dentro del real, se pone en contacto con los personajes y genera una ficción *imposible*⁶⁸ (Martín, 2015: 246-247). Este tipo de sucesos también se pueden explicar mediante la teoría de las narraciones paradójicas, en las cuales la *metalepsis*⁶⁹, la *pseudodiégesis*⁷⁰ y el *principio del espejo*⁷¹ sirven para generar el mismo efecto.

Sabine Lang parafrasea a Enrique Lynch y menciona:

La paradoja sirve de operación de “distanciamiento”, produciendo una confrontación entre lo posible y lo imposible, o más bien, entre lo que es pensable y lo que es impensable dentro del marco de un orden o sistema establecido. Sobre este trasfondo, una narración se revela paradójica, cuando viene a desdoblarse completamente en su narración contraria. Mediante este recurso de “autodistanciamiento”, entra necesariamente en contradicción consigo misma [...] Más precisamente, [Enrique

⁶⁸ “La teoría de los mundos posibles podría ser ampliada con la inclusión de otras categorías que dieran cuenta de un tipo de construcciones cuya naturaleza no puede ser explicada por ninguno de los tres tipos de modelos de mundo que ofrece [...] un tipo de obras literarias que presentan una construcción ilógica o contradictoria en sí misma o, por denominarla así, imposible, y no porque no puedan verse realizadas literariamente, sino porque su propio universo interno resulta incoherente” (Martín, 2015: 253).

⁶⁹ Es “el principio de la transición de un nivel narrativo a otro” (Lang, 2006: 31)

⁷⁰ Es “el principio de la reproducción de un nivel narrativo inferior a un nivel narrativo superior” (Lang, 2006: 31).

⁷¹ También llamado *mise en abyme*, en él, “un sistema narrativo se reproduce a sí mismo, en parte o totalmente o, mejor dicho, por lo cual ejecuta un bucle infinito –autorrecursivo– para desnudar su propia estructura como productora de contado (Martín, 2006: 31).

Lynch] la identifica [...] a un gesto de autoevocación por el cual una narración se afirma negándose (Lang, 2006: 22).

Como se puede observar, una vez cotejado lo dicho por Dolezel acerca de los mundos posibles, la distinción que hace Martín entre narración posible e imposible y las aportaciones de Lang, es evidente notar que el personaje Miguel de Unamuno, quien además deja al descubierto la ficción misma de la novela, es una pieza fundamental para que la frontera entre lo factual y lo posible se diluya y se genere un relato paradójico que va a provocar extrañamiento e incertidumbre al lector.

La aparición de Unamuno como narrador y como personaje puede ser una herramienta muy bien utilizada por el autor para generar desconcierto en el lector y así tensar el límite entre el mundo factual y el diegético; es más, podría considerarse que el protagonista y los lectores acaban de atravesar simultáneamente por un momento crítico, pues, mientras el lector se enfrenta con una confusión al notar que el narrador de la *novela* que consulta se autodenomina Miguel de Unamuno, creador de *Niebla*, Augusto se entera de que él es un ser creado por la mentalidad de un hombre y que no posee existencia en el mundo factual sino en uno posible; de esta forma, la tercera ruptura del pacto ficcional se da mientras Unamuno asegura que Pérez es un ente ficticio creado por él, lo cual convierte a la narración en un imposible paradójico (Martín, 2015:135).

Para este apartado es interesante principalmente la primera parte del encuentro entre Unamuno y Augusto por reflejar la revelación de lo ficticio, es importante ver de qué forma esa tensión se refuerza cuando Augusto es declarado ente de ficción e imaginario; para ello, analizaré el primer momento de dicha reunión, justo en el asombro del protagonista.

Hay que recordar que Unamuno y Augusto, al menos teóricamente, se encuentran en dos planos distintos: en el mundo factual y en el posible, respectivamente; por este motivo, cuando se genera una ficcionalización autorial, Unamuno queda convertido en una suerte de personaje ficcional (Martín, 2015: 247), lo cual debe tenerse presente pues Augusto se dirige a la casa de Unamuno cuando necesita consejos acerca de si llevar a cabo su suicidio o no. La causa de esa decisión es la huida de Eugenia con Mauricio, ya que Augusto reacciona pasivamente a la nota de despedida que su prometida le escribe y piensa: “Si yo fuese un hombre como los demás –se decía–, con corazón; si fuese siquiera un hombre, si existiese en verdad, ¿cómo podía haber recibido esto con la relativa tranquilidad con que lo recibo?” (116-117).

Después de ese evento, Víctor determina que la burla de Eugenia no hizo más que demostrarle que no existía (118). A partir de esa aseveración, los dos personajes mantienen una charla cuyo tema es la existencia. Las reflexiones se vuelven más tensas que en cualquier otro momento de la *nivola* y, a través de Goti, se exponen las obviedades como que ambos son personajes, que no son materia y que no existen. El ejemplo más claro es cuando Augusto vuelve a preguntarse qué hará después del abandono y la burla de Eugenia, a lo que su amigo responde:

¡Hacer..., hacer..., hacer!..., ¡Bah, ya te estás sintiendo personaje de drama o de novela! ¡Contentémonos con serlo de... *nivola*! ¡Hacer..., hacer..., hacer...! [...] como si hablar no fuera hacer [...] Si ahora, por ejemplo, algún... *nivolista* oculto ahí, tras ese armario, tomase nota taquigráfica de cuanto estamos aquí diciendo y lo reprodujese, es fácil que dijeran los lectores que no pasa nada, y, sin embargo... – ¡Oh, si pudiesen verme dentro, Víctor, te aseguro que no dirían tal cosa!– ¿Por dentro? ¿Por dentro de quién? ¿De ti? ¿De mí? Nosotros no tenemos dentro. Cuando no dirían que aquí no pasa nada es cuando pudiesen verse por dentro de sí mismos, de ellos, de los que leen. El alma de un personaje de drama, de novela o de *nivola* no tiene más interior que el de la... [sic] –Sí, su autor– No, el lector (120-121).

Como puede notarse, es la primera vez en la que de forma completamente directa, Goti deja entrever la construcción de la novela misma: ellos como personajes, un *nivolista* que crea los diálogos y los expone, y un lector que conoce los acontecimientos a partir de aquél. Si se toma en cuenta que el cuestionamiento de la realidad ya es un elemento importante para la construcción metaficcional de *Niebla* (Lens, 2011: 234) se puede comprender que el lector se encuentra en una situación en que se le orilla a pensar su propia existencia y a formar parte del libro que lee como co-creador, ya que es quien permite que se entretaja el contenido de los personajes, su interior.

Este camino de cuestionamientos sobre la realidad permite que Augusto comience a dudar sobre su existencia, por lo cual se inicia el proceso para llegar a la autoconsciencia necesaria en que la narración quiebra por completo el pacto ficcional. Después de aquel enfrentamiento tan duro y directo con su amigo, es cuando Augusto decide ir en busca de Miguel de Unamuno y éste, sin mayores mediaciones, interrumpe la narración de Augusto para indicarle que ya cuenta con todos esos detalles y que no necesita escucharlos; como es de esperarse, el protagonista vuelve a dudar y no sabe si lo que vive es la realidad o un sueño y, después de hablar un poco sobre las condiciones necesarias para un suicidio, Unamuno le hace saber que no existe (123); por lo que Pérez vuelve a preguntarse qué ocurre, pues no sabe si está muerto o si sueña; es entonces cuando el supuesto Unamuno le dice sin rodeos:

[...] que no puedes matarte porque no estás vivo, y que no estás vivo, ni tampoco muerto, porque no existes... [...] no existes más que como ente de ficción; no eres, pobre Augusto, más que un producto de mi fantasía y de las de aquellos de mis lectores que lean el relato que de tus fingidas aventuras y malandanzas he escrito yo; tú no eres más que un personaje de novela, o de *nivola*, o como quieras llamarle. Ya sabes, pues, tu secreto (123-124).

Como es sencillo de observar, la ficción ha quedado al descubierto para el personaje; primero el lector se enfrenta con la impresión de que la *novela* escrita por Goti tiene la misma estructura que la que lee; después con la idea de que el autor del libro es ficcionalizado y presentado como un personaje con el que se entrevista Augusto; y finalmente debe ajustar sus conceptos concernientes al pacto de ficción ya que esta misma se ha destapado para lucir como algo que no existe, que no tiene vida. Cuando el narrador ficcional, dice García Serrano:

Contraviene las tácticas reglas narrativas, y declara, por ejemplo, la ficcionalidad de lo narrado: el perturbador efecto paradójico que esto produce se deriva del hecho de que el lector ha de tomar también entonces *en serio* esa declaración dentro de la ficción. Puesto que, en cualquier caso, al sumergirse en la experiencia ficcional el lector no olvida al fin la ficcionalidad de esa experiencia (algo que funda, por ejemplo, el efecto de una catarsis), tal paradoja no hace por cierto sino acentuar la característica disposición reflexiva de semejante experiencia (García, 2014: 80).

Por lo tanto, como se ha podido ver a lo largo de este análisis teórico, la primera mitad del encuentro entre Miguel de Unamuno y Augusto Pérez es una ruptura al pacto de ficción desde muchos puntos de vista: se genera un mundo imposible ya que la misma novela se refleja como una ficción, se forma un imposible paradójico gracias a que el límite entre el mundo de lo factual y el de lo posible se elimina y el autor se convierte en un personaje más de la historia, y se puede comprender a *Niebla* como una narración paradójica gracias a que se observa la creación y la revelación de la ficción de manera simultánea.

Todo esto lleva al lector a un solo lugar: la incertidumbre y el desconcierto; por lo tanto, la ruptura del pacto de ficción es un hecho y se encuentran varias características propuestas por los distintos autores ya antes mencionados: por parte de Ana Dotras la

autoconsciencia⁷²; tres en el caso de Lens: la interacción de diferentes planos de ficción⁷³, el cuestionamiento de la distinción entre la realidad y la ficción⁷⁴, y la narración metaficcional⁷⁵; y en las palabras de Antonio Gil, la exposición evidente de la unión “de un universo representado con el acto mismo de la representación” (Gil, 2005: 11).

Así, puede notarse que la exposición de la ficcionalidad tanto de Augusto como de la *nivola* misma genera una ruptura con el pacto de ficción, lo cual produce una recepción literaria transgredida y afectada que, si se analiza desde la teoría de la metaficción, se puede decir que permite que el lector cuestione los juegos literarios y experimente un extrañamiento frente al desvanecimiento de la frontera entre el mundo factual y el posible.

Este enfrentamiento entre lo ficticio y lo factual tiene por finalidad que el personaje protagonista sea autoconsciente de su ficcionalidad y de su inexistencia en el mundo factual; sin embargo, esto lleva más allá a la narración y genera una ruptura lectora aún más

⁷² Definida como “la conciencia de la textualidad de la obra que se presenta como lo que es; la conciencia autorial del autor que expresa su conciencia al estar creando una obra de ficción” (Dotras, 1994: 29), si bien ya había sido notoria la determinación del narrador autonombrado Miguel de Unamuno al mencionar que la *nivola* que se leía había sido creada por él, al poner en evidencia que él es el creador de Augusto, es completamente perceptible esta conciencia creadora.

⁷³ Dice Carlos Lens que “el caso más común en la narrativa hispánica es la intromisión de los personajes ficcionales en el mundo real, puede tratarse de una momentánea y poco relevante ruptura del marco, o bien suponer para el personaje, al tomar conciencia de su status ficcional [...] una crisis ontológica que lo obliga a increpar a su creador hasta que resuelva su conflicto” (Lens, 2011: 233), esto es visible desde el momento en el que Augusto no pudo comprender lo que Unamuno le dice y entra en crisis al no poder creer que es un producto de la imaginación de un hombre.

⁷⁴ Dice Lens que este cuestionamiento es un nuevo juego literario en el que “se incluye al inicio o al final de la obra un comentario que el lector duda si atribuir al autor del mundo real o a la figura de ficción trasunto de la real, en la que se reflexiona sobre el concepto de realidad opuesto o no al de ficción, o bien se declara si el texto que el lector va a disfrutar, o ha disfrutado ya, ha utilizado materiales reales: tramas, personajes.. para su desarrollo” (Lens, 2011: 234), este elemento se construye desde el prólogo cuando Goti hace referencia a que la historia contada es la de su amigo, haciéndolo ver como un ser real; cuando él se proclama pariente de Unamuno, y en todos los momentos en los que, como ya se mencionó, se hacen cuestionamientos acerca de la realidad y la vida.

⁷⁵ Entiéndase como aquella en la que “se pone en cuestión el concepto mismo de ficción, renegociándose o rompiéndose los acuerdos entre autor y lector, y en la que se manifiesta de forma explícita que el lector que afrontamos es producto de un artificio, anulando la suspensión de la incredulidad del lector” (Lens, 2011: 236); al tener ya tres rupturas ficcionales, el lector debe (como también dice García Serrano), renegociar sus pactos y comprender la ficción de nuevas maneras para que los juegos literarios continúen funcionando.

pronunciada porque –en el momento en el que Augusto se acepta como tal y expresa emociones e incluso ira–, los papeles se invierten para que sea él quien cuenta con más fuerza que su creador y cuestiona quién tiene el poder de la narración y del entorno. De esta forma se hace más evidente la posibilidad de un círculo en el cual personaje y autor ficcionalizado se crean recíproca y conjuntamente, por lo que cada uno es importante y necesario para que el otro exista.

Esta situación permite que la frontera entre el mundo factual y el posible parezca desvanecida y que el lector se vea inmiscuido en el enfrentamiento entre el autor ficcionalizado y el personaje, lo cual lo incita a flexionar sobre su propia existencia, su vida, su realidad y a preguntarse si acaso él también será un ente de ficción, alguien que otra persona imagina y sobre quien un ser superior tiene decisión y poder. Este tema es el que se analizará en el siguiente apartado y con el que se llegará a la cuarta de las cinco rupturas del pacto de ficción que se observan en esta *nivola* unamuniana.

3. Cuarta ruptura de ficción: El personaje autoconsciente que se rebela a su creador

Después de la ruptura donde el lector debe comprender que la novela misma ha expuesto su ficcionalidad y la de los personajes que hay en ella, el extrañamiento se lleva al límite cuando el protagonista de la historia se asume como un ente de ficción y se aprovecha de ello para poner en duda la existencia del autor quien, se supone, debería encontrarse completamente en el plano de la realidad.

Este cuestionamiento provocaría que el lector también cuestione su existencia y, por lo tanto, la frontera entre lo factual y lo posible pareciera ser prácticamente eliminada. Por

este motivo, este apartado se centrará en la segunda parte del encuentro entre Augusto y Unamuno, y lo que supuestamente vino después de éste en la vida de ambos; se analizará la cuarta ruptura de ficción que es causada por el desvanecimiento fronterizo del límite anteriormente mencionado, y se observará cómo el extrañamiento del lector se lleva más allá cuando incluso el autor ficcionalizado de la novela narra el encuentro onírico que tuvo con su creación. En este apartado, cada que mencione a Unamuno lo haré refiriéndome específicamente al personaje-narrador nombrado como tal; en caso de que deba hablar sobre el escritor vasco del siglo XX, lo aclararé debidamente.

Como es evidente, este enfrentamiento entre el autor y el personaje, entre el creador y la creación, ha llevado a la crítica a analizarlo como una representación de la relación Dios-hombre⁷⁶; sin embargo, como ya se ha dicho que este trabajo no se centrará en motivos filosóficos⁷⁷, se verá más orientado hacia los elementos metaficticiales que implican este encuentro⁷⁸; por tanto, si bien en algún momento se hará la comparación entre un tema y otro, será para especificar el posible extrañamiento del receptor no para intentar comprender el carácter metafísico del fragmento.

⁷⁶ Dice García Serrano que “es muy habitual entre comentaristas juzgar tema central [*sic*] de *Niebla* el conflicto entre libre albedrío y determinismo [ya que] tal vez en la precariedad de la autonomía de Augusto Pérez, limitada por la pluma de su creador, se simboliza entonces la precariedad de toda voluntad propia, dados los posibles designios de un hipotético demiurgo divino” (García, 2014: 148); García Nuño dice que “Unamuno trata sobre una gran variedad de temas, entre los que están los filosóficos y también los teológicos” (García, 2011: 41) y que “a partir de 1950, las opiniones se fueron decantando del lado del carácter filosófico de la obra unamuniana (García, 2011: 44); Ana Dotras comenta “De *Niebla* se ha dicho que es la novela de la búsqueda del yo. En Augusto el problema de la personalidad, la adquisición de la conciencia de su propia existencia como un acto de dolor y angustia, se resuelve además en un solipsismo que permite calificar a esta obra como la novela del absurdo existencial [...] Las conjeturas metafísicas en torno a las relaciones entre Dios y sus criaturas se hacen por analogía a la relación entre el autor-creador y sus personajes. El ser humano, como ente de ficción, es el protagonista de la novela que escribe Dios” (Dotras, 1944: 101-102).

⁷⁷ Dice García serrano que “el diálogo mismo entre Augusto y Unamuno ilustra de forma adicional la extravagancia de cierto determinismo (Unamuno, 2014: 151).

⁷⁸ Ya que “la dimensión existencial se conecta de esta forma con la metaficticia, al sugerir la posibilidad del carácter ficticio de la existencia humana, al identificar la vida con la ficción” (Dotras, 1994: 102).

En este caso, la ruptura de ficción se crea cuando, una vez expuesta la ficcionalidad de la narración y el mundo diegético en el que se desenvuelven los personajes, el protagonista toma como verdadera la sentencia de su inexistencia y se rebela a su creador. Es un choque con el pacto de ficción que la novela se muestre como una irrealidad, como una construcción, por ello, el hecho de que el personaje sea autoconsciente de sí mismo y decida poner en tela de juicio la existencia de su creador, invierte los papeles y genera nuevos juegos literarios.

Recuérdese que la primera impresión causada en Augusto Pérez es la incredulidad, la desesperación⁷⁹ y la desaprobación de reconocerse como un ser inexistente; sin embargo, esto comienza a cambiar (gradualmente), y ese cambio inicia justo después del impacto de recibir las certeras afirmaciones de Unamuno que le aseguraban que ni estaba vivo ni era real; en la descripción de la escena dice el narrador

Al oír esto quedóse el pobre hombre mirándome un rato con una de esas miradas perforadoras que parecen atravesar la mira e ir más allá, miró luego un momento a mi retrato al óleo que preside a mis libros, le volvió el color y el aliento, fue recobrándose, se hizo dueño de sí y apoyó los codos en mi camilla, a que estaba arrimado frente a mí, y, la cara en las palmas de las manos y mirándome con una sonrisa en los ojos, me dijo lentamente: “Mire usted bien, don Miguel..., no sea que esté usted equivocado y que ocurra precisamente todo lo contrario de lo que usted cree y me dice” (124).

En este primer momento la imagen transformadora de Augusto es bastante impresionante, ya que pasa de temblar azogado, sin fuerzas y consternado (123), a recobrar la compostura para enfrentarse a la persona que le había quitado la certeza de existir y de ser un hombre real. Augusto deja entonces de verse como un ser a medias y sin carácter, para convertirse en un personaje fuerte y atrevido que se opone a aceptar su ficcionalidad. Esto sorprende incluso a

⁷⁹ Dice García Serrano que “la desesperación es doblemente autoconsciente: es conciencia de lo que se quería y no se tiene, y es conciencia de lo que se quería y no se puede tener (García, 2014: 141).

Unamuno y debe describirlo con un: “Y ¿qué es lo contrario? –le pregunté alarmado al verle recobrar vida propia” (124), lo cual permite ver que Pérez cobra mayor fuerza y responde: “No sea, mi querido don Miguel [...] que sea usted y no yo el ente de ficción el que no existe en realidad, ni vivo ni muerto... No sea que usted no pase de ser un pretexto para que mi historia llegue al mundo...” (124); como es lógico, este impulso de fuerza y rebeldía provoca que los papeles se inviertan y que entonces la existencia de Unamuno sea puesta en duda, por tanto, la división entre el mundo factual y el posible se pone en entredicho y se cumple, una vez más, con el cuestionamiento de la realidad del que habla Carlos Lens (2011: 234).

Como era de esperarse ante un enfrentamiento de esta magnitud, Unamuno reacciona con molestia ante la irreverencia de su creación, a lo cual Augusto responde con un: “No se exalte usted así, señor de Unamuno, tenga calma. Usted ha manifestado dudas sobre mi existencia...” (124); si bien es posible percibir en este momento que Pérez sigue en una postura firme ante su vida y su realidad, debe tenerse en cuenta que la ficción sigue exponiéndose por completo y que, en manos de Unamuno, ésta sigue confirmada y decretada. Posiblemente y justo para que esto no se olvide, Unamuno responde enérgicamente: “Dudas no, certeza absoluta de que tú no existes fuera de mi producción novelesca” (124); sin embargo, al cuestionar ambos la existencia del otro, al lector no le queda más que comprender que los límites entre lo factual y lo posible han sido disminuidos, ya que ambos personajes se encuentran y cambian entre un plano y otro constantemente.

En este instante se presenta uno de los momentos más sorprendentes, puesto que Augusto utiliza las propias armas de Unamuno para poner en entre dicho sus certezas, cuando responde a la exaltación de éste, aquél menciona: “Bueno, pues no se incomode tanto si yo a mi vez dudo de la existencia de usted y no de la mía propia. Vamos a cuentas: ¿no ha sido

usted el que no una, sino varias veces, ha dicho que don Quijote y Sancho son no ya tan reales sino más reales que Cervantes?” (124); si se recuerda que el Unamuno vasco, el real, solía comprender a sus personajes como entes reales que le permitían crearlo mientras él los construía a ellos⁸⁰; lo interesante en este caso es que Augusto llega primero elogiando al escritor por sus trabajos y después lo ataca con estos mismos y, sobre todo, con un tema que era bastante recurrente en Unamuno: Cervantes y don Quijote. Aun para un lector que nunca antes haya leído algo sobre el tema tratado por el vasco, comprende que esa sentencia es real gracias a que el otro menciona: “No puedo negarlo, pero mi sentido al decir eso era...” (124); pareciera que el autor ficcionalizado se encuentra en un entredicho porque una de sus aseveraciones pasadas es utilizada para contraatacarlo.

El cuestionamiento va a otro plano, el de la existencia desde el mundo onírico, Augusto le pregunta al escritor qué sucede cuando uno se sueña a sí mismo y la probabilidad de que el soñador exista como soñado y viceversa, aprovechando la oportunidad para mencionar: “[...] al discutir esta discusión conmigo me reconozco ya existencia independiente de sí” (124); en este momento es cuando el juego literario invierte completamente los lugares, ya que, una vez acorralado, Unamuno se opone a aceptar tal independencia y alega que él necesita a alguien con quien discutir, pues si no hay quien le discuta y contradiga, inventa dentro de sí a alguien que lo haga y sus monólogos se convierten en diálogos (124); Augusto aprovecha para disminuirlo y proponer que los diálogos de aquél no son sino monólogos, a lo que, posiblemente intentando recuperar el poder, Unamuno responde: “Puede ser. Pero te digo y repito que tú no existes fuera de mí...” (125), y Augusto, ya sin miedo, responde: “Y yo vuelvo a insinuarle a usted la idea de que es usted el que no existe fuera de mí y de los

⁸⁰ Véase la nota 57 del presente trabajo.

demás personajes a quienes usted cree haber inventado. Seguro estoy de que serían de mi opinión don Avito Carrascal y el gran don Fulgencio...” (125).

En este diálogo, si bien aún no es visiblemente notoria la autoconsciencia de Augusto de ser un ente de ficción, sí se deja entrever que comienza a considerar esa posibilidad y que es capaz de crear otros escenarios donde todo cobrara la misma esencia que él, que todo fuera producto de la imaginación de un otro. Además, comienza a ser notoria la rebelión que el protagonista emprende contra su supuesto creador y cómo, en lugar de temerle y acatar lo que le dice y afirma, lo pone en tela de juicio e incluso intenta orillar a reconsiderar su propia existencia. Este carácter de rebelión también apoya la estructura metaficcional del relato y permite que el lector tenga una ruptura ficcional ya que, después de haber comprendido que el autor que suele identificarse en el mundo real se encuentra ficcionalizado en la historia que lee, ahora debe comprender que la criatura protagonista desea ser más hábil que el creador y superarlo⁸¹.

Esta lucha de poder es más perceptible cuando Augusto plantea su suicidio⁸² y, como es de esperarse, Unamuno se opone por el simple hecho de que su criatura debe estar atendida a lo que él desee y no a hacer su voluntad (125), a lo cual Pérez responde: “[...] aun suponiendo su peregrina teoría de que yo no existo de veras y usted sí, de que no soy más que un ente de ficción, producto de la fantasía novelesca o *nivolesca* de usted, aun en ese caso yo no debo estar sometido a lo que llama usted su real gana, a su capricho. Hasta los llamados entes de ficción tienen su lógica interna” (125).

⁸¹ Esto puede ser posible gracias a que el narrador y el protagonista se encuentran en el mismo plano de la ficción y, por tanto, se encuentran en un mismo nivel (Dotras, 1994: 113).

⁸² Dice Gonzalo Navajas, “El acto [de suicidio] de Augusto significa de algún modo de autoafirmación frente a las fuerzas externas que te dominan (Navajas, 1992: 58).

Este suceso necesita de toda la información que la misma *nivola* le ha otorgado al lector durante su desarrollo: ya Víctor Goti había explicado que en la *nivola* el argumento se iba formando a la par del carácter de los personajes, el cual se iba forjando según ellos hablaran, que todo lo que importaba era el diálogo; también Augusto ya le había mencionado que tuviera cuidado, pues podía pasarle que creyera que él tenía el control cuando en realidad los personajes fueran los que le llevaran a él y no a la inversa, incluso llega a mencionar que “es muy frecuente que un autor acabe por ser juguete de sus ficciones” (67), lo cual Víctor decide pasar por alto y hacer hincapié en que lo importante es soltar todo lo que se tenga en la mente para que “solo” vaya tomando forma (66-67). Además, en el primer momento en el que Unamuno se presenta como el autor de la novela en el interludio previo al capítulo XXVI, menciona “mientras Augusto y Víctor mantenían esta conversación nivolesca” (105) y esto, como dice Sabine Lang: “simula que la historia narrada tiene su propia vida que continúa mientras el narrador se pierde en digresiones o en la narración de la historia. Pero también puede simular lo contrario, es decir, que la historia no puede continuar, debido a que ha sido interrumpida por las digresiones y las divagaciones del narrador” (Lang, 2006: 33).

En lo personal, coincido más con la primera opción, pues ese “mientras” denota una relación de simultaneidad entre dos acciones, y eso permitiría que cuando Augusto alega independencia y sustenta no tener por qué estar sometido a las decisiones de un autor, este tipo de pasajes (tanto el de Goti como la intromisión narrativa de Unamuno), lo podrían apoyar sin mayor problema. Una vez más, el protagonista consigue que el escritor le dé la razón con un “sí, conozco esa cantata” (125).

Este sentido de independencia y autonomía cobra más fuerza cuando Augusto expresa sentimientos⁸³ pues resultaría ilógico que tenga la capacidad de experimentar “sentimientos” cuando es considerado un hombre sin carácter (García, 2014: 129) o ser un ente de ficción que se quedó a la mitad por justo la falta de éste (Díaz, 2013: 254), que no puede decidir sobre su vida, ni puede soñar porque no existe; sin embargo, cuando Unamuno sigue sobajándolo por ser más bien un personaje *nivolesco* y no uno *novelesco*, Pérez reacciona y le dice:

Dejemos de bufonadas que me ofenden y me hieren en lo más vivo. Yo, sea por mí mismo, según creo, sea porque usted me lo ha dado, según supone usted, tengo mi carácter, mi modo de ser, mi lógica interior, y esa lógica me pide que me suicide [...] Como la ciencia más difícil que hay que no sea el suicidio la solución más lógica de mis desventuras, pero demuéstremelo usted [me miró con una enigmática y socarrona sonrisa y lentamente me dijo] pues es más difícil aún que el que uno se conozca a sí mismo es el que un novelista o un autor dramático conozca bien a los personajes que finge o cree fingir [...] e insisto en que aun concedido que usted me haya dado el ser y un ser ficticio, no puede usted, así como así y porque sí, porque se le dé la real gana, como dice, impedirme que me suicide (125-126).

Este diálogo es un punto clave por dos motivos, el primero porque es cuando la autoconsciencia se hace presente, al fin Augusto ha concedido a Unamuno la idea de haberlo creado y se comprende como un ser ficticio, como un personaje; y el segundo, porque la rebelión se lleva a su tope más alto a tal grado que consigue provocar exaltación en su creador y exigirle que se calle, tal como si hubiera perdido el control de la situación, por lo cual, con tal de recobrar la superioridad y el poder sobre él, decide matarlo por su cuenta, provocando que la relación jerárquica entre él y su creación regrese en su favor y que Augusto vuelva a temerle (126).

⁸³ Me parece que este cuestionamiento de cuánto influyen los sentimientos de sus personajes y si éstos verdaderamente podrían experimentarlos es un tema que le interesa a Unamuno (como muchos respecto a sus creaciones), motivo por el cual lo siguió trabajando en sus siguientes obras. Véase el segundo apartado de este capítulo.

Entonces, la autoconsciencia del personaje se va a manifestar hasta el final ya de la novela misma, lo cual hace de la rebelión un suceso importante pues, aunque la ficción ha sido completamente revelada y puesta en exhibición, el ente representante de ésta no permite que se tenga poder sobre él. Esa inconformidad y la búsqueda por controlar el entorno, se lleva al extremo cuando Augusto confiesa haber considerado matar a Unamuno, es así como el protagonista se muestra con mayor personalidad y fuerza ya que, cuando el autor le cuestiona cómo se atreve a pensar en ese acto, él dice: “¿O es que cree usted, amigo don Miguel, que sería el primer caso en que un ente de ficción, como usted me llama, matara a aquel a quien creyó darle ser... ficticio?” (127); de esta forma Unamuno, ya temeroso, decide terminar con la discusión y dictamina la muerte de Augusto poniendo como plazo su llegada a casa (127).

En ese momento comienzan las reflexiones metafísicas que tanto le han servido a la filosofía para estudiar esta *novela*; sin embargo, debido a que esos nuevos planteamientos aluden directamente al lector y provocan otro tipo de ruptura ficcional, ese tema será tratado en el siguiente capítulo. Para terminar con esta cuarta ruptura, es importante mencionar lo que ocurre con ambos personajes después de su belicoso encuentro.

Cuando Augusto regresa a su casa, después de haberlo aplazado como pudo, Liduvina nota que su amo tiene aspecto de muerto al recibirlo, a lo que el protagonista sentencia: “Que no existo, Liduvina, que no existo; que soy un ente de ficción, como un personaje de novela” (130); en este caso la autoconsciencia toma un aspecto nuevo e importante porque Pérez reconsidera la idea de la existencia ficcional y se da cuenta de que vivirá cada que un lector consulte su historia (129), lo cual lo lleva tanto a aceptar que no vive, como a considerarse inmortal ya que es una idea “y una idea es siempre inmortal” (130).

Augusto muere después de comer de una forma disparatada y este evento permite que el lector se pregunte quién tuvo, finalmente, mayor poder sobre el otro, ya que el protagonista le envía una carta a Unamuno para hacerle saber que éste “se salió con la suya” (132); pero, al analizar qué sucedió con Pérez y cuál fue su causa de muerte, Domingo y Liduvina llegan a la conclusión de que se había suicidado y “¡se salió con la suya!” (134). Este juego es estratégico para no darle una solución al extrañamiento del lector frente a todo el encuentro del que ha sido testigo.

Si se toman en cuenta todos los replanteamientos que ha tenido que realizar el lector a lo largo de la *nivola* para comprender lo sucedido, es posible que este encuentro lo haya llevado, incluso, a cuestionar su propia existencia y a analizar la relación entre Dios y su creación. Este conflicto, así como ha permitido que la novela tome un grado de autoconsciencia y sustente su característica metaficcional, también ha permitido que la frontera entre el mundo factual y el posible quede más que desvanecida por este ir y venir entre los personajes involucrados, lo cual permite que en el momento final de *Niebla* Augusto pueda “brincar” al mundo de lo efectivo y aparecer en el sueño de Unamuno (135).

En este sueño, el creador se muestra arrepentido de la forma en la que acabó con la vida de su personaje y reconsidera revivirlo para darle la oportunidad de suicidarse; cuando Augusto interrumpe y le dice que eso es imposible ya que los entes ficticios, así como los hombres de carne y hueso, no resucitan. Este encuentro sirve entonces para demostrar la completa autoconsciencia de Pérez frente a su ficcionalidad e inexistencia factual, pues se reconoce como un personaje creado por Unamuno; sin embargo, este fragmento es utilizado para remarcar el cuestionamiento sobre la existencia del autor de la *nivola*, por lo que el protagonista le dice directamente: “[...] mire usted, mi querido don Miguel, no vaya a ser

que sea usted el ente de ficción, el que no existe en realidad, ni vivo ni muerto—; no vaya a ser que no pase usted de un pretexto para que mi historia, y otras historias como la mía corran por el mundo. Y luego, cuando usted se muera del todo, llevaremos su alma nosotros” (136).

En este momento, además de que Augusto se define como un personaje autoconsciente de su ficcionalidad y de su calidad inexistente en el mundo factual, parece que eso mismo le da fuerza y valor para enfrentarse a su creador y hacer que él viva en duda e incertidumbre. Finalmente, esta autoconsciencia construida a lo largo del encuentro entre el Unamuno ficcionalizado y su creación, deben provocar una ruptura en el pacto tradicional ficcional, por el hecho de que la ficción, una vez consciente de sí, no acepta esa condición y se rebela contra su creador y, aunque finalmente este último es quien tiene la última palabra a sus ojos, esa rebelión permite que el personaje tome forma y carácter, lo cual bien puede interpretarse como la transformación necesaria a la que todo personaje se enfrenta en todas las narraciones (Pimentel, 2014: 63).

Dice García Serrano que este enfrentamiento también contradice a Augusto puesto que si alguien discutiera con Dios y afirmara no decir lo que él desea, en ese preciso instante se estaría diciendo lo que él planeó, lo cual le quitaría libertad pues tendría que continuar con un diálogo ya predeterminado y eso generaría una nueva paradoja (García, 2014: 151); esto puede resultar interesante porque hace notorio que el mismo Unamuno cayó en su juego narrativo y que, al querer exponer la ficcionalidad de su protagonista y de su *nivola* completa, también demostró la suya; incluso permitió que el mismo hilo narrativo pusiera en tela de juicio su existencia y la de su lector.

En conclusión, puede observarse que esta cuarta ruptura ficcional es posible gracias a todos los elementos que ponen en entredicho a la ficción misma y a su capacidad de

reconocerse como tal. Una vez más, un elemento metaficcional (la autoconsciencia) permite que la recepción del lector deba cambiar ciertos códigos para comprender de nuevas formas las estrategias narrativas y poder captar el argumento sin –teóricamente– mayor complicación.

En el segundo fragmento del encuentro entre Unamuno y su criatura, todos los elementos metaficcionales han sido necesarios y utilizados para generar el nuevo extrañamiento, ya que, como se puede observar, la distinción entre la realidad y la ficción vuelve a hacerse casi imperceptible; se necesita de la imagen ficcionalizada del autor, se crea una constante autorreferencialidad⁸⁴ y se sigue jugando entre diferentes planos de ficción. Lógicamente, aun cuando el lector ya cuenta con todas las herramientas adquiridas en las rupturas anteriores, la renegociación del pacto debe seguir en función para que pueda conseguir toda la información posible.

En este caso, lo más difícil es comprender cómo renegociar el pacto cuando ya se le nombra explícitamente, pues eso lo incluye de manera directa en el mundo de la ficción; por ello, éste es el tema que compete a continuación.

⁸⁴ Entiéndase que “la obra puede referirse principalmente a sí misma –autorreflejándose– incluyendo un juicio crítico sobre la propia novela [y] también puede referirse a otras obras o, incluso, a todo el género novelístico (Dotras, 1994: 29). Esto, además de ocurrir cuando Goti presenta sus juicios y remodelaciones acerca del concepto de novela, también se presenta en el penúltimo capítulo de *Niebla*, cuando Liduvina y Domingo tachan de “cosas de libros” a las afirmaciones sobre la inexistencia que emitía Augusto de sí mismo.

Capítulo III: El lector frente a la metaficción

Debido a que no todos los lectores cuentan las nociones sobre la metaficción, es importante tener presente que esta tesis es una propuesta de lectura y que ésta ofrece la posibilidad de considerar a los elementos metaficcionales (p. e., la autoconsciencia y el cuestionamiento de la realidad) como herramientas de recepción ya que, mediante un análisis desde esa perspectiva, puede notarse que mediante las rupturas con el pacto de ficción que se hallan en *Niebla* el lector puede llegar, incluso, a cuestionar su realidad.

Justamente porque la relación creador-creación propuesta en la novela ha sido muy ligada con los estudios filosóficos, este capítulo es importante para analizar específicamente la recepción lectora, los efectos producidos en el *lector implícito* y cómo las herramientas literarias utilizadas por Unamuno permiten un juego con el cuestionamiento de la realidad más allá de la literatura misma. Para conseguirlo se retomarán los puntos tocados a lo largo de todo este trabajo para cerrarlos y conectarlos entre sí. Primero se analizará la última de las rupturas del pacto de ficción, que tiene que ver con la apelación directa al lector dentro de *Niebla*; posteriormente, se recuperarán los resultados de las cinco rupturas para saber qué puede hacer el lector después de esa experiencia, cómo se reconstruye el pacto de ficción y de qué manera funciona esa nueva relación lector-narración; y, finalmente, qué sucede con la recepción lectora tras enfrentarse a una novela metaficcional, paradójica, autogeneradora, imposible o como se desee nombrar.

1. Quinta ruptura de ficción: La apelación al lector y su participación en el relato

En el primer apartado del primer capítulo de este trabajo se habló sobre la importancia de los prólogos en la obra de Unamuno y específicamente de la que tienen en *Niebla* debido a que,

en su caso, ayudan a crear un grado de veracidad que les permite conseguir la confianza del lector y su credibilidad frente a la información que se le ofrezca; por este motivo, se recuperarán fragmentos de algunos de esos prólogos y de otras obras unamunianas para ejemplificar la relevancia que Unamuno le otorga a la figura del lector en cada oportunidad, y el papel específico que le encomienda como co-creador de sus historias; esto con la finalidad de llegar a los puntos en los que el narrador, identificado como Unamuno mismo, apela al lector dentro de la *nivola* para poder comprender qué se espera de él y qué tipo de características son las que el propio autor le solicita para llevar a cabo la narración, ya que esos elementos se pueden encontrar y conjuntar a lo largo de sus obras.

Al llegar a esta apelación directa al lector, es posible observar la quinta ruptura de ficción presente en *Niebla*, pues cuando el receptor es nombrado dentro del mundo posible, tiene que replantear el pacto de ficción establecido con la narración y comprenderse como un ente que también forma parte de ella. Los límites entre lo factual y lo posible –que se han desvanecido tantas veces–, vuelven a parecer inexistentes cuando la voz narrativa apela al lector implícito y a cualquiera que en ese momento se encuentre frente al objeto literario.

Es importante mencionar que el lector como figura siempre ha tenido un lugar relevante en la creación de Unamuno, tanto que Pedro Ribas afirma:

Como escritor, Unamuno no se conforma con entregar al público una obra de imaginación para que sea leída sin más. El autor español quiere comunicar de verdad con el lector y no dejarle indiferente. Por ello no busca en realidad público, lectores impersonales, sino personas con las que compartir las andanzas de personajes creados en la novela (Ribas, 2002: 75).

Por este motivo el papel del lector en las obras unamunianas se muestra como una pieza clave y fundamental pues (tomando como cierta la propuesta de Ribas), se crea una

relación de co-autoría al querer ir más allá de la lectura pues el autor implícito intenta tener mayor cercanía con su receptor.

Para caracterizar esta relación es conveniente analizar primero aquellos fragmentos en que el autor vasco menciona las características que desea en sus lectores⁸⁵, es decir, en su lector ideal⁸⁶; para quiénes escribe, para quiénes no y la responsabilidad que tiene quien se acerque a su obra⁸⁷. Dice Unamuno en el prólogo a su *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez*,

Mis lectores, los míos, no buscan el mundo coherente de las novelas llamadas realistas –¿no es verdad, lectores míos? –; mis lectores, los míos, saben que un argumento no es más que un pretexto para una novela, y que queda, ésta, la novela, toda entera, y más pura, más interesante, más novelesca, si se le quita el argumento [...] Por lo demás, yo ya ni necesito que mis lectores –como el desconocido que me proporcionó las cartas de Felipe–, los míos, me proporcionen argumentos para que yo les dé las novelas, prefiero, y estoy seguro de que ellos han de preferirlo, que les dé yo las novelas y ellos les pongan los argumentos (Unamuno, 1963: 96-97).

Este fragmento es relevante por dos razones, la primera es que, de manera explícita, Unamuno se declara en contra de las narraciones realistas y afirma que sus lectores no van a buscar eso en sus obras porque él no las va a escribir. Si se recuerda, ésta es una de las primeras características que Ana Dotras menciona para clasificar a una novela como metaficcional (Dotras, 1994: 28)⁸⁸, por lo tanto, si se comprende que esa línea estilística es

⁸⁵ Genette dice: “Guiar al lector es también ubicarlo y, por lo tanto, determinarlo. Los autores tienen a menudo una idea muy precisa del tipo de lector que desean, o que pueden alcanzar; pero también de aquel que desean evitar [...] Estas determinaciones del público, o más exactamente de los lectores, no es necesario que se tomen al pie de la letra: más bien apuntan a los que se quiere tocar donde les duele (“¿por qué yo no?”) [...] escribir para el público ideal” (2001: 181).

⁸⁶ “El lector ideal debería poseer el mismo código que el autor [...] llena los huecos de argumentación que se abren siempre en el análisis del efecto y en la recepción de la literatura” (Iser, 2008: 133-134).

⁸⁷ Genette dice que: “Guiar la lectura, buscar obtener una buena lectura, no pasa solamente por consignas directas. Consiste igualmente en poner al lector –definitivamente supuesto– en posesión de una información que el autor juzga necesaria para una buena lectura. Los consejos tienen el interés de presentarse bajo la forma de informaciones, por ejemplo –en el caso en que al lector pueda interesarle–, sobre la manera en que el autor desearía ser leído” (2001: 178-179).

⁸⁸ Véase el tercer apartado del primer capítulo del presente trabajo.

mantenida por el autor en cada una de sus obras, puede considerarse que *Niebla* cumple con ésta gracias a que su creador tiene una firme postura contra aquella corriente literaria.

La segunda razón relevante es que Unamuno menciona claramente que no necesita de sus lectores para crear un argumento, pero no porque la figura lectora como tal no le sea útil, sino porque entre menos argumento tenga una obra para el autor es mejor; de igual manera, este punto permite comprender que *Niebla* forma parte de las novelas que, según su consideración, es más pura, novelesca e interesante al carecer de ese elemento; pero no sólo eso, sino que su lector tiene la oportunidad de crear el argumento que desee, personal, único y libre, sin la intervención de Unamuno; es decir, desde esa propuesta unamuniana, el lector puede interpretar y reinterpretar como mejor le parezca sin que el autor se oponga o plantee una línea narrativa-argumentativa a seguir; afirmación cuestionable pues, evidentemente, el autor propone una línea narrativa que traza las rutas de la lectura y, además, la interpretación tiene sus propios límites.

En *Cómo se hace una novela* la voz narrativa también se puede identificar con Unamuno ya que, como sucede en *Niebla*, aquélla se autodenomina “Miguel de Unamuno” y creadora del relato; por este motivo, se puede decir que este narrador-creador también funciona como un autor ficcionalizado. Esta voz menciona: “Como esto que escribo lector, es una novela verdadera [...] una creación [...] no tengo por qué satisfacer tu interés folletinesco y frívolo. 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” (Unamuno, 1977: 87); este fragmento es revelador porque demuestra que una de las cosas que le interesan a Unamuno que el lector experimente al leer una de sus obras, es la reflexión, y que no se conforme con una lectura superficial. Se puede deducir que

Unamuno considera que la lectura suele ser una actividad pasiva en la que el receptor sólo se sienta a leer y no tiene mayor participación, por lo que él debe incitarlo a ser más activo y crítico, lo cual es bastante cuestionable pues, como ya se ha mencionado anteriormente, el lector siempre tiene una función participativa frente al texto y durante la comunicación narrativa puesto que, además de otorgarle vigencia a éste en cada lectura (Iser, 2008: 101), “el lector recibe el sentido del texto en el proceso en que él mismo lo construye” (Iser, 2008: 123).

En el caso de *Cómo se hace una novela*, me parece que el juego establecido por el narrador es útil para conocer las características del lector unamuniano; si se recuerda, esta novela trata de un protagonista que halla un libro que le describe cómo puede hacerse una novela y cómo se puede construir un personaje; el narrador habla acerca de la forma en la que se pueden determinar los actos y las decisiones de sus creaciones; de esta manera, cuando se empiezan a presentar ciertas escenas, Jugo de la Raza se da cuenta de que el libro lo describe a él, por lo que sale en busca del libro que le diga cómo termina su vida.

De esta manera, el juego cada vez se vuelve más vertiginoso ya que el lector implícito de *Cómo se hace una novela* puede comenzar a considerar que quizá se genera una proyección entre él y el protagonista; Unamuno tiene la oportunidad de reforzar esta idea cuando cuestiona la preparación anímica del receptor; es decir, cuando el narrador establece qué lectores no están listos ni merecen leer esa novela por no haber reflexionado con anterioridad acerca de su ser y de su existir, éstos pueden sentirse identificados, criticados y hasta reprendidos por no contar con las supuestas cualidades que debían cumplir; así, el narrador no sólo desea mantener el poder sobre las emociones, el pensamiento y la dirección

de Jugo de la Raza, sino que intenta controlar las reacciones del lector y hacerlo sentir parte de la ficción aunque esto no sea posible físicamente⁸⁹.

Estas carencias y críticas que resalta el narrador del lector de *Cómo se hace una novela*, se muestran cuando Jugo de la Raza sospecha que el autor de la novela que lee juega con él (Unamuno, 1977: 85), en este caso, el juego con el receptor inicia sutilmente cuando la voz del narrador menciona que le molesta al protagonista que aquél haya expuesto su realidad de personaje cómico novelesco “y nada menos, un personaje que quiero poner en medio del sueño de su vida” (Unamuno, 1977: 92), lo cual se vuelve más interesante cuando pronto esa voz hace una pausa narrativa para voltear la mirada directamente al receptor y decirle:

El lector que busque novelas acabadas no merece ser mi lector; él está ya acabado antes de haberme leído [...] ¿y cómo acabarás tú, lector? Si no eres hombre, hombre como yo, es decir, mediante y autor de ti mismo, entonces no debes leer por miedo de olvidarte de ti mismo [...] En todo caso y por lo demás no quiero morirme no más que para dar gusto a ciertos lectores inciertos. Y tú, lector, que has llegado hasta aquí, ¿es que vives? (Unamuno, 1977: 92-93).

Es posible observar que la apelación al lector, además de ser completamente clara, es mucho más personal y estricta cuando cuestiona directamente el punto donde éste se encuentra parado al momento de leer una novela como *Cómo se hace una novela*. Si bien se inicia con el poder sobre un personaje, el narrador Unamuno, puede hacerle creer a su lector implícito

⁸⁹ Esta situación resulta interesante porque permite observar el interés que tiene Unamuno por gobernar todos los aspectos dentro de su obra, pareciera que incluso utiliza la ficcionalización autorial como una estrategia para ejercer su poder frente a cada aspecto diegético; de esta manera, podría entenderse que la descripción del lector ideal de sus obras también es un intento por conservar el poder incluso en los sistemas de lectura, lo cual puede ser una representación de concepción sobre la imagen del autor: un dios creador de mundos, idea que lo mantendría arraigado a la tradición decimonónica y, quizá sin que lo perciba, reflejaría sus ideas acerca del determinismo.

que también puede conducirlo a él, confundirlo y debilitarlo al preguntarle si al menos tiene la certeza de existir en una estrategia muy parecida a la ruptura de la cuarta pared teatral.

De esta manera, se crea la noción de que el lector necesita del autor, al menos al momento de acercarse a una de sus obras, para poder comprenderla y ser consciente de su papel y de su sitio en ese juego, pues de lo contrario puede perderse. Esto, técnicamente, es innecesario ya que el lector tiene la suficiente capacidad para acercarse al texto y decodificar su información; sin embargo, puede comprenderse que el planteamiento de un lector necesitado de la guía autorial continúa siendo una estrategia unamuniana para intentar mantener el control tanto en el mundo diegético como en la recepción lectora, por lo que se debe entender como una concepción del propio Unamuno y no como una regla general; de esta manera, puede decirse que desde esa perspectiva –como algunos críticos mencionan–, el lector cobra un papel fundamental para la creación de la novela misma. Al final de *Cómo se hace una novela*, el narrador explica justamente para qué sirve hacer una novela:

Cómo se hace una novela, ¡bien!, pero ¿para qué se hace? Y el para qué es el por qué, ¿por qué o sea para qué se hace una novela? Para hacerse el novelista ¿y para qué se hace un novelista? Para hacer al lector, para hacerse uno con el lector. Y sólo haciéndose uno el novelador y el lector de la novela se salvan ambos de su soledad radical. En cuanto se hacen uno se actualizan y actualizándose se eternizan (Unamuno, 1977: 112).

Si bien suele comprenderse el acto de la lectura como una actividad solitaria, apartada y silenciosa⁹⁰, en este caso Unamuno intenta establecer una relación mucho más estrecha con su lector y hacerle entender que entre sí pueden construirse, actualizarse y hasta salvarse de la soledad cuando *juntos* crean una novela; así, el narrador le hace creer al lector que su

⁹⁰ Consúltense Margit Frenk, *Entre la voz y el silencio, la lectura en tiempos de Cervantes*, FCE, México, 2005.

participación es fundamental para la novela, incluso, puede llegar a pensar que sin él la obra unamuniana –completa– no podría existir (Navajas, 1992: 83).

En este caso, es interesante ver que, tal como el autor implícito del paratexto de *La novela de Don Sandalio, jugador de ajedrez*, el autor ficcionalizado como narrador de *Cómo se hace una novela* coinciden en una misma estructura de lector ideal: activo, que critique, cuestione, proponga y no se conforme, pues ambos requieren de un co-creador que los ayude a configurarse a sí mismos como autores ficcionalizados mientras ellos lo configuran como lector, pues esto hace posible que la postura de Unamuno sobre las características con las que debe contar su lector ideal estén presentes en distintas zonas de sus textos.

De esta manera, se puede entender que el lector de la obra unamuniana es una pieza importante para el desenvolvimiento de esta misma ya que el autor, que suele identificarse con el narrador, crea un lazo bastante estrecho que le permite generar la idea de codependencia para la propia existencia. En el caso de *Niebla*, el lector es más utilizado como un testigo y un acompañante en las escenas que de otra forma, lo cual ayuda a generar una relación autor-lector estrecha, pues pareciera que ambos caminan juntos durante la narración; posiblemente, esta estrategia sirva para que al final de la *novela*, igual que como sucede en *Cómo se hace una novela*, el narrador pueda volver la vista y cuestionar la existencia del receptor, provocándole desconcierto e incertidumbre.

Al enfocar la atención en *Niebla*, es posible notar que el planteamiento de la relación entre Unamuno y su lector se construye desde el prólogo y el post-prólogo⁹¹, pues así como Goti manifiesta ciertas aseveraciones del autor vasco en cuanto a cómo debe ser un lector y cuánto puede jugarse con él y su recepción (IX), el autor habla un poco sobre el proceso de

⁹¹ Este tema fue abordado en el primer apartado del primer capítulo de este trabajo.

creación de *Niebla*, sobre las capacidades de sus lectores y la poca resistencia que podrían tener bajo ciertas circunstancias; por ejemplo, en el metálogo menciona que había pensado en ofrecerle al lector dos posibles conclusiones de la historia de Augusto Pérez, quizá incluso presentárselas mediante dos columnas, sin embargo, argumenta no haberlo hecho porque “el lector no lo resiste todo, no tolera que se le saque de su sueño y se le sumerja en el sueño del sueño [...] no quiere que le arranquen la ilusión de la realidad” (XVIII).

Así, Unamuno intenta dar la impresión de que las consideraciones que tiene con y para sus lectores son parte fundamental en la creación de su obra, es decir, al mencionar que pudo haber hecho el final a dos columnas, pero por pensar en sus lectores y en que eso sería demasiado para ellos, prefirió no hacerlo, nuevamente se propone la figura de los receptores como uno de los pilares principales sobre los que se basa la construcción de una obra unamuniana. En el caso específico de *Niebla*, el autor no deja lugar a dudas y establece directamente que él y sus lectores son co-autores/ co-creadores de esta *nivola* (XXI)⁹².

Después de esa mención, el lector no vuelve a ser enunciado sino hasta la presentación del narrador como el creador de *Niebla*, es decir, cuando la voz narrativa se autodenomina la autora de la *nivola*, se declara Unamuno y se dirige directamente al lector para decirle: “Mientras Augusto y Víctor sostenían esta conversación nivolesca, yo, el autor de esta *nivola* que tienes, lector, en la mano, y estás leyendo, me sonreía...” (105). Esto es importante porque el primer contacto que se tiene dentro de la *nivola* es muy directo, primero al dirigirse a una segunda persona en singular y segundo al describir un hecho como “que tienes en la

⁹² Así, Unamuno consigue crear “una figura utópica del lector como un ente creador y participatorio en una experiencia comunitaria” (Navajas, 1992: 86).

mano”, pues le otorga al mundo posible una ilusión de entrar en el mundo factual, por lo que el lector se podría sentir más cerca de la ficción.

Si se considera la posibilidad de que el lector se represente como un “co-creador” de la novela, puede pensarse que, a través de esa apelación y de “sostener el libro y leer”, la disminución de la frontera entre el mundo factual y el posible es tal que el receptor puede sentirse parte del relato, aunque técnicamente no lo sea. Esto se vuelve más relevante porque la segunda vez que se hace mención de una figura receptora en el desarrollo de la historia se pone en tela de juicio la función del lector: darle interior a los personajes que se desenvuelven frente a él⁹³.

Ya se han identificado los fragmentos claves en los que se inicia la comunicación con el receptor apelándolo directamente como “lector”, pero ¿de qué manera influye esto en la recepción literaria? Si bien se sabe que un lector suele empatizar con algún personaje en cada novela que lee, que puede entender sus emociones e incluso puede sentirse directamente identificado por las experiencias sentimentales (García, 2014: 99), cuando es nombrado dentro de la misma ficción, esa relación y reacción frente a lo que es narrado en el mundo diegético, cambian para volverse mucho más íntimas y personales, ya que el lector real es invitado a ocupar la estructura del lector implícito⁹⁴ y adentrarse, de cierta forma, en la ficción pues, aunque esa identificación se da en cualquier obra, la apelación directa permite otro tipo de recepción literaria, posiblemente más profunda y más estrecha. Para conocer cómo la

⁹³ Este tema se desarrolló durante el segundo apartado del segundo capítulo de esta tesis, ya que la función del lector, en ese caso, permitió sostener la duda entre la existencia y la realidad de Augusto y de su entorno.

⁹⁴ Dice Luz Aurora Pimentel que “todo lector real está, por así decirlo, invitado a jugar un papel dentro del texto, a ocupar el lugar definido por el lector implícito, aunque es evidente que no estará obligado a ocuparlo de manera pasiva” (Pimentel, 2014: 127).

metaficción ayuda a que esa apelación sea más profunda, se debe hablar sobre el papel del lector en general.

Anteriormente, la historia de la literatura tenía preferencia por enfocarse en la perspectiva del autor y no en la del lector (Weinrich, 2008: 199) a pesar de que ambos contribuyen en la creación de la obra literaria; por ello, es importante mencionar que así como existe el pacto de ficción también existe el de escritura en el cual se establece, entre el autor y el lector, que ambos son libres de escribir o no, o de leer o no (respectivamente), y que existe una relación cuando renuncian a esa libertad para comprometerse en un diálogo (Weinrich, 2008: 202). Por este motivo, debe entenderse que “toda obra literaria lleva la imagen de su lector [implícito]”, e incluso podría considerarse que éste, metafóricamente hablando, “es un personaje de la obra” (Weinrich, 2008: 204).

De esta forma, cuando los estudios literarios comienzan a interesarse por la perspectiva del lector surgen varias propuestas para catalogarlo, las cuales dependen de la forma en la que se desee visualizar: temporal, histórica o en cuanto a su relación directa con el texto. Como primera observación, Jauss recomienda diferenciar el *efecto*⁹⁵ de la *recepción*⁹⁶ “al analizar la experiencia del lector o de la ‘sociedad de lectores’ en una época histórica determinada” (Jauss, 2008: 78). Sin embargo, como menciona Iser “Si los textos en realidad sólo poseyeran los significados producidos por la interpretación, entonces no quedaría mucho para el lector. Él sólo podría aceptar o rechazar” (Iser, 2008: 99), por lo que sería un error considerar que todo está dicho en el texto y que el lector debe limitarse a eso, debe tomarse en cuenta que en cada lectura el texto se actualiza y que los lectores no están

⁹⁵ “Aspecto de la concretización, condicionado por el texto” (Jauss, 2008: 78).

⁹⁶ “Aspecto de la concretización, condicionado por los destinatarios” (Jauss, 2008: 78).

excluidos a las condiciones de una sola impresión (Iser, 2008: 101). A partir de esas consideraciones, han aparecido figuras como el lector ideal, el archilector de Riffaterre, el lector informado de Fish y el lector pretendido de Woff.

Definiéndolos brevemente, se puede decir que el lector ideal sería aquel que contara exactamente con el mismo código del autor, sin embargo, debido a que ni el autor podría tener la misma intención al ser su propio lector, no tiene fundamento en la realidad (Iser, 2008: 133-134). Por su parte, el archilector es un “grupo de informantes” que coinciden en las partes cruciales del texto con la finalidad de “eliminar el amplio espectro de inestabilidad subjetiva que resulta inevitablemente del variado repertorio de planes del lector individual” (Iser, 2008: 135). Algo parecido es el lector informado de Fish, sólo que éste se basa en la autocontemplación que le permita al lector obtener una competencia literaria que lo mantenga informado y actualizado frente al texto (Iser, 2008: 135). En el lector pretendido, por su lado, se muestran “tanto concepciones contemporáneas del público, como también el afán de acercarse a estas ideas e influir en ellas” (Iser, 2008: 137).

Debido a estas características, se puede entender que para el análisis que compete a esta tesis sea más conveniente utilizar el concepto de lector implícito, pues “representa la totalidad de las orientaciones previas que ofrece un texto fictivo a sus posibles lectores como condiciones de recepción [...] pone a la vista las estructuras del efecto del texto, a través de las cuales el receptor es situado respecto al texto y está unido a él por medio de los actos de comprensión provocados por él” (Iser, 2008: 139). Es decir, el concepto de lector implícito no es una abstracción de un lector verdadero, sino un requisito para conseguir una tensión en él cuando se mete en su rol (Iser, 2008: 141).

Aquí es importante mencionar que el lector siempre se va a encontrar *dentro* del relato como observador que contempla un objeto, ya que gracias a él todas las perspectivas constituyentes de aquél (narrador, personajes y trama) se conjuntan y crean un sentido, el cual también rige su “punto de vista móvil” (Pimentel, 2014: 127); y que todo esto va a permitir que el lector tome una postura frente a lo que lee, no sólo por las estructuras propuestas por el texto, sino como un lector real que considera su bagaje cultural e ideológico para interactuar con el texto (Pimentel, 2014: 128).

Si se toma en cuenta que el lector implícito “es un concepto que proporciona el horizonte de la referencia para la variedad de actualizaciones históricas e individuales del texto, para poderlas analizar en su singularidad (Iser, 2008: 143), puede notarse que esta categoría permite una referencia que hace accesible, de manera intersubjetiva, la recepción individual del texto (Iser, 2008: 142). De esta forma, mediante el horizonte de expectativas y la actualización del texto, el lector puede recibir la información necesaria para establecer una comunicación literaria adecuada. Así, aunque Unamuno menciona, tanto en sus distintas obras como en *Niebla*, que necesita de lectores que no se conformen con la poca información que se les dé, que se pregunten, que no busquen sólo el argumento de la novela para que la historia pueda trascender y que comprendan que la relación del uno con el otro va a permitir que el mundo de ficción sea más completo y se forme, el lector podría comprender esa función y adecuarse a los requerimientos que se le solicitan, o ignorarlos y experimentar la recepción de otra manera pues, ciertamente, él se encuentra recurrentemente en un estado activo durante su lectura.

Empero, si se toma por cierta la consideración de que en *Niebla* se requiere de un lector participante, reflexivo y participativo, se puede pensar que cuando es apelado no es

gratuito, sino que forma también parte de aquello que la ficción necesita para poder tomar forma y conseguir una meta pues, si bien debe tenerse muy presente que esta actividad lectora está presente en toda obra, puede decirse que desde un análisis metaficcional esta apelación permite que la quinta ruptura del pacto de ficción se haga visible y plausible al ingresar al lector como un elemento más de su estructura.

Después del recorrido que se ha hecho por las distintas y variadas rupturas de ficción, puede recordarse que la estructura de *Niebla* apela constantemente a la consciencia de que lo leído es ficticio, que cuenta con la representación de un autor ficcionalizado que, incluso, se presenta como narrador dentro de ella y que tiene el control de sus creaciones; que se hacen constantes cuestionamientos a la realidad y a lo que no es real, y que suele jugarse con los límites entre lo factual y lo posible hasta prácticamente desvanecerlos; de esta manera, se llega a lo que Ana Dotras considera el punto clave dentro de la teoría metaficcional: el lector.

Dotras asegura que las novelas metaficcionales se van a encargar de obligar al lector a estar siempre consciente de que se encuentra frente a algo ficticio, a un simulacro de la realidad para, así, conseguir que la típica pasividad lectora se cambie por una actitud participativa y activa (Dotras, 1994: 21-22) lo cual le otorga un papel importante y fundamental dentro del desarrollo de la ficción; sin embargo, esta consideración es bastante cuestionable, ya que presenta al lector como un ente pasivo que prácticamente lee “porque sí” (muy parecido a la concepción unamuniana), lo cual es erróneo.

Como menciona Jauss en su “Experiencia estética y hermenéutica literaria”, la fusión de horizontes se da mediante la relación de tensión “entre el texto y la actualidad como un proceso en el que el nuevo diálogo entre autor, lector y autor restaura la distancia temporal” (Jauss, 2008: 83); es decir, las preguntas actuales y las respuestas originales generan nuevas

soluciones que siempre dan un sentido diferente al texto (Jauss, 2008: 83). Además, se debe tomar en cuenta que “donde el texto y el lector convergen, se halla el lugar de la obra literaria y éste tiene forzosamente un carácter virtual, ya que no puede ser reducido ni a la realidad del texto ni a las predisposiciones que caracterizan al lector” (Iser, 2008: 122), pues en las obras literarias ocurre una interacción en cuyo transcurso el lector “recibe” el sentido del texto en el proceso en que él mismo lo construye (Iser, 2008: 123); es decir, la comunicación entre el texto y el lector permite una constante movilidad que a su vez hace posible la realización de la obra, por lo que el lector, en ningún momento, permanece estático durante su lectura.

Dotras menciona que, cuando la novela misma se encarga de hacer evidente su ficcionalidad, al lector le toca comprenderse como tal, como un elemento más dentro de esa estructura (1994: 21); si bien es cierto que esa situación no sería físicamente posible, puede considerarse una ilusión, ya que invita al lector a mantenerse en una actitud crítica lo cual permite, finalmente, que el juego de co-creación establecido entre el lector y el autor sea posible y ambos tomen un papel verdaderamente importante para la realización del mundo diegético (Dotras, 1994: 22).

Esta apelación al lector se puede ver, según Carlos Lens, desde el momento en que el narrador, no satisfecho con sólo presentarse como el autor de la novela que se lee, también le dice directamente al lector que esa creación es la que tiene entre sus manos, pues de esa manera lo hace formar parte de la ficción (Lens, 2011: 230); de esa forma, el lector debe adaptarse y comprender que lee un artificio, una invención y, por tanto, se anula la suspensión de su incredulidad, por lo cual debe replantear y renegociar su modo de comunicación literaria con respecto a su experiencia anterior (Lens, 2011: 236-237).

De esta manera, la quinta ruptura de ficción además de darse por la evidente sorpresa de que el texto apele a un lector que sostiene el libro “creado” en sus manos, el hecho de llamarle “lector” lo enmarca en una situación nueva en la cual se ve completamente inmiscuido dentro del mundo diegético con el papel de un lector implícito que debe cumplir con ciertas características dictadas por el autor de esta *nivola*, lo cual le exige que tenga una nueva forma de plantarse frente a ese objeto metaficticio, a reconsiderar su relación con el autor, a replantear su recepción literaria y a encontrarse en un nuevo y constante estado de crítica y reflexión para tener la oportunidad de comprender y recibir la información completa para, finalmente, dar una interpretación más profunda sobre la obra literaria. Esto, finalmente, significa un cambio completo con el pacto de ficción inicial de la lectura, pues el lector es invitado a convertirse en una especie de co-creador de contenido.

Así, la quinta ruptura de *Niebla* le permite a su lector encontrarse con una nueva manera de percibir y de relacionarse con la ficción, lo cual va a desencadenar, nuevamente, un desvanecimiento entre la frontera de la realidad y la ficción que le permitirá llegar justo al punto propuesto por el autor: la reflexión sobre la existencia.

2. La afectación: el lector frente al cuestionamiento de su realidad

Con anterioridad se ha hablado acerca de los momentos en que, durante una charla, Augusto y Goti ponen especial atención al cuestionamiento de lo que es real y qué no lo es, llega, incluso, a dificultar la distinción entre el mundo factual y el diegético⁹⁷. Para enlazar nuevamente ese tema, se retomará un fragmento en el que se plantea la posibilidad de que la

⁹⁷ Véase el primer apartado del segundo capítulo del presente trabajo.

existencia no sea más que un sueño de Dios y la parte final del enfrentamiento entre Augusto y Unamuno, ya que en él el primero hace una sentencia dirigida directamente a los lectores y su posible ficcionalidad, pues esto podría ser un punto clave para que la narración metaficticia sea efectiva y consiga su finalidad: el extrañamiento y la incertidumbre del lector.

Para iniciar, es importante recordar que los primeros acercamientos del lector con el personaje principal de *Niebla* son mediante situaciones comunes y cotidianas como el caminar por una calle o sentirse atraído por una persona; preguntarse qué siente por ella y pensar cómo acercarse por primera vez a hablar con una desconocida que ha llamado su atención; esto es importante porque son situaciones que cualquier lector, conforme a sus conocimientos y experiencias en el mundo real, puede usar para establecer un lazo de empatía y comprensión con los sentimientos y las actividades de Augusto (Pimentel, 2014: 128); así, sin mayor complicación, puede centrarse en alguna anécdota similar que haya experimentado y entender el estado anímico y emocional del personaje.

Al construir esta relación empática durante algunos capítulos y conocer las preguntas que embargan el pensamiento del protagonista tales como ¿qué es el amor?, o ¿qué es estar enamorado?, puede ser más sencillo que el lector continúe con esa asimilación de ideas aun cuando los temas comienzan a ser más complejos pues, posiblemente, también ha llegado a preguntarse qué es la vida, cuál es la finalidad de la existencia, y qué es la realidad; por lo tanto, puede continuar con su lectura sin mayor conflicto cuando Goti y Pérez se plantean esas dudas. Sin embargo, la afectación y la reflexión comienzan a tener lugar desde el momento en que la novela ya ha nombrado al lector como tal, pues ahora debe participar con las posibles respuestas que aporta desde sus propias convicciones y perspectivas. De esta

manera, además de verse frente a la problemática de responder los planteamientos existenciales que plantea la *nivola*, el lector se ve todavía más afectado cuando dentro del texto se cuestiona directamente su realidad y la posibilidad de que él mismo sea el ente de ficción de cualquier otro narrador invisible y superior a él, lo cual permitirá que su participación y movilidad dentro del mundo diegético sea mucho mayor.

El primer ejemplo es cuando Goti presenta la historia de don Eloíno Rodríguez de Alburquerque y Álvarez de Castro⁹⁸; es importante retomarlo pues el cuestionamiento que hace Augusto sobre su existencia a partir de ella puede orillar al lector a una situación bastante incómoda: Augusto llega a relacionar las alabanzas y las oraciones a Dios con una simple estrategia para mantenerlo dormido, para que no despierte y, por tanto, los hombres no dejen de existir (68); considerar esta posibilidad puede cuestionar simultánea y profundamente la información con la que el lector construye su bagaje cultural, es decir, si se ha crecido en una sociedad en la que se plantea la existencia de un Dios y a éste se le dirigen alabanzas, entonces el receptor de *Niebla* puede comprender sin complicación la duda, plantearla, analizarla y tomarla como una posibilidad aunque vaya [o no] en contra de sus ideales personales y externos a la ficción.

A partir de ese momento, se puede notar una tendencia de crear una conexión entre la relación autor-personajes y Dios-humanidad que, finalmente, se reduce en creador-creación, y los cuestionamientos suelen dirigirse a ese tema: se hace referencia a lo que sucede entre Unamuno y sus personajes y se compara con lo que posiblemente podría pasar con un hombre y la figura de Dios. Así, cuando por primera vez el narrador se presenta como el creador de la *nivola* que el lector tiene entre sus manos, también menciona

⁹⁸ Véase el primer apartado del segundo capítulo de este trabajo.

¡Cuán lejos estarán estos infelices de pensar que no están haciendo otra cosa que tratar de justificar lo que yo estoy haciendo con ellos! Así, cuando uno busca razones para justificarse no hace en rigor otra cosa que justificar a Dios. Y soy yo el Dios de estos dos pobres diablos nivolescos (105).

Al hacer esta sentencia, Unamuno demuestra una superioridad frente a sus personajes, por lo cual el texto puede vincularse con una representación de la autoridad que tiene sobre ellos, no sólo los crea, sino que los controla (Navajas, 1992: 76) e intenta hacer entender a sus lectores que ellos operan de la misma manera con la forma que consideran superior: Dios, pues a él obedecen y justifican cuando algo no marcha como debería. De esta manera, si se considera que la obra unamuniana busca persuadir al lector al convertirlo en una especie de cómplice (Navajas, 1992: 87), ya que se creó una noción de co-creación y de co-autoría, entonces puede entenderse que este lector, el cual también ha sido estructurado por el autor⁹⁹, plantee este cuestionamiento como propio y se sitúe, ahora, en una posición de credulidad.

Incluso, ese fragmento es interesante porque, según propone Navajas, las exclamaciones admirativas permiten que el lector genere una empatía emotiva, por lo que se llega a un acuerdo ideológico sobre alguna propuesta y no se deja lugar a una separación crítica (Navajas, 1992: 97); por tanto, Unamuno no deja oportunidad para que su lector se distancie de su posicionamiento respecto al planteamiento de la igualdad entre la relación de los creadores y sus creaciones sino, por el contrario, le otorga todas las herramientas para que lo considere como una posibilidad prácticamente indiscutible.

Al conseguir este punto de acuerdo, comienza el proceso en el cual la relación que se ha establecido entre la obra (con todos sus componentes) y el lector, se va a tergiversar

⁹⁹ Dice Gonzalo Navajas que “Unamuno tiende a producir obras completamente hechas que determinan incluso el concepto del lector que debe aplicarse en la aproximación de su obra” (Navajas, 1992: 87).

levemente para que aquélla lo cuestione y lo sitúe en una posición de desventaja al proponerlo como un ente de ficción hecho por Dios que no tiene ni autonomía ni control propio; al presentarlo como una creación subordinada a un autor externo que ejerce poder sobre él.

Este cambio inicia en uno de los puntos más importantes de la historia: cuando Eugenia abandona a Augusto para irse con Mauricio. Cuando el protagonista se acerca a Goti para expresar su malestar y la manera en la que ha enfrentado el golpe de la traición de su prometida, Víctor llega a su límite y tacha las emociones de su amigo como un mero acto de pantomima¹⁰⁰ (120), lo cual deja entrever la construcción misma de la *nivola* al presentar a los personajes y al nivolista como tales. Sin embargo, este señalamiento llega más allá cuando Goti dice abiertamente que le hace notar esas cosas a Augusto por dos finalidades: la primera, distraerle, y la segunda, que el lector de la *nivola* dude, “siquiera fuese un fugitivo momento, de su propia realidad de bulto y se crea a su vez no más que un personaje *nivolesco*, como nosotros” (121), si fuese real que detrás de ellos, oculto en alguna parte, se encontraba alguien (el nivolista) tomando nota de lo que decían para reproducirlas algún día.

De esta manera, además de afirmar que ambos son personajes *nivolescos* sometidos a merced de un copista, se hace explícita la intención de hacer dudar al lector, aunque sea por un lapso muy corto, de su existencia; incluso, lo mejor sería hacerlo dudar sobre su “realidad de bulto” y que se comprenda como un ente más de ficción. Al mismo tiempo el receptor debe asimilar que los mismos entes dentro del mundo diegético tienen conciencia de su ficcionalidad e irrealidad y enfrentar el hecho de ser puesto directamente en la mira y provocar en él un extrañamiento al orillararlo a considerar que cualquiera podría estar en la

¹⁰⁰ Este tema fue desarrollado en el segundo apartado del capítulo II de este trabajo.

situación de Goti y Augusto, y ser personajes que, al hablar, entregan material al nivelista que tarde o temprano distribuirá su historia.

Hasta este punto es conveniente pensar que el lector se encuentra justo en el lugar de la incertidumbre y el extrañamiento, que no comprende muy bien lo que sucede y que se encuentra confundido al encontrarse de frente con las intenciones de la novela misma en cuanto a él como ente. Esta situación permite la posibilidad de afectar más profundamente al receptor de *Niebla* porque se encuentra en un estado más vulnerable; por ello, parece el instante más conveniente para que el narrador, de manera simultánea en la que concientiza a Augusto de su ficcionalidad, también se presente al lector como un constructo más, como otro elemento de la *nivola*. Esto ocurre en el encuentro entre el autor-narrador y su protagonista, pues cuando Unamuno exhibe a Pérez como una creación de su imaginación, éste toma una postura defensiva y decide poner en tela de juicio la existencia de su propio creador, lo cual le permite posteriormente atacar de manera directa al lector que se encuentra como “espectador” de la escena. Augusto dice:

¿Conque he de morir, ente de ficción? Pues bien, mi señor creador don Miguel, también usted se morirá, también usted, y se volverá a la nada de que salí... ¡Dios dejará de soñarle! Se morirá usted, sí, se morirá, aunque no lo quiera; ¡se morirá usted y se morirán todos los que lean mi historia, todos, todos, sin quedar uno! ¡Entes de ficción como yo, Augusto Pérez, ente ficticio como vosotros, *nivolesco*, lo mismo que vosotros. Porque usted, mi creador, mi don Miguel, no es usted más que otro ente *nivolesco*, y entes *nivolescos* sus lectores, lo mismo que yo, que Augusto Pérez, que su víctima (128).

La referencia directa al lector y a su condición de posible ficcionalidad es evidente: sin rodeos, Augusto ha expuesto que su condición de ente creado es la misma que la de cualquiera que lea su historia a través de los escritos de Unamuno; incluso, sentencia la misma ficcionalidad de su creador, su calidad finita y su característica determinista.

Según las palabras de Augusto, y como es un hecho natural, todos, tanto él como su creador y los lectores de *Niebla* van a morir, dejarán de ser soñados por Dios; pero esto no es lo único relevante, sino que ninguno de ellos tiene control sobre sí mismos, mucho menos sobre su existencia, debido a que son la creación de otro ente, son sólo personajes.

Además de sugerir la idea de que los lectores no son más que el sueño finito de Dios, en el cierre de la *nivola* se puede continuar con la construcción de la figura de aquéllos como un elemento más de ésta que le ayuda a existir; inclusive, la voz de Augusto será la más certera al proponerlo como una herramienta que servirá para darle vida, colocándolo en un puesto de mayor ventaja al contar con una inmortalidad que el lector jamás tendrá. Dice el protagonista:

Y ¿por qué no he de existir yo [...] ¿por qué? Supongamos que es verdad que ese hombre me ha fingido, me ha producido en su imaginación; pero, ¿no vivo ya en las de otros, en las de aquellos que leen el relato de mi vida? Y si vivo así en las fantasías de varios, ¿no es acaso real lo que es de varios y no de uno solo? Y, ¿por qué surgiendo de las páginas del libro en que se deposite el relato de mi ficticia vida, o más bien de las mentes de aquellos que la leen –de vosotros, los que ahora leéis–, por qué no he de existir como una alma eterna y eternamente dolorosa? ¿Por qué? (129).

Este fragmento propone mucho, además de lo ya mencionado, vuelve a tensar los límites entre la realidad y la ficción al mencionar que lo imaginado por muchos ya existe, es decir, que todos los personajes a lo largo de la historia han sido recreados en el imaginario de los lectores, han tomado vida (como en algún momento le recuerda Augusto a Unamuno cuando éste ha defendido que don Quijote fue más real que Cervantes); pero, también, vuelve a poner la atención directa en el lector que tiene justo en ese momento el libro de *Niebla* entre sus manos y, de hecho, lo pone en una situación general al referirse a una tercera persona del plural en la cual lo localiza alrededor de todos aquellos lectores que en ese momento leen esa

línea. De esta manera, Augusto se sitúa en una posición de eternidad y convierte a los lectores en algo finito que servirá de tránsito para que él reviva en cada lectura¹⁰¹.

Ésta es la forma más directa de despojar al lector de su realidad –al menos mientras lee la novela–, para llevarlo al papel de receptor, para hacerlo consciente de que sólo está fungiendo como un elemento más de la construcción literaria y que sirve, al igual que los personajes o el narrador mismo, para que ésta exista, sea posible y cumpla con su objetivo; el cual, finalmente, se consigue ya que el planteamiento a reflexionar es completa y sencillamente perceptible: El hombre es un sueño de Dios y éste le matará (128).

La manera en que este planteamiento se propone es relevante, ya que el narrador identificado como Unamuno usa ciertas estrategias para que se le considere con el mismo poder que Dios, por lo cual, así como él tiene la capacidad de hacer que sus personajes se desenvuelvan según él lo desee, entonces Dios también podrá hacer lo mismo con sus creaciones, con la humanidad entera. Nadie tendría la oportunidad de manejar sus decisiones ni su propia vida, pues todo estaría ligado al determinismo.

En este caso, la simpatía y la empatía se vuelven a presentar pues el lector debe sentirse identificado con Augusto y plantear cómo sería un encuentro con Dios; para lograrlo, puede comparar el impacto del protagonista al enterarse de su inexistencia, con su desconcierto [el del lector] cuando el libro que sostiene le propone su carácter de ficcionalidad, de ente determinado y de creación¹⁰².

¹⁰¹ De hecho, esta conclusión de inmortalidad es lo que le permite a Augusto llegar a la autoconsciencia; el tema fue tratado en el tercer apartado del capítulo II de este trabajo.

¹⁰² García Serrano propone que *Niebla* es un argumento contra el determinismo pues si Dios se le apareciera a alguien como Unamuno a Augusto y uno defendiera que no se dice lo que Él quiere que se diga, provocando que lo contradijera argumentando que sí, entonces toda la plática, incluso las respuestas de Dios, estarían ya planeadas por este mismo, ocasionando que Él tampoco contara con libertad pues ya no decide qué responder, sino que continúa con el guion que alguna vez planeó (García, 2014: 151). Lo más intenso, probablemente,

Por tanto, la afectación provocada por la *nivola* se hace mucho más directa cuando el lector reconsidera su existencia, lo cual permite que una novela metaficcional llegue a sus objetivos ya que, después de pasar por las anteriores rupturas del pacto de ficción, el lector ha tomado consciencia de sí como tal, como un ente participativo en el propio mundo diegético y ha llegado a considerar su existencia fuera de éste. Así, consigue una recepción distinta en comparación a una lectura sin rupturas con el pacto de ficción.

Este proceso es el que abre paso al objetivo último de una novela metaficcional y permite que Unamuno consiga provocar en su lector implícito la reflexión; al verse tan inmiscuido dentro de la ficción misma, de ver a los personajes y al autor turnándose entre las líneas de lo factual y lo posible constantemente, y lo que él considera como real cuestionado, la única opción que le queda es tomar esas propuestas, analizarlas y considerar cómo resolver ese conflicto en el que se encuentra envuelto gracias al propio juego de la construcción literaria.

Como se pudo observar, las cinco rupturas del pacto de ficción en conjunto permitieron que esta afectación fuera posible, por tanto, al analizar esta lectura desde la teoría de la metaficción, podría considerarse que las características de este tipo de novela sirven como herramientas para que la recepción del lector de *Niebla* sea más profunda por llevarle a la reflexión y al cuestionamiento de la realidad misma.

sería que esa identificación llegara también al lector real cuando éste interpreta esta situación como una reacción en contra del determinismo y plantea la opción de que, en realidad, todos, hasta Dios, se encuentran en un eterno determinismo, carentes de libertad y sujetos siempre a lo ya escrito, pues de esa forma la niebla en la que vivía Augusto se relacionaría con la vida real, con el mundo efectivo en el que la ficción ya no debería surtir efecto. Sin embargo, como este tema tendría que ser más dirigido hacia la interpretación literaria y la relación de la obra con el lector real, no se desarrollará a profundidad.

3. La renegociación del pacto de ficción: el lector que reflexiona

Después de enfrentarse a las cinco rupturas del pacto de ficción a lo largo de la novela, el lector tiene que reinterpretarlo, analizarlo, replantearlo, renegociarlo y adaptarse, para que la comunicación literaria siga siendo posible. Para explicar esto, se recuperará la idea de la narración paradójica y se hablará sobre lo sucedido cuando un lector se enfrenta a una novela que parece ser escrita en ese preciso instante; con narradores que se dirigen a él directamente; con personajes que van y vienen entre el plano real y el ficticio, y cómo debe resolver este encuentro.

La finalidad es cerrar los cabos que pudieron quedar sueltos en el desarrollo de este trabajo; ya se mencionaron las situaciones claves existentes en la *nivola* y que el lector debe, constantemente, replantear la forma en la que recibe la información; sin embargo, es importante analizar cómo esta renegociación tiene lugar y cuál es su función.

Para iniciar y notar de manera más sencilla cuáles son los cambios que se presentan en cuanto a la recepción y la participación lectora, hay que retomar los elementos tradicionales de la función y el estatismo del lector. De igual manera, es importante considerar que:

El pacto ficcional prevé dos instancias, el autor y el lector, pertenecientes ambas al mundo real, que no necesitan para su interrelación compartir el mismo tiempo ni espacio; para que exista comunicación entre ellos el autor se apoya en un narrador, que cuenta a un hipotético lector (que no es trasunto del lector real, y que no tiene por qué poseer marca textual de su existencia) una historia protagonizada por unos personajes; el narrador, la historia y los personajes conforman el mundo de la ficción, claramente separado del mundo de la realidad (Lens, 2011: 229).

Téngase en cuenta que un relato presenta un mundo diegético en el que tienen lugar situaciones que le ocurren a ciertos entes llamados personajes y que éstas tienen el propósito

de ser verídicas y creíbles dentro de sí; esto es, como se dijo en un inicio, el pacto de ficción que el lector entabla con la obra, mediante el cual aceptará y tomará como posible lo que se exponga en la narración. Esos actos van a contarse a través de la voz del narrador, el cual será el medio para que el receptor conozca los acontecimientos que se desenvuelven en cada relato. A partir de esa concepción estandarizada –por llamarla de algún modo–, debe tenerse siempre en cuenta que la historia narrada no pretende ni ser verdadera ni ser falsa, ya que no cuenta con esos valores, sino que debe ser verosímil, por lo cual, el lector participará en un juego “firmemente regulado” en el que la leerá *como si* penetrara en ese mundo y generará simpatías y antipatías o, incluso, se identificará con un personaje (García, 2014: 75).

Esto es posible gracias a que, aun cuando el lector reconoce una narración como ficcional, él sabe que las reglas del juego de la lectura lo comprometen a figurarse la situación representada e, incluso, a tomarla como referencia para experimentarla de forma imaginaria (García, 2014: 76-79). Así, mediante esa experimentación, el lector se hace más sensible a afecciones, consigue profesar simpatía o aversión, es capaz de tener otro tipo de emociones y puede hasta producir risa, sorpresa o tensión gracias a su conexión empática con los personajes (García, 2014: 99).

También, el lector comprende que el autor y el narrador no son la misma persona, que cada uno se encuentra en un plano distinto y que difieren en la garantía de asegurar que los hechos pasaron en algún momento, ya que el primero no se compromete a eso y el segundo sí (García, 2014: 119).

Por tanto, el pacto de ficción se puede comprender como un juego en que el lector, aunque es consciente de que está frente a la narración de un mundo diegético (con todo y sus referencias basadas en lo real), sabe que debe tomarlo como si fuera posible que eso sucediera

en algún plano, entender sus estrategias y analizarlo como un espacio dotado de probabilidades. Por ello, el lector es importante y esencial para que la realización del mundo diegético sea posible ya que su lectura actualiza y construye al texto.

Sin embargo, ese pacto no garantiza una relación fácil entre el autor y el lector de la novela ya que éste “suspenderá su credulidad, aceptando como real lo que no es más que invención, siempre que el autor se ciña a la verosimilitud” (Lens, 2011: 229); esta situación cambia por completo en una novela metaficcional ya que, si bien los puntos esenciales de la narrativa son respetados en la metaficción (como aceptar el mundo diegético como un mundo posible, crear empatía con los personajes y estar atento a las indicaciones del narrador), en esta última se ven transgredidos, por lo que se genera la necesidad de replantearlos y cambiar algunos de ellos.

En este punto sirve retomar algunas de las rupturas que el lector de *Niebla* tiene al enfrentarse a esta *novela*. Primeramente, el encontrarse con el autor “puesto que [...] al sumergirse en la experiencia ficcional el lector no olvida al fin la ficcionalidad de esa experiencia [...]” (García, 2014: 80), tiene que preguntarse qué es lo que sucede, pues los planos de lo factual y lo posible se ven mezclados al tener dentro de ellos, supuestamente, a un mismo ente.

Después, ese extrañamiento y confusión entre los límites entre el mundo factual y el posible se hacen más fuertes cuando sucede un acto a la inversa en el que uno de los entes ficcionales (Víctor Goti) sale del mundo diegético para situarse en el fáctico y fungir como el prologuista de la novela que se encuentra en él. Una vez más, el lector cumpliendo con su pacto de ficción, debe tomar esa situación como posible, comprenderla y aceptarla; sin

embargo, la incertidumbre se refuerza y él debe comprender que ésa es la fórmula bajo la que se estructura esa construcción literaria y adaptarse a ella.

Posiblemente el momento de mayor impacto es cuando se deja completamente al descubierto el carácter ficcional de la *novela*, al presentar a Augusto como una creación del narrador-autor, ya que la estructura misma del objeto literario ha eliminado el pacto de ficción y ha dejado solo al lector en su participación de credibilidad; es decir, al momento de exhibir su carácter ficticio, el receptor ya no funge como aquel que toma como posible lo que ocurre pues no tiene que aceptarlo, no tiene que adaptarse, porque la misma obra no se lo exige al ser consciente de su característica ficcional.

A este tipo de narraciones se les cataloga de paradójicas debido a que en ellas se confrontan lo posible y lo imposible, llegando incluso a afirmarse a partir de su propia negación (Lang, 2006: 22); de esta manera, la novela que se confiesa ficción incurre en una contradicción: se expone y, al mismo tiempo, se realiza. Esta paradoja, al conseguirse principalmente por la revelación de la ficcionalidad que la compone, puede ser notada desde el momento en que la imagen ficcionalizada del autor se identifica en el mundo de los personajes como narrador de la misma historia que relata (Martín, 2015: 247).

Esta situación se vuelve más tensa cuando los componentes de la propia ficción se reconocen como tales, ya que, de esa forma, se crea un mundo imposible donde el autor hace uso de ciertas manipulaciones para sorprender o inquietar al lector frente a situaciones ambiguas (Martín, 2015: 215) para conseguir provocarle incertidumbre (Martín, 2015: 221).

De esta manera la estructura misma de la novela exige que la relación del lector con la obra se vea modificada pues, de mantenerse igual a la forma tradicional, la recepción no sería tan profunda o podría verse alterada en el momento en que el lector no comprendiera el

nuevo método de comunicación del relato. Frente a ello, debe buscar la manera de acoplarse y comprender cómo recibirá y absorberá la información de la historia. Podría pensarse que, frente a estos cambios, lo idóneo es que todo lo tome como parte de la ficción y continúe su lectura sin mayor problema, sin embargo, eso significaría un problema porque el autor, a través de la novela, tiene una intención al dejar descubierto el carácter ficcional y la carencia de realidad de su escrito.

Este replanteamiento de recepción puede visualizarse mediante la teoría metafictional, debido a que se basa en los extrañamientos y las rupturas del pacto de ficción para comprender el nuevo papel del lector. Como ya se ha mencionado, este tipo de novelas necesitan un receptor consciente de su condición dentro de la novela, por ello constantemente se refiere a él y apela a su atención en ciertos puntos del relato ya que, incluso, funge como co-creador de la historia (Dotras, 1994: 22). En este caso, el lector debe concebir que, así como el autor aporta su parte creadora en el momento de escribir, él lo hace al momento de leer (Dotras, 1994: 26), por lo que debe mantener una actitud crítica y toda la atención posible en el relato.

Debe comprenderse que cuando se refiere a un replanteamiento del pacto ficcional, el lector se enfrenta a nuevas estrategias y métodos después de haber vivido acostumbrado a cierto modelo tradicional de la comunicación literaria, por ello se encuentra en un puesto completamente distinto al de una novela limitada a representar un mundo posible (no uno imposible como *Niebla*), y esto, gracias a la participación más profunda que debe tener, le permite ir más allá de la lectura llegando, tal vez, a cuestionar aspectos de su realidad.

Así, al tomar consciencia de su papel dentro del relato como la figura nombrada “lector” y al configurarse según todas las rupturas del pacto de ficción que ha tenido,

idealmente el lector deberá llegar al grado de reflexión que el autor esperaba, según llegan a decir los personajes de la *nivola*, obtener de aquel que tuviera la historia de Augusto entre sus manos. De esta manera, el lector podrá analizar la relación que se plantea entre los creadores y las creaciones tanto en los mundos posibles como en los efectivos, y podrá cuestionar lo que hasta entonces ha considerado como cierto (supóngase, la existencia de Dios y la propia), para llevarlo a un estado de cuestionamiento donde ya no se cuente con la absoluta certeza de que existe una verdad inamovible.

En este punto se ha centrado la crítica para tomar la obra unamuniana desde el aspecto filosófico al analizar qué sucede con los receptores, no sólo de *Niebla* sino de la mayoría de las obras de este autor vasco; sin embargo, es importante tomar en cuenta que, si bien estos personajes cuentan con reflexiones dentro de sus narraciones y eso permite la existencia de momentos metaficcionales o reflexivos, las unidades narrativas no constituyen, como tal, una *meditación* (García, 2014: 122), que se debe pensar en la figura del lector implícito y notar que las estrategias mismas de la construcción de esta ficción son las que permiten que la afectación del receptor se considere más profunda.

Si se considera que la teoría de la recepción se interesa por la obra desde el aspecto del compromiso que ésta pueda tener con su lector (Acosta, 1989: 21), que Unamuno solicitaba que sus lectores fueran seres exigentes que no se conformaran con un simple argumento, sino que fueran más allá del conformismo tradicional (Unamuno, 1977: 96) y que la metaficción requiere y exige un lector móvil y participativo, entonces puede pensarse que todas las características de ésta pueden funcionar como herramientas de recepción, ya que éstas son puestas a disposición del lector para que su lectura sea reflexiva y conlleve una capacidad de análisis mucho más comprometida con el relato.

De esta manera, la reflexión inicia junto con la novela y se desarrolla a la par del relato, pues el lector se encuentra en un constante devenir entre cambios y adaptaciones respecto a su comunicación dentro del discurso literario y, por tanto, su posición lo orilla todo el tiempo a cuestionar y reflexionar sobre lo que sucede a su alrededor, tanto dentro del mundo diegético como fuera de él.

Finalmente, *Niebla* y Unamuno consiguen lo deseado: un lector reflexivo que, a partir de la incertidumbre y el extrañamiento, considere las ideas propuestas dentro de la *novela* como posibilidades aplicables a su realidad. La metaficción y la recepción literaria fueron combinadas de manera adecuada para lograr que el lector se encuentre en una situación crítica en la que debe replantear todos los datos obtenidos anteriormente, en la que debe usar su bagaje cultural y vivencial para poder adaptarse (Pimentel, 2014: 128), y en la cual debe ser empático para que, gracias a su perspectiva móvil, pueda crear la situación imaginaria donde él puede experimentar lo mismo que algún personaje. Por tanto, la reflexión es lograda.

CONCLUSIONES

En el primer capítulo, se pudo observar que Unamuno tiene una estrategia propia para acercarse a sus lectores y que, gracias a la comunicación que establece con ellos desde sus prólogos, puede construir un diálogo más directo durante el desarrollo de la *nivola*. En este caso, las rupturas en el pacto de lectura ocurren porque tanto el autor como su prologuista (V́ctor Goti) juegan entre su ficcionalización y su aparente existencia respectivamente. Fue posible notar que esa condición permite observar la intención unamuniana por conservar el control de todo lo concerniente a sus ficciones.

A partir de esas herramientas –las cuales sirven para diluir la frontera entre la realidad y la ficción–, en el segundo capítulo se observa cómo el lector debe replantear su sistema de lectura debido a que el texto revela su cualidad ficticia. Esa renegociación es posible porque Augusto Pérez se asimila como ente de ficción y utiliza esa característica para rebelarse a su creador. De esta forma, el lector puede notar que la exposición de la ficción reconfigura la manera en que debe recibir la información del texto y realiza una lectura más atenta, activa y crítica. En este caso, es posible notar un ciclo creativo entre el personaje y el autor ficcionalizado donde cada uno existe mediante el otro, lo cual podría representar un cuestionamiento metafísico y filosófico donde, si el hombre existe sólo por invención divina, Dios existe únicamente porque su creación lo configura y hace posible.

Finalmente, en el tercer capítulo, el lector se ve como un elemento más de la ficción cuando los personajes cuestionan directamente su existencia. De esta forma, la renegociación del pacto de ficción es evidente y el receptor consigue tener mayor empatía con Augusto e incluso se identifica con él cuando cambia su posición frente al relato.

Así, se puede ver que analizar la estructura metaficcional de *Niebla* y sus rupturas con el pacto de ficción permite que el lector implícito experimente una recepción más profunda y fructífera al reflexionar sobre lo factual y lo posible; el receptor puede adquirir la información que el texto le proporciona y reconfigurarla para que su comprensión vaya más allá y, en lugar de sólo quedarse con una lectura superficial que no tiene ningún efecto sobre él, consiga cuestionar algunos temas y, posiblemente, llevarlos a la reflexión del lector real.

Al iniciar este proyecto, no tenía la noción de cuántas rupturas al pacto de ficción podían presentarse en *Niebla*, pensaba que posiblemente serían tres, ya que se experimentarían en el momento de encontrar a Unamuno en la novela, de pensar a Goti en la realidad y de preguntarse junto con Augusto la posibilidad de la no existencia; sin embargo, después de desglosar los fragmentos que me parecían más relevantes, puedo concluir que hay al menos cinco rupturas del pacto de lectura: 1) Unamuno dentro de la novela, 2) Goti como ente real, 3) la revelación de Augusto como creación, 4) la aceptación de éste como ente de ficción y 5) apelación al lector y su participación directa como observador y co-creador de la diégesis misma.

Uno de los problemas más constantes al plantear este trabajo, era definir si *Niebla* cumplía con las características para ser considerada una novela de metaficción o no, ya que solía parecer más una obra metaliteraria que una metaficticia; sin embargo, me parece que al demostrar estas rupturas de ficción, es evidente que cumple con las características que se propusieron, es decir, las postuladas por los autores citados en este espacio.

Si bien es imposible determinar que cada uno de los lectores reales que consulten esta obra unamuniana tendrán el mismo efecto receptivo y se plantearán la posibilidad de su nula existencia o de su determinismo, es relevante pensar que estas estrategias literarias fueron

utilizadas con el propósito de inclinar al lector a reconsiderar esas posibilidades. Por ese motivo, fue importante focalizar el análisis a un lector inexistente, para que no hubiera lugar a condiciones exteriores al texto mismo.

Al consultar los estudios disponibles sobre esta obra, resulta evidente la necesidad de realizar más análisis acerca de la estructura tan interesante con la que cuenta *Niebla*, a veces pareciera que todos los temas han sido explotados y que todo está dicho acerca de novelas tan emblemáticas como ésta; sin embargo, siempre hay algo nuevo que decir y que sacar a la luz, nada está de más.

Niebla es mucho más que un simple juego que equipara el poder del autor con el de Dios sobre sus criaturas, es una forma de acercarse al lector, de demostrar su importancia en la creación de los mundos posibles, es la forma en la que Unamuno se permite sintetizar todo lo que dijo en cada uno de sus ensayos y obras: por sus lectores existen él y sus criaturas, y viceversa.

En esta novela, la relación y la comunicación literarias son explícitas; se puede comprender el canal comunicativo que existe entre el autor, el texto y el lector; es notable la relación y la empatía que se puede establecer entre los tres entes compositivos de ésta; y es evidente la relevancia que cada uno de ellos tiene para la realización de dicha comunicación.

Creo que la crítica se ha orientado al aspecto filosófico de esta novela gracias a la contradicción que existe en ella, sin embargo, es importante no perder de vista el gran talento literario de Unamuno y cómo construyó una obra que permitió a sus lectores, aún a décadas de distancia, comprender un cuestionamiento tan delicado y privado como la concepción

individual de la existencia. Miguel de Unamuno no sólo debe ser recordado como el noventayochista crítico con tintes filosóficos, sino como el escritor con una importante cantidad de textos reproducidos que apoyan una ideología y un modo de ver la vida misma.

Por este motivo, considero que ese encuentro entre Augusto y Unamuno debe ser analizado más allá de la relación Dios-humano, pensar en el ente que se encuentra detrás de ese escenario, en sus inquietudes, en sus acuerdos o desacuerdos, pues todo eso en conjunto da sentido a la obra y a la literatura en sí misma.

Como dijo Unamuno en sus escritos, sus lectores deben contar con cierta actitud receptora, comprender lo que tienen delante de ellos, poner en tela de juicio lo que se les dice, pero también creer en lo que leen, deben crear esa complicidad con el autor para poder convertirse en parte del plan, deben comprender el sentir de Augusto, replantear las ideas de Goti, deben tener una constante y muy activa participación en la *nivola* para no quedarse atrás, para poder entender en qué punto se encuentran parados.

Sin duda, considero que todo este intercambio de información y de participaciones, si bien no sería imposible, no sería igual sin ayuda de la metaficción, pues esos replanteamientos del modo tradicional de lectura son los que permiten el extrañamiento del lector, los que abren paso a la participación de éste como co-creador y hacen posible que la ficción brinque, aunque sea por un instante –y de forma irreal–, al mundo tangible.

Si bien podría pensarse que la *nivola*, como dicen Goti y Unamuno mismo, no tiene mayor dificultad al no plantear un argumento profundo, ni personajes complejos, la realidad es que *Niebla* tiene mucho más para ofrecer que simples entes de ficción vacíos o faltantes de carácter. Esta innovación permite observar que todo lo aglomerado de las narraciones

realistas no es necesario para presentar historias completas con trasfondos interesantes y cargados de sentido. Como dice Dotras, Unamuno es un antirrealista, y justo eso es lo que le permite crear algo tan trascendental.

Augusto y su entorno podrían ser vistos como algo simple, plano y carente de interés, sin embargo, la genialidad de *Niebla* radica en que no son necesarias las complejidades para que el lector se sitúe en las mismas circunstancias propuestas en la diégesis, se identifique y considere que, quizá, él también es un ente de ficción soñado por un Dios que tarde o temprano va a despertar y a borrarle; que también es un personaje y al morir ya no podrá resucitar, pero, lo más impactante de todo esto, que el protagonista de la novela acabada de leer, un ente de ficción, tendrá más vida que él al ser reproducido por cada lector, es decir, que él podría ser sólo una herramienta más para que la misma ficción sea posible una y otra vez. Mientras, él, es finito.

BIBIOGRAFÍA

DE UNAMUNO

- UNAMUNO, Miguel de, *Abel Sánchez*, Porrúa, México, 2014.
- _____, *Amor y pedagogía*, novena edición, Espasa-Calipe, Madrid, 1968.
- _____, *Cómo se hace una novela*, Guadarrama, Madrid, 1977.
- _____, *El otro*, Colegio de España, Salamanca, 1993.
- _____, *Obras completas VIII, Ensayos*, Biblioteca Castro, Madrid, 2007.
- _____, *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez*, en *San Manuel Bueno Mártir y tres historias más*, Austral, Espasa-Calipe, Madrid, 1963.
- _____, *La Tía Tula*, Salvat Editores S. A., España, 1982.
- _____, *Niebla*, Porrúa, México, 2014.
- _____, *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, Porrúa, México, 2014.
- _____, *Un pobre hombre rico o el sentimiento cómico de la vida*, en *San Manuel Bueno Mártir y tres historias más*, Austral, Espasa-Calipe, Madrid, 1963.
- _____, *San Manuel Bueno Mártir y tres historias más*, quinta edición, Austral, Espasa-Calipe, Madrid, 1963.

CONSULTA

- Miguel de Unamuno*, A. Sánchez-Barbudo (ed.), Taurus, Madrid, 1980.
- ACOSTA GÓMEZ, Luis A., *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*, Gredos, Madrid, 1989.
- ÁLVAREZ GÓMEZ, Mariano, *Unamuno y Ortega. La búsqueda Azarosa de la verdad*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003.
- ANDERSEN, Katrine Helene, “Miguel de Unamuno: una filosofía novelada”, en *El Unamuno eterno*, J. A. Garrido Ardila (coord.), Colecc. Anthropos, Autores, textos y temas literatura, núm. 36, Siglo XXI Editores, México, 2015, pp. 330-352.
- CRIADO Miguel, Isabel, *Las novelas de Miguel de Unamuno*, Universidad de Salamanca, España, 1986.
- DÍAZ-PETERSON, Rosendo, *Estudios sobre Unamuno*, Verbum, Madrid, 1945.
- DOLEZEL, Lubomir, “Mímesis y mundos posibles” en *Teorías de la ficción literaria*, Antonio Garrido Domínguez (introducción y compilación), Arco Libros, Madrid, 1997.
- DOTRAS, Ana, *La novela española de metaficción*, Editores Jucar, Madrid, 1994.
- FOUCAULT, Michel, “Qué es un autor” Trad. Corina Yturbe. *Dialéctica*, año IX, número 16, diciembre, 1984. Págs., 51-82.

- FRENK, Margit, *Entre la voz y el silencio, , la lectura en tiempos de Cervantes*, FCE, México, 2005.
- GARCÍA JAMBRINA, Luis, “Miguel de Unamuno o la interiorización de la novela”, en *El Unamuno eterno*, J. A. Garrido Ardila (coord.), Colecc. Anthropos, Autores, textos y temas literatura, núm. 36, Siglo XXI Editores, México, 2015, pp. 47-66.
- GARCÍA NUÑO, Alfonso, *El problema del sobrenatural en Miguel de Unamuno*, Encuentro, Madrid, 2011.
- GARCÍA SERRANO, Manuel, *Ficción y conocimiento, filosofía e imaginación en Unamuno, Borges y Ortega*, Editorial Academia del Hispanismo, España, 2014.
- GARRIDO ARDILA, Juan Antonio, *La construcción modernista de Niebla de Unamuno*, Anthropos, Barcelona, 2015.
- GENETTE, Gerard, *Umbrales*, Siglo XXI, México, 2001.
- GIL González, Antonio J. (coordinador), *Metaliteratura y metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas. Revista Anthropos. Huellas del conocimiento*, Barcelona, 2005. No. 208.
- HUTCHEON, Linda, *Narcissistic narrative, the metafictional paradox*, Wilfrid Laurier University Press, Canadá, 1980.
- ISER, Wolfgang, “A la luz de la crítica”, en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Comp. Dietrich Rall, UNAM, México, 2008.
- _____, “El acto de la lectura”, en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Comp. Dietrich Rall, UNAM, México, 2008.
- _____, “La estructura apelativa de los textos”, en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Comp. Dietrich Rall, UNAM, México, 2008.
- _____, “La interacción texto-lector. Algunos ejemplos hispánicos”, en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Comp. Dietrich Rall, UNAM, México, 2008.
- JAUSS, Hans Robert, “Experiencia estética hermenéutica literaria” en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Comp. Dietrich Rall, UNAM, México, 2008.
- _____, “Para continuar el diálogo entre la estética de la recepción ‘burguesa’ y la ‘materialista’” en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Comp. Dietrich Rall, UNAM, México, 2008.
- LANG, Sabine, “Prolegómenos para una teoría de la *narración paradójica*” en *La narración paradójica “Normas narrativas” y el principio de la “transgresión”*, Nina Grabe, Sabine Lan, Klaus Meyer-Minnemann (eds.), Iberoamericana/Vervuert, Madrid, 2006).
- LENS San Martín, Carlos, “La metaficción como ruptura del pacto ficcional”, *Boletín Hispánico Helvético* (Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos), núm. 17-18 (primavera-otoño de 2011), p. 225-239.
- MARÍAS, Julián, *Miguel de Unamuno*, Emecé, Buenos Aires, 1953.
- MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso, *Literatura y ficción. La ruptura de la lógica ficcional*, Peter Lang, Suiza, 2015.
- NAVAJAS, Gonzalo, *Unamuno desde la posmodernidad, antinomia y síntesis ontológica*, Colección LHU-1, PPU, Barcelona, 1992.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de una teoría narrativa 2ª edición*, UNAM- Siglo XXI, México, 2014.

- PORQUERAS Mayo, Alberto, *El prólogo en el renacimiento español*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1965.
- POZUELO Yvancos, José María, *Poética de la ficción*, Editorial Síntesis, Madrid, 1993.
- RIBAS, Pedro, *Para leer a Unamuno*, Alianza, Madrid: 2002.
- WAUGH, Patricia, *Metafiction the theory and practice of self-conscious fiction*, Roudledge, EEUU, 1984.
- WEINRICH, Harold, “Para una historia literaria del lector” en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Comp. Dietrich Rall, UNAM, México, 2008.