



THE UNIVERSITY *of* EDINBURGH

Edinburgh Research Explorer

Unamuno y Cervantes: narradores y narración en Niebla

Citation for published version:

Ardila, JAG 2010, 'Unamuno y Cervantes: narradores y narración en Niebla', *Modern Language Notes*, vol. 125, no. 2, pp. 348-368. <https://doi.org/10.1353/mln.0.0259>

Digital Object Identifier (DOI):

[10.1353/mln.0.0259](https://doi.org/10.1353/mln.0.0259)

Link:

[Link to publication record in Edinburgh Research Explorer](#)

Document Version:

Publisher's PDF, also known as Version of record

Published In:

Modern Language Notes

Publisher Rights Statement:

© Ardila, J. A. G. (2010). Unamuno y Cervantes: narradores y narración en Niebla. MLN, 125(2), 348-368. 10.1353/mln.0.0259

General rights

Copyright for the publications made accessible via the Edinburgh Research Explorer is retained by the author(s) and / or other copyright owners and it is a condition of accessing these publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

Take down policy

The University of Edinburgh has made every reasonable effort to ensure that Edinburgh Research Explorer content complies with UK legislation. If you believe that the public display of this file breaches copyright please contact openaccess@ed.ac.uk providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.





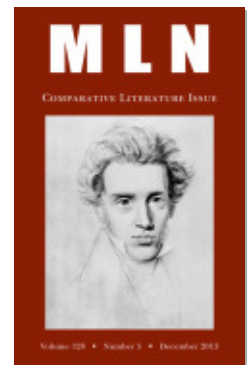
PROJECT MUSE®

Unamuno y Cervantes: narradores y narración en Niebla

J. A. G. Ardila

MLN, Volume 125, Number 2, March 2010 (Hispanic Issue), pp. 348-368
(Article)

Published by The Johns Hopkins University Press
DOI: 10.1353/mln.0.0259



➔ For additional information about this article

<http://muse.jhu.edu/journals/mln/summary/v125/125.2.ardila.html>

Unamuno y Cervantes: narradores y narración en *Niebla*



J. A. G. Ardila

En su forma y en su fondo, *Niebla* se nutre de un amplio espectro de influencias literarias y filosóficas. Novela concebida en 1907 y publicada en 1914, apenas un año después de *Del sentimiento trágico de la vida*, en *Niebla* plasma Unamuno su filosofía existencial más honda, a imagen y semejanza del *Diario del seductor* de Kierkegaard (Ardila, “Nueva . . .”), con reflejos rutilantes de *La señorita Julia* de Strindberg (Franz, *Niebla inexplorada*, 97–111) y de *Pygmalion* de Shaw (Franz, *Niebla*, 137–54). En cuanto a su estética, se ha señalado asimismo la parodia de *Fortunata y Jacinta* de Galdós (Franz, *Niebla*, 17–34). A más de todo ello, Unamuno emuló en *Niebla* ciertos particularismos narratológicos del *Quijote*. La crítica ha reconocido el marchamo cervantino de *Niebla* y se ha dedicado al cotejo crítico de ambas novelas (v.g. Otero; Basdekis; Galbis; Gunn; Stevens; Blanco Aguinaga; Spires; Franz, “*Niebla* y el *Quijote*”). Las propuestas vienen, por lo general, a señalar el cervantismo de los episodios intercalados o a esgrimir asertos tan generales como que “Acaso *Niebla* se imaginó precisamente como tal obra quijotesca, [como] una recreación en términos modernos de la más grande joya de la literatura española” (King 219). En fechas más recientes, Bénédicte Vauthier ha acometido una lectura teórica de *Niebla*, revestida de las teorías de Bajtín, y señalado “el vínculo literario que Unamuno deseaba establecer con las obras de su predecesor [Cervantes]” (183). Vauthier apunta similitudes entre *Niebla* y dos novelas ejemplares cervantinas: *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*. El más logrado de los estudios contrastivos quizá se deba a Edward Friedman, quien postula que “*Don Quijote*, *Niebla*, and possibly *Lazarillo*

de *Tormes* could be regarded as theories of the novel" (22) y presenta la obra de Unamuno como un ejercicio de innovación literaria en el cual el realismo constituye la materia dominante.

En su composición formal, *Niebla* acusa una marcada y profunda influencia cervantina que le afecta los contornos más delimitados. Cumple reconocer que *Niebla* se retrotrae a los orígenes mismos de la novela española y que merece ostentar la honorable etiqueta *novela cervantina* en virtud de su impronta formal. En la novela de Unamuno, la tensión entre el realismo y el irrealismo¹ se yergue como el condicionante primero y más evidente de ecos cervantinos. Incluido éste, los principales elementos del *Quijote* apreciables en *Niebla* son: 1) la parodia de tradiciones literarias anteriores; 2) la literatura como temática literaria; 3) las digresiones episódicas; 4) el protagonista quijotesco; 5) el diálogo como molde de la acción; 6) la metaficción; 7) la confluencia de varias voces narrativas; y 8) la dicotomía realismo-irrealismo. Además de estos,² Friedman ha observado las siguientes analogías: 9) el uso de la ironía en los prólogos;³

¹El concepto *realismo* es uno de los más controvertidos de a cuantos se haya enfrentado la teoría de la literatura. Por *realismo formal* significa Ian Watt *verosimilitud*, característica a que es ajeno el romance. Desde antiguo, empero, en el realismo literario se ha reconocido una propiedad mucho más compleja (vide Villanueva; Lázaro Carreter 121–142). En el siglo XVII, la definición mejor articulada se debía a Aristóteles, quien en su *Poética* proclamaba que la literatura realista debe ajustarse necesariamente a cuatro principios: verosimilitud, familiaridad, principio de estilización y empirismo (vide Ardila, *La novela picaresca*). En este ensayo emplearé los términos *realismo*, *realista*, *verismo* y *verosímil* en el sentido de hechos ajustados al principio aristotélico de verosimilitud.

²Como he apuntado, los estudios más completos sobre el cervantismo de *Niebla* se deben a Vauthier y Friedman. Sobre la parodia véase Franz (*Niebla inexplorada*); sobre la literatura como temática y la dicotomía realismo-irrealismo véase Friedman; sobre las digresiones episódicas, el diálogo, la metaficción y los narradores véase Vauthier. El protagonista quijotesco ha sido apuntado por Friedman y analizado por Franz ("*Niebla* y el *Quijote*"). Importa advertir aquí que la aplicación de la metaficción en *Niebla* debe mucho a *La voluntad* de Azorín (que en 1902 firmaba como José Martínez Ruiz), obra donde la reflexión extratextual desborda la acción. En el capítulo XIV de la Primera Parte de la novela de Azorín se esbozan unas pautas para la novela que reflejan la esencia de la *novela* según la explica Goti en *Niebla*. Explica el personaje Yuste que en la novela "Ante todo, no debe haber fábula . . . la vida no tiene fábula" (190) y concuerda con el personaje protagonista en la necesidad de reformar el diálogo novelesco.

³Explica Friedman: "Unamuno seems to have taken into account the complex and ironic rhetoric of the first *Quijote* prologue, with its division of labor and call for a break from the past, and also the personalization of subjectivity of the second prologue, in which the speaker becomes the real Cervantes" (276). Y más adelante: "Unamuno clearly recognizes the importance of the *Quijote* prologues, especially the first, in which the alter ego of the fictionalized Cervantes offers directions on the fabrication of prologues and a commentary on the aims of the author. There is little doubt that the prologue is meant to sanction and to showcase a new way of writing, a new flexibility for the creator of fiction, and increased responsibility for the reader, addressed tongue-in-cheek as

10) la autoconciencia narrativa;⁴ y 11) la muerte del protagonista a manos del autor.⁵

Estos elementos se interrelacionan de uno u otro modo: al acometerse la dicotomía realismo-irrealismo se parodia la novela realista y, en parte, se traen al texto una serie de referencias a otras obras que hacen de la literatura uno de los temas de *Niebla*. Relacionado con esto mismo se encuentra la metaficción y, con ella, la aparición de varios narradores. En este trabajo me centraré en los aspectos menos estudiados pero más determinantes para la forma de *Niebla*: la dicotomía realismo-irrealismo y el empleo de una variedad de voces narrativas. El narrador y la narración conforme al equilibrio entre verosimilitud y fantasía constituyen dos de las características menos estudiadas en la relación entre *Niebla* y el *Quijote*. Apenas contamos con los estudios de Anne Øveraas y Vauthier, en que se trata el narrador, y de Friedman, quien acomete un estudio del realismo. En el presente trabajo quisiera ahondar en los apuntes de estos críticos, con el propósito de mostrar toda la dimensión del influjo cervantino en *Niebla*. Analizaré en primer lugar las voces narradoras para escrutar después la dicotomía realismo-irrealismo tal como la concibió Cervantes en el *Quijote* y la adoptó después Unamuno en *Niebla*.

Explica Øveraas que desde el capítulo I al XXXI, la historia discurre de modo lineal, tendencia que subvierte el personaje-narrador Unamuno en los capítulos XXV y XXXI. Hasta entonces la voz narradora había resonado neutra e incluso se había sugerido implícitamente que el narrador fuese Goti (199). Cuando el lector se detiene en los capítulos XXV y XXXI, se percata de que el verdadero narrador, desde el capítulo I, es el personaje Unamuno.⁶ Eso lleva a Øveraas a coincidir con Isabel Criado en que Augusto no evoluciona psicológicamente, tesis rebatida después por Gonzalo Navajas. Merced a esta aparente confusión de voces narrativas, Øveraas concede a *Niebla* “la categoría de las novelas que Bajtin denomina *polifónicas*” (84). En cualquier caso,

‘desocupado’. The prologue to *Niebla* expands this base” (302). Vauthier (49–75) ha estudiado en profundidad los prólogos, y concluye que es posible “equiparar formal y estructuralmente el prólogo unamuniano con aquellos otros de Cervantes” (65).

⁴Escribe Friedman: “The self-consciousness of *Niebla* harkens back to picaresque narrative and *Don Quijote* and forward to postmodernism” (284).

⁵Observa Friedman: “In addition to a number of intercalated stories—probably not coincidental—Unamuno borrows from the *Quijote* what can be called the double death of the protagonist” (303).

⁶El estudio de Øveraas sigue en la línea de los análisis, fundados en Bajtín y Genette, de Criado Miguel y de Zavala. Una perspectiva distinta—más centrada en las temáticas—adoptan Spire, Olson y Navajas.

la voz narradora es uno de los más complejos artificios en *Niebla*. Juan Bautista Avalle Arce ha sugerido recientemente el cervantismo de la voz narradora de *Niebla*. Avalle entiende que el narrador infidente, característico de la novela en cuanto género, es invención cervantina que se manifiesta por vez primera en el capítulo 4 de la segunda parte del *Quijote*, cuando el narrador afirma que Carrasco prometió a don Quijote lo que no le pudo haber prometido. Refiriéndose a la novela de Unamuno, Avalle considera que “la manera de prologar la novela constituye una colosal infidencia” (345). Tomando como referencia *Paz en la guerra*, observa Avalle que “El deslinde entre *Paz en la guerra* y *Niebla* no podría estar más finamente trazado: la primera es una novela histórica en la que al Narrador Infidente le resulta imposible sentar planta, mientras que *Niebla* es una *nivola*, lo que la convierte en una inmensa infidencia sistemática” (346). Merced a la concepción del *unreliable narrator*, surgida en la crítica angloparlante, Avalle describe al narrador infidente en contraposición al narrador que pretende hacer pasar lo inverosímil por real e histórico aun a sabiendas de que le resultará casi imposible engañar al lector. El narrador infidente, por el contrario, introduce en su relato ciertos componentes de incoherencia mediante los cuales indicar al lector que se halla ante una obra de ficción.

El recurso bien puede tener su origen en Cervantes. Mas lo verdaderamente cervantino en la narración de *Niebla* se halla en la alternancia de voces narradoras. En el *Quijote* se distinguen cuatro narradores: 1) el archivista manchego, que escribe los capítulos 1 al 8; 2) el segundo narrador, que irrumpe en el capítulo 9; 3) Cide Hamete—que en rigor no es narrador porque no narra nada—; y 4) el traductor que corrige y comenta.

El segundo narrador domina la obra. Como ha explicado James Parr, el segundo narrador surge de súbito, como una *vox ex machina* que dominará la narración a partir del capítulo I: 9. A esta voz bautiza Parr como *supernarrator*—i.e. el narrador que se superpone a otros narradores—, pues se superpone al resto de las voces narrativas. Explica Parr:

This anonymous editorial voice for which I have coined the term supernarrator decides when to begin and end chapters, as well as the timing of their interruptions in the flow of the narrative, and, in addition, it would seem that he has added the chapter headings. . . . It is this narrator who refers to both the autor and segundo autor in third person, who alludes frequently to Cide Hamete's pseudo-manuscript in terms of dice la historia, while occasionally addressing the reader obliquely and ironically. (22–23)

Es decir, que en el *Quijote* resuenan hasta cuatro narradores, cuyo amalgamamiento provoca una alharaca infidente en la que destaca la voz del supernarrador, que es el verdadero narrador de la novela.

Por medio de la confluencia en *Niebla* de varias voces narrativas, Unamuno logra un efecto muy similar. En el post-prólogo, rubricado por Unamuno, se deja entrever que el narrador de la historia de Augusto es Unamuno. Sin embargo, el lector habrá de poner en duda cuanto lee en el prólogo y el post-prólogo, por cuanto Goti, personaje que aparece como real y que incluso se emparenta lejanamente con Unamuno, queda expuesto como personaje de ficción al declarar él su amistad con don Fulgencio Entrambosmares de Aquilón (105). En dos ocasiones se sugiere que la novela que Goti declara estar escribiendo, y de la que incluso lee unos pasajes a Augusto, es la historia de Augusto: en ella se incluye la digresión episódica de don Eloíno y el protagonista tiene un perro.⁷ Henos, pues, ante dos figuras autoriales—Goti y Unamuno—que asimismo actúan como narradores: Víctor es un narrador homodiegético no omnisciente; Unamuno es narrador heterodiegético y omnisciente.⁸ De estos dos narradores, Unamuno destaca poderosamente, desde el principio mismo de la novela, como supernarrador.

Resulta lícito aplicar a *Niebla* la terminología concebida por Parr en su análisis del *Quijote* puesto que, como en la novela de Cervantes, en *Niebla* se produce una confluencia infidente de voces narradoras, de la que una emerge como dominadora del texto todo. El supernarrador de *Niebla* es omnisciente y demuestra saber mucho más que el Goti narrador: “de las vicisitudes de su vida [de Augusto] sabía yo tanto como él, y se lo demostré citándole los más íntimos pormenores y que él creía más secretos” (277), proclama el Unamuno narrador. En el post-prólogo, Unamuno admoniza a Goti por las libertades que éste se toma en el prólogo:

⁷Por ello discurre Olson: “At this point we realize that the ‘personaje’ of whom Víctor is writing is obviously Augusto Pérez, but much more is involved here than the simple irony of having a character of fiction writing another fiction (a fictional fiction) containing a character known to be (fictional) author in (fictional) real life. More significant than this, in fact, is the suggestion that the novel we are reading is the novel Víctor is writing. Víctor *nivola* is *Niebla*, which at this point becomes totally self-reflexive” (83).

⁸Friedman equipara Víctor a Cide Hamete: “the aspiring writer Víctor Goti is to Augusto Pérez as the Arab historian Cide Hamete Benengeli is to Don Quijote” (303). Cf. Ricardo Gullón: “Que Víctor Goti sea personaje y amigo de Unamuno inclina a plantear la cuestión de si no sería, a la vez, Unamuno mismo” (81).

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 lo mataré a guisa de médico, los cuales ya saben mis lectores que se mueven en este dilema: o dejan morir al enfermo por miedo a matarle, o le matan por miedo de que se les muera. (107)

Mas será en la entrevista con Augusto, en el capítulo XXXI, donde Unamuno establezca su autoridad absoluta como supernarrador, al imponer taxativamente el destino de Augusto: “no eres, pobre Augusto, más que un producto de mi fantasía y de las de aquellos de mis lectores que lean este relato que de tus fingidas venturas y malandanzas he escrito yo” (279).⁹

El *Quijote* posee cuatro narradores y uno de ellos ejerce de supernarrador. *Niebla* presenta dos narradores y uno de ellos es un supernarrador. En ambas novelas, el supernarrador se yergue en figura controvertida. Para Parr, no debe identificarse a ninguno de los cuatro narradores del *Quijote* con Cervantes. Mancing ha sido el último crítico en reclamar que el supernarrador del *Quijote* se corresponde con Cervantes el autor. Mancing estima que la consideración del autor muerto consignado por Barthes constituye “one of the three most famous and most absurd proclamations of contemporary French-based theory. (The other two are Derrida’s statement that there is nothing outside the text, and Lacan’s affirmation that the unconsciousness is structured like a language)” (118). Ello es especialmente así en el caso determinado del Siglo de Oro español, cuando muchos novelistas aireaban su ideología social por medio de literatura satírica.¹⁰ Refiriéndose explícitamente a Parr, Mancing mantiene que “el segundo autor—who, among other things, searches again the archives of La Mancha—refers to the author/editor of the text we are reading, i.e., Cervantes. There is a shift in person from first to third, but this narrative strategy is extremely common in Renaissance texts” (130). Mancing propone la siguiente jerarquía narrativa:

The adventures of Don Quijote and Sancho Panza,
as written in Arabic by the historian Cide Hamete Benengeli,
as translated into Spanish by the unnamed morisco,

⁹Vauthier (139) emplea el término *narrator*. Cf. Dehennin: “El Narrador está detrás del Narrador diegético no solo para focalizar lo narrado sino para modularlo” (82).

¹⁰Véase el caso de los autores de novela picaresca, en su inmensa mayoría comprometidos con motivos políticos, como ha explicado Rey Hazas. El caso más claro es el del *Buscón*, véase Redondo.

as edited and written by Miguel de Cervantes,
as read by the Reader. (131)

Los críticos han reconocido en el Unamuno que firma el post-prólogo y entra en escena en el capítulo XXXI un personaje más de la novela.¹¹ Sin embargo, este personaje-narrador se corresponde perfectamente con el autor. Adviértase que en el post-prólogo Unamuno reprueba a Goti porque “ha cometido en su prólogo la indiscreción de publicar juicios míos que nunca tuve la intención de que se hiciesen públicos” (107). Los juicios que Goti publica son: 1) que “don Miguel escriba algunas veces Kultura con K mayúscula, y después de atribuirse habilidad para inventar amenidades, reconozca ser incapaz de producir colmos y juegos de palabras” (99); 2) “las diabluras de don Miguel, a quien a menudo le pasa lo de pasarse de listo, como es aquella de escribir un artículo y luego subrayar al azar unas palabras cualesquiera de él, invirtiendo las cuartillas para no poder fijarse en cuáles lo hacía” (99); 3) que “eso que se llama por ahí humorismo, el legítimo, ni ha prendido en España apenas, ni es fácil que en ella prenda en mucho tiempo” (100); 4) que “Don Miguel tiene la preocupación del bufo clásico . . . que no es sino el más desenfadado romanticismo” (101); 5) “su idea fija, monomaniaca, de que si su alma no es inmortal y no lo son las almas de los demás hombres . . . nada vale nada ni hay esfuerzo” (101); 6) que “don Miguel se empeña en que si ha de hacer reír a las gentes, debe ser para que con las contracciones del diafragma ayuden a la digestión . . . pues se ve más claro el sentido de la vida” (102); 7) que “abomina del género festivo de los revisteros de toros, sacerdotes del juego de vocablos y de toda la bazofia del ingenio de puchero” (103); y 8) que “Su repulsión a toda forma de pornografía es bien conocida” (103).

Una cuestión asaltarán de inmediato al lector: si el Unamuno del post-prólogo fuese el autor en lugar de un personaje más, ¿por qué elige el prólogo de Goti para publicar esas intimidades y por qué las publica si tan personales son? Sin embargo, la inmensa mayoría de estas confidencias que Goti hace públicas, para (supuesto) disgusto de Unamuno, son de sobra conocidas de quienes hayan leído la obra del rector salmanticense hasta la altura de la publicación de *Niebla*,

¹¹ Por ejemplo Blanco Aguinaga: “I would like to suggest that the most important thing about this chapter, the most obvious and surely the least observed, is not that, in it, Augusto tries to escape the world of Fiction, but that, in it, a new character finally leaves his mist and enters the novel: a character by the name of Miguel de Unamuno” (197).

en 1914. Por ejemplo, su particular grafía de *cultura*, su obsesión por la inmortalidad o su inquina por la pornografía. Es decir, que el supernarrador no descubre nada que el autor no quiera, porque supernarrador y autor son uno.

En esto coincide *Niebla* con el *Quijote*, donde la relación del autor con su obra cobra una gran importancia (cf. El Saffar). La jerarquía narrativa de *Niebla* sería la siguiente:

Las aventuras de Augusto Pérez,
como las concibe Víctor Gotí como argumento de su novela,
como las escribe Miguel de Unamuno,
como las lee el lector.

De aquí llegamos al capítulo XXXI, a la entrevista entre Augusto y Unamuno. En este capítulo se pone de manifiesto que Unamuno es, indefectiblemente, el autor. Se ubica el encuentro en un lugar concreto extraído de la realidad: en “Salamanca, donde hace más de veinte años vivo” (277), expresa el narrador. Determina que la escena discurre en “mi despacho-librería” (277), en referencia a la residencia de Unamuno y incluso hace alusión “a un retrato mío al óleo que allí preside a los libros de mi librería” (277), muy seguramente el retrato que hoy en día preside el salón de juntas de la Casa-Museo Unamuno. Además de estos detalles, el Unamuno que habla en ese capítulo se corresponde en sus ideas con el Unamuno real. Augusto le echa en cara que haya dicho que don Quijote y Sancho son más reales que Cervantes, lo que Unamuno reconoce. Más adelante asevera Unamuno: “Yo necesito discutir, sin discusión no vivo y sin contradicción, y cuando no hay fuera de mí quien me discuta y contradiga, invento dentro de mí quien lo haga” (280), y más adelante: “¡Pues sí, soy español, español de nacimiento, de educación, de cuerpo, de espíritu, de lengua y hasta de profesión y oficio; español sobre todo y ante todo, y el españolismo es mi religión, y el cielo en que quiero creer es una España celestial y eterna, y mi Dios un Dios español, el de Nuestro Señor Don Quijote; un Dios que piensa en español y en español dijo: ¡sea la luz!, y su verbo fue verbo español . . .” (283). Su sentido de la vida como lucha, de la filosofía como contradicción y su sempiterna preocupación por España constituyen los ejes de toda la obra de Unamuno. Por consiguiente, en el Unamuno del capítulo XXXI habremos de reconocer al Unamuno real. En definitiva, al igual que Mancing reclama que se reconozca a Cervantes como el supernarrador del *Quijote*, también resulta lícito reconocer a Unamuno en el Unamuno supernarrador o narrador de *Niebla*.

Por otro lado, importa observar el modo en que Unamuno sublima la figura del supernarrador. No sólo se trata de una voz y presencia que, al modo cervantino, narra de facto la historia de la novela, sino que, además, engulle al otro narrador. Las declaraciones del prólogo pertenecen a Unamuno y son conocidas de sus lectores. Aun más, ha declarado Vauthier que “un lector familiarizado con los escritos de Unamuno reconocerá también en las ideas de Víctor Goti (novela sin argumento, muchos diálogos, escribir a lo que salga, un autor neutro a la vez que ‘juguete de sus personajes’, etc.) las del autor” (133). Además, Goti, quien se declara escritor novel, se arroga la invención del término *nivola*, que es creación de Unamuno, y aduce un parentesco lejano con él. Tantas coincidencias lo convierten, como mínimo, en una suerte de alter ego del autor. En cualquier caso, lo cierto es que el supernarrador de *Niebla* engulle al narrador secundario.

El *Quijote* se ha entendido y explicado como producto de la evolución del idealismo al realismo (v.g. Riley, *Teoría*; Singleton). Edward Dudley, por ejemplo, percibe en el *Quijote* el conflicto entre realismo e idealismo latente desde la más temprana literatura céltica. El significado mayor del *Quijote* en la historia de la novela le viene dado por su capacidad de trascender las formas prenovelísticas y erguirse en novela. Como ha escrito Antonio Garrido, “Ahí reside la novedad del quehacer artístico cervantino en el ámbito de la novela: insuflar aire fresco a unas estructuras realmente envejecidas” (53). Cervantes se propone—entre otras muchas cosas—parodiar los libros de caballerías. La épica en prosa, por medio de los libros de caballería, había proporcionado a la literatura el molde de la prosa, que permitía un desarrollo muy diferente al del verso. Así las cosas, la prosa se veía lastrada por el escapismo y el irrealismo propios de las historias de caballeros. Esto mismo resultaba aplicable a todas las otras formas de prosa quinientista, como las novelas pastoril y bizantina, con la excepción de la picaresca.

La fusión de prosa y realidad se debe al autor del *Lazarillo*, mas fue Mateo Alemán quien dio el paso definitivo para conciliar prosa y realismo. En los preliminares del *Guzmán*, el autor sevillano califica esta obra de *historia poética* como solución a la dicotomía establecida por Aristóteles entre poética e historia, donde la poética describía el mundo ideal y la historia el real. Durante el siglo XVI, la literatura en prosa fue predominantemente poética, en oposición a los libros de historia. La poesía exponía los hechos tal como debieran ser, esto es, que representaba una versión ideal e idealizada del mundo. Los libros de historia relataban hechos tal como habían acontecido.

Alemán es el primer autor en proclamar su intención de trascender la prosa poética y escribir un texto que sea ante todo historia y, en su forma literaria, poética, es decir una forma de literatura realista.¹² Describe la conformación de la novela, aunque sin alusión alguna al *Guzmán*, Pedro Ruiz Pérez en cuanto que: “En la configuración moderna y definitiva de la novela, como relato en modo mixto de una historia en prosa apoyada en la adaptación de la poética de la épica, resulta así como un espacio surgido de la intersección—de historia y poesía—de la crónica y el poema histórico, de los que ninguno de ellos puede excluirse de una génesis compleja y, sobre todo, tan condicionada históricamente en sus diferentes tentativas” (141). En el *Quijote*, Cervantes aplica la fórmula alemaniana para escribir una obra en prosa que, dentro de los parámetros de la literatura, circunscribe su trama a la verosimilitud.

En consecuencia, el realismo y la realidad, la confrontación o la coexistencia de realidad e ilusión, constituyen uno de los ejes literarios del *Quijote*, novela donde se conjuga la realidad narrada por el supernarrador y el mundo imaginario que don Quijote cree vivir. Esta misma tensión entre la realidad y la irrealidad se produce en *Niebla*, y en ello estriba la principal marca cervantina en la novela de Unamuno. En el *Quijote*, como texto, se distinguen dos historias: la realidad que todos los personajes cuerdos viven, y la historia que don Quijote imagina que está viviendo. De este modo, coexisten en el texto el libro de caballerías, que el protagonista cree que se escribirá en el futuro, y la novela moderna y realista escrita por Cervantes. El protagonista de *Niebla* se mueve entre dos mundos: lo real y lo imaginado. Hasta el capítulo VII, Augusto se recrea en la concepción imaginada de Eugenia. En el capítulo VIII ambos se entrevistan y él conoce a la Eugenia real. A partir de entonces Augusto vive entre el mundo real y el que él se imagina. En el capítulo XXXI esta tensión se eleva al nivel metaficcional cuando personaje y autor discuten apasionadamente y Unamuno declara a Augusto que, por ser personaje de ficción, no existe. En lo que sigue analizaré algunos aspectos cardinales de los atañaderos a la dicotomía realismo-irrealismo en los cuales no ha reparado la crítica precedente: la construcción de la identidad, la literatura como reflejo de la realidad intrahistórica, los episodios de Melisendra y don Eloíno, y el perspectivismo narrativo.

¹²Sobre la *poética historia* de Alemán, en cuanto definición de la novela, véase Cros (*Protée . . .*). Más reciente, sobre el mismo tema, es Cros (“*Guzmán . . .*”). Sobre la calidad novelesca de la novela picaresca véase Ardila (*La novela picaresca*).

Del mismo modo que Cervantes, Unamuno logra que su novela gravite alrededor de la dicotomía realismo-irrealismo. Uno y otro autor tratan la cuestión con intereses fundamentalmente literarios que, igualmente, atañen a lo ontológico. Cervantes impone el verismo de un género nuevo—la novela, adelantada en el *Lazarillo* y el *Guzmán*—al escapismo poético de otro viejo; Unamuno superpone la realidad irracional de la novela modernista a la realidad positivista de la novela realista, con atención especial a cómo el irracionalismo describe las angustias del ser humano. La dicotomía realismo-irrealismo se lleva al plano ontológico, en el cual los protagonistas se esfuerzan denodadamente por descubrir la realidad de su existencia. Cervantes aborda el problema de la construcción de la identidad, tema moderno por excelencia. En el capítulo I: 5, don Quijote yace derrotado en el suelo, tras su enfrentamiento con el vizcaíno. Cuando su vecino Pedro Alonso lo socorre, afirma: “¡Yo sé quien soy!” (48). En *Vida de don Quijote y Sancho*, Unamuno dedicó un amplio comentario a esta frase:

Y en esta plática es cuando don Quijote anunció aquella sentencia tan preñada de sustancia, que dice; “¡Yo sé quien soy!”

Sí, el sabe quien es y no lo saben ni pueden saberlo los piadosos Pedros Alonsos. “¡Yo sé quien soy!”—dice el héroe porque su heroísmo lo hace conocerse a sí propio. Puede el héroe decir: “yo sé quien soy”, y en eso estriba su fuerza y su desgracia a la vez. Su fuerza porque como sabe quien es, no tiene por qué temer a nadie, sino a Dios, que le hizo ser quien es; y su desgracia, porque sólo él sabe, aquí en la tierra, quién es él, y como los demás no lo saben, cuanto él haga o diga se les parecerá como hecho o dicho por quien no se conoce, por un loco. (48)¹³

La frase del hidalgo manchego se presta a interpretaciones muy varias.¹⁴ Unamuno la toma para argüir la relatividad de la locura de don Quijote. Aun más, Unamuno trasplantó la frase a *Niebla* y, con ella, actualizó la problemática planteada por Cervantes en el siglo XVII.¹⁵ Frente a la certidumbre de don Quijote—“¡Yo sé quien soy!”—Augusto problematiza la cuestión e inicia sus disquisiciones en torno a la construcción de la realidad con la incertidumbre: “¿qué soy yo?” (140) se pregunta en el capítulo VII, y reflexiona a renglón seguido: “Muchas veces se me ha antojado pensar . . . que yo no soy”

¹³El comentario de Unamuno lo acataron Marías y Basave Fernández del Valle.

¹⁴Tratamientos modernos de la frase se hallan en Romero Márquez y en Layna Ranz.

¹⁵La frase aparece también en *La vida es sueño* de Calderón de la Barca. La influencia de debe al *Quijote*, como demuestra el comentario de *Vida de don Quijote y Sancho*.

(140). Plantea de este modo la cuestión que habrá de ir resolviendo a lo largo de toda la novela, hasta su entrevista con Unamuno. En el capítulo VII, las reflexiones en torno a la existencia se centran en la muerte y el amor: la certeza de la muerte nos advierte que no somos lo que pudiéramos pensar o creer que somos; el amor se ensalza como la única razón de la vida. “Gracias al amor siento el alma de bulto, la toco. Empieza a dolerme en su cogollo mismo el alma, gracias al amor” (141). Toda vez que el amor le confiere identidad, el cortejo de Eugenia será asimismo una continua reflexión en torno a su condición ontológica; por ello, a partir de aquí, Augusto pugnará por entender quién es y por asimilar una identidad. Al saber que Eugenia tiene novio, Augusto recapacita sobre “el otro,” y llega a la conclusión: “¡El otro . . . ! Pero el otro no es el novio de Eugenia, no es aquél a quien ella quiere; el otro soy yo. ¡Sí, yo soy el otro; yo soy otro!” (154). Será tras una derrota asumida, cuando Augusto declare, como el don Quijote derrotado por el vizcaíno, la certeza de su identidad. Después de que doña Ermelinda le visite con las nuevas del agradecimiento de Eugenia, Augusto se dice: “No, no, conmigo no juega nadie, y menos una mujer. ¡Yo soy yo! ¡mi alma será pequeña, pero es mía!” (211). Mas este aserto, enunciado en un momento de esperanza se desvanece de inmediato, como indica el narrador acto seguido: “Sólo a solas se sentía él; sólo a solas podía decirse a sí mismo, tal vez para convencerse: “¡Yo soy yo!” (212). Augusto pugna por ser él; así lo indica el narrador al inicio del capítulo siguiente: “él era él” (214) y por ello le es imperativo emprender el viaje que ha anunciado en dos ocasiones. Mas si antes hubo afirmado saber quién es, la inesperada visita de Eugenia le hace llegar a la conclusión contraria. Puesto que el amor confiere su identidad, al negarle Eugenia el amor, le niega su ser: “eres tú que haces que yo no sea yo . . .” (216) le dice. Al regresar a su casa una noche, Augusto repara en cómo un niño, jugando, dice a otro: “No, tú no eras tú . . .” (213). Entonces reflexiona el protagonista: “Así jugamos también los mayores. ¡Tú no eres tú! ¡Yo no soy yo!” (213) y se compara a él mismo con los árboles de la plaza, que han sido arrancados de su entorno natural y ya no son lo que serían en su hábitat. Al irrumpir en escena Rosario propicia la salida de Eugenia, sin que Eugenia acceda a comprometerse con Augusto y, de este modo, conferirle una identidad. Y cuando Rosario se despide, el protagonista, solo y compuesto, se dice: “Yo ya no soy yo . . .” (219).

Unamuno deja el tema de ser en el ínterin de varios capítulos, hasta que, hacia las postrimerías del relato, Augusto y Víctor conversan.

Víctor afirma que “lo más liberador del arte es que le hace a uno dudar de que exista” (275), y Augusto cuestiona de inmediato: “¿Y ¿qué es existir?” (275) y añade; “Pues a mí, Víctor, eso de ser o no ser me ha parecido siempre una solemne vaciedad” (276), curiosa reflexión de quien se pasa la novela tratando de definir la realidad de su existencia. Así y todo, la certeza única se revela en la entrevista de Augusto y Unamuno. Allí, ante la inminencia de la muerte anunciada por el autor, el protagonista implora: “quiero vivir, quiero ser yo” (284). Se invierten de este modo los términos: si antes afirmó que ser equivalía a amar, ahora proclama que ser consiste en vivir. Unamuno ha llevado la cuestión hasta la inmortalidad que aparece mezclada con la literatura. Augusto por ser personaje de ficción, es inmortal, y por ello reflexiona: “Claro, yo no vivo. Los inmortales no vivimos, y yo no vivo, sobrevivo; ¡yo soy idea!, ¡soy idea!” (288), y más adelante: “Porque yo no vivo, no existo” (289).

Don Quijote evoluciona a lo largo de la novela. Del “¿Yo sé quien soy!” de principios de la Primera Parte, mediante el cual desafía al mundo, el caballero andante declara su condición cognoscitiva en dos ocasiones más, ambas en la segunda parte. En el capítulo II: 1 el cura y el barbero visitan al hidalgo. El barbero refiere la historia del loco del manicomio sevillano e inmediatamente apunta que nada tiene que ver con la condición de su amigo el hidalgo. Entonces don Quijote afirma: “Si puedo sentirme o no [ofendido] yo me lo sé” (459). En el capítulo II: 70 Altisidora comunica al protagonista que ha leído las aventuras apócrifas de Avellaneda, y don Quijote sentencia: “No hay otro yo en el mundo” (866). Cada una de estas tres frases ilustra tres estadios psicológicos del protagonista: de creerse paladín de la caballería y desafiar al mundo, a reconocer el mundo de la experiencia y, finalmente, vislumbrar en su fracaso una victoria moral (Layna 367–88). La indagación de la identidad ilustra así el desarrollo psicológico que han descrito críticos como Allen. Unamuno recoge en *Niebla* esta misma preocupación por la identidad y el ser. Como ocurre al protagonista del *Quijote*, Augusto se declara consciente de su identidad y esa conciencia marca su evolución psicológica: ignora quién es, reconoce su identidad en el amor que siente por Eugenia, descubre su falta de identidad al rechazarlo ella, hasta descubrir que ser es vivir. Con todo, mientras que don Quijote culmina victorioso su proceso de autoconocimiento, Unamuno, guiado por la angustia kierkegaardiana, depara un desenlace trágico y paradójico para Augusto, quien, aun siendo inmortal, muere.

Augusto, en cuanto personaje literario, propicia en *Niebla* el trata-

miento de la literatura y su relación con la vida real.¹⁶ En el *Quijote*, Cervantes acomete un tratamiento idéntico: el *Quijote* es una obra que mira a la literatura a través de la realidad; *Niebla* asimila y entiende la realidad a través de la literatura. Como observa Friedman, “In *Don Quijote*, Cervantes makes poetry into history” (272); Unamuno, por el contrario, recorre el camino inverso: hace de la historia materia poética. La inversión de la nomenclatura cervantina, la transformación de la historia propia de la novela realista en poesía, la logra Valle-Inclán en su prosa modernista, en las *Sonatas* y en otras narraciones posteriores como *Flor de Santidad*. En ello, Valle-Inclán alcanza el extremo más alejado de la novela realista en el plano de la estética y se retrotrae a la prosa poética de los grandes autores románticos, como Hölderlin, Novalis o Heine. Unamuno, por el contrario, rechaza el idealismo en la trama pero, al contrario que Valle-Inclán, adopta una estética que dista mucho de la poesía, con la salvedad de algunas intervenciones de Augusto.

Para Cervantes, el idealismo y la fantasía propios del romance se escapan a la realidad palpable y empírica. Para Unamuno, el realismo exacerbado de la novela realista se escapa a la realidad, siendo la realidad irracional, según la filosofía unamuniana y de quienes más le influyeron, como Kierkegaard. El narrador del *Quijote* declara que en toda ficción “basta que la narración . . . no se salga un punto de la verdad” (25). De *Niebla* ha afirmado Vauthier que “La novela no pretende ser verdadera, sino verosímil” (115). Cervantes logra trascender las modalidades del romance mediante un procedimiento que repite: concibe una historia intercalada característica del romance y cuando esta historia, relatada en pasado, se integra en la historia rectora y, por tanto, pasa a ser presente, las características del romance se desvanecen. Por ejemplo, la vida de Crisóstomo recoge todos los tópicos del romance pastoril, hasta que, en su sepelio, Marcela hace tabla rasa de esa tradición.

De igual modo, en *Niebla* se incide en que la literatura pertenece a un nivel superpuesto a la realidad. El amor que Augusto siente, y con su amor sus pensamientos, son cosa de libros. Así se lo repiten otros personajes. En el capítulo XI, Augusto habla por primera vez con Eugenia; le declara su amor y lo ensalza poéticamente: “yo me contento con que me deje venir de cuando en cuando a bañar mi espíritu en la

¹⁶Criado considera que “constituyen tales novelas [intercaladas] disquisiciones asistemáticas sobre el único gran problema del que ya se preocupara Cervantes: los límites de la realidad y de la ficción y la autonomía del mundo creado frente al mundo real” (30).

mirada de esos ojos, a embriagarme en el vaho de su respiración . . .” (161); Eugenia le interrumpe: “Bueno, don Augusto; esas son cosas que se leen en los libros; dejemos eso” (161). En el capítulo XX conversan Augusto y Domingo. El criado explica que las clases altas se permiten ciertos excesos en lo sentimental y Augusto conjetura que las clases humildes habrán de pecar de lo mismo. Domingo repone que estos no pueden permitirse ciertos lujos, significando por lujos “esas cosas que se ven en los teatros y se leen en las novelas” (221). En el capítulo siguiente, don Antonio refiere su historia sentimental y explica que su primera mujer solía decirle que “el verbo amar ya no se usa sino en el teatro y los libros” (223). En el capítulo XXXII, el que sigue a la entrevista entre autor y protagonista, Augusto declara a Liduvina que se siente un ente de ficción que no existe. La criada le replica: “¡Bah, cosas de libros!” (287). En la última de las alusiones se sugiere una tesis al respecto. Augusto cuestiona la realidad y Domingo le apunta que “Todo eso no son sino cosas de libros, como dice Liduvina” (291); entonces explica Augusto: “Cosas de libros . . . , cosas de libros . . . ¿Y qué no es cosa de libros, Domingo? ¿Es que antes de haber libros en una u otra forma, antes de haber relatos, de haber palabra, de haber pensamiento, había algo? ¿Y es que después de acabarse el pensamiento quedará algo? ¡Cosas de libros! ¿Y quién no es cosa de libros?” (291).

Las dos primeras alusiones las enuncian dos mujeres que dicen que el amor es cosa de libros y que desdeñan a los hombres que las aman. Las dos últimas las enuncian los criados de Augusto después de que él haya tomado plena conciencia, pues así se lo ha hecho ver el autor, de que es un ente de ficción y, por tanto, una “cosa de libros.” Cuando Augusto explica a su criado que todo son cosas de libros, se funde magistralmente en la novela la realidad con la ficción: Augusto, ser ficticio, habla con Domingo, personaje real de un relato verosímil que, por tanto, actúa en el plano de la realidad. Al equiparar realidad con ficción culmina en *Niebla* una tesis que había latido a lo largo de todo el relato: que vida y literatura son una misma cosa, o que la literatura—aunque sea cosa de libros—es la mejor representación de la vida y de la realidad mundana.

La contraposición entre realidad y ficción flota sobre la historia toda de Augusto, hasta su entrevista con el autor. En el nivel metaficcional de *Niebla*, la cuestión del realismo pasa, de ser una insinuación en el prólogo y el post-prólogo a convertirse en un elemento fundamental para el correcto entendimiento de la obra, según se prueba en “Historia de Niebla”—el tercer prólogo, escrito para la edición de 1935—. Las

principales disquisiciones de Unamuno en torno al género novelístico se contenían en “A lo que salga” (1904), *Vida de don Quijote y Sancho* (1905), el prólogo a *Tres novelas ejemplares y un prólogo* (1920) y *Cómo se hace una novela* (1926–1927). “Historia de *Niebla*” recoge este mismo interés y lo aplica a esta novela. Manifiesta Unamuno que su novela, aunque fantasía y tragicomedia literaria, explica la realidad cultural mejor que cualquier exégesis científica. Alude a los “historiadores de la cultura,” a quienes superpone la superior verdad expresada en *Niebla*: “Es que la fantasía y la tragicomedia de mi *Niebla* ha de ser lo que más hable y diga al hombre individual que es el universal, al hombre por encima, y por debajo a la vez, de clases, de casta, de posiciones sociales, pobre o rico, plebeyo o noble, proletario o burgués. Y esto lo saben los historiadores de la cultura, a los que se les llama cultos” (90). Proclama así la literatura como realidad superior a la historia oficial.

A renglón seguido ensaya una contraposición entre la realidad historia, tal como se lee en los libros, y la realidad literaria. Después de mentar a sus personajes literarios más conocidos, Unamuno asevera: “todo este mundo [de literatura] 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 [de literatura] me realizaré, si es que me realizo, aún más que en este otro” (91). Unamuno aplica a su literatura el principio de intrahistoria que forjó en los ensayos *En torno al casticismo*. Reclama aquí un realismo literario intrahistórico, una literatura cuya realidad irracional habla al lector más elocuentemente que la historia forjada por reyes, políticos e intelectuales.¹⁷ La literatura constituye, pues, un orbe alternativo a la realidad histórica, una realidad más real que la historia misma, entendiendo por historia la recogida y transmitida por los historiadores y por la novela realista.

En el nivel textual Unamuno trata esta cuestión al modo de Cervantes. Aunque ha pasado más desapercibido para la crítica, en el intercambio verbal entre maese Pedro, su ayudante y don Quijote, en el capítulo II: 26, se explana la relación precisa que debe establecerse entre literatura y realidad. Mientras que maese Pedro maneja los títeres, el muchacho que le sirve de acólito relata las aventuras

¹⁷ Sugiere Longhurst que “La novela es comparable con el libro de historia porque no tiene ningún referente externo. En esto apreciamos claramente la actitud antipositivista y antinaturalista de Unamuno” (150).

del señor don Gaiferos y su esposa Melisendra, que califica de “verdadera historia” (604). El rapaz ensarta una narración de tenor caballeresco y don Quijote le va corrigiendo todo aquello que no se atiene al verismo. Primero le recrimina el exceso de detalles y la falta de elipsis: “Niño, niño . . . seguid vuestra historia en línea recta, y no os metáis en las curvas o transversales; que para sacar una verdad en limpio menester son muchas pruebas y repruebas” (605), con lo que concuerda maese Pedro. Más adelante corrige el maestro titiritero la afectación en el relato, instantes antes de que don Quijote admonice al muchacho: “En esto de las campanas anda muy impropio, maese Pedro, porque entre moros no se usan campanas, sino atabales, y un género de dulzainas que parecen nuestras chirimías; y esto de sonar campanas en Sansueña sin duda que es un gran disparate” (606–607). Entonces aprueba maese Pedro la carencia de realismo en la literatura al preguntar irónicamente: “¿No se representan por ahí, casi de ordinario, mil comedias llenas de mil impropiedades y disparates, y, con todo eso, corren felicísimamente su carrera, y se escuchan no sólo con aplauso, sino con admiración y todo?” (607).

Conversación similar se produce en *Niebla*, donde Augusto y Víctor, al igual que don Quijote, el titiritero y su aprendiz, discurren acerca de los límites de la realidad y la ficción. En el *Quijote* la historia de Melisendra da pie a las disquisiciones literarias de los personajes; Unamuno inserta en *Niebla* la historia de don Eloíno con idéntico fin. Afirma Víctor que de las tribulaciones de don Eloíno había pensado “hacer . . . un sainete” (199), pero que “considerándolo mejor he decidido meterlo de cualquier manera, como Cervantes metió en su *Quijote* aquellas novelas que en él figuran, en una novela que estoy escribiendo” (199). Al apuntar a Cervantes, Unamuno se refiere específicamente a la historia de Melisendra, por cuanto ambos relatos desempeñan funciones idénticas. Como las aventuras narradas por el acólito de maese Pedro, la historia de don Eloíno se jalona con las interrupciones de Augusto que propician el tratamiento de lo histórico y lo literario. “¡Todo esto es fantástico!” (197) exclama Augusto y Goti repone: “No, es histórico” (197). Al concluir el relato, Augusto expresa su sorpresa: “Pero ¡qué cosas, Dios mío!” (198), y Goti apunta: “Cosas que no se inventan, que no es posible inventar” (198). Visto desde un nivel extratextual, la historia de don Eloíno es ficción literaria, como también lo son Augusto y Goti. Cuando Goti asevera que lo referido es “histórico” e “imposible de inventar” a los lectores se nos presenta una ficción como realidad irrefutable. La oposición que establecen Augusto y Goti mediante sus comentarios

se corresponde con la concepción de la novela que Alemán estampa en el *Guzmán*. Las desventuras de don Eloíno son historia fantástica o, recurriendo a la terminología de Alemán, *poética historia*. En definitiva, el autor Unamuno presenta a sus lectores una historia inventada que, contra lo expresado por Goti, es colmo de la realidad. Mediante la interpolación de don Eloíno se configura, lo sentenciado en “Historia de *Niebla*”: que la literatura proyecta una realidad tan real, o aun más, que la vida misma; o que, para contemplar y entender la realidad, no existe mejor lente que la literatura.

El perspectivismo narrativo en *Niebla* recrea técnicas cervantinas. Para Cervantes, la realidad no es única, sino que se supedita a la perspectiva desde la cual se contemple. Varios son los puntos de vista que en el *Quijote* se presentan sobre un mismo fondo de verdad inmutable. Riley destaca el empleo que Cervantes hace del estilo indirecto libre, esto es, “pasar libremente del punto de vista del narrador externo al de uno de los personajes de la obra, sin modificar con ello la tercera persona verbal” (Introducción 191; cf. Rosenblat, López Blanquet, Verdín Díaz). Así lo demostró R. M. Flores por medio del episodio de los leones (II: 17), que comienza con la hiperbólica introducción que ofrece el “autor desta verdadera historia” y la verista que realiza el narrador cristiano, y termina con la versión verista del supernarrador, la grandilocuente de don *Quijote* y la sensacionalista del leonero. Esta técnica la aplica Unamuno en *Niebla* e incluso se convierte en motivo ubicuo: la distinción entre realidad y ensoñación con la ficción literaria late en la confluencia de tres puntos de vista: 1) el de Augusto, que es idealista; 2) el de los personajes que le aconsejan y muestran lo real, especialmente Víctor, Domingo y Liduvina, además de otros como don Antonio y don Avito, y 3) el del autor y narrador omnisciente. Germán Gullón ha analizado cómo la historia del fogueteiro, que Víctor relata en el capítulo XX, explica la relatividad de lo real. El portugués, maestro de fuegos de artificio, queda ciego tras un accidente laboral que desfigura a su esposa, que es mujer de una belleza extrema antes de la tragedia. Relata Víctor: “Y después de esto seguía orgulloso de la hermosura de su mujer y ponderándola a todos y caminando al lado de ella, convertida ahora en su lazarilla, con el mismo aire y talle de arrogante desafío que antes: ‘¿Han visto ustedes mujer más hermosa?’, preguntaba, y todos, sabedores de su historia, se compadecían del pobre fogueteiro y le ponderaban la hermosura de su mujer” (229). Ante una única realidad—que la esposa no es hermosa—, Unamuno hace, con técnica cervantina, confluir tres puntos de vista: 1) el del marido, que no ve la realidad; 2) el de

sus vecinos, que la ven y mienten, y 3) el de Víctor, narrador de la historia, que conoce la realidad y la expone. Una misma realidad se percibe así de tres modos diferentes. Y la realidad queda matizada y supeditada a la perspectiva desde la cual se contemple, siendo las tres versiones válidas y justificables.

Quizá merezca calificarse *Niebla* como la obra española intertextual por excelencia. Entre el universo de influjos, mayores o menores, que se ensamblan en la constitución de esta obra maestra, el *Quijote* reluce con especial fuerza. Los más de los recursos narratológicos de los que Unamuno se sirve proceden del *Quijote*. Las tesis de Øveraas, Vauthier y Friedman así lo corroboran. Y la concepción del narrador y las consecuencias de la dicotomía realismo-irrealismo, estudiadas en este artículo, ponen aun más de manifiesto que Unamuno se sirvió en todo momento del *Quijote* como modelo y horma de *Niebla*.

University of Edinburgh

OBRAS CITADAS

- Allen, John J. *Don Quixote. Hero or Fool?* Newark: Juan de la Cuesta, 2006.
- Álvarez Castro, Luis. "El personaje-escritor en la narrativa breve de Unamuno: meta-literatura y autobiografía." *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno* 42 (2006): 13-38.
- Ardila, J. A. G. "Nueva lectura de *Niebla*: Kierkegaard y el amor." *Revista de Literatura* 70 (2008): 83-115.
- . *La novela picaresca en Europa, 1554-1753*. Madrid: Visor, 2009.
- Avalle Arce, Juan Bautista. *Las novelas y sus narradores*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2006.
- Basave Fernández del Valle, Agustín. *Filosofía del Quijote*. Méjico: Espasa-Calpe, 1959.
- Basdekis, Demetrios. "Cervantes in Unamuno: Toward a Clarification." *The Romanic Review* 60 (1969): 178-85.
- Blanco Aguinaga, Carlos. "Unamuno's *Niebla*: Existence and the Game of Fiction." *Modern Language Notes* 79 (1964): 188-205.
- Criado Miguel, Isabel. *Las novelas de Unamuno, estudio formal y crítico*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1986.
- Cros, Edmond. "Guzmán de Alfarache y los orígenes de la novela moderna." *Atalayas del Gumán de Alfarache*. Ed. Pedro Piñero. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002. 167-76.
- . *Protée et le gieux. Reserches sur les origines et la nature du récit picaresque Dans Guzmán de Alfarache*. París: Didier, 1967.
- Dudley, Edward. *The Endless Text: Don Quixote and the Hermeneutics of Romance*. Nueva York: State U of New York P, 1997.
- Dehennin, Elsa y Henk Haverkate, eds. *Lingüística y estilística de textos*. Ámsterdam: Rodopi, 1994. 75-87.

- El Saffar, Ruth S. "The Truth of the Matter: The Place of Romance in the Works of Cervantes." *Romance: Generic Transformation from Chrétien de Troyes to Cervantes*. Eds. Kevin Brownlee y Marina Scordilis Brownlee. Hanover, NH, y Londres: UPress of New England for Dartmouth College, 1985. 238–52.
- . *Distance and Control in Don Quixote: A Study in Narrative Technique*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1975.
- Flores, R. M. "Don Quijote de la Mancha: perspectivismo narrativo y perspectivismo crítico." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 31.2 (1997): 273–93.
- Franz, Thomas R. *Niebla inexplorada. Midiendo intersticios en el maravilloso texto de Unamuno*. Newark: Juan de la Cuesta, 2003.
- . "Niebla y el Quijote (otra vez)." *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno* 44 (2007): 13–16.
- Friedman, Edward H. *Cervantes in the Middle. Realism and Reality in the Spanish Novel from Lazarillo de Tormes to Niebla*. Newark: Juan de la Cuesta, 2006.
- Garrido Domínguez, Antonio. *Aspectos de la novela en Cervantes*. Alcalá: Centro de Estudios Cervantinos, 2007.
- Galbis, Ignacio. "De técnicas narrativas e influencias cervantinas en *Niebla* de Unamuno." *Cuadernos Americanos* 37 (1978): 197–204.
- Gómez Molleda, Dolores, ed. *Volumen-Homenaje a Miguel de Unamuno*. Salamanca: Casa-Museo Unamuno, 1986.
- Gullón, Germán. "Reinterpretación de *Niebla*: el carácter de la comunicación literaria." *Nueva revista de Filología Hispánica* 35 (1987): 293–98.
- Gullón, Ricardo. *Autobiografías de Unamuno*. Madrid: Gredos, 1976.
- Gunn, James Dayton. "The Creation of the Self: the Influence of *Don Quixote* on Unamuno's *Niebla*." *Romance Notes* 21 (1980): 54–57.
- King, Willard F. "Unamuno, Cervantes y *Niebla*." *Revista de Occidente* 47 (1967): 219–31.
- Layna Ranz, Francisco. *La eficacia del fracaso. Representaciones culturales en la Segunda Parte del Quijote*. Madrid: Polifemo, 2005.
- Lázaro Carreter, Fernando. *Estudios de Poética*. Madrid: Taurus, 1979.
- Longhurst, Alex Carlos. "Teoría de la novela en Unamuno." *Miguel de Unamuno. Estudios sobre su obra I*. Ed. Ana Chaguaceda Toledano. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2003. 139–51.
- López Blanquet, Marina. *El estilo indirecto libre en español*. Montevideo: Talleres Don Bosco, 1969.
- Mancing, Howard. "Cervantes as Narrator of *Don Quijote*." *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 32.1 (2003): 117–40.
- Marías, Julián. *Cervantes clave española*. Madrid: Alianza, 1990.
- Martínez Ruiz, José. *La voluntad*. Madrid: Cátedra, 2008.
- Navajas, Gonzalo. *Miguel de Unamuno. Bipolaridad y síntesis ficcional. Una lectura postmoderna*. Barcelona: Publicaciones y Promociones Universitarias, 1988.
- Olson, Paul. "Sobre las estructuras de *Niebla*." Dolores Gómez Molleda, 423–34.
- Otero, C. P. "Unamuno and Cervantes." *Unamuno. Creator and Creation*. Eds. J. Rubia Barcia y M. A. Zeitlin. Berkeley: U of California P, 1967. 171–87.
- Øveraas, Anne Marie. *Nivola contra novela*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1993.

- Parr, James A. *Don Quixote. A Touchstone for Literary Criticism*. Kassel: Edition Reichenberger, 2005.
- Redondo, Agustín, "Del personaje de don Diego Coronel a una nueva interpretación de *El Buscón*." *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*. Eds. François López, Joseph Pérez, Noel Salomón, Maxime Chevalier. Burdeos: Asociación Internacional de Hispanistas, 1974. 699–711.
- Rey Hazas, Antonio. "Poética comprometida de la novela picaresca." *Nuevo Hispanismo I* (1982): 55–76. Reimpreso en *Deslindes de la novela picaresca*. Málaga: Universidad de Málaga, 2003. 11–35.
- Riley, Edward C. *Introducción al Quijote*. Barcelona: Crítica, 1990.
- . *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus, 1981.
- Rosenblat, Ángel. *La lengua del Quijote*. Madrid: Gredos, 1971.
- Ruiz Pérez, Pedro. *La distinción cervantina. Poética e historia*. Alcalá: Centro de Estudios Cervantinos, 2006.
- Singleton, Mark. "The Persiles Mystery." *Cervantes Across the Centuries*. Eds. Á. Flores y M. J. Benardete. Nueva York: Gordian Press, 1969. 131–52.
- Spires, Robert, *Beyond the Metafictional Mode. Directions in the Modern Spanish Novel*. Lexington: U of Kentucky P, 1984.
- Stevens, Hutchinson S. "Las novelitas intercaladas de *Niebla*." *Ínsula* 170 (1961): 1.
- Unamuno, Miguel de. *Vida de don Quijote y Sancho*. Madrid: Alianza, 1987.
- Vauthier, Bénédicte. *Niebla de Miguel de Unamuno: a favor de Cervantes, en contra de los "cervantófilos"*. *Estudio de narratología estilística*. Nueva York: Peter Lang, 1999.
- Verdín Díaz, Guillermo. *Introducción al estilo indirecto libre en español*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1970.
- Villanueva, Darío. *Teorías del realismo literario*. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.
- Watt, Ian. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Londres: Chatto and Windus, 1957.
- Zavala, Iris. *Unamuno y el pensamiento dialógico: M. de Unamuno y M. Bajtin*. Barcelona: Anthropos, 1991.