



## La cuestión de la autoría en las *nivolas* de Miguel de Unamuno

About the authorship in the Miguel de Unamuno's *nivolas*

LIDIA SÁNCHEZ DE LAS CUEVAS  
UNIVERSITÉ GUSTAVE EIFFEL  
<https://orcid.org/0000-0001-7311-8016>

Artículo recibido el / *Article received*: 2022-08-23

Artículo aceptado el / *Article accepted*: 2022-12-02

**RESUMEN:** El presente artículo propone un estudio sobre las formas en las que Unamuno concibe la autoría de la *nivola* y sobre cómo éstas se manifiestan en las distintas *nivolas*, particularmente en *Amor y pedagogía*, *Niebla*, *Abel Sánchez* y *La novela de don Sandalio jugador de ajedrez*.

Como novelista y teórico de la novela, Unamuno defiende la autoría compartida por lo que, en la *nivola*, empleará las estrategias narrativas necesarias para eliminarse como autor de la misma. De entre los procedimientos más recurrentes, cabe destacar la ficcionalización de Unamuno mediante tres estrategias: el empleo de una entidad ficcional como autor de la *nivola*, la *desidentificación* unamuniana mediante, entre otros, la metalepsis, y su desacreditación como autor de la *nivola* en el interior de la misma. En paralelo, Unamuno, en su dimensión ontológica, como filósofo y pensador, lucha contra la finitud del ser humano mediante el procedimiento al que hemos denominado «la mascarada» de Unamuno, que le permite prevalecer en su obra. Esta mascarada consiste en la delegación de su discurso a diferentes personajes. Proceso que puede llevarse a cabo de forma parcial (lo cual se ha calificado de «máscara simple») o de forma compleja (a la que corresponden los *agonistas* y los alter egos unamunianos).

Con este trabajo se identificarán cada una de las estrategias mencionadas en la narrativa unamuniana con el fin de fomentar el debate sobre la cohabitación de dos formas de entender la autoría, *a priori* opuestas entre sí.

**Palabras clave:** Miguel de Unamuno, *nivola*, autoría, ficcionalización, metalepsis, ironía, mascarada.

**ABSTRACT:** This article proposes a study of the ways in which Unamuno conceives the authorship of the *nivola* and how these are manifested in the different *nivolas*, particularly in *Amor y pedagogía*, *Niebla*, *Abel Sánchez* and *La novela de don Sandalio jugador de ajedrez*.

As a novelist and theorist of the novel, Unamuno defends shared authorship, which is why, in the *nivola*, he will employ the necessary narrative strategies to eliminate himself as its author. Among the most recurrent procedures, the fictionalisation of Unamuno by means of three strategies should be highlighted: the use of a fictional entity as the author of the *nivola*, Unamuno's disidentification by means of, among others, metalepsis, and his discrediting as the author of the *nivola* within the *nivola* itself. In parallel, Unamuno, in his ontological dimension, as a philosopher and thinker, fights against the finitude of the human being by means of the procedure we have called Unamuno's "masquerade", which allows him to prevail in his work. This masquerade consists of delegating his discourse to different characters. This process can be carried out in a partial way (which has been described as "simple masquerade") or in a complex way (to which the Unamunian agonists and alter egos correspond).

This paper will identify each of the aforementioned strategies in the Unamunian narrative in order to encourage debate on the cohabitation of two a priori opposing ways of understanding authorship.

*Key words:* Miguel de Unamuno, *nivola*, authorship, fictionalisation, metalepsis, irony, masquerade.

## 1. EL CONCEPTO DE «NIVOLA» Y LA TEORIZACIÓN DE LA AUTORÍA POR UNAMUNO

### 1.1. LA NIVOLA

«Nivola» es el neologismo creado por Unamuno que emplea para presentar un nuevo género literario alejado de la novela convencional. Bajo este término, desarrolla, en forma de relato ficcional, el concepto de «realidad íntima» que es su forma de entender la realidad, contraria a toda corriente racionalista<sup>1</sup>. Con esta invención, pretende burlarse de la crítica, de los editores o del lector que entienden la novela exclusivamente bajo las directrices de la novela realista.

Unamuno denomina a la mayoría de sus relatos *nivolas* y, al hacerlo, propone otra manera de novelar que se distancia del realismo de fin de siglo y que se adhiere a la novela modernista o pre-vanguardista. Son así *nivolas*: *Nuevo mundo*, *Amor y pedagogía*, *Niebla*, *Abel Sánchez*, *La tía Tula*, *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, *La novela de don Sandalio jugador de ajedrez* o *Cómo se hace una novela*.

La particularidad del artefacto creativo de la *nivola* reside en su naturaleza paradójica la cual se compone de dos posiciones mutuamente opuestas a la par que fusionadas, una en el proceso creativo de la *nivola*, y la otra en el objetivo último de Unamuno.

---

<sup>1</sup> La primera ocasión en la que aparece este neologismo es en la portada de la primera edición de *Niebla*, en 1914, en forma de subtítulo. También aparece en el relato de la mano del personaje de Víctor Goti, quien crea una nueva forma de novelar y la presenta, sentando sus características narrativas principales.

Por un lado, la posición de Unamuno como novelista se sustenta en la cooperación creativa del autor y del lector y, por ende, rechaza la idea de que el autor sea el único responsable de la creación. Así, Unamuno intenta eliminar la figura clásica del autor en la elaboración de una obra mediante una concepción del autor inspirada en el dialogismo de Bajtín<sup>2</sup>, teoría que puede parecer augurar la «muerte del autor» anunciada por Barthes. Por otro lado, la *nivola* es para Unamuno el medio por antonomasia para asegurar la perennidad de su existencia, lo cual conduce a una omnipresencia de su pensamiento en esta obra. Como filósofo, Unamuno elabora el concepto de «sentimiento trágico de la vida», integrado por lo que para él es la condición particular del ser humano basada en su inevitable mortalidad y por el deseo ineludible de este último por alcanzar la eternidad.

La propuesta de Unamuno consiste en vencer a la muerte mediante la posteridad gracias, entre otros, a la obra artística imaginada como una suerte de salvación. La recepción y la historicidad de la *nivola* son, para Unamuno, el medio de salvación de su alma.

### 1.1. LA AUTORÍA DE LA *NIVOLA*

Según Unamuno, una obra no se crea en un único acto por un único autor, sino que es una creación resultante de la participación de varios autores en momentos diferentes, dicho de otra manera; se trata de una coautoría o autoría compartida. En *Teresa*, así expresa su rechazo a que una obra pertenezca exclusivamente a su autor inicial y efectivo<sup>3</sup>: «pues sé que cuando haya entregado al público esta obra no será mía» (Unamuno, 2018: 404–405). El autor original es de esta manera considerado como un componente más del proceso creativo, atribuyéndole la parte de la autoría correspondiente a la gestación de la obra: «Comprendo el dolor con que un artista, que tiene que vivir de su trabajo, se desprende de una obra que ha tenido que vender. Es como tener que vender los hijos. ¿Cómo los tratarán?» (Unamuno, 2018: 405). La autoría de la *nivola* es, correlativamente, concebida por Unamuno de igual manera.

Como se ha apuntado, la teoría de la autoría de Unamuno tiene algunas similitudes con la teoría del autor que posteriormente desarrollará Barthes. Sin embargo, la principal diferencia entre ambos enfoques radica en el paralelismo que se establece entre el autor y su obra, y el padre y su hijo. Si Unamuno se identifica como el padre de su obra, Barthes (1984: 66) criticará esta relación filial que considera imposible ya que el autor muere una vez que ha «concebido» su obra. Si para Unamuno hay una desposesión paterna, Barthes se referirá a una desposesión existencial, ya que una vez que la obra nace, el autor deja de existir<sup>4</sup>, algo inconcebible para Unamuno quien pretende existir gracias a la *nivola*. La desposesión paterna se refiere a la idea de que no es necesario ser el dueño de una *nivola*

---

<sup>2</sup> Teoría particularmente desarrollada en *Teoría y estética de la novela* (Bajtín, 1989) y recogida en Todorov, 1981: 292–298.

<sup>3</sup> Aunque el razonamiento es diferente, años después Barthes también partirá de la idea de que el autor está en el origen de la voz que se expresa en el texto a través de la escritura pero que, en cuanto dicha voz se traslada al papel, pierde su origen o, lo que es lo mismo, se pierde la identidad del escritor que está detrás. Esta idea la resume de la siguiente manera: «L'écriture est destruction de toute voix, de toute origine.» (La escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen) (Barthes, 1984: 61).

<sup>4</sup> Entre estas dos teorías se encuentra la propuesta por Derrida en *La farmacia de Platón* de 1968. Derrida, al igual que Unamuno, se refiere a una relación filial entre padre e hijo para explicar la relación entre el autor y la obra, pero, al igual que Barthes, centra su interés exclusivamente en el texto sin tener en cuenta al autor, es decir, al padre. Derrida llega a esta conclusión cuando distingue entre el discurso escrito y el oral. En este último, la responsabilidad del padre está presente, mientras que la escritura, considerada como el «pharmakon» o droga, está desvinculada de su autor. Derrida no menciona la muerte del autor, pero cree que la escritura es huérfana ya que no tiene padre y, con ello, defiende el discurso escrito frente al discurso oral promoviendo esta especie de desaparición del padre.

para ser su autor. Unamuno (2005a: 631) afirma en el prólogo de *Niebla* de 1935, refiriéndose a la primera edición de esta *nivola*, que la obra, en algún momento, deja de pertenecer únicamente al autor: «La primera edición de esta mi obra – ¿mía sólo?».

La técnica de Unamuno no consiste en «dar muerte» al autor, como describe Barthes, sino en compartir y delegar el poder creativo del autor. Al delegar su poder, Unamuno no muere, sino que se desdobra en diferentes figuras, entre las que se encuentran la del lector y, como veremos a continuación, la de los personajes de las *nivolas*.

Unamuno entiende la autoría compartida de dos maneras: puede referirse a la presencia de diferentes creaciones que influyen y participan en la obra creada, o bien puede referirse al proceso creativo llevado a cabo por el autor original al presentar una obra y por las lecturas posteriores de la misma. El primero de estos dos aspectos corresponde a lo comúnmente llamado polifonía, dialogismo o, más tarde, intertextualidad (por J. Kristeva). De hecho, la visión de la autoría que propone Unamuno es similar y contemporánea a la propuesta de Bajtín. Desde los trabajos del teórico ruso sobre la teoría de la literatura y la obra de arte, que se remontan a los años 20, queda admitido que cualquier texto «se construye, explícitamente o no, mediante la reelaboración de otros textos<sup>5</sup>» (Jouve, 2010: 114). Es lo que nos recuerda hoy Jouve (2010: 114) al añadir que «ninguna obra se crea ex nihilo». El segundo aspecto implica la participación del lector en la creación y con ello la apropiación correlativa, el proceso hermenéutico y la historicidad literaria.

A continuación, nos centraremos en las transformaciones identitarias llevadas a cabo por Unamuno para delegar y compartir su poder autorial.

## 2. LA DESAPARICIÓN DE UNAMUNO MEDIANTE LA DISIMULACIÓN COMO AUTOR DE LAS *NIVOLAS* Y SU FICCIONALIZACIÓN EN ELLAS

Para llevar a cabo su teoría de la coautoría, Unamuno deja entrever que él no es el autor de la *nivola* desapareciendo de ésta mediante las estrategias narrativas siguientes: presentando a una entidad ficcional como la autora de la *nivola*, mediante el proceso de desidentificación y por medio del descrédito de Miguel de Unamuno como autor de la *nivola* mediante la utilización de un discurso irónico.

### 2.1. CUANDO EL AUTOR DE LA *NIVOLA* SE PRESENTA COMO UNA ENTIDAD FICCIONAL

Esta primera estrategia consiste en presentar a una entidad ficcional como la autora de la *nivola*, fenómeno que se manifiesta, en la mayoría de los casos, en su dispositivo paratextual. Aunque esta estrategia sea recurrente en el conjunto de las *nivolas*, este apartado analiza concretamente el paratexto de tres de ellas: *La novela de don Sandalio, Teresa* y el documento añadido en *Amor y pedagogía*, «Apuntes para un tratado de cocotología».

*La novela de don Sandalio* (1930) está enmarcada por un prólogo y un epílogo, en los cuales se desarrolla la disimulación del autor inicial. Para llevar esto a cabo, Unamuno se encarga de prologar esta novela corta presentándose como quien es, Miguel de Unamuno, escritor y creador de la *nivola*. La peculiaridad es el papel que dice desempeñar en la elaboración de esta *nivola* puesto que no se presenta como su autor, sino como un mero intermediario entre uno de sus lectores habituales, llamado Felipe, que es el destinatario de unas cartas; y la publicación de la novela. El proceso de

<sup>5</sup> Esta traducción y todas las realizadas en este trabajo son mías.

elaboración de *La novela de don Sandalio* es el siguiente: la narración autodiegética se crea de forma epistolar. Felipe recibe una serie de cartas que, a su vez, envía a Unamuno, quien se encarga de publicar el conjunto de las mismas como una narración. En este proceso, el prologuista, Unamuno, considera necesario explicar al lector «final» la génesis y la coautoría resultante de la obra, que pasa a titularse *La novela de don Sandalio*.

En este proceso de transmisión se puede reconocer un intento de dar vida a una historia y de hacerla perdurar en el tiempo. Esta parte preliminar de *La novela de don Sandalio* es una ilustración tanto de obra inacabada o abierta como de autoría compartida a través de la desaparición del papel de Unamuno como autor. Por ello, también supone un acopio de pistas que permiten que el lector se familiarice con la lectura esperada de la obra por parte de Unamuno. Si en el prólogo el lector no ha entendido el juego de disimulación de Unamuno, el epílogo se presenta como una nueva oportunidad para ello, ya que Unamuno amplía aún más el proceso de transmisión al suponer que el verdadero autor de la historia no es otro que su protagonista, Don Sandalio. Unamuno justifica esta nueva disimulación señalando que, gracias a ella, el supuesto verdadero autor, don Sandalio, puede relatar sus vivencias y pensamientos indirectamente a través de otra voz. El prologuista de *Amor y pedagogía* (1902) ya había anunciado algo semejante al explicar la reacción del supuesto autor de la novela prologada: «no atreviéndose a expresar por propia cuenta ciertos desatinos, adopta el cómodo artificio de ponerlos en boca de personajes [...] soltando así en broma lo que acaso piensa en serio» (Unamuno, 2005a: 461). Más adelante, Unamuno propone a Felipe como autor de *La novela de don Sandalio* y cuestiona finalmente a todos los posibles autores de este relato: «¡El autor de las cartas! ¡Felipe! ¡Don Sandalio el ajedrecista! ¡Figuras todas de una galería de espejos empañados!» (Unamuno, 2005b: 348). Al hacerlo, desvela la identidad autorial que venía ocultando hasta entonces, puesto que la galería de espejos empañados resulta ser una metáfora de Unamuno y sus diferentes *yos*. Cada una de sus proyecciones refleja una de sus diferencias. Unamuno (2005b: 348) se presenta así como el verdadero autor de *La novela de don Sandalio*: «todo autor que supone hablar de otro no habla en realidad más que de sí mismo»; y admite haber jugado anteriormente con su identidad en algunas de sus creaciones.

Este mismo proceso de desaparición de Unamuno como autor se encuentra en *Teresa. Rimas de un poeta desconocido* (1924), donde, como en la *nivola* anterior, Unamuno se sirve del aparato paratextual para ofrecer una génesis ficticia de la obra. En la sección preliminar titulada «Presentación», Rafael es presentado como el autor de los versos que componen *Teresa* y que están destinados a su amante del mismo nombre. Él es, por tanto, el autor desconocido mencionado en el título completo de esta obra. Unamuno, voz narrativa de esta presentación, desempeña el mismo papel de intermediario puesto que recibe el material literario (en este caso, los versos) para publicarlo.

No se presenta así como autor, sino como confidente, maestro y editor. Es confidente porque él y Rafael mantienen una correspondencia periódica en la que éste pide a Unamuno consejos y correcciones y Unamuno, a su vez, aprovecha para compartir con Rafael algunos de sus poemas (Unamuno, 2018: 186). Es maestro, porque en esta correspondencia le enseña a Rafael tanto la técnica poética como el contenido filosófico de su obra, lo que hace de Rafael su discípulo y prácticamente su réplica autorial, como así lo confirma la voz narrativa: «Solía llamarme en sus cartas maestro, y sin duda alguna lo fui más que otro y lo fui más que de ningún otro» (Unamuno, 2018:187). Por último, es editor, ya que se encarga de la publicación de los poemas de Rafael.

A medida que avanza la correspondencia entre ambos, Rafael pasa de ser el discípulo de Unamuno a convertirse en el autor de los poemas para Teresa. Este acceso a

la condición de autor se manifiesta, como así describe la voz narrativa, una vez que Rafael realiza las lecturas que Unamuno le aconseja, entre ellas la de su propia obra: «mis escritos influyeron poderosamente en la formación de su espíritu» (Unamuno, 2018:187). El producto artístico resultante de este intercambio es el poemario que Unamuno recibe tras aproximadamente un año de correspondencia con Rafael, poco después de la muerte de éste, y que describe como «una especie de testamento poético». La palabra «testamento» contiene un doble sentido, lo que revela la complejidad del texto: el sentido literal que se refiere al legado de Rafael, tal y como se entiende en la «Presentación» y el sentido soterrado que se refiere al legado de Unamuno, algo que se deja entrever al identificar el estilo poético del filósofo en las supuestas rimas de Rafael.

Unamuno (2018:188) llevará su juego de disimulación al extremo cuando, dirigiéndose a sus lectores, les diga que creerán que ha inventado un ente «de ficción para hacerle decir cosas [suyas]». Entiende que la identidad ficticia del autor puede ser descubierta y por ello anticipa esta reacción, poniendo de manifiesto la verdadera autoría de la obra. Esta anticipación se dirige exclusivamente a sus lectores, ya que sólo ellos conocen su «doctrina estética, y hasta lógica, de que los entes llamados de ficción o de figuración son más reales y objetivos históricamente que sus supuestos y confesados autores» (Unamuno, 2018:188). La afirmación de que Rafael es un ente real, por tanto, parece dar crédito a la tesis de que Unamuno no es el autor de los versos: «Te aseguro, lector que este Rafael de Teresa, cuyas rimas te ofrezco, ha existido real y verdaderamente, así como la Teresa de Rafael» (Unamuno, 2018:189). La insistencia en la sinceridad de sus palabras, que es una marca de discurso irónico, acaba por hacerla sospechosa y desenmascara así la verdadera autoría de los versos.

Unamuno consigue presentar *Teresa* como una obra inacabada y abierta gracias a la sección «notas» que sigue inmediatamente a los poemas, en la que da continuidad a lo que parecía ya terminado. Estas anotaciones son una serie de explicaciones y correcciones de los poemas supuestamente escritos por Rafael sirviendo de guía para su estudio. Son, sobre todo, una suerte de licencias que él mismo se concede para dar rienda suelta a sus pensamientos, algunos de los cuales son tan reconocibles como su teoría de los personajes *nivolecos* o su teoría de los «yos *ex-futuros*» (que será desarrollada en el próximo apartado). Es como si, gracias a la correspondencia entre Unamuno y Rafael, el primero pudiera conocer de primera mano la intención del segundo al escribir los versos.

Hay, en las *nivolas*, otros escritos que conforman una diégesis autónoma cuya autoría corresponde a uno de los actantes de la diégesis principal. Normalmente se encuentran al final del relato *nivoleco* o aparecen intercalados en él. Así es el caso de *Nuevo mundo* (1896) con la inserción de un ensayo de Eugenio Rodero, su personaje principal, *Abel Sánchez* (1917) y la inserción del diario de su protagonista, Joaquín, en el relato; o la agregación de «Apuntes para un tratado de cocotología» al final del relato de *Amor y pedagogía*.

Este último, es un tratado científico asignado a don Fulgencio, el principal maestro de Apolodoro, *agonista* de *Amor y pedagogía*. En una primera lectura, dichos apuntes presentan la pajarita de papel como objeto de estudio para la ciencia llamada «cocotología», que a su vez es estudiada en el marco de todas las ciencias existentes. El estudio de la figura mencionada se centra en su anatomía, su creación y su destrucción. En este texto se presentan dos procesos de disimulación de la autoría unamuniana: por un lado, y una vez más, Unamuno se enmascara, esta vez, de don Fulgencio y, por otro lado, parodia, como señala acertadamente Vauthier (2002: 387), los tratados de Psicología, Lógica y Ética de ideología krausista. «Apuntes para un tratado de cocotología» es, efectivamente, un pastiche puesto que, mediante un discurso falso, muestra precisamente lo contrario de lo que se enuncia. Con la imitación de la forma y el tono de un tratado

krausista Unamuno pretende, pues, burlarse de este tipo de pedagogía y del positivismo en general. Además, la inclusión de este tratado en *Amor y pedagogía* contribuye a poner de manifiesto la posición ideológica que Unamuno defiende en esta narración.

En los tres documentos trabajados, Unamuno opta por disimular su autoría, pero dejando en sus autores ficticios (Felipe, Rafael y don Fulgencio) aquello que más le caracteriza: tanto unos como el otro comparten la misma lucha existencial interior.

## 2.2. LA *DESIDENTIFICACIÓN* UNAMUNIANA POR MEDIO DE SUS PERSONAJES

Esta segunda forma con la que se eliminan las huellas de Unamuno como autor es un proceso que puede traducirse por la pérdida de la autoría correspondiente al autor inicial mediante el traspaso de poder entre éste y sus creaciones. Esto se desarrolla en dos etapas principalmente: la primera consiste en hacer al personaje responsable de su propia existencia a través de la apariencia de su autonomía caracterizándolo, entre otros aspectos, por su voluntad por existir. La segunda reside en la reinterpretación de la realidad por parte del lector, invirtiendo los papeles del creador y su criatura.

Al invertirse los papeles, el personaje se convierte en el autor de la obra y de todos sus componentes, incluido de él mismo. Se convierte entonces en su propio creador, pero también en el creador del autor, ya que éste se vuelve a su vez un personaje de ficción. En el caso de la *nivola*, el ejemplo por antonomasia de proceso de *desidentificación* tiene lugar en *Niebla* (1914) cuando Augusto rinde visita a Unamuno en su despacho de Salamanca. La ficcionalización de Unamuno se produce gracias a una metalepsis ficcional de transgresión ascendente (Genette, 2004:16) o metalepsis de enunciado vertical mediante la cual «*le narrateur quitte sa position extradiégétique et s'introduit dans l'histoire qu'il raconte* [el narrador deja su posición extradiegética y se introduce en la historia que cuenta]» (Shlickers, 2005 :153). Este tipo de metalepsis permite que el autor, en este caso, Unamuno, aparezca en el plano ficcional al que pertenece Augusto. Sólo cuando ambas entidades coinciden en el mismo nivel de realidad se pueden invertir los papeles y es así como sucede con estos dos personajes: Augusto consigue impugnar la autoría de Unamuno, por un lado, declarando su propia autonomía y su autosuficiencia creativa (su autarquía, al fin y al cabo); y, por otro, confirmando la ficcionalización de Unamuno independientemente del nivel de realidad del que depende: «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...» (Unamuno, 2005a:803). Unamuno es, indiscutiblemente, un creador, pero al mismo tiempo es una criatura, pues a partir de esta afirmación de Augusto entendemos que siempre habrá un creador en un nivel superior.

Los espejos empañados de la galería mencionada más arriba corresponden a los *agonistas*, que son proyecciones de Unamuno<sup>6</sup>. El traslado de poder entre Unamuno y Augusto debe entenderse como un traspaso en el interior de la misma entidad. Augusto es, como todos los demás *agonistas*, una parte de su autor y, por ende, un autor como tal. La *desidentificación* de Unamuno a través de la metalepsis ascendente es indispensable para entender la disimulación de los indicios que hacen de Unamuno el autor de *Niebla*, porque Unamuno consigue, a través de ella, exponer dos de sus «yos». En esto reside la genialidad de la obra de ficción de Unamuno: La transferencia explícita de poder entre dos entidades ficticias crea la ilusión de la posibilidad de una doble autoría.

---

<sup>6</sup> Del mismo modo, dado que el ente ficticio es una proyección de su autor, Unamuno genera autocreación cuando crea *agonistas*: «Todo poeta, todo creador, todo novelador [...] al crear personajes se está creando a sí mismo» (Unamuno, 2005b:348).

### 2.3. LA DESACREDITACIÓN DE MIGUEL DE UNAMUNO COMO AUTOR DE LA *NIVOLA* MEDIANTE EL DISCURSO IRÓNICO

Ya se ha señalado que el discurso irónico es utilizado como método para encubrir el carácter autorial de Unamuno en el pastiche *Apuntes para un tratado de Cocotología* y en *Teresa*. El gusto de Unamuno por el doble sentido se advierte, sin ir más lejos, en el concepto unamuniano de «realidad íntima», con el cual reivindica una auténtica realidad (la que se encuentra en el interior) frente a la entendida como realidad, basada en lo aparente y sensorial. En su novelística, Unamuno se sirve de métodos discursivos con los que poder manifestar ambas realidades para confrontarlas entre sí. El discurso irónico es especialmente adecuado para este propósito puesto que corresponde tanto a la forma de entender el mundo de Unamuno como a su forma de expresarlo. De hecho, en la ironía, el discurso encubierto o implícito (el discurso interior) se entiende como verdadero y el discurso con sentido literal como falso.

El recurso a la ironía es un arma de doble filo a la hora de juzgar la presencia o ausencia del autor (el locutor<sup>7</sup>) en la *nivola*, puesto que la comprensión del discurso irónico lleva a la identificación del locutor en los discursos de sus enunciadores, de lo que se concluye que en realidad el locutor, es decir, el autor, es omnipresente en su obra. Teniendo esto presente, se analizará a continuación el primer prólogo de *Amor y pedagogía* para dilucidar la aparente ausencia del autor de esta *nivola* a través de la desacreditación de Unamuno como autor y novelista.

En este prólogo, Unamuno se hace pasar por un prologuista cuyo nombre no es indicado que critica y juzga la calidad de la obra de Unamuno, autor de *Amor y pedagogía*. El prologuista piensa que Unamuno cometió un error al escribir esta *nivola* y hace de esta consideración el tema principal del prólogo, que comienza así: «Hay quien cree, y podría ser con fundamento, que esta obra es una lamentable, lamentabilísima equivocación de su autor» (Unamuno, 2005a: 461). Esta afirmación no puede corresponder al pensamiento de Unamuno porque, si Unamuno decide publicar esta *nivola*, no lo hace, en principio, pensando que será un error.

El discurso irónico puede descifrarse si se identifican cada uno de los elementos que intervienen en él. En este ejemplo, el locutor es Unamuno, el enunciador es el prologuista y queda por determinar quién es el blanco o el destinatario del que se burla el locutor. De igual manera, el uso de la hipérbole para presentar el error del autor advierte al lector de la naturaleza irónica de este discurso. Ciertamente, la exageración o el énfasis son señales de ironía ya que su uso provoca un discurso forzado y falso. Este énfasis se vuelve a producir cuando el prologuista insiste en el error de Unamuno: «una obra como ésta [...] es lo repetimos, una lamentable, lamentabilísima equivocación.» (Unamuno, 2005a: 463). Si el sentido literal de esta afirmación es una crítica a la *nivola* de Unamuno, su doble sentido revela lo contrario: la convicción y el orgullo de su autor por haber realizado esta obra.

Este primer análisis permite descubrir de quién se burla Unamuno, ya que el enunciado producido por el prologuista no es una invención suya, sino que corresponde al discurso de la crítica literaria contemporánea a Unamuno, ardiente defensora de la literatura realista y naturalista y, consecuentemente, reacia a apreciar nuevos géneros o estilos denominados modernos o modernistas. Este perfil se identifica en la siguiente cita: «El capricho o la impaciencia, tan mal consejero el uno como la otra, han debido de dictarle esta novela o lo que fuere, pues no nos atrevemos a clasificarla» (Unamuno, 2005a:461). Unamuno, consciente de que su narrativa se aleja de los criterios del realismo

---

<sup>7</sup> Nos basamos en la diferencia que realiza Ducrot (1984 :205) entre el locutor y el enunciador.



y que muestra algo que nunca antes se había propuesto al lector, defiende su forma de novelar, mal entendida por algunos críticos que no saben cómo clasificarla. Es precisamente esta incompreensión la que le lleva a crear el neologismo *nivola*, con el cual responde a las críticas y defiende su novelística.

Una vez comprendida la dinámica de este prólogo, se puede distinguir cómo la cita siguiente es una defensa de la espontaneidad en la creación de la ficción, siendo ésta una característica principal de la *nivola* o de toda obra «vivípara», según Unamuno: «No se sabe bien lo que se ha propuesto el autor, y tal es la raíz de los más de sus defectos.» (Unamuno, 2005a: 463). El sentido figurado de esta afirmación es precisamente el opuesto al literal: la mayor virtud de *Amor y pedagogía* es que su autor la escribió sin ningún tipo de plan previo, es decir y según sus palabras, «a lo que salga».

Los detractores de los que se burla Unamuno no sólo se refieren a la obra de éste, sino que también critican sus habilidades literarias y lingüísticas al indicar que el autor de *Amor y pedagogía* está «perturbado por malas lecturas» (Unamuno, 2005a: 463). Esta afirmación es una antífrasis, ya que los críticos que están en contra de la prosa de Unamuno se niegan a aceptar que haya podido tener buenas influencias, si bien es cierto que nadie desconoce los grandes referentes literarios y filosóficos de los que se ha nutrido Unamuno: Cervantes, Calderón, Schopenhauer y Kierkegaard son sólo algunos de ellos, y sería imposible negar tanto su notoriedad como su huella en la literatura universal. A través de la ironía, Unamuno no hace más que evidenciar su erudición.

El prologuista es especialmente crítico en lo que a la intención del autor de *Amor y pedagogía* se refiere. En primer lugar, procede a una especie de enumeración en la que describe lo que pretende el autor de esta *nivola*: «se ha propuesto ser extravagante a toda costa, decir cosas raras, y lo que es aún peor, desahogar bilis y malos humores. Late en el fondo de esta obra, en efecto, cierto espíritu agresivo y descontento» (Unamuno, 2005a: 463). Se trata claramente de una amplificación desproporcionada, recurso frecuente del discurso irónico. Además, esta enumeración se caracteriza por exageraciones como «a toda costa» y antífrasis como «desahogar bilis y malos humores». Esta descripción implica un ataque directo al autor, que debe entenderse, lógicamente, a la inversa: Unamuno, como autor, pretende pasar desapercibido (hecho fundamental para entender su posición frente a la intención del autor) y dar a través de la ficción sus puntos de vista sobre la sociedad y la pedagogía.

Gracias al empleo de la ironía, Unamuno desaparece en este prólogo para ridiculizar a los críticos literarios que desacreditan su labor como autor y escritor y defender su novelística y sus ideas literarias e intelectuales. La originalidad de este embuste radica en que las personas a las que va dirigido (los críticos literarios) no son los destinatarios directos, ya que, según Unamuno, no tienen la capacidad intelectual suficiente para entenderlo.

La desaparición de Unamuno mediante la disimulación como autor de la *nivola* es fundamental para el significado de la misma. Unamuno consigue mantener su presencia en la obra no enfatizando su autoría original, ni valorando su trabajo como autor, sino que lo lleva a cabo disimulándose tras un falso prologuista o a través de otros roles como el de lector o editor. Así, tras la máscara de otra identidad que no es la autorial, trata de luchar en contra de su inevitable fin como ser humano. Porque Unamuno sueña con la indefectibilidad de su persona, pero no cree en la perdurabilidad de un autor ni en el valor de la intención autorial en el tiempo, de ahí la paradoja de su presencia en la *nivola*.

### 3. LA MASCARADA DE UNAMUNO O LA PRESENCIA DE SU DISCURSO EN LAS NIVOLAS

Si Unamuno pretende hacer desaparecer al autor de la *nivola* y, con ello, desaparecer él mismo, también se esfuerza por dar la máxima visibilidad a su pensamiento gracias a la presencia implícita de su discurso en esta obra.

Este tipo de disimulación está estrechamente relacionada con el concepto de mascarada de Bajtín, quien considera la literatura popular como una mascarada porque «el autor adopta una serie de máscaras diferentes» (Ducrot, 1984 :171). Por «mascarada» el teórico ruso se refiere a la polifonía. Según él, la literatura popular es el tipo de literatura por antonomasia en la que el autor muestra diferentes proyecciones de sí mismo (Bajtín, 2005).

La mascarada de Unamuno es una de las mayores especificidades de la *nivola* y la pone en práctica mediante dos procesos principalmente: la creación de sus «yos ex-futuros» y la creación de lo que se presenta en este trabajo como máscaras simples o proyecciones en bloque y máscaras complejas que corresponden a sus alter egos o *agonistas*. Con estos dos procesos, Unamuno se propone perdurar en el tiempo sirviéndose de su obra.

#### 3.1. LOS «YOS EX-FUTUROS»

La primera ocurrencia que se encuentra de esta expresión o neologismo es en su versión femenina y en tercera persona del singular, en la *nivola Amor y pedagogía*. Un amigo de Apolodoro se refiere a Clarita, de quien está enamorado, como su «*ex-futura*» (Unamuno, 2005a: 558). Al referirse a ella de esta manera, el amigo anuncia que Clarita no llegará a ser nunca la novia de Apolodoro.

En general, con este neologismo, Unamuno sueña con otros «Unamunos» que no han llegado a ser porque estaban potencialmente encaminados hacia vías diferentes de las que finalmente emprendió. Por ejemplo, en su presentación de *Teresa*, vuelve a utilizar su neologismo cuando sueña con un posible Unamuno de veinticinco años antes: «Era como si a más de la mitad del camino de la vida [...], hubiese topado con uno de mis yos ex-futuros, con uno de los míos que dejé al borde del sendero al pasar los veinticinco.» (Unamuno, 2018: 184) Consagra incluso un escrito<sup>8</sup> a este neologismo en el que lo define así: «¡Ex-futuro! [...] El que iba a ser y no llegó a ser. Y, sin embargo, estamos tejidos de ex-futuros.» (Unamuno, 1958b :530).

En otra ocasión, Unamuno (2008:394) define este neologismo como un aborto espiritual, ya que esta entidad ha dejado de ser en el pasado lo que podría haber sido en el futuro. Esta definición da a entender un cierto fracaso existencial, lo que confiere al neologismo características potencialmente negativas. Para Unamuno, los «yos ex-futuros» son:

[l]os incomprensidos, los que no llegaron. ¿Adónde? ¡Qué se yo!... Ni ellos tampoco. Son los ex-futuros, son los que si hubieran salido... O los ex-fracasados: esta terrible palabra que empleó Eugenio Silvela una vez, que yo recuerde. Inactuales, inventó Pompeyo Gener, [...]. Inactuales, y también inadaptados o inadaptables. ¿Y por qué?

(Unamuno, 1958a:66)

<sup>8</sup> También dedica a este neologismo un poema, el poema XLVIII de *Rosario de Sonetos líricos* de 1908 titulado «*oh, ¡si hubiera salido!*».

Al referirse a los inadaptados, a los «*inactuales*» o a los incomprendidos, Unamuno está introduciendo el «yo ex-futuro» en la sociedad como si fuera un perdedor o un fracasado puesto que no cumple con las expectativas sociales al no encontrarse en el sistema temporal convenido. El «yo ex-futuro» se ha quedado anclado en el pasado como una entidad espiritual que no ha conseguido actualizarse.

Cuando Unamuno introduce sus «yos ex-futuros» en la *nivola*, les ofrece una suerte de adaptación ya que les concede un nuevo espacio temporal en el que tienen la posibilidad de realizarse. Por otro lado, y por esta razón, ya no son «yos ex-futuros», sino «Unamunos» enmascarados. Eugenio Rodero, por ejemplo, es la máscara del joven Unamuno cuando era estudiante en Madrid. Su prematura muerte o su viaje a Argentina son un reflejo de lo que pudo ser y no fue en la vida de Unamuno. Asimismo, Unamuno se esconde tras Jugo de la Raza. El protagonista de *Cómo se hace una novela* resulta ser el Unamuno exiliado en París.

Su tira y afloja con el tiempo se manifiesta en la inserción de sus «yos ex-futuros» o «yos abortados» (como también los llama) en la *nivola*, tanto más cuanto que están por naturaleza en discordancia temporal. Según Unamuno, estas entidades están dentro del ser humano (un espacio que podríamos considerar atemporal) y sólo aparecen a través de la imaginación o la ficción generada por el poeta, que emprende un trabajo de recuperación:

Esos yos ex-futuros, esos yos abortados, los llevamos dentro como gérmenes, y el poeta, el creador, el novelista, el Henry James, los incuba en su fantasía, los desarrolla idealmente y expresándolos les da a conocer a los demás sus yos íntimos y sus yos ex-futuros, les revela a sus hermanos no tanto lo que son cuanto lo que soñaron y quisieron ser.

(Unamuno, 1958b:531)

El espacio ficticio que es la *nivola* ofrece la posibilidad de ampliar la red o comunidad de «yos ex-futuros». Su existencia ficticia hace que dejen de ser «abortos imaginarios» para convertirse en «Unamunos» enmascarados. De este modo, Unamuno tiene la posibilidad de representar proyecciones contrafactuales de sí mismo en la *nivola* y así aparecer en ella tantas veces como «yos ex-futuros» rescate.

### 3.2. LAS PROYECCIONES DE UNAMUNO

En la *nivola* no hay réplicas exactas del autor, no obstante, es rica en actantes que ponen de relieve una o varias características de la personalidad o del pensamiento de Unamuno. En este sentido, la *nivola* supone la exteriorización de la subjetividad de Unamuno y atestigua la complejidad estructural de su realidad íntima convirtiéndose en el espacio donde el conjunto de sus proyecciones o «yos» entran en diálogo. Este diálogo presenta las luchas o conflictos propios al pensamiento de Unamuno. La *nivola* se concibe así como el dispositivo literario del pensamiento de su autor.

Proponemos aquí dos niveles de proyecciones de Unamuno. Por un lado, hay actantes cuya construcción es compleja ya que se caracterizan por un conflicto interno. Son los llamados *agonistas*. Por otro lado, hay actantes que representan un solo aspecto del pensamiento de Unamuno y que calificamos como máscaras simples porque no muestran una división interna. Mientras que en el primer nivel el *agonista* expresa las luchas de su creador, en el segundo nivel es la *nivola* en su conjunto la que se presentará como una de las proyecciones de Unamuno. En el primer caso, el conflicto es interno a un *agonista*, en el segundo, el conflicto es la *nivola* en su conjunto.

Para descubrir dicho conflicto, conviene detenerse en el concepto de «sentimiento trágico de la vida» que resume la filosofía unamuniana<sup>9</sup>: la oposición entre vida y raciocinio es la clave de este concepto, definido en su ensayo de título homónimo de la siguiente manera: «todo lo vital es antirracional, no ya sólo irracional, y todo lo racional, antivital.» (Unamuno, 2020:63). A esto añade que la contradicción es un estado natural del ser humano (Unamuno, 2020:41), lo cual lo traslada al *agonista* cuya existencia está justificada en un conflicto puesto que necesita lo racional y lo vital para vivir.

Según Unamuno (2020:178) «la conciencia [del hombre] no es sino la conciencia de la propia limitación», lo cual, le hace sufrir. Algo que se refleja en la mayoría de los *agonistas*: el personaje de Augusto sufre al comprender su límite existencial como personaje, Apolodoro también sufre al reconocer las limitaciones que le impiden convertirse en un genio, Joaquín se desespera porque es consciente de que nunca podrá llegar a ser como Abel o, de nuevo, Gertrudis vive frustrada porque su instinto maternal es, nunca mejor dicho, infecundo.

La divergencia entre la razón y la vida, que Unamuno (2020: 162) también denominó el fondo del abismo, se presenta reiteradamente en las *nivolas*. La razón aparece unida a la ciencia, el intelecto, el conocimiento o la conciencia; y la vida aún aquello ligado con lo irracional, como el inconsciente, los sentimientos y la fe.

Tal como indica Unamuno (2020:117), el alma es el *yo* que es «la sucesión de estados de conciencia coordinados entre sí». Estados coordinados a la par que contradictorios. Augusto, Apolodoro o Joaquín son excelentes ejemplos de *yos* contradictorios debido a sus luchas internas: la identidad de Augusto es cuestionada por el personaje mismo cuando intenta comprender en qué plano de la realidad se encuentra. Apolodoro es el ejemplo perfecto de un actante en estado de contradicción ya que su construcción deriva de todos los elementos que forman parte del sentimiento trágico de la vida: la ciencia (a través de Avito Carrascal), la filosofía (a través de don Fulgencio), la religión (a través de su madre, Marina) y la poesía (a través de Hildebrando F. Menaguti). Su identidad es de alguna manera el resultado del rechazo de cada uno de los elementos mencionados. Joaquín, por su parte, vive atormentado por una lucha entre la ciencia (la cual encarna en ocasiones debido a su profesión –es médico–), el arte y la falta de alma (representados por Helena y Abel), y la religión y la salvación (de la que su mujer, Antonia, es el estandarte).

### 3.2.1. Joaquín, el *agonista* por excelencia: la vanidad y el deseo de inmortalidad

La voluntad y el (re)sentimiento son inherentes al *agonista* y al concepto de «todo un hombre» u «hombre de carne y hueso» que le acompaña, puesto que ambas son características que, según Unamuno, tiene el hombre auténtico. Joaquín, héroe y antihéroe en *Abel Sánchez*, se presenta como «todo un hombre» dado que sus celos y su deseo de inmortalidad son una fuente de sufrimiento para él, en contraposición a Abel, quien representa exclusivamente el canal a través del cual se exterioriza su talento artístico. Al contrario que Joaquín, Abel no es un hombre auténtico puesto que carece de voluntad. Es, en palabras de Unamuno, un hipócrita.

La gran diferencia entre ambos es que el primero tiene una conciencia reflexiva y el segundo no. En otras palabras, Joaquín tiene alma que, según Unamuno (2020:113), es la conciencia individual «en su integridad y su persistencia».

El deseo de inmortalidad que empuja a Joaquín se traduce en un anhelo de notoriedad a través de su obra. Su lucha por la fama se debe principalmente a las ansias

<sup>9</sup> Se limitará a la evocación de conceptos y elementos clave que nos ayuden a distinguir las diferentes proyecciones de Unamuno en su *nivola*.

por superar el éxito social y profesional de Abel, quien gracias a su trabajo artístico (es pintor) obtiene reconocimiento y prestigio. En el interior de esta máscara compleja, arte y ciencia entran en conflicto y, para resolverlo, Joaquín hace uso de dos recursos: o supera la obra de su amigo o se apropia de ésta. En ambos casos, el objetivo sería sobresalir por encima de Abel y arrebatárle su notoriedad. Joaquín recurre a la apropiación en dos ocasiones:

Cuando elogia y admira públicamente el cuadro expuesto por Abel sobre el mito bíblico del asesinato de Abel por Caín:

Él [Abel] ha hecho en su arte lo que yo habría querido hacer en el mío, y por eso es uno de mis modelos; su gloria es un acicate para mi trabajo y es un consuelo de la gloria que no he podido adquirir. Él es nuestro, de todos; él es mío sobre todo, y yo, gozando de su obra, la hago tan mía como él la hizo suya creándola.

(Unamuno, 2005a:866)

Y apropiándose de Abelín, el hijo de Abel. Joaquín se encarga de formar a Abelín como médico con la esperanza de que su trabajo sobresalga por encima del de su padre. Su intención es evidente cuando se refiere a Abelín: «¡Este, éste será mi obra! Mío y no de su padre. Acabará venerándome y comprendiendo que yo valgo mucho más que su padre y que hay en mi práctica de la Medicina mucho más arte que en la pintura de su padre. Y al cabo se lo quitaré, sí, ¡se lo quitaré!» (Unamuno, 2005a: 893). La vanidad de Joaquín es tal que busca mancillar a Abel y Helena. De hecho, pretende escribir una obra en la que se revele el dolor y el sufrimiento que ambos, sobre todo el primero, le han causado a lo largo de su vida, algo que expresa dirigiéndose a Abel como si hablara con él: «Porque serás de este modo mío, mío, y vivirás lo que mi obra viva, y tu nombre irá por los suelos, por el fango, a rastras del mío» (Unamuno, 2005a: 914). El odio que emana de sus palabras tiene su origen en los celos, un sentimiento que Unamuno (2020:86) define como «la tremenda pasión [...] de que nuestra memoria sobreviva por encima del olvido de los demás» y que considera el origen del conflicto entre los hermanos bíblicos. Joaquín es, pues, una de las mayores proyecciones, si no la mayor, de esa ansia de gloria eterna que nace de la vanidad.

### 3.2.2. *Los alter egos don Fulgencio y Víctor Goti*

El filósofo «extravagante» de *Amor y pedagogía*, como le gusta llamarse a sí mismo a Fulgencio Entrambosmares, en un diálogo con Apolodoro, describe como sigue su existencia, bastante similar a la de su autor: «Aquí me tienes tragándome mis penas, procurando llamar la atención de cualquier modo, haciéndome el extravagante<sup>10</sup>... Aquí me tienes, meditando la eternidad día y noche, en la inasequible eternidad, y sin hijos...» (Unamuno, 2005a: 560). Que Unamuno presente a su doble sin hijos refuerza su visión de la fertilidad, la maternidad y la descendencia como garantías de perpetuidad en el tiempo. Es más, Unamuno se aprovecha de esta situación para forzar a su doble a buscar otra forma de alcanzar la inmortalidad, en su caso (y en el de Unamuno), a través de su obra: «Los que no tenemos hijos nos reproducimos en nuestras obras, que son nuestros hijos; en cada una de ellas va nuestro espíritu todo y el que la recibe nos recibe por entero» (Unamuno, 2005a: 561–562).

A través de la creación de la obra, Don Fulgencio revela el conflicto que supone desear la inmortalidad cuando no se tiene fe: «¿Ves estos papeles de este otro cajón? Proyectos de obras. Y yo me decía: “hasta que las lleve a cabo todas no me muero”. Y no

---

<sup>10</sup> Hay una clara referencia al prólogo, en el que el prologuista subraya que el autor de *Amor y pedagogía* pretende hacerse el extravagante.

poder tener fe... ¡no poder tener fe en mi inmortalidad!» (Unamuno, 2005a: 560). Para Unamuno la inmortalidad sólo se consigue gracias a la perpetuidad del alma mediante la fe. De ahí que, por medio de don Fulgencio, Unamuno proclame su principal necesidad en la vida: «necesito a Dios para hacerme inmortal... Vivir, vivir, vivir...» (Unamuno, 2005a:562)

Aparte del deseo de inmortalidad, don Fulgencio, como su creador, expone el sentimiento trágico de la vida a través del conflicto entre la razón y la vida. El discurso del personaje va más allá al asociar lo masculino, representado por el hombre, con la razón y lo femenino, representado por la mujer, con el sentimiento. Según él, el hombre es sinónimo de progreso mientras que la mujer es sinónimo de tradición; el hombre es entendimiento y la mujer es memoria; el hombre es la razón y la mujer es la naturaleza y, finalmente, «la mujer nace y el hombre se hace» (Unamuno, 2005a: 522). Don Fulgencio, al igual que Unamuno, toma partido en este conflicto mostrando su hostilidad hacia el progreso, defendiendo la prevalencia de la naturaleza sobre la razón.

No es anodino que los alter egos de Unamuno, don Fulgencio y Víctor Goti, desempeñen, en sus *nivolas* respectivas, un papel análogo: ambos se encargan de transmitir sus conocimientos y sabiduría a los *agonistas* a quienes guían. El primero inculca su filosofía a Apolodoro y Víctor Goti ayuda a su amigo Augusto con sus consejos y experiencia.

Unamuno, oculto tras la máscara de estos personajes, puede exponer algunas de sus reflexiones. El caso de don Fulgencio es bastante elocuente. Por ejemplo, ambos abordan de manera semejante la escolástica. Prueba de ello es la siguiente frase de don Fulgencio, que aparece de forma similar en *Del sentimiento trágico de la vida*: «La escolástica es una vasta y hermosa catedral, en la que todos los problemas de construcción han sido resueltos en siglos de admirable fábrica, pero hecha con adobes.» (Unamuno, 2005a: 527) Don Fulgencio también expone la misma teoría que defiende Unamuno sobre los tres tipos de hombres, según la cual hay un tipo de hombre que piensa y luego hace, un segundo tipo de hombre que hace y luego piensa, y un tercer tipo de hombre, al que Unamuno y Don Fulgencio llaman el «hombre fuerte» (Unamuno, 2005a:527) que piensa y hace al mismo tiempo.

Ambos comparten otras definiciones como las de héroe, genio o libertad. También crean el mismo concepto: «el concepto de la morcilla». El discurso de Unamuno es reproducido hasta tal punto por don Fulgencio que incluso éste último adopta el estilo de su creador mediante el empleo de aforismos tales como «Hasta las morcillas son de papel», «El hombre es un aforismo» o «El fin del hombre es la ciencia». Este último aforismo aparece más tarde en *Del sentimiento trágico de la vida*.

Por su parte, Víctor Goti en *Niebla* comparte con Augusto su parecer sobre algunas cuestiones fundamentalmente filosóficas coincidentes con las de su creador. Un ejemplo de ello aparece cuando, jugando al ajedrez con Augusto, le dice a éste: «pieza tocada, pieza jugada» (Unamuno, 2005a:649). Esta metáfora del paso del tiempo como algo irreversible es, tal y como se sabe, parte del contenido «trágico» de la filosofía unamuniana. Víctor Goti también se plantea, como su autor, si la vida es un juego o una distracción. Sin embargo, la semejanza flagrante entre Unamuno y su alter ego es que ambos son los creadores y los autores de la *nivola*. En el relato de *Niebla*, Víctor Goti crea dicho concepto, expone lo que viene a ser una teoría sobre los personajes *nivolescos* y, sobre todo, él mismo se convierte en autor de una *nivola*.

Tanto Víctor Goti como don Fulgencio son, en parte, una parodia del propio Unamuno y por tal motivo, piezas clave del relato *nivolesco* en el que aparecen.

### 3.2.3. *Avito Carrascal, la máscara simple que simboliza la ciencia*

Este actante es un defensor a ultranza de la ciencia como método de conocimiento y creación humana. Sin embargo, la muerte de Apolodoro, su hijo y su proyecto científico, hace que la primacía que Avito otorga a la ciencia se desmorone, lo cual le hace tomar consciencia de que un genio no puede ser creado a partir de una base metodológica racional.

La representación de la ciencia a través de Avito, actante cómico y caricaturesco, así como el fracaso de éste, revela la posición de Unamuno contra la razón. Este rechazo a la razón proviene fundamentalmente de su deseo de inmortalizar el alma a través de la fe, algo imposible de realizar puesto que para Unamuno (2020: 124, 81) la razón prohíbe cualquier tipo de creencia. En este sentido, es muy significativa la reaparición de Avito Carrascal en *Niebla*, ya que el personaje parece haberse convertido al cristianismo (no es baladí que él y Augusto se encuentren en una iglesia). Puede observarse cómo Unamuno, después de burlarse del método científico en la *nivola* anterior, expone en *Niebla*, a través de Avito, su posición sobre el conflicto trágico que desgarrar al hombre: «No hay pedagogía que valga [...] Sólo se aprende a vivir, y cada hombre tiene que recomenzar el aprendizaje de nuevo» (Unamuno, 2005a:699–700).

### 3.2.4. *Amor y pedagogía, el conflicto interior de Unamuno*

En esta *nivola*, el sentimiento trágico de la vida, se exterioriza a través de máscaras simples: Avito Carrascal encarna la razón y la ciencia, Marina simboliza la vida y la fe<sup>11</sup>, don Fulgencio representa la filosofía e Hildebrando F. Menaguti muestra la faceta poética de Unamuno a través del concepto de genio poético.

Unamuno consigue expresar sus tres principales obsesiones en la *nivola*: la comprensión de su identidad, el miedo a la muerte y el ansia de eternidad a través de la gloria y la posteridad, obsesiones que se encuentran recogidas en *Del sentimiento trágico de la vida* (Unamuno, 2020:68). A partir de la lectura de este ensayo, se puede entrever el verdadero rostro de Unamuno en sus ficciones gracias a la exhibición de su mascarada.

## 4. CONCLUSIÓN

La compleja cuestión de la autoría de la *nivola* se resume de este modo a, por un lado, la pluralidad autorial de la *nivola* gracias a una lectura historicista que permite reactualizar esta forma de novelar otorgando la autoría a otras figuras que no son el autor inicial, concretamente a los personajes y al lector; y, por otro lado, al trabajo de Unamuno por imponer su poética y su pensamiento en detrimento de su autoría singular. Que Unamuno anticipe en la *nivola* una suerte de teoría de la recepción fundada en la autoría compartida y en la supresión de la intención del autor, le lleva, dividido por sus ansias de eternidad, a desear ser todos los autores posibles, releyendo y recreado su obra y suplantando la identidad de sus personajes por medio de su mascarada. Unamuno entiende que la pervivencia de la *nivola* en el tiempo solo es posible mediante un paradójico juego de máscaras autoriales.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bajtín, Mijaíl (1989). *Teoría y Estética de la novela*. Trad. Helena S. Kriúkova y Vicente

---

<sup>11</sup> Como Antonia en *Abel Sánchez*.

- Cazcarra. Colección “Teoría y crítica literaria”. Dir. Darío Villanueva. Taurus.
- Bajtín, Mijaíl. (2005 [1933]). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza editorial.
- Barthes, Roland (1984). «La mort de l’auteur». *Le Bruissement de la langue: Essais critiques IV*. Colección Points. Seuil 61–67.
- Derrida, Jacques (2007). *La diseminación*. Trad. De José María Arancibia. Espiral.
- Ducrot, Oswald (1984). *Le dire et le dit*. Colección Propositions. Minuit.
- Genette, Gérard (2004). *Métalepse: de la figure à la fiction*. Colección Poétique. Seuil.
- Jouve, Vincent (2010). *Poétique du roman*. Armand Colin.
- Kristeva, Julia (1969). *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Colección Points. Seuil.
- Unamuno, Miguel de (2020). *Del sentimiento trágico de la vida* (1912). Colección “De bolsillo”. Alianza editorial.
- Unamuno, Miguel de (2018). *Teresa* (1924). Colección Letras hispánicas. Ed. M<sup>o</sup> Consuelo Belda Vázquez. Cátedra.
- Unamuno, Miguel de (2005a). *Narrativa completa I. Amor y pedagogía* (1902). RBA- Instituto Cervantes.
- Unamuno, Miguel de (2005a). *Narrativa completa I. Niebla* (1914). RBA- Instituto Cervantes.
- Unamuno, Miguel de (2005a). *Narrativa completa I. Abel Sánchez* (1917). RBA- Instituto Cervantes.
- Unamuno, Miguel de (2005b). *Narrativa completa II. La novela de don Sandalio jugador de ajedrez* (1930,1933). RBA- Instituto Cervantes.
- Unamuno, Miguel de (1958a). «Heráclito, Demócrito y Jeremías» (1915). En Manuel García Blanco (ed.), *Obras completas*, t. IX. *Novela II y Monodialogos*. Madrid: Afrodisio Aguado.
- Unamuno, Miguel de (1958b). «Nuestros yos ex-futuros» (Inédit, 1923). En Manuel García Blanco (ed.), *Obras completas*, t. X. *Autobiografía y recuerdos personales*. Afrodisio Aguado.
- Shlickers, Sabine (2005). «Inversion, transgressions, paradoxes et bizarreries. La métalepse dans les littératures espagnoles et française.» En *Métalepse. Entorses au pacte de la représentation*, dir. John Pier y Jean-Marie Schaeffer. EHESS, colección «Recherches d’histoire et de sciences sociales », 108 : 151–156.
- Todorov, Tzevetan (1981). *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*. Colección “Poétique”. Seuil.
- Vauthier, Bénédicte (ed.) (2002). *Amor y pedagogía/Epistolario Miguel de Unamuno/Santiago Valentí Camp*. Biblioteca Nueva.