



## LA AUTOGENERACIÓN DE LOS PERSONAJES EN *NIEBLA*

José Manuel Martín Morán

U. DEL PIAMONTE ORIENTALE «AMEDEO AVOGADRO»

La nivola es la novela del lector. Si el lector no tiene interioridad que leer en ella, la nivola le resultará vacía, parece insinuar Goti en conversación con Augusto:

–Si ahora, por ejemplo, algún... *nivolista* oculto ahí, tras ese armario, tomase nota taquígráfica de cuanto estamos aquí diciendo y lo reprodujese, es fácil que dijeran los lectores que no pasa nada, y sin embargo...

–¡Oh, si pudiesen verme por dentro, Víctor, te aseguro que no dirían tal cosa!

–¿Por dentro? ¿por dentro de quién? ¿de ti? ¿de mí? Nosotros no tenemos dentro. Cuando no dirían que aquí no pasa nada es cuando pudiesen verse por dentro de sí mismos, de ellos, de los que leen. El alma de un personaje de drama, de novela o de *nivola* no tiene más interior que el que le da...

–Sí, su autor.

–No, el lector.<sup>1</sup>

Víctor pretende extender al lector la misma autoconciencia, la misma ansia de transcendencia del personaje de nivola que se autodevora:

–Habrás oído que en este mundo no hay sino devorar o ser devorado...

–Sí, burlarse de otros o ser burlado.

–No; cabe otro término tercero y es devorarse uno a sí mismo, burlarse de sí mismo uno. ¡Devórate! El que devora goza, pero no se harta de recordar el acabamiento de sus goces y se hace pesimista; el que es devorado sufre, y no se harta de esperar la liberación de sus penas y se hace optimista. Devórate a ti mismo, y como el placer de devorarte se confundirá y neutralizará con el dolor de ser devorado, llegarás a la perfecta ecuanimidad de espíritu, a la ataraxia; no serás sino un mero espectáculo para ti mismo (*Niebla*, 230).

Víctor propone una lectura de las relaciones humanas que prescinda del poder, del eje amo-esclavo,<sup>2</sup> y lo trascienda en la búsqueda del agonismo existencial. Para ello es necesario concentrarse sobre el verdadero sentido de la identi-

<sup>1</sup> He usado la ed. de Germán Gullón (Madrid: Espasa-Calpe, 1995, págs. 232-33). A partir de ahora, me referiré a ella con el n.º de la pág. de la que extraigo la cita.

<sup>2</sup> Cfr. Carlos Blanco Aquinaga, «Aspectos dialécticos de las *Tres novelas ejemplares*», en Sánchez-Barbudo (ed.), *Miguel de Unamuno*, cit., págs. 251-71.

dad, del yo, de la vida, de los límites internos de la personalidad.<sup>3</sup> La autodevoración es la garantía de que el motor de los sentimientos y las ideas, la parte volitiva del ser, el espíritu, produce alma continuamente, los contenidos estables de la personalidad, los valores morales, las creencias permanentes,<sup>4</sup> sin tener que medirse con las relaciones de poder externas. Y eso es lo que Víctor ofrece al lector con su nivola, una máquina espiritual preparada para elaborar cualquier alma que se le introduzca. En la fabricación de esa máquina espiritual no pueden entrar elementos de una historia tan definida desde el punto de vista argumental que puedan distraer al lector del objetivo último de la reflexión existencial. Por consiguiente no podrá dirigirse hacia el exterior, hacia el mundo, sino que habrá de concentrarse en el interior de los personajes,<sup>5</sup> que ha de ser contado en su devenir, en su constitución misma, en lo que M. Bajtín<sup>6</sup> denomina los elementos *ingredientes*, por oposición a los elementos *transgredientes*, que son los que la visión del otro proporciona a mi persona, y que en el caso de los personajes de una novela suelen proceder de la visión de conjunto del autor, externa y cumplida en el tiempo y el espacio. Las novelas narran esa visión de los elementos transgredientes del otro, que es inevitablemente el protagonista para el autor y el lector; son el relato del otro hecho desde el yo. La nivola, en cuanto narración del proceso de autodevoración de un personaje, debería ser la narración de los elementos ingredientes de la persona, el relato del otro hecho desde el otro. Y digo “debería ser” porque en su realización concreta asistimos a una serie de infracciones a la norma que el propio género se ha dado, como por ejemplo, las incongruencias interiores de Augusto.

#### AUTOCONCIENCIA DEL PERSONAJE Y AUTOBIOGRAFISMO DEL AUTOR

Los límites de la personalidad de Augusto casi siempre resultan sobrepasados por la iniciativa ajena; hasta el punto de que podríamos afirmar que las revoluciones de su evolución le son sugeridas por los otros: no es un personaje que crezca en contacto con la realidad, ni de afuera adentro ni de adentro afuera,<sup>7</sup> como querría Unamuno, sino por apuntaciones de los demás personajes, oráculos del autor-padre omnipotente, que le indican las pautas a seguir. Víctor, por ejemplo, le induce a dudar de su enamoramiento de Eugenia; Paparrigópulos le sugiere la vía del experimento amoroso que ha de resolver sus problemas;

<sup>3</sup> La personalidad en Unamuno es un hueco que se va formando en su propio devenir contra algo; lo afirma José Ferrater Mora, «Unamuno hoy día», en Sánchez-Barbudo (ed.), *Miguel de Unamuno*, cit., págs. 45-58, (págs. 49 y 53).

<sup>4</sup> Es ésta una distinción terminológica de Michail BACHTIN, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Torino: Einaudi, 1988 [*Estetika slovesnogo tvorcestva*, Moskva, 1979], pág. 99.

<sup>5</sup> Germán Gullón, en su introducción a su ed. de *Niebla* (cit., págs. 9-40, pág. 14), explica el nombre del género inventado por Unamuno por la atención a la interioridad de los personajes, que ya no es «novela», con la «o» de objetivo, sino «nivola», con la «i» de íntimo.

<sup>6</sup> Cfr. Bachtin, *L'autore e l'eroe*, cit., pág. 17 y ss.

<sup>7</sup> Cfr. Blanco-Aguinaga, *op. cit.*, pág. 255.

Víctor, de nuevo, le propone la meditación sobre la existencia. Los demás provocan en Augusto una serie de reflexiones desconectadas de su actuación en el mundo, que él asimila como propias, sin que haya mediado un proceso de aprendizaje; es lo que sucede con su decisión de suicidarse: ninguna de las circunstancias de su vida, ni su vivencia de las mismas, parecen justificar tamaña resolución, que él adopta tras un diálogo con su amigo Víctor. Hay una intervención externa, adscribible a la mente ordenadora del texto, que impone el designio trágico como desenlace final a un relato que ha de seguir la falsilla genérica que se ha dado, y para ello necesita la ascensión de nivel de existencia del protagonista, su rebelión ante el creador, el suicidio como supremo acto de libertad.

Augusto recurre a la renuncia extrema, a la total desposesión de sí mismo, como única forma de rebeldía ante el poder del autor, y su gesto se transforma inmediatamente en devota afirmación de la energía interna del género nivola, en el que los personajes, ascendidos al rango de sujeto de la propia historia, se autodevoran para evitar ser devorados por el narrador de la novela tradicional. En realidad toda la vida de Augusto había sido un suicidio, una continua desposesión: el mundo le resulta extraño, y, lo que es aún más grave, a sí mismo no se percibe con mayor familiaridad; Augusto es un espectador de la existencia, que es un modo de percibir la propia *extralocalidad*,<sup>8</sup> lo declara a Goti, en un parlamento de impronta calderoniana:

Empecé, Víctor, como una sombra, como una ficción; durante años he vagado como un fantasma, como un muñeco de niebla, sin creer en mi propia existencia, imaginándome ser un personaje fantástico que un oculto genio inventó para solazarse o desahogarse; pero ahora, después de lo que me ha hecho, después de lo que me han hecho, después de esta burla, de esta ferocidad de burla, ¡ahora sí!, ¡ahora me siento, ahora me palpo, ahora no dudo de mi existencia real! [*Niebla*, pág. 233]

Así pues, la autoconciencia de Augusto estaba ya en el principio de su aparición como personaje, aunque no lo declarara. Había de ser entonces, como lo es ahora en el momento de la declaración, uno de los ingredientes fundamentales de su devenir espiritual; el hecho de que no haya sido consignada al lector mientras se manifestaba implica que la perspectiva sobre la vida del personaje se nos ofrece desde una visión externa, que sólo puede ser la del autor; una atalaya desde la que Unamuno administra las informaciones sobre Augusto y le atribuye una visión completa de sí mismo, cerrada y autoconsciente que sólo alguien ajeno a sus vicisitudes puede poseer. La irreducible alteridad de esa perspectiva se aprecia igualmente en la confesión del personaje de que carece de carácter –solamente el autor podría completar su imagen con semejante afirmación–, o en la velada ironía del narrador acerca de su personalidad a lo largo de todo el relato.

<sup>8</sup> Cfr. Bachtin, *op. cit.*, pág. 22.

La infracción al código novelesco resulta aquí evidente: el autor trasvasa al personaje prerrogativas ópticas que sólo él puede poseer, y completa su imagen en el tiempo y en el espacio, poniendo en su boca afirmaciones que contradicen la vivencia interior de las mismas, que ha de ser necesariamente incompleta y en devenir.

Del mismo modo, algunas ideas de Augusto más bien parecen inducidas por su autor que fruto de una reflexión propia, pues, de no ser así, contradirían una disposición vital contemplativa y abúlica; así por ejemplo, sus cavilaciones acerca de la doble corriente de la existencia se dirían más propias de una mente consagrada a la comprensión activa del mundo que a su captación pasiva:

Por debajo de esta corriente de nuestra existencia, por dentro de ella, hay otra corriente en sentido contrario; aquí vamos del ayer al mañana, allí se va del mañana al ayer. Se teje y se desteje a un tiempo. Y de vez en cuando nos llegan hábitos, vahos y hasta rumores misteriosos de ese otro mundo, de ese interior de nuestro mundo. Las entrañas de la historia son una contrahistoria, es un proceso inverso al que ella sigue. El río subterráneo va del mar a la fuente (*Niebla*, pág. 99).

Una idea así implica la voluntad de influir en lo existente, de la que carece Augusto, por lo que bien puede considerarse como un elemento transgrediente de su persona. En otras palabras, semejante reflexión podría derivar de las condiciones existenciales de Augusto, pero no puede ser hecha por él; hemos de atribuírsela al autor del relato, la única instancia capaz de adoptar la distancia reflexiva suficiente y a la vez dejarse involucrar empáticamente en la ficción como si de un simulacro de la propia existencia se tratara.

Unamuno ha depositado en Augusto una serie de vivencias personales, narradas por él en otro lugar, que podrían ser vistas como elementos transgredientes de la personalidad insegura, lábil y atormentada del personaje, aun cuando el autor haya querido ofrecer en ellas los elementos ingredientes de una personalidad. Me refiero a una serie de consideraciones acerca de los límites de la propia identidad, contenida en el ensayo «Intelectualidad y espiritualidad»,<sup>9</sup> que, tanto en el autor como en el personaje, suscitan el reflejo de su imagen en el espejo, o las dudas acerca de lo que uno percibe del propio cuerpo y sus movimientos y cómo lo perciben los demás, o la sensación de estar habitado por una legión de entidades, o la percepción de la dispersión del propio yo en los objetos que le rodean, o la disolución de las almas de los transeúntes de la calle en una sola alma común. La comparación de los dos textos, el artículo y la novela, nos facilita la observación de lo que puede ser considerado como una íntima contradicción en los presupuestos de la novela: si el autor pretende representar una vida en su devenir consciente, lo podrá hacer solamente desde el *yo*, nunca desde el *él*, como en el caso de Augusto; y en efecto, en *La novela de don Sandalio* corrige el defecto de perspectiva que condicionaba la visión alejada de *Niebla* y

<sup>9</sup> Miguel de Unamuno, «Intelectualidad y espiritualidad», en *Obras completas*, ed. M. García Blanco, Madrid: Escelicer, 1966, vol. I, págs. 1.137-47 (pág. 1139).

adopta la forma epistolar para introducir el egocentrismo necesario a su relato. La novela está abocada inexorablemente a la autobiografía;<sup>10</sup> el único modo de proponer la palpitante vitalidad de las experiencias del yo es el de contar las experiencias del propio Unamuno, tal y como él mismo reconoce en el final de *La novela de don Sandalio*:

Todo autor que supone hablar de otro, no habla en realidad más que de sí mismo y, por muy diferente que este sí mismo sea de él propio, de él tal cual se cree ser. Los más grandes historiadores son los novelistas, los que más se meten a sí mismos en sus historias, en las historias que inventan. [...] Todo poeta, todo creador, todo novelador -novelar es crear-, al crear personajes se está creando a sí mismo, y si le nacen muertos es que él vive muerto.<sup>11</sup>

Claro que, bien mirado, contar las propias experiencias no es lo mismo que vivirlas; la narración presupone una visión cerrada, racional, completa de lo narrado, que no corresponde a la imagen del sujeto mientras experimenta lo vivido, con todas las posibilidades de interpretación y desarrollo hacia diferentes puntos de su personalidad y de su devenir implícitas en el decurso vivencial. Necesariamente estas experiencias vitales narradas se convierten en elementos transgredientes de la personalidad, elementos derivados de la visión ajena, de la mirada del otro –el lector es el otro del autor–, presente como la imagen en el espejo en la racionalización escritural.

#### DESGAJAMIENTO DE LOS PERSONAJES DEL AUTOR

La declaración final de *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez* nos ofrece un indicio más para considerar estos elementos como transgredientes en Augusto, y es que si el autor deposita una parte de sí en cada uno de sus personajes, en el protagonista habrá depositado solamente una parte de su personalidad, a la que ha ido contraponiendo, como en un juego de antítesis infinitas, las encarnaciones sucesivas de las facetas contrarias. Al negarle la posibilidad de contradicción interna –el anverso de su envés se halla fuera de él, en los otros personajes–, le niega también la pulsión vital.<sup>12</sup> Y es precisamente ésa la dife-

<sup>10</sup> Todas las novelas de Unamuno son, en cierto sentido, autobiografías, como subraya ya desde el título el libro de Ricardo Gullón, *Autobiografías de Unamuno* (Madrid: Gredos, 1964). En la misma línea se encuentra el trabajo de Ana María Fernández (*Teoría de la novela en Unamuno, Ortega y Cortázar*, Madrid: Pliegos, 1991, pág. 38) para quien los personajes de Unamuno son transposiciones literarias del agonismo vital del autor.

<sup>11</sup> Miguel de Unamuno, *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez*, en *Obras completas*, Madrid: Afrodísio Aguado, 1951, vol. II, págs. 1233-68 (págs. 1266-77).

<sup>12</sup> El sentimiento trágico de la existencia, para Unamuno, está en la necesidad de vivir en la contradicción sin poder resolverla; *cfr.* Morón Arroyo, «Unamuno y Hegel», A. Sánchez Barbudo, ed., *Miguel de Unamuno*, Madrid: Taurus, 1990, págs. 151-79 (pág. 173). De esa contradicción interna del hombre nace la problematicidad de la identidad y la necesidad del diálogo entre el yo y el otro, no resuelto en Unamuno mediante la dialéctica, como se podría suponer, sino expresado por el espacio dado al dialogismo paritario entre las diferentes instancias; es lo que

rencia que establece el autor entre sí mismo y sus personajes, cuando reconoce indirectamente el autobiografismo de los mismos; así se expresan dos de sus ectoplasmas en el ensayo «Los naturales y los espirituales»:

–Tú y yo, bien mirado, somos hermanos gemelos e hijos de un mismo padre, y hasta puede decirse que desdoblamiento de una sola y misma persona.

–Pues bien: convendrá que esa persona lo crea y no lo crea, y reciba con su inteligencia lo que tú le enseñas, y recoja en su espíritu lo que le enseñe yo, y que su fe y su razón anden a la greña de continuo, porque eso es vida. Él puede contradecirse, ya que el principio de contradicción es el principio del progreso en la vida; pero a cada uno de nosotros no nos es lícito contradecirnos.<sup>13</sup>

En *Niebla* los personajes también son, al igual que los dos entes ficticios del artículo apenas citado, «desdoblamiento de una sola y misma persona». Unamuno se proyecta en sus personajes;<sup>14</sup> a continuación analizaremos las huellas en la novela de esa proyección, como probable indicio del proceso de autogeneración del relato a partir de los contenidos textuales presentes en la propia obra. Lo interesante de *Niebla*, y por extensión de la novela en general, es que en ella Unamuno nos indica el bisturí que ha utilizado para desmembrar las diferentes facetas de su personalidad y trasplantarlas en sus personajes. Infartadas en la novela se hallan una serie de ideas del autor relacionadas con el problema de la personalidad que pueden explicar el proceso de escisión de los personajes a partir de su identidad.

Augusto parece tener clara conciencia de su falta de carácter; se lo dice a doña Ermelinda, la tía de Eugenia, que intenta disculpar los exabruptos de su sobrina:

–Pero ¡si estoy encantado, señora, encantado! ¡Si esta recia independencia de carácter, a mí, que no le tengo, es lo que más me entusiasma!; ¡si es ésta, ésta, ésta y no otra la mujer que yo necesito! (*Niebla*, pág. 105).

A un hombre sin carácter, sin individualidad, le opone el narrador una mujer con mucha individualidad, siguiendo en esto las teorías de Paparrigópulos:

–La mujer tiene mucha más individualidad, pero mucha menos personalidad, que el hombre; cada una de ellas se siente más ella, más individual, que cada hombre, pero con menos contenido (*Niebla*, pág. 200).

---

sostiene Iris M. Zavala, «Palabra a dos voces», en *Unamuno y el pensamiento dialógico*, Barcelona: Anthropos, 1991, págs. 49-74.

<sup>13</sup> Miguel de Unamuno, «Los naturales y los espirituales», en *Obras completas, cit.*, vol. I, págs. 1.214-26 (pág. 1225).

<sup>14</sup> La crítica lo ha señalado en repetidas ocasiones, como uno de los límites de la narrativa de Unamuno. Cfr. Eugenio de Nora, «La novela agónica de Unamuno», en *La novela española contemporánea (1898-1927)*, Madrid: Gredos, 1958, págs. 13-48 (págs. 22-23); Agnes Monecy, *La creación del personaje en las novelas de Unamuno*, Santander: Isla de los Ratones, 1963, págs. 30-31; Ricardo Díez, *El desarrollo estético de la novela de Unamuno*, Madrid: Playor, 1976, pág. 19; Gonzalo Navajas, *Unamuno desde la posmodernidad: antinomía y antítesis ontológica*, Barcelona: PPU, 1992, pág. 74.

No se podrá ciertamente decir que a Augusto le caracterice precisamente la personalidad, el contenido, pero lo que parece indudable es que la principal figura femenina del relato en funciones de antagonista recoge precisamente la individualidad que a Augusto le falta;<sup>15</sup> por lo que, parafraseando el *Génesis*, podríamos decir que de una costilla del nuevo Adán nació su personal Eva. Los altibajos de la relación amorosa se podrían explicar a partir de su necesidad de Eugenia para acceder a la individualidad de la que carece: cuando, por circunstancias internas a la relación, se sienta más dotado de carácter, tomará una mayor distancia y decidirá que no puede tolerar las prevaricaciones de su amada; y cuando caiga de nuevo en el bache de la infravaloración, volverá a rendirse a los encantos de Eugenia, la cual lo acepta como marido llevada precisamente de la compasión que suscita en ella su debilidad caracterial.

Eugenia está dotada de una firmeza de carácter que la capacita para ser la mujer moderna e independiente, en opinión de su tío, don Fermín; claro que en cuanto mujer, según Paparrigópulos, no debería estar en condiciones de manejar las ideas necesarias para ello. A partir de la carencia de personalidad, de contenidos, de Eugenia, construye el narrador la figura de don Fermín, su tío anarquista, el hombre moderno, imbuido de doctrinas progresistas, que se afana por inculcarle. El caparazón de la mujer, individual en exceso, ha sido vaciado por el narrador de la personalidad, para poder contraponerla mejor a Augusto, y luego a esa personalidad le ha dado la forma de otro personaje, don Fermín, el cual, como él mismo reconoce ante Augusto, es el depositario de las ideas de su sobrina:

—¡Esta es, digo, la mujer del porvenir! ¡Claro, no en balde me ha estado oyendo disertar un día y otro sobre la sociedad futura y la mujer del porvenir; no en balde le he inculcado las emancipadoras doctrinas del anarquismo... sin bombas! (*Niebla*, pág. 105).

La tía Ermelinda, en cambio, recoge la capacidad actancial que a la sobrina le niega su rigidez de principios, cuando tiene que revitalizar la historia de amor con su pretendiente. En la misma lógica se podría ver a Leonardo, el novio de Eugenia que la convence para que engañen a Augusto, y que sería la proyección en negativo de la moral rígida de la muchacha derivante de su orgullo individualista.

Augusto se da cuenta del procedimiento inconsciente que ha seguido para seleccionar a su futura esposa, al recordar las palabras de su madre en punto de muerte:

—Yo no puedo vivir ya mucho, hijo mío; tu padre me está llamando. Acaso le hago a él más falta que a ti. Así que yo me vaya de este mundo y te quedes solo en él tú cástate, cástate cuanto antes. Trae a esta casa dueña y señora. Y no es que

<sup>15</sup> Unamuno había usado la dicotomía personalidad/individualidad para definir la esencia de la españolidad en el ensayo «El individualismo español», en *Obras completas, cit.*, vol. I, págs. 1085-94.

yo no tenga confianza en nuestros antiguos y fieles servidores, no. Pero trae ama a la casa. Y que sea ama de casa, hijo mío, que sea ama. Hazla dueña de tu corazón, de tu bolsa, de tu despensa, de tu cocina y de tus resoluciones. Busca una mujer de gobierno, que sepa querer... y gobernarte (*Niebla*, pág. 81).

Augusto, en realidad, no sigue al pie de la letra el consejo de su madre; incapaz de sintetizar, secciona el retrato ideal femenino en tres diferentes mujeres, según el órgano vital al que hablen:

—Tengo, pues, tres: Eugenia, que me habla a la imaginación, a la cabeza; Rosario, que me habla al corazón, y Liduvina, mi cocinera, que me habla al estómago. Y cabeza, corazón y estómago son las tres facultades del alma que otros llaman *inteligencia, sentimiento y voluntad*. Se piensa con la cabeza, se siente con el corazón y se quiere con el estómago (*Niebla*, pág. 201).

Los tres órganos vitales se hallaban implícitos en el consejo de la madre, cuando le recomendaba que a su mujer la hiciera «dueña de [su] corazón, de [su] bolsa, de [su] despensa, de [su] cocina [el estómago] y de [sus] resoluciones [la cabeza]». La difunta madre de Augusto asciende a los altares del dios Unamuno, con el que entra en competición a la hora de crear a los personajes, pues de su consejo materno nacen 3 mujeres en correspondencia de los 3 motores espirituales de su hijo.

Sobre las carencias de Augusto, como en huecograbado, se van generando personajes que encajan perfectamente en la hornacina de sus facultades espirituales; son la proyección de sus ausencias. Una vez engendradas bastará con que el narrador confronte cada una de esas instancias con la expresión de la facultad correspondiente del protagonista, o con la falta de estímulo para las otras, para que el relato vaya distribuyendo ordenadamente sus significados en la trama, hasta dar una imagen completa de los atributos de Augusto. Y es que, como dice Liduvina, la criada de Augusto:

—A todos nos gusta, señorito, hacer papel y nadie es el que es, sino el que le hacen los demás (*Niebla*, pág. 179).

El lado de la individualidad carente de Augusto origina toda una familia de personajes con los que se ha de medir para intentar dar satisfacción a su demanda de asentamiento individual en el mundo. Por lo que respecta al lado de la personalidad, también ella carente, veremos que de sus ausencias toman origen personajes muy cercanos a las funciones del autor. El primero de ellos, por riguroso orden de aparición, es Víctor Goti, que nos visita desde una posición extratextual, el prólogo, a imitación del propio escritor. Precisamente desde ese paratexto reconoce Goti su parentesco con Unamuno,<sup>16</sup> casi como si quisiera ofrecer una pista interpretativa al lector acerca de su verdadera identidad. En su relación con Augusto manifiesta Goti tempranamente su pertenencia a un nivel

<sup>16</sup> Alexander A. Parker, «En torno a la interpretación de *Niebla*», en Sánchez-Barbudo, ed., *Miguel de Unamuno*, cit., págs. 203-25 (pág. 207), afirma que Goti es un doble de Unamuno.



metatextual, cuando le asegura que no es más que un ente de ficción, una idea (X, 114); o cuando le confiesa que piensa interpolar la historia de don Eloíno en una novela que está escribiendo (XVII, 157), es decir, piensa hacer lo mismo que acaba de hacer el autor de *Niebla*; todo lo cual sucede poco antes de que se ponga a teorizar sobre la novela describiendo prácticamente el relato que vamos leyendo, y dando tales y tantos detalles que el propio Augusto, termina por sospechar que se halla ante su creador.

Víctor desempeña la función de autoridad del autor, el control sobre los hechos narrados, el gobierno de la dispersión textual mediante el plan narrativo, que contiene, entre otras cosas, el diálogo con la tradición, con el código del género, o mejor, la transgresión al mismo. Por si fuera poco, Víctor sugiere a Augusto sus acciones en los momentos clave, con lo que da muestras de su poder sobre la narración y el personaje, y su capacidad de generar, ni siquiera tan indirectamente, las situaciones. De Víctor le derivan a Augusto las dudas acerca de su enamoramiento (cap. X) y de su existencia (cap. XVII), la reflexión sobre el matrimonio (caps. XIII, XIV, XXII, XXV) que lo lleva a la decisión de casarse y la opción del suicidio como forma suprema de autodevoración (cap. XXX). Un ayudante de Víctor en esta tarea es Paparrigópulos, el filósofo paródico en que Unamuno ha personificado la deformación grotesca de algunas de sus ideas de años atrás,<sup>17</sup> que transmite a Augusto su decisión de estudiar a las mujeres (cap. XXIII). La presencia directiva de los dos alteregos del autor suple la falta de personalidad del protagonista, el cual, en vez de adquirir los contenidos de la misma en contacto con el mundo y por tanto crecer en lucha con la realidad circundante, los adquiere en diálogo con los alteregos de Unamuno. Los significados restañan en el relato no por vía inductiva, a partir de los hechos del personaje, sino por vía deductiva, originando las acciones de Augusto;<sup>18</sup> y el inductor, así sea por personaje interpuesto, no cabe duda de que es el propio Unamuno.

La tercera transfiguración de Unamuno en *Niebla* es Unamuno mismo, en su estudio salmantino. En la persona de Víctor Goti Unamuno transpone las funciones del autor por lo que respecta al control de la narración, pero cuando Augusto toma la decisión de suicidarse se hace necesaria la presencia de una entidad de mayor solera, que pueda poner en juego el prestigio del escritor, o lo que es lo mismo, que ejercite la función de la autoría; en una palabra, se hace necesaria la presencia del propio Unamuno. Agrupo aquí en estas dos grandes cate-

<sup>17</sup> Así lo interpreta Morón Arroyo, «Niebla, en la evolución temática de Unamuno» (*MLN*, 81 [1966], pág. 143-58, pág. 152). Y como una proyección en negativo de la aversión por el escolasticismo de Unamuno analiza el personaje de Augusto, Rosendo Díaz-Peterson, *Las novelas de Unamuno*, Potomac, Scripta Humanistica, 1987, págs. 54-66.

<sup>18</sup> Birutė Ciptijauskaitė («El héroe indeciso: Augusto Pérez y Oblomov», *Papeles de Son Armadans*, CCXXXV [oct. 1975], págs. 7-27) es del parecer que la trama de *Niebla* no progresa apoyándose en hechos, como *Oblomov*, sino en ideas. Razón por la cual no haría falta un gran esfuerzo de imaginación, añado yo, para ver a los interlocutores de Augusto como una especie de organizadores del relato.

gorías de la autoridad y la autoría las funciones del autor estudiadas por M. Foucault<sup>19</sup> y sucesivamente por E. Said;<sup>20</sup> la función de la autoría es la que identifica en la figura del escritor al padre del texto, al responsable para bien y para mal de lo dicho en él; la autoría atribuye a un nombre una cadena de textos hermanos por un estilo, unos temas, una progresión literaria. El personaje de Unamuno en *Niebla* introduce en el texto justamente la dimensión de la autoría, del padre creador que no puede tolerar que su creatura se le rebele. Decide tomar parte en la acción porque los acontecimientos se han precipitado de tal manera que ya no es suficiente con la intervención de una de sus transfiguraciones textuales, visto que ninguno de ellos podría tener la perspectiva –están encerrados en una novela– que le da el sistema de textos anteriores del autor. Y de hecho, como se recordará, Unamuno se nos presenta en su Salamanca como el autor de otros escritos que él comenta con Augusto, dejándose acunar por el orgullo de una autoría exhibida sin pudor:

Ocurriósele consultarlo conmigo, con el autor de todo este relato. Por entonces había leído Augusto un ensayo mío en que, aunque de pasada, hablaba del suicidio, y tal impresión pareció hacerle, así como otras cosas que de mí había leído, que no quiso dejar este mundo sin haberme conocido y platicado un rato conmigo (*Niebla*, pág. 235).

Es el padre generador de otros textos y del propio personaje con el que mantiene el coloquio, al que revela:

–No eres, pobre Augusto, más que un producto de mi fantasía (*Niebla*, 237).

La presencia del autor en el relato produce un efecto de refracción sobre la función de autoridad: el Unamuno que recibe en su casa a Augusto está siendo escrito desde un lejano presente por el Unamuno escribiente, el cual ha de adoptar necesariamente el filtro deformante de la distancia temporal y la objetivación de sí mismo. El narrador no evita la refracción, más bien la subraya hasta convertirla en pérdida de la autoridad narrativa por parte del autor, cuando concede que Augusto se rebele y le amenace de muerte; en ese punto el proyecto narrativo y el control sobre el mismo que la autoridad del autor ha de ejercer empiezan a resquebrajarse.<sup>21</sup> Se produce así una suerte de aporía narrativa, con un autor que se deja sorprender por las salidas dialécticas de su personaje: si es su creador, como no ha dejado de reivindicar oportunamente, ¿cómo puede sorprenderse? Máxime si se tiene en cuenta que todo está narrado en pasado, por lo que el autor debería estar al corriente de la evolución de los hechos, conocer incluso el

<sup>19</sup> Cfr. Michel Foucault, «Che cos'è un autore», *Scritti letterari*, Milano: Feltrinelli, 1984, págs. 1-21 (p. 10). He utilizado la versión italiana de la obra.

<sup>20</sup> Edward W. Said, *Beginnings. Intention and Method*, New York: Basic Books, 1975.

<sup>21</sup> Según Anne Marie Overaas (*Nivola contra novela*, Salamanca: Biblioteca Unamuno, 1993, pág. 57), la pérdida de la autoridad del narrador es una de las formas de la parodia de la novela tradicional realista a la que asistimos en *Niebla*.

final de la historia y a partir de él extraer una explicación de todo, como en efecto parece hacer en el epílogo, cuando traslada su voz a Orfeo, el perro de Augusto. Se explica porque Unamuno aquí es un personaje más, con los atributos de la autoría, pero sin autoridad: es el padre de la criatura, pero no su responsable. Reclama, en cuanto personaje representación de un escritor, no de un autor —y la distinción tal vez sea pertinente—, reclama el hecho de ser el padre de algunos textos, entre los que se cuenta el que el lector va leyendo, pero en el momento de hacerlo se despoja de sus funciones; la energía enunciativa de los derechos de autor desde el interior del relato revierte sobre la ficcionalización de los mismos y los convierte en un tema más de la narración, sin que eso equivalga, como es lógico, al ejercicio de las funciones pertinentes.

### NIEBLA, NOVELA CUBISTA

El mismo mecanismo de generación de nuevos elementos por proyección de las carencias del elemento ya dado, que hemos visto en los personajes a partir de Augusto, se aprecia en la generación de las novelas interpoladas. El autor se da cuenta de que al escoger una línea argumental ha de renunciar a otros desarrollos de la misma y decide darles cuerpo en historias autónomas que completarán el panorama del mundo generado por la interrelación de los personajes. Todas ellas parecen desgajadas de la historia de Augusto, o mejor, de algunos esbozos de acción no cumplidos por el relato. Son otras tantas hipótesis de desarrollo narrativo de la historia de amor contaminada por otros intereses que es la historia entre Augusto y Eugenia; si el narrador hubiera centrado su atención en las potencialidades de desarrollo narrativo ínsitas en esos intereses, tal vez la historia de Augusto se hubiera parecido a la de don Avito (cap. XIII), si se hubiera casado con Rosario, la mujer que le ama; o a la de don Eloíno (cap. XVII), y hubiera terminado por ser expulsado de su casa por decaimiento del interés económico de su mujer; o a la de Víctor (cap. XIV), y habría vivido los inconvenientes y las satisfacciones de la paternidad; o a la de don Antonio (cap. XXI), si se hubiera consolado tras el abandono de Eugenia en brazos de Rosario, hasta que el nacimiento de los hijos le hubiera entregado por entero a la familia.<sup>22</sup>

En las novelitas interpoladas encontramos la escenificación de los *ex futuros* de Augusto, las varias imágenes del personaje y su historia resultantes del desplazamiento del punto de vista, que es el procedimiento que por aquellos años había dado lugar al cubismo en pintura. La misma intención artística parece sustentar la nivola y los cuadros cubistas de Picasso: la de representar la esencia de la realidad por medio de la conjugación de las varias perspectivas sobre ella, por lo que no parece descabellado definir la nivola como la novela cubista.

<sup>22</sup> La interpretación recurrente entre los críticos de las novelas interpoladas de *Niebla* apunta a su carácter ejemplar. Cfr. Harriet Stevens, «Las novelitas intercaladas en *Niebla*», *Ínsula*, 170 (1961), pág. 1; Gayana Jurkevich, «Unamuno's Anecdotal Digressions: Practical Joking and Narrative Structure in *Niebla*», *Revista Hispánica Moderna*, (1992 June), v. 45 (1), págs. 3-14.