

Stony Brook University



OFFICIAL COPY

The official electronic file of this thesis or dissertation is maintained by the University Libraries on behalf of The Graduate School at Stony Brook University.

© All Rights Reserved by Author.

**El autor frente al personaje: La “niebla” entre la realidad y la ficción en las
obras maestras de Cervantes y Unamuno**

A Thesis Presented

by

Thomas J. Kozlowski

to

The Graduate School

in Partial Fulfillment of the

Requirements

for the Degree of

Master of Arts

in

Hispanic Languages & Literature

Stony Brook University

May 2011

Copyright by
Thomas J. Kozlowski
2011

Stony Brook University
The Graduate School

Thomas J. Kozlowski

We, the thesis committee for the above candidate for the
Master of Arts degree, hereby recommend
acceptance of this thesis.

Victoriano Roncero-López – Thesis Advisor
Professor and Chair, Hispanic Languages & Literature
Stony Brook University

Paul Firbas – Second Reader
Associate Professor, Hispanic Languages & Literature
Stony Brook University

This thesis is accepted by the Graduate School

Lawrence Martin
Dean of the Graduate School

Abstract of the Thesis

**El autor frente al personaje: La “niebla” entre la realidad y la ficción en las
obras maestras de Cervantes y Unamuno**

by

Thomas J. Kozlowski

Master of Arts

in

Hispanic Languages & Literature

Stony Brook University

2011

This thesis is a comparative analysis of Miguel de Cervantes' *Don Quijote* and Miguel de Unamuno's *Niebla* with a central focus on the ways in which the authors blur the line between fiction and reality. Bearing in mind the influence and importance of prior literary movements, I will also examine the mechanisms utilized by Cervantes and Unamuno in their departure from traditional, literary norms of their respective eras. By doing so, both authors succeed in creating characters that dominate the action of the fictitious worlds in which they live, while also remaining intimately connected to the world of the reader.

In chapter one, I briefly examine the influences of “los libros de caballería” in *Don Quijote* and, in the wake of losing its last colonies, I also analyze the literature of the Generation of 1898 in Spain, as it relates to Unamuno's *nivola*. Chapter two involves an examination of don Quijote and Augusto Pérez and how their distinctive characteristics lay the foundation for a type of metafiction that extends itself beyond the limitations of the fictional narrative. Using these character examinations as a foundation, the following chapters explore the methods in which the authors intertwine their characters'

worlds with reality. Within the context of this puzzling interaction, I note specifically the roles of the prologues, narration, and content in the disorientation of the reader. Also, these chapters examine how Cervantes and Unamuno obscure and ultimately cross the line between fiction and reality by inserting themselves, explicitly and sometimes more subtly, in their own work. In the last chapter, I analyze the relationship of reciprocity between author and character and the ways in which this interdependence results not only in an ambiguous death for each of the main characters, but also in the immortalization of both creator and creation.

Este ensayo trata de un análisis comparativo entre *Don Quijote* (Miguel de Cervantes Saavedra) y *Niebla* (Miguel de Unamuno) y las maneras en que los autores desdibujan la distinción entre la realidad y la ficción. Al tener en cuenta los rasgos distintos de los movimientos literarios anteriores, esta tesis analizará los mecanismos por los cuales ambos autores rompen con las normas de sus propias épocas y crean personajes que, a la vez que existen en sus mundos ficticios, también están íntimamente ligados con el mundo verdadero.

En el primer capítulo, examino brevemente las influencias de los libros de caballería en el *Quijote* y, a raíz de perder sus últimas colonias, analizo también la escritura densa de la Generación del 98 y cómo se relaciona con la obra de Unamuno. En el capítulo 2, me centro en la complejidad de los personajes principales de ambas novelas y las maneras en que sus cualidades distintas preparan el terreno para la creación de una metaficción que sobrepasa los límites de las páginas de la novela. Armado con un buen conocimiento de don Quijote y Augusto Pérez, intento demostrar en el capítulo 3 cómo los prólogos, la narración y el contenido ayudan al lector a confundir los diferentes mundos de la novela con la realidad. Además, al hacer borrosa la línea entre la realidad y la ficción, Cervantes y Unamuno cruzan esta frontera al meterse en sus propios mundos ficticios por medios explícitos y por otros más sutiles. En el último capítulo, demuestro las maneras en que los autores dependen de sus creaciones y cómo las intenciones del autor con respecto a la muerte de sus protagonistas resultan no sólo en una muerte ambigua, sino que se unen el uno al otro al inmortalizar al autor y al personaje.

Table of Contents

Introducción.....	1
Capítulo 1..... <i>La literatura del Siglo de Oro y la Generación</i>	4
Capítulo 2..... <i>Don Quijote y Augusto Pérez</i>	10
Capítulo 3..... <i>Los prólogos</i>	16
Capítulo 4..... <i>La distancia narrativa</i>	24
Capítulo 5..... <i>La realidad y la ficción</i>	44
Capítulo 6..... <i>La inmortalidad del personaje y el autor</i>	68
Conclusión.....	88
Bibliografía.....	91

Introducción

El escritor sólo puede interesar
a la humanidad cuando en sus obras
se interesa por la humanidad.

Miguel de Unamuno (1864-1936)

Al crear a don Quijote y a Augusto Pérez, parece que Miguel de Cervantes Saavedra y Miguel de Unamuno sí se han interesado por la humanidad, tanto que sus obras se tratan de protagonistas que se presentan como reflejos literarios de las personas que llegan a leer sus historias. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* se ha establecido no sólo como la joya literaria del Siglo de Oro, sino también como la obra de la cual ha nacido una gran cantidad de la literatura universal durante los últimos cuatrocientos años. Las técnicas literarias utilizadas por Cervantes han sido implementadas por varios autores a lo largo de la tradición literaria española desde el nacimiento del *Quijote*. No obstante, quizá, estos elementos cervantinos no han sido utilizados y alterados tanto como son en las obras de Miguel de Unamuno. Además, aunque se nota el cervantismo en muchos textos unamuninos, este ensayo trata de lo cervantino que aparece en su obra maestra: *Niebla*.

Sería un trabajo interminable analizar todos los rasgos cervantinos que hay en la “nivola” de Unamuno. Sin embargo, voy a intentar entrar en una análisis

comparativo de cuatro de los rasgos principales de las dos novelas. Por ejemplo, primero, para entender mejor no sólo las diferencias sino también las semejanzas de estas dos obras, es menester tener en cuenta las dos épocas distintas en que Cervantes y Unamuno escribieron sus novelas. Segundo, recordando los personajes centrales, nos enfrentaremos a la individualidad y a la identidad de don Quijote y de Augusto Pérez para aclarar y resumir las similitudes y la variación en cuanto a sus personalidades. Partiendo de este tema, y al amparo del tema central de este ensayo, me parece clave investigar las maneras en que Cervantes y Unamuno mezclan la realidad y la ficción dentro del contexto de las historias de sus obras. El prólogo, la distancia narrativa junto a la manera en que el autor se mete en su mundo ficticio, y el contenido sirven para establecer y, a la vez, distorsionar esa línea entre lo que es verdadero y lo que es “cosas de libros.” Además, y por último, me gustaría demostrar que esta distinción no desaparece con la muerte de los personajes centrales de las dos obras, sino que aún se complica.

Al analizar cómo los dos autores logran crear obras en las cuales no se puede fijar muy bien en lo que es la realidad y lo que es la invención del propio autor, nos acercamos a un mejor conocimiento del alcance de Cervantes y del genio de Unamuno por adoptar ciertos elementos cervantinos y ser capaz de alterarlos de tal forma para que funcionen en otro movimiento literario completo.

Así, los lectores de hoy en día pueden apreciar el puro talento de Cervantes y Unamuno y las dos novelas en sí.

Capítulo 1

La literatura del Siglo de Oro y la Generación del 98

Antes de entrar en el contenido de *Niebla* y *El Quijote*, sin embargo, hay que conocer bien el contexto histórico que tiene bastante influencia en la trama de las dos obras. Aunque se considera *Don Quijote* como una de las primeras novelas y, de hecho, una que se burla de la literatura anterior, Daniel Eisenberg le abre los ojos del lector al hecho de que Miguel de Cervantes derivó mucha de su motivación de esa literatura. Los libros de caballería, un elemento recurrente en la novela, le sirvieron bien a Cervantes porque, según Eisenberg, el autor tuvo bastante conocimiento de ellos, especialmente los de Amadís de Gaula. Eisenberg también afirma que los libros de caballería les interesaban a los que “seguían o querían seguir la vida de armas.” Y, refiriéndose a Cervantes, Eisenberg está seguro de que Cervantes “simpatizaba con los soldados y se enorgullecía de su servicio miliar” (3). Si seguimos esta afirmación de Eisenberg, se puede decir que el respeto que Cervantes tenía por la vida militar fue una razón por la cual el lector se enfrenta a la gran batalla entre las letras y las armas en el capítulo XVI de la segunda parte.

Es preciso aquí, antes de entrar en un análisis de la influencia literaria de los libros de caballería, comprender bien la función de esos libros dentro del contexto histórico de aquella época y la controversia que provocaron en la

sociedad. A pesar de ser recibidos con oposición, los libros de caballería eran populares en el siglo XVI porque proveían una forma de entretenimiento para una sociedad que tenía pocas oportunidades de diversión. Sin embargo, aunque eran populares, Eisenberg nos ayuda a ver que nos les caían bien a todos:

...los libros de caballerías eran considerados peligrosos...no sólo ocupaban tiempo que podía dedicarse a lecturas históricas o religiosas, sino que con sus falsedades hacían que este tipo de lectura no interesara. Los libros quitaban importancia al saber y a la autoridad establecida, fomentaban la aventura por encima del estudio y las empresas individuales por encima de las colectivas: eran historias de jóvenes enajenados, aunque poco intelectuales. (7)

En este sentido, y si seguimos la idea de que si no te ríes al leer *Don Quijote*, lo lees mal, Cervantes ha creado una obra que también le sirve para pasar un buen rato y no para presentar un tema político ni un discurso literario.

Así, Cervantes utilizó los libros de caballería como punto de salida para crear su propia obra, la que es distinta de sus predecesoras; se nota que el lenguaje del protagonista, el estilo, y la forma son algunos elementos que pasaron a la historia de nuestro pobre caballero andante (Eisenberg 2). Lo que es más es que, según Eisenberg, los libros no sólo tenían influencia en la escritura de la obra, sino que desempeñan un rol fundamental en causar la locura de don Quijote. No obstante, Cervantes creía que había mucho que faltaba en los libros de caballería. Por ejemplo, Eisenberg acierta que Cervantes incluye los temas secundarios del matrimonio y la verdad en su obra porque no aparecían suficientes en las obras anteriores. Los libros de caballería “embellecían el amor y separaban la

sexualidad del fin reproductor” y recortaban el poder institucional de la Iglesia Católica por representar ceremonias matrimoniales que no coincidían con la práctica cristiana (8). Por eso, se puede decir, Cervantes acaba el libro de tal manera para concordar con la doctrina cristiana (un tema que se discutirá más adelante). Para aclarar este punto, teniendo en cuenta también el aspecto chistoso de la obra, analizamos las propias palabras del autor: “El fin mejor que se pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente” (I, XLVII).

Al contrario de esa dualidad en cuanto al propósito de la escritura, Miguel de Unamuno crea una obra que, en cierta manera, es distinta de la obra maestra de Cervantes. Partiendo del realismo y el naturalismo, Unamuno escribe durante un tiempo políticamente difícil en España, lo cual influye mucho en el contenido y en lo que sucede en el fondo de la acción en *Niebla*. Igual con *Don Quijote*, es menester tener en cuenta estos elementos históricos al leer y analizar esta obra de Unamuno para apreciar de dónde vino y adónde toma la literatura española en los años siguientes.

Aunque habla de la recreación por parte de Unamuno de *Don Quijote* y no *Niebla* específicamente, creo que el comentario de Alberto Navarro aún ayuda a entender la diferencia entre el efecto en el lector de las obras de Unamuno y Cervantes:

...Unamuno, a diferencia de Cervantes, no escribirá una obra apacible y agradable que entretenga y descansa, sino que desasosiega, estimule, inquiete y encienda las conciencias con ideas profundas, con sentimientos

elevados, y con pasiones y anhelos fuertes e inquietantes, que lancen a un hablar y a un actuar intensos y esforzados. (91)

Al leer este análisis de Navarro, se puede preguntar: ¿Por qué la novela de Unamuno produce efectos tan diferentes en el lector que la de Cervantes? Una razón por la cual es el ambiente político de España es bastante distinto en comparación con el del Siglo de Oro.

Tras perder las últimas colonias, los escritores de lo que comúnmente se llama la Generación del 98 escribieron obras por razones diferentes y con intenciones más fijas que las de Cervantes, por ejemplo. Mientras que Navarro concede que Cervantes, a lo mejor, escribió su gran novela en contra de los libros de caballería, él también acierta, como he dicho anteriormente, en que su papel fundamental fue el entretenimiento. Sin embargo, Unamuno, como resultado de somnolencia que sobrevino a la gente después de la pérdida de las colonias, intentó crear obras que despertarían a la gente y que provocarían un estado de la mente en sus lectores que coincidiera con sus las preocupaciones de su propia alma. En su artículo, “Unamuno and ‘The Death of the Author,’” Frances Wyers destaca esta técnica de Unamuno cuando comenta la escritura típica de la Generación del 98:

The writers of the Generation of 1898 focused their attention...on the dilemmas of subjectivity and their consequences for the writer. They addressed themselves to an examination of the relation between the individual self and external ideas and feelings through language...many saw language as a source of self-betrayal. The danger of alienation

confronted the writer both in the literary work itself and in the author's dependence on readers, on the public (325).

El problema del lenguaje, la traición de lo hablado y sus consecuencias con respecto al lector y al autor son rasgos fundamentales en *Niebla* y son características de la novela que se analizarán un poco más adelante.

A pesar de la abundancia de crítica literaria acerca del tema de la diferencia entre el contenido de *Don Quijote* y *Niebla*, quizá sería menester mencionar la manera en que Cervantes influyó en Unamuno y las diferencias entre sus obras, expresadas por las palabras del propio autor. Según Unamuno, Cervantes es un escritor que es “inferior a su obra y a su personaje central” por el hecho de que el gran autor del Siglo de Oro no anticipó la variedad de interpretaciones que produciría *Don Quijote*. Además, según Navarro, Cervantes no entendía bien los sentimientos y las actitudes de los lectores de su obra y, así, no era capaz de prever el efecto que su gran novela tendría en los lectores de aquel tiempo (87).

La crítica de Cervantes por parte de Unamuno, sin embargo, no llega sin un gran respeto. Se puede decir que su opinión del creador de don Quijote y Sancho Panza es tan complicada y contradictoria como los temas auto-reflexivos que se entretienen en los personajes, la narración y en la trama de *Niebla*. No obstante, es claro que los ambientes políticos y literarios de estos dos autores han desempeñado roles relevantes en la creación de las dos obras y, al tener en cuenta

esta información, será más fácil navegar la tarea exigente de analizar e investigar los interminables elementos de ambas novelas.

Capítulo 2

Don Quijote y Augusto Pérez

Para entender cómo nuestros autores desdibujan la línea entre la realidad y la ficción es preciso conocer no sólo los mundos ficticios que crean, sino los personajes que los habitan. Tal conocimiento resultaría ser útil también en conectar los motivos de los dos autores por inventar a estos personajes y cómo sus propios pensamientos y preocupaciones están reflejados en sus obras literarias. Después de conocer a estos personajes “reales,” o sea humanos, hay que comprender su lucha por la individualidad y su deseo de entenderse a sí mismos.

Al principio de la novela de Cervantes, el lector se enfrenta a un personaje central de cincuenta y pico años. No sabemos nada de su juventud ni de su familia. Lo que sí sabemos es que don Quijote ha leído los libros de la caballería y que ellos le han inspirado para hacerse caballero andante y, así, vivir bajo las “leyes” caballerescas (28-29). Como intenta seguir este camino de “eterno nombre y fama,” don Quijote busca a un castellano/ventero para armarle caballero andante. Aquí, hay que olvidarse de lo absurdo de esta ceremonia y enfocarse en el carácter del personaje que se acaba de conocer. Casi al principio de la novela, el lector está consciente del hecho de que don Quijote, se ha hecho señor de su propio destino. Y lo declara de la siguiente forma en el principio de la novela en su conversación con un labrador: “Yo sé quién soy – respondió don Quijote-, y sé

que puedo ser, no sólo los que he dicho, sino todos los Doce Pares de Francia, y aun todos los nueve de la Fama, pues a todas las hazañas que ellos todos juntos y cada uno por sí hicieron se aventajarán las mías” (58). Se ve en esta cita también que Cervantes crea un personaje que está seguro, por lo menos al principio, de su propia identidad. Entonces, el lector se da cuenta de que don Quijote se presenta de tal forma que parece que se ha creado sí mismo por sus propios motivos irracionales y, al final, el lector verá que don Quijote también tiene la capacidad de destruirse y, al mismo tiempo, nacer de nuevo como Alonso Quijano. Joaquín Casaldueiro (1970) nos recuerda que esta característica literaria coincide con lo típico de la literatura española durante el Siglo de Oro:

La teoría de *Don Quijote* es la del catolicismo, y si nos atenemos a ella, comprenderemos siempre la humanidad del teatro y la novela durante el siglo XVII en España. La vida tiene un sentido moral sólo porque el hombre es un ser libre, libertad de la voluntad para el bien o para el mal, en perfecta armonía con el querer de la Providencia (373).

Es decir, que don Quijote maneja su propio destino, lo cual evoca un sentido de poder por parte del personaje central de que Unamuno discrepa durante su enfrentamiento con Augusto Pérez.

Sin embargo, antes de analizar este último acto poderoso por parte de nuestro caballero andante, es menester comprender cómo don Quijote llega a ello. Ardila (2010) ayuda al lector a seguir el proceso psicológico de don Quijote en cuanto a su sentido de individualidad e identidad, y su visión hacia el mundo exterior dentro del contexto de la novela. Según Ardila, don Quijote evoluciona a

lo largo de la novela, empezando con ese “grito” de libertad en la primera parte. No obstante, el lector tiene que pasar a la segunda parte para ver esta progresión. Se nota la evolución, según Ardila, a través de dos ocasiones en las cuales don Quijote proclama su “condición cognitiva.” Primero, en el capítulo II, cuando el barbero le da noticias al protagonista del “loco del manicomio sevillano,” don Quijote responde: “Si puedo sentirme o no [ofendido] yo me lo se” (II, I). Y, después, mientras que Altisidora le habla del Quijote de Avellaneda, el protagonista declara: “No hay otro yo en el mundo” (II, LXX). Estas dos afirmaciones de don Quijote ilustra su proceso psicológico: “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 367-388).

El protagonista, o sea el agonista, de Unamuno también sigue una evolución psicológica semejante a la de don Quijote. Sin embargo, se ve bien este proceso individualista a través de la interacción de Augusto con los personajes femeninos, específicamente con Eugenia. Al principio de la novela, en vez de enfrentarse a un personaje ambicioso, como don Quijote, el lector de *Niebla* inmediatamente conoce a un protagonista pasivo que está esperando que pase un perro por la calle para que te indique adónde debería caminar. Irónicamente, un tema recurrente en la obra es que es la introducción de otros personajes y los sentimientos de ellos que le da a Augusto este sentido de individualismo.

La pasión que ayuda a Augusto a identificarse no es por los libros de caballería sino por el amor, o sea, la *idea* del amor. Mientras que don Quijote empieza su misión de hacerse caballero andante como resultado de lo que había leído en los libros de caballería, el lector nota inmediatamente que, en *Niebla*, “Unamuno creates a character whose novelistic life begins with the creation of another character” (Weber 210). Para aclarar este punto un poco más, hay que entender que la creación de Eugenia que maneja la acción de la novela es una creación externa con respecto al personaje de Augusto. En *Don Quijote*, hay dos creaciones de otros personajes que también mueven la trama de la novela: la invención del personaje de Dulcinea de Toboso y la de don Quijote. Pero es necesario entender que estas creaciones son internas por parte don Quijote, manifestadas en su propia mente.

Regresando a la introducción de Eugenia en *Niebla*, se nota que, a primera vista, Augusto está prendado de ella y cuando Augusto queda con Víctor para una partida de ajedrez, el lector se da cuenta de que ella se convertirá en un elemento fundamental en la mente del personaje central:

VÍCTOR. ...dime: ¿es rubia o morena?

AUGUSTO. Pues, la verdad, no lo sé. Aunque me figuro que no debe de ser ni lo uno ni lo otro; vamos, así, pelicastaña.

VÍCTOR. ¿Es alta o baja?

AUGUSTO. Tampoco me acuerdo bien. Pero debe de ser una cosa regular. Pero ¡qué ojos, chico, qué ojos tiene mi Eugenia.

Al comienzo de la novela, se ve que a Augusto no le importa el aspecto físico de Eugenia, sino que está prendado de ella por la mera idea de estar enamorado. Se puede argumentar, sin embargo, que el único elemento de la apariencia de Eugenia, o de Rosario también, que le importa a Augusto son los ojos. En una de las numerosas conversaciones intensas con Rosario, Augusto le suplica que ella le permita verse en sus ojos: “Déjame que me vea en ellos como en un espejo, que me vean tan chiquitito...Sólo así llegaré a conocerme..., viéndome en ojos de mujer...” (246).

A pesar de que la relación entre Rosario y Augusto es también significativa, me gustaría centrarme en la del agonista y Eugenia. La introducción de ella, no sólo en la novela sino también en la vida de Augusto, es lo que, en un principio, le da su identidad: “Sí, ¡yo soy yo! ¡Yo soy yo! Le debo a ella, a Eugenia, ¿cómo negarlo?...”(211). Sin embargo, un poco más adelante, Augusto duda de su identidad por el aparente juego de Eugenia, de lo cual Rosario le advierte. Confundido con respeto a su individualismo, Augusto expresa que “yo ya no soy yo...” y así empieza un conflicto interno por parte de Augusto acerca de su propio ser que, quizá, refleja la lucha interna del propio autor también (Friedman 237).

Augusto sigue teniendo problemas con este conflicto hasta el final de la novela. Igual que el concepto de amor le ayuda a sentirse vivo, es la traición amorosa la que también le da la habilidad para identificarse. Después de haber

descubierto el plan engañoso de Eugenia y Mauricio, Augusto vuelve a hablar con

Víctor y le dice:

AUGUSTO. ¡Es que me ha hecho padre, Víctor!

VÍCTOR. ¿Cómo? ¿Qué te ha hecho padre?

AUGUSTO. ¡Sí, de mí mismo! Con esto creo haber nacido de veras...(273)

Aquí, el lector se da cuenta de que el plan de Eugenia y Mauricio de estafarle el dinero ha servido como otra fuerza motriz que empuja a Augusto a descubrir o sentir su propia identidad. Augusto tomará este entendimiento aún más adelante en esta misma conversación con Víctor por declarar que él vive para sufrir y morir, un tema que se analizará más tarde en este ensayo.

Don Quijote y Augusto Pérez luchan por obtener su propia identidad a lo largo de las dos historias. A la vez, estos dos personajes se crecen psicológicamente y siguen luchando por lograr un entendimiento de su propio ser hasta sus muertes al final de las dos obras. No obstante, sus gritos de libertad representan sus deseos intensos de *existir*, los cuales contribuyen a la gran mezcla de la realidad y la ficción que domina el contenido de *Don Quijote* y *Niebla*.

Capítulo 3

Los prólogos

Una de las primeras instancias en que el lector se enfrenta a la línea nebulosa entre lo que es real y lo que es ficción es al leer el prólogo de las dos novelas. Cervantes y Unamuno incorporan ciertas técnicas literarias que confunden al lector casi inmediatamente. En cuanto a los prólogos de Cervantes, es menester analizar bien el de la primera parte y también el de la segunda para entender no sólo el “juego” que hace con el lector sino también la función que sirven como base para lo que hay dentro del contexto de la novela. Además, al comprender para qué sirven los dos prólogos de Cervantes y que hace él con ellos, sería más fácil ver y seguir las técnicas utilizadas por Unamuno en su prólogo en *Niebla*.

En el prólogo de la primera parte de Cervantes se trata a don Quijote como si fuese una persona histórica. Cervantes logra crear este aspecto histórico en el primer prólogo a través de ciertas técnicas literarias. Primero, se “ficcionaliza” a sí mismo y habla como pariente de don Quijote: “Pero yo, que, aunque parezco padre, soy padrastro de don Quijote...” (7). A la vez, Cervantes crea “an alter ego in the form of the friend, whose exposition and advice stand twice-removed from the historical author” (Friedman 236). A través de esta técnica, el prólogo se encarga de diálogo entre los dos personajes que revela al lector el propósito del

libro y también provee al lector un comentario en cómo producir un texto escrito. Al estar frustrado por no saber qué debería escribir en el prólogo, el “amigo” subraya dos puntos claves al “padrastró” y, consiguientemente, al lector: cómo llenar el espacio que existe en el principio del libro y el papel del libro en sí. Por ejemplo, falto de ideas de lo que debería escribir en el prólogo, el “amigo” le aconseja que incluya “los sonetos, epigramas o elogios que os faltan para el principio, y que sean de personajes graves y de título...” (10). Refiriéndose a la ficcionalización de Cervantes, junto con los consejos del “amigo” al “padrastró,” Mauricio Molho (1989) afirma:

De modo que tanto el enunciado de la portada como el mismo Prólogo concurren a un mismo fin, que es evacuar a Cervantes en beneficio del libro, al que se instala en un anonimato de doble o triple fondo, cuya manifestación primera son las piezas liminares firmadas no por amigos del autor, sino por personajes de papel, todos ellos héroes de caballerías, que acuden a ensalzar el libro y a sus protagonistas. (276)

Aquí, Molho comenta brevemente lo que los dos autores establecen desde el principio de la novela: la distancia narrativa. Según Friedman, esta distancia creada por Cervantes en el primer prólogo evoca la ironía: “The distance is ironic, not because the reader needs distance to grasp the irony but because, ironically, the distance between the subject and the object of the discourse is illusory” (248). Como la distancia es fundamental en crear en el lector la confusión de lo que es la realidad y la ficción, se analizará esta distancia más tarde en este ensayo. Volviendo al prólogo, Molho también aclara el punto de que los sonetos y las

escrituras dados en el principio de la novela, bajo el consejo del “amigo” del prologuista, vienen de personajes ficticios de los libros de caballería. Partiendo de este punto, queda claro el propósito de la novela, revelado por el álter ego de Miguel de Cervantes: “Y pues esta vuestra escritura no mira a más que deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballería...” (13).

Después de una década, sin embargo, el prólogo de la segunda parte de 1615 se enfoca en motivos bien diferentes en comparación con los del primer prólogo. Esto, sin duda, es debido al hecho de que otro autor, bajo el seudónimo de Alonso Fernández de Avellaneda, había publicado su propia segunda parte de *Don Quijote* en 1614. Mientras que el primer prólogo se desarrolla poco a poco, Miguel de Cervantes, en el segundo prólogo, no tarda en expresar el por qué de la introducción a su segunda parte:

¡Válame Dios, y con cuánta gana debes de estar esperando ahora lector ilustre o quier plebeyo, este prólogo, creyendo hallar en él venganzas, riñas y vituperios del autor del segundo *Don Quijote*, digo, de aquel que dicen que se engendró en Tordesillas y nació en Tarragona. (543)

Nos faltan en este segundo prólogo el tono travieso y los juegos engañosos que había en el primero. Al contrario, el lector se enfrenta a un prologuista con tono firme y con motivos fijos: rechazar y atacar la edición falsa que salió en 1614. Se puede decir que el motivo de Cervantes en el prólogo de 1615 es también preventivo porque no sólo rechaza el *Quijote* de Avellaneda sino que, al anunciar

la muerte de su protagonista, quiere evitar las futuras producciones de la obra (Friedman 276).

A pesar de las diferencias entre los prólogos de Miguel de Cervantes, los dos consisten en ciertos rasgos que Unamuno incorpora en su prólogo y post-prólogo. Unamuno adapta estos elementos para crear prólogos que también desorientan y confunden al lector. A la vez, quizá más que los prólogos de Cervantes, los de Unamuno hacen difícil para el lector distinguir entre la realidad y el mundo ficticio creado no sólo por Unamuno, sino también por Víctor Goti, el prologuista.

Quizá el más obvio paralelo entre la estructura del prólogo de Unamuno y el de Cervantes es la introducción del álgter ego, lo cual inmediatamente establece la distancia narrativa que sigue a lo largo de las dos novelas. En el caso de Unamuno, él se ficcionaliza por presuponer un encuentro con su prologuista en el cual el autor le da a Víctor Goti ciertas instrucciones:

Se empeña don Miguel de Unamuno en que ponga yo un prólogo a este su libro en que relata la tan lamentable historia de mi buen amigo Augusto Pérez y su misteriosa muerte, y yo no puedo menos sino escribirlo, porque los deseos del señor Unamuno son para mí mandatos en la más genuina acepción de este vocablo. (97)

En su edición de *Niebla*, Mario J. Valdés (2002) comenta que la manera en que Goti describe cómo Unamuno le ha encargado a escribir el prólogo lo pone al prologuista en una posición inferior al autor (22). A pesar de esta supuesta inferioridad, el hecho de que Víctor Goti diga que se había comunicado con

Unamuno introduce al autor en su propia obra de ficción. Así, Valdés aclara la ilusión que resulta de la inserción por parte de Unamuno:

Puesto que Augusto Pérez será el protagonista del texto que sigue y éste fue amigo del prologuista a quien Unamuno ha encargado el deber de presentar el libro, es de suponer que *Niebla* es una biografía que narra la misteriosa muerte de un hombre conocido por ambos, Unamuno y Goti. (23)

Las relaciones entre personajes y autor que salen de este aspecto biográfico, se complicarán a lo largo de la novela, lo que también contribuye a la duda del lector de la línea entre la realidad y la ficción. Además, el lector se da cuenta del hecho de que la autonomía narrativa es un elemento literario que escasea en el prólogo y también en la novela en sí.

La búsqueda de una autonomía del narrador se complica en el prólogo por el problema planteado por Unamuno en permitir a un autor desconocido que escriba el prólogo de su novela. Si aceptamos a Unamuno como escritor conocido y a Víctor Goti como el desconocido, el lector se da cuenta, a través de las palabras de Goti, de que Unamuno decide romper con la tradición de encargarse el prólogo de su libro a un autor conocido. En lugar de ajustarse a lo que era común, Unamuno deja que Goti lo escriba para que el “joven,” “desconocido” autor se dé a conocer. A pesar de ser una ruptura de la tradición, Goti nos dice que no importa porque “en rigor los libros más se compran por el cuerpo del texto que no por el prólogo...” (97). Sin embargo, Valdés afirma que esta actitud melancólica de Goti acerca de la importancia del prólogo produce duda en el lector acerca de la

importancia del prólogo, de ser prologuista, y la autoridad que lleva sus palabras en comparación con las del autor auténtico en el post-prólogo (24). Es posible que Unamuno quisiera plantear estas dudas en lector como un presagio al conflicto entre Goti y Unamuno acerca de la muerte, entre otros temas, de Augusto Pérez.

Antes de enfrentarse a esta discrepancia entre prologuista y post-prologuista, sería útil comentar un elemento quijotesco en el prólogo de Goti: la parodia. Igual que el prólogo de Cervantes se burla de los libros de caballería, el de Goti parodia los ensayos breves de Unamuno. Un resultado de esta autoparodia por parte de Unamuno, es el aislamiento del autor histórico con el autor textual. Es esta separación, sin embargo, que le da la oportunidad al lector de prepararse para el conflicto que se forma entre los dos.

Al concluir el prólogo, Goti, el autor textual, anuncia su desaprobación con la versión dada por Unamuno de la muerte de su amigo Augusto Pérez:

Pero debo hacer constar en descargo de mi conciencia que estoy profundamente convencido de que Augusto Pérez, cumpliendo el propósito de suicidarse, que me comunicó en la última entrevista que con él tuve, se suicidó realmente y de hecho, y no sólo idealmente y de deseo. (106)

Sin embargo, en el post-prólogo, Unamuno toma la palabra y se presenta como autor todopoderoso, a lo cual se refiere Valdés (22). La afirmación de Goti acerca de la muerte de Augusto le “hace sonreír” a Unamuno y nuestro autor histórico demuestra su fuerza literaria al dar detalles sobre lo que hizo con Augusto y cómo podría hacer lo mismo con Goti también. Es decir que, a través de su propio libre

albedrío y por ser el autor auténtico, digamos, él es capaz de dar vida a sus personajes ficticios y quitársela cuando quiera. Se nota que este conflicto entre Goti y Unamuno, según Rafael Dueñas, tiene lugar en dos sitios: el prólogo y el post-prólogo (1). Además de confundir al lector en cuanto a los sucesos de la muerte de Augusto, el hecho de que el desacuerdo aparezca en el prólogo y en el texto logra dos objetivos: distorsiona el concepto de tiempo y provee fluidez en el resto de la novela. Primero, con respecto al tiempo, hay que tener en cuenta la función común de un prólogo: anunciar lo que sucederá en la novela. No obstante, recordando que se escribió el prólogo de *Niebla* después de completar la obra, Dueñas comenta el efecto temporal: "...the fight between author and character intensifies in such a way that the future...discovery of the truth about Augusto's death becomes a present." Además, según Dueñas, al leer de la muerte de Augusto en el prólogo y en el post-prólogo, el futuro se convierte en un presente (1).

A pesar de la distorsión temporal, los prólogos también establecen una fluidez de lectura. El conflicto entre el autor histórico y el autor textual une no sólo el prólogo con el post-prólogo, sino que los une con el resto de la novela. Friedman aclara este punto en su propio análisis: "Unamuno draws no dividing lines between the prologue (and post-prologue) and the rest of the text. They are both bound by fiction and by its unyielding, if precarious, grip on reality" (275). Lo que resulta también de la disputa con Goti es la dualidad de Unamuno como

autor y personaje ficticio. En efecto, Unamuno ya se ha planteado como personaje en su propia novela por discutir las circunstancias de la muerte de Augusto, el protagonista de su historia ficticia, con Goti, otro ente de ficción. Además, Friedman nos ayuda a entender que Unamuno no sólo se hace un personaje que existe en el fondo, sino que desempeña un rol participativo en los acontecimientos de la novela:

By entrusting the prologue to Víctor Goti, Unamuno begins with the intersection of the historical author and his fictional alter ego. Each is a *nivolista*, each has a stake in the interpretation of Augusto Pérez's death, and each has a theory concerning the enigmatic death of the protagonist. (Friedman 275).

Aunque se considera la preocupación por los acontecimientos del protagonista y cómo se cuenta su historia es menos fuerte en el prólogo de *Don Quijote* en comparación con la del post-prologuista en *Niebla*, no hay duda de que los autores de ambas obras se plantean en sus mundos literarios desde el principio de sus textos. Los álter egos creados por Unamuno y Cervantes en sus prólogos bordean la línea entre lo pragmático y la poesía. Así, ambos autores sirven una doble función: creador y, a la vez, ciudadano de sus propios mundos ficticios (Friedman 276).

Capítulo 4

La distancia narrativa

Partiendo de la distancia creada en los prólogos en *Niebla* y en *Don Quijote*, los autores de ambas novelas incorporan varias técnicas literarias a lo largo de sus obras para flotar alrededor de la acción, entrando en ella en momentos muy obvios, mientras que en otros no se percibe muy bien su presencia. Estas técnicas, a veces similares, sirven los propios motivos de cada autor y, sin duda, desorientan al lector para el que será difícil distinguir entre lo real y lo ficticio.

Molho nos recuerda la importancia de la narración, específicamente en estas dos obras: “No debe perderse de vista, pues, que lo determinante no es el narrar, sino la posición desde donde se narra” (273). Así, se ve que el juego narrativo de Miguel de Cervantes desempeña un rol bien importante no sólo en la acción de la novela, sino que en el desarrollo de otro tema significativo del texto: la creación de lo escrito. Antes de embarcarnos en un análisis detallado de las voces narrativas y el efecto que ellas tienen en la habilidad del lector para percibir lo real, será preciso repasar brevemente el engaño de Cervantes acerca de la narración.

El manuscrito en el que se basa la primera parte de la historia de don Quijote concluye después de la batalla entre el personaje central y el vizcaíno de

una señora en el capítulo VIII. Sin embargo, el narrador cuenta del descubrimiento de otro manuscrito en Toledo que es la verdadera historia de don Quijote, escrita en árabe. El narrador pide a un “morisco aljamiado” que la traduzca al castellano y es este manuscrito el que se convierte en la fuente para los sucesos de don Quijote hasta el final de la novela (Mancing 23).

La traducción de este nuevo manuscrito logra establecer lo que Molho ha titulado “una pluralidad de autores,” uno de los elementos más ingeniosos de la obra. (277). Sin embargo, esta “pluralidad” ha sido un aspecto polémico con respecto a la estructura narrativa de la obra. Aquí me gustaría introducir un entendimiento básico de esta estructura y, después, compararlo con otro análisis más detallado. Para empezar, Mancing nos dice lo siguiente: 1) se puede identificar el que narraba antes del capítulo VIII como Cervantes, 2) se puede considerar a Cide Hamete Benengeli el segundo autor y, 3) se puede clasificar al morisco como el tercer autor. Para aclarar este punto, Mancing nos da este sistema narrativo:

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

Aunque se nota muy clara aquí la paternidad literaria de la novela, la pluralidad creada por Cervantes también se complica a través de los varios puntos de vista del “yo” que surge de esta técnica literaria.

En la parte principal de la novela, el primer “yo” que aparece es el de esa frase súper-famosa: “En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme” (27). Molho nos recuerda que el único yo que viene antes de ese es el yo del prólogo. Entonces, ¿es el yo del prólogo el mismo yo que vemos en la primera oración de la novela? Según Molho, los dos son bien diferentes y, así, tienen funciones bastante distintas también. Por ejemplo, él considera el yo del prólogo como un yo “liminar” y “persistente” (277). Molho sí tiene razón en que el yo prologante no cambia tanto como el de la narración, sin embargo, creo que igual que es “persistente” a lo largo del prólogo, este yo también es fundacional. Si tenemos en cuenta el análisis de Friedman acerca del prólogo de Unamuno en *Niebla*, se puede notar que corresponde al prólogo de Cervantes en que es también “bound by fiction.” El prólogo de Cervantes es el principio del juego narrativo que dura por el resto de la novela y establece una introducción ficticia al mundo creado por Cervantes. Entonces, aunque no cambia de forma, el persistente yo del prólogo provee la fundación para el engaño de la voz narrativa por el cual el lector se pierde.

En cuanto al yo apertural, o sea el que aparece en el principio de la novela, Molho comenta que es un yo “efímero” y que “desaparece subrepticamente.” Como resultado, Molho admite que, dentro de esta primera instancia narrativa y las que siguen: “es imposible demostrar que esos yo remiten a un referente común y único.” (277). No obstante, utilizando lo que llama la segunda instancia

narrativa, al final del capítulo VIII, Molho acierta en que la novela resulta en dos autores: “el ‘desta historia’ y el de la historia que ‘el autor desta historia’ transcribe.” Así, el problema es: ¿con cuál de estos dos autores se puede identificar como el *yo* apertural? Al no darnos respuesta, Molho señala a la manera en que este problema se complica con la llegada de un tercer autor: “Bien es verdad que el segundo autor de esta obra no quiso creer que tan curiosa historia estuviese entregada a las leyes del olvido...no se desesperó de hallar el fin de esta apacible historia...le halló del modo que se contará en la segunda parte” (83). Lo interesante es cómo este segundo autor tiene su propia voz: “Causome esto mucha pesadumbre...” (84). Este *yo* es el que revela el descubrimiento del manuscrito escrito en árabe por Cide Hamete Benengeli (279). Como he mencionado antes, a pesar del entendimiento básico dado por Mancing, hay también varias interpretaciones en cuanto a la cantidad de autores de la novela y la función de ellas.

Al utilizar los comentarios de Mancing y Molho, será aún más fácil seguir la teoría de J.A.G. Ardila y Parr en su análisis narrativa de *Don Quijote*. Como consecuencia de las varias interjecciones narrativas, se puede distinguir, según Ardila, cuatro narradores: 1) el “archivista manchego” que abre la novela y la narra hasta el capítulo VIII; 2) el *yo* que toma la palabra en el capítulo IX; 3) Cide Hamete Benengeli - “que en rigor no es narrador porque no narra nada -; y 4) el morisco que traduce el manuscrito arábico al castellano. Entre los cuatro, no hay

duda de que el que domina es el segundo. Así, se puede referir al análisis de Parr y su clasificación del segundo autor como “supernarrador” y el poder sobre la narración que demuestra:

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).

Además de servir como punto referente para aclarar el juego narrativo de Cervantes, utilizaré este término también en mi análisis de la narración en *Niebla*. Volviendo al *Quijote*, sin embargo, y partiendo del punto de Parr, creo que este segundo autor desempeña un rol fundamental por otra razón principal: es el que introduce al lector a Cide Hamete Benengeli (El Saffar 288).

Esta “editorial voice” se convierte en un aspecto necesario dentro del contexto de la metaficción de la novela. Puesto que ya he comentado la aparición de Cide Hamete Benengeli, es preciso enfocarse en el propósito de este autor-narrador. Principalmente, Cide Hamete Benengeli sí sirve para entrar al lector en el juego narrativo de Cervantes, sino también este tercer narrador de Ardila contribuye al aspecto metaficticio de la obra. Refiriéndose a Cide Hamete Benengeli, Ruth El Saffar dice: “El supuesto autor del *Quijote* es un personaje importante de su propia novela; él habla, y los demás hablan de él, como acontece

con los otros personajes” (289). Para analizar en más detalle la primera parte de esta afirmación, hay que tener en cuenta que, aunque Cide Hamete no narra explícitamente, como Parr acierta, podemos decir que Cide Hamete habla por las palabras traducidas del marisco. Así, el lector se enfrenta a la fachada del juego narrativo: la validez de la historia de don Quijote. Y al presentar a Cide Hamete en el capítulo IX, es el segundo autor de Parr el que nos da explicación de la apariencia de cualquier error en la historia:

Si a ésta se le puede poner alguna objeción cerca de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor arábigo, siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos; aunque, por ser tan nuestros enemigos, antes se puede entender haber quedado falto en ella que demasiado. (88)

Así, las incongruencias en la historia de nuestro caballero andante son la culpa de Cide Hamete, pero son notadas por la “editorial voice” del supernarrador. Con respecto a la segunda parte del análisis de *El Saffar*, el lector se enfrenta al aspecto de metaficción de la obra. Según Patricia Waugh, la metaficción es “a term given to a fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality” (2). Lo interesante en este caso, sin embargo, además del entendimiento de los personajes de su existencia ficticia, es el hecho de que tengan conocimiento de Cide Hamete como autor-narrador (*El Saffar* 289). Preguntando a Sansón Carrasco, don Quijote hace mención de él al principio de la segunda parte: “¿verdad es que hay historia mía y que fue moro y sabio el que la

compuso?” (567). De hecho, se ve esta preocupación por parte del protagonista a medida que va leyendo la segunda parte.

Como consecuencia de esta preocupación, la aparición de Cide Hamete en la narración se hace más frecuente en la segunda parte y sirve para lograr dos objetivos: 1) mantener no sólo la distancia entre lector y autor sino también la que existe entre autor y personaje; y 2) seguir avanzando el juego metaficticio de la obra. El Saffar afirma que, a través de la introducción de Cide Benengeli en el capítulo IX y la preocupación que sigue creciendo en la mente de don Quijote, Cervantes crea una tensión entre el que controla y los controlados que “mueve y da vida a la obra” (292). Además, puesto que no conocemos a Cide Hamete hasta el capítulo VIII, se nota en los primeros capítulos de la obra una relación de independencia y dependencia entre el controlador y el controlado. El análisis de El Saffar revela que esta relación entre autor y personaje puede ser también una razón por la cual Cervantes decidió esconderse detrás de Cide Hamete hasta el final de la novela (299). Esta lucha por independencia es también la que inserta a Cide Hamete en la novela en sí porque, utilizando el diálogo citado anteriormente entre Sansón Carrasco y don Quijote, se nota que Cide Hamete no sólo es alguien de quién comenta nuestro protagonista, sino que se desarrolla en un personaje dentro del contexto de la ficción que “tiene que defenderse contra las opiniones que tienen sus personajes sobre la precisión e importancia de sus pensamientos y hazañas” (293).

Sin embargo, como no narra Cide Hamete de una manera explícita, es menester mencionar que se consigue esta defensa por la presencia del narrador que domina la narración a lo largo del texto. Entonces, a pesar de la necesidad de exponer los argumentos a favor de su propia importancia y el enfoque corriente de los acontecimientos de don Quijote como personaje central, Cervantes no omite oportunidades para reclamar la atención de lector y, así, “establecer la sensación de distancia entre personaje y narrador.” Una de las maneras en que demuestra su poder, según El Saffar, es a través de las interrupciones en la narración: “Al acabar un capítulo en mitad de una historia, o al remitir al lector al capítulo precedente o al siguiente, el autor se entremete en el relato para recordar al lector su poder, y la existencia del libro frente a la del personaje” (293).

Además de mantener la distancia y reafirmar el poder narrativo, la aparición de Cide Hamete en la historia de *Don Quijote* también desempeña un rol principal en el auto-conciencia literaria y en lo cómico de la novela. Igual que El Saffar comenta la intención del narrador de quitar el enfoque de don Quijote, Howard Mancing también acierta la importancia de Cide Hamete en lo humorístico de la novela: “Don Quijote himself is a less comic and more pathetic character in part 2 of the novel than he was in part 1, but overall the humor in the novel continues to a high degree because of the comedy provided by Cide Hamete” (114). Creo que el deseo de re alinear la mirada del lector y, a la vez, le hace reír culminan al principio del capítulo VIII de la segunda parte:

«¡Bendito sea el poderoso Alá!», dice Hamete Benengeli al comienzo de este octavo capítulo. «¡Bendito sea el poderoso Alá!», repite tres veces, y dice que da estas bendiciones por ver que tiene ya en campaña a don Quijote y a Sancho, y que los lectores de su agradable historia...que se les olviden las pasadas caballerías del ingenioso hidalgo y pongan los ojos en las que están por venir...(601)

Aquí se nota la interrupción por parte de los dos narradores que demuestra no sólo la exclusividad del uno al otro, sino el poder que ejerce sobre el lector. Al mismo tiempo, el lector también empieza a reírse de otro personaje en vez de ver las hazañas del caballero andante como la base de lo cómico.

El juego narrativo detallado de Cervantes establece una distancia entre los personajes que controla y también entre sí mismo y el lector. El logra mantener esta distancia a través de la creación de una jerarquía narrativa que es dominada por el segundo narrador. Este *yo* que aparece al principio del capítulo IX de la primera parte es también el que presenta al historiador Cide Hamete Benengeli, quién se hace personaje-narrador en el mundo ficticio de Cervantes. Cide Hamete se distingue de los otros personajes y narradores porque es parte fundamental de la tensión que surge de la lucha por la independencia entre el controlador y los controlados. A la vez, Cervantes se esconde detrás de él, una técnica imitada por Unamuno, para orientar al lector y para contribuir, a veces de forma humorística, a la auto-conciencia de la obra en sí.

Partiendo de las técnicas utilizadas por Cervantes, Unamuno también construye una distancia entre el lector y los (prot)agonistas que habitan el mundo

que ha creado. Con una lectura cuidadosa, el lector se da cuenta de que Unamuno logra producir esta distancia a través de dos técnicas fundamentales: el uso de Víctor Goti como personaje y narrador y la mimesis como técnica narrativa. Estas dos herramientas literarias ayudan a Unamuno a establecerse como ente que flota en el fondo de la acción, o sea, como el “supernarrador” de su *nivola*.

Quizá por recibir su inspiración de la gran novela de Cervantes, Unamuno elige utilizar su prologuista como escudo narrativo, de tal forma que refleja lo que Cervantes hizo con Cide Hamete Benengeli. No obstante, es importante tener en cuenta de que, como afirma acertadamente Friedman, Unamuno no copia a Cervantes sino que él “forges his own literary inscription” (244). Así, recordando como la distancia ya se surgió en el prólogo, Unamuno utiliza Víctor Goti con un propósito semejante a lo de Cervantes:

... Víctor Goti is a dialogue partner, and he brings cynicism and wit to the proceedings. He is smart and a smart aleck, and he is also a novelist, a *nivolista*. Unamuno gives the writer within the narrative the opportunity to discuss the theory of the *nivola*, to spur and annoy Augusto, and thus to complement the author and the main character. What could have been a treatise on form is now a part of literature, with Unamuno comfortably ensconced in a foreground that presents itself as a background. (Friedman 251)

Aunque Friedman lo compara con Sancho Panza por su interacción con Augusto, se puede caracterizar a Goti como elemento cuya función es similar a la de Cide Hamete: esconder al autor verdadero hasta que éste toma la decisión de entrar en su mundo ficticio. Mientras que la risa provocada por las interrupciones de Cide

Hamete provee una alternativa al enfoque en el caballero andante, Víctor Goti también desempeña su propio rol en la narración. Como ha dicho Friedman, Goti no duda en expresar sus ideas acerca de la teoría literaria y su creación de la *nivola*: “Invento el género e inventar un género no es más que darle un nombre nuevo y le doy las leyes que me place. ¡Y mucho diálogo!” (200). En esta aclaración es más fácil ver las varias funciones que Goti maneja en la obra. Primero, su escritura de la *nivola* añade otra dimensión al largo alcance de la metaficción creada por Unamuno. Segundo, es menester notar que Goti es el mecanicismo por el cual el autor histórico, Unamuno, presenta su teoría de la *nivola* al lector. Así, Goti es el personaje que se convierte en autor, mientras que Unamuno, como veremos un poco más adelante, es el autor que se convierte en personaje. Esta “ventriloquía” por parte de Unamuno es “part of the entertainment value of the work and part of the fragmented ego of Miguel de Unamuno” (Friedman 266).

Fuere lo que fuere, es necesario comentar el aspecto de “theory in praxis” que Goti representa porque es fundamental no sólo para entender a Unamuno como escritor sino para apreciar la novela en sí. Volviendo a la teoría de la *nivola* de Goti, o sea Unamuno, vemos que Augusto tiene preguntas de cómo funcionará este nuevo género que está lleno de diálogo: “Y cuando un personaje se queda solo?”, a lo que Víctor Goti responde: “Entonces...un monólogo” (201). Además

de tomarlo como comentario chistoso acerca de la propia estructura de *Niebla*, este intercambio señala otro elemento unamuniano: la *mimesis*.

Este modo narrativo surgió a fines del siglo XIX para validarse como la base literaria para las novelas que salieron en esa época. Al insertar actuaciones diálogos y dramatizaciones en la novela, Unamuno, entre muchos otros, quería “producir la ilusión de que el personaje habla en palabras directas” (47). Es decir, conocemos a los entes ficticios de Unamuno a través del diálogo, el monólogo y las interacciones de sus personajes con el resto del mundo creado en la novela. Este modo se distingue de la *diégesis*, lo cual depende totalmente del relato de una historia narrada desde un punto de vista de alguien que está fuera de la acción. Sin embargo, en la *novela*, se puede notar que la *mimesis* es la forma que domina la mayoría de los sucesos en la historia. Por ejemplo, el diálogo es un rasgo corriente a lo largo de la novela y “cuando un personaje se queda solo” se puede ver que el monólogo interviene como modo narrativo de la historia.

En el caso de *Niebla*, es el monólogo de los personajes lo que le abre los ojos del lector a los sentimientos más íntimos, más espirituales del personaje. Aludiendo a los personajes de Unamuno, en contraste con la acción-enfocada personaje de don Quijote, Friedman acierta: “His characters put thoughts before actions. They intellectualize, philosophize, and often fail to distinguish between mental exercises and feelings. We get to know them through their minds, and the physical world becomes a type of supplement” (246). Siguiendo con una

comparación con don Quijote, me parece que este “physical world” como complemento se convierte en un mundo complementario y trágico cuando Augusto se da cuenta de que el mundo exterior y las palabras habladas por los que lo habitan no concuerdan con sus propios pensamientos; un malentendido que le preocupaba a don Quijote también. Regresando al tema de monólogo, tiene sentido que Unamuno utilice tanto el monólogo como modo narrativo porque, en su búsqueda interminable de producir una obra real, Unamuno quiere señalar al lector que: “sus agonistas – o si queréis los llamaremos personajes – sean reales, realísimos y con la realidad más íntima, con la que se dan ellos mismos en puro querer ser o en puro querer no ser” (Unamuno 972).

No obstante, Unamuno elige, a veces, romper con el puro monólogo por ocuparse en presentar el psicorrelato. Así, según Isabel Criado Miguel, le da la oportunidad de “asumir directamente el análisis del pensamiento de sus agonistas con absoluta omnisciencia, aunque «neutra», cuando quiere dar la ilusión de realidad, y porque le permite decidir sobre las vidas y conciencias de sus criaturas” (51). Lo que es más, es que, en ciertos momentos, Unamuno abandona los dos, el monólogo puro y el psicorrelato, para ampliar los sentimientos internos de sus agonistas:

Y ahora, próximo a casarse con Eugenia, le atormentaba más lo que Mauricio le dijera de llevarse a Rosario. Sentía celos, unos celos furiosos, y rabia por haber dejado pasar una ocasión, por el ridículo en que quedó ante la mozueta. «Ahora estarán riéndose los dos de mí – se decía -, y él doblemente, porque ha dejado a Eugenia encajándomela y porque se me

lleva a Rosario.» Y alguna vez le entraron furiosas ganas de romper su compromiso y de ir a la conquista de Rosario, a arrebatársela a Mauricio. (266)

Se ve que, con este modo narrativo, los sentimientos de Augusto se revelan por sus propios pensamientos y a través de la “incursión” en su proceso mental por parte de Unamuno. Esta técnica, que está muy próxima al monólogo interior, le da al lector dos avenidas por las cuales pueden llegar a mejor entendimiento de los agonistas de la *nivola*.

Además del diálogo y el monólogo, las acciones de los agonistas en *Niebla* también añaden al aspecto mimético de la obra. Hay algunos críticos que dicen que fue la intención de Unamuno crear no sólo una obra real, sino una obra dramática. Se percibe esta dramatización al principio de la novela cuando el lector conoce a Augusto por primera vez: “Al aparecer Augusto a la puerta de su casa extendió el brazo derecho, con la mano palma abajo y abierta, y dirigiendo los ojos al cielo quedóse un momento parado en esa actitud estatuaria y augusta. No era que tomaba posesión del mundo exterior, sino que era que observaba si llovía” (109). Antes de perderse en los pensamientos de Augusto acerca de la fealdad de tener que usar las cosas, hay que reflexionar sobre las aparentes acotaciones dramáticas que Unamuno le da a su agonista principal. Aquí sería un punto perfecto para demostrar el genio de Unamuno y como conecta todo: la *mimesis* por el diálogo y el monólogo, y la *nivola* a través de sus ojos, sino por la boca de Goti. Unamuno mantiene la distancia narrativa a través de las situaciones teatrales

como esta y, al mismo tiempo, se queda detrás de Víctor Goti mientras que expresa su teoría de la *nivola*: “mis personajes se irán haciendo según obren y hablen, sobre todo según hablen; su carácter se irá formando poco a poco. –Y hay psicología?. ¿Descripciones? – Lo que hay es diálogo; sobre todo diálogo. La cosa es que los personajes hablen, que hablen mucho aunque no digan nada” (199).

Este vacío de la comunicación verbal entre los personajes es algo que le preocupa al autor en la vida verdadera; tanto es así que Unamuno elige trasladarlo a su mundo ficticio. Como resultado, se ve que el aspecto mimético de la novela, o sea, la unión de los pensamientos de Augusto con la representación dramática y sus diálogos con otros personajes, no viene sin la polémica típica unamuniana. Volviendo a los pensamientos de Augusto durante ese primero acto teatral, por ejemplo, Frances Wyers ayuda al lector a entender la importancia de los pensamientos de los personajes, sobre todo los de Augusto, desde el principio de la novela. Él comenta la insatisfacción que tiene Unamuno hacia la lengua hablada porque lo verbal “imprisons,” “distorts” y “falsifies” lo pensado (330). Por eso, en cuanto al tema de la *nivola* de Víctor y Unamuno, el monólogo aparece como el elemento más mimético porque el lenguaje hablado no lo contamina. Más, incluso cuando el autor inventa “un perro a quien el personaje se dirige,” son los pensamientos los que salen de la mente del personaje y llegan a la página para el lector. No obstante, lo que puede hacerse confusa es la razón por la cual Unamuno utilice tanto diálogo. Al insertar su análisis junto a las palabras de

Unamuno, el lector se enfrenta a la veracidad del desagrado de Unamuno por la comunicación verbal: “Because the world depersonalizes consciousness...Between two speakers there is the intervening medium of language, the world, that belongs to neither one nor the other: ‘this intruder envelopes them and at the same time that it creates communication, it separates them’” (Wyers 332). Entonces, el lector, quizá, se pregunta: ¿por qué hay tanto diálogo en la novela? Puede ser por la decisión de Unamuno, o para confundir más al lector o, quizá más probable, es otra manifestación del forcejo interior de Miguel de Unamuno, reflejado en su literatura.

Hay ciertos críticos que argumentarían que el diálogo domina la obra porque la *mimesis* pura no se puede conseguir en el género de la novela. Antes de seguir más adelante, sería necesario una breve disquisición: Unamuno utiliza la *mimesis*, o sea las palabras interiores y las acciones de los personajes, para que el lector los conozca sus agonistas. Esta *mimesis* se manifiesta en varias formas: el diálogo que los personajes tienen entre sí mismos, el monólogo interior y el que interrumpe Unamuno para aclarar los sentimientos del personaje, y en las situaciones teatrales que Unamuno diseña en su obra. Bien, lo que se complica en este análisis, sin embargo, es si la *mimesis*, de verdad, se puede incorporar en una obra literaria.

Según Criado Miguel, uno de los críticos que opina que Unamuno no logra integrar la *mimesis* en su novela es Gerard Genette. Este crítico “defiende

que la *mimesis* no existe en la novela” y que “la noción de mostrar como representación o imitación es totalmente ilusoria en el relato...” (47). Además, en vez de la *mimesis*, Genette reconoce lo que él llama un “relato de palabras.” Este técnica narrativa se encarga del modo narrativo de reproducir los pensamientos de los personajes ficticios en lo escrito. Como tal, “este relato” da la ilusión de los personajes creándose a sí mismos o de los mundos que existan, sin la intervención del narrador. Si, por el momento, se toma el argumento de Genette como cierto, hay que preguntarse: ¿hay un foro literario en que la *mimesis* puede funcionar como modo narrativo? Genette mantiene que es en la “representación dramática” donde la *mimesis* puede ser utilizada porque “de esta forma la palabra del personaje se convierte en acto, y se identifican moralmente en el discurso pronunciado, los gestos y el discurso interior que manifiesta estados del alma” (47). Así, quizá, es una de las razones por la cual se ve tanta dramatización en las obras unamunianas, incluyendo *Niebla*. Al revelar al lector que los personajes reales que Unamuno intenta crear en sus novelas se relacionan por el diálogo y demuestran sus pensamientos, sus almas, a través de sus *acciones*, Unamuno pretende fingir la realidad que la pura *mimesis* no es capaz de lograr (49).

A pesar de este deseo de Unamuno, hay varios elementos de su novela por donde tiene al lector pendiente de esa línea entre la realidad y la ficción. Ya hemos visto la mayoría de ellos: su auto-ficcionalización en el prólogo, cómo se esconde, en ciertos momentos, detrás del Víctor Goti, el narrador-personaje, y la

manera en que Unamuno, autor-narrador que pronto se hará personaje, crea representaciones teatrales para que los almas de sus personajes se revelen no por la narración, sino por sus propias acciones. No obstante, antes de aparecer en su obra, Unamuno logra mezclar lo real con la ficción por su implementación expansiva de la metaficción.

Esto se lleva a cabo a través de otro juego narrativo de Unamuno en que enreda al lector en un proceso narrativo que parece ir paralelo a la narración de la novela en sí. Recordando que Unamuno se ficcionaliza en el prólogo y que, en ciertos momentos, se esconde detrás de Víctor Goti y, en otros momentos, interviene en la narración para dar más detalles de los sentimientos más íntimos de sus personajes, quizá la hazaña más ingeniosa es la manera en que parece narrar junto a Goti. En esto, se ve cómo Unamuno, usando la narración de Cervantes en *Don Quijote* como base, crea su propia telaraña narrativa que confunde y entretiene al lector.

Para volver a utilizar términos familiares, el lector se da cuenta en el prólogo de que Unamuno se establece como “supernarrador.” No obstante, después de haber averiguado que Víctor Goti es personaje ficticio y, a veces la voz de Unamuno, el lector descubre también que él está escribiendo su propia obra de ficción dentro de la ficción creada por Unamuno. Como ya he mencionado, la teoría literaria de Unamuno acerca de la *nivola* es expresada por Goti. Sin embargo, en estos momentos cuando Goti habla de *su* nivola, no hay

duda de que estas aclaraciones deberían resonar con el que lee *Niebla* porque concuerdan con lo que está leyendo. Por ejemplo, “el diálogo” de los personajes en la novela Víctor Goti y su deseo de que “hablen aunque no digan nada” le debería hacer reír al lector porque esto es lo que *Niebla* ha sido hasta este punto.

Paul Olsen comenta bien este asunto:

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’s novela is *Niebla*, which at this point becomes totally self-reflexive.” (83)

De este juego, se puede notar no sólo el paralelismo entre la historia que escribe Goti y la de Unamuno, sino también las similitudes entre *Niebla* y *Don Quijote*. Por ejemplo, Friedman ve una correlación entre las relaciones de los narradores de las dos obras: “the aspiring writer Víctor Goti is to Augusto Pérez as the Arab historian Cide Hamete Benengeli is to don Quijote. Cide Hamete and the narrators within the text remind the reader of a work in progress, as does Goti’s *novela*, whose plot is eerily and engagingly reminiscent of Unamuno’s” (303). Además, Cide Hamete y Víctor Goti desempeñan un papel doble porque, aunque nunca narran al lector, ambos sirven como entes de ficción en que los supernarradores pueden esconderse, lo cual les provee un sitio desde el cual ellos pueden presentar su escritura junto a las de Cervantes y Unamuno. Entonces, con respeto a Unamuno y su obra, la *novela* es invención suya pero, a través del proyecto de

Goti, este nuevo género consiste en una “poética interna” porque su imagen está reflejada en sí mismo.

Regresando al resultado de la obra paralela de Goti, surgen dos voces autoriales: la de Miguel de Unamuno, el autor-narrador y la de Víctor Goti. No obstante, las dos voces se difieren bastante. Goti, según Ardila, es “narrador homodiegético y no omnisciente” mientras que Unamuno es “narrador heterodiegético y omnisciente.” Así, hablando de los sentimientos de Augusto, Unamuno vuelve a declararse, poderosamente, el supernarrador a finales de la novela antes de su encuentro con su agonista: “pues en las vicisitudes de su vida sabía yo tanto como él, y se lo demostré citándole los más íntimos pormenores y los que él creía más secretos” (277).

Pese a la distancia narrativa establecida por Cervantes y Unamuno, ambos autores también logran acercar al lector a través de sus juegos narrativos. Así, es menester mencionar que estos juegos no son triviales sino cruciales, sobre todo, para desdibujar la línea entre la realidad y la ficción. Principalmente, se logra esta confusión por la presencia de Cide Hamete Benengeli y Víctor Goti y los roles que desempeñan como narradores y personajes. Además, su participación en las obras ficticias de las cuales son partes, contribuye a la gran ilusión de lo que es real y lo que es un fingimiento de la realidad creado por los autores.

Capítulo 5

La realidad y la ficción

Las novelas de Cervantes y Unamuno rompieron con lo que era normal durante sus propias épocas; *Don Quijote* nació del deseo de Cervantes de acabar con las novelas de caballería mientras que Unamuno, limitado por las normas del realismo convencional, desarrolló un género literario, la *nivola*, que llegaría a representar sus propios sentimientos y preocupaciones acerca de la literatura y la vida en general. Además, los personajes distintos y complicados de ambas obras, don Quijote y Augusto Pérez, atraen al lector a sus historias y a sus sucesos por su comportamiento, sus interacciones con otros personajes y por sus ideas distorsionadas. Las historias de estos personajes se cuentan a través de ciertas técnicas narrativas creativas por parte del autor que establecen una distancia entre el narrador y el lector y, al mismo tiempo, funcionan de tal forma para que el lector se acerque a los personajes y empiece a preocuparse de ellos.

La distancia creada por las técnicas narrativas de Cervantes y Unamuno es también por donde se puede comenzar a notar una mezcla de lo real y la ficción. Al producir esta “niebla,” el lector se enfrenta a una obra que sigue haciéndose, un hecho descubierto por los personajes principales a lo largo de sus historias. En el caso de *Niebla*, sin embargo, se atraviesa completamente hasta que el mundo ficticio se entrelaza con el mundo verdadero. Así, la línea entre la realidad y la

ficción no es meramente borrosa, sino que es destrozada. Refiriéndose al capítulo veinticinco, Blanco Aguinaga expresa elocuentemente el significado de esta ruptura literaria: “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).

A lo que Aguinaga se refiere aquí es al momento en que Unamuno se mete en su novela al final del capítulo XXV, después de una discusión filosófica entre Goti y Augusto acerca de la imaginación y lo que significa dudar y pensar. Al no dejar que sus entes de ficción sigan en este intercambio filosófico, Unamuno interrumpe para proclamarse no sólo “el autor de esta nivola” sino “el Dios de estos pobres diablos novelescos” (252). No obstante, mientras que Unamuno considera a sus personajes como entes subordinados, él también le deja abierta la puerta para que Augusto pueda responder a esta posición altiva de Unamuno en su futuro encuentro. Además de ridiculizar a sus personajes, el autor histórico se burla de ellos por no creer que pueden “reach beyond the aims and insights of their authors” (Friedman 259).

Quizá empujado por esta aclaración, Augusto busca a Unamuno, quien aparece como personaje en su propia *nivola* con quien Augusto procura hablar de su deseo de suicidarse. Sin embargo, antes de centrar en un análisis detallado de

esta escena famosa, sería preciso entender el por qué de esta intervención literaria por parte de Unamuno. Al conocer las razones por las cuales Unamuno se mete en su *nivola*, el lector tendrá más conocimiento acerca de las teorías unamunianas y, por medio de estas hipótesis, verá cómo lo real se entretreje con la fantasía. En el meollo del asunto de la visión de Unamuno se encuentra su preocupación por su propia mortalidad. Aunque esto se examinará más concretamente más adelante en este ensayo, creo que sirve bien un análisis breve de Wyers: “In *How to Write a Novel* Unamuno relentlessly examines the hazards the novelist confronts in his production of a fictional work as well as in the creation of his own personal in fame. Far from disappearing into textuality, this author struggles for personal identity and personal survival” (343). Se nota que Unamuno lucha por no estar perdido y por no caer rendido ante su producción ficticia. Es decir que Unamuno no quiere ser “víctima de su propia escritura” y, así, se entra en el mundo ficticio de su propia creación (Wyers 344).

El mundo verdadero de Unamuno y el de ficción de Augusto chocan en el capítulo XXXI cuando Augusto llega a la biblioteca de Unamuno como “un fantasma” para consultar con él sobre su aparente decisión de quitarse la vida. Inmediatamente, como Friedman afirma, la realidad y la ficción se mezclan, incluso a través de los ojos del autor: “Unamuno takes pains to differentiate the *hombre de carne y hueso* from the *ente de ficción*, but, evoking Sor Juana Inés de Cruz, Velázquez, and Cervantes, among others, he places artists within (and

alongside of) works of art and works of art in the world at large. Unamuno is the fiction, and Augusto Pérez is in Salamanca” (261). Aquí, como muchos críticos, Friedman hace referencia a la relación de *Niebla* y *Don Quijote* con la obra maestra de Diego Velázquez, *Las meninas*. Es una comparación adecuada porque en las tres obras los creadores sí aparecen junto con sus creaciones. No obstante, en cuanto a la *novela* de Unamuno, me gustaría extender este análisis de la obra de Unamuno al mundo artístico. Así, propongo que existe otro ejemplo del mundo artístico que mejor representa lo que hace Unamuno en su obra: la muerte de *El entierro del Conde de Orgaz* de El Greco.

En una de sus obras más impresionantes, El Greco logra lo que hace Unamuno en *Niebla* al ponerse en su obra, junto con sus creaciones. La comparación anterior entre Cervantes y Velázquez destaca el hecho de que, a la vez que se introducen en sus propias obras, ambos creadores también atraen la atención del espectador hacia sus creaciones, don Quijote y Margarita (Friedman 237). No obstante, en las obras de El Greco y Unamuno, parte del enfoque principal se centra en los propios creadores. Por ejemplo, en *El entierro del Conde de Orgaz*, se fija en la figura que está localizada por encima de la cabeza, con la mano extendida y el que nos mira directamente (Peláez Malagón 1). Para entender cómo se relaciona con lo que logra Unamuno y, también, para evitar lo que él afirma en *Tres novelas ejemplares y un prólogo* de que “a cualquier cosa llaman puros conceptos o entes de ficción los críticos,” (CITE) propongo que

aceptemos a Augusto de la manera que le gustaría a Unamuno: como *real*, de carne y hueso, con características humanas. Entonces, ya que Unamuno tiene la intención de crear un personaje *real* y, quizá por eso, vemos nuestros forcejeos internos en cuanto a nuestra identidad reflejados en él. De esta forma, al encontrarse con Augusto, Unamuno también se enfrenta a los sentimientos humanos y hace frente a las preocupaciones acerca del libre albedrío del lector. Es decir que nos mira a los ojos, igual que El Greco en *El entierro del Conde de Orgaz*. Y es con esta mirada que Unamuno hace que el lector confunda lo real con lo ficticio y, como resultado, el lector se pregunta si todo esto es un “sueño de Dios, o de quien sea, que se desvanecerá en cuanto Él despierte, y por eso le rezamos y elevamos a Él cánticos e himnos, para adormecerle, para acunar su sueño” (201).

Además de esta mirada y enfrentamiento a la condición humana, es menester tener en cuenta de que Unamuno también se comunica con el lector en esta escena famosa a través de las palabras de Augusto Pérez. Al romper la barrera entre la realidad y la ficción, Unamuno nos da sus propias ideas acerca del “hecho” de que Augusto no sea capaz de suicidarse porque no es, “a living, breathing man, but a figment of the author’s imagination, a literary character” (Friedman 261). Parte del argumento de Augusto consiste en que Unamuno también es ente de ficción y “un pretexto para que mi historia llegue al mundo” (279). Y es a través de las palabras de Augusto, irónicamente, en su discusión

filosófica con Unamuno cuando el lector se familiariza con otra teoría unamuniana: “Vamos a cuentas: ¿no ha sido usted el que no una, sino varias veces, ha dicho que don Quijote y Sancho son no ya tan reales, sino más reales que Cervantes?” (279). Es decir que Augusto ha utilizado un argumento de Unamuno para luchar contra éste y declarar que el autor no existe más allá de sus propios personajes. Esta interdependencia la expresa bien por el doctor, al examinar el cuerpo muerto de Augusto al final de la novela: “... No se existe sino para los demás...” (292). Partiendo del concepto expresado en esta cita, Weber afirma que la existencia a la cual se refiere el doctor es una existencia que se reside en las mentes de otros. Así, todos se convierten en entes de ficción y, así, “fiction is the only reality” (213).

Al desarrollar esta afirmación, Weber comenta un aspecto cíclico de la *novela* que añade al tema de la ambigüedad entre la realidad y la ficción. Este elemento cíclico vuelve a aparecer a medida que va leyendo el texto y nos regresa a la primera confusión de lo real y lo imaginado que creó la trama de esta obra:

The confounding of fiction and reality takes us back to where the whole story began. Augusto had fallen in love with his own fantasy of Eugenia. The source of all his troubles was his inability or unwillingness to accept the distinctions between wish and fact. This was the comic principle that determined the course of events. But now, since Unamuno, the author, is speaking through Victor and Augusto and the “Unamuno” of the interview, comedy is abandoned for metaphysical speculation. (213)

Parece que esta inhabilidad por parte de Augusto es un rasgo paralelo con don Quijote y su búsqueda de vivir como caballero andante. También, el análisis de

Weber abre la puerta a un entendimiento de los “mundos” de *Niebla*, un aspecto que resultará útil al volver a analizar el *Quijote*. Sin embargo, regresando a la *nivola*, Ardila ayuda al lector a notar la distinción entre los mundos que hay en la obra. Por ejemplo, recuerda al lector que, antes del capítulo XII, Augusto se dedicó a vivir de acuerdo a su concepción de cómo era Eugenia, pero, después, “... 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.” Entonces, según Ardila, se establece dos mundos en *Niebla*: el real y el imaginado. Partiendo de este punto, me gustaría analizar en más detalle lo que dice Ardila para que se pueda llegar a un entendimiento más claro de los niveles de ficción en la *nivola* de Unamuno. Parece que el mundo real de que habla se refiere al mundo real dentro del contexto de la novela: lo real ficticio. Entonces, Augusto se pierde en su mundo intelectualizado (lo imaginado) y le deja perplejo el mundo que sigue existiendo a su alrededor (lo real ficticio). No obstante, hay también otro mundo que interviene en la acción: el mundo verdadero, desde el cual el lector lee la *nivola*, al que se alude Unamuno en sus apariciones en el capítulo XXV y con el cual la ficción está mezclada en el capítulo XXXI.

Y es en esta parte, donde estos mundos colisionan, lo que se nota no sólo las teorías de Unamuno por medio de las palabras de Augusto, sino también cuando se da cuenta de que se puede considerar Augusto otra reflexión literaria de Unamuno. Así, para el lector, es fácil ver las contradicciones y las ambigüedades

típicas de las ideas de Unamuno. Para aclarar este punto, será preciso volver al comentario de Augusto en cuanto a los sueños. Hablando con su perro, Orfeo, Augusto reflexiona: “¡Ay, Orfeo, Orfeo, esto de dormir solo, solo, solo, de dormir un solo sueño! El sueño de uno solo es la ilusión, la apariencia; el sueño de dos es ya la verdad, la realidad. ¿Qué es el mundo real sino el sueño que soñamos todos, el sueño común?” (169). Parece aquí que Augusto se refiere lo real ficticio de que comenta Ardila. Sin embargo, después de la entrevista con Unamuno y, por último, después de su muerte, Augusto se aparece en el mundo de los sueños de su autor histórico; lo cual representa otra mezcla de la realidad y la ficción.

Mientras que, anteriormente, Augusto declara que los sueños son tan poderosos que se convierten en la realidad externa, Augusto llega a comentar, en el sueño de Unamuno, las limitaciones del sueño. En el sueño, convirtiéndose en ente omnisciente, Augusto es capaz de leer la mente de Unamuno y, como resultado, es consciente de que Unamuno tenía ganas de “resucitar” a Augusto. Mas, al soñar, Augusto le dice a Unamuno que “el que duerme y sueña no tiene reales ganas de nada. Y usted y sus compatriotas duermen y sueñan, y sueñan que tienen ganas, pero no las tienen de veras” (295). Así, Augusto se queda muerto y el reavivamiento de él se hace imposible, igual que sería imposible resucitar a Don Quijote y a Sancho, lo cual Unamuno admite en su propia *nivola*. En *Niebla*, el sueño mezcla con lo real de la obra y, según Augusto, limita los poderes del autor. Entonces, el lector se pregunta ¿cuál es la función del sueño en la obra? ¿Es

que los sueños tienen tanto poder como para impedir los planes del autor? Con respeto a la obra de Unamuno, quizá el sueño sí tenga bastante poder si este autor histórico se despierta con “cierta opresión en el pecho” (246). Esta discrepancia coincide, según Longhurst, con la teoría acerca del proceso de leer a Unamuno: es un “gap-filling exercise.” Es decir que, al escribir *Niebla* y sus otras obras, Unamuno entendía que el lector construirá el significado de lo que lee (741). Así, quizá, el lector tiene que llegar a su propia interpretación de la aparición de Augusto en los sueños de Unamuno y el resultado de su travesía por los diferentes mundos, tanto en el mundo ficticio como en el verdadero. En cuanto a la ambigüedad de la función del sueño, se puede decir también que es otro elemento quijotesco en la *nivola* de Unamuno porque es fácil ver la diferencia de ella en una de las escenas más famosas de la obra de Cervantes: la de la cueva de Montesinos.

El significado de esta escena resultará difícil con respecto a la relación entre la realidad y la ficción sin un repaso breve de lo que pasó, como se ve desde la perspectiva de don Quijote y los personajes que lo rodeaban. Empujado por el interminable deseo de embarcarse en nueva aventura, nuestro caballero andante decide entrar en una cueva misteriosa para descubrir el “abismo” de ella y averiguar por donde para. A pesar de las numerosas advertencias de su escudero, don Quijote, atado con una soga, baja por la cueva y se queda allí después de que se rompe la soga. Al salvar a don Quijote, los personajes, junto con el lector, se

enfrentan casi inmediatamente a la polémica acerca de lo que había pasado durante ese tiempo en que don Quijote se quedó en la cueva. Con respecto al lector, llega a preguntarse si el protagonista estaba soñando o si, de verdad, estaba despierto y experimentó todo lo que estaba sucediendo a su alrededor en la cueva (Ponseti 142). Esta duda surge como resultado de la narración y cómo empieza a contradecirse con la visión de don Quijote. Por ejemplo, mientras que Sancho y los demás le ayudan a recuperar, el narrador subraya su aspecto onírico: "... que al cabo de un buen espacio volvió en sí, desperezándose, bien como si de algún grave y profundo sueño despertara..." Dirigiéndose a sus salvadores, don Quijote les dice: "Dios os lo perdone, amigos, que me habéis quitado de la más sabrosa y agradable vida y vista que ningún humano ha visto ni pasado" (722). Se destaca aquí la utilización de la palabra *vida* en lugar de *sueño*, lo cual establece una confusión que, a partir de entonces, seguirá desarrollándose a lo largo de la novela. En el siguiente capítulo, don Quijote elabora al explicar que se había quedado dormido en la cueva y, sólo al despertarse de su sueño inicial, empezó a tener las experiencias extraordinarias de que cuenta a Sancho y al primo.

Mientras que los acontecimientos de la cueva de Montesinos sí representan elementos claves de la obra, este ensayo se enfocará, en forma semejante al análisis de *Niebla*, más en el resultado para el lector en cuanto a la confusión que surge en la narrativa después de esta escena famosa. Para don Quijote, los sucesos de la cueva son tan reales que nuestro caballero afirma: "que

yo era allí entonces el que soy aquí ahora” (724). Además, para añadir validez a su argumento, no tarda en comentar la existencia física de los eventos: “... porque lo que he contado lo vi por mis propios ojos y lo toqué con mis mismas manos” (730). Después de haber leído el argumento del protagonista y el de los otros personajes, las cosas se complican más para el lector, gracias a otra intervención por parte del supernarrador y de Cide Hamete Benengeli.

Los narradores se plantean la duda acerca de los sucesos de la cueva desde el principio al introducir el capítulo como una parte apócrifa. Partiendo de esta técnica narrativa, Cide Hamete Benengeli, según el supernarrador, se lava las manos ante cualquier tipo de duda en cuanto a la sinceridad de los acontecimientos de don Quijote en la cueva:

Por otra parte, considero que él la contó y la dijo con todas las circunstancias dichas, y que no pudo fabricar en tan breve espacio tan gran máquina de disparates; y si esta aventura parece apócrifa, yo no tengo la culpa, y así, sin afirmarla por falsa o verdadera, la escribo. Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni puedo más ... (734)

Según Helena Percas de Ponseti, lo que resulta de esta afirmación es que el lector se convierte en “participante activo en la creación literaria” (144). A pesar de revelar la negación de don Quijote en el momento de su muerte, el comentario le da al lector, por el momento, la oportunidad de escoger la versión que más le plazca. Esta libertad por parte del lector de creer su propia interpretación es quizá, como hemos visto, otra técnica implementada por Unamuno en su *nivola*.

Además, si no tomamos como verdadero el argumento del protagonista, es nuestra culpa, lo cual contribuye a confirmar la presencia novelesca de Cervantes y Cide Hamete Benengeli (144).

Además de introducir a Cervantes y a Cide Hamete Benengeli en el texto, el episodio de la cueva plantea otro tema en el que este ensayo se ha enfocado hasta este punto: la realidad. Y queda claro que la cueva marca un tiempo importante y real no sólo para el lector sino para don Quijote también porque “todo lo que pensará y sentirá don Quijote en materia de caballería irá matizado por la experiencia de la cueva, y tendrá mayor valor que todo lo que sintió antes al enfrentarse con los varios disfraces de la realidad a lo largo de sus andanzas” (Ponseti 145). Para entender la realidad de *Don Quijote*, Ponseti nos habla del comentario indirecto de Cervantes hacia ella:

En diversos capítulos del libro ha tratado Cervantes de la elusividad de la realidad en el sentido de que nuestra visión de ella es incompleta, parcial, y desvirtuada por nuestros conceptos sociales que nos obligan a compromisos y convenciones; por el lenguaje, compuesto de definiciones limitadoras; por los sentidos mismos, engañosos e imperfectos instrumentos para percibirla y por el carácter extraordinario y fantástico con que se reviste en ocasiones... En el episodio de la cueva el tema inmanente nos parece ser el de la continua transformación de la realidad externa o, si se prefiere, de la constante metamorfosis de la identidad del hombre. (146)

Parece que el análisis de Ponseti no cabría en una interpretación de *Niebla* porque la representación de la realidad y, como resultado, la identidad del hombre se difieren bastante. La transformación recurrente de la realidad externa a la que

Ponseti refiere en *Don Quijote*, no aparece en *Niebla* porque Augusto interioriza sus transformaciones en su mente en vez de vivirlas, hasta que se enfrenta al mundo real en su encuentro con su autor histórico. Además, en la *novela*, el “sueño común” se equipara con la realidad y, así, la identidad del hombre se queda en la única realidad: la ficción. En cambio, don Quijote está tan seguro de los eventos en la cueva que le ayudan a estar seguro también de su propia identidad, incluso a finales de la obra cuando, como Cide Hamete Benengeli nos advierte, se retracta de sus afirmaciones acerca del episodio de la cueva, lo cual se analizará más tarde. Antes de llegar a su arrepentimiento, sin embargo, parece que el lector tiene la elección en ambas novelas de crear su propia interpretación de los sucesos de los personajes principales, los cuales les hacen participantes activos en la distinción entre la realidad y la ficción.

En cuanto a la novela de Cervantes, sin embargo, los sucesos de la cueva de Montesinos le abre a la puerta al lector para sumergirse en los mundos de la novela y, así, notará la transformación de la realidad y cómo evoluciona a lo largo del texto. Para lograr esto, hay que orientarse al análisis de Juan Ignacio Ferreras y sus interpretaciones de las funciones de los mundos en *Don Quijote*. Según Ferreras, se distinguen cuatro mundos en la novela de Cervantes: 1) un mundo voluntario o *intramundo*; 2) un mundo transformado por don Quijote; 3) un mundo transformado por los otros y; 4) un mundo “real,” o sea, el *extramundo*. Igual que en *Niebla*, el efecto recíproco de estos mundos es lo que añade a la gran

ilusión de lo que es real y lo que es ficticio. Antes de examinar en qué mundo cae el episodio de la cueva de Montesinos, parece que sería adecuada una descripción conciso de los cuatro mundos, según la interpretación de Ferreras, sería adecuada.

El primero mundo, el *intramundo*, es, quizá, el que parece dominar la acción en el *Quijote*. Este mundo se construye por el personaje en sí y es un universo “interior” que “suele residir en la voluntad del personaje.” Es preciso notar que este mundo no es necesariamente un rasgo distinto del personaje central, sino que puede representar la internalización de cualquier personaje en la obra de Cervantes (Ferreras 32). Se puede decir que el mundo transformado por don Quijote, el segundo mundo, es el más notable de todos porque, a cada paso, el lector se enfrenta a una distorsión, normalmente graciosa, del ambiente en el cual se encuentra el caballero andante. El tercer mundo, el que transforman los otros personajes, aparece con más frecuencia en la segunda parte de la obra y es donde los otros personajes alteran la realidad para burlarse de don Quijote y así crean una nueva apariencia que “posee fuerza y determinación.” Por último, el *extramundo* a que se refiere Ferreras es el mundo en el cual se ve la realidad objetiva y, también, el que ayuda a destacar el contraste entre los otros tres (32-33).

El episodio de la cueva de Montesinos es buen ejemplo del *intramundo*, a que se refiere Ferreras, y el que se presenta como base para entender los otros universos, o mundos, que aparecen en la narración. Además, una exploración

breve de este mundo interno, ayudará al lector a comprender las relaciones recíprocas y, a veces chocantes, entre estos mundos. El *intramundo*, según Ferreras, representa el deseo internalizado de los personajes y, en nuestro caso, el de don Quijote de crear su propio destino por medio de la recepción la realidad. Esto también señala a la búsqueda de una propia identidad por parte de don Quijote, a la que se había analizado anteriormente en este trabajo (Ferreras 32). Al volver al principio de la novela de Cervantes, sin embargo, el lector se fija casi inmediatamente en la presencia de este *intramundo* del protagonista. Y me refiero a don Quijote como el protagonista para evitar utilizar el título de don Quijote, ni su nombre verdadero, Alonso Quijano. La razón por la cual lo llamo así es para hacer claro el argumento de Ferreras acerca del *intramundo* y la manera en que empieza a formarse en los inicios del texto. Por ejemplo, aunque el narrador se refiere al protagonista como caballero andante, que se llama don Quijote, es importante tener en cuenta de que él todavía *no* es don Quijote, ni Alonso Quijano. Para el lector, a pesar de la manera en que se narra y el título que el narrador le da al protagonista, don Quijote, al comienzo de la obra, “no es nada ni nadie” (37). Se hace don Quijote cuando el lector se entera del auto-bautismo por parte del protagonista y, así, se nota cómo la voluntad preestablecida de don Quijote, su *intramundo*, empieza a formarse y dar vida a la obra. Cuando el protagonista le pide a un castellano/ventero que le arme caballero andante, aunque esta ceremonia sea burlesca o grotesca, este momento señala la externalización

del *intramundo* de don Quijote y termina la búsqueda de éste porque “el no sólo ha buscado una nueva personalidad, sino que la ha encontrado” (Ferrerías 39). Así, se dedican los primeros capítulos de la primera parte de esta gran novela a revelar al lector el *intramundo* de don Quijote y, a la vez, señalan a la confirmación de la voluntad e identidad del protagonista.

Es importante notar también que este *intramundo* se mueve de dos maneras principales: 1) se traslada al mundo del lector por la imitación paródica de los libros de caballería. Para lograr esto, sin embargo, Cervantes no se contenta con crear un “anticaballero,” sino que diseña a un protagonista que, “al ser ridículo, ridiculiza a los demás, a los ya creados y escritos” (40). De esta manera, Cervantes logra producir un personaje cuyo *intramundo* engloba todo de tal forma que, si se lee bien, hace reír al lector. Además de hacerle reír y hacerle recordar los libros de caballería, el *intramundo* es un concepto que se materializa en las mentes de otros personajes, a veces por medio de las palabras o acciones de don Quijote. Un buen ejemplo de esta influencia aparece en el personaje de Sancho Panza, el hablador escudero del protagonista. Con respecto a la relación entre estos dos personajes centrales, se puede argumentar que don Quijote es la chispa que enciende el *intramundo* de Sancho al insinuarle que sería gobernador de su propia tierra. Después de esta promesa, Sancho sigue pensando en su futuro reinado y esta obsesión interior se exteriorizará a través de su diálogo con los varios personajes con quienes se encuentra. En este caso, se nota la influencia y la

función del *intramundo* del héroe y, a lo largo del texto, queda claro que “de don Quijote y de su *intramundo* voluntario parece depender en principio todo lo demás” (Ferrerías 45).

Es el momento en que el mundo voluntario e interior de don Quijote empieza a exteriorizarse es cuando su *intramundo* introduce el mundo transformado por el protagonista, quizá el mundo más importante de todos. Ferrerías no tarda en enfatizar el papel que desempeña este mundo porque tiene que ver con un elemento que complica la claridad de los sucesos de la novela: las apariencias. A pesar de las apariencias mal entendidas por nuestro caballero andante, es el mundo transformado que “contamina o media, y hasta determina, la conducta del protagonista” (32). Es decir que, pese a sus visiones distorsionadas, el mundo transformado por el protagonista es el que le da movimiento al texto y es el que ilustra explícitamente su mundo interior. Al estar seguro de su propia identidad, don Quijote pretende imponer su personalidad e identidad al mundo exterior y, así, transformarlo para que corresponda a su voluntad interiorizada (44).

Normalmente, según la interpretación de Ferrerías, el *intramundo* de un personaje choca “lisa y llanamente” contra la realidad externa. Se puede argumentar que esta afirmación de Ferrerías se lleva a sus últimas consecuencias en *Niebla* porque el mundo voluntario de Augusto es un súper-*intramundo*. Este protagonista interioriza todo y su voluntad, su *intramundo*, se queda en su mente

durante la mayoría de la obra hasta que se estalla en una batalla, ya intelectual y no física, con su autor histórico. En el caso de don Quijote, sin embargo, Ferreras afirma:

no ocurre así, no hay solamente un contacto entre el intramundo y el mundo o extramundo, no hay solamente una relación problemática entre el protagonista y el universo, hay, para empezar, otro mundo que deriva del personaje mismo y que también se relaciona problemáticamente con él. Para don Quijote, las ventas serán castillos, las mozas del partido doncellas, los molinos gigantes, los rebaños de ovejas ejércitos...(45)

Entonces, mientras que el *intramundo* de Augusto se cuestiona ligeramente, en muchas ocasiones, con el mundo exterior, la representación exterior del *intramundo* de don Quijote choca fuertemente con la realidad externa, la cual se analizará en más detalle más adelante. Se puede considerar también este mundo como “pantalla protectora” entre el héroe y el mundo exterior que le gustaría transformar. Mientras que la disonancia entre estos mundos no le afecte a nuestro caballero andante en el principio de la novela, se verá que los siguientes encuentros chocantes producirán un cambio significativo en él.

Quizá el mejor ejemplo de esta ruptura es la aventura de los rebaños de ovejas en el capítulo XVIII de la primera parte. Al discutir de si lo que había oído eran “el relinchar de los caballos” o “balidos de ovejas,” el protagonista, cómicamente, hace referencia a la decepción de los sentidos al comentar el miedo de Sancho: “El miedo que tienes –dijo don Quijote- te hace, Sancho, que ni veas ni oyas a derechas, porque uno de los efectos del miedo es turbar los sentidos y

hacer que las cosas no parezcan lo que son...” (161). Después de señalar aquí, indirectamente y cómicamente su propio mundo transformado, es la intersección de aquel mundo con el *extramundo* lo que evoca lo humorístico físico que se ve con frecuencia en la novela. Al reconvenir a don Quijote después del ataque de las ovejas, éste le dice a Sancho:

... Sábetete, Sancho, que es muy fácil cosa a los tales hacernos parecer lo que quieren, y este maligno que me persigue, envidioso de la gloria que vio que yo había de alcanzar de esta batalla, ha vuelto los escuadrones de enemigos en manadas de ovejas. Si no, haz una cosa, Sancho, por mi vida, porque te desengañes y veas ser verdad lo que te digo: sube en tu asno y síguelos bonitamente y verás como, en alejándose de aquí algún poco, se vuelven en su ser primero y, dejando de ser carneros, son hombres hechos y derechos como yo te los pinté primero. (162)

Para dar otro ejemplo de la mezcla de estos dos primeros mundos, el *intramundo* y el *mundo transformado* por el héroe, volvamos a la cueva de Montesinos.

Además de la mezcla de la realidad con lo onírico, el aspecto temporal es otro elemento de este episodio que empieza como parte de su *intramundo* y, al ser hablado y discutido para a forme parte de su mundo transformado. Cuando Sancho le informa al caballero andante de que estuvo en la cueva un “poco más de una hora,” la realidad interna de don Quijote, su *intramundo*, surge: “Eso no puede ser –replicó don Quijote-, porque allá me anocheció y amaneció y tornó a anochecer y amanecer tres veces, de modo que a mi cuenta tres días he estado en aquellas partes remotas y escondidas a la vista nuestra” (729). Después, Sancho y los otros personajes le preguntan a don Quijote cómo podría posible que viera

tantas cosas maravillosas y hablara con tanta gente en la cueva en tan poco tiempo. De esta manera, el sueño y la realidad desempeñan roles fundamentales porque don Quijote, que está tan seguro de su identidad y de su mundo transformado, afirma que “lo que he contado lo vi por mis propios ojos y lo toqué con mis mismas manos” (730). A pesar de su seguridad, la transformación interior del tiempo a partir del episodio de la cueva, contribuye a la transformación exterior de la realidad que existe a su alrededor. Además, la interacción de ambos mundos que se ha analizado aquí en el episodio de la cueva y en el de las ovejas, ayudan a Sancho, según el narrador, a llegar a un entendimiento complejo de su amo: “acabó de conocer indubitablemente que su señor estaba fuera de juicio y loco de todo punto...” (731).

Entonces, gracias a las palabras de Sancho, se puede anotar ciertas consecuencias de la intersección de los dos mundos y, en mi opinión, el efecto es doble y contradictorio. Primero, la relación chocante entre el *intramundo* de don Quijote y el mundo exterior, el que transforma, aísla a don Quijote, de cierta manera, de los otros personajes como Sancho. No obstante, este aislamiento también atrae al lector y le da la oportunidad de participar en construir significado de la intersección de los dos mundos. Además, y quizá más importante, la intersección chocante y la transformación del mundo por don Quijote es lo que abre la puerta a la introducción del otro mundo: el que es transformado por los otros personajes.

Los dos primeros mundos en *don Quijote* son los que coinciden con los universos analizados en *Niebla*. Se nota el *intramundo* creado en la mente de Augusto y, como resultado de esta voluntad interior, también se ve cómo transforma el mundo exterior por medio de la visión que tiene de los que existen a su alrededor. Sin embargo, el tercer mundo que describe Ferreras es distinto en la obra de Cervantes en comparación con la *novela* de Unamuno y es el que domina la acción en la segunda parte de 1615. Las funciones de este universo fingido son doble: sirve para burlarse del caballero andante manipulando la realidad, el *extramundo* que ya he mencionado y marca el comienzo de su deterioro. aprecian varios ejemplos de este engaño a lo largo del texto, sobre todo, en los episodios con los duques. No obstante, para enfatizar la importancia de este mundo fingido y cómo se relaciona con el tema de este trabajo, me refiero a la batalla entre don Quijote y el Caballero de la Blanca Luna. Para recordar al lector, este episodio tiene lugar con la condición de que, si pierde nuestro héroe, éste se abstendrá totalmente de futuras aventuras. A medida que va leyendo esta escena, el lector descubre que don Quijote, al quedar vencido por el Caballero de la Blanca Luna, se siente tan derrotado que éste se considera inútil y propone a su vencedor que no merece vivir: "... y yo el más desdichado caballero de la tierra, y no es bien que mi flaqueza defraude esta verdad. Aprieta, caballero, la lanza y quítame la vida, pues me has quitado la honra" (1047). Al leer la derrota de don Quijote, el lector nota que el mundo transformado por los otros personajes no sólo se burla de él,

sino que intenta “destruir al héroe por medio de las apariencias” (Ferrerías 50). Además, se ve que la intersección en esta escena de los mundos que ya he mencionado, no es “lisa” ni se cruzan “llanamente,” sino que se produce un choque violento en que, para don Quijote por lo menos, las consecuencias son graves y catastróficas. Es decir, que “el mundo fingido del Caballero de la Blanca Luna derrotará para siempre al intramundo y al mundo transformado de don Quijote” (Ferrerías 51). Así, el lector se da cuenta de que lo que es real y lo que pretende ser la realidad no es meramente un tema recurrente en el texto, sino que la equivocación del uno con el otro lleva consigo daños irreparables al alma del personaje principal.

Al analizar los otros universos, sería imposible no mencionar el cuarto mundo de Ferrerías, cuya influencia e importancia en relación a la gran construcción de realidades dentro del contexto de la novela es inestimable. Se ve la relación íntima que existe entre cada mundo, tanto que se puede decir que este último mundo, el *extramundo*, se comunica con el *intramundo* del héroe sólo a través del mundo fingido por el propio personaje y por los otros personajes de la novela. Es decir, que el *extramundo* se une con el *intramundo* para establecer como las bases de la cual los demás, incluso don Quijote, construyen sus propias realidades. Entonces, aunque me he referido bastante hasta este punto, hay que preguntarse: ¿qué es el *extramundo*? La respuesta viene de una mezcla de la interpretación dada en este trabajo acerca del mundo real en *Niebla* junto con el

análisis de la realidad objetiva de Ferreras en *Don Quijote*. Bien, este *extramundo* sí consiste en el mundo real dentro del contexto de la novela, pero también éste se extiende para incorporar la realidad del lector. Aunque hay varias funciones de este mundo “real,” quizá la más obvia es oponerse a la realidad del protagonista. No obstante, este mundo también sirve para crear aún más relaciones, las cuales ayudan a continuar el problema de definir lo que es “real.” Por ejemplo, el *extramundo* se convierte en el escenario desde el cual se cuentan las historias interpoladas y también es dónde ciertos personajes, Fernando y Dorotea, pueden aparecer como entes “reales” o “históricos” (55).

Ferreras tiene razón en comentar la manera en que estos mundos se hacen parte de la “estructura paródica” de la novela, pero se puede ver que los cuatro universos también desempeñan papeles claves en las varias interpretaciones de la realidad en la novela. Por ejemplo, con respecto al *extramundo*, el alcance de la metaficción se extiende al momento en que los que habitan este mundo “real” hablan de los acontecimientos que suceden en la realidad, o sea en el mundo del lector. Ya hemos visto un ejemplo de tal momento cuando Sancho y don Quijote hablan de los que están contando sus historias. Así, escasean las limitaciones de los efectos de las relaciones de los mundos y, de esta manera, logran producir risa mientras que representan realidades confusas para el lector y los personajes. Además, Ferreras acierta en que hay que acabar con los varios niveles de ficción y realidad producidos por estos universos porque “...los cuatro mundos no pueden

morir uno por uno y separadamente, porque entonces tendríamos cuatro finales para la obra; ha de haber un solo final, un solo mundo ha de sobrevivir a la muerte de los otros, significando así la muerte de los otros. Y este mundo tenía que ser, también funcionalmente, el extramundo” (56). Partiendo de esta afirmación, la supervivencia del extramundo le permite al lector que llegue a una sólo realidad en la que se muere don Quijote, el protagonista, pero dónde Alonso Quijano y Miguel de Cervantes viven para siempre.

Capítulo 6

La inmortalidad del personaje y el autor

La mezcla de los mundos en ambas novelas y la destrucción de dichos universos son los que dirigen al lector a la muerte de los dos personajes principales. Además, se nota que la distancia narrativa y las apariencias confusas llegan a un punto muerto para que el lector se fije en el fin de los héroes de ambas novelas. Este enfoque también atrae al lector no sólo a la muerte de los entes de ficción, sino que le ayuda a considerar los motivos de cada autor para matar a sus propios personajes. El tratamiento de este tema es fundamental para apreciar las dos obras en sí y para proveer otro foro en el cual los universos del lector y del autor se entrelacen con el de Augusto Pérez y don Quijote.

Se ve muy claramente el tema de la muerte y la lucha por la inmortalidad a lo largo de los dos textos y es esta interdependencia y reciprocidad lo que unirá los creadores con sus creaciones para siempre. Puesto que hay una gran cantidad de interpretaciones y significados de la muerte en ambas novelas, me gustaría examinar, en primer lugar, la muerte ambigua de los dos protagonistas. De esta forma, será más fácil entender las maneras diferentes en que los autores dependen de sus personajes para vencer su propia mortalidad. En cuanto a la obra de Cervantes, gracias al triunfo sobre el *extramundo* y la destrucción de los otros mundos en la novela, el caballero andante empieza a llegar a su fin. No obstante,

antes de este final ambiguo, Cervantes ya había proporcionado varios indicios acerca del tema de la inmortalidad para que el lector notara la importancia de este concepto existencial.

Al introducir la muerte de don Quijote, Cervantes la describe de tal forma que el lector, de nuevo, se enfrenta a lo que parece ser el fin de un ente real:

“Como las cosas humanas no sean eternas, yendo siempre en declinación de sus principios hasta llegar a su último fin, especialmente las vidas de los hombres, y como la de don Quijote no tuviese privilegio del cielo para detener el curso de la suya, llegó su fin y acabamiento cuando él menos lo pensaba” (II, LXXIV). Este final señala el proceso de la muerte que se ve en el análisis de Valdés. Aunque su interpretación de la muerte como mecanismo corriente tiene que ver con la obra de Unamuno y no con la de Cervantes, me parece que su análisis aún nos serviría para comprender mejor el tema de la muerte en el *Quijote*. Además, armado con el conocimiento de la muerte como proceso, se verán las varias maneras en que las realidades dentro y fuera de la novela tienen influencia en la muerte del protagonista.

Es bastante fácil fijarse en el proceso de la muerte de don Quijote, a pesar de la prisa con que llega en el final de la novela. Por ejemplo, Mujica señala la escena famosa con los molinos de viento en que, después de una “batalla,” los molinos lo dejan a don Quijote “medio despaldado” (2). Esta es sólo una de las varias instancias en las cuales nuestro caballero andante se encuentra casi a las

puerta de la muerte. No obstante, pese a sus heridas graves y cómicas que, “no detienen a nuestro héroe ni lo hacen flaquear en sus andanzas,” le pasan factura y empiezan a disminuir la firmeza con la que agarra su deseo por las aventuras.

Jorge Guillén explica este descenso: “poco a poco hemos sentido y nos ha dolido la decadencia de don Quijote, cada día con menos fe en su mundo, con creciente desconfianza de sí mismo” (308). La susodicha teoría de Valdés aclara el proceso lento a que señala Guillén:

Thus, death is seen not as an event, but rather as an approaching force that is the counterpart of being. Death is at every moment negating being, moving toward non-being which is not a point nor a conclusion; it is a direction, a negating direction. It is not reached because of the counterpart which is being. Just as man is making his future he is also unmaking his existence in that he is approaching death. Thus, at the same time the personal *yo* is weaving his destiny, the possibility of annihilation of the personal consciousness is bringing the *yo* closer to his destiny and unweaving life. This is the struggle of man. (89)

De nuevo, el comentario de Valdés, aunque se refiere a *Niebla*, cabe aquí en el análisis de la muerte de don Quijote. La “approaching force” de la muerte, se puede decir, empieza al final de la primera parte, sigue al terminar el episodio de la cueva de Montesinos, y culmina en la muerte explícita y ambigua, al final de la obra. Estas tres referencias a la muerte concuerdan, por supuesto, con las tres muertes de don Quijote, como las interpreta A.G. Lo Ré. Con respeto al intento de este trabajo, el análisis de estas tres instancias, a pesar de sus diferencias distintas, revelan la intervención de la realidad exterior en la ficción de Cervantes, y cómo le dan al lector pistas acerca de sus actitudes hacia su propio personaje.

La primera muerte, según Lo Ré, ocurre al final de la primera parte en el capítulo LII. El autor lleva al lector a creer que don Quijote sí se ha muerto porque no hay evidencia de su tercera salida, sino una caja que contiene la sepultura del caballero andante con diferentes epitafios y elogios de su vida y costumbres...,” los cuales concluyen la primera parte de la obra de Cervantes. El autor no le da al lector evidencia de la recuperación de don Quijote y, así, creemos que había muerto todavía en estado de locura. Entonces, añadiendo a la estructura paródica de la novela, no se puede sacar un mensaje significativo de esta primera muerte de don Quijote (25).

La segunda muerte del protagonista, según Lo Ré, aparece después de una escena ya mencionada: la cueva de Montesinos. Ya he comentado la duda que tiene Cide Hamete Benengeli acerca de la veracidad de los sucesos en la cueva, pero aquí me gustaría regresar a esta misma cita para demostrar que lo que viene después se relaciona con esta segunda muerte. En el margen de la página, hablando de la exactitud de los sucesos en la cueva, Cervantes nos dice que Cide Hamete escribe: “...al tiempo de su fin y muerte dicen que se retractó de ella y dijo que él la había inventado, por parecerle que convenía y cuadraba bien con las aventuras que había leído en sus historias” (II, XXIV). Aquí, se nota que Cervantes ya había pensado en un final que se presentaba al protagonista admitiendo su locura. Puesto que hay muchos ejemplos de esta duda, se podría inferir que, al denunciarse, su muerte llegaría poco después de la aparición de

estas dudas. Esta es la segunda muerte que señala Lo Ré y se refiere a ella como muerte que hubiera sido, “less vague and less comic than the first, but less dramatic than the last, probably leading to a denouement still fairly appropriate to the parody being written.” No obstante, si se sigue la interpretación de Lo Ré, esta muerte no hubiera tenido sentido dentro del contexto de la novela por la dualidad contradictoria por parte de don Quijote acerca de si realmente vio lo de la cueva de Montesinos o si inventó todo. Quizá es la incertidumbre de su creación ficticia lo que representa un cambio en el destino del caballero andante diseñado por Cervantes (26).

Según el análisis de Lo Ré, este cambio surge más explícitamente en el capítulo LIII. Al mirar algunas imágenes de santos, don Quijote le dice a Sancho: “... Ellos fueron santos y pelearon á lo divino, y yo soy pecador y peleo á lo humano. Ellos conquistaron el cielo á fuerza de brazos, porque el cielo padece fuerza, y yo hasta agora no sé lo que conquisto á fuerza de mis trabajos; pero si mi Dulcinea del Toboso saliese de los que padece, mejorándose mi ventura y adobándoseme el juicio, podría ser que encaminase mis pasos por mejor camino del que llevo” (II, LVIII). Aquí se notan dos cosas: la pérdida de confianza en si mismo a la que se refiere Guillén y, también, el entendimiento por parte de don Quijote de que es parte de la lucha del hombre, lo que menciona Valdés. Sin embargo, Lo Ré va más allá con esta interpretación para afirmar que la duda y la confusión expresada por el héroe refleja el cambio en el proceso de escritura de

Cervantes y, así, acierta en que don Quijote ha salido, por el momento, de la estructura paródica del mundo ficticio. Sin embargo, utilizando la idea de Aguinaga del resultado impresionante de que Unamuno se introduzca en su ficción, quizá se puede decir que el hecho de que don Quijote sale de la estructura del mundo ficticio no equipara con otra aparición de la mente creativa del autor en el mundo que ha creado.

La influencia de la realidad en que vive Cervantes, el *extramundo* que extiende al lector, crece cuando el protagonista llega a la venta y el *Quijote* falso de Avellaneda se convierte en personaje de la obra de Cervantes. Parece que Lo Ré acierta en su análisis de que el cambio del tono de don Quijote en cuanto a sus aventuras se debe a la presencia de esta novela falsa y, del mismo modo, refleja un cambio de tono de Cervantes: “Cervantes, it would appear, has just had his first real look Avellaneda’s work and is truly appalled and hurt. His protagonist has not only been plagiarized, but transformed and distorted, and his own person besmirched in an insulting and vulgar manner” (28). Partiendo de la ira que sentía Cervantes, sin duda, me parece que esta ira se traslada al papel en la forma de las palabras de su protagonista al oír de la historia falsa escrita por Avellaneda. Por ejemplo, al enterarse de que, en el *Quijote* falso, don Quijote desenamora de Dulcinea del Toboso, nuestro protagonista “lleno de ira y de despecho” responde: “Quienquiera que dijere que don Quijote de la Mancha ha olvidado ni puede olvidar a Dulcinea del Toboso, yo le haré entender con armas iguales que va muy

lejos de la verdad; porque la sin par Dulcinea del Toboso ni puede ser olvidada, ni en don Quijote puede caber olvido: su blasón es la firmeza, y su profesión, el guardarla con suavidad y sin hacerse fuerza alguna” (II, LIX). Por medio de esta afirmación de don Quijote, creo que Cervantes se arma, con la misma intensidad con la cual se arma el caballero andante, con la pluma y toma la decisión de acabar totalmente de la primera y segunda muertes y, en cambio, decide terminar la novela y la vida de su personaje de tal forma que sucede al final del texto.

Destinado a Barcelona, el viaje de don Quijote ya consiste en el humor que ha sido elemento fundamental en la parodia, pero nuestro héroe también se convierte en una figura más apenada. Es evidente que, gracias a la aparición del *Quijote* falso de Avellaneda, Cervantes empieza a preocuparse por su creación, animado por una percepción más cariñosa hacia el personaje. Los sentimientos que siente Cervantes por su protagonista surgen cuando don Quijote y su escudero están a punto de salir de Barcelona y el caballero andante reflexiona sobre otra derrota: “¡Aquí fué Troya! ¡Aquí mi desdicha, y no mi cobardía, se llevó mis alcanzadas glorias; aquí usó la fortuna conmigo de sus vueltas y revueltas; aquí se oscurecieron mis hazañas; aquí, finalmente, cayó mi ventura para jamás levantarse!” (II, LXVI). Aunque se pueda entender como paródicas estas líneas, también se ve que, en cuanto a don Quijote, “... sadness and despair are now growing logically and inevitably within him, foreboding and perhaps even an awareness of his coming demise, already being planned by creator of his “history”

and sensed by him, the character created” (30). Otra vez, la metaficción de la novela se extiende y el lector se enfrenta a otro límite que hace que la vida de don Quijote, el creado, se cruce con la de Miguel de Cervantes, el creador. Al leer los últimos capítulos, parece que Cervantes es consciente de que don Quijote estaba sufriendo de verdad y, de esta forma, el autor “... is no longer asking us to laugh at him, for he himself has stopped doing so” (34). Además, aunque andaba por España como loco en búsqueda de aventuras ridículas, Cervantes no lo dejará que se muera así, como el *Don Quijote* de Avellaneda. De esta manera, analicemos la escena final en que don Quijote hace su confesión y se muere, pero también donde Alonso Quijano el Bueno renace.

De equivalente importancia que el proceso de la muerte de don Quijote son las circunstancias que la rodean y lo que resulta de ella. Para entender los resultados del final del protagonista, es menester examinar bien el intercambio entre don Quijote y Sancho al final de la obra. Al declarar su locura, don Quijote, o sea Alonso Quijano, le dice: “Perdóname, amigo, de la ocasión que te he dado de parecer loco como yo, haciéndote caer en el error en que yo he caído, de que hubo y hay caballeros andantes en el mundo” (II, LXXIV). Sin embargo, lo importante en esta escena, como dice Mujica, además de la confesión triste del protagonista, es la “quijotización” de los otros personajes. Cuando don Quijote rechaza sus locuras pasadas, los demás personajes, como Sancho, por ejemplo, no quiera que los abandone, y le ruega: “¡Ay!... No se muera vuestra merced, señor

mío, sino tome mi consejo y viva muchos años, porque la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir sin más ni más, sin que nadie le mate ni otras manos le acaben que las de la melancolía” (II, LXXIV). Esta última conversación entre don Quijote y Sancho es, quizá, el intercambio más emocional de su relación y es la que evoca una variedad de sentimientos no sólo en ambos personajes, sino también, sin duda, en el lector (Lo Ré 35). En esta confesión, don Quijote, convirtiéndose en Alonso Quijano, admite su error de haber creído en los libros de caballería y se nota que el fervor con el cual se había embarcado en búsqueda de la vida del caballero andante se ha evaporado. Además, es Sancho, quien estaba tan seguro de la locura de su amo después del episodio de la cueva de Montesinos, el que quiere que don Quijote recapture ese fervor. Así, la desquijotización de don Quijote junto con la quijotización de Sancho provee un momento muy triste en que el idealismo, la lucha contra lo rutinario, de nuestro protagonista llega a su fin. Ahora, puesto que se tiene en cuenta el proceso de su muerte que, por fin, ha acabado, hay que entender la causa y los resultados de esta muerte con respeto al personaje y al autor.

Entonces, bien, la pregunta puede ser: ¿de qué se murió don Quijote? Lo Ré propone que, como resultado de la tristeza que lo invade al darse cuenta de que los caballeros andantes no exista ni nunca han existido, muere de melancolía (36). Parece que, en un análisis semejante, Fernando Savater se adhiere a la interpretación de que don Quijote murió de la melancolía, después de una gran

batalla contra la inevitable misión del hombre, a que me referí a través del análisis de Valdés. Sancho llega a entender esta misión en esa última conversación con don Quijote, cuando al quijotizarse, Sancho comprende, “la necesidad mortal que agobia al hombre: un no dejarse morir, un resistirse a la parálisis de lo rutinario, lo realista, lo poco a poco aniquilador.” Entonces, la verdadera locura sería no luchar contra esta fuerza poderosa y, así, dejarse vencer por ella (321). Por eso, don Quijote, a lo largo de la obra, se propone la misión de no contentarse con dejar que lo rutinario lo domine. No obstante, su lucha contra esta “parálisis” y su asimiento de la vida del caballero andante empieza a desteñirse, como hemos visto, durante el proceso de su muerte, culminando en su muerte final de la melancolía. Sin embargo, Savater nos advierte, que el *Quijote* no se debería leer como libro melancólico porque “la melancolía es la enfermedad mortal que nos aqueja, en el sentido literal del término: la enfermedad propia de quienes se saben mortales y, desde el realismo de la necesidad, comprenden lo inútil de todos los esfuerzos humanos” (322). Además, don Quijote es el que desafía la complicidad que rodea la realidad y la vida cotidiana y, al luchar contra tal complicidad, el protagonista logra vivir una vida que es cualquier cosa menos normal. Al principio de la novela, Alonso Quijano se convierte en don Quijote y Sancho, al participar en sus aventuras, es quijotizado también (Savater 323). Se puede decir que esta participación, que a veces parece ser involuntaria, es testimonio no sólo del carisma de don Quijote, sino también del deseo de Sancho de no vivir la vida

normal en casa con su mujer y sus hijos. En cambio, se desarrolla el deseo de asociarse con alguien que es capaz de superar la melancolía de la vida y escaparse de las cadenas que contienen los seres humanos: don Quijote.

A pesar de no ser un libro que propone una lectura melancólica, la muerte de don Quijote y la siguiente quijotización de Sancho provocan sentimientos mezclados, pero profundos, en el lector y el autor. Hemos visto que Cervantes cambia su actitud hacia don Quijote a lo largo de la obra y, al final, presenta el fracaso del protagonista de vivir una vida ideal. A la vez, Cervantes enfatiza la tristeza de Alonso Quijano al averiguar que no hay caballeros andantes en el mundo. Lo Ré afirma que la última muerte representa un “apology” por haber creado don Quijote de tal forma que cree los caballeros andantes y un “tribute” que señala a que, si hubieran existido, Cervantes habría dicho que don Quijote sería uno de ellos (41). Sin embargo, me parece que el análisis de Mujica, que coincide que con una interpretación más realista de la novela, es la que sí revela las intenciones del autor: “La muerte de don Quijote está rodeada de un realismo tan profundo que a veces adquiere un tono grave. Su muerte parece más real que el personaje mismo, logrando con ello que el personaje se revista de una convincente y nueva capa de realismo. El lector queda satisfecho y convencido de la muerte real de este personaje de ficción” (Mujica 5-6). Además del renacimiento de Alonso Quijano, el personaje de don Quijote se convierte, al morir, en un personaje aún más humanizado y extraordinariamente verosímil.

No obstante, el hecho de que Mujica también afirme que éste se transforma en un personaje casi inmortal no parece convenir con la intención de Cervantes si se acepta la idea de Unamuno de que Cervantes no podía prever el éxito que tendría su ente de ficción. Así, como propone Savater, Cervantes entiende que “el proyecto moral humano no estriba en convertirnos en inmortales sino en vivir como si mereciésemos la inmortalidad” (322). Y es esta realización que le ayuda a crear un personaje tan humano, que lucha contra la melancolía y que merece existir a lo largo de los últimos cuatrocientos años. Además, es posible que Cervantes ni pudiera prever que lograría su propia inmortalidad a través de la de su creación.

El aspecto humano de la muerte de don Quijote también aclara la intención de Cervantes de pasar por verdadera su leyenda del caballero andante. Siguiendo estos rasgos del ser humano, la auto-realización del protagonista en el momento de su muerte también sirve para representar, al mismo tiempo, la muerte del caballero andante, don Quijote, y el (re)nacimiento del hidalgo, Alonso Quijano el Bueno. Aunque pueda perderse en los varios elementos acerca del tema de la muerte y de quién nace y quién muere, parece que los motivos son bien expresados por Cervantes a lo largo del texto.

Aunque la recuperación mental del héroe sí puede ser buen ejemplo del conocimiento de Cervantes de las dolencias mentales y la manera en que suelen arreglarse al punto de morir, como afirma Riquer, me parece que el propósito de

la muerte de don Quijote contiene de motivos más obvios (220). Al hablar directamente al lector, Cervantes las expresa en el prólogo de 1615, al que me he referido antes: “Y no le digas más, ni yo quiero decirte más a ti, sino advertirte que consideres que esta segunda parte de *Don Quijote* que te ofrezco es cortada del mismo artífice y del mismo paño que la primera, y que en ella, te doy a don Quijote dilatado, y finalmente muerto y sepultado, porque ninguno se atreva a levantarle nuevos testimonios...” (546). Así, se nota el deseo de Cervantes de que nadie vuelva a escribir acerca de su creación *real*. No obstante, ya que hemos notado el motivo, sería preciso preguntarse: ¿de dónde viene su muerte? Sí, claro, es por su enfermedad, pero es una enfermedad que viene de la pluma del supernarrador, Miguel de Cervantes. Es decir, que otro personaje ficticio no mate al protagonista y, aunque Cervantes se introduce como personaje en su propia obra, hay que darse cuenta de que la muerte de don Quijote sucede a través de la intervención del mundo real, de motivos reales que pertenecen a un autor verdadero.

Mientras que las razones por las cuales el protagonista llega a su fin, además de las circunstancias de la muerte en sí, son bien sencillas en la obra de Cervantes, los mismos elementos se complican en *Niebla*. La causa de la muerte del protagonista es un asunto con el cual varios personajes no están de acuerdo y, de hecho, se producen tres versiones distintas en la novela. Sin embargo, mientras que la muerte como trayectoria en el *Quijote* culmina con el fallecimiento del

caballero andante al final del libro, la muerte de Augusto en *Niebla* no termina el problema de la percepción de la realidad incluso después de la muerte del protagonista.

Como Augusto lucha contra el transcurrir del tiempo y, a lo largo de la novela, se vuelve a dudar de si está vivo, se puede decir que el proceso de la muerte de Augusto no empieza mucho después del inicio del texto. No obstante, parece que hay momentos que marcan el principio de su existencia y el inicio de su muerte. Por ejemplo, al principio de la novela, el lector se enfrenta a un personaje que no tiene idea ni conciencia de su propia existencia. Él es un personaje pasivo y alguien, “who is no more than a leaf in the wind... drawn into a life situation purely by chance and the pen of Unamuno” (Valdés 88). Sin embargo, al encontrarse con Eugenia, se despierta a la vida cotidiana y ve la luz porque su vida, ahora, tiene significado (Valdés 89). A pesar de que lucha por saber definitivamente que sí existe, me parece que la muerte de Augusto empieza en el momento en que se da cuenta de que este significado, su propósito en la vida, ha sido destruido.

Este momento sucede en el capítulo XXIX cuando Augusto descubre que Eugenia le ha engañado y se casará con Mauricio. Es aquí donde el lector se da cuenta de la pérdida de la auto-concienciación de Augusto. Mientras que fue Eugenia la que le había dado vida en el principio, ella se convierte en el personaje que hace que Augusto cuestione su propia existencia: “Si yo fuese hombre como

los demás –se decía-, con corazón; si fuese siquiera un hombre, si existiese en verdad, ¿cómo podría haber recibido esto con la relativa tranquilidad con que lo recibo?” (269). Augusto duda de su existencia tanto que empieza a pellizcarse para ver si lo siente. Y es interesante que, al ser engañado por las palabras y las promesas de Eugenia, Augusto se contenta con quedarse con su perro, Orfeo: “Al ver a Orfeo sintió, ¡cosa extraña!, una gran alegría; lo tomó en brazos y le dijo: ‘¡Alégrate, Orfeo mío, alégrate! ¡Alegrémonos los dos! ¡Ya no te echan de casa; ya no te separan de mí; ya no nos separarán al uno del otro! Viviremos juntos en la vida y en la muerte” (269). Teniendo en cuenta que Orfeo es el dios romano del sueño, es curioso notar aquí que Augusto declara su comodidad con Orfeo y que lo llama “fiel.” Puede ser que esta afirmación sienta las bases para el sueño de Unamuno al final del libro que une el mundo ficticio con el mundo real.

Sin embargo, regresando a los resultados del engaño de Eugenia, se ve que el engaño llega a afectar a Augusto al final del capítulo: “Se echó sobre la cama, mordió la almohada, no acertaba a decirse nada concreto, se le enmudeció el monólogo, sintió como si se le acorchase el alma y rompió a llorar. Y lloró, lloró, lloró. Y en el llanto silencioso se le derretía el pensamiento. (270)

Aunque este engaño sea lo que provoca a Augusto a consultar con Víctor, creo que esta escena es la chispa para el inicio de la muerte de Augusto. Lo importante en esta escena no es que llore, sino que no haya monólogo. A lo largo de la novela, el narrador omnisciente, el supernarrador, comenta los sentimientos y los pensamientos del protagonista, seguido del monólogo interior de Augusto para

aclarar sus propios sentimientos. Pero aquí, comienza su muerte: empieza a no ver propósito en la vida, tanto que sus sentimientos más íntimos, las confesiones de su alma, se quedan callados.

Se puede decir que el proceso de la muerte de Augusto sucede mucho más rápido que el de don Quijote. El principio de su muerte empieza con esta escena solemne donde el lector se enfrenta al protagonista encerrado en su cuarto llorando, sin expresar un solo pensamiento al lector. En el siguiente capítulo, Víctor Goti encuentra a Augusto en su cuarto y, después de una conversación filosófica de si se vive para sufrir, entre otras cosas, Goti le sugiere: “¡Devórate!” (276). Aunque no lo exprese explícitamente, se puede interpretar el consejo de Víctor como si le dijera a Augusto que se suicidase. Después en el capítulo XXXI, solo dos capítulos después de su gran depresión, tiene lugar el encuentro de Augusto con Unamuno. Y a pesar de que ya se ha discutido parte de esta entrevista, sería menester repasar los elementos de ella que tienen que ver con el destino del protagonista para entender cómo llega al fin del proceso acelerado de su muerte.

Al salir de su mundo ficticio para Salamanca, Augusto tiene la intención de informarle a Unamuno de su deseo de suicidarse y, al principio, parece que nuestro protagonista llega con “terror” en sus ojos al enfrentarse a su creador. Así, Unamuno no tarda en enfatizarle el hecho de que no es capaz de suicidarse porque no está vivo. Sin embargo, Augusto empieza a defenderse al utilizar los

argumentos ya analizados de que Unamuno es también ente de ficción. Durante la discusión, el creador y la creación comienzan a acalorarse tanto que Augusto insinúa que mataría a Unamuno. Ahora, hartado y frustrado, el autor histórico no sólo le dice a Augusto que no puede suicidarse porque no existe, sino que morirá en el momento en que llegue a su casa. Augusto, al contrario con lo que había deseado, no quiere matarse y no quiere Unamuno le mate y, así, le ruega a su creador: “¡Quiero ser yo, ser yo! ¡Quiero vivir!” (284). No obstante, antes de salir de la biblioteca de Unamuno, Augusto, refiriéndose a Unamuno, afirma:

¡Se morirá usted, sí, se morirá, aunque no lo quiera; se morirá usted y se morirán todos los que lean mi historia, todos, todos, sin quedar uno!
¡Entes de ficción como yo; lo mismo que yo! Se morirán todos, todos, todos. Os lo digo yo, Augusto Pérez, ente ficticio como vosotros, *nivolesco*, lo mismo que vosotros. Porque usted, mi creador, mi don Miguel, no es que usted más que otro ente *nivolesco*, y entes *nivolescos* sus lectores, lo mismo que yo...(284)

Al luchar contra el poder de Unamuno, Augusto proclama la mortalidad de todos, incluso la de los que viven en el mundo real. De esta forma, al salir de la biblioteca, además de haberse enfurecido con su creador, se ve que Augusto también plantea el problema de la mortalidad que le preocupa a Unamuno, y que surgirá de nuevo después de la muerte ambigua del protagonista.

Augusto Pérez sale de la biblioteca de Unamuno en Salamanca y regresa a su mundo ficticio con el cerebro lleno de pensamientos pesados de que si es, de verdad, meramente el producto de la imaginación de Unamuno. Y, después de escribir una carta al autor histórico, se duerme y se muere. Mas, cuando descubren

el cadáver, las tres versiones surgen a la superficie del texto: 1) el doctor afirma que fue ataque al corazón; 2) Domingo dice que comió demasiado y, por eso, se murió de indigestión y; 3) Liduvina afirma que no hay otra manera de explicarlo sino un suicidio. Es interesante que, a pesar de implicar causas naturales, "... they cannot remove Unamuno from the picture" (Friedman 263). Además, no importa la causa y, igual que don Quijote tuvo un momento de auto-concienciación, parece que Augusto también se consuela con su propia identidad como ente de ficción: "El que come vive, tiene razón Liduvina, pero el que come como he comido yo esta noche, por desesperación, es que no existe. Yo no existo..." (289-290). Después de este momento de auto-concienciación y al dormirse, aprendemos en el sueño de Unamuno que sí fue decisión de Unamuno matar a su agonista. De esta forma, se nota de nuevo la intervención del mundo real, pero, esta vez, es una intervención fuerte por parte de Unamuno, un golpe de autoridad. El principio de este golpe apareció en su entrevista con su personaje en el capítulo XXI y en el deseo de Augusto de escapar de la esclavitud literaria impuesta a él por Unamuno. Además, el control total de sus personajes, su golpe de autoridad, se fortalecen en el momento en que se muere Augusto Pérez.

Con esta intervención poderosa, será más fácil ver la diferencia entre el propósito de la muerte de Augusto en comparación con la de don Quijote. Mientras que la razón por la cual Cervantes mata a don Quijote es para que nadie pueda volver a contar sus aventuras, la razón de Unamuno es aún más egoísta: su

propia inmortalidad. Como Friedman acierta en su libro, “Immortality may be the most conclusive center of *Niebla*.” Al estar obsesionado con este tema en su propia vida, Unamuno no podía resistir la tentación de incluirlo en su ficción: “The fusion of reality and fiction within *Niebla* corresponds to Unamuno’s bringing together of literary form (the objectives and recourses of the novel) and existential concerns, notably his own” (286). Estas preocupaciones existenciales, aunque aparecen entre las líneas aquí en *Niebla*, son más explícitas en otras obras de Unamuno, como yo he mencionado anteriormente. Sin embargo, Friedman nos ayuda a entender que en su *nivola*:

Augusto Pérez is a guinea pig not only in the psychological experiment that turns him from subject to object, but in the experiment in which Unamuno explores and attempts to glimpse a higher order. Unamuno seems aware of the double plot, and double bind, for on one plane he is the God of the work, in charge of Augusto’s fate, and on another Augusto is his stand-in, and, like him, a paw in a scheme beyond his control. (286)

Aunque se puede decir que la obra de Unamuno consiste en elementos se asocian más con la inmortalidad del propio autor, los resultados de la muerte de Augusto no son muy diferentes a los de don Quijote.

No obstante, estos resultados se realizan a través de técnicas bien diferentes, las cuales han sido parte del enfoque de este ensayo. Cervantes, interviniendo desde el mundo verdadero, el *extramundo*, atrae al lector a la muerte de su héroe y, así, se ve que, “the character dies in the work, the author dies after the work, and perhaps in it, but don Quijote resurrects himself” (Wyers 344). Al

contrario, Unamuno aparece en su propio texto y toma la resolución determinada de matar a Augusto. El problema, entonces, es lo que resulta de la inserción de Unamuno en la *nivola*. Aguinaga propone que, “a fictional world can be understood without references outside of itself, and that characters are Subjects we see as such...” y que “it is precisely in the world of Fiction (as against poetry) that the Author is in the greatest danger of disappearing” (202). Sin embargo, parece que, al existir junto a sus entes de ficción en el mundo que ha creado, “Unamuno enters the novelist’s world of *Mist* and joins his character Augusto Pérez-and all others- beyond death in the concrete world of fiction” (Wyers 344). Y si se refiere de nuevo a la comparación con la obra de El Greco, se puede decir que, igual que el pintor, Unamuno está implicado íntimamente no sólo en el proceso de creación, sino que está ligado para siempre con la muerte de sus creaciones.

Regresemos al hecho de que, pese a sus técnicas variadas, Cervantes y Unamuno han logrado lo imposible: se han integrado en sus propios universos de ficción y, a la vez, se han quedado vigilando sobre las acciones de sus personajes. De esta forma, “Unamuno counts on Augusto Pérez to keep his memory alive after death, as don Quijote has kept Cervantes alive...” (Friedman 288). Parece que los dos autores, al hacerse entes de sus propias ficciones, también han logrado seguir viviendo en el alma de cada lector que empieza a leer las primeras páginas de *Don Quijote* y *Niebla*.

Conclusión

Como la literatura es un arte que reacciona frente a lo que se había escrito antes y no viene de la nada, Cervantes y Unamuno rompieron con la literatura que dominaba en los siglos XVII y XX. Desde entonces, sus obras han llegado a forjar su propio lugar en la literatura española. A pesar de los diferentes elementos que aparecen en cada novela, ambos textos evocan un aspecto metaficticio que se destaca como uno de los temas centrales. Se encuentra la base para esta técnica ingeniosa en los personajes principales de don Quijote y Augusto Pérez. Aunque parezca que la pasividad de Augusto es la antítesis del ánimo de don Quijote, Cervantes y Unamuno han logrado crear a dos personajes que no sólo atraen al lector sino que lo enredan en sus propios asuntos.

El lector empieza a conocer a estos personajes y sus leyendas a través del prólogo de ambas novelas. Aquí es donde los prologuistas sumen inmediatamente al lector en lo que se desarrollará en una distinción difícil entre lo que es realidad y lo que es ficción. Además, este principio ingenioso y confuso se extiende al juego narrativo que domina en el corpus de las dos obras. Cervantes y Unamuno logran meterse, en primer lugar, en sus mundos ficticios utilizando a Cide Hamete Benengeli y a Víctor Goti como escudos narrativos que les permiten flotar en el fondo de sus obras, interviniendo, a veces, como supernarrador para contribuir a la duda sobre la realidad. Los prólogos, junto con la narración, proveen la base

para los acontecimientos que vienen después, que mezclan lo real y, en el caso de *Niebla*, traen el personaje junto con su creador.

El problema del límite borroso entre el mundo real y el mundo ficticio se complica con el intercambio entre los diferentes mundos dentro del contexto de las novelas. Don Quijote y Augusto distorsionan el mundo que existe a su alrededor y, a la vez, son engañados por él a través de las acciones de otros personajes con quienes se encuentran. En el *Quijote*, nuestro caballero andante exterioriza sus intenciones interiores al embarcarse en sus aventuras y confunde su mundo interiorizado con el exterior, como le sucede en la cueva de Montesinos, por ejemplo. Además, las intervenciones de Cervantes, el supernarrador, añade otro punto al problema de distinguir entre lo que realmente sucede y lo que parece suceder desde la perspectiva de don Quijote. A lo largo de la novela, sin embargo, la disonancia entre los mundos en el *Quijote* hace que, al morir, nuestro caballero andante rechace su visión del mundo y acepte la melancolía del *extramundo*. Al contrario, en *Niebla*, Augusto no se contenta con el engaño de la realidad sino que lucha contra el que se la ha creado: Miguel de Unamuno. En este encuentro, la frontera entre el mundo real y el mundo ficticio es destrozada tanto que el protagonista, al llegar a su fin, hace que su creador y el lector cuestionen su propia existencia.

A pesar de las muertes ambiguas y solemnes de los protagonistas, es evidente que el efecto recíproco entre personaje y autor en ambas novelas ha

resultado en la inmortalidad de los dos. Al introducirse junto a sus creaciones, Cervantes y Unamuno se ficcionalizan de tal forma que se entrelazan con y se convierten en partes de las historias de sus personajes para siempre. Es decir, al ficcionalizarse, los autores también han humanizado a sus personajes, lo cual, es lo que atrae al lector después de tantos años. El lector se ve a sí mismo en cada personaje: en don Quijote, por el deseo de superar la melancolía, lo rutinario de la vida y así hacen que sus fantasías se realicen y; en Augusto Pérez, la lucha por una identidad propia frente a la mortalidad de cada ser humano. Los autores de ambas novelas implican al lector en las historias de sus protagonistas y, pese a la desorientación hacia lo que es ficticio, el lector llega a preocuparse por ellos. De esta manera, don Quijote y Augusto se trasladan a la realidad de sus autores y se convierten en entes reales humanizados en los cuales cada lector puede ver parte de sí mismo.

Bibliografía

- Aguinaga, Carlos Blanco. "Unamuno's Niebla: Existence and the Game of Fiction." *Modern Language Notes*: 79.2 (1964): 188-205. *JSTOR*. Web. 17 April 2011.
- Casalduero, Joaquín. *Sentido y forma del Quijote*. Madrid: Insula, 1970. Print.
- Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*. España: Real Academia Española, 2004. Print.
- Dueñas, Rafael. "The Prologue as a Novel in Unamuno's *Nivola*." State University of New York – Stony Brook. Web. 24 April 2011.
<<http://www.lehman.cuny.edu>>
- Eisenberg, Daniel. *La interpretación Cervantina del Quijote*. Madrid: Compañía Literaria, 1995. Print.
- El Saffar, Ruth Snodgrass. "La función del narrador ficticio en *Don Quijote*." *El Quijote*. Ed. George Haley. Taurus: Madrid, 1980. 288-299. Print.
- Ferreras, Juan Ignacio. *La estructura paródica del Quijote*. Madrid: Taurus, 1982. Print.
- Friedman, Edward H. *Cervantes in the Middle: Realism and Reality in the Spanish Novel from Lazarillo de Tormes to Niebla*. Delaware: Juan de la Cuesta, 2006. Print.

- Guillén, Jorge. "Vida y muerte de Alonso Quijano." *El Quijote*. Ed. George Haley. Taurus: Madrid, 1980. 303-312. Print.
- Layna Ranz, Francisco. *La eficacia del fracaso. Representaciones culturales en la Segunda Parte del Quijote*. Madrid: Polifemo, 2005. Print.
- Lo Ré, A.G. "The Three Deaths of Don Quixote: Comments in Favor of the Romantic Critical Approach." *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 9.2 (1989): 21-41.
- Longhurst, C.A. "Unamuno, the reader, and the hermeneutical gap." *The Modern Language Review* 103.3 (2008): 741+. *Literature Resource Center*. Web. 1 April 2011.
- Malagón, J. Enrique Peláez. "Comentario de El entierro del Conde Orgaz. Obra manierista de El Greco." *Proyecto Clío*. Web. 25 April 2011.
<<http://clio.rediris.es>>
- Mancing, Howard. "Cervantes as Narrator of *Don Quijote*." *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 32.1 (2003): 117-140.
- . *Cervantes' Don Quixote A Reference Guide*. Connecticut: Greenwood Press, 2006. Print.
- Miguel, Isabel Criado. *Las novelas de Miguel de Unamuno*. Salamanca: Calatrava, 1986. Print.
- Molho, Mauricio. "Instancias narradoras en *Don Quijote*." *Modern Language Notes*: 104.2 (1989): 273-285. *JSTOR*. Web. 12 January 2011.

- Mujica, Miguel Correa. "Sobre la muerte de/en *Don Quijote de la Mancha*." *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 1999. n. pag. Web. 1 May 2011.
- Olson, Paul. "Sobre las estructuras de *Niebla*." *Dolores Gómez Molleda*, 423-434.
- Parr, James A. *Don Quixote: A Touchstone for Literary Criticism*. Kassel: Edition Reichenberger, 2005.
- Ponsetti, Helena Percas de. "La cueva de Montesinos." *El Quijote*. Ed. George Haley. Taurus: Madrid, 1980. 142-174. Print.
- Riquer, Martín de. *Para leer a Cervantes*. Barcelona: Acantilado, 2003. Print.
- Savater, Fernando. "Don Quijote y la muerte." *Estudios Públicos*: 100 (2005). 319-324. Print.
- Unamuno, Miguel de. *Niebla*. España: Cátedra, 2002. Print.
- . *Obras completas*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1958. Print.
- . *Vida de Don Quijote y Sancho*. Madrid: Cátedra, 1988. Print.
- Valdés, Mario J. *Death in the Literature of Unamuno*. United States of America: University of Illinois Press, Urbana and London, 1966. Print.
- Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. New York: Methuen, 1984. Print.
- Weber, Frances W. "Unamuno's *Niebla*: From Novel to Dream." *Publications of the Modern Language Association*: 88.2 (1973): 209-218. *JSTOR*. Web. 4 January 2011.

Wyers, Frances. "Unamuno and 'The Death of the Author.'" *Hispanic Review*:
58.3 (1990): 325-346. *JSTOR*. Web. 4 January 2011.