

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
Filosofická fakulta
Katedra romanistiky

Autofikce v románu *Niebla* Miguela de Unamuna

**Autofiction in the Miguel de Unamuno's novel
*Niebla***

(Bakalářská práce)

Autor: Martin Kuchař
Vedoucí práce: Mgr. Jakub Hromada

Olomouc, 2019

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou diplomovou práci vypracoval samostatně pod odborným vedením Mgr. Jakuba Hromady a uvedl v ní veškerou literaturu a ostatní zdroje, které jsem použil.

V Olomouci dne

Martin Kuchař

Quisiera expresar mi profundo gracias a mi dirigente del trabajo, a Mgr. Jakub Hromada por la recomendación de la apropiada lectura y por la paciencia que tenía a lo largo de la elaboración de este trabajo.

Índice

1. Introducción	1
2. ¿Qué es autoficción?	3
2.1. Teorías de la autoficción	4
2.2. Ambigüedad	10
2.3. Novelas del yo	11
3. La construcción autorreflexiva de <i>Niebla</i>	15
3.1. La identidad paralela	18
3.2. Nívola	21
3.3. La subjetividad en la autoficción	27
3.4. La creación de los discursos en <i>Niebla</i>	30
4. Narrador	33
4.1. El círculo de las posibilidades narrativas	38
4.2. La situación del narrador en <i>Niebla</i>	40
5. Realidad vs. ficción	43
6. Conclusión	48
7. Resumen	49
8. Bibliografía y recursos electrónicos	50
9. Anotace	54
10. Annotation	55
11. Anexos	56

1. Introducción

El objetivo principal de este trabajo es el enfoque a la autoficción. Dado que se trata de un fenómeno sumamente amplio, la investigación en el trabajo se dirige a siguientes puntos. De primero voy a dirigirme un poco a la historia de la autoficción y sus comienzos. Personalmente pienso que el vistazo al pasado de la autoficción nos da cierta imagen para que podamos empezar a concebir su aspectos. Consecuentemente voy a emprender el estudio de sus posibles interpretaciones y las teorías propuestas especialmente por la parte de los escritores como Manuel Alberca, Phillipe Lejeune, Gérard Genette y otros. Este capítulo abarcará asimismo las tablas de algunos de los sobredichos autores sobre la posible escisión de la autoficción y se mencionarán las marcas indispensables que la autoficción debe tener. Con posterioridad voy a referenciar cierta problemática de la autoficción, es decir, voy a revelar los síntomas de las ambigüedades que aparecen en los textos autoficcionales. Esta problemática es también estrechamente asociada con el desdoblamiento del autor y su utilización del “yo” cuyo análisis será también incluido en el trabajo. Con posterioridad voy a enfocarme a la autoreflexión. Este tema es muy fecundo en las confrontaciones con la *Niebla*, entonces voy a iniciar a aplicar la teoría en los exámenes y fragmentos sacados de la obra. Aparte de eso, el trabajo vertebrará de las descripciones de los personajes de la *Niebla* y se verá la congruencia e importancia de sus encuadramientos en la obra. La *Niebla* se muchas veces denomina como la *nívola*. Esta definición plasmará otra parte de este trabajo fomentado además por sus señas importantes como la función del sueño, muerte y el entrelazamiento con el autor, Miguel de Unamuno. Asimismo todos los rasgos serán aplicados en la obra. Este capítulo se va a enfocar a la descripción del narrador. Dado que se trata de un fundamento de la autoficción, voy a dedicarla mucha atención. Para el análisis de los tipos del narrador voy a utilizar especialmente el libro del checo Tomáš Kubíček quién trae importantes hechos y teorías sobre esta problemática y amén de todo eso, engloba la tipología de los narradores posibles en detalles. De esto voy a representar un círculo de las narraciones propuestas por el austriaco Franz K. Stanzel y otra vez lo confrontaré con la *Niebla*, o sea, voy a indagar quién realmente habla. Sin embargo, poco a poco iré llegando a los temas significantes de la autoficción, lo que es concretamente la pugna entre la realidad y la ficción y el proceso de la subjetividad. Ambos temas serán investigados tanto desde el punto de vista teórico como del práctico poniendo los ejemplos sobre todo de la *Niebla*.

El trabajo combina las propuestas de teoría y crítica literaria con mis propias observaciones. Me atrevo a afirmar que este trabajo será un gran aporte para los estudios de otros alumnos que se dedican a los temas alrededor de la autoficción dado que abarca, al

menos desde mi punto de vista, todos los fundamentos necesarios para la aplicación de la autoficción también en otros textos y libros. Asimismo, tengo fe en que mi trabajo pueda servir de apoyo para quienes quieran seguir con la aplicación del concepto de la autoficción a las novelas con rasgos autobiográficos, así como a la construcción del yo ficcional en relación con las estrategias narrativas.

2. ¿Qué es autoficción?

El inicio de este fenómeno está arraigado en Francia y se remonta a la segunda mitad del siglo XX, especificándolo al año 1977. El autor quién es considerado el inventor que puso los cimientos de la autoficción se llamó Serge Doubrovsky. Por primera vez la autoficción apareció en su novela *Fils* considerada por el autor como «ficción de acontecimientos estrictamente reales»¹. El autor está persuadido de que a base de los sueños tiene la facultad de escribir una obra de ficción y este pensamiento literalmente insertó en su concebida obra *Fils* a través de una comparación: “Si escribo en mi automóvil, mi autobiografía será mi AUTO-FICCION”². Además, la noción hasta ahora casi insólita es percibida por Doubrovsky como un pestiche de la autobiografía y la ficción (Doubrovsky, 1997). Es claro que la autobiografía juega el papel muy importante en lo que se refiere a la obra autoficcional propuesta por Doubrovsky. El autor también admite la aparición de la ambigüedad del nombre del protagonista, es decir, si se trata del nombre ficticio literalmente manejado por el autor o si lleva el nombre real. Estos pensamientos y reflexiones sobre la ficción o la literatura y mucho más subraya la influencia de los filósofos como Marx, Nietche o Freud en los que el francés veía el paradigma de la actitud hacia el mundo. Puesto que ya esta obra se dirige a responder rotundamente a la problemática de la autobiografía contemplada por el francés Philippe Lejeune, a través de la utilización de la ambigüedad de las palabras doblemente sentidas dio a conocer por primera vez a la autoficción. El fundamento de esta ambigüedad fundaron las memorias del mismo autor, o sea, las reminiscencias, sentimientos o recuerdos de lo pasado del personaje se implicaron en una trama imaginada formando una sesión de psicoanálisis. El uso de la autoficción tiene a su juicio el aporte inmenso a la literatura dado que a través de las frases es capaz de *transformar su vida en mero texto y vice versa, el texto en la vida*. En tal caso la escritura se convierte en un entramado de las vivencias y experiencias y los lectores averiguan mediante el texto el sent. Es como si el texto destilara los recuerdos o las reminiscencias del autor y a través de los lectores lo representara. Dicho de otras palabras, este tipo de texto nos quiere compeler que no solamente leamos, sino que empatizemos con las situaciones y acontecimientos que viven los personajes y sobre todo el autor. A pesar de todo eso, Serge Doubrovsky declaró que para él no se trató de una autobiografía, sino de una exigencia de un género mestizo en el que puede aparecer una

¹ Serge, DOUBROVSKY: *Fils*, Paris: Galilée, 1977.

² Sergio, BLANCO: «La autoficción: Una ingeniería del yo», página web Wp.nyu (2016), <<https://wp.nyu.edu/gsas-revistatemporales/la-autoficcione-una-ingenieria-del-yo/>>, [consulta: 17/11/2018].

posibilidad de que el protagonista tenga el mismo nombre como el autor.³ No obstante todo eso no significa que el inventor de la autoficción tenga siempre la libertad de creación y pueda explayar más los maleficios de la realidad. De hecho se esmera más por buscar su vida, es decir, encontrar el destino y la verdad de su identidad por medio de los relatos con los recursos propios de la novela del siglo XX. En tal caso la autoficción se denomina como “biográfica” y hay que distinguirla de la “imaginaria”.

Aunque ya en esa época se trataba de un estilo bastante célebre y conocido cuando un escritor prestó la atención sobre sí mismo, en un par de años después se difundía todavía más dado que otros escritores tanto franceses como españoles o hispanoamericanos intentaban por representarla y establecerla en sus obras. Por consiguiente a partir del año 1977, la proliferación de la autoficción notó un enorme aumento lo que confirma un sinfín de las novelas concentrándose a este fenómeno. Entre los susodichos franceses figuran los nombres como Philippe Vilain, Georges-Arthur Goldschmidt o Chloé Delaume y la agrupación hispanoamericana gira alrededor del autor Roberto Bolaño. Los españoles en lo que atañe a las novelas pertinentes pertenecen ante todo gran escritores sobre todo José Vila-Matas, Javier Marías y Manuel Alberca. Sin embargo los dos primeros, Vila-Matas y Marías, se diferencian un poco con la postura hacia este fenómeno. Javier Marías rechaza la etiqueta de autoficción a diferencia con Enrique Vila-Matas quién no solo que la admite y acepta, sino la utiliza como un instrumento lúdico dentro de su fuente.⁴

La situación en España alrededor del año 1977 también jugaba un papel importante porque esa época era profundamente marcada por la dictadura franquista cual a pesar de su recta final y la transición gradual a la democracia rotundamente influenciaba a los escritores. Eran exactamente los momentos que forzaban a los autores para dedicarse a lo personal e inclinarse de lo objetivo y cotidiano.

2.1. Teorías de la autoficción

Ciertamente que este fenómeno llamó la atención entre muchos escritores y teóricos a través del mundo. Para profundizar más los conocimientos y la percepción de la misma autoficción viene a caso referenciar diferentes razones y percepciones de los autores que contribuyen con sus opiniones a descifrar esta noción. Justamente la autoficción que se

³ Alfonso Martín, JIMÉNEZ: «Mundos imposibles: autoficción», página web Researchgate (2016), <https://www.researchgate.net/publication/311983121_Mundos_imposibles_autoficcion>, [consulta: 20/11/2018].

⁴ Dóra, FAIX: «La autoficción como teoría y su uso práctico en la enseñanza universitaria de la literatura», página web Cvc.cervantes (2013), <https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/publicaciones_centros/PDF/budapest_2013/14_faix.pdf>, [consulta: 20/11/2018].

produce en las obras literarias causa una ruptura lógica de interpretación, dicho de otras palabras, el traspaso de la frontera entre el nivel diegético del narrador y la diégesis⁵ (*la metalepsis narrativa*).

En siguientes párrafos me voy a dedicar a varios tipos de la autoficción y por eso recalcaré algunas teorías elaboradas de las manos de los autores como *Serge Doubrovsky*, *Philippe Leclercq*, *Philippe Lejeune* o *Gérard Genette*. De primero quisiera aclarar las opiniones y propuestas creadas del profesor francés, Philippe Lejeune. Es el autor quién nos propuso muchas miradas a la autoficción y estableció ciertos pactos como percibir la autoficción. Como he dicho, Lejeune ponía mucho afán en establecer cierta relación idéntica entre el nombre del personaje y del autor.⁶ En el año 1975 dio por primera vez a conocer a su libro *pacto autobiográfico* en el cual no solo vincula las relaciones sino infiere y aproxima la naturaleza al que pertenece el personaje. En esencia esta relación del personaje es la clave, se debe reconocer el vínculo (autor-narrador-personaje) para poder distinguir la realidad de lo ficticio. Es el fundamento inseparable en cuanto a la autobiografía. La manera con la cual el autor percibe la misma autobiografía es siguiente: “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad”⁷. Con este concepto el autor trata de alcanzar e indicar que todo lo narrado en la obra es de hecho real. En adicción a todo eso, Lejeune pone de relieve el tema de la *verdad*. Para él significa el símbolo indemne y ante todo irrevocable. La verdad tiene tan gran significado en sus textos que el mismo autor dice: “La verdad y nada más que la verdad”⁸.

Otro caso que Lejeune discierne es *el pacto novelesco*. En lo que concierne a este concepto, lleva determinadas marcas según cuales se evidentemente trata de la novela según este teórico. Lo básico que la conforma es la ficción innegable y la no-identidad en la relación entre el autor y el personaje. Entonces el pacto novelesco se caracteriza por su inconfundible carácter ficticio. En este caso el encargo del lector no es tan complejo, o sea, comprende indudablemente que todo lo que está en torno de los acontecimientos fluye de la ficción y los hechos no son sacados de la propia vida del autor.

Hay que mencionar que ambos pactos están dirigidos a explicar otra vez lo que significa la autobiografía y la novela. En otras palabras se puede decir que con estos pactos se acerca más a la verdad entre la relación entre el escritor y el lector y concebir la noción

⁵ Gérard, GENETTE: *Figures III*, Paris: Éditions du Seuil, 1972, 234-235.

⁶ Philippe, LEJEUNE: *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994, 63.

⁷ *Ibid.*, 50.

⁸ *Ibid.*, 76.

autoficción. No obstante la envergadura del nombre adscrito al personaje (siendo o no el mismo como el autor o el personaje sin el nombre) de la obra esconde muchos símbolos. Mismo autor trata de revelar y esclarecer distintas combinaciones posibles de la interpretación del nombre del personaje.⁹

Este cuadro engloba tres posibilidades de creación y tres posibilidades de autobiografías. Amén de todo eso quedan dos casillas que no están rellenas. Se trata de los *casos ciegos*. Sobre ellos el mismo autor creó una pregunta: “El protagonista de una novela puede tener el mismo nombre del autor?”¹⁰ Para que aclare lo que piensa, enseguida contesta: “Nada impide que así sea y es tal vez una contradicción interna de la que podríamos sacar efectos interesantes. Pero en la práctica, no se me ocurre ningún ejemplo.”¹¹ Sin embargo la dejación de las casillas vacías por el teórico francés Lejeune no hizo esperar mucho para la repercusión. Serge Doubrovsky, hombre ya mencionado en el inicio de este trabajo, después de haber leído el artículo y la tabla de Lejeune, anheló de rellenar los espacios vacíos y esto fue el estímulo de escribir y redactar la novela *Fils*. Pese a este esfuerzo fue rechazado rotundamente por otros teóricos como Genette, Gasparini o aún más el mismo Lejeune. Todos estos han querido anunciar que Serge Doubrovsky solamente malinterpretó no solo los huecos en la tabla de Lejeune, sino incluso su propio concepto. Esta declaración corrobora la realidad que si Doubrovsky siguiera el pacto de verdad, no podría escribir las casillas de tal manera ya que los vacíos están eventualmente aprestados para un texto que llevara y acatará el pacto de ficción.

Para esbozar otras opiniones de los autores que se dedican a refinar la noción autoficción, voy a enfocarme al teórico *Manuel Alberca*. Mismo autor de los libros alrededor de la discusión autoficcional propone pensar en este fenómeno y contribuye con sus razones a las obras hechas por otros teóricos como es por ejemplo Lejeune. Aunque su centralización de la creación giraba ante todo alrededor de la literatura, personalmente postulaba la opinión que la autoficción no es solo la cuestión de la literatura, sino se refleja en múltiples espacios artísticos.¹² No obstante para concebir los textos de Alberca, hay que profundizar un poco sus pensamientos, sobre todo en lo que se refiere a sus definiciones. Para que el texto encierre los aspectos de la autoficción, según el autor, es ineludible la irrupción del nombre propio del

⁹ Ver Anexo, Imagen 1.

¹⁰ Laura Mercedes, PRADA: «La autoficción y el ensayo en el *País del miedo*», página web Revistas.unc.edu (2015), <<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/11900/12247>>, [consulta: 24/11/2018].

¹¹ Manuel, ALBERCA: *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2007, 144-145.

¹² Ma. Julia, RUIZ: «¿Escribir la vida? Estrategias de autoficción en Eduardo Mendicutti», página web Puds.unr.edu (2013), <<http://www.puds.unr.edu.ar/wp-content/uploads/2014/06/Ruiz-M.J.-Escribir-la-vida.-Estrategias-de-autoficci%C3%B3n-en-Eduardo-Mendicutti1.pdf>>, [consulta: 2/12/2019].

autor y su coincidencia con el nombre propio y un personaje intercalado en la ficción.¹³ Con certeza se puede decir que esta percepción del autor es la base de sus teorías sobre la autoficción aunque el mismo escritor la define como “una novela o relato que se presenta como ficticio, cuyo narrador y protagonista tienen el mismo nombre que el autor”¹⁴. Es muy interesante aproximarse a los pensamientos y manifestaciones de este autor. Por una parte las manifestaciones de Alberca son sumamente gran aporte a la literatura autoficcional y además nos dan otras posibilidades como interpretar la lectura. Para aducir ejemplos, miremos el caso de la noción “anonimia sugerente”, o sea, la ausencia del nombre propio en el narrador o personaje. A pesar de que Alberca postula la opinión de que el nombre del autor debería identificarse con lo del personaje, en algunos casos también admite que no tenga que causar graves problemas. Ciertamente que el desconocimiento del nombre del personaje nos expone un compromiso, no obstante este caso no significa un obstáculo invencible. El mismo autor afirma: “pienso que el anonimato del narrador o personaje no impide totalmente la identificación de éste con el autor, si el relato introduce una serie de datos inequívocamente biográficos que la ratifiquen.”¹⁵

En su obra llamada *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* se encuentran muchas manifestaciones sobre las posibles interpretaciones de la autoficción. Como ya he aludido, algunas veces es muy complejo descifrar la verdad tal como es. En algunas obras aparece un grano de ambigüedad tan grande que el lector está destinado solamente a vacilar y dudar. Sujetándose a esta teoría, Manuel Alberca forjó un esquema de tres tipologías para acertar el confuso entre el pacto autobiográfico y el novelesco. Se trata de la autoficción biográfica, autoficción fantástica y la autobioficción de los cuales los dos primeros están ajustados para corresponder a los extremos de la escala y la tercera ilustra el grado más alto del estado de la bifurcación, o sea, la ambigüedad.¹⁶ Estas tres tipologías están representadas en el cuadro.¹⁷

Tanto como nos indica el nombre de su obra, Alberca trata de enfatizar la autoficción con la etiqueta ambigua. Por consiguiente todo el campo autoficcional está literalmente enmarcado por el pacto ambiguo y el hecho que el lector no dude de la verdad y de la ficción es casi imposible, solo depende de menor o mayor dificultad de distinguirlo. A pesar de todo eso, fundamentalmente se puede decir que esta tabla visualiza el resultado del mundo verdadero y mundo ficticio. Para sacar la conclusión de lo que Manuel Alberca puso a cada

¹³ *Ibid.*

¹⁴ ALBERCA, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, 158.

¹⁵ *Ibid.*, 246.

¹⁶ *Ibid.*, 181-182.

¹⁷ Ver Anexo, cuadro 2.

columna, voy paso a paso por cada una. Primera columna del cuadro representa la obra señalada por la *autoficción biográfica*. Esto significa que el autor de la obra está a la vez en la posición del protagonista, entonces este personaje está cercanamente entrelazado con unas historias de la vida del escritor. Así que la realidad abarca solamente mínimos elementos de la ficción lo que también juega un papel en lo que atañe a la ambigüedad que de tal manera tiene menor grado. Pasando a otro pilar, *la autoficción*, se puede inferir y también como ya he aducido más adelante, se particulariza con el grado máximo de la ambigüedad debido al engranaje de dos géneros, la autobiografía y la novela. Lo que especifica estos dos géneros en única obra es que no hace falta discernir o determinar si se trata de uno u otro, sino ambos están allí a la vez. Es la tipología más confundible para los lectores a pesar del lío que pueden sentir con la dificultad de reconocer donde comienza la ficción y cuales rasgos son realmente biográficos. Pero lo que es curioso en esta tabla es que el mismo Alberca adscribe el signo (–) perteneciente, según él, a la ambigüedad. Justamente el autor dice que este género debe originar la duda o incertidumbre más posible en el lector y a pesar de esto agrega el símbolo (–).¹⁸ En lo que se refiere a la última columna, la *autoficción fantástica*, las historias se desvían a la ficción. El autor profesa como el protagonista y las historias o los hechos que le pasan jamás tocaron a la verdad. Y aunque la tipología llamada autoficción fantástica nos quiere soflamar con su nombre, pese a algunas señas biográficas los lectores pueden marginar la posibilidad que la historia sea real. Estas tres tipologías diseñadas por Alberca nos deberían facilitar la decisión y reconocer los símbolos de la autoficción. Amén de todo eso, entrevisté a Manuel Alberca que nos trae otros comentarios interesantes sobre la autoficción y sus libros.¹⁹

El otro gran teórico literario, el discípulo de Gérard Genette, es Vincent Colonna. Este autor define la autoficción como “ una obra literaria en la que el autor se inventa una personalidad y una existencia, conservando su identidad personal, bajo su verdadero nombre.”²⁰ Tanto él como los autores Doubrovsky, Genette y Alberca piensa que todos los textos que encierran los componentes de la autoficción son contados en primera persona y hay una presencia y entrelazamiento entre autor, narrador y personaje²¹. También la relación entre A-N-P se fusiona por el mismo nombre y el lector está destinado a vacilar entre los acontecimientos reales o falsos enriquecidos por la ambigüedad que hay que reconocer. Además declara que para poder diferenciar el pacto autobiográfico y novelesco, o sea, el

¹⁸ María Eugenia, ANGARITA CASTRO: «La invención de una historia real», página web Lup.lub.lu (2016), <<http://lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&recordId=8572070&fileId=8572071>>, [consulta: 10/12/2018].

¹⁹ Ver Anexo, Entrevista 3.

²⁰ Vicent, COLONNA: *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, París: Éditions Tristram, 2004, 237.

²¹ ANGARITA CASTRO, 7.

mundo de la realidad o de la ficción, es necesario discernir el “otro yo”. Es porque a lo largo de las obras suelen aparecer las voces muy difíciles de reconocer y por eso es ineludible revelar si se trata del protagonista o si hay un personaje secundario.

Vincent Colonna también elaboró una tabla como lo hizo antes Manuel Alberca, y pretendió incluir sus opiniones sobre la autoficción en el cuadro. En total el autor discierne cuatro tipologías de autoficción.²² Primera posibilidad propuesta es la *autoficción fantástica*. Este tipo fue encuadrado también en el esquema de Alberca pero justo a base de la tipología de Colonna. En ambos casos los pensamientos sobre este género son idénticos. En este tipo el escritor se también convierte en el protagonista y la historia que sucede a lo largo de la obra es pura imaginación o ficción y por eso no tiene nada que ver con la verdad ni con los hechos o vivencias del mismo autor. Otro tipo, otra vez lleva la misma denominación como en el caso de Manuel Alberca y la llama la *autoficción biográfica*. Faltaría más que el escritor se mete también en el protagonista, pero a diferencia con el autor español, Colonna afirma que en este tipo el protagonista está en torno de los datos reales que sirven como un estímulo o inicio para crear una historia falsa.²³ Esto significa que el lector no debe arrostrar el desdoblamiento (real o ficticio), sino desde el comienzo entiende que la historia encierre los elementos subjetivos y fabulosos. Para aducir un ejemplo, la novela *Fils* de Doubrovsky pertenece también, según Colonna, a esta tipología de la autoficción. Es evidente que los pensamientos de los escritores pueden concordar o tener muchas cosas similares pero la ocurrencia y la concepción final están muchas veces en la discrepancia. La otra posibilidad del eslabón de la concepción de Vincent Colonna es la *autoficción especular*. Se trata de algo flamante en el “ambiente autoficcional”. El autor lo interpreta de manera de que el entrelazamiento o la cadena entre el escritor y el protagonista no es indispensable. Ya puede parecer un costumbre la utilización de la ambigüedad plasmada por el autor con el protagonista pero esta “novelización” del concepto lleva aparejado nuevas interpretaciones. Lo que pasa es que el autor engloba el uso del espejo de sí mismo reflejándose en el transcurso de la historia. El autor con la ruptura de la reencarnación del autor al protagonista piensa suprimir la ambigüedad y abstraer al lector de la duda sobre la veracidad. En cuanto a la división en último paso, el autor reflexiona alrededor de la *autoficción intrusiva (autorial)*. Esta noción de las manos de Colonna significa que el autor de la obra llega a ser la voz intrusiva y con esta voz se encarna en el narrador y compele al lector que todo lo narrado o bien respalde o bien rebata.

²² Vincent, COLONNA: «Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción)», Ana Casas (comp.), 2012, 85-122.

²³ JIMÉNEZ, «Mundos imposibles: autoficción».

En la última recta de las teorías me voy a enfocar al francés Jacques Lecarme. Ya he desmenuzado las teorías de Alberca, Lejeune, Doubrovsky y Colonna. Ahora intentaría arrimarme a las ocurrencias de Lecarme. Justamente tanto los dos últimos nombrados como Lecarme avalaba la opinión de que el centro de la obra autoficcional gira alrededor de la identificación del nombre entre autor, narrador y protagonista.²⁴ Es la sustancia de la autoficción sin la cual no se pudiera considerar. Lecarme era uno de los colegas de Doubrovsky quién al comienzo de la autoficción se ensimismó en este concepto y luego dio una propuesta como la interpretar: “Es un relato cuyo autor, narrador y protagonista comparten una misma identidad nominal y cuyo título genérico indica que se trata de una novela.”²⁵ De estas palabras se desprende que se trata de la unificación representada por la fórmula A=N=P. La concepción de la autoficción por la parte de Lecarme es que para decir que se trata de la autoficción, es imprescindible seguir las reglas. Una de ellas se desprende del texto y desde mi punto de vista, tiene que dejar vacilar al lector para determinarla. La base de esta regla son los elementos ficticios en los cuales se basa casi toda la obra. Y segunda norma está enmarcada justamente por la concepción de la unificación del autor, narrador y protagonista.

2.2. Ambigüedad

Como ya he aludido, a partir de los años 70 la literatura enriquecida por los símbolos de la ficción cercanamente coherente con posteriormente llamada autoficción notó un gran auge. Esta plenitud del género biográfico y autobiográfico penetrada en los textos y las publicaciones de los estudios literarios y culturales como los del teórico francés Roland Barthes significaron un estímulo del desarrollo. Desarrollo de las ocurrencias y ideas de la única representación inconfundible y veraz del yo. Desde entonces los textos adquirirían cada vez más la contemplación y observación del mismo yo y eran llenos de intertextualidad, metaliteratura, resistencia a categorizaciones y sobre todo de la ambigüedad. Justamente la susodicha ambigüedad era uno de los elementos más fundamentales. Falsas voces de los narradores, enredos de los personajes entelazándose entre sí mismos, cosas lúdicas como el espejo y mucho más hechos corroborando que el desdoblamiento o la ambigüedad se convirtieron sumamente importante. En siguientes instantes voy a prestar la atención a este concepto que está presente casi en todas obras autofccionales.

²⁴ ANGARITA CASTRO, 7.

²⁵ Jacques, LECARME: *L'autofiction; un mauvais genre?* Colloque de Nanterre, Ritm, n° 6, 1994, 227.

Muchas veces las ambigüedades están en un estado muy mal de reconocer. Misma concepción de las obras algunas veces en tal caso resulta desatable por eso es imprescindible comprender ciertas ideas de las concepciones clásicas. La primera es la *realidad*. Cuando un lector se encuentra en un círculo vicioso y no se sabe descifrar la verdad, merece la pena indagar el punto más transcendental de toda la obra. La ocurrencia de que pueda existir una ciudad o un mundo se percibe de manera objetiva y explicable es la base para avanzar más adelante. Con la realidad también entroncan los acontecimientos y las acciones a lo largo de las tramas. Los que llevan a cabo igualmente como sus resultados y se entrelazan mutuamente entre sí mismos tienen la etiqueta verdadera. La segunda idea como gradualmente acceder al fundamento de la trama es la *causalidad*. Esto es el tipo de la concepción cuando la historia y la realidad están organizadas y estructuradas a través de las causas y los efectos. En tal caso juegan un papel significativo de los medios para lograr el desenlace de la trama y encontrar las soluciones que nos lleven a la verdad. Otra relevancia radica en la tercera idea, en la *intencionalidad*. Esto tiene que ver con la reflexión racional. Es otra parte integrante en lo que concierne a los resultados. Con la llegada de cierta idea llegan a la vez las decisiones que se deben tomar con la credibilidad. Este engranaje de las concepciones del orden deberían conformar y refinar las decisiones para no confundirse. Seguramente que las acciones racionales y consecuentes dependen mucho de la realidad, causalidad e intencionalidad y es obvio que la lectura nos puede desviar de la verdad con facilidad.

2.3. Novelas del yo

La utilización del *yo* es un fenómeno cada vez más utilizado en las obras literarias. De hecho se trata de una “renarración” de la vida mediante un personaje plasmado por el autor. Lo que nos puede confundir más es que los acontecimientos vividos en el pasado por el escritor son irrefutables pero cuando afloran con los hechos del personaje encubierto justamente en el *yo*, pueden hacer cambios y causar muchos problemas con sus destapes. A veces no se trata solamente de representar la vida del autor y vivida con posterioridad por el personaje. Se puede tratar de unos retazos de la vida y de unas evocaciones del pasado depositadas en la mente del autor. En principio es otro caso como “encubrir” las vivencias y por medio de las evocaciones las meter en el personaje. A causa de esto es un caso delicado para el lector que está otra vez destinado a discernir y llegar al fondo de los acontecimientos fusionados con el propio autor. No solamente los elementos externos plasman una posición del *yo* del personaje, sino los internos juegan un papel tan complejo y refinado a través de las obras. También el autor es capaz de enfundar sus deseos al personaje y los anhelos que el

mismo autor no podía vivir o lograr plasma en esta persona. La literatura del yo está cercanamente conjugada con la autobiografía del escritor y de hecho trata de escribir su propia historia.

Para el mismo lector significa mucho más que leer atentamente el libro. Tiene a mi juicio, antes de empezar a destapar lo real hace falta tomar las medidas sobre la autobiografía del autor e ir paso a paso por su vida y acopiar las informaciones que consecuentemente pudieran servir indudablemente. La esencia de los “descubrimientos” radica en asociar todos los pensamientos del autor y conjugar sus opiniones con sus vivencias. Muchas veces son justamente solo los sentimientos del escritor en una cierta época los que lo podían marcar o perturbar y por eso los insertó en el personaje. Desde mi punto de vista es un caso sumamente exigente y en el trascurso de la lectura es imprescindible hacer preguntas y esforzarse de contestarlas para sí mismo para sacar unas conclusiones graduales y llegar a un punto de la revelación.

Para concentrarse a las novelas del yo, es indispensable referenciar otra vez el nombre de Manuel Alberca. Este ya muchas veces mencionado teórico se dedicaba especialmente a este concepto del yo que dividió en tres partes empezando con la novela autobiográfica (próxima a la autobiografía) y terminando con la autobiografía ficticia (próxima a la novela).²⁶ Entre estos dos pactos, digamos estando en la equidistancia de la novela autobiográfica y la autobiografía ficticia, hay un tercer caso como interpretar la identidad, la autoficción.²⁷

A diferencia de tabla también elaborada por Manuel Alberca e incluida en este trabajo más arriba, no se trata del deslinde y la consecuente diferencia entre el mundo ficticio y verdadero, sino intenta por contemplar la presencia de una identidad nominal, dicho de otras palabras, las tres formas revelan el encuadramiento de la identidad en las novelas del yo. En adicción a estos pactos, hay otros tres cuadrillos al pie de la tabla que muestran las propuestas de la lectura en las que aparece el autobiografismo (escondido, transparente o simulado). La primera posibilidad como interpretar la identidad del personaje puede incluir dos tipos de la narración. O bien se trata del narrador *autodiegético* o *homodiegético*, o sea, la historia contada en primera persona, o bien del narrador *heterodiegético* y por eso la historia narrada en tercera persona. En este tipo de la *novelas autobiográficas* el personaje es dado por la ficción pero asume los aspectos de la propia vida del autor. Además el lector capta y comprende a lo largo de la obra que los acontecimientos provienen de las vivencias del escritor.

²⁶ JIMÉNEZ, «Mundos imposibles: autoficción».

²⁷ Ver Anexo, Imagen 4.

Único caso que podría suceder en lo que concierne a la duda o al estado de no saber discernir es que el nombre del personaje o del protagonista quedara anónimo. Luego el lector podría acceder al punto de inflexión cuando discurriría de que si el personaje es ficticio o si a pesar de todo eso tiene algunos aspectos fidedignos con los del escritor. El mismo Alberca asevera que el autobiografismo se manifiesta de primero en forma escondida en la relación entre la personalidad y la vida real del autor y la personalidad y biografía del protagonista o narrador ficticio.²⁸ En tal caso sería aconsejable cavilar sobre si esta modalidad de las novelas pertenecería al espacio vacío de la tabla de Lejeune específicamente al pacto autobiográfico a causa del nombre diferente del protagonista al del autor. Mientras que el personaje en las novelas autobiográficas tiene los elementos adscritos del propio autor, en el caso de las *autobiografías ficticias* es lo un poco distinto. El personaje en tanto tipo de las novelas del yo es también ficticio pero a la vez se hace el narrador autodiegético, entonces la obra se cuenta en primera persona, y además los acontecimientos que fluyen de su propia vida presenta como si fueran una autobiografía infalible. Lo que marca este tipo de la novela tan peculiar es que el lector miniobra en la interpretación por la causa de un sentimiento que el narrador es a la vez el verdadero autor y el nombre que aflora en la portada del libro es mero editor. Las autobiografías ficticias están estrechamente relacionadas con el pacto novelesco y justamente la ficción con la cual está en filiación este pacto se manifiesta de que en la portada esté el verdadero nombre de su autor aparendándose una novela ficcional. En esencia la portada de estas novelas lleva habitualmente el título enlazado con autobiografía, recuerdos o memorias refiriéndose al protagonista (narrador). De todas maneras, los acontecimientos que ocurren a lo largo de tal novelas se sustentan de pura imaginación del autor y cualquiera vacilación del lector es sola la intención del mismo escritor a dejar al receptor a ensimismarse.

Al borde de ambos pactos, es decir, a medio de dos ya desmenuzadas columnas, se encuentra la *autoficción*. La posición del autor en la autoficción de la tabla de Alberca se otra vez interpone en el protagonista que se encuentra en los acontecimientos aderezados ora por los hechos ficticios ora por la verdad. En tal caso juega un papel la muy conocida ambigüedad dado que el lector está otra vez ante un punto de decidirse y descifrar la verdad. Dicho de otras palabras, la obra se puede convertir en un pestiche de las tramas que hay que reconocer para acercarse a la explicación. En adicción a todo eso, Alberca sustenta la opinión que la

²⁸ Javier Sánchez, ZAPATERO: «¿Hay vida más allá de la autobiografía? Sobre la posibilidad del testimonio en la ficción», página web Academia (2019), <https://www.academia.edu/4201548/_Hay_vida_m%C3%A1s_all%C3%A1_de_la_autobiograf%C3%ADa_Sobre_la_posibilidad_del_testimonio_en_la_ficci%C3%B3n>, [consulta: 1/1/2019].

autoficción admite la doble interpretación para el lector.²⁹ En tal caso el lector se halla ante una pregunta que se manifiesta en su interior a causa de la duda. Viene a caso formular una pregunta: ¿Es una autobiografía encajada en la novela con ciertos elementos ficticios desviándose de la verdad o se trata de una obra ficcional cuando el protagonista lleva el mismo nombre como el autor pero los hechos a lo largo de la obra son solamente un fruto de la fantasía? Lo que hace la autoficción tan peculiar es el engranaje del nombre del autor y del protagonista. Es una de las sentencias de esta concepción. El mismo Alberca propone que la susodicha esencia de estas obras puede ser capciosa y engañosa a la vez.³⁰ Se ofrece mencionar la frase que nos muestra el ejemplo tan complejo y peliagudo que el lector está literalmente condenado a titubear: “Este soy y no soy yo, parezco yo pero no lo soy. Pero, cuidado, porque podría serlo.”³¹ Es obvio que la concepción de la autoficción de Alberca es mucho más que una obra con los elementos ficticios. De hecho simboliza la ambigüedad que radica en la auto-representación del autor. Es sumamente profundo penetrar al estado de llegar a saber la verdadera esencia de la obra y aunque el autobiografismo es la parte integrante de la autoficción, a veces puede causar que el lector se siente como el esclavo a pesar de que está sometido a la realidad que no sabe descifrar.

²⁹ FAIX, «La autoficción como teoría y su uso práctico en la enseñanza universitaria de la literatura».

³⁰ Manuel, ALBERCA: *¿Existe la autoficción hispanoamericana?*, Málaga: Cuadernos de Cilha, 7/8, 2005-2006, 5.

³¹ Manuel, ALBERCA: «Las novelas del yo», Ana Casas (comp.), 2012, 146.

3. La construcción autorreflexiva de *Niebla*

Hasta ahora trataba de esclarecer la autoficción a través de las teorías y problemáticas que pudieran aflorar en esta concepción. También me dedicaba a la filiación entre el autor y personaje desde el punto de vista de la identidad. El engranaje de las identidades recíprocas es el menester en las obras autoficcionales. Sin embargo, en lo que se refiere a este entrelazamiento entre el autor y el personaje, la sustancia es mucho más profunda. Los autores prestan atención a refinar el personaje de la faceta de la personalidad y de la cuestión de *ser* como la esencia de sus trabajos. Un gran ejemplo plasma la obra de *Miguel de Unamuno* llamada la *Niebla*.³² Este libro se caracteriza por el interés del relato y de la preocupación del ser al desmedro del cúmulo de los personajes. Con esto no quiero decir que fuera una obra sin personajes, sino el autor se esmera por representar la vida a través de la consciencia de un personaje. Ahora me refiero al personaje *Augusto Pérez*. Este personaje, tan desdichado por su vida, está literalmente sumido en su existencia. En esencia es un centro alrededor del cual se gira toda la obra. A lo largo de la obra Augusto está anhelando de encontrar el sentido de su vida. Lo que le hace más daño es la decepción amorosa en la cual se abisma reiteradamente y los sentimientos de la impotencia que lo acongojan.

Con el enfoque al Augusto al inicio de la *Niebla* se puede entrever que se trata de un personaje “flâneur”, o sea, merodeando sin que tenga un destino adonde vaya. Este hecho es además fomentado por el acontecimiento del fallecimiento de su madre ya que justamente ella era la persona que le daba el orden en la vida. Yo personalmente diría que esto era un estímulo para empezar a hundirse en las desesperanzas y decepciones. Las reminiscencias y los retazos de la vida infantil dejaron huellas en su vida. Entonces por la culpa de la ausencia de su madre en el mundo comienza a delirar. Amén de todo eso hace falta referenciar que Augusto carece los aspectos masculinos y por eso está muchas veces humillado. No es capaz de hacer frente a los problemas vitales que lo atormentan y se vuelve psíquicamente inquieto. También por las preguntas presenta una duda sobre sí mismo y un anhelo de demostrar a los demás que es uno de ellos. Justamente las preguntas réticas son un medio de las autoreflexiones del autor cuando el protagonista a través de las preguntas intenta persuadir a sí mismo aunque las apunta hacia su perro Orfeo: “¿es que yo no soy como los demás hombres? ¡Tengo que demostrarles, Orfeo, que soy tanto como ellos!”³³ Cuando imaginamos

³² Miguel de, UNAMUNO: *Niebla*, Chile: Oscar E. Aguilera F., 2002.

³³ *Ibid.*, 37.

el papel de su madre, de cierta medida plasma un apoyo en la vida del protagonista y también el posterior anhelo de conseguir el corazón de la mujer tiene mucho que ver con la encarnación de la madre y le puede simbolizar un espejo de ella. Para que cobre en conciencia su identidad y posición masculina en la sociedad, se esfuerza por actuar como un hombre y pretende entablar un vínculo con una mujer, o sea, tener otra persona a su lado. Otra vez hace preguntas si el amor puede ser real o si está convencido de que caera en la relación con Eugenia: “Es que estoy yo o no estoy enamorado de Eugenia?”³⁴ Como ya he trazado, el deseo de tener la mujer a su lado fue evidentemente impulsado por la semejanza de los aspectos de su madre. A él no le interesaban las proporciones de la mujer como para los demás hombres, solamente intentaba encontrar una imagen fiel de la madre tanto con su posición dominadora como dominante.³⁵ Sin embargo, este anhelo de entablar la relación con Eugenia o con una mujer en general va más bien a detrimento. Paso a paso se pueden observar los avances para conseguir el corazón de la mujer pero a la vez la consolidación de la relación se aleja: “—A esto, a que no seamos más que amigos... —¡Más que amigos...! ¿Le parece a usted poco, señor don Augusto?, ¿o es que quiere usted que seamos menos que amigos? —No, Eugenia, no, no es eso... —Pues ¿qué quiere usted? —¡Que seamos... marido y mujer! — ¡Acabáramos! —Para acabar hay que empezar.”³⁶

Las reflexiones del protagonista observamos sobre todo en la confrontación de ser el hombre. A través de la obra podemos notar algo cíclico. Se trata de una decepción reiterada, es decir, el empeño de convertirse en hombre común capaz de actuar y resolver los problemas diarios como los demás. Lo cíclico como he insinuado está encubierto en su vida rutinaria y en sus desdichas repetitivas. En cuanto a su vida, es un hombre sin cualquier objetivo. Cada día se despierta sin que tenga un plan. Solamente lamenta y lleva los discursos con su perro. Desde este punto de vista de su vida, pasa por los días como un vagabundo. También sufre del soliloquio, vive de día a día y se hunde en los pensamientos sobre la mejor vida. A pesar de que tiene el deseo inquebrantable de “empezar a funcionar”, en resultado no sirve para nada, no cambia su carácter. Como si allí fuera algo que lo sumerja a la penuria sin la posibilidad de salir. Desde el punto de las desdichas, es algo que lo también rodea sin cesar. Si nos percatamos de su empeño perpetuo, podemos ver que de inicio hace todo lo posible para lograr el amor de la muchacha pero cuando averigua y se entera de su desinterés, otra vez se hunde en la desesperanza. Además el sobredicho intento de funcionar como un hombre

³⁴ *Ibid.*, 37.

³⁵ Ignacio García, PEÑA: «El carácter de Augusto Pérez a través de la *Niebla*», página web Scielo.conicyt (2017) <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22012017000100175>, [consulta: 10/1/2019].

³⁶ UNAMUNO, *Niebla*, 105-106.

corriente respalda el hecho que está siempre abismado y perdido en sí mismo y todo el afán termina sin tener éxito. Primer caso en que entrevemos esta reflexión de sí mismo es en la ocasión sexual entre Augusto y Rosalio. Es obvio que este “encuentro sexual” no tenía ningún impulso amoroso, es decir, simbolizó cierta consolación después del rechazo de Eugenia. Augusto tuvo la compulsión de afirmarse a sí mismo su identidad y que el rechazo no estuvo causado por la incapacidad masculina. No obstante este encuentro quedó fiasco y en vez de confirmarse sus aspectos fue rotundamente puesto en ridículo y llamado otro o diferente de los demás hombres. Posteriormente Augusto empieza a reflexionar e inculcarse que fue ridiculizado. El estado de las depresiones aumenta sin cesar y todavía agranda con otro fallo. Lo que le da la puntilla es la fuga de Eugenia con Mauricio. Este hecho podemos denominar como otro punto de inflexión dado que se otra vez hunde en ya mencionada niebla y de nuevo está condenado a cavilar de su identidad y posición masculina. Está persuadido de que no existe y de que no es posible que como un hombre equivalente pueda ser tan escarnecido. Como la clara del huevo se puede contemplar el ensimismamiento del protagonista que piensa el suicidio. Es un modelo ejemplar de la autoreflexión. En esencia existen dos posibilidades como interpretar el suicidio desde el punto de vista de Augusto. La primera radica en la muchas veces referenciada satisfacción de hacerse el ser masculino. Discurre de su existencia respaldada por la frase repetible “yo soy yo” y por consiguiente la capacidad de manejar su control y voluntad por medio del suicidio.³⁷ En este caso es la manera como se abstraer de la etiqueta “objeto”, o sea, necesita obtener las cualidades masculinas y no estar en estado de mera utilización de sí mismo. Por lo tanto el suicidio puede significar determinada resolución de los problemas. En lo que concierne a la segunda posibilidad como concebir su duda sobre el suicidio, representa un anhelo de nuevamente sumirse en paz y sosiego, dicho en otras palabras, acceder a oscuridad y niebla de sus días de la irreflexividad. Simplemente acceder al estado de no deber convertirse en el hombre y quedar bajo las alas de la protección de su madre. En tal caso sentiría un alivio y además lo abandonaría la compulsión y obligación de convertirse en el hombre común.

De todas maneras, la figura de Augusto Pérez tiene mucho más símbolos que he particulizado hasta ahora. Las cualidades de este protagonista no están adscritas al azar. Cuando la situación del protagonista Augusto Pérez confrontamos con la vida de Don Miguel Unamuno, podemos averiguar que no se trata de mera casualidad. Unamuno como el estudiante llevó muchos años estudiando fuera de su casa y aunque su carrera encaminaba de

³⁷ Pierre, GAYET: «El sentimiento trágico en *Niebla*: Augusto Pérez como encarnación de la visión filosófica de Miguel de Unamuno», página web Gupea.ub.gu (2019), <https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/23861/1/gupea_2077_23861_1.pdf>, [consulta: 12/1/2019].

muy buena dirección, sus sentimientos eran lejanos de la satisfacción. Concretamente en la época universitaria cuando debió abandonar su ciudad nativa e irse a la capital de España. Era alrededor de los años ochenta, entonces mucho antes de escribir la novela y por tanto todos estos sentimientos sombríos jugaban el papel en escritura del autor. Estos instantes de su vida vivió en la soledad y aislamiento de los demás y a pesar de los apuros económicos en su familia, justamente ella significaba el fondo de su vida.³⁸ La susodicha separación le dejó la desazón y resabio imborrable que yo personalmente juzgo como una de las sustancias por la cual fue marcado el mismo protagonista de la *Niebla*. También es la verdad que el pensamiento de Unamuno era de cierta medida influido por las concepciones filosóficas dado que ya en la infancia empezó con lectura que se además refleja en sus propias obras. La cuestión de ser y existencia humana es también la base de sus obras que se funda en las opiniones de grandes filósofos como Kant, Hegel, Goethe, Descartes y otros en los quines tuvo Unamuno el paradigma de la vida.³⁹

3.1. La identidad paralela

El otro caso que merece la pena observar es el propósito de involucrar el perro al lado de Augusto tiene mucho más que una convivencia como en el mundo real. Observar la obra desde la perspectiva de Augusto, la presencia del perro Orfeo plasma la imagen del mismo protagonista, es decir, se puede considerar como si funcionara como la extensión metonímica de la personalidad de Augusto. La figura de Orfeo encarna el propio espejo de la personalidad del protagonista. Para avalar esta ocurrencia podemos mencionar el primer encuentro entre Augusto y Orfeo. Cuando la confrontamos con la de Augusto en inicio de la obra, averiguamos que es casi idéntica. Tanto Augusto como el llano hombre deambulando sin tener un destino, también Orfeo encarna el ente buscando la protección de su madre. “Escudriñó con los ojos y acabó por descubrir, entre la verdura de un matorral, un pobre cachorrillo de perro que parecía buscar camino en tierra. «¡Pobrecillo! —se dijo—. Lo han dejado recién nacido a que muera; les faltó valor para matarlo.» Y lo recogió. El animalito buscaba el pecho de la madre.”⁴⁰ También hace falta observar como se comporta Augusto cuando se halla con el perro. Se literalmente compadece con él puesto que sabe empatizar a base de los sentimientos que también había vivido. Amén de todo eso, vamos a enfocarnos a otros elementos que se fusionan con la identidad de Augusto. Por ejemplo la desorientación

³⁸ Izaskun, MARTÍNEZ: «Biografía de Miguel de Unamuno», página web Unav (2009), <<http://www.unav.es/gep/UnamunoPerfilBiografico.html>>, [consulta: 14/1/2019].

³⁹ PEÑA, «El carácter de Augusto Pérez a través de la *Niebla*».

⁴⁰ UNAMUNO, *Niebla*, 19.

de Orfeo callejeando y caminando de un lado a otro. Esto alude una imagen de no saber existir como el individuo igualmente como Augusto y la constante búsqueda de sí mismo lo lleva a la dependencia de alguien. También si describáramos con detenimiento la filiación, nos percatamos de que la descripción “pobre cachorrillo” está también más adelante en la relación con Augusto. No obstante la semejanza se puede avistar asimismo en la ocasión cuando Eugenia exclama: “No quiero ver los ojos suplicantes del señorito Augusto como los de un perro hambriento”.⁴¹ El hambre en este caso pone de relieve el estado tanto de Orfeo como de Augusto y su personalidad. Esta aseveración sobre un estado hambriento del protagonista se puede percibir en varios puntos de vista. Uno de ellos radica indudablemente en deseo y ansiedad de Augusto por un amor. Los delirios son muy profundos y el alcance de un cariño conforma cierto obstáculo que es sumamente complejo a exceder y por eso el concebido anhelo de entablar la relación. Otra posibilidad como interpretar el hambre creciente en la alma del protagonista se funda también en la avidez del amor pero desde el punto de vista sexual. Para saciar el deseo de la sexualidad no debe amar, o sea, la necesidad es tan elevada que el amor es marginado en desmedro de la urgencia de la sexualidad. El otro caso viene a caso cuando Augusto lleva la tertulia con Unamuno, cuando el protagonista se esfuerza por persuadir al mismo autor que está destinado a morir, no a suicidarse. Esta confrontación por la parte del protagonista se lleva a cabo por la causa de la intención de seguir viviendo. Entonces el hambre como el tercer caso está fomentado por este ansio de vivir que engendra el estado de la perturbación del personaje. En lo que atañe al hambre asociado por los ojos suplicantes, también podemos entrever una coincidencia. Por un lado aparece en el susodicho fragmento cuando el protagonista visita a Unamuno y lo intenta convencer y amagar la muerte. Sin embargo al fin está condenado a recular dado que averigua y se entera de que es una mera figurita creada por el autor y intercalada en el texto. Entonces lo trata de suplicar que no lo mate. Es un punto de inflexión en lo que se refiere a la conducta de Augusto y otra vez no le queda nada más que reflexionar sobre sí mismo, llegar a saber su filiación y perderse en la neblina de los días turbios.

Para referirse todavía un poco a la posición de Orfeo, como he trazado, de cierta medida es un espejo simbólico de que se destila y se refleja la imagen fiel de Augusto pero en adición, puede ser mucho más. Las reflexiones de Augusto nos acercan poco a poco a comprenderlo mejor. De inicio se compadecía con el perro que estaba desamparado y soltado en mundo lleno de las amenazas pero después llegan ciertos momentos cuando Augusto repiensa todas las situaciones que lo rodean. Uno de ellas llega justamente con el perro

⁴¹ UNAMUNO, *Niebla*, 32.

cuando el protagonista dice: "Si vas a detenerte con cada perro que te salga a ladrar al camino, nunca llegarás al fin de él".⁴² En el fondo están en mismo nivel, es decir, tienen casi idénticas cualidades. En adición a los que ya he referenciado, la lengua y la facultad de comunicarse entre sí mismos es la otra posibilidad como interpretar el entrelazamiento entre ellos. Orfeo con la ayuda de los ladridos expresa casi lo mismo que Augusto con las palabras. Si confrontamos estos dos mundos, lo de la gente común y lo de los animales, averiguamos que a través del proceso de la domesticación están casi en mismo nivel de comunicar y de expresar los sentimientos. Entonces Orfeo es como otro paseante al lado de Augusto que a lo largo de la vida deambula y callejea y por eso cuando el protagonista al final de la obra fallece, el perro agoniza, sufre y está de luto tanto como lo haría un hombre. Con la defunción del protagonista como si se escabulliera la alma del perro que en tal caso otra vez está solo frente al mundo entero. "¡Pobre amo mío!, ¡pobre amo mío! ¡Se ha muerto; se me ha muerto! ¡Se muere todo, todo, todo; todo se me muere!"⁴³ Se puede constatar que Augusto juega el papel del Dios para Orfeo en la vida. El papel de Dios e inventor a la vez por el que se el perro rige y obedece las instrucciones y reglas vitales. En esencia todo el comportamiento del perro que está representado por la capacidad de opinar y platicar es la voz de Unamuno.⁴⁴ Es justamente el autor quién está escubierto en el ánimo del perro y quién por medio de la utilización de este animal habla y reflexiona. Además, el animal encuadrado en esta novela simboliza la invención, o sea, cuando imaginamos que el perro no estuviera en la obra, el protagonista llevaría las preguntas réticas y hablaría con sí mismo tanto como en el caso del soliloquio o la contemplación. Digamos que la posición del perro a través de la obra se intensifica cada vez más. Se trata de un proceso gradual que expone la ficción puesto que se puede contemplar cierto desarrollo en lo que se refiere a la conducta y la presencia de Orfeo en la obra. De inicio es hallado por Augusto y todo parece como si fuera el espejo de mismo protagonista. No obstante paso a paso se convierte en un ente no solamente callejeando con Augusto, sino la creación figurativa capaz de llevar los discursos, cavilar y reflexionar. Entonces este ser adquiere cada vez más las cualidades humanas oscilando entre el letargo y el despertar de su voluntad. Yo personalmente creo que la función del perro es la misma como un peluche o un títere en la vida de los niños detrás de los cuales se esconde una persona que habla y piensa. De hecho no existen, no tienen vida y la facultad para decidir o hablar pero

⁴² *Ibid.*, 110.

⁴³ *Ibid.*, 137.

⁴⁴ Robin, W. FIDDIAN: *Orfeo, los perros, y la voz de su amo en Niebla de Miguel de Unamuno* (ed. *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*), Alicante: Biblioteca Virtual, 2016, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/orfeo-los-perros-y-la-voz-de-su-amo-en-niebla-de-miguel-de-unamuno/>>, [consulta: 18/1/2019].

hay siempre alguien que lo puede subrogar y con propia fantasía diseñar su vida y destino. Cuando toda esta situación de Orfeo comparamos con la de Augusto, de nuevo nos estampamos contra la coincidencia en lo que concierne a sus presencias en la obra. He dicho que Augusto significa y desempeña el papel del Dios en la vida de Orfeo. Lo mismo se puede constatar en el caso de Augusto y el autor de la obra, Miguel de Unamuno. Augusto, a decir verdad, está asimismo en la posición de mera figurita formada por el autor y compuesta en la obra. Toda esta “ficción” que arrostramos se refleja a lo largo de la obra *Niebla* y la concepción de crear los personajes y luego les atribuir las cualidades del propio autor se llama *Nívola* y se trata de gran fenómeno de las manos de Miguel de Unamuno.

3.2. Nívola

Como he mencionado los comentarios y aclaraciones del concepto de *Niebla* desde el punto de vista de las reflexiones de los personajes, ahora mismo intentaré acceder a la noción llamada Nívola y me esforzaré por esclarecerla. Yo personalmente concibo esta noción como el encuadramiento del mismo autor al personaje de la obra. Digamos que esta reencarnación del autor está también marcada por el hecho que el personaje está absolutamente bajo la concepción del autor a lo largo de la trama.⁴⁵ Entonces todos los pensamientos y ocurrencias de Unamuno se meten en la mente del personaje y por tanto los lectores están frente a pura imaginación del personaje ficticio que actúa a través de la obra como un personaje común. Es obvio que si hablamos de este neologismo, llegamos a un punto en la obra cuando toda la trama y descripción de los personajes y ambientes están suprimidas en desmedro de los monólogos y diálogos. Es también uno de los pasos de gran Unamuno dado que con los diálogos interrumpen la línea de narración y entablan un vínculo entre los personajes que dudan y titubean de su existencia. Unamuno es el gran escritor de las utilidades de las metáforas, expresiones escondidas y pensamientos o sueños propios dentro de la alma de sus personajes. En adición a esto, la abundancia de las metáforas y otras figuras están representadas y reproducidas justo en los diálogos con el intento de desviar el significado para que el lector se esforzara todavía más para descifrarlo. Esta teoría es también vista por la opinión de la escritora que se dedicaba a desmenuzar y llegar al fondo de las obras de Unamuno, Iris Zavala: “Una misma metáfora, un mismo léxico, se repite mediante autocitaciones, reiteraciones, refuciones, pero siempre dentro de la totalidad de su

⁴⁵ PEÑA, «El carácter de Augusto Pérez a través de la *Niebla*».

discurso, al cambiar de lugar y de función significa algo distinto”⁴⁶ Son las metáforas de la vida con motivo onírico, o sea, el deseo y anhelo del personaje de sacudirse el yugo de todo que lo ata, abstraerse de la dependencia del autor que le da vida con la creación y vivir. Es el caso de Augusto, personaje establecido y forjado por Unamuno que muy lentamente averigua que de hecho no existe, que no tiene la alma para vivir, sino es un títere manejado por alguien otro. La esperanza de romper esta “realidad” y ser independientemente es enorme pero todo el empeño por la autonomía es despreciable y fútil. Personalmente soy de la opinión de que esta impotencia es muy parecida a la de Sisifo con el afán repetible de empujar el pedrusco a la colina y constante fallo acompañado con esto.

Como he aludido al inicio del capítulo, uno de los recursos más repetitivos en la nívola es inequívocamente el *sueño*. Es el medio que encubre en su dentro el misterio y la enigma de la vida del personaje. En la realidad la concepción del sueño es percibida de varios puntos de vista a través de la obra. Se puede concebir que el sueño de la obra es el mismo sueño de Unamuno, es decir, crear unas figuritas como los personajes y insertarles sus propios deseos no alcanzados en la vida del autor es su gran sueño de vivir el pasado de nuevo y darle la imagen impecable. El sueño se también concibe como algo eterno e insuperable que viene de la inconsciencia del personaje.⁴⁷ Como aclara el escritor y teórico español Manuel Blanco, el sueño es “vía de acceso a lo real, que se mueve fuera de la lógica y de la razón, donde la vida es plena libertad.”⁴⁸ Significa la materia o la sustancia que nadie le puede robar, la cosa que se perpetua y nunca acabará. Además si el sueño es vivido por un personaje, se arrima más bien a la locura que se concibe por los demás. Esto quiere decir que el sueño obtiene más importancia y atención y se aproxima más a lo real cuando sueñan más personajes. Para los que conservan el sueño en su cabeza es todo que un hombre puede poseer y por tanto soñar significa vivir. El sueño puede significar toda la vida y asimismo lo contrario, nada. Es como estar en la eclosión y decadencia a la vez. El sueño en tal caso es como una bifurcación entre dos partes absolutamente opuestos, la victoria de poder soñar y la pérdida de pensar en soñar y etc. Vamos a clarificar y echar un vistazo a la nívola. El ejemplo modelo como entrever los propios aspectos y pensamientos de Unamuno es el protagonista, Augusto Pérez. Es un personaje típico de la vacilación entre el sueño y la realidad en la cual se repetidamente hunde. No obstante la lujuria de su existencia real y la decepción vital lo “impulsaron y sigüientemente escoltaron” a su creador, Miguel de Unamuno, quién borra la línea de diegésis

⁴⁶ Iris, M. ZAVALA: *Unamuno y el pensamiento dialógico*, Barcelona: Anthropos, 1991, 55.

⁴⁷ Franco, QUINZIANO: «Niebla: Miguel de Unamuno y el sueño de la vida», página web Cvc.cervantes (2013) <https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/09/09_133.pdf>, [consulta: 25/1/2019].

⁴⁸ Manuel García, BLANCO: *La voluntad de vivir y sobrevivir en Miguel de Unamuno*, Madrid: ABL editor, 1994, 81.

y entra en la trama como un personaje. Es justamente la ansiedad de ser y existir con la sempiternidad el estímulo principal porque se decide visitar a don Miguel en Salamanca. Cuando acude al despacho de don Miguel, se esfuerza por confesarse con todas las desdichas con las que se a lo largo de su “vida” hallaba. No obstante don Miguel lo para porque sabe todo que le pasó y le enfatiza que él es su inventor y que no está ni velando ni soñando, sino muerto todo el tiempo y que no tiene ninguna pretensión para conminarlo. Para ir más adentro de esta situación, podemos notar otros elementos que le adscribió a Augusto el mismo autor. El protagonista se defiende frente a don Miguel y exclama que quiere vivir y solo vivir a pesar de otras posibles desdichas y ridiculizos que le podrían suceder. Cuando observamos con detenimiento la vida de Unamuno y sus asersiones, vemos otro reflejo comprobando el entrelazamiento entre Augusto y el escritor. Las ideas y los pensamientos de Unamuno de cierta medida influidas por los filósofos dejaron la huella también en sus personajes. Por consiguiente el anhelo de vivir la eternidad es una de las ideas de Unamuno: “Mi sentimiento de la vida, que es la esencia de la vida misma, mi vitalidad, mi apetito desenfrenado de vivir y mi repugnancia a morirme, esta mi irresignación a la muerte, es lo que me sugiere las doctrinas con que trato de contrarrestar la obra de la razón.”⁴⁹ El apego de Unamuno hacia escribir sobre la lucha y la perturbación de los personajes por ser y existir es realmente muy profundo y otra vez tiene que ver con el deseo de llevar formando su conciencia sobre su papel de la vida. El estado de conocer el sentido de la vida y el fundamento de la existencia es un punto que tanto Unamuno como sus personajes consideran lo más importante de la vida.⁵⁰

Otra plenitud del cambio de la conducta de Augusto se puede observar con la actitud a la muerte. Antes estaba a punto de suicidarse y hacerse daño con sus estados decepcionados y desilusionados y ahora frente a su “Dios” quiere vivir interminablemente y aún más sobrevivir a él. Después del tiempo de la discusión entre los dos a don Miguel se le terminan las fuerzas para hablar más y le contesta a Augusto: “Y luego has inusitado la idea de matarme. ¿Matarme?, ¿a mí?, ¿tú? ¡Morir yo a manos de una de mis criaturas! No tolero más. Y para castigar tu osadía y esas doctrinas disolventes, extravagantes, anárquicas, con que te me has venido, resuelvo y fallo que te mueras. En cuanto llegues a tu casa te morirás. ¡Te morirás, te lo digo, te morirás!”⁵¹ Entonces todo eso solamente recalca el hecho que todos los personajes insertados en la obra están literalmente contruidos por Unamuno o mejor dicho, están sacados de su alma o aún más representan exactamente a él mismo. Por tanto la involucración

⁴⁹ Miguel De, UNAMUNO: *Historia de Niebla*, Madrid: Cátedra, letras hispánicas, 2008, 102.

⁵⁰ Pierre, GAYET: «El sentimiento trágico en *Niebla*: Augusto Pérez como encarnación de la visión filosófica de Miguel de Unamuno»,

⁵¹ UNAMUNO, *Niebla*, 127.

del autor a la trama como un personaje nos refleja cierto punto de autoficción. En tal caso surge un mundo imposible o una barrera de ficción, o sea, la actuación de Unamuno en la obra crea una forma imposible de este encuentro. Lo que nos muestra un gran ejemplo de la ráfaga de la autoficción en *Niebla* es la figura de Augusto. El personaje ficticio que se además encuentra en un mundo fabuloso intenta entablar una conversación con su creador, Unamuno, y atraerlo desde el mundo real al mundo de lo ficticio, o sea, al ambiente ocupado por los personajes. Se puede decir que este encuentro infringe los límites enmarcados por lo real y entra al contacto de lo imposible. Cuando al inicio de este trabajo estaba rastreando y poniendo las opiniones y razones de los teóricos literarios, mencioné los tres casos de la interpretación de la autoficción según Vincent Colonna. Entonces cuando reflexionamos sobre esta tipología, averiguamos que en el caso de *Niebla* se trata del caso número tres, por consiguiente *la autoficción especular*. Para razonar esta teoría penetremos a la situación. Colonna postula la opinión de que la autoficción especular ocurre cuando el autor enriquece o más bien se meramente inserta en el personaje.⁵² Aquí vemos que Unamuno a través de toda la obra no solo que encuadra el espejo de sí mismo al protagonista Augusto Pérez, sino se incorpora a la trama como un personaje fingiendo su presencia real. Entonces la escala de la autoficción en *Niebla* es inmensa a causa de la mencionada ruptura de la lógica y también por los sueños del protagonista que lo literalmente remolcaron a Salamanca para afrontar a su creador. Es la verdad que Unamuno como don Miguel aparece casi al final de la obra representando el Dios o el dueño de Augusto, pero a lo largo de la obra están presentes más retazos de su vida reflejados en otros personajes.

La reverberación de la ficción es irrefutable también en el caso del personaje de Víctor Goti. Nos percatemos de este personaje en el prólogo donde nos alerta sobre la posibilidad de que no todo es tal como puede parecer. De hecho es otra figurita cosida por Unamuno pero el carácter de él es diferente a lo de Augusto a pesar del mismo creador. En la obra se presenta como un amigo de Augusto de las jugadas de ajedrez pero su aparición real es un poco más profunda. De primero la presencia de Víctor se puede percibir como un consejero de Augusto, o sea, la persona con la sabiduría interminable que siempre está al lado de Augusto que funciona como un ángel de custodia que muestra la vía correcta. Es con quién Augusto lleva las conversaciones sobre la filosofía, amor y etc. En uno de los diálogos con Augusto dice “— Ya sabes, Augusto, que me tuve que casar muy joven...—¿Que te tuviste que casar? —Sí, vamos, no te hagas el de nuevas, que la murmuración llega a todos. Nos casaron nuestros

⁵² Manuel, ALBERCA: *¿Existe la autoficción hispanoamericana?*, Málaga: Cuadernos de Cilha. 7/8, 2005-2006, 8.

padres, los míos y los de mi Elena, cuando éramos unos chiquillos. Y el matrimonio fue para nosotros un juego. Jugábamos a marido y mujer. Pero aquello fue una falsa alarma...”⁵³ Es claro aspecto sacado de la vida de Unamuno y adscrito a Víctor puesto que en la edad de doce años contrajo el matrimonio⁵⁴ y por todo ello estas vivencias se reflejan justamente en su personaje. El amor era una gran complejidad y el compromiso en la vida del autor y mediante su personaje Víctor representa y produce sus teorías. Al fin y al cabo, el amor es el tema principal de toda obra y también de este fragmento de *Niebla* se desprende que significa llano juego y deseo casi inalcanzable. Amén de todo esto, como Víctor nos traza el amor, podemos reconocer que se trata solo del amor platónico, es decir, el amor que se nos presenta como una superficie abstracta sin ningunas acciones. Estas teorías propuestas por Víctor son enteramente capturadas y aplicadas por la parte de Augusto como justamente algo abstracto y filosófico: «Amo, ergo sum!» Huelga decir que se trata de una imitación de la teoría de Descartes pero hace falta añadir que el modo de concebir el amor es totalmente distinto al amor corriente en la vida humana sino como la espiritualidad. Las reflexiones tanto de Víctor como de su autor y creador Unamuno están sojuzgadas por la influencia de los filósofos como Kierkegaard, Descartes o Platón.⁵⁵ Es obvio que por medio del personaje de Víctor se encarnan las reflexiones del autor y se nos presentan como algo sagrado e inalterable.

La *Niebla* en la realidad es la obra que cavila de sí misma. Es un pestiche de las ficciones, imaginaciones o los sueños de los personajes y principalmente del autor. No obstante no se debe omitir que son justamente los lectores que conforman la trama. Es la curiosidad dado que sin los lectores la obra no puede existir. El creador de la obra es sin duda Unamuno, sin embargo en el fondo somos nosotros quines dan la vida a los personajes y empatizan con ellos. Si no existieran los lectores, los que captan y a la vez están captados por la obra, no se podrían explicar ningunos hechos que están al borde de la ambigüedad. Con esta ocurrencia estoy apuntando a la realidad que la obra escrita por las manos de gran Unamuno está solamente preparada para acabarla. Me lié mucho tiempo a disecar y llegar al fondo de los hechos y acontecimientos reales en *Niebla* y esta idea de Unamuno de incorporar a los lectores a la trama como si fueran otros personajes actuando en las líneas de acción. Aunque podría parecer que destapamos una gran curiosidad de esta obra muchos años después, es una aserción falsa. Si leemos la obra con detenimiento y concebimos todos los

⁵³ UNAMUNO, *Niebla*, 51.

⁵⁴ Izaskun, MARTÍNEZ: «Biografía de Miguel de Unamuno», página web Unav (2009), <<http://www.unav.es/gep/UnamunoPerfilBiografico.html>>, [consulta: 1/2/2019].

⁵⁵ J. A. G., ARDILA: «Nueva lectura de Niebla: Kierkegaard y el amor», página web ResearchGate (2019), <https://www.researchgate.net/publication/268273255_Nueva_lectura_de_Niebla_Kierkegaard_y_el_amor>, [consulta: 1/2/2019], 93.

párrafos, nos percatamos de uno en el cual Unamuno mediante su personaje literalmente exhorta a los lectores para implicarse. “Voy a escribir una novela, pero voy a escribirla como se vive, sin saber lo que vendrá. Me senté, cogí unas cuartillas y empecé lo primero que se me ocurrió, sin saber lo que seguiría, sin plan alguno. Mis personajes se irán haciendo según obren y hablen, sobre todo según hablen; su carácter se irá formando poco a poco. Y a las veces su carácter será el de no tenerlo”⁵⁶ Entonces no es ningún secreto que Unamuno crea no solo sus personajes, sino también su trama a propósito de manera ciega, dejar un espacio para los lectores que son propiamente juzgados a cavilar. Además, la muchas veces desmenuzada posición de Augusto en la obra tiene asimismo que ver con el engranaje de los lectores. Si confrontamos estos dos “campamentos”, averiguamos que la base de su utilización es de hecho una y la misma. Tanto como Augusto está condenado para luchar y arrostrar su destino vital con todos los fallos y dificultades, los lectores se encuentran en otro círculo de ser siempre la parte que debe terminar la obra con la obligación de llevar descifrando la verdad a través de toda la obra. Otra cosa que se puede percibir en lo que concierne a la misma percepción es la función del narrador. Antes de empezar a encudriñar la posición del narrador, miremos a los lectores. Como he dicho, somos nosotros los lectores que forman los resultados de las tramas. Por eso no me puedo eludir de un sentimiento que también jugamos el papel del narrador. Supuestamente que no como único narrador pero si nos damos cuenta cual es la función de un narrador, averiguamos que somos otra parte. Estas ideas podemos avalar por la realidad que los narradores corrientes en unas obras explican y esclarecen los hechos de tal manera para que los que leen lo conciban. Cuando nos fijamos a los lectores de la *Niebla*, también funcionan de este modo, es decir, quizás no narran la historia para los demás pero deben capturar todos los pensamientos y acontecimientos y contarlos a sí mismos. Se puede prácticamente decir que producen ciertos monólogos entre sí para saber que pasa a lo largo de la obra. Así como así, el quehacer de los lectores es mucho más complejo y profundo que en las situaciones comunes y depende sumamente de ellos de que medida son capaces de interpretar la trama de manera correcta. Seguramente que no solamente los lectores son los que dan la vida a los personaje. Como ya he dicho, todo evoluciona detrás del telón donde está el gran Unamuno. Los elementos de la subjetividad o de los discursos nos conforman otra plenitud de la autoficción. ¿Pero donde se realmente esconden? ¿Que función tienen? Todo eso revelamos en siguiente capítulo.

⁵⁶ UNAMUNO, *Niebla*, 69.

3.3. La subjetividad en la autoficción

De inicio hace falta inaugurar la “pesquisa” por unas deficiones sobre esta noción y con posterioridad la ampliar con unas teorías. La subjetividad en lo que concierne a la literatura, se repercute principalmente en la manera como un autor se afana por referirse a sí mismo. Por todo eso se pueden bien captar las herramientas con las cuales se facilita el descubrimiento de la subjetividad encubierta en el texto. Se trata de las marcas de la subjetividad en la que el autor está representado como un sujeto. La primera se particulariza con la aparición de ya muchos veces mencionado *yo*. Este pronombre otra vez plasma una parte inherente en lo que se refiere al descifre de la subjetividad y por eso vertebra este proceso. El *yo* también está muchas veces presente justamente con la antítesis del *tú*. Sin embargo, esta oposición de los pronombres formando el proceso del escondimiento del autor será referenciada también más adelante. Claro que no es la única marca perteneciente a la subjetivización. Hace falta percatarse también de otros indicadores, concretamente a los que se denominan como *la deixis*.⁵⁷ En esencia nos indican la ubicación o la especificación concreta. Entre los más frecuentes podemos encontrar aquí, allí, ahora, esto, y etc. Esta concepción se sigue ampliando por los verbos referenciándose al estado mental o a la reflexión del autor. Estos tipos de textos que encierran los aspectos de la subjetividad suelen ser enriquecidas por los verbos como creer, pensar, suponer, barruntar y otros. Por eso es imprescindible darse cuenta de las frases que abarcan el enunciado subjetivo y atinar a reconocer a que persona la voz pertenece. Es que las voces distintas dejan los lectores titubear puesto que a la vez surge un cierto desdoblamiento del *yo* del personaje y del autor. En los lectores puede emerger la cuestión de que razón el autor finge su presencia en la obra y se plasma detrás de los discursos. Pues, las respuestas no son idénticas pero en principio se platica sobre un enigma o un secreto que está en la alma del escritor y para que no lo diga él mismo, lo encubre en la voz de un personaje mediante que transmite lo que quiere en realidad revelar. La razón similar a esas cosas tiene asimismo el escritor María de Gerónimo: “La incapacidad del autor-narrador de comprender y explicar la situación compleja que le toca vivir desde las leyes de la lógica, es por eso que quizá acercándonos a su poética podamos intentar develar el enigma”⁵⁸ La creación de los diálogos tienen otra vez una matiz muy fuerte relacionada con la posición de los lectores dado que a través de los discursos enfrentan a un reto de aproximarse a la

⁵⁷ Ricardo, MALDONADO: «Niveles de subjetividad en la deixis. El caso de *aquí y acá*», página web Elsevier (2019), <<http://www.elsevier.es/es-revista-anuario-letras-linguistica-filologia-73-articulo-niveles-subjetividad-deixis-el-caso-S0185137313702581>>, [consulta: 2/3/2019].

⁵⁸ Miriam di, GERÓNIMO: *Laberintos verbales de autoficción y metaficción en Borges y Cortázar*, Cuyo: Cuadernos de Cilha, 2012, 102.

trama e involucrar a ella mediante su propia percepción. Sin embargo, la concepción de la subjetivización es vista también como una ausencia de sustancialidad como la experiencia violenta del inevitable desmoronamiento de toda identidad⁵⁹. El concepto de la subjetividad tiene mucho que ver con la función de distorcionar la figura del autor y por eso puede surgir una problemática de la identificación. Todo eso radica en la identificación de la existencia encubierta justamente detrás de la subjetividad del autor entrelazada con los lectores quines están condenados a revelarlo. Esta desfiguración de la propia existencia es la base de la subjetividad y se muy interesante observar la manera de la construcción de la misma subjetividad. Poco a poco vamos a desvelarlo.

Muchos opiniones sobre la subjetividad viene de los escritores más dirigidos a este tema, el francés Michel Foucault o el español Puertas Moya.⁶⁰ Ensimismado en este fenómeno, el francés se atreve a afirmar que para acceder a la subconciencia del autor tratando de subjetivizar es imprescindible saber quién habla y que el autor, al llevar a cabo el acto de escritura, se instala en un lugar neutro donde el sujeto pierde su identidad.⁶¹ Para el segundo nombrado, lo más importante para conservar y formular la subjetividad es la memoria.⁶² El individuo se constituye socialmente gracias a la búsqueda de su propia identidad, de aquello que lo diferencia del resto de la comunidad [...] ⁶³ Abandonarse a la creación de una identidad específica es la tarea que se asume en todo escrito autobiográfico, por lo que se utiliza la memoria como el hilo conductor que articula y estructura el discurso de esa búsqueda, inscrita a su vez en el marco de unas relaciones sociales y de una comunidad cultural.⁶⁴ La idea de la memoria y una retrospectión en lo que se refiere a la conformación de la subjetividad del autor dentro de las obras autoficcionales, desempeña el papel importantísimo. Aparte de eso hace falta agregar que la subjetividad se muchas veces realmente fusiona con la objetividad. Lo podemos entrever en muchas obras. El yo pertinente al autor actúa en la obra como un sujeto y el mundo (muchas veces ficticio) en el que el

⁵⁹ Cecilia, SÁNCHEZ IDIART: «Lo autobiográfico en Daniel Guebel: modos de subjetivación, violencias víctimas y figuras de artista de *Derrumbe a Genios destrozados*», página web Celarg (2014), <http://www.celarg.org/int/arch_coloquios/sanchezidiart_edy2014.pdf>, [consulta: 3/3/2019].

⁶⁰ Ronald, GARCÍA GALLEGÓ: «La vida como obra de arte en la autoficción de Ernesto Sábato», página web Revistas.uned (2018), <<http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/viewFile/19048/17900>>, [consulta: 3/3/2019].

⁶¹ Michelm, FOUCAULT: «¿Qué es un Autor?», página web ElSeminario.com.ar (2005), <http://23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/musicoterapia/informacion_adicional/311_escuelas_psicologicas/docs/Foucault_Que_autor.pdf>, [consulta: 5/3/2019].

⁶² Francisco Ernesto, PUERTAS MOYA: «La escritura autobiográfica en el siglo XIX: el ciclo novelístico de Pío Cid considerado como la autoficción de Ángel Ganivet», Biblioteca Virtual de Miguel de Cervantes, 2003, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-escritura-autobiografica-en-el-fin-del-siglo-xix-el-ciclo-novelistico-de-pio-cid-considerando-como-la-autoficcion-de-angel-ganivet--0/>>, [consulta: 7/3/2019], 27.

⁶³ *Ibid.*, 60.

⁶⁴ *Ibid.*, 22.

personaje (tanto puramente ficticio como con los elementos auctorales) forma parte plasma lo objetivo. Entonces otra vez llegamos al hecho que el proceso de subjetivización estrechamente entronca con los límites entre la realidad y la ficción. Personalmente tengo la impresión que detrás de la subjetividad del autor se esconde el deseo o el empeno de penetrar a otro mundo mediante el fingimiento de sí mismo. O quizás mejor dicho, el lenguaje encarna el utensilio para engullir el pensamiento del autor y plasmar un mundo (ficticio). Al fin y al cabo podemos inferir la ocurrencia que la subjetivización es de hecho un afán de encubrirse y desplazarse a otro sitio mediante propiamente creado personaje. Sin embargo, estas deducciones plasman solamente una pequeña parte de todo proceso. Vamos a ver como se la subjetivización establece dado que no funciona solamente en la base de un “reencarnación” del autor. Otro aspecto tan mucho relacionando con la subjetivización es el modelo de los discursos, o sea, la formulación de los diálogos o en algunos casos aún monólogos. En siguientes instantes vamos a cobrar en conciencia como todo eso funciona. Muy buena ocurrencia viene del lingüista francés, Jacques Benveniste, quién postula la opinión que “la subjetividad se constuye en el lenguaje, cada vez que el locutor se apropia la lengua y se pone como *yo* o persona subjetiva, para dirigirse a un *tú* en tanto que interlocutor.”⁶⁵ Con esta teoría está recalcando el hecho que el proceso llamado subjetivación se funda en la creación de los discursos basados en la utilización de los indicadores autoreferenciales como el *yo*, el *tú* y etc. No obstante este entrelazamiento entre el *yo* y el *tú* propuesto por Benveniste puede ser vulnerado o neutralizado. Esta transgresión se nota ante todo con la entrada de tercera persona, es decir, el sobredicho lingüista afirma que en la relación a la creación del discurso, la tercera persona está en la posición de una no-persona del discurso y por todo ello no surge ninguna posibilidad del discurso. Otra referencia asociada con la subjetivación discursiva es el *enunciado performativo*.⁶⁶ Se trata de otra partícula asociada con la subjetividad que radica en el hecho que el hablante “realiza un acto con sólo pronunciar cierta expresión verbal de manera que se consuma el acto enunciado con la mera enunciación de la expresión realizativa (tal y como ocurre en una promesa o una declaración).”⁶⁷ Todo eso nos muestra la superimportancia de la conjugación de los verbos que se unen inseparablemente con el proceso de subjetividad. Huelga decir que el verbo tiene la faceta de primera persona del presente de persona de singular de indicativo y en voz activa. Tanto esa teoría como la de

⁶⁵ Émile, BENVENISTE: *Problemas de lingüística general I*.(trad. Juan Almela), México: Siglo Veintiuno, 1997, 172-187.

⁶⁶ Juan Antonio González de, REQUENA FARRÉ: «El punto de vista de la subjetivación discursiva y la perspectiva de lo impersonal», página web Scielo.conicyt (2015), <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812015000200002>, [consulta: 8/3/2019].

⁶⁷ *Ibid.*

Benveniste solamente respaldan la realidad que la utilización del yo en el texto es la sustancia del enunciado realizativo. No obstante esta idea fue machacada por parte de Ricoeur quién se afana por defender la opinión de que el sujeto de discurso es el punto de llegada de algún relato autobiográfico, no dado.⁶⁸ Además rebate la opinión de que los indicadores autoreferenciales tengan tanta envergadura en lo que concierne a la subjetivización y enfatiza su propuesta que la construcción narrativa basada en la subjetividad radica en una identificación dinámica y expuesta a las mediaciones del texto.⁶⁹ Estas aserciones de Ricoeur también admiten las posibilidades de las variaciones imaginativas del sujeto del relato tan como en el caso de la incertidumbre de la realidad.

3.4. La creación de los discursos en *Niebla*

Es absolutamente indiscutible que el proceso de la subjetividad no aparezca en la obra crucial de Unamuno, la *Niebla*. Unamuno como un hombre confesando las ideas del existencialismo veía en su época su paradigma en los científicos como ya sabemos, y sus razonamientos presumiblemente insertó también en la *Niebla*. De esta manera podemos aseverar que también *Niebla* está compuesta por ciertos componentes del existencialismo y su cuestión de ser. El ser como un concepto de la verdad tiene también cierta repercusión en la subjetividad. Por eso me atrevo a afirmar que asimismo en *Niebla* vale el lema de muy reconocido filósofo Kierkegaard: “La verdad es la subjetividad”⁷⁰ De esta manera se puede concebir la subjetivización. Digamos que el afán o el intento de Unamuno para utilizar las herramientas de la subjetivización radica en su deseo de mostrar la verdad. Todo ello nos corrobora la realidad que justamente por las partículas del existencialismo y otras teorías unidas con los científicos se denomina la *Niebla* como un nuevo género, novela filosófica representacional.⁷¹ Además no me puedo evitar de decir que Unamuno pensaba poner en claro todos sus pensamientos y ocurrencias a través del texto al que se confesaba como a un sacerdote. Su tiempo para escribir funcionaba de misma manera como estar enfrente de un altar y decir todo lo que lo ata. Solamente las confesiones adquieren la faceta de los discursos con sus propios personajes detrás de quienes se encubre su propia voz. Seguramente que se

⁶⁸ Paul, RICŒUR: «Sí mismo como otro», página web Scielo.conicyt (2018), <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_nlinks&ref=363905&pid=S07187181201500020000600013&les, [consulta: 8/3/2019].

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Eliseo, PÉREZ ÁLVAREZ: *Introducción a Søren Kierkegaard, a la teología patas arriba*, Nashville: Abingdon Press, 2009, 142.

⁷¹ Carlos, GARDEAZÁBAL BRAVO: «Niebla de Unamuno más allá de Kierkegaard. Amor y polifonía como superación del naturalismo», página web Academia (2019), <https://www.academia.edu/7159690/_Niebla_de_Unamuno_m%C3%A1s_all%C3%A1_de_Kierkegaard._Amor_y_polifon%C3%ADa_como_superaci%C3%B3n_del_naturalismo>, [consulta: 10/3/2019].

trata de mera teoría mía, sino de todas formas la subjetividad plasma una manera como se unificar con los lectores quiénes deben conocer la susodicha *verdad*.

Cuando cogemos la *Niebla* y su diálogo célebre entre el autor y su personaje ficticio que le hace frente a él, notamos un afán intencional de Unamuno. El empeño de crear un discurso con su personaje solamente recalca su estado mental, es decir, el autor moldeó su rival con quién quiere combatir y lo intenta persuadir sobre su presencia imaginaria pero al fin es otra vez el escritor quién se decide si el personaje va a obedecer o no. Por otro lado es interesante observar esa lucha porque a pesar de la omnipotencia con la cual se presenta Unamuno, no acaba convencer a su personaje y el combate verbal sigue continuando. Además como he insinuado, Augusto trata de convencer a su mismo creador e intencionalmente por parte del escritor surge un “motín”. En sus diálogos hace falta dirigirse y percatarse de las palabras concretas. En este caso aduzcamos la palabra *saber*. “...de las vicisitudes de su vida sabía yo tanto como él, y se lo mostré citándole los más íntimos pormenores y los que él creía más secretos”⁷². Aquí se ve la presencia evidente del autor en la discusión dado que justamente el escritor es único quién puede saber todo a carta cabal. No obstante el discurso entre ellos sigue culminando: “Sí -le dije-, tú -y recalqué este *tú* con un tono autoritario-, tú, abrumado por tus desgracias, has concebido la diabólica idea de suicidarte”⁷³ Con estos indicadores autoreferenciales (el yo y el tú) Unamuno piensa alejarse de su personaje y sublimar su posición como el creador y un ente omnipotente pero en realidad se más bien arrima a él puesto que su utilización del *tú* encarna un otro, un sujeto, un hablante puesto en el mismo nivel como Unamuno. El escritor lo toma en conciencia y con la palabras “-Y ¿qué es lo contrario? -le pregunté alarmado de verle recobrar vida propia...-Bueno, pues no se incomode tanto si yo a mi vez dudo de la existencia de usted y no de la mía propia”⁷⁴ solamente corrobora la realidad de que él mismo (a la vez hablado como Augusto) se convierte en mero ente de ficción tanto como su personaje (otra vez podemos avistar la utilización de los indicadores *el yo, la mía,...*). Entonces podemos inferir que los discursos entre Unamuno y Augusto también funcionan en la base de su misma filiación y su enlazamiento mutal. Su escisión llega a tal punto que Unamuno ansia por la muerte de Augusto porque ya no se siente superior, sino equivalente a su personaje. De todas formas, la subjetividad deliberada por parte de Unamuno sale de su control y está en su propio peligro. El afán de crear los personajes, esconderse detrás de sus voces y entablar unos discursos con ellos llegó a Unamuno a temer a su propio destino. Tal vez la habla con sí mismo puede

⁷² UNAMUNO, *Niebla*, 123.

⁷³ *Ibid.*, 123.

⁷⁴ *Ibid.*, 124.

resultar un juego pero en resultado origina una pugna real de su estado mental. Es un sentimiento más bien de “no saber” en vez de saber y yo me atrevo a aseverar que la idea de reencarnarse a los personajes es solamente una lucha de sí mismo.

4. Narrador

Existen muchos tipos de narradores captados y explicados por los literarios como Walsh, Weimar o el checo Tomáš Kubíček pero también viene al caso referenciar que algunos de ellos postulan la opinión y literalmente rebaten que el narrador estara en la obra. Dicho de otras palabras, la ausencia del narrador es otra gran disputa avalada principalmente por los dos ya mencionados autores, Weimar y Walsch.⁷⁵ Ambos mutuamente llegan a acuerdo que el narrador no aparece en el texto. El segundo motejado aún más pone de relieve esta ocurrencia y concepción y se pregunta en su obra⁷⁶ quién y dónde está el narrador. En sus cuentos y analisis se esfuerza por demostrar que el narrador es subrogado ora por el autor ora por uno de los personajes y por eso suprime y pone en duda su presencia en toda la obra. No solo esta percepción sino muchos otros están bastante apoyadas por las sugerencias del francés Gérard Genette quién delineó y delimitó cuatro tipologías del narrador dentro del texto y se expresó rotundamente a la sistematización del narrador. Entonces tanto Genette como posteriormente Walsh sustentan la opinión que el concepto del narrador no radica solo en la relación con el texto como el utensilio para reproducir las historias, sino también entronca con los lectores y narración misma.⁷⁷ A base de esta sistematización se desprende el destape de la tipología capaz de englobar todas las facetas de un narrador posible. El *extradiegético*, *intradiegético*, *heterodiegético* y *homodiegético*. El narrador extradiegético se particulariza con la facultad de interpretar los hechos y acontecimientos de manera externa, es decir, como una tercera persona esbozando la historia desde su visión. Aunque cuenta las historias de manera externa, puede arrimarse a los personajes y en algunos casos aún más empatizar al estado como si fuera el protagonista. Además se puede dividir en otros dos subtipos: El *omnisciente* desempeña el papel de un narrador activo, o sea, está en todas partes donde pasa la acción y está al corriente de todo que acaece. El *observador* nos presenta la vida de los personajes como una persona que estara detrás del ojo de la cámara. Con calma mueve y desplaza su mirada para los personajes y observa la acción sin que actue. En el caso del narrador *intradiegético* es todo al contrario. No es tan imparcial como el extradiegético, narra en primera persona y que más, entra a la acción y se convierte en otro personaje con el papel de formar parte como los demás. Además puede llevar los monólogos, cavilar, dudar y opinar sobre todos los sucesos a través de la obra. Entonces este narrador entra a la historia, se convierte en la parte de las acciones y está en el mismo nivel como el personaje en la obra al

⁷⁵ Richard, WALSH: *Kdo je vypravěč?* Aluze – Revue pro literaturu, filozofii a jiné, 2007, 43.

⁷⁶ *Ibid.*, 49.

⁷⁷ *Ibid.*, 43.

quién habla. Otra vez se puede discernir en dos subtipos. El narrador *protagonista* se caracteriza por su gran aporte a los hechos que narra, o sea, es el personaje dentro de la trama que cuenta las historias realmente vividas en sus propias carnes. Se particulariza con el cierto grado del incertidumbre por la parte de los lectores que deben destapar la realidad escubierta en la narración. El segundo subtipo se llama el *testigo*. En este caso no está implicado a la acción como un protagonista o un personaje central, sino juega el papel de un espectador que está en las proximidades, contempla y recibe los conocimientos. Con posterioridad es capaz de enriquecerlos por unos detalles y sacar la conclusión. Los dos últimos de la tipología son el heterodiegético y el homodiegético. El primer de ellos es él quién cuenta en tercera persona y no participa en la historia. Su función se reduce justamente solo por narrar. Mientras que el heterodiegético no está presente en la obra de ningún modo, el homodiegético en cierta medida interviene a la historia y junto con su participación está relatando.

Esta tipología de los narradores nos puede facilitar la aproximación de los narradores en *Niebla*. Vamos a ver que la obra se jacta de dos figuras autoriales que asimismo actúan como los narradores.⁷⁸ Se trata de Victor Goti y Unamuno. El último motejado plasma y se identifica con el tipo del narrador heterodiegético omnisciente. Desde el punto de vista de la narración, prevalece sobre Goti de manera poderosa y se afana por recalcar el preponderamiento a través de toda la obra: "...de las vicisitudes de su vida [de Augusto] sabía yo tanto como él, y se lo demostré citándole los más íntimos pormenores y que él creía más secretos."⁷⁹ Hace falta decir que Goti plasma el otro personaje ficticio pero a diferencia de los demás, sabe muchos detalles tanto de vida de Unamuno como de Augusto y se puede decir que encarna la suerte de alter-ego del autor.⁸⁰ De todas formas, Unamuno riñe la pugna con Goti y no solo a él, sino a todos trata de inculcar la idea que él como el narrador sabe mucho más. Goti se podría denominar como el narrador homodiegético, dado que participa en las tramas y a través de él nos enteramos de muchas informaciones y cosas pero siempre estará a la sombra de Unamuno.

Como he dicho al inicio de este capítulo, Walsh niega la presencia de un narrador a través de las obras y la tarea de un narrador asume o bien un personaje o bien el autor con cierta medida de la autoficción.⁸¹ Para especificar las aseveraciones de Walsh, vemos sus ejemplos. En lo que se refiere al narrador intradiegético, es de la opinión de que los

⁷⁸ ARDILA, 93.

⁷⁹ *Ibid.*, 352.

⁸⁰ Heinz-Peter, ENDRESS: «Ficción y realidad en *Niebla* de Unamuno, con resonancias cervantinas (y calderonianas)», página web Cvc.cervantes (2016), <https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/15/aih_15_3_010.pdf>, [consulta: 27/2/2019], 116.

⁸¹ WALSH, 43.

“narradores” son justamente los personajes actuando en la trama y contando las historias.⁸² Entonces de estas nociones se desprende que el narrador escondido detrás de un personaje que es ora el participante en las historias ora no. En el caso del narrador extradiegético surge un problema según Walsh. En su teoría recalca el desacuerdo con Genette sobre la ausencia del narrador. Trata de llegar a la conclusión que el narrador extradiegético puede personarse en la obra. Entonces refuta la opinión de Genette que el narrador sea en la faceta de tercera persona y que cuente la acción de su visión. Se inclina a la opinión que este tipo del narrador puede aparecer en la obra y su visión avala con la comparación de las obras con los personajes como Huck Finn o Tristram Shand.⁸³ De la perspectiva parecida percibe también el otro tipo, el narrador autodiegético. Según este teórico argentino juega el papel del protagonista que trae a las narraciones sus propias experiencias. Además postula la opinión que con la presencia de un narrador reencarnado en el personaje asciende la medida de su aporte en la narración de las historias.⁸⁴ De esas afirmaciones propuestas por Walsh resulta la idea evidente y muy curiosa: Todo el mundo ficticio está en torno de los personajes y narradores entre los que no hace falta diferenciar quién es quién, simplemente se encuentran en el mismo nivel en la ficción. Lo que Walsh encuentra muy peculiar en la distinción de los narradores es el tipo híbrido (el narrador extradiegético-heterodiegético) y pone de relieve la concepción de la *omnisciencia*.⁸⁵ En lo que atañe a la percepción de la omnisciencia en el caso del narrador de Gérard Genette, funciona de forma sagaz, es decir, el narrador se pone al corriente de todo que pasa. En el asunto de Richard Walsh, esta omnisciencia trabaja como el máximo grado de la imaginación, o sea, no radica en saber todo sino en la capacidad de imaginar todo. Según él, el narrador no tiene la posibilidad de saber o enterarse de todo, sino es capaz de moldear la vida enteramente ficticia. En esto se esconde la omnisciencia del narrador. De todas maneras, podemos sacar la conclusión que en el caso de Richard Walsh la ausencia de un narrador es irrefutable y en lo que se refiere a su percepción de la ficción dentro de la narración, no es nada más que puro utensilio para el autor o el personaje como realizar los mundos. Después del concepto narratológico de Walsh vamos a desplazarnos a la mente del checo Tomáš Kubíček, quién para recopilar y especificar las teorías sobre los narradores emanó en 2007 su libro *Vypravěč*⁸⁶. El susodicho autor al inicio de la obra explica su teoría sobre quién es el narrador y formula la pregunta: ¿Quién narra y que relación tiene con las historias?⁸⁷ Con esta

⁸² *Ibid.*, 44.

⁸³ *Ibid.*, 44.

⁸⁴ *Ibid.*, 44.

⁸⁵ *Ibid.*, 45.

⁸⁶ Tomáš, KUBÍČEK: *Vypravěč*, Brno: Host, 2007.

⁸⁷ *Ibid.*, 17.

pregunta piensa llegar al fondo de la cuestión del narrador y al mismo tiempo propone su teoría: *El narrador es el hablante o la “voz” del discurso narrativo. Es quién establece el contacto comunicativo con el destinatario de la narración. Es quién narra la historia.*⁸⁸. En adición a sus propios estudios, agrega a la obra las razones muy útiles para la concepción narratológica, y su indagación inaugura en la colaboración de las opiniones de *Kate Friedermann*. Una de las posibilidades como concebir la presencia del narrador, según ella, tiene la conexión con su relación al tiempo de la narración.⁸⁹ Friedermann dice que las características son un estímulo claro para entender la presencia permanente del narrador y por eso margina dos tipos o facetas de los narradores: *el complicado y el ingenio.*⁹⁰ El narrador ingenio se particulariza con su presencia en las situaciones cuando las características de los personajes son claras e indudables. Entonces en ningún caso no puede suceder que las características cambien, son estables. En el caso del narrador complicado, es todo al revés. Se encuentra en en tal partes de la trama cuando las características de los personajes carecen la confirmación de la verdad. Además de esto asevera que el narrador “en un instante crea la ilusión del acontecimiento que tiene lugar y en el segundo instante lo infringe”⁹¹ En mismo tiempo cuando Friedermann nos propone la tipología del narrador, aparecen también los pensamientos sobre la problemática narrativa desde otros críticos y literarios. Uno de ellos, Percy Lubbock, asume esta tarea de la indagación por un narrador, sobre todo desde el punto de vista de la problemática del lector con el autor. Según este inglés, la postura del lector hacia el texto es la esencia.⁹² Una de las maneras fundamentales de la narración, según el criterio inglés, es la distinción del narrador subjetivo o objetivo y el narrador en primera o tercera persona. En lo que concierne al narrador subjetivo, Lubbock afirma que este tipo posible del narrador está frente a los lectores, o sea, como si fuera uno de los personajes que estaría al lado de otros y contemplaría con ellos.⁹³ Segundo tipo, el narrador objetivo, no está frente a los personajes, sino frente a las historias que cuenta con mayor distancia que en el caso del narrador subjetivo. Lubbock seguía eprendiendo sus “pesquisas” por la persona que narra en adelante y su búsqueda era de medida esencial respaldada por las reflexiones de los críticos literarios, Henry James y E. M. Forster. El primer nombrado nos trae una idea muy interesante. James nos reveló su noción *el reflector.*⁹⁴ Con este tipo de la narración nos intenta que no cobremos en coincidencia solamente tantos personajes que perciben solo los contornos

⁸⁸ *Ibid.*, 17.

⁸⁹ *Ibid.*, 20.

⁹⁰ *Ibid.*, 22.

⁹¹ Käte, FRIEDERMANN: *Die Rolle des Erzählers in der Epik* Friedermann, Leipzig: H. Haessel, 1910, 154.

⁹² KUBÍČEK, 26.

⁹³ *Ibid.*, 26.

⁹⁴ *Ibid.*, 26.

y el ambiente que los rodea, sino también los que son capaces de percibir sí mismos, su presencia en la obra. A diferencia de James, Forster expresa su opinión de que a pesar de unas categorías variantes de los narradores, la posición del narrador en el texto no es tan llamativa.⁹⁵ Hace falta referenciar que Forster aún más no distingue el narrador del autor y por eso se nos espueza por persuadir de que el narrador (o el autor) es solamente una determinada facultad como forzar a los lectores que conciban lo que les dice el autor.

Otro autor quién trata de delimitar la noción narrador es el filósofo polaco, Roman Ingarden. Primariamente se ocupa de la cuestión del sujeto narrativo y su relación al texto, o sea, la coexistencia del texto y del sujeto narrativo. El afán de Ingarden por revelar el narrador entronca más bien en la mera diferencia entre la persona que narra y el autor de la obra. A base de esta ocurrencia trató de marginar o especificar dos tipos de los sujetos narrativos.⁹⁶ En primer caso podemos hablar de cierta construcción oracional. Esa sucede cuando las frases no encierran ninguna seña de cualquier narrador ni parecen un elemento de la narración. Hay que observar el texto con detenimiento dado que si la obra no muestra los acontecimientos o las situaciones claras en las cuales jugara el papel la presencia del autor o narrador, podemos decir con la certeza que la obra está fuera del alcance del autor. Segundo caso aflora casi al contrario a lo primero así que puede acaecer que el autor se voluntariamente identifica con el narrador. Otra faceta del narrador radica en su conducta o papel en la orientación espacial. En tal caso hace falta poner la pregunta: ¿Donde está el centro de la orientación? En el marco del texto hace falta ubicar este centro al dentro de un mundo conocido o representado. Con esta ocurrencia se está refiriendo al autor puesto que indirectamente afirma que existen dos mundos. Lo de nosotros y lo del autor. No obstante, Ingarden asevera y otra vez pone de relieve la “distinción” entre lo subjetivo y lo objetivo.⁹⁷ En lo que atañe a la subjetividad del narrador, desempeña el papel muy importante lo muchas veces desmenuzado “yo” del autor en el cual justamente yace el centro de la orientación. En otro caso el centro de la orientación se puede encontrar en el dentro (en “yo”) de un personaje y con cada su movimiento se desplaza con ello. Detrás del yo que es de hecho lo que introduce esta obra, según Kayser, no se esconde ninguno personaje, sino es un tercero personaje. “Es alguien quién se mete entre nosotros y el personaje.”⁹⁸ Entonces si el yo habla hacia los lectores, conversa con un papel realmente metido en la trama. Así que llegamos a la conclusión que el *narrador no representa*

⁹⁵ *Ibid.*, 27.

⁹⁶ *Ibid.*, 29.

⁹⁷ Antonio Garrido, DOMÍNGUEZ: *El texto narrativo*, Madrid: Síntesis, 1996, 60.

⁹⁸ KUBÍČEK, 43.

de ningún modo su autor, sino asume la posición que le el mismo creador da. Entonces el narrador no es el autor sino un personaje ficticio en quién se el autor convirtió.

4.1. El círculo de las posibilidades narrativas

El objetivo de este subcapítulo es captar los estudios del científico austriaco, Franz K. Stanzel, sobre el modelo de las situaciones narrativas. De inicio hace falta observar y referenciar que Stanzel reconoce en suma dos niveles de la tipología narrativa.⁹⁹ Al primer nivel denomina como la estructura profunda en la cual figura un autor implícito y al otro moteja la estructura superficial adonde pertenece un narrador quién se como un intermedianero esconde frente a los lectores. Sin embargo, Stanzel se inclina a la opinión que estos dos niveles no están frente a sí mismos, sino se entrelazan y forjan una continuidad (plasmada en el círculo tipológico).¹⁰⁰ El autor opina que el círculo pueda abarcar las posibilidades narrativas. Justamente a este círculo pone tres tipos básicos como interpretar la narración. La narración auctorial, la narración en primera persona y la narración personal. *La narración auctorial* está marcada por un narrador personal quién se mete en la narración a causa de los comentarios constantes. Una de las señas más fundamentales pertenecientes a este tipo es inequívocamente su bifurcación, es decir, está en el límite entre el mundo ficticio de la obra y la realidad del autor y lector. Segunda faceta de la tipología, la narración en primera persona, se particuliza con la inserción real del narrador al mundo que existe en la obra y actúa como un personaje común como los demás. La narración se efectua también en el tiempo pasado pero a diferencia del previo tipo, los acontecimientos son propiamente vividos por el narrador. Tercer caso, la narración personal, se caracteriza por el narrador que se esfuerza por encubrir, o sea, no se entromete con los comentarios y por eso el lector no lo tiene que percibir. A pesar del afán por parte de Stanzel, el círculo fue machacado por la crítica en el momento cuando se el autor atrevó a escribir las novelas a base de esta tipología. Le reprocharaban que las situaciones narrativas muchas veces cambian de tal modo que no son capaces de distinguir exactamente el tipo según el círculo.¹⁰¹ Esto fue el estímulo para este autor austriaco para rehacerlo y en vez de tres tipos posibles de la narración creó las narraciones que se pueden enredar y mutuamente trasladar.¹⁰²

⁹⁹ José Ángel, GARCÍA LANDA: «*Nivel narrativo, status, persona y tipología de las narraciones*», página web *ResearchGate* (2019), <https://www.researchgate.net/publication/39711150_Nivel_narrativo_status_persona_y_tipologia_de_las_narraciones>, [consulta: 16/2/2019], 15.

¹⁰⁰ KUBÍČEK, 58.

¹⁰¹ *Ibid.*, 60.

¹⁰² Ver Anexo, Imagen 5.

El dibujo nos está representando el círculo después de la reelaboración. Como podemos ver, las situaciones narrativas ya no están dentro del círculo, sino detrás de la circunferencia. Como la base de este círculo sirve la manera estructuralística con la cual se pueden diferenciar tres elementos constitutivos. Todos esos elementos se fundan en determinada oposición o antítesis. El primer elemento, *la persona*, se funda en la cuestión o más bien en la pregunta “¿Quién narra?” En este caso se puede platicar de una relación posible entre el narrador y la historia de la obra. El segundo llamado *la perspectiva*, formula la pregunta “¿De que perspectiva se narra?”, o sea, si somos capaces de penetrar a la subconciencia de los personajes. El último elemento *el modo* se pregunta “¿Que posición tiene el narrador de las historias?” De hecho el modo nos representa cierta oposición del narrador y un narrador específico, o sea, como nos puede simbolizar la posición del narrador reflector. Entonces este elemento podemos concebir como la voz de narrador. Digamos que estos elementos son iguales a los que propuso por primera vez, solamente los fomentó y especificó con las preguntas.

De todas maneras, la elaboración del círculo de Stanzel dejó la huella más bien negativa y un resabio en la boca de los críticos que se casi perpetúa. En primer caso se le regaña que el engranaje de las formas narrativas no representa o no capta bien las situaciones narrativas en otras obras. Para ejemplificarlo nos sirve el modelo de la obra *El extranjero* de Albert Camus, donde los sentimientos y ocurrencias que se llevan a cabo en primera persona no cumplen lo establecido en el círculo. Por todo ello la determinación de las situaciones es inestable y alterada y muchas veces pasa que para designarlo correctamente hace falta “insertar” un campo correspondiente a las situaciones descritas en el círculo. Otro ejemplo corroborando la incertidumbre del círculo es la eliminación de su autor implícito. Esta estrategia de inicio aprovechada por Stanzel juega el papel indispensable en lo que se refiere a la determinación de los componentes narrativos dado que la realización de la narración, según el autor, es regida por la intermediación y justamente la falta de ella causa el desorden.¹⁰³ Seguramente que el círculo nos deja mucha inseguridad pero si lo captamos bien como una construcción que nos plasma las situaciones narrativas, se trata realmente de un enriquecimiento indudable de la literatura.¹⁰⁴

¹⁰³ *Ibid.*, 63.

¹⁰⁴ Ver Anexo, Imagen 6.

4.2. La situación del narrador en *Niebla*

Kubíček intenta aparentemente por capturar y recoger tantas teorías que le puedan centrar a unas definiciones del narrador pero como he dicho, la misma deficiencia del narrador es tan compleja que no es posible expresarla en pocas palabras. Como anteriormente vemos, existen muchos tipos de los narradores o al menos, los teóricos lo piensan. Lo que hace la obra tan difícil son inequívocamente las voces desconocidas detrás de las cuales está ora un narrador (escritor) ora los personajes. ¿Pero como lo funciona en la obra crucial de este trabajo, *Niebla*? ¿Donde se esconde el narrador? Quién realmente habla y discurre? Vamos a ver.

De primero vamos a fijarnos al protagonista de esta obra, Augusto. Es indudable que el modo por el que es visto el protagonista es como el espejo. Con eso estoy apuntado a decir que aparte del narrador que nos prácticamente trae Augusto a la obra, el protagonista desempeña el papel de otro narrador puesto que mediante sus reflexiones y descripciones de sí mismo nos erige la imagen clara de su retrato y conducta. Sin embargo, como he desmenuzado la posición de Augusto en los capítulos anteriores, es obvio que es regido y manejado por Unamuno quién también juega el papel del narrador de la historia del protagonista. Su posición en lo que concierne a la intermediación de la narración, plasma también el personaje ficticio Goti. De hecho se puede hablar de otro narrador pero debido al hecho que se trata de otro personaje creado por Unamuno, podemos cavilar de la situación de un desdoblamiento de un solo narrador, Unamuno y otra vez Unamuno mediante su personaje Goti. Unamuno prácticamente comenta lo que siente del personaje de Augusto pero desde afuera, es decir, percibe y conoce todos sus pensamientos y sentimientos rencorosos pero como un observador. Por otro lado Goti como el personaje literalmente embutido a la trama, reproduce lo que entreve y capta bien en las inmediaciones y como un personaje equivalente al Augusto. Entonces sus casos son también congruentes a la posición del narrador omnisciente y que más, Unamuno se puede considerar el narrador heterodiegético a la vez. Es a causa de su narración en tercera persona pero a la diferencia con Goti, no participa literalmente en la historia y por eso obtiene este marbete del narrador heterodiegético. Entonces si llegamos a la conclusión sobre la narración en derredor de Augusto, notaríamos que está asediado por tres elementos de la reproducción narrativa. En primer caso es él mismo quién nos hace ver sus impresiones y vivencias de su vida. Segundo caso nos crean los diálogos donde el protagonista lleva las conversaciones y mediante ellas se explican sus estados. Otros narradores son Goti y mismo Unamuno quién supuestamente tiene mayor influencia en la narración que su personaje Goti. El preponderamiento de Unamuno sobre

Augusto avistamos por ejemplo en el capítulo XXXI, donde el autor enfatiza su mayor poder sobre el protagonista tanto desde el punto de vista de la narración como de la faceta de su creador: “No, no existes más que como ente de ficción; no eres, pobre Augusto, más que un producto de mi fantasía y de las de aquellos de mis lectores que lean el relato que de tus fingidas venturas y malandanzas he escrito yo”¹⁰⁵ La integración del mismo Unamuno a la trama avala inequívocamente a su aserción sobre su domicilio ubicado en Salamanca sobre el que habla también en *Niebla* y con eso rubrica tanto su presencia en la obra como su papel del narrador: “Emprendió, pues, un viaje acá, a Salamanca, donde hace más de veinte años vivo, para visitace. Cuando me anunciaron su visita sonreí enigmáticamente y le mandé pasar a mi despacho-librería.”¹⁰⁶ En el caso de Unamuno, se puede tratar de un narrador sobre el mismo narrador, o sea, como si Unamuno quisiera suprimir las declaraciones de Goti (detrás de cuyos relatos se encubre también Unamuno) y resaltar las suyas. El ejemplo se puede trazar en la escena donde Victor Goti esmera por apropiarse de la invención la *nívola* o cuando nos percatamos de las ideas que fluyen de la boca de Goti pero pertenecen irrefutablemente a Unamuno (los consejos; el papel del jefe que tiene siempre la verdad o las conversaciones y diálogos). En tal caso podemos discurrir de que en la obra actúa el narrador (Unamuno) quién cuenta lo que ya nos narra Goti (otra vez Unamuno). Otra plenitud de la narración desemboca en la habla de perro Orfeo. Ya hemos aviguado que su posición en la obra entronca con la de Augusto pero ¿como explicar las voces que solta el perro? Gran porcentaje de los escritores o filósofos barrunta que esas aserciones de Orfeo tiene mucho que ver con la habla corriente de la gente y uno de ellos es indudablemente el filósofo español, José Ortega y Gasset, quién deja afirmar que esta habla del perro Orfeo es tal cual imitación de la lengua humana que se basa y que se engrosa mediante el proceso del amansamiento y domesticación.¹⁰⁷ Esta teoría se funda en la realidad que cada ladrido se distingue tanto como la pronunciación de la gente y de hecho se arrima a la comunicación humana. Antes de desmenuzar esas peculiaridades, nos percatemos de lo que nos habla el perro. La gente “confronta” el ladrido con la habla pero en el caso del perro es todo al revés. Orfeo trata de explicar que la habla es lo que parece el ladrido canino y que le entiende a la gente solamente tantas cosas que vociferan o aullan como ellos. Vamos a enfocarnos a las afirmaciones de Orfeo, concretamente a las de tono entristecedor. “Y luego habla, o ladra de un modo complicado. Nosotros aullábamos y por imitarle aprendimos a ladrar, y ni aun así nos entendemos con él. Solo le entendemos de veras cuando él también aulla. Cuando el hombre aulla o grita o amenaza le entendemos muy bien

¹⁰⁵ UNAMUNO, *Niebla*, 124.

¹⁰⁶ *Ibid.*, 123.

¹⁰⁷ FIDDIAN, «*Orfeo, los perros, y la voz de su amo en Niebla de Miguel de Unamuno*».

los demás animales...La lengua le sirve para mentir, inventar lo que no hay y confundirse. Y todo es en él pretextos para hablar con los demás o consigo”¹⁰⁸ ¿Pero quién se esconde detrás de estas oraciones? ¿Es que el perro obtenga la facultad real para comunicar? ...Otra vez se trata de Unamuno. Es el mismo caso como los personajes. También figuran solamente en lo que se refiere a la presencia pero sus pensamientos y ocurrencias dirige supuestamente el gran creador Unamuno. Orfeo no es una excepción. También se trata de una manera de Unamuno como reproducir o formar la voz de su ama. Y que más, es un modelo ejemplar de pura imaginación del taller de su creador respaldada justamente por la capacidad de hablar y comprender como un hombre. Otro aspecto comprobando el propósito de Unamuno de encuadrar el perro a la obra es inequívocamente su debilidad hacia la inmortalidad.¹⁰⁹ Esa teoría emerge ante todo en la escena cuando al final de la obra aparece el perro junto con Augusto en los sueños de Unamuno. Entonces las voces del perro pueden ser comparadas también con la eternidad o el inconformismo del ente humano. Al fin y al cabo, hace falta añadir que toda la obra junto con la narración está en torno del tema crucial, el existencialismo.

Así como así, vemos que la *Niebla* esconde muchas voces y aseveraciones a través de toda la obra. Viene a caso agregar que detrás de ellas no está nadie otro que Unamuno. El autor desde el inicio de la obra formó sus personajes pertinentes al mundo totalmente ficticio y les también adscribió las voces mediante cuales el autor dirige la trama. También no remedió su propio internamiento y presencia en la obra y que más, su personaje Victor le intermedia todas las ideas y crea la herramienta para transmitir sus propias ideas. Aparte de eso, los diálogos y monólogos desempeñan otro papel en la narración dado que plasman una imagen de la comunicación entrelazado junto con el autor. Digamos que toda la obra está bajo la influencia de Unamuno y los personajes son un mero espejo de sí mismo. En resultado se puede decir que detrás de toda la incertidumbre se esconde el autor y por tanto no temo a afirmar que la obra es el reflejo de gran autor.

¹⁰⁸ UNAMUNO, *Niebla*, 137.

¹⁰⁹ FIDDIAN, «Orfeo, los perros, y la voz de su ama en *Niebla* de Miguel de Unamuno».

5. Realidad vs. ficción

En este capítulo voy a apuntar hacia la diferencia y la congruencia de la realidad y de la ficción. Es comprensible que la ficcionalidad es lo que hace las obras tan peculiar y es obvio que a través de la ficción se puede plasmar un sinnúmero de las posibilidades como conformar un nuevo mundo. Un mundo de miles mentiras y falsificaciones que vence el sentimiento de la irrealidad y aparenta que todo que sucede está literalmente sacado de lo real. Como dice José María Merino, “una paradoja muy ilustrativa de la historia humana es que la ficción haya sido el primer procedimiento con el que hemos contado para esclarecer la realidad.”¹¹⁰ ¿Pero donde realmente radica la realidad? ¿Donde se esconde?

En la obra *Niebla* encontramos muchos elementos que están al borde de la ficción y de la realidad. Otra vez puede jugar un papel la tarea de los lectores, o sea, a que medida son hábiles para discernirlo. De primero hace falta referenciar el personaje Victor Goti y la relación de la *Niebla* con la noción *nívola*. Cuando nos enteramos de Victor en el prólogo y su aserción sobre su invención de la *nívola*, de hecho arrostramos una ambigüedad. Es un momento cuando los lectores están persuadidos de la presencia real del personaje de Victor. Lo mismo pasa cuando en el post-prólogo platica Unamuno sobre la amistad que tiene con Goti y lo mismo ocurre en el caso de Augusto quién se también esmera por entablar la amistad con Unamuno. Digamos que entramos a una frontera dividiendo la realidad de la ficción. Con este engranaje de los personajes con el autor surge gran nivel de la duda sobre sus existencias y que más, es uno de las intenciones de Unamuno quién lo hace a propósito. Es gran juego de las manos de Unamuno confundir no solo a lectores, sino a todos: “Y hay que confundir. Confundir sobre todo, confundirlo todo. Confundir el sueño con la vela, la ficción con la realidad, lo verdadero con lo falso; confundirlo todo en una sola niebla.”¹¹¹ Por un lado es el personaje ficticio literalmente manejado por Unamuno además careciendo su propia posibilidad de actuar como quiere. Esto podemos entrever otra vez el el prólogo donde Victor dice que lo escribe solamente por el deseo de Unamuno y que no tiene la posibilidad de la libertad de decidir y vivir, está condenado a obedecer las instrucciones de su creador. A pesar de que hay muchas diferencias con Augusto, en su caso también no puede vivir según su libre albedrío, sino según el albedrío de alguien otro. Además la presencia de Goti nos desplaza a otros niveles de la ficción, o sea, Goti como un personaje ficticio trata de

¹¹⁰ José María, MERINO: «*Realidad y ficción en la literatura española*», página web Cédille (2016), <<https://cedille.webs.ull.es/M6/03merino.pdf>>, [consulta: 27/2/2019].

¹¹¹ UNAMUNO, *Niebla*, 118.

esclarecer a otro personaje ficticio, a Augusto, que escribe la *nívola*.¹¹² Es como si un libro escribiera el otro libro. Se trata de segundo grado de la ficción. En tal caso los lectores no solo que tienen que reconocer que Victor es un ente creado por la ficción, sino también deben llegar a saber que Unamuno escribe la *nívola* mediante su personaje y lo utiliza por su deseo de hablar y confusiar a todos. En adicción a todo eso, la tarea y el encuadramiento de Victor tiene otras razones, encarna la persona intermediaria entre dos personas o mundos *reales*: el autor y el lector. Esto podemos avistar en el punto de la obra donde Victor “confecciona” la figura de perro para que se impida el vínculo de otros monólogos de Augusto. Pues de esta situación se desprende otro aspecto clave que nos confirma la presencia de la ficción. “Se da, pues, a entender que Goti está escribiendo la novela misma que el lector tiene en sus manos, negando el proceso real de la creación, la realidad de la autoría de la novela se remite a una instancia dentro de la ficción y que se produce una pretendida endogénesis del libro mismo.”¹¹³ Otra plenitud de la ficción se encuentra en la situación cuando Victor dialoga con Augusto sobre la existencia y su creación viviendo como los personajes. “Empecé, Víctor, como una sombra, como una ficción; durante años he vagado como un fantasma, como un muñeco de niebla sin creer en mi propia existencia, imaginándome ser un personaje fantástico que un oculto genio inventó para solazarse o desahogarse;... ¡ahora me siento, ahora me palpo, ahora no dudo de mi existencia real!”¹¹⁴ Según mi propia opinión la esencia de ser en este caso puede aflorar como una cuestión de sentir y palpar, o sea, si puedo palpar mi cuerpo con propias manos, sé que soy el hombre de carne y hueso. Además me atrevo de afirmar que esta situación se puede comparar con la aserción de Descartes «cogito ergo sum», solo el pensar se puede subrogar por palpar (palpo, luego existo). El hombre no admite la realidad tal como es, siempre busca una huída a causa de la cruel verdad para persuadir a sí mismo pero para que sirva, para nada. Esto es el ejemplo de Augusto quién sabe o se entera de su destino y quién está condenado a morir y que no significa nada más que puro personaje de ficción forzado a obedecer su dueño. De la susodicha conversación surge otra pregunta formulada por Victor quién se interpela a Augusto y a sí mismo que diría un nivolista si escuchara su diálogo. “Y además, que si, como te decía, un nivolista oculto que nos esté oyendo toma nota de nuestras palabras para reproducirlas un día, el lector de la *nívola* llegue a dudar, siquiera fuese un fugitivo momento, de su propia realidad de bulto y se crea a su vez no más que un personaje nivolesco, como nosotros.”¹¹⁵ Victor en este caso nos trata de referir a la ficción

¹¹² ENDRESS, 117.

¹¹³ *Ibid.*, 118.

¹¹⁴ UNAMUNO, *Niebla*, 121.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 121.

mediante la relación hipotética que surge entre los personajes creados por el fenómeno de *ficción* y el autor *real*. Esta relación se entrelaza tanto con la ficción metida hacia el dentro de la obra (representada por los mismos personajes como las creaciones ficticias) como con la realidad que está fuera escribiendo y formando justamente la ficción (en este caso Miguel de Unamuno). No obstante la culminación de la ficción y de la realidad se emana en la escena después del fracaso amoroso de Augusto y su visita en el despacho de Unamuno. También hay que mencionar que la cuestión de ser atada por la ficción se manifiesta sobre todo con las preguntas y una de las más fundamentales es puesta de nuevo por Augusto: “Y esta mi vida ¿es novela, es novela o qué es? Todo esto que me pasa y que les pasa a los que me rodean, ¿es realidad o es ficción?”¹¹⁶ Otra vez nos estampamos contra la repetición de lo cíclico pero además de eso, la penetración de la ficción a la realidad con la famosa escena del personaje ficticio con la persona real. Esta situación se puede concebir también de la perspectiva opuesta, es decir, no se trata de la ruptura de la ficción a la realidad, sino la realidad emprende la intrusión a la ficción. Es a causa de Unamuno quién como el autor omnipotente estando al corriente de todo que pasa vulnera la línea y entra como el personaje ficticio en forma del “yo”. Con la utilización del yo aprovecha la posibilidad de ficcionalizarse y fingir la aparición del personaje real en el mundo fantástico. No obstante al inicio del encuentro, o sea, cuando Augusto pisó el despacho de Unamuno, se percató de un retrato propio de Unamuno. Esto se puede concebir también como una manera de unir estos dos mundos paralelos (el ficticio y el verdadero) puesto que ahora Augusto es él quién se esmera por transgredir la diferencia entre el ser ficticio y su creador. Desde otro punto de vista se lo entiende como el mismo nivel de la ficción, es decir, Augusto como el ente ficcional y el autor real sacado en su propio retrato. Ambos casos tienen la coherencia estrecha con el mundo virtual. Además de esta situación, Augusto regaña y razona a Unamuno que pese a su creación no tiene el derecho de mandarle la muerte y le contradice con las palabras que él mismo junto con los lectores son también un mero utensilio de la ficción destinado a morir. Dice que ellos son también las “cosas” dirigidas y manejadas por alguien (en su caso por Dios). Cuando cavilamos un poco de las aseveraciones dichas por Augusto, podemos barruntar que no está lejos de la verdad. Desde la faceta de Augusto, tiene el dueño quién rige su vida que está en las manos de Unamuno y a pesar de su ficción trata de liberarse de esas cadenas y arrancar la vida como un hombre común. Cuando la vida de Augusto confrontamos con la de los lectores y la de Unamuno, todos pueden estar en el mismo nivel. Ellos no son un fruto de la ficción pero su existencia se refleja por el sueño del Dios y cada día están a un tris de morir igualmente como Augusto.

¹¹⁶ *Ibid.*, 68.

Todo eso es una simbólica refiriéndose a la misma base que estos tres participantes de la obra tienen puesto que en lo que se refiere a Unamuno y los lectores, si Dios deja de soñar, enseguida desaparecen. “ ¡Dios dejará de soñarle! ¡ ... se morirá usted y se morirán todos los que lean mi historia, todos, todos, sin quedar uno!...Os lo digo yo, Augusto Pérez, ente ficticio como vosotros, nivolesco lo mismo que vosotros.”¹¹⁷Y además, si extingue la vida de Unamuno y de los lectores, extingue a la vez la vida de Augusto dado que los lectores son ellos quiénes dan la vida a los personajes ficticios. Esta situación se puede concebir como una condición o una ecuación. Si sobreviven los lectores y el creador del personaje, sobrevivirá también la ficción. Por todo ello, hay una línea muy fina entre la realidad y la ficción. Es casi lo mismo. Augusto jugando el papel de la ficción y los lectores el papel de la realidad que está encima justamente por la ficción y sin la realidad no sea nada. Y en caso de la realidad, por ejemplo para los que profesan la fe, obedecen los mandamientos del Dios y lo tienen que seguir para que puedan vivir. En ambos casos existe cierta incertidumbre pero por otro lado nos surge el *ordenamiento* cierto que podemos inferir de las susodichas situaciones que solamente enfatizan el hecho que los niveles de la ficción y de la realidad se entrelazan. Como el primer nivel podemos calificar el perro Orfeo. Un fruto de la imaginación creada no solo por el autor de la obra, sino por Augusto mismo, entonces el perro significa el nivel más bajo de la sistematización de nuestro ordenamiento. En las inmediaciones del perro sigue otra plenitud de la ficción, Augusto y otros personajes quiénes representan el segundo nivel de la estructura. Después viene el tercer caso, esta vez en torno de la realidad la cual conforman los lectores junto con Unamuno y en el último nivel se encuentra el Dios. Como se desprende, dos casos de esta estructura pertenecen o entroncan con la ficción y dos de la realidad. No obstante como he dicho, la línea entre estos dos fenómenos es tan fina que puede penetrar uno a otro y eso pasa inequívocamente entre segundo y tercer nivel. Es justamente el concebido caso cuando Augusto interfiere la estructura de la ficción y entra a la realidad y Unamuno al contrario. Seguramente no es la única escena cuando esta jerarquía nos deja asombrados. Otro ejemplo que viene al caso de mencionar es que estos cuatro niveles destilan determinado descenso. Para ejemplificarlo, aduzcamos el caso del sueño. El cuarto nivel nos representa al Dios que sueña a los lectores (incluso Unamuno) quiénes sueñan a Augusto cuyo amor hacia su perro puede significar el Dios. Todo eso nos quiere decir que Augusto se encuentra en un círculo donde él mismo significa el sueño de un sueño. Hace falta añadir que esta jerarquía nos da cierta imagen de la función de ser. Desde el perro hasta Unamuno, todos son los entes

¹¹⁷ *Ibid.*, 128.

creados del creador.¹¹⁸ Orfeo por Augusto, Augusto por Unamuno y Unamuno por el Dios. Sin embargo, merece la pena observar su conducta hacia sus creadores, o sea, el modo de asumir los mandamientos y las instrucciones del “superior” es verdaderamente rebelde. Se puede hablar de una ingratitud ya que la manera de aceptar los ordenes de su creador es desfavorable y negativa hasta llegar a un punto de dudar sobre la existencia. En el caso de Augusto llega aún más puesto que no solo que pone en duda su existencia, sino cuestiona también sobre la existencia de su creador, o sea, de Unamuno.¹¹⁹

..

¹¹⁸ ENDRESS, 121.

¹¹⁹ *Ibid.*, 121.

6. Conclusión

El objetivo principal del presente trabajo fue el de analizar la autoficción desde varios puntos de vista y después la aplicar en práctica a la obra de Miguel de Unamuno, *Niebla*.

En lo que se refiere a la autoficción, en la parte teórica nos enteramos de las opiniones de Lecarme, Lejeune, Colonna o Manuel Alberca. Los todos a pesar de diferentes enfoques a la autoficción están de acuerdo que la noción tiene que llevar los retazos fundamentales de la autobiografía del autor. Averiguamos que existen muchos tipos de la autoficción como la fantástica, espectacular, biográfica o la autobiografía. Manuel Alberca a base de esta variedad construyó una tabla donde nos percatamos de la importancia de distinguir entre escritor, protagonista y lector y nos da una imagen clara de saber reconocer la ficción de la realidad. Aparte de eso, en el trabajo está adjuntada la entrevista con Manuel Alberca que servía mucho para ver sus otras posturas que expresa por ejemplo ante el cuadro de Lejeune cuando está persuadido de que el primer caso ciego pertenece seguramente a la autoficción.

También llegamos a saber que uno de los utensilios más ocultos de la autoficción es la utilización del *yo* que estrechamente entronca con la sabiduría de la autobiografía del autor y con el tipo del narrador como homo o heterodiegético, intra o extradiegético y etc. También la creación de los discursos se forma a base de los indicadores como el *yo* o el *tú* y depende mucho de los hechos ficticios. Aparte de eso, comprobamos que Miguel de Unamuno a través de los personajes plasmó el centro de su vida y los diálogos y monólogos desempeñaban otro papel en la narración dado que crearon la comunicación entrelazada junto con el autor. Vemos que justamente los personajes debían encarnar sus cercanos a los que se confiaba pero al fin significaban más bien el peligro.

La plenitud de la autoficción significa el desdoblamiento entre la realidad y la ficción. *Niebla* se puede denominar como una lucha constante entre la realidad y la ficción puesto que los personajes dudan, vacilan y no saben actuar sin la ayuda de Unamuno. De hecho todo lo real está anublado por lo ficticio. Nos enteramos por ejemplo de la situación del perro. El ladrido que nos evoca la habla humana y el comportamiento casi igual a lo de Augusto nos dejó claros resultados. La realidad existe solamente en la mente del creador pero todo otro es la ficción pese a la imaginación del lector.

En conclusión, la parte teórica trajo muchos puntos de vista y ensanchó el conocimiento de la autoficción. No obstante justamente el traspaso a la aplicación de la teoría autoficcional mostró claros ejemplos como lo funciona en la práctica. De todas formas, *Niebla* nos siempre fuerza a discurrir de la verdad y se nos trata soflamar pero al fin y al cabo es un fenómeno indiscutible y el aporte inmenso para la literatura.

7. Resumen

Para elaborar este trabajo era indispensable dedicarse de primero a la teoría de la autoficción para avanzar más adelante utilizando los ejemplos concretos. Para refinar la autoficción jugaba el papel muy importante el engranaje de las opiniones de los teóricos como Lejeune o Alberca. Amén de la parte teórica, hay muchas aplicaciones a la *Niebla* basándose en las explicaciones y los cuadros de las tablas propuestas por los especialistas. El trabajo aparte de la teoría encierra mis propias ideas y procesos mentales ya que puede facilitar las explicaciones inciertas y crear otros aspectos como concebir la autoficción.

Este trabajo se ocupa de la autoficción y sus posibles narraciones. Uno de los papeles más importantes jugaba la autobiografía de Unamuno dado que en la práctica servía mucho para saber de que habla, como se siente o de que manera percibe sus contornos. Resultó que el trabajo se podría dividir en dos partes. La primera se ocupa de un comienzo de la autoficción abarcando los temas de la faceta teórica. Contiene las propuestas de Manuel Alberca y los demás y hace observar a un sinfín de las opiniones de esta concepción. Es irrefutable que las tablas y los cuadros hechos de los manos de Lejeune y Alberca secundaban de manera inmensa para ejemplificar la parte teórica y por eso servían como una herramienta para la revelación de las historias. También el diálogo con Manuel Alberca ha sido un gran aporte para este trabajo.

El paso a la parte práctica se realiza desde el cuarto capítulo. Hasta entonces vemos los ejemplos de las posibles interpretaciones tanto de la problemática como de las teorías y justamente a base de estas propuestas trataba de erigir el modelo práctico, es decir, la aplicación en la obra. Cada de estos capítulos abarca los ejemplos de las obras (principalmente de la *Niebla*) y encierra tanto mis propios puntos de vista como los de los teóricos. De esta manera se confrontó la teoría con la práctica y siempre se puso la conclusión.

Al final sería aconsejable decir que este trabajo puede servir como un posible ejemplo para los que quisieran profundizar en la aplicación de la autoficción a la novela.

8. Bibliografía y recursos electrónicos

Bibliografía

ALBERCA, Manuel: *¿Existe la autoficción hispanoamericana?*, Málaga: Cuadernos de Cilha, 7/8, 2005-2006.

ALBERCA, Manuel: «Las novelas del yo», Ana Casas (comp.), 2012, 123-149.

ALBERCA, Manuel: *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

BENVENISTE, Émile: *Problemas de lingüística general I*. (trad. Juan Almela), México: Siglo Veintiuno, 1997.

BLANCO, Manuel García: *La voluntad de vivir y sobrevivir en Miguel de Unamuno*, Madrid: ABL editor, 1994.

COLONNA, Vicent: *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, París: Éditions Tristram, 2004.

COLONNA, Vincent: «Cuatropropuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción)», Ana Casas (comp.), 2012.

DE UNAMUNO, Miguel: *Historia de Niebla*, Madrid: Cátedra, letras hispánicas, 2008.

DE UNAMUNO, Miguel: *Niebla*, Chile: Oscar E. Aguilera F., 2002.

DOMÍNGUEZ, Antonio Garrido: *El texto narrativo*, Madrid: Síntesis, 1996, 60.

DOUBROVSKY, Serge: *Fils*, París: Galilée, 1977.

GARCÍA LANDA, José Ángel: *Acción, relato, discurso*; Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.

GENETTE, Gérard: *Figures III*, París: Éditions du Seuil, 1972.

GERÓNIMO, Miriam di: *Laberintos verbales de autoficción y metaficción en Borges y Cortázar*, Cuyo: Cuadernos de Cilha, 2012.

GOETHE, Johann Wolfgang: *Utrpení mladého Werthera*, Praha: Mladá fronta, 1968.

KUBÍČEK, Tomáš: *Vypravěč*, Brno: Host, 2007.

LECARME Jacques: *L'autofiction; un mauvais genre?* Colloque de Nanterre, Ritm, n° 6, 1994.

LEJEUNE, Phillipe: *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid: Megazul-Endymion, 1994.

PÉREZ ÁLVAREZ, Eliseo: *Introducción a Søren Kierkegaard, a la teología patas arriba*, Nashville: Abingdon Press, 2009.

STANZEL, Franz Karl: *Teorie vyprávění*, Praha: Odeon, 1988.

WALSH, Richard: *Kdo je vypravěč?* Aluze – Revue pro literaturu, filozofii a jiné, 2007.

ZAVALA, Iris M.: *Unamuno y el pensamiento dialógico*, Barcelona: Anthropos, 1991.

Fuentes electrónicas

ANGARITA CASTRO, María Eugenia: «La invención de una historia real», página web Lup.lub.lu (2016),

<<http://lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&recordId=8572070&fileId=8572071>>, [consulta: 8/3/2019].

ARDILA, J. A. G.: «Nueva lectura de Niebla: Kierkegaard y el amor», página web ResearchGate (2019),

<https://www.researchgate.net/publication/268273255_Nueva_lectura_de_Niebla_Kierkegaard_y_el_amor>, [consulta: 8/3/2019].

BLANCO, Sergio: «La autoficción: Una ingeniería del yo», página web Wp.nyu (2016),

<<https://wp.nyu.edu/gsas-revistatemporales/la-autoficcion-una-ingenieria-del-yo/>>, [consulta: 5/3/2019].

ENDRESS, Heinz-Peter: «Ficción y realidad en *Niebla* de Unamuno, con resonancias cervantinas (y calderonianas)», página web Cvc.cervantes (2016),

<https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/15/aih_15_3_010.pdf>, [consulta: 6/3/2019].

FAIX Dóra: «La autoficción como teoría y su uso práctico en la enseñanza universitaria de la literatura», página web Cvc.cervantes (2013),

<https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/publicaciones_centros/PDF/budapest_2013/14_faix.pdf>, [consulta: 5/3/2019].

FIDDIAN, Robin W.: *Orfeo, los perros, y la voz de su amo en Niebla de Miguel de Unamuno* (ed. *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*), Alicante:

Biblioteca Virtual, 2016, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/orfeo-los-perros-y-la-voz-de-su-amo-en-niebla-de-miguel-de-unamuno/>>, [consulta: 8/3/2019].

FOUCAULT, Michel: «¿Qué es un Autor?», página web ElSeminario.com.ar (2005),

<http://23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/musicoterapia/informacion_adicional/311_escuelas_psicologicas/docs/Foucault_Que_autor.pdf>, [consulta: 8/3/2019].

FRIEDERMANN, Käte: *Die Rolle des Erzählers in der Epikriedermann*, Leipzig: H. Haessel, 1910.

- GARCÍA GALLEGO, Ronald: «La vida como obra de arte en la autoficción de Ernesto Sábato», página web Revistas.uned (2018), <<http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/viewFile/19048/17900>>, [consulta: 8/3/2019].
- GARCÍA LANDA, José Ángel: «*Nivel narrativo, status, persona y tipología de las narraciones*», página web *ResearchGate* (2019), <https://www.researchgate.net/publication/39711150_Nivel_narrativo_status_persona_y_tipo_logia_de_las_narraciones>, [consulta: 6/3/2019].
- GARDEAZÁBAL BRAVO, Carlos: «Niebla de Unamuno más allá de Kierkegaard. Amor y polifonía como superación del naturalismo», página web Academia (2019), <https://www.academia.edu/7159690/_Niebla_de_Unamuno_m%C3%A1s_all%C3%A1_de_Kierkegaard._Amor_y_polifon%C3%ADa_como_superaci%C3%B3n_del_naturalismo>, [consulta: 8/3/2019].
- GAYET Pierre: «El sentimiento trágico en *Niebla*: Augusto Pérez como encarnación de la visión filosófica de Miguel de Unamuno», página web Gupea.ub.gu (2019), <https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/23861/1/gupea_2077_23861_1.pdf>, [consulta: 8/3/2019].
- JIMÉNEZ, Alfonso Martín: «Mundos imposibles: autoficción», página web Researchgate (2016), <https://www.researchgate.net/publication/311983121_Mundos_imposibles_autoficcion>, [consulta: 8/3/2019].
- MALDONADO, Ricardo: «Niveles de subjetividad en la deixis. El caso de *aquí y acá*», página web Elsevier (2019), <<http://www.elsevier.es/es-revista-anuario-letras-linguistica-filologia-73-articulo-niveles-subjetividad-deixis-el-caso-S0185137313702581>>, [consulta: 8/3/2019].
- MARTÍNEZ Izaskun: «Biografía de Miguel de Unamuno», página web Unav (2009), <<http://www.unav.es/gep/UnamunoPerfilBiografico.html>>, [consulta: 8/3/2019].
- MERINO, José María: «Realidad y ficción en la literatura española», página web Cédille (2016), <<https://cedille.webs.ull.es/M6/03merino.pdf>>, [consulta: 6/3/2019].
- PEÑA, Ignacio García: «El carácter de Augusto Pérez a través de la *Niebla*», página web Scielo.conicyt (2017) <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22012017000100175>, [consulta: 8/3/2019].
- PRADA, Laura Mercedes: «La autoficción y el ensayo en el *País del miedo*», página web Revistas.unc.edu (2015), <<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/11900/12247>>, [consulta: 6/3/2019].
- PUERTAS MOYA, Francisco Ernesto: «La escritura autobiográfica en el siglo XIX: el ciclo novelístico de Pío Cid considerado como la autoficción de Ángel Ganivet», Biblioteca Virtual de Miguel de Cervantes, 2003, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-escritura->

autobiografica-en-el-fin-del-siglo-xix-el-ciclo-novelistico-de-pio-cid-considerando-como-la-autoficcion-de-angel-ganivet--0/>, [consulta: 8/3/2019].

QUINZIANO, Franco: «Niebla: Miguel de Unamuno y el sueño de la vida», página web Cvc.cervantes (2013), <https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/09/09_133.pdf>, [consulta: 8/3/2019].

REQUENA FARRÉ, Juan Antonio González de: «El punto de vista de la subjetivación discursiva y la perspectiva de lo impersonal», página web Scielo.conicyt (2015), <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812015000200002>, [consulta: 8/3/2019].

RICŒUR, Paul: «Sí mismo como otro», página web Scielo.conicyt (2018), <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_nlinks&ref=363905&pid=S07187181201500020000600013&les>, [consulta: 8/3/2019].

RUIZ, Ma. Julia: «¿Escribir la vida? Estrategias de autoficción en Eduardo Mendicutti», página web Puds.unr.edu (2013), <<http://www.puds.unr.edu.ar/wp-content/uploads/2014/06/Ruiz-M.J.-Escribir-la-vida.-Estrategias-de-autoficci%C3%B3n-en-Eduardo-Mendicutti1.pdf>>, [consulta: 6/3/2019].

SÁNCHEZ IDIART, Cecilia: «Lo autobiográfico en Daniel Guebel: modos de subjetivación, violencias víctimas y figuras de artista de *Derrumbe* a *Genios destrozados*», página web Celarg (2014), <http://www.celarg.org/int/arch_coloquios/sanchezidiart_eddy2014.pdf>, [consulta: 8/3/2019].

ZAPATERO, Javier Sánchez: «Hay vida más allá de la autobiografía? Sobre la posibilidad del testimonio en la ficción», página web Academia (2019), <https://www.academia.edu/4201548/_Hay_vida_m%C3%A1s_all%C3%A1_de_la_autobiograf%C3%ADa_Sobre_la_posibilidad_del_testimonio_en_la_ficci%C3%B3n>, [consulta: 8/3/2019].

9. Anotace

Jméno a příjmení: Martin Kuchař

Název katedry a fakulty: Katedra romanistiky, Filozofická fakulta Univerzity Palackého

Název práce: Studia egotismu a protoexistencialismu v rámci narativních strategií a poetologických definicí aktuální teorie autofikce, a jejich aplikace na stěžejní romány Unamuna (*Niebla*)

Vedoucí práce: Mgr. Jakub Hromada

Počet znaků: 126 072

Počet příloh: 6

Počet titulů použité literatury: 44

Klíčová slova: autoficción; ambigüedad; narradores; la *Niebla*; realidad y ficción

Abstrakt: Hlavním tématem této bakalářské práce je autofikce a její aplikace na stěžejní román Unamuna (*Niebla*). Práce se dá tedy pomyslně rozdělit na teoretickou a praktickou část, ikdyž obě části se vzájemně prolínají. Teoretická část pojednává o možných interpretacích autofikce s názornými příklady dle uvedených tabulek. Co se týče praktické části, zde jsou z větší části aplikované výše zmíněné teorie literárních analytiků na díle Miguela de Unamuna. Je zde zahrnuto i množství vlastních názorů na rozebírané situace v díle.

10. Annotation

Author: Martin Kuchař

Department and faculty: Department of Romance Studies, Faculty of Arts, Palacký University

Title: Studies of egotism and proto-existentialism within narrative strategies and the poetological definitions of the current theory of autofiction, and their application to the key novels of Unamuna (*Niebla*)

Thesis tutor: Mgr. Jakub Hromada

Number of characters: 126 072

Number of annexes: 6

Number of sources used: 44

Keywords: autofiction; ambiguity; narrators; la *Niebla*; reality and fiction

Abstract: The main theme of this bachelor thesis is autofiction and its application to the key novel Unamuna (*Niebla*). Therefore, the work can be imaginarily divided into a theoretical and a practical part, although both parts are intertwined. The theoretical part deals with possible interpretations of autofiction with illustrative examples according to the tables. As far as the practical part is concerned, here are mostly applied the above mentioned theories of literary analysts on the work of Miguel de Unamuno. There are also a number of own opinions on the analyzed situations in the work.

11. Anexos

Anexo 1: Tabla de Lejeune sobre el pacto y el nombre del personaje

Nombre del personaje Pacto ↓	≠ nombre del autor	=0	≠ nombre del personaje
Novelesco	1a NOVELA	2a NOVELA	
=0	1b NOVELA	2b Indeterminado	3a AUTOBIOGRAFÍA
Autobiográfico		2c AUTOBIOGRAFÍA	3b AUTOBIOGRAFÍA

Imagen n. 1: Tabla de Lejeune sobre el pacto y el nombre del personaje

Autor: Phillipe Lejeune,

<https://www.researchgate.net/publication/311983121_Mundos_imposibles_autoficcion>, [consulta: 24/11/2018]

Anexo 2: Tabla del grado de la ficción

PACTO AMBIGUO CAMPO AUTOFICCIONAL		
<i>Autoficción biográfica</i>	<i>Autobioficción</i>	<i>Autoficción fantástica</i>
1. A=N=P 2. Novela <ul style="list-style-type: none"> • -Invención: lo ficcticio-<<real>> • -Ambigüedad prox.pacto autobiográfico 	←1. A=N=P → ←2. Novela → <ul style="list-style-type: none"> • -Invención: elementos <<autobioficticios>> • -Ambigüedad plena vacilación lectora 	1. A=N=P 2. Novela <ul style="list-style-type: none"> • +Invención: lo ficcticio-<<irreal>> • -Ambigüedad: prox.pacto novelesco

A=autor; N=narrador; P=personaje; -, menos; +, más.

Imagen n. 2: Tabla del grado de la ficción

Autor: Manuel Alberca

<https://www.researchgate.net/publication/311983121_Mundos_imposibles_autoficcion>, [consulta: 5/12/2018].

Anexo 3: La pequeña comunicación con Manuel Alberca

Interrogador: Martin Kuchař

Nombre del encuestado: Manuel Alberca Serrano

I: Buenos días apreciado escritor. Tengo un enorme placer de contactar a usted. Soy el estudiante checo y ahora me dedico a elaborar el trabajo final de carrera sobre la autoficción. Tendría unas preguntas para usted y personalmente sería muy agradecido a usted si me contestara al menos de manera escueta. Entonces de primero me ocurrió una pregunta personal: ¿Cual fue su estímulo para empezar a dedicarse a la autoficción?

E: Buenos días, gracias por su interés. Lo cierto es que todo lo que yo pueda decirle sobre la autoficción se encuentra en los dos libros que he publicado sobre el tema y en numerosos artículos. Sobre la pregunta puedo decir que estudio la autoficción porque me interesa la autobiografía.

I: Bueno, reconozco que muchas cosas que me diga usted están incuidas en sus obras y artículos. No obstante, si se habla de autobiografía como tal, ¿se podría hablar de autoficción sin cualquier aporte de la autobiografía e involucración del autor al texto como el personaje?

E: Es difícil responder a esta pregunta. Personalmente me dirigiría a la clasificación de la autoficción. Creo que tiene que tener en cuenta que hay varios tipos de autoficción que yo preciso en mi libro *El pacto ambiguo*.

I: El teórico literario Philippe Lejeune dice que es imprescindible que la autoficción en algunos casos se funde y abarque solamente los elementos o hechos reales. Si tomamos en cuenta el cuadro de la autoficción de Phillippe Lejeune, hay unas casillas vacías, o sea, cosas ciegas. Corresponderían a un texto ficticio o las rellenaría de manera distinta?

E: Pues, las casillas vacías están en el cuadro de *El pacto autobiográfico* de Lejeune y yo mismo lo reproduzco en mi libro. Sin embargo, creo que confunde a Lejeune con Doubrovsky porque el primero apenas se ha referido a autoficción.

I: Puesto que el libro de Unamuno, *Niebla*, es también la parte de mi trabajo, quisiera saber su opinión. Cuando tomamos este libro de Miguel de Unamuno, se puede entrever desde su punto de vista la autoficción en otras partes que en el encuentro de Augusto con Unamuno?

E: Es la pregunta amplia y difícil de responder en breve. Desde mi punto de vista las cosas muy bien explicadas están en el libro de Ricardo Gullón, *Autobiografías de Unamuno*.

También se podría entender más en el capítulo de mi último libro, La máscara o la vida. De autoficción a la antificción.

I: Muchas gracias por contestarme al menos de manera breve. Le deseo muchos éxitos tanto en la literatura como en la vida.

E: Gracias a usted. Siempre a usted por leerme. Sin nada más, reciba un cordial saludo.
Manuel Alberca.

Anexo 4: Tabla sobre las novelas del yo

PACTO AMBIGUO LAS NOVELAS DEL YO		
<i>Novela autobiográfica</i> (próxima a la autobiografía)	<i>Autoficción</i> (equidistancia de ambos pactos)	<i>Autobiografía ficticia</i> (próxima a la novela)
1. <i>Principio de identidad</i> A ≠ N // A ≠ P Identidad nominal ficticia o anonimato: N = P // N ≠ P	1. <i>Principio de identidad</i> A = N = P Identidad nominal expresa	1. <i>Principio de identidad</i> A ≠ N // A ≠ P Identificación nominal ficticia: N = P // A = editor
2. <i>Propuesta de lectura</i> <i>Ficción/Factualidad</i> Autobiografismo escondido (falso/verdadero)	2. <i>Propuesta de lectura</i> <i>Ficción/Factualidad</i> Autobiografismo transparente	2. <i>Propuesta de lectura</i> <i>Ficción/Factualidad</i> Autobiografismo simulado

Imagen n. 4: Tabla sobre las novelas del yo

Autor: Manuel Alberca

<https://www.researchgate.net/publication/311983121_Mundos_imposibles_autoficcion>, [consulta: 1/1/2019].

Anexo 5: El círculo de las situaciones narrativas

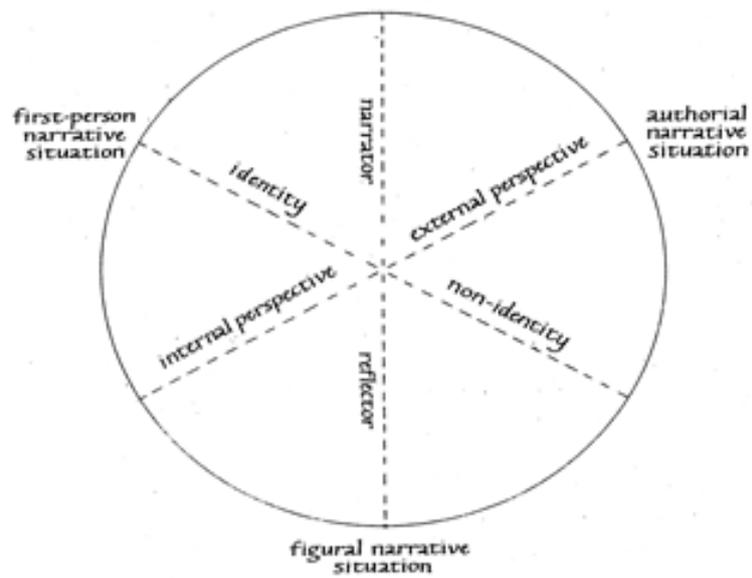


Imagen n.5: El círculo de las situaciones narrativas

Autor: Franz K. Stanzel

Tomáš KUBÍČEK: *Vypravěč*, Brno: Host, 2007, 61.

Anexo 6: Diagrama de la narración



Imagen n. 4: Diagrama de la narración

Autor: Seymour Chatman

<<https://peripoietik.es.hypotheses.org/tag/seymour-chatman>>, [consulta: 15/2/2019].