REPRESENTACIÓN VEROSÍMIL DE UNA REALIDAD AÚN NO EXISTENTE EN LA NIVOLA DE UNAMUNO

Maria-Gabriela NECHEŞ[G]

Abstract *The present study forwards a new approach of Miguel de Unamuno's Nivola from the perspective of the subjective character of modernity. The theoretical premise underlying this approach is the inquiry into the concepts of "reality", "representation" and "language", which are specific to present-day literary theory. Reality is not immobile, but changes according to the subject's perception. Representation is inherent to the language and belongs to the reader and the act of reading. The language, dissoluted into the functionality of representation, depends on the distinction made between the referent and the meaning. Its form of existence is the discourse. The interpretation of the narrative discourse of the novel Niebla reveals an innovative conception of the writing process, theoretized through a famous metalepsis of the author. This answers the exigency of creating a historically-accurate image, by means of an assembly of innovative narrative techniques that would make possible the vision of an unstable universe. These techniques serve as a means of parodying the traditional narrative canon, highlighting its conventional character and, especially, the anachronic and unbelievable image of a stable world. The result is ambiguity and uncertainty which span over the entire novel and reflect the ontological de-founding of the discourse. Nivola hereby becomes a believable representation of a subjective reality that is gradually created in the rhythm of the writing process, which is the spontaneous and chaotic rhythm of life.*

Keywords: *reality, representation, language.*

La modernidad es subjetiva. Nadie, mejor que Milan Kundera lo ha expresado de modo más claro y relevante:

> Cuando Dios abandonaba lentamente el lugar desde donde había dirigido el universo y su orden de valores, separado el bien del mal y dado un nombre a cada cosa, don Quijote salió de casa y ya no estuvo en condiciones de reconocer el mundo. Este, en ausencia del Juez supremo, apareció de pronto en una dudosa ambigüedad.: la única verdad absoluta se descompuso en cientos de verdades relativas, que los hombres se repartieron; así nació el mundo de la edad moderna y con él, la novela, su imagen y modelo (Kundera, 1987: 16-17)

El hecho de asociar la aparición de la novela, en el sentido más auténtico del término, a la desaparición del principio metafísico de índole teológica que garantizaba no sólo el carácter absoluto de la verdad y un firme orden de valores éticos, sino también la relación necesaria que unía el significado al referente, no es casual. Tal relación, propia de la época premoderna, queda destruida por la misma relativización de la verdad, relegada al sujeto o bien la conciencia humana, y conlleva la arbitrariedad del signo lingüístico, lo que vuelve problemático el mundo o sea lo que se comprende comúnmente por realidad.

En cuanto a los supuestos teóricos que rigen el presente estudio, remitimos a *El concepto de ficción* (1998) del gran escritor argentino Juan José Saer (1937, Santa Fe –

[*] "Dimitrie Cantemir" Christian University, gabrielaneches@yahoo.com

BDD-A24584 © 2015 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:57:20 UTC)

2005, París). No es un tratado, sino un conjunto de ensayos sobre la literatura moderna, cuyo denominador común es una asimilación pertinente, flexible y discreta de las tendencias que habían cruzado el ámbito de la teoría literaria y el pensamiento, desde el estructuralismo hasta el posmodernismo, al que considera, con razón, "una reacción cronológicamente simultánea a la vanguardia". Entre estas reflexiones de un novelista sumamente conciente de su quehacer artístico, nos vamos a fijar en los conceptos de realidad, representación y lenguaje.

En cuanto al concepto de realidad, afirma lo siguiente:

> Entre las creaciones de la imaginación humana, si se puede concebir una que pueda ser considerada como un paradigma de artificialidad no hay ninguna más apropiada que el concepto de realidad. Tal concepto se apoya en una supuesta universalidad de las percepciones humanas y de cierta existencia constante de referencia objetiva de estas percepciones. Pero la "realidad" designa más bien las convicciones humanas que una serie de atributos objetivos y precisos del mundo. De ahí que el ataque al realismo carezca completamente de relevancia, del mismo modo que su defensa. La literatura se juzga no con criterios de realidad, sino con criterios de verosimilitud. (Saer, 1998: 171)

Dichos criterios, que cada autor adopta en función de sus designios artísticos, se centran, en conjunto, en la coherencia o lógica interna del universo creado en la obra, fruto del manejo del lenguaje, que engendra indisolublemente la representación, concepto sobre el cual en el libro anteriormente citado, se afirma:

> La representación es inherente al lenguaje y al acto de leer, no al acto de escribir. No es cierta visión del mundo lo que precede el texto, sino un conjunto de reglas de la expresión. El acto de escribir provoca el acto de invención. El acto de invención está sujeto a determinada dialéctica histórica. La dialéctica histórica no es otra cosa que el conflicto entre el ser y el signo, entre lo legible y lo existente. Para pasar a ser histórico, lo existente debe liberase de los signos. La narración forma parte de esa dialéctica histórica. Su modo de formar parte consiste justamente en tomar partido en la exploración del ser antes que la del signo, en tratar de desembarazarse de la prisión de los signos. Para el narrador lo que cuenta es la presencia del mundo, físico o no, desembarazado de signos. Esta presencia es indescriptible a priori, refractaria a la clasificación discursiva, y es únicamente la narración, a través de su forma, la que puede darle, a este magma neutro, un sentido. Narrar no consiste en copiar lo real sino en inventarlo, en construir imágenes históricamente verosímiles de ese material privado de signos que gracias a su transformación por medio de la construcción narrativa, podrá al fin, incorporado en una coherencia nueva, significar (Saer, *op. cit*., : 153-154)

La conclusión que se impone consiste en que la representación no es inmóvil, por lo tanto, la realidad no es la misma, porque no hay un único modo de representarla ni una nivelación de todas las percepciones humanas. Con la modernidad, la realidad es perfectamente neutra, no tiene sentido hasta que no se la incorpore el sujeto, aunque fuera sólo, en la literatura de ficción, para poner de relieve su falta de sentido, especialmente a partir de las vanguardias y su agresiva tendencia iconoclasta.

A principios del siglo XX, igual que el arte, la novela rechaza los prejuicios tradicionales, es decir un modelo fijo e inmutable del mundo y concibe la realidad cambiante en función de uno o varios puntos de vista. Es el yo quien da al mundo su verdadera realidad. Los hechos, ajenos en sí mismos, cobran sentido por hacerse

BDD-A24584 © 2015 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:57:20 UTC)

presentes a la conciencia. Las cosas no son nada hasta que no se las incorpore el sujeto. El mundo, vacío de significado, se modifica al mismo tiempo que el individuo. La tercera persona supone un universo estable y unívoco de significación dada de una vez para siempre. La primera persona se presta a problematizar la realidad, a devolverle la incertidumbre con que el hombre la enfrenta humanizándola. Implícitamente, la técnica narrativa queda integrada en una visión del mundo y también en el mensaje último de la novela.

En cuanto a la acusación de inverosimilitud de que fueron objeto, en el momento de su aparición y bastante tiempo después, las novelas innovadoras de la Generación de 1989 y sobre todo las nivolas de Unamuno, no se trataba de una defensa del realismo. No era más que una reacción en contra de la transgresión de un canon literario, o bien el conjunto de convenciones narrativas que forjaban, a través de la escritura, la visión de un mundo estable, al que estaba acostumbrado el lector. Era, en rigor, una resistencia a aceptar las fisuras que socavaban la estabilidad del mundo, tal como se daba en el discurso, en función de las nuevas inquietudes del sujeto, torturado por el fracaso del modelo epistemológico racionalista.

Cuando estos mismos novelistas, por medio de pasajes teóricos en el marco de la ficción, abogaban programáticamente por una ruptura con la tradición inmediatamente anterior, intentaban, en realidad, construir imágenes históricamente verosímiles, adecuadas al cambio de perspectiva del individuo. No se trataba del rechazo del realismo o bien de la crisis de la representación, como dirían más tarde los teoristas del Nouveau roman*, ni mucho menos de una poética de la "negatividad", concepto que arraiga en la autonomía del arte de la tercera vanguardia (mediados del siglo XX), teorizada por Theodor Adorno en la* Teoría estética*. Se trata de liberar de signos ya anacrónicos la realidad del discurso, es decir, de la imagen de un mundo estable.*

La tarea a la que se enfrentaba Unamuno, una de las conciencias más lúcidas de su época, con los textos de sus dos nivolas, era sumamente audaz y apuntaba, en primer lugar, a los hábitos de los lectores, acostumbrados a preferir la historia o el relato a las sutilezas del discurso narrativo, profundamente renovador, al conjunto de técnicas, destinadas a forjar la visión de un mundo problemático e inestable, en perfecta concordancia con la experiencia y la verdad del escritor. Como anticipador de tendencias futuras, era natural que los críticos tacharan sus nivolas de inverosímiles. En *Historia de Niebla*, redactada en febrero de 1935, que aparece en las ediciones actuales de la novela, a continuación del Post-Prólogo, al hacer referencia a los críticos que supieron valorar el mensaje de la obra, afirmaba con sarcasmo: "¡Cuán otros que esos presos de apabullante ramplonería que andan preocupados de lo que llaman la verosimilitud!" (Unamuno, 2004 : 96)

Igual que la realidad y la representación, inherente al lenguaje, que cambian en función de la perspectiva del sujeto, a la verosimilitud, propia del acto de la lectura, le toca la misma suerte. No es un concepto inmóvil que rige *a priori* la escritura que engendra la invención.

Pero con la modernidad, decir lenguaje, a la luz de las aclaraciones de Michel Foucault, según el cual "las cosas y las palabras se separan" (1989 : 85), equivale a decir separación del referente y el significado. Porque la existencia propia del lenguaje está disuelta en el funcionamiento de la representación y su modo de existencia es el discurso (Cf. *Ibidem* : 86) la única posibilidad que tenemos para acceder a cualquier realidad que fuera es interpretar la significación de este discurso.

BDD-A24584 © 2015 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:57:20 UTC)

Antes que nada, sería conveniente recordar que tanto *Amor y pedagogía* subtitulada *nivola*, desde su segunda edición de 1909, como *Niebla*, publicada en 1914, en plena explosión de la primera vanguardia y un poco después, fueron calificadas por la crítica, todavía hacía finales del siglo XX, como "fantasía absolutamente inverosímil", la primera (Brown, 1980 : 41) o "fantástica invención", la segunda, (*Ibidem*: 43). Ni que decir tiene que tales juicios recurrieron a un concepto incuestionado de realidad, sin prestar atención a su coherencia interna, a las nuevas reglas de expresión ni a su estructura. Nos vamos a referir a *Niebla.*

La obra comienza abruptamente con la conocida afirmación que "Augusto era un paseante, no un caminante en la vida", lo que es un modo de decir que la existencia precede la esencia. En *Amor y pedagogía* (1902) se deduce la misma idea, es decir, que el hombre carece de identidad hasta que se compromete a elegir. En *La vida de Don Quijote y Sancho* (1905), Unamuno insiste en la idea de que Alonso Quijano no era nadie antes de elegir convertirse en don Quijote.

Augusto Pérez de *Niebla*, envuelto en la nebulosa existencial, es decir, sin ser consciente de su propia existencia, es un joven que llega a la edad de casarse sin haber adquirido una identidad definida. Sin embargo, al cabo de un tiempo, y como consecuencia de una sucesión de acontecimientos casuales, arbitrarios y absurdos, Augusto Pérez adquiere una identidad provisional en cuanto novio de Eugenia. Pero esta identidad es tan frágil que, cuando Eugenia lo abandona y se fuga con su amante, en vísperas de su boda, Augusto, que hasta muy poco no había sido conciente de su auténtica existencia, siente ahora su falta de modo tan agudo que piensa en suicidarse. Pero primero va de visita a Salamanca a pedir consejo al famoso escritor Miguel de Unamuno. Cuando Unamuno declara que Augusto no es más que un personaje inventado, que carece de realidad fuera de la imaginación de su autor y que, por lo tanto, no pude tomar la decisión de quitarse la vida, Augusto contesta con las propias palabras de Unamuno, quien en la *Vida de Don Quijote* había afirmado que los personajes crean a sus autores y que Unamuno sólo existe en la conciencia de los seres que ha creado. Cuando Augusto Pérez le recuerda su propia muerte, el autor de *Del sentimiento trágico*, decide matarlo.

Al enterarse de que su muerte se deberá al capricho de un creador indiferente, engendra la rebeldía del personaje protagonista. Hay una actitud dubitativa que se va instaurando desde los dos prólogos de la novela. El amigo de Augusto Pérez, Víctor Goti, autor del Prólogo, afirma que Augusto en realidad se suicidó y que la versión de su muerte que Unamuno da en la novela es una mentira; en el Post-Prólogo, Unamuno, como era natural, niega esta acusación. Aún más, en un arranque de agresiva impaciencia, amenaza a Víctor Goti con el mismo destino que le tocó a Augusto Pérez en la novela.

La prolongación del texto en los dos Prólogos, que son más bien epílogos, además de reafirmar la autonomía de los personajes y extender la ambigüedad sobre la totalidad de la novela, es un gran ejemplo de auto-referencialidad de la obra. La literatura o bien la ficción remite a sí misma. Es una manera de parodiar el concepto tradicional de "realidad" objetiva, ya que la "única realidad, fuera de tiempo y lugar, es la realidad de la conciencia" (Unamuno, 2004 : 101); la subjetividad, tan propia de la modernidad, da todos los derechos al escritor a relacionarse con la tradición, y al lector, a relacionarse con el texto, según su cultura, su nivel intelectual y su horizonte de espera.

Unamuno, lector infatigable y escritor innovador en todo lo que dejó escrito, era conciente de que la verosimilitud pertenecía al lector. Por lo cual, para aliviar la

BDD-A24584 © 2015 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:57:20 UTC)

tarea de sus lectores, ante el texto de *Niebla*, propone, veintiún años después, un insólita solución, a sabiendas de que no haría más que complicar el asunto:

> Ocurrióseme un momento hacerle escribir a mi Augusto una autobiografía en que me rectificara y contase cómo él se soñó a sí mismo. Y dar así a este relato dos conclusiones diferentes – acaso a dos columnas – para que el lector escogiese. Pero el lector no resiste esto, no tolera que se le saque de su sueño y se le sumerja en el sueño del sueño, en la terrible conciencia de la conciencia, que es el congojoso problema. No quiere que le arranquen la ilusión de realidad (Unamuno, 2004 : 115).

Al borrar la frontera entre el discurso exterior a la obra, igualmente ficticio, y la ficción enmarcada en el discurso narrativo de *Niebla*, Unamuno pierde el derecho de autor y adquiere la misma condición de Víctor Goti, que firma el Prólogo. De este modo, el Post-Prólogo viene firmado por otro personaje de ficción. Y esto, el lector lo sabe desde el principio, tras la lectura de los dos paratextos.

Como personaje de *nivola*, Unamuno asume el papel de Dios, que dispone arbitrariamente de la vida de su personaje, que se rebela contra tal injusticia. Es Víctor Goti, también novelista, quien le proporciona a Augusto uno de los argumentos que éste utiliza en contra de Unamuno, en Salamanca: incluso los personajes de ficción, después de haber empezado a actuar y a tener una identidad, están gobernados por una lógica interna en la cual el creador carece ya de poder para intervenir (*Cf*. *Ibidem* : 304).

Niebla se impone como un intento valioso de romper con las convenciones de la novela "objetiva" del siglo XIX, en la asombrosa innovación en su técnica narrativa. Esta ruptura equivale a liberar la realidad de la presión de los signos, propios de un modo de representación históricamente inadecuado o bien de una imagen históricamente inverosímil, para acceder, mediante otro modo de representación, a su verdadero ser.

Desde el Prólogo y el Post-Prólogo, firmados, prácticamente, por dos personajes de ficción, *Niebla* se perfila aparentemente como dos novelas, que constituyen un conjunto unitario Se puede hablar de la novela de Augusto Pérez, el protagonista, obra de un narrador omnisciente que está parodiando las convenciones de la novela así llamada tradicionalmente realista. En el marco de la historia del triángulo amoroso que constituye la trama, Augusto surge de la nada, sin determinaciones concretas espacio-temporales, sin identidad definida, sin descripciones de su ambiente vital, sin consistencia humana. No hace nada, o bien va dialogando con los demás personajes sin relevancia, excepto Víctor Goti, o monologando consigo mismo. El contenido seudo-filosófico de estos monólogos los vuelve incoherentes, aberrantes y absurdos. Se trata de una manera de parodiar las posibilidades del monólogo interior de constituir un instrumento de investigación psicológica auténtica, poniendo de relieve su carácter convencional. Además, se trata también de parodiar las pretensiones omniscientes del narrador, que, a su vez, se auto-parodia. El uso de la parodia es propio precisamente de las épocas de crisis, no sólo del posmodernismo. Cervantes y Unamuno son ejemplos significativos, guardando las debidas proporciones, por supuesto.

La parte central de *Niebla* la constituye el capítulo XVII, donde Víctor Goti, autor del Prólogo, personaje de novela y novelista expone la teoría de la *nivola*, una novela sin descripciones, sin psicología, cuyos personajes se van haciendo según hablen y obren.; una novela en la cual prevalece el diálogo:

Este capítulo adquiere, por el procedimiento de la "*mise en abîme*", una dimensión metanarrativa y autorreflexiva, que añade otra dimensión de profundidad, a

BDD-A24584 © 2015 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:57:20 UTC)

la novela misma. A dicho procedimiento se asocia una metalepsis de autor, en la acepción de Gérard Genette (2004 : 244), que pone en duda el discurso del narrador y su propia condición de personaje concebido por éste último:

> - Pero ¡Qué cosas, Dios mío!
> - Cosas que no se inventan, que no es posible inventar. Ahora estoy recogiendo más datos de esta tragicomedia, de esta farsa fúnebre. Pensé primero hacer de ello un sainete; pero considerándolo mejor he decidido meterlo de cualquier manera, como Cervantes metió en su *Quijote* aquellas novelas que en él figuran, en una novela que estoy escribiendo para desquitarme de los quebraderos de cabeza que me da el embarazo de mi mujer.
> - Pero ¿Te has metido a escribir una novela?
> - ¿Y qué quieres que hiciese?
> - ¿Y cuál es su argumento, si se puede saber?
> - Mi novela no tiene argumento, o mejor dicho, será el que vaya saliendo. El argumento se hace él solo.
> - ¿Y cómo es eso?
> - Pues mira, un día de estos que no sabía bien qué hacer, pero sentía ansia de hacer algo, una comezón muy íntima, un escarabajeo de la fantasía, me dije: 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 vendrá, sin plan alguno. Mis personajes se irán haciendo según obren y hablen, sobre todo según hablen; su carácter será el de no tenerlo.
> - Sí, como el mío.
> - No sé. Ello irá saliendo. Yo me dejo llevar.
> - ¿Y hay psicología? ¿Descripciones?
> - Lo que hay es diálogo; sobre todo diálogo. La cosa es que los personajes hablen, que hablen mucho, aunque no digan nada.
> […]
> - Sí, es la complacencia del hombre en el habla, y en el habla viva…Y sobre todo parezca que el autor no dice las cosas por sí, no nos molesta con su personalidad, con su yo satánico. Aunque, por supuesto, lo que digan mis personajes lo digo yo…
> - Eso hasta cierto punto…
> - ¿Cómo hasta cierto punto?
> - Sí, que empezarás creyendo que los llevas tú, de tu mano, y es fácil que acabes convenciéndote de que son ellos los que te llevan. Es muy frecuente que un autor acabe por ser juguete de sus ficciones…
> - Tal vez, pero el caso es que en esta novela pienso meter todo lo que se me ocurra, sea como fuere.
> - Pues acabará no siendo novela.
> - No, será… será… nebulo… navilo… *nivola.*
> […]
> - Así nadie tendrá derecho a decir que deroga las leyes de su género… Invento el género, e inventar un género no es más que darle un nombre nuevo, y le doy las leyes que me place.
> - ¿Y cuando un personaje se queda solo?
> - Entonces… un monólogo. Y para que parezca algo así como un diálogo, invento un perro a quien el personaje se dirige.
> - ¿Sabes, Víctor, que se me antoja que me estás inventando?...
> - ¡Puede ser! (Unamuno, *op. cit.* : 230-231)

Esta metalepsis marca en el discurso una focalización sobre el acto de escribir la novela y también sobre el modo de concebir la escritura. Lo que el autor busca ante

BDD-A24584 © 2015 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:57:20 UTC)

todo es la ambigüedad y la libertad del lector, ya que la representación no pertenece al acto de escribir, sino al lector y al acto de lectura La escritura se convierte en objeto de sí misma. Este esquema epistemológico arraiga en la defundamentación humanística de la obra de arte de la que hablaba Ortega y Gasset en la *Deshumanización del arte* (1924), cuyo mensaje aboga por una mutación de acentos desde los supuestos anecdóticos (los acontecimientos y los sentimientos) hasta la contemplación de la escritura de la obra. En rigor, es la defundamentación ontológica del discurso que "asumirá la tarea de decir lo que es, pero no será más de lo que dice" (Foucault, 1989 : 87)

En el marco de una estructura sumamente compleja e interesante, por enmarcar en el discurso ficticio otro discurso teórico y en este último, implícitamente, un discurso crítico que arroja luz sobre lo ya narrado y lo por narrar, el narrador pone en cuestión el concepto de *la representación* y ostenta varios modos de representación. La focalización de la narración en la escritura se hace con el propósito de "representar" el ritmo espontáneo, desordenado e irregular de la vida, no sujeta a plan alguno, a esquemas fijos ni a clasificaciones discursivas. Es aquí donde hay que buscar el significado. La realidad de este universo ficticio es aún inexistente, en el sentido de que se va haciendo sobre la marcha, gracias a la representación del lector. El narrador, por sólo el uso que hace del lenguaje, disuelto en el funcionamiento de la representación, está instaurando la auténtica realidad, la única realidad que ostenta el discurso. Y esta es la realidad de la conciencia.

La parte final, que va desde el capítulo 31 hasta el 33, según la opinión de Anne Marie Øveraas (1993 : 76), es la "*nivola* de Unamuno", que se introduce como personaje de ficción en el espacio narrativo, con la función de autor de la novela de Augusto Pérez, que decide desde dentro el destino de su personaje, quitándole el derecho de opción. Pero al convertirse en personaje de ficción, Unamuno se hace visible y pierde el poder objetivo de narrador omnisciente sobre sus personajes, que residía precisamente en su invisibilidad. Ahora es un narrador subjetivo o, al menos testigo, que narra en primera persona el enfrentamiento con su propio personaje. La rebeldía de Augusto Pérez en contra de Unamuno pone de relieve la autonomía de los personajes de ficción y parodia de nuevo la convención del narrador omnisciente.

Pero, el hecho es que el espacio narrativo de *Niebla* no se puede dividir en dos novelas, separadas por la poética de la *nivola*, en el capítulo XVII, que es un núcleo, una exposición concentrada de los recursos narrativos de este nuevo género, a la vez que el rechazo implícito, punto por punto, de las convenciones del canon que garantizaba la objetividad.

Este capítulo es antes que nada una conclusión parcial de un proceso destructor del canon, que abarca la totalidad de la *nivola* ya desde el principio y culmina con la conversión final del narrador en personaje de ficción. Dicho proceso viene marcado por varias metalepsis de autor, entre las que valor paradigmático tiene la que se incluye al final del capítulo XXV. En este punto, el autor pone en duda, mediante un comentario irónico, la autonomía de los personajes, que están dialogando, a la ligera, como siempre, justamente sobre la duda que invade no sólo el pensamiento sino también la imaginación:

> *Mientras Augusto y Víctor sostenían esta conversación* nivolesca, *yo, el autor de esta* nivola, *que tienes, lector, en la mano y estás leyendo, me sonreía enigmáticamente al ver que mis* nivolescos *personajes estaban abogando por mí y justificando mis procedimientos, y me decía a mí mismo: "¡Cuán lejos estarán estos infelices de pensar*

BDD-A24584 © 2015 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:57:20 UTC)

> *que no están haciendo otra cosa que tratar de justificar lo que yo estoy haciendo con ellos! Así cuando uno busca razones para justificarse no hace en rigor otra cosa que justificar a Dios. Y yo soy el Dios de estos dos pobres diablos* nivolescos (Unamuno, *op. cit*.:287).

Dirigiéndose directamente al lector, pasa por alto la autoridad del narrador, parodiando su razón de ser, ya que los personajes se van haciendo solos, en un espacio narrativo desprovisto de signos. En verdad, la intervención del narrador es mínima, si se piensa en que incluso algunas de las sórdidas historias interpoladas, cervantinamente, como la del *fogueteiro* (capítulo XV) o la de don Eloíno Rodríguez de Albuquerque y Álvarez de Castro (capítulo XVII) se abren paso a través de la conversaciones entre Víctor Goti y Augusto Pérez. No son relatos del narrador, aunque se leen en clave objetiva, ni Víctor Goti es su narrador, sino se van plasmando al hilo de las conversaciones entre los dos personajes.

Toda la novela es un tejido de planos narrativos que vuelven ambigua la frontera de la realidad referencial, disuelta en el funcionamiento de la representación, por ser lenguaje, y la ficción, obra de varios narradores. La asociación del lector a la interpretación de este enmarañado tejido de planos narrativos concede un carácter abierto a la nivola. Su ambigüedad fundamental es la garantía de su perduración.

Unamuno, gracias a la nivola, hizo penetrar la novela española en el siglo XX, por convertirla en un instrumento de profunda reflexión sobre la condición humana y por contribuir de modo significativo a la evolución de la novela europea.

En conclusión, por la renovación del concepto de escritura, que se va haciendo sobre la marcha, por el conjunto de las nuevas reglas de expresión, la nivola de Unamuno va forjando una nueva visión sobre el mundo. El discurso narrativo está dominado por el uso de la parodia, que está socavando la autoridad del canon literario tradicional, poniendo de relieve su carácter convencional y, en última instancia, inverosímil, por la visión de un mundo estable, que ya no conseguía abarcar la complejidad del sujeto y su condición trágica. Niebla, un verdadero paradigma de la nivola se lee en clave tragicómica o grotesca, registro de expresión propio de las épocas de crisis de valores. A comienzos del siglo XX, el fracaso del modelo epistemológico racionalista, la carencia de ideales y creencias, el carácter trágico de la condición humana torturan la conciencia del individuo, convirtiéndole en un habitante de un mundo sin sentido. Unamuno, uno de los espíritus más lúcidos de esta época, fue forjando con la las innovaciones de la técnica narrativa de la nivola la visión de un mundo inestable, a medida de las agudas inquietudes del sujeto. Por eso *Niebla* es una representación verosímil de una realidad aún no existente, que se va haciendo en la conciencia del lector, pero cuya evidencia se impondrá más tarde. Por eso, Unamuno fue un gran precursor. Esta es la significación de la nivola.

Bibliografía

Foucault, Michel, *Cuvintele şi lucrurile*, Bucureşti, Editura Polirom, 1989
Genette, Gérard, *Métalepse. De la figure a la fiction*, Paris, Seuil, 2004
Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del arte*, Madrid, Revista de Occidente, 2009
Øveraas, Anne Marie, *Nivola contra novela*, Salamanca, Ed. de la Universidad de Salamanca, 1993
Saer, Juan José, *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1998
Unamuno, Miguel de, *Niebla*, Madrid, Cátedra, 2004

BDD-A24584 © 2015 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:57:20 UTC)