

LA ESTIRPE DE AUGUSTO PÉREZ: VARIACIONES DEL PERSONAJE AUTÓNOMO EN LA NARRATIVA VANGUARDISTA ESPAÑOLA

Luis Álvarez Castro
University of Florida
ORCID: 0000-0001-5516-449X

Resumen:

Tomando como punto de partida uno de los rasgos metaficticiales más sobresalientes de *Niebla*, la ruptura de la mimesis realista a través de la incorporación en la trama novelesca de personajes que son conscientes de su naturaleza literaria y que interactúan con sus respectivos autores en el seno de la ficción, se exploran en este artículo otras manifestaciones del personaje autónomo en la narrativa vanguardista española a fin de reevaluar la originalidad y alcance de la experimentación novelística unamuniana.

Palabras-clave:

Miguel de Unamuno, *Niebla*, metaficción, personaje autónomo, novela vanguardista española

Abstract:

This paper aims to reevaluate the originality and significance of Unamuno's fictional experimentation by exploring different iterations among Spanish avant-garde novels of one of *Niebla's* major metafictional features—the autonomous character; that is, characters who are aware of their fictional status and interact with their creators within their literary worlds.

Keywords:

Miguel de Unamuno, *Niebla*, metafiction, autonomous character, Spanish modernist fiction

En un estudio sobre las implicaciones estéticas y existenciales de los recursos metaficcionales empleados por Unamuno en *Niebla*, John Macklin empleaba dos citas que ofrecen un buen punto de partida para este trabajo. La primera es de David Lodge, quien sostiene que cuanto más directamente se revela un autor en su obra, más claramente se aprecia que la voz autorial es solo un artificio ficcional, tan sujeto a interpretación como el resto de la obra (cit. en Macklin: 1993: 167). La segunda cita remite al concepto de «novela polifónica», un tipo de novela que, según Mijaíl Bajtín, presenta personajes libres, capaces de llevar la contraria a sus creadores e incluso de rebelarse contra ellos (cit. en Macklin: 1993: 189). Para cualquier lector familiarizado con la ya centenaria novela unamuniana, esta noción del personaje que se rebela contra su creador, así como la paradójica transfiguración literaria del autor en su propia obra, traen a la memoria el tantas veces comentado capítulo XXXI de *Niebla*, que arranca con las siguientes palabras:

Aquella tempestad del alma de Augusto terminó, como en terrible calma, en decisión de suicidarse. Quería acabar consigo mismo, que era la fuente de sus desdichas propias. Mas antes de llevar a cabo su propósito, como el naufrago que se agarra a una débil tabla, ocurriósele consultarlo conmigo, con el autor de este relato. (Unamuno: 1994: 277).

No pretendo en este trabajo ofrecer una nueva interpretación de este célebre careo, materia ya tratada por numerosos críticos¹. En cambio, quisiera ocuparme de los ecos que dicha confrontación entre autor y personaje produjo en la narrativa española de vanguardia en las décadas siguientes a la aparición de

¹ Además de Macklin (1993), véase a este respecto los estudios de Moisés Hidalgo Bragado (1979), Fernando de Toro (1981) y Luis Álvarez Castro (2012 y 2014).

Niebla. Concretamente, las próximas páginas abordan el alcance intertextual del rasgo metaficcional más sobresaliente en la novela de Unamuno: la ruptura de la mimesis realista a través de la incorporación en la trama novelesca de personajes autónomos; esto es, personajes que son conscientes de su naturaleza literaria y que interactúan con sus respectivos autores en el seno de la ficción.

Lo que une a todas las novelas que comentaremos a continuación —y, a su vez, las emparenta a todas ellas con *Niebla*— es el afán por superar los parámetros de la representación realista que había dominado la literatura decimonónica, sobre todo en lo tocante a los límites impuestos entre lo que convencionalmente se conoce como *realidad* y *ficción*. Para subvertir dichos límites, diversos escritores optaron por crear figuras literarias que no se amoldaran a una de las expectativas primordiales de la mimesis realista: la neta separación ontológica entre realidad y ficción, lo cual dio lugar a personajes que de un modo u otro eran conscientes de serlo y, como resultado, se resistían a cumplir los designios de sus respectivos creadores (de ahí la denominación de personajes autónomos). Al mismo tiempo y con el fin de reforzar el artificio de esa autonomía, tales escritores construyeron alter egos novelescos para que pudieran relacionarse directamente con aquellos personajes en un supuesto plano de igualdad. Con todo, mi examen de la narrativa vanguardista española en busca de manifestaciones del personaje autónomo no se limita a casos de una reformulación deliberada y demostrable —o incluso paródica (Johnson: 1997: 199-277)— de la figura de Augusto Pérez, sino a las distintas plasmaciones de dicha estrategia ficcional con independencia de su inspiración. En suma, lo que describo en el título de este artículo como la estirpe de Augusto Pérez constituye un árbol genealógico de muy diversos parentescos, si bien todos comparten el rasgo de la experimentación narrativa².

² Por supuesto, Augusto Pérez es a su vez el descendiente de un linaje que se extiende en el tiempo hasta la literatura medieval, y en el que pueden señalarse antepasados más cercanos como el protagonista de *El amigo Manso* (1882), de Benito Pérez Galdós (véase al respecto Gillet: 1956). En cuanto al corpus estudiado en este artículo, no es en modo alguno exhaustivo sino meramente representativo. Entre las novelas excluidas destacan *El profesor inútil* (1926-1934),

Siguiendo un orden cronológico, la novela con la que iniciamos nuestro repaso es *El novelista*, de Ramón Gómez de la Serna. Publicada en 1926, podría considerarse una suerte de *Quijote* vanguardista por cuanto se compone de una serie de relatos que representan o bien parodian diversos estilos y géneros narrativos. Es, en suma, una novela de novelas, cuya plasmación metaficcional del quehacer creativo del escritor, así como su fusión de literatura y vida, o realidad y ficción, no solo remiten a *Niebla* sino también a *Cómo se hace una novela*³. En la introducción a su edición crítica del texto, Domingo Ródenas distingue dos modos metaficcionales: uno que rompe la ilusión referencial para transmitir cierta reflexión sobre el hecho literario y otro que busca ese mismo efecto sin transgredir los límites entre realidad y ficción. En su opinión, *Niebla* se corresponde con el primer modo mientras que *El novelista* opta por «una fórmula metaficcional menos radical y desasosegante, la de representar la vida ordinaria de un novelista compulsivo y transcribir generosamente los resultados de su tarea» (en Gómez de la Serna: 2005: 38). Efectivamente, en la novela de Gómez de la Serna no encontramos una metalepsis tan extrema como la de *Niebla* porque aquella deja al lector a salvo de la amenaza ontológica que le lanza Unamuno, si bien dentro del universo ficcional de *El novelista* se alteran de continuo las convenciones del realismo mediante los numerosos encuentros que se producen entre el autor-protagonista y sus personajes, quienes llegan a pasearse alrededor de su escritorio mientras él redacta sus historias.

Dichos encuentros adoptan a veces un cariz paródico en forma de visitas inesperadas. El protagonista del relato *La resina*, ante la pregunta del novelista de por qué ha ido a verle, responde:

¿A qué?... A que usted me coloque... Yo he dejado la resinera, he dejado a mi esposa, he dejado todo lo que no era mío; usted me lo ha enseñado, y ya no tengo nada... Esa

de Benjamín Jarnés; *Un intelectual y su carcoma* (1934), de Mario Verdaguer; y *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña* (1934-1971), de Max Aub.

³ Aparecida originalmente en francés en 1925, esta novela-autobiografía-ensayo no se publicó en castellano hasta 1927 (en Buenos Aires), por lo que no sugiero una influencia directa sino una coincidencia de preocupaciones estéticas.

obra le ha dado a usted, según sé, mucho dinero; justo es que se acuerde de mí, y o me dé algo de ese dinero, o me coloque en algún destino... (Gómez de la Serna: 2005: 97).

Alarmado por esta clase de reclamaciones, el novelista medita: «Iba a tener que huir al extranjero para escapar a la venganza y a las peticiones de dinero a que iban a someterle sus personajes» (98). En otros casos, los personajes del novelista intentan abusar de su condición sin consultar previamente con su creador. Un amigo del escritor le informa de que ha cenado con la protagonista de su novela *La encontradiza*, y añade: «Y ella me ha dicho que va a poner en sus tarjetas, ‘Margarita, la de la mejor novela de Andrés Castilla’», a lo cual replica indignado el novelista: «¡Hombre! Que lo ponga y la meto en la cárcel... ¡No faltaba más!» (254). Esta autoridad que el novelista pretende ejercer sobre sus criaturas llega a inspirar el miedo en figuras que transitan por la narración sin ser necesariamente personajes suyos. Así sucede en el capítulo X, que invirtiendo los términos de la obra de Pirandello *Seis personajes en busca de autor* (1921) —cuyo estreno en España a finales de 1923 constituyó un hito en el desarrollo de la nueva literatura—, se titula «En busca de personajes». En él, una mujer conversa con el novelista y al descubrir cuál es su profesión le ruega «que no la matase al final de la novela» (137).

La última visita de un personaje que recibe el autor en su despacho es la del doctor Witerman, protagonista de *El corazón artificial*. En esta ocasión, el personaje no quiere nada del novelista salvo felicitarle por haber sabido desenmascararle —en un relato entre el terror gótico y la ciencia ficción, el doctor roba a una de sus hijas gemelas en el parto y experimenta con ella hasta matarla al instalarle un corazón artificial—, por lo que le confiesa: «Usted, que es creador de ficciones, puede decir que ha tropezado con la verdad muchas veces más que los mismos que la investigan, porque ha seguido rumbos libres, subterráneos, que han dado hasta conmigo y mi secreto» (346-347).

Tal como se aprecia en esta última cita, y sin negar el evidente humor de la prosa ramoniana, tanto en esta novela como en otros escritos de Gómez de la Serna encontramos declaraciones

que impiden considerar su experimentación narrativa como un mero juego estético. La superioridad epistemológica de la ficción sobre la realidad que expresa el doctor Witerman se propugna en otro de los relatos de *El novelista*, titulado «El biombo», donde leemos: «A través de la escritura, y de manera particular de la ficción novelesca, se accede a la realidad menos plácida y más verdadera del mundo» (59). Idea que Gómez de la Serna ampliará unos años más tarde en la definición de «Novelismo» incluida en *Ismos* (1931): «novela, género inmortal porque es el que se produce viviendo y el que deja al lector vivir, porque el lector lee muchas veces los libros, no para aprender, sino para seguir viviendo, para vivir más, para animar con la lectura la inconsciencia» (Gómez de la Serna: 1975: 351).

En 1927, se publica *El marido, la mujer y la sombra*, de Mario Verdaguer. A diferencia de lo que se indica en el título, a lo largo de la narración se conoce al marido como «el Novelista» (quien, por cierto, se llama Miguel). La Sombra, por su parte, es un personaje creado por este novelista y de cuyo nacimiento se da cuenta en el primer capítulo. Los hijos del novelista le piden un muñeco y él recorta una figura en un papel. Al proyectarla sobre una pared, la sombra se escapa e inicia una vida propia. Cuando oye a la Mujer recitar un poema, la Sombra queda prendada de su voz y se inicia así un relato sentimental con ribetes metaficciones. Un ambiente de irrealidad domina la historia de este escritor que no sabe cómo reaccionar ante el romance de su mujer con uno de sus personajes, ya que él mismo está enamorado de su creación (en lo que tiene de sí mismo). Aunque en un principio no oculta su enfado —«Este caballero se me ha escapado de un libro»—, su vanidad de escritor se sobrepone a su dignidad conyugal y pronto «[c]omprendió que si la Sombra moría, moría también con ella su esencia más íntima» (Verdaguer: 1927: 40, 43).

Con respecto al carácter autobiográfico, psicológico y en cierto modo existencial que Verdaguer imprime a sus metaficciones, Rafael Fuentes Mollá señala una importante diferencia en cuanto a sus personajes autónomos: frente a casos como el de *Niebla*, donde el ente ficcional lucha por ser un individuo real, de carne y hueso, mientras que su autor (aunque se trate de un autor ficcionalizado) no abandona su papel de creador, en las novelas de Verdaguer «[e]s,

por el contrario, el mismo novelista quien desciende, vacía y anula» en el terreno de la ficción (Fuentes Mollá: 1985: 134). En rigor, el protagonista de *El marido...* se siente atrapado entre dos mundos que le resultan igualmente problemáticos: el externo o real, y el interno de su imaginación. Ante su poco disimulada satisfacción por la hechura de su personaje, su Mujer siente celos y se va de la casa, lo cual provoca dudas en el Novelista sobre la primacía de sus criaturas ficcionales sobre la realidad: «Comenzó a darse cuenta de que los personajes de sus novelas eran seres muertos, estaban fuera de la realidad y no podían darle aquel amor que le faltaba, que era real, que se había ido de su casa con su mujer» (Verdaguer: 1927: 121). Sin embargo, esa supuesta realidad es también inestable, pues el Novelista se cuestiona la verdadera libertad de que disponen los individuos que se consideran reales, cuando en verdad no son más que personajes que fingen controlar su destino: «Sentía como una mano enorme que le agarraba por el cogote y pensaba: Esto del libre albedrío es un mito. Todos los hombres llevamos esa mano enorme pegada al cogote y pasamos por la vida haciendo el ridículo. La mano nos trae, nos lleva, nos zarandea» (79)⁴.

Coincido con Fuentes Mollá, quien describe *El marido...* como el «enfrentamiento de un narrador con su misteriosa, oscura e insumisa esfera creadora», en que esta novela «es a la vez una reflexión sobre la creación artística y un relato dedicado a la escisión del ‘yo’, de tal suerte que ambas temáticas vienen a ser una sola» (Fuentes Mollá: 1985: 80, 81). En definitiva, el debate entre arte y vida supone para el artista mucho más que una disquisición filosófica: implica una justificación de su propia existencia, que en el caso del protagonista-escritor de *El marido...* conduce a la aceptación de una derrota. Jordi Gracia subraya la amarga capitulación —más triste aún por cuanto es voluntaria— que representa el desenlace de la novela, en el que el Novelista «renuncia a sus sueños y sus ideales literarios a favor de una negociación

⁴ Como ejemplo de esa «mano» que dirige a cada persona, el narrador alude a «los cables invisibles que sostienen y mueven las cosas del retablo humano de maese Pedro» (143).

instalada en la vida plácida» (Gracia: 2000: 176)⁵. Dicho desenlace llega una vez que la Mujer disfruta de sus relaciones con la Sombra creada por el Marido —escritor de novelas sentimentales, al fin y al cabo— y que este entabla un romance con Katia, cuya vida vulgar él reescribe a su gusto, lo que conduce a «la felicidad absurda de aquel Marido y de aquella Mujer» (Verdaguer: 1927: 198).

Superrealismo, de Azorín, aparece en 1929. Esta novela —o «Prenovela», según reza el subtítulo— está muy ligada a otro experimento metaficcional publicado el año anterior: *Félix Vargas*. En *Félix Vargas* se relata en tercera persona la experiencia creativa de un poeta (el propio Vargas) que recibe el encargo de escribir unas conferencias sobre Santa Teresa para el «Femina-Club» de Madrid. Los lectores no tienen acceso al texto que escribe, sino a su flujo de conciencia durante el proceso de escritura. Tal como advierte Domingo Ródenas en su excelente introducción a la edición conjunta de ambos textos, *Félix Vargas* es «una metanovela de la escritura en la que no se producen transgresiones de su estructura semántico-narrativa» (en Martínez Ruiz: 2001: 64). Hacia el final de la novela, no obstante, el narrador reflexiona sobre una materia que se convertirá en asunto principal de su siguiente novela, la autonomía de la creación artística:

Dueño de su obra el poeta, al principio; dispone el plan; distribuye los detalles; abarca todo el volumen desde el comienzo hasta el fin. Síntesis de la obra en la mente. Iniciación de la labor con arreglo al plan preconcebido; dominio perfecto de la materia artística. Y poco a poco se va produciendo un fenómeno extraño: la obra se va desviando del designio primitivo; es como un automóvil que no obedeciera al volante [...]. La obra se ha emancipado. (Martínez Ruiz: 2001: 189-190).

⁵ Este mismo conflicto reaparece en *Un intelectual y su carcoma*, cuyo protagonista y narrador confiesa: «¿Cómo luchar contra esa imaginación mía que me consume, pero que al mismo tiempo es mi gloria y se dignifica en la realización y en la expresión del arte?» (Verdaguer: 1934: 192).

Superrealismo relata también el proceso de escritura desde la conciencia del autor, aunque en este caso se hace en primera persona: es decir, el narrador y el autor ficcionalizado comparten identidad. En rigor, una vez creado el protagonista del relato — proceso que ocupa casi la primera mitad de la novela— apenas hay narración sino descripciones de paisajes levantinos. Parece así que más que leer una novela leemos los apuntes del autor que se prepara a escribirla (de ahí su subtítulo). Al igual que en la novela anterior, el estilo es telegráfico, con verbos en presente o infinitivo, y domina un tono onírico, irreal. El primer capítulo se abre con las palabras: «Propósito de escribir una novela» (Martínez Ruiz: 2001: 215), y pronto surge la necesidad de crear su personaje principal. «¿Cómo se llama el protagonista de la novela? Todavía en los limbos de lo increado, y ya creados, en masa confusa, los factores que han de influir en su vida» (221-222). Finalmente, en el capítulo XI exclama el narrador-autor: «Ya es hora. ¡Que se va a empezar! Ya es hora de que aparezca el protagonista de la novela» (239), si bien su gestación se prolonga durante varios capítulos más. En el XII se anuncia: «El protagonista existe; ha nacido ya; tiene forma; se agita; piensa; alienta; desea» (241), pero en el XVI se advierte de las dificultades que acarrea su completa caracterización: «Su nombre; dificultad del nombre; el personaje que no surge en tanto no tenga nombre» (249).

Recién creado, pero aún innominado, en el capítulo XVI se produce un encuentro entre personaje y autor en que aquel se manifiesta como un ente autónomo. Le explica al autor: «usted cree que yo soy su creación, y yo lo que soy es un ente distinto de usted, y libre [...]. Usted me crea y luego, en vez de parecerme yo a usted, es usted el que intenta parecerse a mí» (252). El diálogo continúa en el capítulo XVIII, en el que el personaje confiesa al autor que no está de acuerdo con el tema que ha elegido para la novela (la contraposición entre el ambiente elegante de un casino y el ascetismo de una celda conventual). En ambos capítulos, el autor ficcionalizado no se muestra despótico ni soberbio hacia su personaje —cuyo nombre conocemos más tarde: Albert—, sino principalmente sorprendido por su aparición y sus comentarios. Esta actitud, muy distinta a la que el Unamuno nivolesco dispensa a Augusto Pérez, apunta a una importante particularidad del personaje

autónomo diseñado por Azorín, según apunta Ródenas en su edición del texto:

La desazón de Albert es epistemológica, no ontológica. Azorín no respeta los niveles de la estructura narrativa ni siquiera en su transgresión y, en vez de representar la imagen del dios creador frente a la criatura de ficción, como en *Niebla*, en la citada *Los terribles amores...* de Bacarisse o en *Teoría del zumbel* de Jarnés, trasvasa sus propias dudas y cavilaciones al personaje, que no se revela, agónica o jocosamente, contra su creador inmediato sino que proyecta su desasosiego metafísico hacia el Creador de su creador. Porque lo que interesa a Azorín no es la mera vulneración lúdica de la estructura ontológica y semántica de la narración [...] sino indagar en el misterio de lo incognoscible a través del misterio de la creación literaria. (en Martínez Ruiz: 2001: 104-105).

La circularidad del mínimo relato que sustenta la trama de *Superrealismo* podría entenderse como una muestra de la imposibilidad de resolver tal misterio. La novela concluye con la imagen de un religioso que escribe en su celda. Se trata de un retorno al inicio del texto, pues en el capítulo I el autor tiene en su mente la imagen de «una mano que se apoya en el picaporte» (216), imagen que se repite en el penúltimo capítulo (XLVIII) cuando Albert abre la puerta de una celda.

Locura y muerte de Nadie, de Benjamín Jarnés, se publicó ese mismo año de 1929 —aunque su versión definitiva, que es la que manejamos, es de 1937—, seguida un año más tarde de *Teoría del zumbel*. De la influencia o ecos de la obra de Unamuno en la prosa de Jarnés se han ocupado numerosos críticos, de modo que su empleo del personaje autónomo en relación con el modelo de *Niebla* ha recibido notable atención. Como prueba de su interés hacia la literatura del vasco, por otro lado, Jarnés comentó y editó algunos textos de Unamuno, a quien llegó a referirse como «[a]migo y maestro inolvidable» (Jarnés: 1988: 6).

Con respecto al protagonista de *Locura y muerte de Nadie*, Juan Sánchez, ese «fanático perseguidor de su propia esencia», tal como lo describe el narrador, que «se pasa la vida haciendo esfuerzos sobrehumanos por ser ‘alguien’» —las palabras son de otro personaje, Arturo—, la crítica coincide en percibir un mayor influjo de Ortega y Gasset que de Unamuno (en Jarnés: 1996: 47, 109). Eugenio de Nora, por ejemplo, califica al personaje de «especie de moderno Quijote al que secó el juicio la lectura de *La rebelión de las masas*, la orteguiana obsesión de pertenecer al mágico clan cerrado de ‘los mejores’» (1979: II, 178). Al mismo tiempo, el conflicto que encarna Sánchez es opuesto al de Pérez, a pesar de que ambos comparten una caracterización como seres comunes —nótense sus apellidos— en busca de individualización. Señala Gustavo Pérez Firmat en este sentido cómo Augusto Pérez se resiste a creer que es un personaje novelesco, mientras que Juan Sánchez aspira a convertirse en un «ente de ficción», de manera que Jarnés torna el conflicto existencial de *Niebla* en un problema estético (1993: 132, 157). Como veremos a continuación, no obstante, disociar la indagación estética de la existencial no resulta una tarea sencilla.

Sería injusto otorgar en exclusiva a Juan Sánchez el calificativo de protagonista. No porque carezca de personalidad, cómo él mismo se lamenta a lo largo del relato, sino porque Arturo, el personaje-escritor —es redactor de informes para una compañía de seguros— que lo acompaña en sus vicisitudes, es tan decisivo como él para el sentido de la obra. Ángel Valbuena Prat lo considera una original representación de la figura autorial dentro del antagonismo escritor-personaje que arranca de *Niebla*: «autor que no obliga a morir como Unamuno a su Augusto, pero que no puede impedir que se mate de la manera más vulgar y anónima, junto a su anhelo imposible de redimirle de ser masa, de ser comparsa incognoscible» (1974: 734).

En una dramática conversación que el narrador califica de «solemne folletín» con algún «latiguillo escénico», Arturo había disuadido a Juan Sánchez de su propósito de arrojarse al río Ebro, pero cuando el personaje comenzaba a caminar hacia la estación de ferrocarril es atropellado por un camión para sorpresa de todos (no en menor medida del lector). En el curso de esa conversación,

Arturo ofrece la clave del conflicto psicológico que había atormentado a Sánchez, quien declaraba al comienzo de la novela: «a fuerza de pensar mucho en mí mismo, he deducido que aun suponiendo que exista, ‘no soy’»; y en otro lugar: «Yo no soy un individuo. Soy un universal ambulante. Es decir: ¡¡Nadiel!!» (Jarnés: 1996: 46, 53). Replica Arturo acerca de su supuesta falta de personalidad:

Nuestra personalidad está repartida entre todos los pechos que nos aman o nos odian. Nada llevamos con nosotros; son los demás quienes fabrican y guardan nuestra personalidad. En el punto en que los amores o los odios de todos coincidan; en el punto en que el pensamiento de todos acerca de nosotros coincida, en ese punto de cruces está nuestro verdadero ser, nuestra verdadera personalidad. (239).

Si estas palabras remiten al existencialismo sartreano, en otro pasaje las opiniones de Arturo recuerdan a las que Víctor Goti compartía con Augusto Pérez: «Todo se burla de nosotros, Juan Sánchez. El único partido serio para nosotros es tomar parte en la burla» (143). Lo cual, trasladado al ámbito metaficcional, implica que el escritor participa tanto como sus criaturas de la irrealidad del texto una vez que decide incorporarse a él y queda transformado, como ellas, en creación discursiva. En consecuencia, la novela no tiene un verdadero desenlace, pues tampoco lo tiene el discurso. Esto es lo que Arturo denomina una nueva «novela poligráfica» o «novela red» (181), de la que *Locura* constituye un ejemplo, en un gesto especular similar al de la «nivola» de Víctor Goti. Así, al final del relato, después de que Arturo declara: «mi novela ha concluido» y se retira a dormir, el narrador sugiere la circularidad infinita de la narración —y, por tanto, de la vida— al anunciar, con palabras que remiten a la trama sentimental protagonizada por otros personajes de la obra: «Allá, en Los Olmos, comienza la novela» (257).

La metamorfosis del novelista en personaje es aún más patente en *Teoría del zumbel*, «el más complejo experimento narrativo de Jarnés» en opinión de Ródenas de Moya (1998: 98). Desde las primeras páginas, el autor ficcionalizado y narrador —que se

presenta a sí mismo como «[u]n espectador puro, el novelista, yo»— reivindica con insistencia su autoridad sobre el relato. Separando sus intromisiones en la diégesis entre paréntesis, este autor-narrador expresa al lector sus propias opiniones acerca de cómo debe progresar la historia y manifiesta su oposición a ciertas ideas de los personajes, hasta que la indisciplina de estos le obliga a intervenir. Cuando una mujer va a seducir al protagonista masculino, el autor anuncia: «en este momento aparezco yo, el novelista, que no debo tolerar una impertinente desviación de la novela. Saulo ha de quedar completamente libre para proseguir su ruta de héroe. [...] Soy dueño de la acción, y mi juicio es inapelable» (Jarnés: 2000: 114). El novelista podía haber incorporado los cambios oportunos en la narración sin abandonar el plano ontológico que había ocupado hasta ese momento, junto al lector, pero en cambio se introduce en la ficción y dialoga de tú a tú con sus personajes para dictarles su papel. En un gesto que podríamos calificar de realismo mágico metaficcional, dichos personajes no se sorprenden de serlo, tal vez porque entienden que esa figura que habla con ellos desde dentro del relato no puede poseer la soberanía que se arroga.

Por otro lado, el personaje-novelistas no representa la máxima autoridad en este mundo de ficción: tal puesto le corresponde a Dios. Cuando Saulo muere en accidente de circulación, es el mismo Dios, no el novelista, quien le aclara su estatus ontológico: «Cada vida humana es un trompo que yo lanzo a la tierra. El trompo gira mientras le dura el espíritu; el ímpetu se mide por la longitud del zumbel» (179). Es cierto que, desde la lógica narrativa, este Dios es tan personaje como los demás actores del relato, pero constituye una diferencia notable el hecho de que Saulo sí se rebele contra sus dictámenes cuando no lo había hecho contra el novelista. En suma, en esta conversación entre Saulo y el anciano que representa a Dios sí existe un paralelo con la sostenida entre Augusto y Unamuno, aunque la negativa de Saulo a admitir que su vida ya ha terminado no tenga en cuenta su condición de personaje; solo reacciona con rabia: «Quisiera gritar, todo convulso, blasfemar, estrujar al anciano» (181).

Como una nueva muestra de la superioridad divina sobre el novelista, éste descubre en el epílogo de la obra —titulado «El

Caballero de la Blanca Luna»— que, a pesar de sus esfuerzos, la novela ha seguido derroteros muy distintos a los que él había planeado. Para mayor ironía, es además un personaje quien le informa de ello: «Me abrumas, Paulina. ¿De modo es que la novela se ha ido produciendo sin mí, ha ido creciendo sin mí?» (205). Por último, el párrafo final de la novela reproduce el epígrafe con que comienza, pero con un ligero cambio —se añade «y divino»— que remite a la noción unamuniana de la vida como un sueño de Dios: «El peón sigue girando mientras el capricho infantil —y divino- dura» (209). La conclusión de *Teoría del zumbel*, por tanto, es que todos —personajes, novelistas y lectores— somos peones sujetos a ese capricho; de ahí que Jarnés no considerara a Unamuno esencialmente distinto de Don Quijote o Sancho (1988: 17). Asimismo, la intervención de Dios como personaje de novela en *Teoría del zumbel* evidencia lo que ya se sugería en *Locura y muerte de Nadie*: la imposibilidad de distinguir un ámbito estético de otro ontológico en la metaficción de Jarnés, pues la existencia queda reducida en ella a una infinita *mise en abyme*⁶.

De todas las novelas incluidas en este trabajo, pocas presentan tantas conexiones con *Niebla* —sean o no deliberadas— como *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia* (1931), de Mauricio Bacarisse⁷. La novela se divide en dos partes, dedicadas respectivamente a las dos mujeres de que está enamorado Agliberto (Celedonia y Mab), a las que sigue un «Intento de epílogo» en que el personaje consulta con un novelista ficcionalizado sobre qué mujer debería elegir. Agliberto, en cualquier caso, no es el único personaje autónomo que transita por la novela. En un interesante guiño

⁶ Discrepo en este sentido de Eugenio de Nora cuando afirma acerca de *Locura...*: «el mundo de Jarnés, aun en esta ocasión, dista mucho del hondo y dramático conflicto insoluble planteado por Unamuno» (1979: II, 178).

⁷ Además de la visita del personaje protagonista al escritor que se comentará a continuación, otros puntos de contacto entre *Los terribles amores...* y *Niebla* son los estafalarios nombres de sus protagonistas; la importancia del amor como revulsivo existencial; el hecho de que Agliberto cree a una de sus amantes, Mab, como Augusto hace con Eugenia; diversas conversaciones entre metafísicas y ridículas sobre el amor y la mujer; o la presencia de consejeros amorosos para los protagonistas (en el caso de Agliberto, el personaje de Don Juan aglutinaría las funciones de Fulgencio Entrambosmares y Víctor Goti).

intertextual, el protagonista contará en sus experiencias amorosas con el consejo de todo un experto en la materia: Don Juan, quien protesta en el capítulo VIII de la segunda parte sobre la inexactitud de los análisis literarios y psicológicos que se han hecho sobre él (en alusión al estudio de Gregorio Marañón). A lo largo del relato, se apunta recurrentemente a la escisión cuerpo-alma y la cuestión de la identidad. Agliberto carece de personalidad y a veces incluso de cuerpo, reducido a un mero «fantasma pensante» (Bacarisse: 1989: 149). Con todo, no es hasta el ya mencionado «Intento de epílogo» cuando se manifiesta su condición de personaje literario. Toda la primera parte de esa sección —subtitulada «Una visita al Novelista»— constituye un episodio de innegables resonancias unamunianas, aunque no existe en el texto ninguna mención directa o indirecta a *Niebla*. Sí hay dos referencias al autor de los *Seis personajes en busca de autor*, sin embargo: «Yo no soy un personaje pirandelliano» (331), se defiende Agliberto ante el Novelista, y cuando éste intenta convencerle de que los autores no pueden coartar la autonomía de sus personajes, le replica: «No pretenda engañarme, señor Novelista, con tanto pirandellismo» (333)⁸.

Dado que en ningún momento se establece una correspondencia explícita entre el «Novelista» a quien visita el personaje y la figura del narrador de la novela —menos aún con la del autor real de la obra—, no llega a producirse una metalepsis tan radical como la de *Niebla*. Es decir, la declaración con que se presenta el joven al escritor —«Soy Agliberto, personaje de novela»—, no implica que sea personaje de una de sus novelas, tal como le explica: «yo no vengo a incorporarme a la producción de usted ni a pedirle tampoco que intervenga en la Creación de hechos que pertenecen a mi carácter y destino. Con que me dé su diagnóstico y receta me basta» (331). No obstante, hacia el final de

⁸ Había confesado el Novelista: «Perdóneme, joven Agliberto; está usted en un error. Los personajes de nuestras novelas, de las que brotan de nuestra pluma, jamás nos consultan sus determinaciones. Viven su vida, con una independencia, con una personalidad desconocida en los otros seres de carne y hueso. Nosotros no ejercemos el menor influjo en sus crisis y resoluciones. Después de escritos nuestros epílogos, siguen ellos llevando la existencia que mejor les parece hasta que mueren» (Bacarisse: 1989: 332-333).

la segunda parte de la novela, un comentario del narrador acerca de su falta de información sobre el primer encuentro carnal entre Agliberto y Celedonia hace intuir esa identidad (268). La visita de Agliberto al Novelista concluye de manera abrupta, aunque en ese final no hay drama existencial alguno sino solo parodia. Ante su pregunta de con qué mujer debería quedarse, el escritor le propone dos finales de novela alternativos. Agliberto se enoja entonces al verse tratado como personaje y no como persona, lo cual irrita a su vez al Novelista, quien protesta: «estas exigencias, estos tremendos tiquismiquis de los personajes son los que han traído la actual decadencia de la novela» (337). El capítulo concluye cuando Agliberto se va del despacho del escritor y éste exclama: «¡Qué impertinentes son estos jóvenes personajes de novela!» (338).

Entre esos comentarios en torno a la crisis de la novela expresados por el personaje del Novelista en *Los terribles amores...* y las siguientes novelas que vamos a comentar, se interpone la brecha de la Guerra Civil. En la bibliografía crítica sobre la literatura vanguardista española es habitual que ese brutal paréntesis constituya el término cronológico del periodo analizado, con la noción de que la literatura posterior a la guerra corresponde a una nueva categoría estética determinada por la censura y demás imperativos de la dictadura. Existen, no obstante, puntos de continuidad entre la prosa de vanguardia y la experimentación narrativa de posguerra (Díaz: 1994: 12), como demuestran cuatro novelas de la década de los 40 en las que el uso del personaje autónomo evidencia una experimentación metaficcional muy en consonancia con la desarrollada en las décadas previas, y cuyo fin común —condicionamientos históricos aparte— era buscar alternativas a los diagnósticos de Ortega y Gasset y otros teóricos sobre el agotamiento del género novelesco; esos mismos juicios que el personaje-novelista de Bacarisse parecía parodiar.

Difícilmente se podría clasificar a Cecilio Benítez de Castro como un novelista de vanguardia. La temática de sus obras oscila entre lo histórico, lo fantástico y lo psicológico, con un estilo que no pretende desafiar al lector sino facilitar su entretenimiento (tal vez eso explique que tantas de ellas fueran adaptadas al cine). No obstante, en una de sus novelas se produce una original fusión de

dichas temáticas con el llamado pirandellismo, de manera que sus personajes guardan parentesco con el linaje de Augusto Pérez: me refiero a *La rebelión de los personajes*. Tras su primera publicación en 1940 (Barcelona: Editorial Juventud), el autor preparó una versión corregida que apareció en 1949 en Buenos Aires, ciudad a la que se había trasladado un año antes y en la que permanecería hasta su muerte en 1975⁹.

En la primera parte de la novela, titulada «A modo de exordio», el narrador explica cómo una noche se le aparecieron, en sueños, Julio César y otros personajes de Shakespeare para demandar justicia. Liderados por Hagen Tronje —figura legendaria del ciclo Nibelungo—, se quejan de que el dramaturgo falsificó en sus dramas sus verdaderos temperamentos, y le exigen al autor que escriba otra obra para corregir esas mentiras y denunciar las manipulaciones del inglés (1949: 11). Ante la pasividad del narrador, que el lector interpreta como autor ficcionalizado del libro que tiene entre las manos, Tronje regresa unos días más tarde (no ya en sus sueños, aparentemente), y le exige de nuevo que comience su obra. Le achaca su falta de imaginación en palabras que hace extensivas a todos los escritores de la época, por lo que parecen aludir al estado de la narrativa española:

Antes se inventaba a todas horas. Se veían dioses en las lechugas y demonios en los árboles. Una cosa cualquiera era un guerrero presto a embestir, y una comadreja, una nave repleta de tártaros y persas conducida por las divinidades. Nada, nada. A inventar de una vez. Cógete esa cabeza, exprímela, saca algo. ¿No estás cansado de copiar? ¿No os habéis cansado todos los escritores de copiar? Porque no me negarás que no escribís nada nuevo. (14).

El hecho de que estos personajes sean históricos —como Julio César o Macbeth— o al menos legendarios —caso de Tronje— anula el conflicto ontológico que plantea habitualmente el

⁹ Su salida de España no obedeció a razones políticas, pues durante la Guerra Civil había luchado en el bando franquista. En Buenos Aires, a su labor literaria y periodística unió la de asesor del General Perón.

personaje autónomo, ya que el lector no puede considerarlos reales sino meros fantasmas. De ahí que el tono del relato sea más fantástico que metaficcional, a pesar de los numerosos intertextos que lo componen¹⁰. Por otro lado, es irónico que Tranjen demande del narrador-autor lo mismo que censura en Shakespeare: el uso de la imaginación. A la postre, el narrador-autor concibe no solo una obra, como le pedían los personajes, sino dos: un drama histórico ficticio que atribuye a Shakespeare —*Doña María Coronel*, del cual se reproducen varios fragmentos— y una narración histórico-fantástica que sirve de marco al relato de cómo los personajes emplearon dicho drama para vengarse del dramaturgo durante una representación —también ficticia— ocurrida en 1816. Como resultado, *La rebelión de los personajes* se estructura a partir de tres planos temporales: el presente del exordio y la conclusión, en que el narrador-autor explica el origen de la novela y ofrece las noticias finales de sus personajes, respectivamente; el pasado remoto de 1616 en que Shakespeare compone la tragedia *Doña María Coronel*, poco antes del misterioso incendio del palacio donde iba a estrenarse y de su propia muerte; y el pasado intermedio de 1816 en que se consuma la venganza de los personajes durante una representación de esa tragedia, cuyo texto se perdió definitivamente desde entonces.

Dicha represalia se fragua lentamente, con la participación incluso de otros personajes históricos. Durante un ensayo de la tragedia en 1616, Ben Jonson acusa a Shakespeare de falsificar la realidad para satisfacer al público:

Al Don Pedro de la Historia desmentirá este otro Don Pedro que acabáis de crear. No me extrañaría que a los mismos españoles sedujese el verismo de esta figura de vuestra imaginación. ¡Intachable también Doña María Coronel! Cierto que la real, la pintada por Mena, no cedió a las súplicas del Rey ni se intimidó por la vida de su marido. Cierto que

¹⁰ Además de Shakespeare, Unamuno y Pirandello, puede mencionarse a Zorrilla y su *Don Juan Tenorio*, que reverbera en la novela en forma de apuestas y desafíos al cielo por parte del ficcionalizado dramaturgo inglés, así como de la venganza ultraterrena de sus víctimas —sus personajes— contra él.

no se suicidó, antes bien, prefirió inutilizarse: Pero esa verdad no os interesa. Lograréis el aplauso más ferviente. ¿Quién lo duda? (73).

Preocupado por esa sistemática deformación de los personajes históricos, Jonson le pregunta en otro momento: «¿No teméis, sir, que algún día se venguen en vos los muertos?». Esa misma noche, Shakespeare reflexiona sobre las palabras de su compañero de letras, mas su vanidad creativa se impone sobre cualquier temor (sus reflexiones, por otro lado, remiten a las ideas unamunianas sobre la superioridad de la poesía sobre la historia): «Vengan reyes y héroes a demandarme. Más grandes los hice con mis obras que sus propios hechos» (82).

La rebelión de los personajes consiste en apoderarse de la conciencia de los actores que representan el estreno de *Doña María Coronel* en 1816 a fin de asegurarse que sus palabras y acciones sean fieles a la realidad histórica. Reunidos en asamblea de tintes sobrenaturales, todos los personajes de Shakespeare claman venganza. Tras la invocación de Wotan, hablan Julio Cesar, Hamlet, Macbeth, Oteló, Lear, Falstaff y Rosalinda para protestar del retrato que hizo de ellos el inglés. Finalmente, son María Coronel y Pedro el Cruel quienes reclaman a Wotan la necesidad de venganza, y éste acepta con la siguiente justificación:

¿Qué culpa tenemos de haber sido creados por la locura?
¡Ah! ¡Otra cosa sería si nuestra existencia a nosotros mismos se debiera! Porque no nos hicieron como somos, sino como quisieron. [...] No consintamos que el poder de crear radique en los hombres, que fueron y son nuestros enemigos. (195).

De nuevo, se resiente la lógica interna del relato por cuanto estos personajes que declaran a los hombres sus enemigos han recurrido a uno —el narrador-autor— para que sea instrumento de su desagravio. Podría objetarse que dicho narrador-autor es a su vez un personaje, por cuanto aparece ficcionalizado dentro de la diégesis, pero en ese caso debemos remontarnos hasta el autor real para encontrar al verdadero artífice de la supuesta rebelión de los

personajes. Supuesta, ya que no sólo necesita de la intervención de un novelista para llevarse a cabo —ya pensemos en el ficcionalizado o el de carne y hueso—, sino sobre todo porque tal rebelión queda perfectamente contenida en el ámbito de la fábula, sin que llegue a desestabilizar los límites entre realidad y ficción. En definitiva, estoy de acuerdo con Valbuena Prat en que el influjo que pueda atribuirse a *Niebla* o *Seis personajes en busca de autor* sobre *La rebelión de los personajes* es tan superficial, que «no puede sostenerse que sea una mera derivación o consecuencia de ellas» (804), lo cual, en última instancia, es sólo un testimonio de su originalidad.

Terminamos este repaso con el comentario de tres novelas de Azorín publicadas en la primera posguerra, y en las que el autor alicantino retoma técnicas y asuntos ya presentes en sus metaficciones de los años 20: entre ellos, el empleo del personaje autónomo¹¹. *El escritor* (1942), *Capricho* (1943) y *La isla sin aurora* (1944) constituyen una trilogía metanovelesca en la que se exploran los aspectos más fundamentales de la creación literaria: ¿por qué y para qué leemos y escribimos? Preguntas especialmente significativas si tenemos en cuenta que se plantean en las primeras novelas compuestas por Azorín tras la Guerra Civil, durante la cual había permanecido auto-exiliado en París. En todas ellas destaca la ausencia de un argumento narrativo en el sentido convencional del término, ya que lo que podemos considerar su trama se articula en torno al propio proceso de escritura, del cual participan al lector sus respectivos autores ficcionalizados. Por otro lado, la implicación de esos autores con sus creaciones ficcionales es tan íntima que apenas puede distinguirse entre ellos y sus personajes, quienes adoptan a su vez el papel de autor en algunos casos¹².

Así sucede en *El escritor*, una metanovela de acusado carácter autobiográfico en la que se representa el conflicto de un literato perteneciente a la generación vieja —Antonio Quiroga, alter ego del

¹¹ Su acusado experimentalismo hizo que ni siquiera fueran consideradas como novelas por algunos críticos en el momento de su publicación, tal como señalan José Carlos Mainer (1967: 11) y Carlos Javier García (1994: 57, 65).

¹² No he incluido *El enfermo* (1943) en este comentario porque aun pudiéndose considerar metanovelesca —su protagonista es un escritor y la literatura su tema fundamental— no comparte su grado de experimentación narrativa.

propio Azorín— que se siente forzado a abandonar la escritura ante los embates de la nueva generación (la cual termina siendo blanco de ataques por parte de una novísima generación, repitiéndose así el ciclo). La obra, dedicada a Dionisio Ridruejo, se ha interpretado como un gesto por parte de Azorín para integrarse en la nueva realidad cultural española resultante de la guerra, un contexto que le era sumamente hostil tras su exilio voluntario¹³. En cualquier caso, es importante destacar que el escritor joven en quien se encarna la nueva generación —y en quien se ha querido ver un trasunto de Ridruejo— aparece en el texto como un personaje creado por el viejo escritor. Según indicaba más arriba, el argumento de la novela se limita al relato de su composición, tal como explica Quiroga en sus primeras páginas, que recuerdan las de *Cómo se hace una novela*: «La labor habrá de ser prolija. Desde el caos primitivo, desde la nada-nada en el cerebro-, habrá que ir notando, paso a paso, matriz tras matiz, el nacimiento de la idea confusa y la transformación de esa idea en definidos conceptos. Y esa labor será por sí misma un libro» (Martínez Ruiz: 1942: 16).

Parte esencial de esa labor es el alumbramiento de un personaje; figura que «hablaría y accionaría con independencia de mi voluntad» (17), según declara el narrador. Dicho personaje será Luis Dávila, el joven escritor: «Hay ya en las cuartillas el trasunto lejanísimo de un personaje. Acaba de abandonar el caos de lo increado y asoma a la vida. Vaga por el papel y ya no me abandonará» (17). Importa esta última frase, pues subraya la íntima conexión entre autor y personaje, o lo que es lo mismo, entre realidad y ficción¹⁴. Desde esa perspectiva, resulta imposible contestar a la pregunta del viejo escritor: «¿Cuál crees tú que es la verdadera realidad: la que tiene en su mente el artista o la que está delante de sus ojos?» (104-105), ya que una y otra son indistinguibles.

¹³ Para un análisis de las circunstancias históricas en que se publica la novela, ver Jorge Urrutia (1976).

¹⁴ En mi lectura de la novela, la voz narrativa que abre el relato coincide con la de Quiroga, de la misma forma que es Quiroga quien lo concluye. No considero, pues, un plano narrativo superior que englobe a los dos escritores-protagonistas-narradores, con lo que se subraya la transferencia de uno a otro y su conexión no mediatizada con la realidad. Para una interpretación trimembre de la instancia narrativa, ver Carlos Javier García (1994: 60-62).

Así se demuestra en los capítulos XVIII al XL (sección titulada «Suplemento a los anales»), que están escritos por Dávila: el primer escritor (Quiroga) se convierte entonces en personaje, objeto de la mirada de quien había nacido como personaje suyo. En consecuencia, el final de la obra es ambiguo, pues la carta de despedida que Quiroga redacta para Dávila puede interpretarse como una derrota del anciano escritor, o bien como un testamento vital y literario en que certifica su transfiguración ficcional una vez encarnado en un nuevo literato que continuará su labor. Dice la carta: «Adiós, queridos Magdalena y Luis; no escribiré ya más; no puedo escribir; me entrego al tiempo, que me lleva revuelto, en su corriente perennal. [...] Eternidad, eternidad» (123).

Esa eternidad a la que aspiraba Quiroga reaparece en *Capricho*, novela que Renata Londero tilda de «amargo *divertissement* metanarrativo» (Londero: 1998: 147), a través de la autorreferencialidad de un complejo universo creativo en el que el tiempo exterior a la ficción —o cualquier otra dimensión de lo real— se difumina. Una voz autorial que «[c]ubilita con la ficción y la realidad a la manera de un prestidigitador», introduce a un personaje-narrador (redactor de periódico) que cuenta una breve historia incompleta para después presentar una heterogénea galería de personajes que proponen diversos desenlaces a dicha historia (Martínez Ruiz: 1998: 1193). La voz autorial inserta comentarios al término de varios capítulos —entre paréntesis y en cursiva— en los que añade sus propias opiniones a las del del narrador y los demás personajes. A pesar de estas glosas o rectificaciones, pronto se comprueba que su dominio sobre la ficción es débil. Por un lado, porque la identidad del autor se confunde con la de algunos de sus personajes —explica en su comentario al capítulo dedicado al poeta: «Como el propio autor, trasmutado en el poeta, es quien habla, el autor ahora no tiene que añadir nada» (1127)—, pero sobre todo porque la conciencia que tienen los personajes de ser criaturas de ficción hace que trastoken sus papeles y se conviertan en autores de otras novelas dentro de la novela principal. En el capítulo XVII de la primera parte («El problema y los personajes»), titulado «Reunión de personajes», el Director del periódico propone a los congregados

en su despacho, tras haber aludido al «autor de esta novela, en que todos estamos metidos»:

Desearía yo escribir la novela de lo indeterminado: una novela sin espacio, sin tiempo y sin personajes. ¿Queréis vosotros, con permiso del autor, si el autor no os tiene acaparados, ser los personajes de esa novela? Lo digo porque para mí vosotros no tenéis existencia efectiva. Tampoco yo la tengo, y de ello me felicito. Pero si no la tengo, ¿cómo puedo felicitarme? (1235).

Aunque el personaje se refiere con respeto al autor, éste — sin llegar a protestar— apunta en su comentario al capítulo: «el director se ha entrometido en los asuntos del autor. No era ese el terreno del director» (1236). Al comenzar la segunda parte de la novela («Las soluciones»), los reparos del autor se convierten en lastimera despedida, una vez consumada la independencia de sus criaturas: «¡Adiós, queridos personajes! ¿Nos tornaremos a ver? Lo deseo con toda el alma; pero no lo espero. Os desgarráis vosotros de mí ahora y no sé lo que por esos mundos andaréis hablando de mí. No seáis ingratos y tened siempre para mí un recuerdo afectuoso» (1249).

Concluidas las novelas de los personajes, la segunda parte termina con la intervención de otra voz narrativa que se dirige al autor para persuadirle de la futilidad de su tarea: «Se desvanecen tus personajes, se desvanecerá tu libro y tú mismo te desvanecerás» (1266). La tercera parte («Añadimiento») constituye un gesto de protesta ante dicho pesimismo. Tras una declaración de fe en el valor de la literatura —«Si el autor pone en lo que hace fervor, ¿cómo podrá ser baldío lo que escriba?»—, se da paso a una nueva galería de personajes, esta vez clásicos de las letras españolas, para que retomen la historia incompleta y aporten sus propios desenlaces. Tras los relatos en primera persona de Alonso Quijano, Juan Tenorio y Melibea, entre otros, se llega a un «definitivo final» en que el autor se despide de sus personajes con palabras que desvelan el sentido último de la novela: el alcance existencial de la ficción. Concluye el autor: «El gran misterio, queridos amigos, es el de la

realidad que nos circunda y de que formamos parte. ¿Es representación nuestra esa realidad o tiene existencia efectiva? Al lado de este gran problema, todos los demás son episódicos» (1286).

Por último, *La isla sin aurora* —dedicada «A Gerardo Diego, Poeta del ensueño»— presenta un grupo de personajes autónomos cuyo viaje hacia esa isla fantástica constituye, según apunta Londero, una alegoría del periplo vital, así como del proceso de creación literaria (1998: 157). Los personajes de la obra son un poeta, un novelista y un autor dramático, aunque el primero tiene un papel más protagonista al aportar el punto de vista de la narración. Por otro lado, y como ya habíamos observado en *Capricho*, el autor ficcionalizado interviene en varios puntos del texto como si se tratara de un personaje más, con paréntesis —introducidos por expresiones como «Habla el autor» o «El autor apostilla»— en los que ofrece explicaciones sobre su estilo o el proceder de sus personajes, lo cual insinúa una falta de control sobre el desarrollo de la fábula. Refuerza esta sensación el hecho de que los personajes se dirijan directamente a él en ocasiones, como sucede cuando recibe una carta del fauno que habita en la isla, y que el autor «con mucho gusto publica» (Martínez Ruiz: 1998: 1374). El argumento, si es que cabe hablar de tal, es sencillo, mas importa destacar que se construye a partir de tres planos narrativos intercalados: la fantasía del poeta, la supuesta realidad de los tres personajes, y la también supuesta realidad del autor ficcionalizado. La originalidad de esta estructura radica en que la novela —el viaje a la isla— se plantea como creación de los propios personajes, lo que pondría esta obra en relación más directa con *La novela de Don Sandalio, jugador de ajedrez* que con *Niebla* (Nora: 1979: I, 256).

Inspirados por una composición del poeta, los tres personajes deciden embarcar rumbo a una isla en la que no existe aurora. Durante la travesía, reflexionan sobre sus respectivas artes y en torno a la relación entre realidad e imaginación. En algunos casos, el narrador comenta cómo un mismo suceso o estímulo es aprovechado de distinta manera por cada uno de ellos en virtud de las peculiaridades de cada género. Se aprecia entonces una gradación: el poeta suele aportar las ideas más sugestivas, seguido del novelista, mientras que el dramaturgo es un ser sanchoпанзesco

con pocos vuelos hacia el ideal. Ya en la isla, descubren que un anciano ha robado la aurora para enviarla en fragmentos a los lugares en que se necesita. Finalmente, el poeta anuncia: «El autor se desentiende ya de nosotros. Nos deja de su mano. Podemos hacer desde este momento lo que queramos» (Martínez Ruiz: 1998: 1377). Y mientras deciden cómo finalizar la novela, ven un barco en la orilla y se preguntan si deben regresar en él. Irónicamente, como señala el dramaturgo, el nombre del barco es «Sin retorno»: «Es el símbolo del mundo. No se retorna a la juventud. No se retorna a la ilusión. No se retorna al fervor. Hagamos lo que hagamos, ya esos momentos han pasado y no pueden volver» (1379).

Pongo fin a este trabajo con una cita que ilustra la importancia de la novela unamuniana en el desarrollo del personaje autónomo en la literatura española al tiempo que subraya el alcance existencial del arte vanguardista. En el artículo «La venganza del negro», que relata una conversación con Eulogio Valdés, protagonista de su novela breve *La piel*, Alfonso Hernández Catá explica:

Desde la memorable aventura de aquel personaje de la novela *Niebla*, que, insubordinándose contra don Miguel de Unamuno, creó un precedente seguido muy de cerca por las seis criaturas pirandelianas, cuantos, no conformes con servir a la especie con multiplicaciones tan fáciles de iniciar cuan difíciles de sostener en su largo desarrollo, procreamos con la imaginación, no tenemos noche tranquila. Tras el hijo que nos responde mal o que no se aviene sino refunfuñando a nuestra orden, la criatura incorpórea que se yergue sobre las páginas del libro para increparnos o decirnos confidencias ya inútiles. Del insomnio al sueño, y del sueño a la pesadilla, el *leitmotiv* constituye una serie de variaciones dolorosas sobre el tema de la inconformidad; «Yo debí ser de otro modo.» «Yo no debí ser», dicen. Y oyéndolos, sentimos un eco de la emoción divina que ha de conmover al Todopoderoso cuando nosotros, ofuscados por un dolor, nos encaramos con él para desagradecerle la existencia. (1928: 1).

Este símil religioso o demiúrgico, que con frecuencia se ha aplicado también a la interpretación de *Niebla* (Macklin: 1993: 178), apunta a un trascendentalismo de la experimentación metaficcional que puede quedar ofuscado por una actitud anti-realista entendida como inmanentismo. Afirma María de las Mercedes Outumuro que «[p]ara Unamuno, el personaje autónomo adquiere profunda dimensión. Es el enigma de la eternidad, el problema de la verdad de la existencia» (1967: 167). Lo mismo puede decirse de los autores incluidos en este estudio, cuya escritura indaga en el problema de la verdad de la ficción (y, por consiguiente, en el de la ficción de la verdad), dotando así a sus obras de un calado filosófico y existencial que trasciende el proverbial carácter lúdico de la literatura vanguardista. De lo contrario, de no haber sido conscientes de la necesidad de explorar nuevos caminos para la novela, no se hubieran expuesto a convertirse en blanco de los ataques de sus propios personajes. Y, sin embargo, arrojaron el peligro de transformarse ellos mismos en figuras de ficción, ya que a eso abocaba en última instancia el conceder una apariencia de realidad a sus criaturas. En definitiva, décadas antes de que Roland Barthes proclamara la muerte del autor, Azorín, Jarnés, Verdaguer y otros novelistas españoles de vanguardia siguieron el camino trazado por Unamuno y escenificaron ante sus lectores un duelo a muerte con sus propios personajes. Con independencia del desenlace particular de tales desafíos, la triunfadora habría de ser siempre la Novela.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ CASTRO, Luis. (2012) «¿Quién mató a Augusto Pérez? Control hermenéutico y chantaje existencial en *Niebla*, de Unamuno». *Revista de Estudios Hispánicos*. 46. 25-47.

ÁLVAREZ CASTRO, Luis. (2014) «Nivola y metaficción en la narrativa española de vanguardia». *Ínsula*. 807. 9-13.

BACARISSE, Mauricio. (1989) *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia*. Valencia. Mestral Libros.

BENÍTEZ DE CASTRO, Cecilio. (1949) *La rebelión de los personajes*. Buenos Aires: Guillermo Kraft.

DÍAZ NAVARRO, Epicteto. (1994) «Tres narradores de vanguardia: Antonio Espina, Benjamín Jarnés y Mario Verdaguier». *Dicenda: Estudios de lengua y literatura españolas*. 12. 87-102.

FUENTES MOLLÁ, Rafael. (1985) *La novela vanguardista de Mario Verdaguier*. Diputació de Barcelona.

GARCÍA, Carlos Javier. (1994) *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno*. Madrid. Júcar.

GILLET, Joseph E. (1956) «The Autonomous Character in Spanish and European Literature». *Hispanic Review*. 24. 179-190.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. (1975) *Ismos*. Madrid. Guadarrama.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. (2005) *El novelista*. Madrid. Espasa Calpe.

GRACIA, Jordi. (2000) «La conciencia astillada de Mario Verdaguier». *Hacia la nueva novela. Essays on the Spanish Avant-Garde Novel*. Francis Lough (ed.) Oxford. Peter Lang. 155-178.

HERNÁNDEZ CATÁ, Alfonso. (1928) «La venganza del negro». *Nuevo Mundo*. 16 marzo 1928. 1.

HIDALGO BRAGADO, Moisés. (1979) *La rebelión de los personajes en Unamuno y Pirandello. (Mitos, hombres y máscaras)* Alicante. Imprenta Martínez.

JARNÉS, Benjamín. (1988) *Miguel de Unamuno. Antonio Machado y las masas. García Lorca. De Buffon y el estilo*. Zaragoza. Institución Fernando el Católico.

JARNÉS, Benjamín. (1996) *Locura y muerte de Nadie*. Edición de Ildelfonso-Manuel Gil. Madrid. Viamonte.

JARNÉS, Benjamín. (2000) *Teoría del zumbel*. Edición de Armando Pego Puigbó. Zaragoza. Institución Fernando el Católico.

JOHNSON, Roberta. (1997) *Fuego cruzado: Filosofía y novela en España (1900-1934)* Madrid: Libertarias/Prodhufi.

LONDERO, Renata. (1998) «La novela-ensayo de Azorín (1928-1944): Vanguardia y tradición». Azorín. *Obras Escogidas. Novela Completa*. Miguel Ángel Lozano Marco (coord.) Madrid. Espasa-Calpe. Vol. 1. 117-165.

MACKLIN, John. (1993) «Competing Voices: Unamuno's *Niebla* and the Discourse of Modernism». *After Cervantes: A Celebration of 75 Years of Iberian Studies at Leeds*. John Macklin (ed.) Leeds. Trinity and All Saint's College. 167-193.

MAINER, José Carlos. (1967) «Para un análisis formal de *Capricho* y *La isla sin aurora*». *Ínsula*. 12. 246. 5 y 11.

MARTÍNEZ RUIZ, José, «Azorín». (1942) *El escritor*. Madrid. Espasa-Calpe.

MARTÍNEZ RUIZ, José, «Azorín». (1998) *Obras Escogidas. Novela Completa*. Miguel Ángel Lozano Marco (coord.) Madrid, Espasa-Calpe. Vol. 1.

MARTÍNEZ RUÍZ, José, «Azorín». (2001) *Félix Vargas. Superrealismo*. Edición de José Ródenas de Moya. Madrid. Cátedra.

NORA, Eugenio de. (1979) *La novela española contemporánea*. 2 vols. Madrid. Gredos.

OUTUMURO, María de las Mercedes. (1967) «Sentido y perspectiva del personaje autónomo». *Cuadernos Hispanoamericanos*. 72. 214. 158-180.

PÉREZ FIRMAT, Gustavo. (1993) *Idle Fictions: The Hispanic Vanguard Novel (1926-1934)* Durham. Duke University Press.

RÓDENAS DE MOYA, Domingo. (1998) *Los espejos del novelista: Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*. Barcelona. Península.

TORO, Fernando de. (1981) «Personaje autónomo, lector y autor en Miguel de Unamuno». *Hispania*. 64. 360-366.

UNAMUNO, Miguel de. (1994) *Niebla*. Edición de Mario J. Valdés. Madrid. Cátedra.

URRUTIA, Jorge. (1976) «El escritor de Azorín: literatura y justificación». *Archivum*. 26. 461-483.

VALBUENA PRAT, Ángel. (1974) *Historia de la literatura española*. Vol. IV. Barcelona. Gustavo Gili.

VERDAGUER, Mario. (1927) *El marido, la mujer y la sombra*. Barcelona. Lux.

VERDAGUER, Mario. (1934) *Un intelectual y su carcoma*. Barcelona. Apolo.