

Boletín Hispánico Helvético

Historia, teoría(s), prácticas culturales

Número 26 (otoño 2015), pp. 3-39

Abstract:

Bénédicte Vauthier (Universität Bern):

Niebla (Nivola) de Miguel de Unamuno y *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra* de Ramón del Valle-Inclán. ¿Crisis de la novela o novelas de una primera crisis de la novela? A los cien años.

En este artículo se sitúan *Niebla* (1914) de Miguel de Unamuno y *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra* (1917) de Ramón del Valle-Inclán, en el marco de la *première crise du roman* europea (1890-1930). Las modificaciones de las coordenadas espacio-temporales sitúan a Valle-Inclán del lado de quienes socavan las bases diégeticas del relato, mientras que la transgresión sistemática de las fronteras entre realidad y ficción sitúa a Unamuno del lado de quienes renuevan las técnicas del punto de vista a partir de la línea discursiva. Una comparación de las obras de Unamuno y Valle-Inclán con las de sus homólogos europeos: Jules Romains, James Joyce y sobre todo André Gide justifica la inscripción de las dos obras españolas en la modernidad literaria europea. Su ausencia en historias de la literatura del siglo XX se explica a partir de la crisis de los años cincuenta (*nouveau roman* y realismo social).

Palabras clave: Miguel de Unamuno, André Gide, Valle-Inclán, *Niebla*, *La media noche*, *Les faux-monnayeurs*, crisis de la novela, mimesis, modernidad, deshumanización.

Niebla (Nivola) by Miguel de Unamuno and *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra* by Ramón del Valle-Inclán. ¿Crisis of the Novel or novels of a first crisis of the novel? After 100 years.

In this article, *Niebla* (1914) by Miguel de Unamuno and *La medianoché: Visión estelar de un momento de guerra* (1917) by Ramón del Valle-Inclán, are set in the frame of the European *première crise du roman* (1890-1930).

The modification of time-space coordinates places Valle-Inclán on the side of those who subvert the diegetic foundations of the story, while the systematic transgression of the limits between reality and fiction places Unamuno on the side of those who renew point-of-view techniques along discursive lines. A comparison between Unamuno's and Valle-Inclán's works and the works by their European counterparts – Jules Romains, James Joyce and, above all, André Gide—, justifies the inclusion of both Spanish works into European literary modernity. Their absence in 20th century Histories of Literature can be connected to the 50s crisis (*nouveau roman* and social realism).

Keywords: Miguel de Unamuno, André Gide, Ramón del Valle-Inclán, *Niebla*, *La media noche*, *Les faux-monnayeurs*, Crisis of the Novel, mimesis, modernity, dehumanization.

Bénédicte Vauthier es catedrática de literatura española en la Universidad de Berna y directora del Instituto de Lengua y literaturas hispánicas. Ha trabajado con anterioridad en las universidades de Tours, Liège y Autónoma de Madrid. Su investigación se centra en la literatura española contemporánea, en la teoría de la literatura (Círculo de Bajtin) y en la edición y el estudio de "manuscritos de trabajo" de literatura española contemporánea. Ha publicado una quincena de monografías, ediciones y/o traducciones de M. Menéndez Pelayo, Unamuno, Valle-Inclán, Ortega y Gasset, Juan Goytisolo. Su estudio y edición de *Paisajes después de la batalla* se mereció el "Premio Nacional de Edición Universitaria" (2013) y viene complementada en formato digital <http://www.goytisolo.unibe.ch>. En la actualidad, está finalizando con Margarita Santos Zas (Cátedra Valle-Inclán/ Univ. Santiago) un estudio y edición crítico-genética de la *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra* (projet FNS IZKZ1_154109) de Ramón del Valle-Inclán.

Niebla (Nivola) de Miguel de Unamuno y La media noche. Visión estelar de un momento de guerra de Ramón del Valle-Inclán.

¿Crisis de la novela o novelas de una primera crisis de la novela? A los cien años

Bénédicte Vauthier

Universität Bern

Al cabo de [noventa] años de distancia, puede afirmarse que las consecuencias de la teoría orteguiana de la deshumanización del arte han sido incalculables y que sus efectos pesan, todavía, sobre la vida cultural del país.

Juan Goytisolo

2014

Tenemos que agradecer a nuestro amigo y colega John Ardiola el haber tomado la iniciativa de recordar bien alto la importancia de una efeméride centenaria al conseguir que *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas* dedicase al principio del año 2014 nada menos que todo un monográfico a... *La narrativa subversiva de Unamuno. En el centenario de "Niebla" (1914-2014)*. Su-
po dar visibilidad al trabajo subterráneo que en el ámbito de la

narrativa unamuniana veníamos haciendo, en particular a lo largo de los últimos veinte años¹. Y es de agradecer.

El 150 aniversario del nacimiento de Miguel de Unamuno (1864) también fue celebrado con fastos en Bilbao, su ciudad natal, a lo largo del año 2014². El 29 de septiembre, día de su onomástica, Salamanca se volcó a su vez con el “rector más histórico” de su universidad³.

Más allá de cualquier alarde oportunista o comercial, estas y otras efemérides han de ser motivo para que quienes nos dedicamos a la obra de don Miguel, en particular a aquella objeto de festejo, volvamos la vista atrás, hagamos balance, cuestionemos evidencias y tratemos de contestar interrogantes aún sin resolver. Por mi parte, quisiera aprovechar estas conmemoraciones para volver no solamente sobre *Niebla*, sino también sobre el casi coetáneo libro de Ramón del Valle-Inclán *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra* (1917), para tratar de situar a los dos autores en un horizonte literario europeo. Lo que sería otra forma de valorar el potencial subversivo —la radical modernidad— de las obras de los dos autores, insertándolas en el marco de la —primera— *crise du roman*, que se hace muy visible en España a partir del año 1902, que vio la publicación de *Amor y pedagogía*, *Sonata de Otoño*, *Camino de perfección* y *La voluntad*.

¹ Tomo como punto de partida de esta visible renovación de los estudios dedicados al autor, el libro de Anne-Marie Øveraas, *Nivola contra novela*, publicado en la colección de estudios unamunianos de la Universidad de Salamanca en 1993. En mi libro “*Niebla*” de Unamuno. *A favor de Cervantes, en contra de los cervantófilos*. Bern: Peter Lang, 1999, recojo los avances que supuso este trabajo en la comprensión literaria del texto y preciso en qué medida me alejo de él, al hacer mía la noción de *narrator*, equivalente del *autor implícito*, rechazado por Gérard Genette y por Øveraas. Entre otros trabajos abredores de nuevos caminos, cuento los de Paolo Tanganelli, en particular *Unamuno fin de siglo. La escritura de la crisis* (2003), Luis Álvarez Castro, *La palabra y el ser en la teoría literaria de Unamuno* (2005) Ana Urrutia Jordana, *La poetización de la política en el Unamuno exiliado* (2003), y el muy reciente de Assunta Claudia Scotto di Carlo, “*Il vissuto e il narrato*”. *I Recuerdos de niñez y de mocedad di Miguel de Unamuno* (2012), y en el ámbito de la recepción del pensamiento político de Unamuno los trabajos de Manuel María Urrutia y de Stephen G. H. Roberts.

² Véanse, entre otros, los artículos publicados en la edición vasca de *El País* (Bilbao) a lo largo del año. El primero de ellos: «Actividades culturales para el 150 aniversario de Miguel de Unamuno» (5-III-2014) anunciaba el programa de actos programados a lo largo del año en la «Biblioteca de Bidebarrieta». En este marco, tuve la ocasión de volver sobre mi lectura de *Niebla. A favor de Cervantes, en contra de los cervantófilos* (Conferencia pronunciada el 6 de mayo de 2014).

³ Véase, por ejemplo, la nota de prensa de la agencia EFE, «Salamanca busca al Unamuno más humano en el 150 aniversario de su nacimiento», *ABC.es*, 29-IX-2014, en línea.

UN MARCO HISTORIOGRÁFICO RETOCADO: PREMIÈRE CRISE DU ROMAN EN LA EDAD DE PLATA (1868-1939)

Una primera crisis —en realidad, una metamorfosis de la novela— que tanto en Europa como en España empezó unos años antes, con el estertor del naturalismo y triunfo del simbolismo⁴, y acabó poco o más o menos en el periodo de entreguerra con obras tan variadas como las de Gide, Proust, Joyce, Jules Romains, Kafka, Dos Passos, Faulkner... por mencionar a algunos autores a los que se suelen citar para ilustrar una u otra de las tres principales renovaciones formales (técnicas del punto de vista, psicología del héroe, nuevas coordenadas espacio-temporales) que afectaron al patrón de la novela decimonónica⁵.

En España, la recuperación del marco histórico necesario a esta relectura —marco más amplio y menos rígido que el exclusivo marco generacional— es una de las conquistas duraderas de otra efeméride centenaria. Me refiero a las conmemoraciones que se celebraron en torno al 98. En las letras hispanas, este aniversario permitió el definitivo “afianzamiento del término *modernismo* como definición omnicomprensiva de la literatura finisecular”⁶ e “indiscutible vencedor de la mal avenida pareja modernismo-noventayocho”⁷. En el ámbito de la historiografía, en particular de la historia de las ideas, el debate secular en torno al año 1898 dio paso a una reflexión más amplia, centrada en los intelectuales y en las dos Españas, lo que hizo posible que se recuperase la idea de una continuidad ideológica que iría de la Restauración a la República o a la guerra civil. En alguna medida, se volvía así al periodo que cubría inicialmente la llamada *Edad de plata*, título que José-Carlos Mainer había tomado en préstamo al historiador Martínez Cuadrado, quien lo hacía remontar al año 1868⁸.

⁴ Véase Raimond, Michel: *La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*. Paris: Corti, 1966, p. 65.

⁵ Véase Raimond (1966), *op. cit.*, y Villanueva, Darío: *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Barcelona: Anthropos, [1977, 1ª], 1994, 2ª ed, en particular, el primer capítulo «La renovación de la novela en el siglo XX», pp. 13-62.

⁶ Mainer, José-Carlos: «El modernismo como actitud», en: *Historia y crítica de la literatura española. 6/1. Modernismo y 98. Primer suplemento*. Barcelona: Crítica, 1994, p. 61.

⁷ Mainer, José-Carlos: «La crisis de fin de siglo: la nueva conciencia literaria», en: *Historia y crítica de la literatura española. 6/1. Modernismo y 98. Primer suplemento*. Barcelona: Crítica, 1994, p. 5.

⁸ Mainer, José-Carlos: *La Edad de Plata (1902-1939)*. Madrid: Cátedra, 1983, p. 5. Vauthier, Bénédicte: *Arte de escribir e ironía en la obra narrativa de Miguel de Unamuno*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004, en particular cap. VII «Un nuevo marco historiográfico», pp. 127-135. Sobre la figura de Miguel de Unamuno como intelectual, destaca el libro reciente de Roberts, Ste-

La revisión del marco historiográfico, por un lado, la puesta en tela de juicio del carácter rupturista de dos fechas (1898, 1902) que encauzaron lecturas generacionales⁹, por otro, fueron pasos decisivos para que se pudieran volver a oír las voces de los interlocutores con los que Miguel de Unamuno dialogó no explícita, sino implícitamente a lo largo de su trayectoria narrativa. Y al hablar de interlocutores, no pienso solamente en los literatos y críticos, es decir, en Benito Pérez Galdós, en Leopoldo Alas *Clarín*, sino también en la plana mayor de los krausistas y krausoinstitucionistas (Gumersindo de Azcárate, Francisco Giner de los Ríos, Bartolomé Cossío, Urbano González Serrano...), en Ramón de Campoamor y, por supuesto, en Marcelino Menéndez Pelayo. Pero para evitar posibles malentendidos, vuelvo a precisar que el novelista no dialogó con ellos, sino con sus obras y lo que representaban (sus ideas y su estilo), lo que le llevó a escenificarlas discursivamente en las suyas. Como dice Bajtín, "cette image du langage d'un autre et de sa conception du monde, représentée en même temps qu'elle représente, est extrêmement typique du roman. D'elles relèvent précisément les plus grandes figures romanesques, tel Don Quichotte"¹⁰. De ahí el carácter polifónico de la obra unamuniana, tan bien retratada por Balseiro en 1928:

Pensador poliédrico, hay en [Unamuno] *resonancias de muchos pensadores*. Por eso sus contradicciones tan frecuentes y terribles. *Su voz no es melódica. Entra en ella más de un acento. Es voz bachiana, polifónica*. El cerebro de Unamuno semeja parlamento en sesión permanente. Brotan de él los discursos más encontrados y las opiniones menos conciliables [la cursiva es mía].¹¹

Si desde hace unos quince años disponemos de un marco historiográfico que nos permite entender mejor a Miguel de Unamuno en su época y en su país, están aún por explorar las pistas que permitirán reinsertarlo en el espacio de las letras eu-

phen G. H.: *Miguel de Unamuno o la creación del intelectual español moderno*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2007.

⁹ Entre los más "recientes", véanse, por ejemplo, Urrutia, Jorge: *La pasión del desánimo. La renovación narrativa de 1902*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002; Gullón, Ricardo: *El jardín interior de la burguesía. La novela moderna en España (1885-1902)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003, reedición "actualizada" de *La novela moderna* (1992).

¹⁰ Bakhtine, Mikhaïl: *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard (Tel), 1984, p. 405.

¹¹ Balseiro, José A.: *El Vigía II. Unamuno, Pérez de Ayala, Hernández-Catá*. Madrid: Mundo Latino, 1928, p. 48.

ropeas. Sin desatender nunca la parte contextual que acabo de esbozar, está claro que solamente una historia de la literatura atenta a la par a la *evolución de las formas* permitirá colocar a Unamuno al lado de Pirandello, uno de los pocos autores con los que ha sido comparado con alguna sistematicidad¹², y “sur un pied d'égalité avec Gide, afin de lui conférer à lui aussi une place immortelle dans le panthéon littéraire de l'Europe”¹³. Pero no por meras afinidades temáticas, sino porque los textos de Unamuno igual que los de sus contemporáneos Luigi Pirandello (1867-1936) y André Gide (1869-1951) “dan estabilidad y a la vez desestabilizan la novela. A pesar de sus diferencias, actúan de un modo idéntico que consiste en realizar la novela como forma inacabada, siempre perfectible y siempre renovable”¹⁴. Dicho de otra forma, desbordan una historia de la novela pensada en términos de fidelidad a la mimesis. Y desbordan más aún una historia de la literatura que, al parecer, se sigue pensando y escribiendo en España en las categorías orteguianas de arte humanizado *versus* arte deshumanizado. De ahí el epígrafe intempestivo, sacado de un artículo de juventud de Juan Goytisolo, del que él, muy felizmente, se distanció sin posibilidad de retorno. Lo veremos en la conclusión.

Deudor del inigualado trabajo de Michel Raimond sobre *La crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années vingt*, que nos servirá también de referencia aquí, Darío Villanueva dio pasos en la dirección buscada cuando, a finales de los años 1970, desplazó el foco de atención temático y ensanchó el marco cronológico y geográfico privilegiado por el crítico francés al interesarse por la tercera de las manifestaciones de la renovación formal de la novela decimonónica: las modificaciones de las coordenadas espacio-temporales, que, con tino y lucidez, estudió en su modalidad de “reducción temporal” en la novela espa-

¹² Lo recuerda aún Álvarez-Castro, Luis: «Nivola y metaficción en la narrativa española de vanguardia», *Ínsula* 807 (2004), p. 11.

¹³ Batchelor, Ronald E.: «Gide et Unamuno: soitie ou nivola?», *Nottingham French Studies*, IX, 1 (mayo 1970), p. 53.

¹⁴ Kryszinski, Wladimir: *Encrucijada de signos. Ensayos sobre la novela moderna*. Madrid: Arco Libros, 1997, p. 9. El crítico polaco dedica un capítulo al «Paradigma de la novela europea hacia 1925. *Los monederos falsos* de André Gide» y la sitúa claramente en la estela formal de *Niebla*. En algunos trabajos franceses de los años veinte y treinta, Unamuno ocupa aún un lugar destacado junto a Pirandello (véase, por ejemplo, Daniel-Rops, Henri: *Carte d'Europe*. Paris: Perrin, 1928). En los años sesenta, Michel Raimond lo menciona de paso en el capítulo dedicado a *Les faux-monnayeurs* de Gide. En 2003, en *La pensée du roman*, Thomas Pavel sólo menciona a Pirandello —junto a Gide— como autor obsesionado por “les frontières entre la réalité et la fiction”. Pero la atención de Pavel se centra más en la temática que en los recursos formales.

ñola de la posguerra (1949-1974), sinónima del resurgir de un género estancado.

Ahora bien, a diferencia de otros críticos, que centraron sus trabajos en la novela española de la posguerra haciendo suya la idea de un corte brutal con los novelistas de las tres generaciones precedentes, a excepción de Baroja¹⁵ —idea propia de la generación de 1954—, Darío Villanueva emprendió su investigación sin perder de vista sus antecedentes visibles en la novelística europea (desde Dostoïevski a Sartre, pasando por Gide y Jules Romains) y española del siglo XX. De esta última, Villanueva rescata entre todas *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra* de Valle-Inclán, obra cumbre del simultaneísmo¹⁶. Por eso, en un breve estudio más tardío titulado «Valle-Inclán renovador de la novela», pudo escribir:

En otro lugar he estudiado por extenso los términos fundamentales de esa renovación formal de la novela¹⁷. Unos tienen que ver con la limitación de las prerrogativas omniscientes del autor y el narrador y con el perspectivismo relativista; otros, con la destrucción del héroe tradicional, bien por la vía de su disolución al modo de Kafka o de *El hombre sin atributos* de Robert Musil, bien por la del protagonismo colectivo. Pero un sector importante de estos impulsos transformadores afecta, en especial, al tiempo como pilar de la estructura novelesca, que frente a la linealidad y a la progresión cronológica de la novela anterior se presta ahora a todo tipo de significativas manipulaciones: a la *timeless* o ucronía [...]; a la rebelión contra la tiranía del estricto orden cronológico propio de la historia relatada, para dejar al discurso en libertad de ensayar todo tipo de anacronías; a la limitación del tiempo narrado al máxi-

¹⁵ Véanse, infra, Sobejano, Gonzalo: *Novela española de nuestro tiempo*. 1970 1ª ed., y Sanz Villanueva, Santos: *Tendencias de la novela española actual (1950-1970)*. 1973, 1ª ed.

¹⁶ Juan Bolufer, Amparo (de): «Las dos versiones de *La Media Noche* de Valle-Inclán y la aplicación a la práctica literaria del concepto de visión estelar», en: Márquez, Miguel A./ Ramírez de Verger, Antonio / Zambrano, Pablo (eds.): *El retrato literario. Tempestades y naufragios. Escritura y reelaboración*. Huelva: Universidad de Huelva, 2000, pp. 551-559, y Santos Zas, Margarita/ Vauthier, Bénédicte: «*La media noche. Visión estelar de un momento de guerra* (1917) de Ramón del Valle-Inclán. Génesis de un relato desde la vanguardia», *Romanische Forschungen*, CXXVII, 3 (2015), pp. 328-348.

¹⁷ El crítico se refiere a su trabajo *Estructura y tiempo reducido en la novela*. [1977] 1994, 2ª ed.

mo, lo que, además de manifestar la duración con la mayor viveza posible, abre paso, por ejemplo, al logro de la simultaneidad.¹⁸

Y a continuación, afirmaba: “Difícilmente encontraríamos, no ya en la literatura española sino incluso en la europea, un escritor que se identifique más y mejor con este proyecto de renovación novelesca que don Ramón María del Valle-Inclán”¹⁹. Lo que era otra manera de incidir en la premisa del artículo: “Con nuestro autor se ha cometido un error de perspectiva consistente en considerarlo como un escritor circunscrito exclusivamente a la historia y la estética españolas”²⁰. Por desgracia, las cosas no cambian tan rápido, y unos años más tarde, Margarita Santos Zas seguía anhelando este reconocimiento del escritor gallego, después de haber pasado revista a los clichés más persistentes que lo habían impedido o demoraban:

La tendencia hasta el presente ha sido el predominio de una imagen del escritor en discordia consigo mismo. Dicha imagen se asienta sobre una relación de fuga y retorno hacia los problemas de su época y remite al viejo debate: Valle-esteticista *vs.* Valle-comprometido, identificados respectivamente con el modernismo y el esperpento, que se relacionan, a su vez, con el carlismo y un supuesto “giro a la izquierda”, que para unos es el comunismo y para otros el anarquismo, el socialismo o el bolchevismo.

No obstante, la contraposición modernismo y esperpento, evasión-compromiso, ética-estética comienza a dejar paso a una visión más integradora del arte de Valle-Inclán, prescindiendo del enfoque binario, para plantear la multiplicidad expresiva de su obra en otras coordenadas, que muestren sus diferencias en el tiempo, pero también sus características permanentes. Se trata de establecer una imagen de Valle en evolución, pero no cismática, como tantas veces se ha querido presentar, al hacer prevalecer la anécdota, la excentricidad, la grandilocuencia del gesto, la agudeza verbal, en definitiva, la leyenda sobre la realidad. Pero esta lectura es, además, el preámbulo para una interpretación de la obra del escritor gallego en un ámbito europeo —línea que tímidamente se inicia a finales de los 60 y principios de los 70 hasta adquirir progresivamente peso en las dos últimas décadas—, que reclama una visión

¹⁸ Villanueva, Darío: «Valle-Inclán, renovador de la novela», en: *Valle-Inclán, novelista del modernismo*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2005, pp. 162-163. El artículo citado remite a una conferencia impartida en 1986, en el marco del simposio «Valle-Inclán y su tiempo hoy» (1986).

¹⁹ *Ibid.*, p. 163.

²⁰ *Ibid.*, pp. 161-162.

de la narrativa, el teatro y la poesía de Valle-Inclán en las coordenadas que definen la Modernidad literaria, situándolo a la par de los creadores más destacados de la literatura occidental de finales del XIX y primer tercio del siglo XX.²¹

Salvando la distancia en cuanto a la *evolución del pensamiento político*²² de los autores, algo parecido le pasó a Unamuno hasta hace unos quince o veinte años. La necesidad de superar la imagen de un don Miguel escindido entre contemplación y agonía, entre nadismo y utopía, entre compromiso político y evasión metafísica y literaria —imagen aún vigente en 2002²³— fue el propósito que me guió cuando en el prólogo a mi estudio *Niebla de Miguel de Unamuno. A favor de Cervantes y en contra de los “cervantófilos”* declaraba querer mostrar la radical modernidad de la obra narrativa de Unamuno, vinculándola con la segunda línea estilística de Bajtín —la cual nace precisamente con Cervantes²⁴.

Deudora de una vertiente “estilística” de la narratología desarrollada por Elsa Dehennin²⁵, profundicé en la línea *discursiva* —es decir, centrada en la enunciación— de la obra narrativa de Miguel de Unamuno, lo que me permitió prestar especial atención a elementos de su obra hasta la fecha poco atendidos: los deícticos, los modalizadores de discurso, las metalepsis y sobre todo el metadiscurso, visible, entre otros, en el complejo paratexto autorial y actoral —los prólogos, epílogos, etc.— que acompañó de forma sistemática su obra narrativa a partir de *Amor y pedagogía*. Para concretar algo la idea, piénsese en los magníficos prólogo y prólogo-epílogo autoriales de *Amor y pedagogía*; en el metaléptico *Tratado de cocotología* de don Fulgencio de Entrambosmares, del que Unamuno se vale para parodiar el estilo —no las ideas— de los tratados krausistas y recordar los ataques de los que fueron víctima en la pluma de Menéndez Pelayo en el marco de la polémica sobre la ciencia española; en el prólogo a *Niebla* del ficticio Víctor Goti, detrás del que Unamuno se esconde para ajustar las cuentas con los críticos de la Re-

²¹ Santos Zas, Margarita: «Presentación» de «Ramón del Valle-Inclán: Vida y obra», en el portal de la biblioteca virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/catedravalleinclin/pcuartonivel7c3b.html?conten=autor&pagina=autor2.jsp> y antes en «Estéticas de Valle-Inclán», *Ínsula*, 531 (1991), pp. 9-10.

²² Véase Urrutia, Manuel María: *Evolución del pensamiento político en Unamuno*. Bilbao: Universidad de Deusto, 1997.

²³ Vauthier (2004), *op. cit.*

²⁴ Vauthier (1999), *op. cit.*, p. 15.

²⁵ Véase la bibliografía mencionada en mi anterior estudio.

pública de las Letras; o en el tardío «Prólogo a esta tercera edición o sea Historia de *Niebla*», fechado en 1935.

Curiosamente, en este prólogo tardío, Unamuno se veía obligado a recordar a los críticos que *Niebla* era quizá su obra más universalizada y la que más estrecha relación mantenía con el *Quijote*, lo que hasta los críticos españoles más conspicuos y buenos conocedores de la obra cervantina no supieron ver: “Y hasta me atrevo a avanzar que obras como esa mía pueden contribuir a hacerlo más y mejor conocido. No otra cualquiera”²⁶. Esta declaración sobre el *Quijote* precedía el comentario del autor acerca de la naturaleza *metalingüística* del prólogo, que, de hecho, ha de leerse, igual que el *Tratado de cocotología* antes mencionado, en clave irónica y crítica. En él Unamuno parodia la técnica y los temas del prologuista por antonomasia del siglo XIX: Marcelino Menéndez Pelayo, cuyas ideas sobre la literatura española ya habían sido objeto de una deliciosa caricatura en el capítulo XXIII de la novela dedicado a Antolín S. —o sea Sánchez— Paparrigópulos. Por eso, lamentaba irónicamente, no acertar, “siguiendo su propósito, a acometer la historia de los que habiendo pensado escribir no llegaron a hacerlo” (p. 316). Es más, si en 1935, Antolín S. Paparrigópulos “cuajó de su *Niebla*” sugiriendo al prologuista cómo escribir su prólogo biobibliográfico, en el de 1914, Víctor Goti era quien se valía de las “doctísimas investigaciones genealógicas de [su] amigo Antolín S. Paparrigópulos, tan conocido en el mundo de la erudición”, para demostrar “su lejano parentesco con don Miguel, ya que [su] apellido es el de uno de sus antepasados” (p. 74).

Presentes en todos los textos estudiados, estos elementos estilísticos y estos juegos metalépticos de clara raigambre cervantina —a partir de los que es posible inferir la múltiple, explícita e implícita, subjetividad de la instancia llamada narrador, derivada del malogrado autor implícito²⁷— son los que más allá de cualquier declaración explícita de Unamuno sobre Cervantes me permitieron mostrar el parentesco que existía entre ellos, siendo *Niebla* una re-creación moderna de los hallazgos cervantinos. De hecho, la reescritura en clave paródica de los tratados krausistas, la recuperación crítica del prólogo, un género desgastado a finales del siglo XIX y en el que Menéndez Pelayo fue

²⁶ Unamuno, Miguel de: *Niebla*, ed. de Armando F. Zubizarreta. Madrid: Castalia, 1995. De ahí en adelante, citaré en el cuerpo del texto esta misma edición.

²⁷ Dehennin, Elsa: «Narratología y estilística», en: Dehennin, Elsa/ Haverkate, Henk (eds.): *Lingüística y estilística de textos*. Amsterdam: Rodopi, 1994, pp. 75-87.

uno de los más *prolíficos*²⁸, o la parodia de la novela galdosiana de carácter anticlerical, revelaban muy a las claras que Unamuno había entendido y hecho suya la lección cervantina. Es más, buena parte de su obra narrativa reside en este doble movimiento de destrucción/ superación de los rasgos —estilo, ideas, etc.— que no comparte. Como dice Bajtín, “le roman parodie les autres genres (justement en tant que genre); il dénonce leurs formes et leur langage conventionnels, élimine les uns, en intégre d’autres dans sa propre structure en les réinterprétant, en leur donnant une autre résonance”²⁹.

Después de mi estudio sobre *Niebla* basado en los aún escasos trabajos dedicados a la relación Unamuno-Cervantes, al que dio seguimiento un trabajo más amplio sobre el *Arte de escribir en la obra narrativa de Miguel de Unamuno*, en el que profundicé en la vertiente política de la ironía, di por demostrado el abo-lengo cervantino de la obra novelesca de Unamuno³⁰.

LUIGI PIRANDELLO, ANDRÉ GIDE Y MIGUEL DE UNAMUNO,
FIGURAS DE LA MODERNIDAD LITERARIA EUROPEA

En el marco de este artículo en el que Gide y Pirandello ocupan un lugar destacado, y cuyas obras han sido relacionadas con el espíritu lúdico y crítico del fundador de la novela moderna, quisiera recordar brevemente cómo en los años veinte, es decir, nada más estrenarse *Seis personajes en busca de autor*, Américo Castro y José Ortega y Gasset vieron en la obra del italiano lo que no valoraron o no supieron ver en la obra de su paisano. Etapa importante, a mi parecer, para entender los motivos que siguen obstaculizando que Unamuno figure en este *panteón* de la Europa —y España— literaria.

En noviembre de 1924, es decir, menos de un año después del éxito que acompañó el estreno de la obra más conocida de Pirandello, Américo Castro publicó en la *Nación* de Buenos Aires un artículo titulado «Cervantes y Pirandello», cuyo incipit rezaba: “La comedia de Pirandello, *Seis personajes en busca de autor* es bella y original”. Y después de ponderarla, pasaba a preguntar:

²⁸ Porqueras Mayo, Alberto: «Los prólogos de Menéndez Pelayo», en: *Temas y formas de la literatura española*. Madrid: Gredos, 1972, p. 157.

²⁹ Bakhtine (1984), *op. cit.*, p. 443.

³⁰ En particular, véase la «Conclusión-Epílogo» en Vauthier (1999), *op. cit.*, pp. 171-186. A este estudio, sigue, entre otros, el de Friedman, Edward H.: *Cervantes in the Middle. Realism and Reality in the Spanish Novel from Lazarillo de Tormes to Niebla*. Newark: Juan de la Cuesta, 2006.

Pero, ¿carece de precedentes *la técnica usada* en este caso por Luigi Pirandello? En artículos y conferencias se ha hablado de Unamuno, que en su novela *Niebla* —que él califica de “nivola”— hace que el protagonista se alce frente al autor, y proteste de su deseo de “suicidarlo”. El dato es ciertamente importante, y otros lo han analizado. Azorín mencionó el auto de Calderón *El gran teatro del mundo*. En cambio, no conozco ningún estudio en que se hable de algo muy anterior a Calderón, Unamuno y Pirandello; y es extraño porque el *Quijote* de Miguel de Cervantes pasa por ser generalmente leído. El pensar que nuestra literatura es inactual, y que Cervantes es autor sólo para pasar el rato, lleva a olvidar las *calidades íntimas de sus creaciones* y a no observar las infinitas posibilidades manifiestas o latentes en el más importante libro de la literatura hispana. A fuerza de ir *eludiendo problemas de técnica literaria en la obra cervantina*, se llega a la ingenuidad de considerar el *Quijote* como mero pasatiempo o como arsenal de misterios. Y el libro admirable se cierra enojado, y no nos dice su verdad.³¹

Destaco adrede el hecho de que, según Américo Castro, la falta de consideración de los *problemas de técnica literaria* que vehicula la obra de Cervantes explicaría la omisión de su nombre a la hora de valorar la proeza de Pirandello, que, ¿curiosamente?, había sido comparada con *Niebla*. Antes he intentado mostrar que el mismo problema afectó y afecta a la valoración de la obra de Miguel de Unamuno, que se lee a menudo como proyección “trágica” del autor y sin que se contemplan las *calidades íntimas de sus creaciones*. ¿No es ejemplo de ello el hecho de que Castro destaque la rebelión del personaje unamuniano, pero sin atinar a ver en ella una posible huella cervantina, ya que relaciona la hazaña con la sola voluntad del autor de “suicidarlo”? ¿Y qué pensar de la desatención que hasta en las mejores ediciones de *Niebla* se sigue prestando al paratexto, “índice intencional” de la obra³². Si Castro no supo ver que *Niebla* era todo un homenaje a las *técnicas* y al *espíritu* de la obra cervantina, tampoco lo vio José Ortega y Gasset. Cegado por evidentes discrepancias ideológicas respecto de la obra ensayística de Miguel de Unamuno —muy en particular por su lectura tan personal

³¹ Castro, Américo: «Cervantes y Pirandello», en: *El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos*. Madrid: Trotta, 2002, pp. 691-692.

³² Miguel de Unamuno utiliza esta expresión en una «Carta a Bernardo G. Candamo» (1902, III, 5), en: *Epistolario inédito I (1894-1914)*, ed. de Laureano Robles. Madrid: Espasa Calpe, 1991, p. 113. Ilustración de ello se encuentra en las ediciones de Valdés y Zubizarreta quienes convierten el «Prólogo a la tercera edición o sea Historia de *Niebla*» en mero epitexto y quebrantan la relación que mantenía con el nivel diegético del texto.

del *Quijote*, que no se puede desvincular de la lectura erudita, o sea, *cervantófila*, que predominaba en la época³³—, Ortega y Gasset no fue capaz de valorar la *modernidad estética* de la obra novelesca del rector salmantino (de la que, de hecho, nunca llegó a hablar), que sí vio en la de Pirandello. Pero veamos a qué precio:

En los *Seis personajes*, el destino doloroso que ellos representan es mero pretexto y queda desvirtuado; en cambio, asistimos al drama real de unas ideas como tales, de unos fantasmas subjetivos que gesticulan en la mente de un autor. El intento de deshumanización es clarísimo y la posibilidad de lograrlo queda en este caso probada. Al mismo tiempo se advierte ejemplarmente la dificultad del gran público para acomodar la visión a esta perspectiva inadvertida. Va buscando el drama humano que la obra constantemente desvirtúa, retira e ironiza, poniendo en su lugar —esto es, en primer plano— la ficción teatral misma, como tal ficción. Al gran público le irrita que le engañen y no sabe complacerse en el delicioso fraude del arte, tanto más exquisito cuanto mejor manifieste su textura fraudulenta.³⁴

La valoración de la obra es “correcta”, aunque extremada al ponerse excesivo —¿exclusivo?— énfasis en su vertiente desrealizadora, lo que oculta la dimensión *verista* de la misma, segunda faceta sobre la que se sustenta el arte de Pirandello³⁵. De ahí que Ortega hable de *intento de deshumanización*, desafortunado calificativo que le sirve en realidad para calificar la búsqueda de un arte antimimético; de un arte nuevo atento a los valores expresivos de la escritura —mal llamada— pura, a su textura fraudulenta. Partiendo del estudio de la recepción de Guyau, Ortega había identificado este arte con el rechazo, la irritación, la incompreensión que suscitaba en el lector o en el espectador. El arte nuevo era “impopular”, “no era inteligible para todo el mundo” y no tardó en ser considerado como un arte de mino-

³³ Véase mi «'Conclusión-Epílogo'», en: Vauthier (1999), *op. cit.*, pp. 171-186. Luis Álvarez-Castro reabre el debate, pero desde otro ángulo, en *Los espejos del yo: Existencialismo y metaficción en la narrativa de Unamuno*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca (en prensa).

³⁴ Ortega y Gasset, José: *La deshumanización del arte*, en: *Obras completas. tomo III: 1917/1925*. Madrid: Taurus, 2005, p. 868.

³⁵ Véase Raffa, Piero: «La crisis del lenguaje naturalista (Pirandello)», en: *Vanguardia y realismo*. Barcelona: Ediciones de cultura popular, 1967, pp. 9-42. En su trabajo, Raffa cuestiona, por ejemplo, la conveniencia de la palabra *vanguardia* aplicada a Pirandello y trata de construir una “teoría del realismo válida en general, es decir, capaz de dar cuenta de este fenómeno en todas sus manifestaciones” (p. 7).

ría, calificado de elitista y pequeño burgués por sus contrincantes. Como al decir esto, no pienso tanto en José Díaz Fernández, portavoz del *nuevo romanticismo*, quien en 1927 reivindicó la dimensión ética del arte, su función social y el papel del artista en la sociedad, como en los teóricos de la generación de 1954 (José María Castellet y Juan Goytisolo), he de dejar de momento este hilo sin atar que nos obligaría a dar un salto en el tiempo para recuperar el segundo eslabón de una reflexión autóctona sobre teoría de la novela. Antes de ello, y para evitar semejante anacronismo, tenemos que adentrarnos en la pista europea evocada por Villanueva y Santos Zas, es decir, en aquella que nos permitiría ubicar a los autores “en las coordenadas que definen la *modernidad literaria*, situándolo[s] a la par de los creadores más destacados de la literatura occidental de finales del XIX y primer tercio del siglo XX”³⁶.

No profundizaré en la polisemia del rótulo —“modernidad literaria”— de Santos Zas, contentándome con asignarle el rasgo distintivo de “destrucción creadora” utilizado por G. C. Jung para hablar de Joyce³⁷ y recogido por Dehennin para designar la poesía o la prosa española que remite “a la gran tradición cultural, minoritaria e innovadora, iniciada en el Renacimiento, cuyo combate con la mimesis no tiene fin”³⁸, pero que no se ha de confundir con la o las vanguardias. Este combate —a favor o en contra de la mimesis— es también el que describe Henri Godard, cuando busca el adjetivo más neutro para calificar el enfrentamiento entre la novela decimonónica y su sucesora. Así descarta sucesivamente los adjetivos *balzaciano*, *tradicional*, *canónico* e incluso *realista*, para quedarse con *mimético*:

Mimétique, qui est quelque peu didactique, a l'avantage d'aller au cœur du débat, puisqu'il touche à cette illusion romanesque qui est visée par les uns et refusée par les autres.³⁹

Si Darío Villanueva ha conseguido situar a Valle-Inclán frente a los mejores escritores de su época: Jules Romains, André

³⁶ Santos Zas, Margarita, *op. cit.*

³⁷ Jung, Carl Gustav: «Ulises», *Revista de Occidente*, XI (1933), pp. 113-149; expresión citada p. 130.

³⁸ Dehennin, Elsa: «En defensa de la modernidad poética española 'Mantener la entelequia/ activa'», en: Dehennin, Elsa/ De Paepe, Christian (eds.): *Principios modernos y creatividad en la poesía española contemporánea*. Amsterdam: Rodopi, 2009, p. 225.

³⁹ Godard, Henri: *Le roman modes d'emploi*. Paris: Gallimard, 2006, p. 11.

Gide, James Joyce⁴⁰, es hora de que intentemos hacer algo parecido con Miguel de Unamuno. Lo que implica mostrar que las distintas técnicas narrativas de las que echa mano en *Niebla* —*nivola*— corresponden a las que, unos años más tarde, André Gide utilizará en *Les faux-monnayeurs* en su lucha contra la novela realista, como se ve, por ejemplo, en algunas ideas puestas en boca de Édouard, personaje portavoz:

Parce que Balzac était un génie, et parce que tout génie semble apporter à son art une solution définitive et exclusive, l'on a décrété que le propre du roman était de faire "concurrence à l'état civil". Balzac avait édifié son oeuvre; mais il n'avait jamais prétendu codifier le roman; son article sur Stendhal le montre bien. Concurrence à l'état civil! Comme s'il n'y avait pas déjà suffisamment de magnons et de paltoquets sur la terre! Qu'ais-je affaire à l'état civil! L'état c'est moi, l'artiste; civile ou pas, mon oeuvre prétend ne concurrencer rien.⁴¹

La valoración de estas técnicas —que no implica que se descuiden las peculiaridades del contexto nacional en el que se escriben las obras— ha de permitir la reinscripción del autor en una (futura) historia de la novela hispánica y europea atenta a la *evolución de sus formas*. Y si Valle-Inclán destaca por la atención que presta al tiempo, en los casos de Unamuno y de Gide, la ofensiva *antimimética* pasa por una puesta en tela de juicio del papel del narrador omnisciente y la consiguiente valoración del perspectivismo narrativo, que corren parejas con la rebeldía del personaje. Lo que se discute, en un primer plano, son las fronteras entre realidad y ficción, de ahí que se privilegien, como veremos, la *mise en abyme* y los juegos metalépticos, técnicas que cuestionan el género como género al tiempo que transgreden las fronteras que separan diégesis y discurso.

En Francia este cuestionamiento se ha relacionado con los años veinte y, de hecho, ha sido reseñado de forma detallada en el estudio diacrónico de Michel Raimond, quien, entre las modalidades innovadoras del relato posterior al naturalismo, valoró no sólo la importancia del monólogo interior de Joyce y el solipsismo del narrador de Proust, sino también el pluriperspectivismo lúdico de Gide.

En un subcapítulo de su libro *La crise du roman* dedicado a «La diversidad de los puntos de vista en *Les faux-monnayeurs*»,

⁴⁰ Véase el conjunto de estudios recogidos en el anteriormente citado *Valle-Inclán, novelista del modernismo* (2005).

⁴¹ Gide, André: *Les faux-monnayeurs*. Paris: Gallimard (Folio), [1925] 2013, p. 183.

Raimond empieza por rastrear las declaraciones del autor sobre el relato, contenidas todas en el *Journal des faux-monnayeurs*. Este rastreo en el cuaderno de bitácora que acompañó la escritura de la novela y fue publicado al mismo tiempo que ella, pero de forma independiente, permite al lector familiarizarse con las intenciones de Gide, y observar cómo la búsqueda de un nuevo punto de vista, acorde con un mundo inestable⁴², remite a una declaración suya, dada a conocer en el prefacio a *Isabelle* (1911): “Le roman, tel que je le reconnais ou l’imagine, comporte une diversité de points de vue soumise à la diversité des personnages qu’il met en scène: c’est par essence une œuvre décentrée”⁴³. En este *Journal des faux-monnayeurs*, se ve cómo el autor duda primero entre la posibilidad de un relato en primera o en tercera persona; mezcla luego las dos perspectivas, antes de complicarlas con una serie de elementos: el diario de Édouard, personaje novelista; numerosas cartas de los protagonistas; y, finalmente, las intervenciones episódicas de un narrador que interviene en primera persona del presente.

En la novela, el *descentramiento* en la obra gidiana se observa, pues, en tres niveles: en primer lugar, el lector se ve obligado a sumar los puntos de vista de los personajes sobre un mismo acontecimiento que ya no existe como dado, sino como objeto percibido o perspectiva⁴⁴. El segundo *descentramiento* remite a la inclusión de las muy numerosas entradas del diario de Édouard, quien consigna en él las ideas de una novela en marcha que se titula «Les faux-monnayeurs», reflexiona sobre la misma y sobre las reglas del género cuando no toma el relevo de la escritura del relato. *Mise en abyme* canónica⁴⁵ que duplica dentro de la obra la relación que se instaura también fuera de ella, entre la novela y el cuaderno de bitácora del escritor. Así mismo, se establece una compleja relación de proximidad y de distancia crítica entre André Gide y Édouard, ya que el primero desea terminar una novela que podría cerrarse con las palabras “Pourrait être continué” —lo que remite a la invitación final de la novela a “connaître Caloub”—, mientras que la indecisión de

⁴² Amorós, Andrés: *Introducción a la novela contemporánea*. Madrid: Anaya, 1971, pp. 53-62.

⁴³ André Gide, citado por Raimond (1966), *op. cit.*, p. 343.

⁴⁴ Raimond (1966), *op. cit.*, pp. 362 ss.

⁴⁵ En un artículo escrito hace años y en el que comparaba *Les faux-monnayeurs* y *Journal des faux-monnayeurs* con el inclasificable *Cómo se hace una novela* y *Don Sandalio jugador de ajedrez*, profundicé, a partir del análisis de Goulet y Dällenbach, no sólo en la importancia estética, sino también catártica que la *mise en abyme* —igual que el diario— parecen tener en Gide y Unamuno: Vauthier, Bénédicte: «Miguel de Unamuno y André Gide ante el espejo», *CCMU*, 37 (2002), pp. 91-111.

Édouard le condena al fracaso. Este desdoblamiento se percibe también en el diálogo implícito que el autor mantiene de forma interpuesta con otros escritores de su generación (Alfred Jarry, Jean Cocteau, Roger Martin du Gard) o en su oposición explícita al canon de la novela realista y naturalista. El tercer *descentramiento* remite al deslizamiento y salto de niveles provocado por las metalepsis discursivas, es decir, por la presencia de un narrador quien comenta, y hasta enjuicia las acciones de sus personajes, como ocurre en el decisivo capítulo VII de la segunda parte, «L’auteur juge ses personnages». En él, “l’auteur imprévoyant s’arrête un instant, reprend son souffle, et se demande avec inquiétude où va le mener son récit”. Y cuatro páginas después, se le ve decepcionado de la mayor parte de sus personajes y ya no sabe “que faire avec tous ces gens-là? Je ne les cherchais point; c’est en suivant Bernard et Olivier que je les ai trouvés sur ma route. Tant pis pour moi; désormais je me dois à eux”⁴⁶.

Como observa Godard,

le romancier qui adopte une narration à la troisième personne peut bien, à la rigueur, rappeler son existence d’auteur de ce monde fictif, mais il ne peut pas, si ce n’est par transgression, s’y réintroduire *en personne*. Sitôt qu’il s’y risque, il y a empiètement de son propre monde et de sa temporalité sur le monde et le temps fictifs.⁴⁷

Por eso, añade luego “c’est par elle [la métalepse], beaucoup plus que par la mise en abyme, qu’il [Gide] parvient à faire grincer la fiction”⁴⁸.

Si volvemos a *Niebla*, veremos que estas tres técnicas narrativas que sustentan el proyecto gidiano de una “obra descentrada” están presentes de forma masiva en la novela, que conserva, sin embargo, una trama cronológica —aunque pobre y difusa— centrada en las andanzas amorosas de Augusto Pérez, del que apenas sabemos nada. En *Les faux-monnayeurs* si el perspectivismo se encuentra en una multitud de episodios, facilitado por la multiplicación de personajes y el simultaneísmo, en *Niebla* está presente en el corazón de la historia, ya que no llegamos a saber si el protagonista se murió de un ataque de sistolia, de un asiento, de la cabeza, si fue muerto —a distancia, como decretó “Miguel de Unamuno”— o “si se suicidó realmente y de hecho”, como asevera Víctor Goti al final del prólogo. De la

⁴⁶ Gide (2013), *op. cit.*, pp. 215 y 218.

⁴⁷ Godard (2006), *op. cit.*, p. 108.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 109.

misma forma, Víctor Goti y “M. de U.” se disputan desde los umbrales de la novela la paternidad del neologismo *nivola*, y ésta seguirá siendo objeto de comentarios autoriales y de indecisa atribución en la obra posterior, muy en particular en los prólogos de las siguientes novelas, que acaban dibujando una poética de la *nivola*.

En mi estudio de *Niebla*, puse énfasis en el segundo desdoblamiento o *mise en abyme*, mostrando cómo ésta se despliega primero de una forma tradicional en el céntrico capítulo XVII en el que descubrimos que Goti está escribiendo una *antinovela*, cuyas características son las de la *nivola* que estamos leyendo, lo que percibe Augusto Pérez cuando declara a Víctor: “¿Sabes, Víctor, que se me antoja que me están inventando?...” (p. 180)⁴⁹. Pero lejos de ceñirse a este capítulo, nos damos cuenta de que la *mise en abyme* se desplaza hacia otros capítulos, como el XXV, y alcanza el paratexto de la novela.

Por lo que al tercer *desdoblamiento* se refiere, tenemos en *Niebla* dos metalepsis discursivas que desenmascaran de forma brutal —en una nota al pie y en un fragmento en bastardilla, destacado tipográficamente del resto del texto— al supuesto narrador omnisciente que se asoma en la novela y desvela —en presente y en primera persona— su presencia, antes de colarse definitivamente en ella, usurpando los nombres y apellidos del autor real para ocupar su despacho en Salamanca. A diferencia de *Les faux-monnayeurs*, en *Niebla* tenemos además varias metalepsis diegéticas, en las que vemos a los personajes adentrarse en la realidad del autor, cuando no en la nuestra, formas mucho más inquietantes que las primeras, puesto que borran de forma más sutil y eficaz los límites del signo —lo que bien saben Borges o Cortázar—. Así Víctor Goti escribe un prólogo al libro de Unamuno, es amigo de Augusto Pérez, declara ser pariente de Unamuno, según investigaciones de Paparrigópulos, y alumno de don Fulgencio, cuyos trabajos y teoría sobre el *Ars magna combinatoria* conoce. Augusto Pérez se cruza con don Avito en la iglesia, pero ha leído los libros de Miguel de Unamuno con el que se encuentra en Salamanca y al que amenaza de muerte, amenzándonos a la vez, etc.

Al llegar aquí, y si volvemos a la descripción y valoración de la comedia de Pirandello brindada por Ortega, podríamos decir que *Niebla* de Unamuno es un intento logrado del —mal llamado— “arte deshumanizado”, entendiendo por él una obra *anti-*

⁴⁹ Molesto por las implicaciones “ontológicas” de una posible doble autoría, Zubizarreta prefiere corregir la lección autógrafa del manuscrito de 1907 y de la edición de 1914. Véase Vauthier (1999), *op. cit.*, p. 142.

mimética que exhibe su naturaleza fraudulenta de artificio lingüístico. Y de hecho, es la conclusión —paradójica— a la que llega Pablo Gil Casado, cuando en 1990, identifica en *Niebla* —y en la *novela*— los rasgos de una “novelística de diseño antirrealista, que se propone revisar radicalmente los procedimientos narrativos establecidos y consagrados por el uso”⁵⁰. Lo que hace de ella una precursora novela deshumanizada basta para condenarla.

Ahora bien, al reflejar los conflictos literarios de la época, entre ellos, los que acompañaron la recepción del *Quijote*, al hacerse eco de la polémica de la ciencia española y de los trabajos de Menéndez Pelayo, *Niebla* no deja de ser a la vez una obra profundamente “realista”, pero de un realismo interior y no de bambalinas, taquigráfico, epidérmico, aparential⁵¹ —igual que la de Pirandello es *verista* y la de Gide vinculada con problemas de la sociedad francesa de posguerra—.

Y no es solamente el caso de *Niebla*, sino también el de *Amor y pedagogía*, bautizada de forma retroactiva *novela* —la primera, pues— y obra en la que, según se lee en el segundo «Prólogo-epílogo» de 1934, Unamuno dejó “en germen —y más que en germen— lo más y lo mejor de todo lo que [ha] revelado después en [sus] otras novelas”⁵². Por eso, doce años después de mi edición crítica de *Amor y pedagogía*, me ilusiona ver que Ardila ha hecho suya mi conclusión sobre la radical modernidad de esta novela. Una novela que, por su carácter tan irónico y abstruso, había quedado, sin embargo, y hasta hace poco, a la zaga de *Niebla*⁵³:

Amor y pedagogía irrumpe en el panorama literario español del momento como la novela más radicalmente innovadora en mucho tiempo, quizá desde el mismo *Quijote*. Porque ninguna otra novela, desde Cer-

⁵⁰ Gil Casado, Pablo: *La novela deshumanizada española (1958-1988)*. Barcelona: Anthropos, 1990, p. 17, y luego pp. 78-82, donde *Niebla* se convierte en la “no-novela” o “novela experimental” representativa del paso hacia la novela deshumanizada.

⁵¹ Vauthier, Bénédicte: «Del realismo de bambalinas al realismo interior y estilístico. Miguel de Unamuno frente a Benito Pérez Galdós», en: Fabry, Geneviève/ Canaparo, Claudio (eds.): *El enigma de lo real: Las fronteras del realismo en la narrativa del siglo XX*. Bern: Peter Lang, 2007, pp. 23-48.

⁵² Unamuno, Miguel: *Amor y pedagogía. Epistolario Miguel de Unamuno/ Santiago Valentí Camp*, ed. de Bénédicte Vauthier. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002, p. 187.

⁵³ Es lo que expliqué en mi estudio *Arte de escribir* (2004) y en la edición antes citada. Véanse las páginas que José-Carlos Mainer dedica a las dos novelas en *Historia de la literatura española. Modernidad y nacionalismo. 1900-1939*. Barcelona: Crítica, 2010, pp. 249-255.

vantes, se ha revelado con tanta maña y tanta intención contra el modelo que pretendía parodiar.⁵⁴

Ese balance no puede ser sino motivo de satisfacción. Con todo, la afirmación y la reivindicación del abolengo cervantino tienen sentido, con tal de que no perdamos de vista que, en esta novela sumamente irónica y con un marco paratextual sumamente complejo, Unamuno da también su versión del problema que dividió a la España de la Restauración. Es decir, si no perdemos de vista que el tema que vertebra implícitamente *Amor y pedagogía* es la llamada “cuestión religiosa”, que tuvo repercusiones en todos los ámbitos de la sociedad española. Como escribe Campomar Fornieles, estudiosa de la obra polémica de Menéndez Pelayo:

La llamada “cuestión religiosa” del siglo XIX no es más que el conflicto (todavía no del todo resuelto) entre estas dos fuerzas centralizadoras [la Iglesia romana y el liberalismo secularizador], cada una de ellas defendiendo su derecho a controlar y tutelar la sociedad. En esta *lucha* de poderes, *toda cuestión pública*, ya sea política, social, cultural, pedagógica y hasta estética, se confundía y mezclaba con lo religioso⁵⁵ [la cursiva es mía].

Después de rescatar a Unamuno de “la mal avenida pareja modernismo-noventaiocho”, no se trata ahora de hacer de él una *avanzadilla* del arte deshumanizado —es decir, en el sentido peyorativo de la palabra, de un arte que el joven Juan Goytisolo percibió como “juego gratuito, propio de aristócratas”⁵⁶ y Pablo Gil Casado seguía percibiendo como arte donde “se reemplaza la versión del aquí y del ahora por otra de peculiaridades solipsistas”⁵⁷—. Para no correr este riesgo, no podemos desvincular las elecciones técnicas de Unamuno de las temáticas —cuestiones *palpitantes*— que fueron las de su época. Por ello, también tenemos que rehuir la tentación de ver en Unamuno un precursor de la “vanguardia” o de la posmodernidad —con los riesgos éticos que implica la etiqueta—, reivindicando, eso sí, su radical *modernidad*. En este sentido, es hora de superar la oposi-

⁵⁴Garrido Ardila, Juan Antonio: «Miguel de Unamuno: Génesis de la novela contemporánea», *Ínsula*, 807 (2014), p. 4.

⁵⁵Campomar Fornieles, Marta: «El texto en su contexto histórico», *Incipit*, V (1985), pp. 55-56.

⁵⁶Goytisolo, Juan: *Problemas de la novela*, en: *Obras completas I, Novelas y ensayo (1954-1959)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005, p. 889.

⁵⁷Gil Casado (1990), *op. cit.*, p. 9.

ción falaz entre arte humanizado y deshumanizado, que, como se verá claramente en la generación de 1954 y la crítica de los años sesenta, reconduce la estéril oposición entre formalismo y materialismo, entre arte por el arte y arte útil. No olvidemos la reflexión de Dilthey sobre las relaciones que existen entre *vivencia* (*Erlebnis*) y *visión del mundo* (*Weltanschauung*). Una reflexión que el historiador del arte suizo Heinrich Wölfflin, alumno suyo, tuvo presente y reformuló en 1915, al llamar la atención sobre el hecho de que no se puede desvincular el uso de las formas, los estilos, las técnicas estéticas de una determinada e irrepetible *Weltanschauung*:

Lorsqu'un artiste entreprend son oeuvre, certaines conditions optiques s'offrent à lui, par lesquelles il est lié. Tout n'est pas possible en tout temps. La vision a son histoire, et la révélation de ces catégories optiques doit être considérée comme la tâche primordiale de l'histoire de l'art.⁵⁸

Tener en cuenta estas relaciones es, creo yo, condición *sine qua non* para evitar llegar a la conclusión o bien de que todo está en el *Quijote*, o bien de que Unamuno es posmoderno, siéndolo antes que él Miguel de Cervantes. Es la condición *sine qua non* para poder situar a Miguel de Unamuno —y a Valle-Inclán— “a la par de los creadores más destacados de la literatura occidental de finales del XIX y primer tercio del siglo XX —y no temamos recalcar de “finales del XIX y primer tercio del siglo XX” y no de los años cincuenta, setenta o incluso posteriores—, lo que permitirá que se aplique a *Niebla* —*nivola*— las etiquetas que resumen lo que está en juego en *Les faux-monnayeurs*.

Premier roman, según reza la dedicatoria del libro a Roger Martin du Gard; *anti-novela*, para los partidarios de la estética realista. *Les faux-monnayeurs* es también, para quienes valoran la obra de Gide desde el punto de vista estético —“le seul où il faille se placer pour parler de mon œuvre sainement”, escribe Gide en su diario⁵⁹—, una *novela de novelas* y una *crítica de la*

⁵⁸ Wölfflin, Heinrich: *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art. Le problème de l'évolution du style dans l'Art moderne*, trad. de Claire y Marcel Raymond. Brionne: Monfort, 1989, p. 12. El círculo de Bajtín trató de teorizar la misma idea en sus reflexiones sobre la evolución de las marcas del discurso referido, incluso la novela polifónica, característica de la segunda línea estilística. Esta idea es la que encauza mis anteriores estudios.

⁵⁹ Gide, André: *Journal*, 25-IV-1918, citado por Chartier, Pierre: “*Les faux-monnayeurs*” d'André Gide. Paris: Gallimard (Folio), 1991, p. 10.

novela desde la novela que “renoue avec les intuitions géniales de Cervantes”⁶⁰.

Por eso, e incluso si la obra de Gide contó en su día con algunos detractores o lectores escépticos, hoy son casi unánimes los críticos que suscribirían el balance de Henri Godard:

Gide [...] fait en un seul livre le tour de presque toutes les questions qui seront posées au sujet du roman mimétique dans les décennies suivantes, de toutes les objections qui lui seront faites, et de toutes les voies dans lesquelles on y cherchera une réponse.⁶¹

Si *Les faux-monnayeurs* encierran y resumen muchas de las cuestiones que se plantearán en las siguientes décadas respecto de la novela *mimética*, y si se acepta que se hallan en *Niebla* las mismas técnicas puestas al servicio de una misma intención crítica —lo que justifica comparación e incluso equiparación—, nos falta por examinar la visibilidad y la aceptación que tienen estas novelas —a las que, al final, volveré a sumar la de Valle-Inclán— en una historia de la literatura del siglo XX, es decir, que desborda el marco cronológico de la *première crise du roman*, tal como lo ciñó Michel Raimond (1890-1930).

AÑOS VEINTE Y CINCUENTA FRENTE A FRENTE: NOUVEAU ROMAN Y GENERACIÓN DE 1954

Es interesante observar que en este contexto más amplio, la obra de Gide pasa algo desapercibida incluso en Francia frente a los embates de los años cincuenta —años del *nouveau roman*—, verdadero símbolo de la ruptura que se instauró en las letras europeas, después de la segunda guerra mundial. Una ruptura comparable al corte que en las letras españolas instauró la guerra civil.

Así, después de dedicar un capítulo a la dimensión modernista de la obra de juventud de Gide y otro a la renovación proustiana, Godard abre el capítulo dedicado a la novelística de los años veinte («L’offensive des années vingt»), con palabras que suenan a recordatorio:

Vingt-cinq ans avant que Sartre ne parle d’“anti-roman” à propos de Nathalie Sarraute, et trente ans avant que Robbe-Grillet ne lance la formule de Nouveau Roman, une offensive non moins ciblée et non

⁶⁰ Chartier (1991), *op. cit.*, p. 23.

⁶¹ Godard (2006), *op. cit.*, p. 94.

moins soutenue contre le roman mimétique (“traditionnel”, “classique”, “balzacien”, etc.) avait été menée au début des années 1920. On eût dit qu’en se débarassant du roman, dont le XIX^e siècle avait fait la fortune, on pensait tourner la page sur ce siècle même, dont la guerre de 1914 avait montré sur d’autres plans l’aboutissement de catastrophe. Si nous avons plus ou moins oublié cette première offensive au profit de celle des années cinquante, c’est d’abord qu’elle est restée étroitement circonscrite dans le temps. Dès avant le tournant de 1930, l’histoire allait orienter d’autres écrivains potentiellement romanciers vers des préoccupations d’un tout autre ordre, plus urgentes que la critique du genre, qui justifieraient qu’on s’accommode, en tout cas partiellement, du modèle existant.⁶²

Sin menoscabar el hecho de que, a partir de los años treinta, y más aún de los cuarenta, los novelistas de la “novela existencial” (Godard agrupa bajo este membrete a Céline, Malraux, Bernanos, Sartre, Camus...) dan la espalda a una novela que consideran esteticista en demasía y reanudan con la novela decimonónica, quizá se entienda mejor la “discreción” que llega a tener la ofensiva de los veinte si nos fijamos en que fue llevada a cabo por individuos aislados (Proust, Joyce, Gide...), desde una práctica novelesca insuperable, y no por un grupo y desde el manifiesto teorizante, como lo fue la ofensiva francesa de los años cincuenta portada por los autores del *nouveau roman*, que polemizaron abiertamente con la crítica institucionalizada⁶³. Y como lo fue también en España el realismo objetivo, luego social, defendido por los teóricos de la generación del 54 que, además de escritores norteamericanos e italianos, se valieron principalmente de los autores que Godard agrupa bajo la bandera de “novela existencial” —en particular de Sartre— para rebatir la teoría orteguiana de un arte deshumanizado que Juan Goytisolo paragona con el *nouveau roman* de Robbe-Grillet.

Por eso, si se parte de la aportación de Gide a la renovación de la novela decimonónica, resulta sorprendente leer «Sur quelques notions périmées», artículo de 1957, en el que Robbe-Grillet se ve obligado a volver sobre lugares comunes e ideas caducadas de las que la crítica habría de (volver a) deshacerse para entender le *nouveau roman*. En el ámbito francés, todo pasa, pues, como si Gide no hubiera existido:

⁶² *Ibid.*, p. 64.

⁶³ Véase Yanoshevsky, Galia: *Les discours du Nouveau Roman. Essais, entretiens, débats*. Dijon: Septentrion, 2006.

Nous sommes tellement habitués à entendre parler de “personnage”, d’“atmosphère”, de “forme” et de “contenu”, de “message”, du “talent de conteur” des “vrais romanciers”, qu’il nous faut un effort pour nous dégager de cette toile d’araignée et pour comprendre qu’elle représente une idée sur le roman (idée toute faite, que chacun admet sans discussion, donc idée morte), et point du tout cette prétendue “nature” du roman en quoi l’on voudrait nous faire croire.⁶⁴

No ha de sorprender, en cambio, el siguiente párrafo, donde se combate la innovación en nombre de la tradición —en otro artículo, Robbe-Grillet dirá en nombre de un supuesto “realismo”⁶⁵— y se tilda a quienes pretenden abrir nuevos caminos de “vanguardistas”. Lo que conduce a su rechazo, ya que, “más allá de su aparente neutralidad”, la vanguardia connota la idea de una literatura difícil, de minoría, —¿arte deshumanizado, pues?:

Plus dangereux encore, peut-être, sont les termes couramment employés pour qualifier les livres qui échappent à ces règles convenues. Le mot “avant-garde”, par exemple, malgré son air d’impartialité, sert le plus souvent pour se débarasser —comme d’un haussement d’épaules— de toute œuvre risquant de donner mauvaise conscience à la littérature de grande consommation. Dès qu’un écrivain renonce aux formules usées pour tenter de forger sa propre écriture, il se voit aussitôt coller l’étiquette “avant-garde”⁶⁶.

Y en España, ¿qué pasa con las dos obras de Unamuno y de Valle-Inclán si se reinsertan en una historia de la novela del siglo XX? ¿Se distingue en algo la visión de la literatura española de los críticos que escriben su historia en los años sesenta y setenta del discurso *adámico* de la generación del medio siglo?

Algo de ello he insinuado en el epígrafe de Juan Goytisolo, sacado del capítulo «Ortega y la novela», fechado en 1958 y publicado al año siguiente en *Problemas de la novela*, antes de ser objeto de una ampliación en el polémico artículo «Para una literatura nacional popular». Algo de ello he insinuado también al mostrar el malentendido que conlleva la etiqueta *arte deshumanizado* aplicada, por ejemplo, en 1924, a la obra de Pirandello y recuperada por Gil Casado en los años noventa para hablar de

⁶⁴ Robbe-Grillet, Alain: «Sur quelques idées périmées», en: *Pour un nouveau roman*. Paris: Minuit, 1957, p. 25.

⁶⁵ Robbe-Grillet, Alain: «Du réalisme à la réalité», *ibid.*, pp. 135-144.

⁶⁶ Robbe-Grillet, «Sur quelques idées périmées», *ibid.*, pp. 25-26.

Niebla. (No sin razón los autores de la “generación del 1927”, Guillén a la cabeza, rechazaron sistemáticamente los adjetivos *puro* y *deshumanizado*). Y más allá de la insinuación, algo de ello he anticipado al situar, al margen de los demás libros que cuentan entre las mejores historias de la novela de posguerra, el estudio de Darío Villanueva, quien estudió la reducción temporal en la novela española de posguerra sin descuidar sus antecedentes europeos y españoles.

Dejando de lado a Alborg y de Nora, pienso ante todo en los trabajos de Gonzalo Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)* (1970, 1ª ed.) y de Santos Sanz Villanueva, *Tendencias de la novela española actual (1950-1970)* (1973, 1ª ed.). Pienso también en los libros de Pablo Gil Casado, *La novela social española (1920-1971)* (1968, 1ª ed.; 1973, 2ª ed. corregida y aumentada) y *La novela deshumanizada española (1958-1988)* (1990), que ocupan un lugar aparte al ser los únicos en los que se establecen claros vínculos entre la novela de posguerra y la anterior, además de señalarse explícitamente el papel que —en todos ellos— desempeña *La deshumanización del arte* de Ortega y Gasset. A estas historias de la novela española de aquel tiempo, sumo el modesto *De Galdós a Robbe-Grillet* (1972) de Laureano Bonet, cuyo título puede ponernos en la pista del curioso fenómeno que quisiera comentar.

En realidad, el librito de Bonet delata mejor el salto —hacia delante o hacia atrás— que dieron de forma sistemática no solamente los novelistas de los años cincuenta, sino también los críticos de los setenta a la hora de escribir una supuesta historia de la literatura española.

Y se puede resumir así: «De Galdós a Castellet y Goytisolo», si reformulamos el título de Bonet con el nombre de quienes dieron a conocer en España, a finales de los cincuenta, ¿el pensamiento?, ¿la obra? ¿el nombre? de Robbe-Grillet, teórico, lo acabamos de ver, del *Nouveau Roman*.

¿Lo que sugiere que nada pasó del primero a los otros dos? Es lo que parece desprenderse de la presentación de Sanz Villanueva cuando afirma:

Desde nuestra perspectiva de 1971 el panorama de la novelística española de la Península no puede ser más triste. La guerra civil tiene literariamente [...] el efecto de una ruptura total, ruptura con la tradición y pérdida de una referencia, de un punto de engarce al que acudir. Ni la generación del 98 —por su carácter muchas veces demasiado personalista— ni la del 27 —fundamentalmente lírica— podían aportar

este entronque para nuestra narrativa. Entronque que luego buscarán nuestros novelistas en la admiración de Galdós.⁶⁷

¿Significa que los representantes de la escuela de Barcelona ocuparon el lugar del *Nouveau Roman* en la historia de la literatura española? Es lo que insinúa Bonet. Ahora bien, ¿qué encontraron en Robbe-Grillet los dos teóricos de la “generación de 1954”? Y más aún ¿en nombre de qué se valieron del *nouveau roman*?, que, según vimos, parece más próxima a la ofensiva antimimética de los años veinte que del realismo decimonónico —sea de Balzac, sea de Galdós—. ¿No estuvieron más próximos de un Jean-Paul Sartre en sus respectivos *La hora del lector* (1957) y *Problemas de la novela española* (1959)?, lo que justificaría que se retocara incluso el título de Bonet, proponiendo un «De Galdós a Sartre».

No se trata de exponer con todo detalle el contenido de aquellos dos libros, que han hecho más que época. Ahora bien, sería importante evaluar el papel que —igual que *La deshumanización del arte*— tuvieron en la redacción posterior de las historias de la novela española del siglo XX. Porque daríamos quizá con uno de los obstáculos que se habría de salvar para escribir el primer capítulo de esta historia de la novela europea atenta a la *evolución de sus formas*.

Vamos por parte. Y empezaré por el libro de Castellet, que fue reeditado en 2001, con un largo estudio del mismo Laureano Bonet y acercado —de forma poco crítica— a los trabajos de Roman Ingarden —al que Castellet llegó a mencionar, es cierto— Wolfgang Iser o Umberto Eco. Más interesante aún en el marco de este trabajo es la curiosa proximidad que Luis Álvarez-Castro ve entre el interés por el lector que manifiesta Castellet en los años cincuenta e ideas de Unamuno acerca del lector co-autor —de un lector cómplice, diría yo, requerido por novelas que descansan en la ironía⁶⁸. ¿Encontraríamos ahí un eslabón perdido que desmentiría la idea de Bonet, quien reprocha a Castellet y Goytisolo el “no parecer estar interesados en descubrir, si no precedentes, sí, al menos, una cierta ligazón, por borrosa que sea, entre la novela de la segunda mitad del siglo XIX

⁶⁷ Sanz Villanueva (1973), *op. cit.*, p. 41.

⁶⁸ Véase Álvarez-Castro (2015), *op. cit.*: Álvarez-Castro profundiza en este libro en temas abiertos en su tesis doctoral *La función del lector en la prosa metaliteraria de Miguel de Unamuno*, 2005. Véase también mi estudio *Arte de escribir e ironía en la obra narrativa* (2004), donde distingo entre dos tipos de lectores, el lector ingenuo y el lector cómplice, al que Unamuno habla al oído (Cap. X, «La ironía, un *ethos* intencional del autor», pp. 207-223.

y la narrativa surgida tras la guerra civil"⁶⁹? La cosa no es tan fácil. Y lo es menos aún si vemos que Bonet da por sentado que el salto ha de llevarnos a la novela de la Restauración.

Tal como indica el título *La hora del lector*, para Castellet, el lector de su tiempo está llamado a adquirir una mayor importancia en la novelística calificada de "moderna", ya que la gradual desaparición del autor —objeto del primer capítulo que versa sobre las «Técnicas de la literatura sin autor»— se ha traducido por un "progresivo oscurecimiento de la expresión y una complejidad narrativa". "Nada más fácil de comprobar", añade Castellet, quien se vale de tres autores canónicos de la narrativa —no española— de los años veinte: Joyce, Kafka, Faulkner para ilustrarlo. Obviamente, el oscurecimiento de la expresión y la complejidad narrativa no son exclusivos de los tres ejemplos, sino "común a todo el arte moderno", lo que conlleva una dificultad de comprensión en un "público poco preparado"⁷⁰. Por supuesto, erraríamos si viéramos en esta constatación una actualización de *La deshumanización del arte* de Ortega y Gasset, quien no sólo vio, sino defendió el hermetismo del arte nuevo que había vinculado con su difícil recepción. Castellet, al contrario, insiste en los deberes y las obligaciones recíprocas que ahora vinculan a escritores y lectores en un "doble acto de humildad"⁷¹. Mientras el lector ha de esforzarse para adentrarse en la lectura de obras más difíciles y estar dispuesto a "descifrar pasajes oscuros, reconstruir el *puzzle* anecdótico, llenar los frecuentes vacíos"⁷², "el escritor ha de ser fiel a sí mismo y fiel a las íntimas exigencias de su obra"⁷³, pero también ha de "evitar las tentaciones de la experimentación, que no le conducirán más que a complicaciones y dificultades expresivas absolutamente gratuitas"⁷⁴. En los siguientes capítulos, la relación de igualdad se sostiene a duras penas al tomarse acta de la dificultad en la que se encuentra el lector medio para "acceder con toda normalidad al proceso creador de la lectura"⁷⁵. Por eso, Castellet no tarda en mostrarse partidario de la dimensión social, cuando no pragmática de la literatura. Idea que se puede resumir con la siguiente declaración:

⁶⁹ Bonet, Laureano: *De Galdós a Robbe-Grillet*. Madrid: Taurus, 1972, p. 15.

⁷⁰ Castellet, José María: *La hora del lector*, ed. de Laureano Bonet. Barcelona: Península, [1957] 2001, p. 38.

⁷¹ *Ibid.*, pp. 57-65.

⁷² *Ibid.*, p. 48.

⁷³ *Ibid.*, p. 58.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 61.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 67.

Son muchos ya los que conciben la literatura como una misión social que se cumple en dos estadios encaminados a un mismo fin, siendo estos estadios —desde el punto de vista del escritor— una *revelación* y una *propuesta*, y el fin la *liberación* de escritor y lector.⁷⁶

Al resaltar estas ideas, no pretendo ignorar la especificidad de un contexto nacional, “de un estilo correspondiente a una mentalidad y a una cultura muy de un tiempo y un lugar determinados” —como apunta Castellet, en una brevísima nota que acompaña la reedición crítica en mano de Bonet—. Por eso, y como ha mostrado Geneviève Champeau de forma convincente, no podemos menoscabar el contradiscurso contra el que se yergue, ni llamarnos a engaño con el título de una obra que, muy poco tiene que ver con los trabajos de semiótica de Iser o Eco.

La evolución de Castellet a lo largo de los años cincuenta y su apertura e interés por los *problemas de escritura* fue más bien una involución⁷⁷. Como era de esperar, la instrumentalización sistemática de la literatura y del lenguaje solamente podía conducir a una nueva condena radical de todo trabajo de escritura. Sartre y Robbe-Grillet no eran tan fáciles de compaginar, como vimos antes al leer que Sartre descalificó la narrativa de Robbe-Grillet, cuyos trabajos son más bien deudores de Roland Barthes⁷⁸. La involución de Castellet encontrará un eco más nítido en *Problemas de la novela* de Juan Goytisolo, pero arraigaba ya en el capítulo de *La hora del lector* dedicado a las «Técnicas de la literatura sin autor». En este, Castellet compara brevemente la narrativa de los siglos XIX y XX, y constata que su evolución se caracteriza por la desaparición del autor omnisciente y la consiguiente búsqueda de nuevos puntos narrativos. Entre ellos, menciona los relatos en primera persona, el monólogo interior —característicos de los años veinte, como vimos antes— a los que añade la narración objetiva, que sería propia de su época. Ésta es la que justifica el interés —bastante superficial— de Castellet por el *Nouveau Roman*, del que no entiende, sin embargo, el objetivo final: “dégager l’objet de tout anthropocentrisme pour lui restituer son opacité”⁷⁹. Además, los teóricos de la generación de 1954 tratan rápidamente de imponer la narración objetiva como única forma de narración, siendo las dos prime-

⁷⁶ *Ibid.*, p. 60.

⁷⁷ Véase Champeau, Geneviève: *Les enjeux du réalisme dans le roman sous le franquisme*. Madrid: Casa Velázquez, 1993.

⁷⁸ Véase Yanoshevsky (2006), *op. cit.*, p. 98.

⁷⁹ Champeau (1993), *op. cit.*, p. 75.

ras teñidas de subjetivismo. Relacionan la narración objetiva que su generación encarnaría —nuevo eslabón, pues, de la cadena— con una lectura algo sesgada de las obras de Faulkner y Dos Passos, que conocieron gracias al estudio de Claude-Edmonde Magny, *L'âge du roman américain*, donde se compara la estética del cine y la novela. Finalmente, y con esto acabo esta presentación, es interesante observar que antes de mencionar estas técnicas nuevas, Castellet había dedicado un breve apartado a “la rebelión de los personajes”, considerada, sin embargo, como simple síntoma de una transición. Si bien citaba *Seis personajes en busca del autor* de Pirandello y *Niebla* de Unamuno, no veía en ellas más que “burdas ficciones” que revelan “la *mauvaise conscience* del autor frente a sus personajes”. Obras pequeño burgueses, se entiende, en las que se pasan por alto las técnicas del punto de vista.

Veamos ahora lo que advino de la literatura española (en particular, de Unamuno) en *Problemas de la novela* de Juan Goytisolo. Como en el caso de Castellet, no se trata de presentar aquí el conjunto de este trabajo, del que Juan Goytisolo se distanció claramente a partir de los sesenta y del que, como él mismo declaró hace poco, no es para nada deudora su obra de ruptura y menos aún madura⁸⁰. Más aún que *La hora del lector*, cito, pues, *Problemas de la novela* como un documento histórico. Y me ciño a este trabajo y a «Para una literatura nacional popular», del mismo año, con vistas a aclarar la extraña relación que Juan Goytisolo mantiene con la obra de Robbe-Grillet, teórico del *nouveau roman*, extraña porque nos devuelve a... *La deshumanización del arte*.

En «Para una literatura nacional popular», Juan Goytisolo se encargó, “una vez muerto Ortega y Gasset”, de establecer “el balance de los logros y errores del orteguismo”, cuya influencia decía detectar entre “los escritores modernistas y la generación de la Dictadura”, lo que explicaba que se pudiera hacer la economía de todas ellas. Y si Castellet llegaba a citar unos párrafos sueltos de *Ideas sobre la novela*, en los que Ortega defiende la supremacía de la presentación sobre la narración —lo que le permitía acercar al filósofo español a Sartre o a Magny, quienes en los años cincuenta defendían la superioridad de la narración objetiva frente a todo tipo de relato subjetivo—, Goytisolo incide ahora en la peligrosidad de *La deshumanización del arte*. Extrae citas que le permiten mostrar que “el arte es, pues, según Ortega, un juego gratuito propio de aristócratas”. Y algunas líneas más tarde añade:

⁸⁰ Goytisolo, Juan: «Prólogo» a *Obras completas. I* (2005), *op. cit.*, pp. 15-18.

Esta concepción aristocrática y minoritaria del arte no es específicamente orteguiana. En esta misma época —los llamados “felices veinte” en otros países de Europa, como Francia e Italia— la novela, como testimonio o propuesta de una realidad determinada, era objeto, asimismo, de encarnizados ataques.

Como se ve, Juan Goytisolo traza paralelos entre *La deshumanización del arte* y la narrativa europea de los años veinte, considerando que ambas radican en el divorcio entre el escritor y la sociedad, que tanto él como antes Castellet pretenden superar. Mas, prisionero de la estética del reflejo del realismo social —y del compromiso sartreano—, no tarda en declarar que “mientras Galdós y Baroja reflejan la vida española del siglo XIX y comienzos del XX, los libros de Miró, Benjamín Jarnés, Pérez de Ayala, no reflejan nada”. Y si lamenta después las consecuencias que ha tenido la teoría orteguiana en España, vuelve a la idea de un divorcio cuando asegura que en Francia los escritores han salido del callejón esteticista de los años veinte... para reanudar la corriente del realismo decimonónico:

Al cabo de más de treinta años de distancia, puede afirmarse que las consecuencias de la teoría orteguiana de la deshumanización del arte han sido incalculables y que sus efectos pesan, todavía, sobre la vida cultural del país. Pues mientras en Francia, por ejemplo, la obra de los años treinta entronca con la línea realista de Zola y Balzac, reanudando el contacto interrumpido por los novelistas estetas, en España, la situación creada por la guerra ha perpetuado —como veremos luego—, independientemente del fenómeno orteguiano, el peligroso divorcio entre el escritor y la sociedad.⁸¹

Sobre la base de esto y aquello, podemos entender por qué en otros artículos de *Problemas de la novela*, Juan Goytisolo defiende a Pío Baroja contra Unamuno, y contra Ortega, claro es. Y lo hace no tanto, por cuestiones estéticas, sino también y ante todo por razones ideológicas, políticas⁸².

Si echamos un vistazo sobre la producción inmediatamente posterior de Juan Goytisolo —ante todo, sobre los artículos re-

⁸¹ En el artículo «Ortega y la novela», Juan Goytisolo pone cara a los autores de los años treinta y cita la obra de Céline, *Guilloux ou Sartre*, es decir, a quienes Henri Godard mencionaba para ilustrar el súbito retroceso respecto de la ofensiva antimimética lleva a cabo por Gide (*Problemas de la novela, op. cit.*, p. 889).

⁸² Véase el capítulo «Problemas de la novela» del libro epónimo, pp. 853-863.

cogidos en *El furgón de cola*—, veremos además que su recelo hacia la visión castellanista que vehicula la “generación del 98” —del que solamente se salva Valle-Inclán— tampoco le permitirá ver la *modernidad estética* de Unamuno. Nada extraño, si vemos en qué términos resume la teoría de la novela que Robbe-Grillet dio a conocer en periódicos y revistas antes de recogerla en su libro *Pour un nouveau roman*. Para Robbe-Grillet, escribe Juan Goytisolo, la novela habría de “convertirse en un fin en sí”:

En otras palabras, para alcanzar su objetivo —la novela *químicamente pura*— el escritor debe *deshumanizarse*.

Ortega aplaudiría, sin duda, la concepción novelesca de Robbe-Grillet. ¿No había sido él, acaso, el brillante defensor de la *novela como juego*, de la *deshumanización del arte*? Después de una hornada de escritores volcados a la monótona *descripción de lo real*, el entusiasmo con que los jóvenes abrazan la causa del *formalismo* ¿no constituiría una confirmación triunfal de sus teorías?⁸³

Los términos que he subrayado hablan por sí solo y revelan a las claras el deslizamiento sistemático entre *deshumanizado*, *juego*, *pequeño burgués*, por un lado, *humanizado*, *realista*, *socialmente comprometido*, por otro.

Inútil decir que el descubrimiento “tardío” del *Quijote*, que abrirá a Juan Goytisolo la puerta de la modernidad, de esta *destrucción creadora* de la que ha sacado tanto partido en su obra narrativa madura, no le permitió ver que el Unamuno novelista se había valido de las mismas proezas cervantinas y de su risa para superar la visión unilateral y trágica que Juan Goytisolo condenó después en “las obras del medio siglo”, valorando —valga la paradoja— la “ironía” de la pluma mortífera de Menéndez Pelayo dirigida contra los santos laicos —defendidos por Unamuno⁸⁴. En 2005, considera con razón que esta “especulación alicorta”, fruto de “lecturas a contramano” condenaría a la ineficacia la totalidad de [su] labor literaria a partir de *Don Julián*⁸⁵.

⁸³ Goytisolo (2005), *Problemas de la novela*, *op. cit.*, p. 880.

⁸⁴ Véase «Literatura y eutanasia», *El furgón de cola*, en: *Obras completas VI. Ensayos literarios (1967-1999)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006, p. 85.

⁸⁵ Goytisolo, Juan: «Prólogo» a *Obras completas. I* (2005), *op. cit.*, p. 16.

CAMINO DE UNA HISTORIA LITERARIA DE LAS FORMAS NARRATIVAS EUROPEAS

A través de esta breve incursión final en los trabajos de Castellet y Goytisolo, he intentado mostrar cómo son ellos quienes facilitaron el eje ideológico que sustenta implícitamente las historias de la novela española *de nuestro tiempo* o *actual*. Todas ellas recogen, en efecto, la idea de que la producción artística de las tres generaciones anteriores a la guerra civil —1927, 1914 y 1898— se pueden subsumir quién más, quién menos, y con excepción de Baroja, en la “consabida fórmula de la deshumanización del arte”. Y se ha de condenar ante todo en nombre de la ideología, en nombre del realismo, que es “social”. Idea, como acabamos de ver, que no es sino la del joven Goytisolo o de José María Castellet. Por eso, extraña leer que, en 1970, Gonzalo Sobejano escribe aún —y fíjense en los términos que resalto—:

El examen de Ortega representa, en el plano teórico, la culminación del proceso de *subjetivización* y *antirrealismo* que venía desenvolviéndose desde principios de siglo. Tal proceso no denota únicamente el *alejamiento del realismo* y del naturalismo del siglo anterior, por cansancio y necesidad de hallar nuevos caminos. Expresa, además, la *suficiencia de una burguesía* que, tanto desde el reducto reaccionario como desde el frente liberal, confía demasiado en valores *individualistas* (vitalismo, formalismo) y olvida, con notoria complacencia, la función que la novela puede desempeñar como *trasunto artístico de la conciencia colectiva*.⁸⁶

Así es como se llega a los años 1990 y al segundo trabajo de Pablo Gil Casado. Y se descubre que el crítico, después de defender *la novela social* en los años 1970, a partir del marxismo de Lukács y Brecht y de una recuperación del *nuevo romanticismo* de Díaz Fernández —“polo opuesto de los seguidores de Ortega y Gasset ‘que permanecen encerrados en sus torres estéticas, lejos del torrente social que nos les conmueve siquiera’”⁸⁷—, vislumbra en la *nivola* de Miguel de Unamuno un antecedente de la “nueva novela” —entiéndase “deshumanizada”— “que

⁸⁶ Sobejano (1970), *op. cit.*, p. 21.

⁸⁷ Gil Casado, Pablo: *La novela social española (1920-1971)*. Barcelona: Biblioteca Breve, [1968] 1973, segunda edición corregida y aumentada, en Biblioteca Breve, p. 95. De la misma forma, Santos Sanz Villanueva menciona la obra de Gide y recupera a Unamuno en el capítulo «Contra la novela tradicional» de su libro antes citado. Pero aquí también estamos en los años sesenta.

en la década de los sesenta, se introdujo en España por influencia del *nouveau roman* francés⁸⁸.

Tenía toda la razón Bonet: “Falta hacer entre nosotros, en fin, [...] una historia de la estética de la novela que facilite, así, el poder situar con cierta minuciosidad los límites y condicionamientos de la narrativa actual”⁸⁹. En este artículo he aspirado a echar unos primeros eslabones en esta dirección con la idea de que su progresivo establecimiento nos ayude a entender olvidos y ausencias.

A primera vista, Valle-Inclán ha salido algo mejor parado que Unamuno al menos en el marco español, ya que en los años setenta Villanueva supo ver cómo *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra* abría el camino de la reducción temporal, en su vertiente simultaneísta, que iba a estructurar obras tan emblemáticas como *El Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio, por citar sólo la novela que responde a la vez a la narración objetiva valorada por nuestros críticos. Villanueva vio también hasta qué punto la fragmentación de la novela y el deseo de Valle-Inclán de mostrar la guerra desde una perspectiva estelar, es decir, desde una multiplicidad de puntos de vista, se adelantaba quince años a la obra de Jules Romains, representante del unanimismo. Lo que se sigue ignorando en estudios sobre literatura bélica europea, en los que, al parecer, se desconocía hasta hace poco el compromiso literario de los llamados “corresponsales de guerra” españoles⁹⁰.

Al relacionar la visión estelar de Valle-Inclán con su búsqueda estética, expuesta un año antes en *La lámpara maravillosa*, es decir, con la poética del autor que lleva la impronta del ocultismo y la teosofía por las que se interesó desde su años de juventud, Villanueva no supo valorar, en cambio, la proximidad que existía entre estas corrientes y algunos intentos de la “vanguardia” europea en su valoración del simultaneísmo. Por eso el académico asevera que Valle-Inclán solamente vislumbra una posición para el narrador “que vence las limitaciones espaciotemporales hasta entonces insuperables; pero a la hora de la exposición teórica de su hallazgo se pierde en consideraciones fantásticas y taumatúrgicas”⁹¹. Por mi parte, quisiera recordar

⁸⁸ Gil Casado (1990), *op. cit.*, p. 17.

⁸⁹ Bonet (1972), *op. cit.*, p. 16.

⁹⁰ Véase Schoentjes, Pierre: *Fictions de la grande guerre. Variations littéraires sur 14-18*. Paris: Garnier, 2009.

⁹¹ Villanueva, Darío: «*La media noche: Visión estelar de un momento de guerra: Análisis y suerte de su técnica narrativa*», en: *Valle-Inclán novelista del modernismo*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2005, pp. 72-73 (Publicado inicialmente en 1978, el artículo ha conocido varias reediciones. Cito la más reciente.)

aquí las palabras clarividentes de Roger Shattuck, quien en *La época de los banquetes. Orígenes de la vanguardia en Francia: de 1885 a la Primera Guerra Mundial* escribe:

La historia de la actitud que produjo el simultaneísmo se remonta tan lejos como la conciencia humana. La mayoría de las experiencias religiosas la expresan. Sin embargo, tras haberse visto expulsada en dos ocasiones de la tradición central del arte occidental, primero por los griegos y después por el Renacimiento, ha recibido reconocimiento sólo bajo el epígrafe del conocimiento unitivo. Las sensibilidades de los místicos, los visionarios, los ocultistas y los soñadores poéticos han logrado con frecuencia una visión del universo que resultaba inefable desde el punto de vista de la composición tradicional [...]. Después del comienzo del siglo XX, los futuristas fueron de los primeros en reivindicar el simultaneísmo como técnica válida para todo.

[...] Se comprimía una sucesión natural en una superposición.

Y unas líneas más adelante Shattuck precisa que algunos autores como Apollinaire, Cendrars, Jules Romains y los pintores cubistas ampliaron esa técnica a “cualquier acontecimiento que impresionara su conciencia”, lo que lleva rápida e inexorablemente al estilo del monólogo interior de Joyce. En suma, “el simultaneísmo en las artes [...] aprehende lo que, para nuestra cultura, es un tipo nuevo de coherencia, una nueva unidad de la experiencia”⁹².

Técnicas del punto de vista, nueva psicología del personaje y modificación de las coordenadas espacio-temporales, he aquí las tres coordenadas —con sus respectivas modalidades— que se han de tener en cuenta para poder valorar la *modernidad* narrativa de Valle-Inclán y Unamuno, situándoles a la par de los creadores más destacados de la literatura europea de finales del XIX y primer tercio del siglo XX. Si bien cada modificación en un nivel tiene repercusión en los otros dos, Valle-Inclán se sitúa claramente del lado de quienes socavan las bases del relato (tiempo, espacio, personaje), mientras que Unamuno se sitúa del lado de quienes atacan la línea discursiva. De ahí la importancia tan decisiva que concede al marco inaugural de sus novelas. En él se concentra buena parte de sus ideas sobre la novela, asumidas directamente por él, entendido como narrador, o delegadas y atribuidas a personajes suyos. Responde a cierto es-

⁹² Shattuck, Roger: *La época de los banquetes. Orígenes de la vanguardia en Francia de 1885 a la Primera guerra mundial* (original en inglés, 1957). Madrid: Visor, 1991, pp. 284-285. Véase Vauthier / Santos Zas, (2015), *op. cit.*

bozo trazado por Borges, quien dice: “El prólogo, cuando son propicios los astros, no es una forma subalterna de brindis; es una especie lateral de la crítica”⁹³.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez-Castro, Luis: «Nivola y metaficción en la narrativa española de vanguardia», *Ínsula* 807 (2004), pp. 9-13.
- *La palabra y el ser en la teoría literaria de Unamuno*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2005.
- *Los espejos del yo: Existencialismo y metaficción en la narrativa de Unamuno*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca (en prensa).
- Amorós, Andrés: *Introducción a la novela contemporánea*. Madrid: Anaya, 1971.
- Bakhtine, Mikhaïl: *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard (Tel), 1984.
- Balseiro, José A.: *El Vigía II. Unamuno, Pérez de Ayala, Hernández-Catá*. Madrid: Mundo Latino, 1928.
- Batchelor, Ronald E.: «Gide et Unamuno: sotie ou nivola?», *Nottingham French Studies*, IX, 1 (mayo 1970), pp. 44-53.
- Bonet, Laureano: *De Galdós a Robbe-Grillet*. Madrid: Taurus, 1972.
- Borges, Jorge Luis: *Prólogo de prólogos*. Buenos Aires: Torres Agüero, 1975.
- Campomar Fornieles, Marta: «El texto en su contexto histórico», *Incipit*, V (1985), pp. 53-79.
- Castellet, José Maria: *La hora del lector*, ed. de Laureano Bonet. Barcelona: Península, [1957] 2001.
- Castro, Américo: *El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos*. Madrid: Trotta, 2002.
- Champeau, Geneviève: *Les enjeux du réalisme dans le roman sous le franquisme*. Madrid: Casa Velázquez, 1993.
- Chartier, Pierre: “*Les faux-monnayeurs*” d’André Gide. Paris: Gallimard (Folio), 1991.
- Daniel-Rops, Henri: *Carte d’Europe*. Paris: Perrin, 1928.

⁹³ Borges, Jorge Luis: *Prólogo de prólogos*. Buenos Aires: Torres Agüero, 1975, p. 8.

- Dehennin, Elsa: «Narratología y estilística», en: Dehennin, Elsa/ Haverkate, Henk (eds.): *Lingüística y estilística de textos*. Amsterdam: Rodopi, 1994, pp. 75-87.
- «En defensa de la modernidad poética española. "Mantener la entelequia/ activa"», en: Dehennin, Elsa/ De Paepe, Christian (eds.): *Principios modernos y creatividad en la poesía española contemporánea*. Amsterdam: Rodopi, 2009, pp. 219-238.
- Friedman, Edward H.: *Cervantes in the Middle. Realism and Reality in the Spanish Novel from Lazarillo de Tormes to Niebla*. Newark: Juan de la Cuesta, 2006.
- Garrido Ardila, Juan Antonio: «Miguel de Unamuno: Génesis de la novela contemporánea», *Ínsula*, 807 (2014), pp. 2-6.
- Gide, André: *Les faux-monnayeurs*. Paris: Gallimard (Folio), [1925] 2013.
- Gil Casado, Pablo: *La novela social española (1920-1971)*. Barcelona: Biblioteca Breve, [1968] 1973, 2ª ed. corregida y aumentada.
- *La novela deshumanizada española (1958-1988)*. Barcelona: Anthropos, 1990.
- Godard, Henri: *Le roman modes d'emploi*. Paris: Gallimard, 2006.
- Goytisolo, Juan: *Problemas de la novela*, en: *Obras completas I, Novelas y ensayo (1954-1959)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005.
- *Obras completas VI. Ensayos literarios (1967-1999)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006.
- Gullón, Ricardo: *El jardín interior de la burguesía. La novela moderna en España (1885-1902)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003.
- Juan Bolufer, Amparo (de): «Las dos versiones de *La Media Noche* de Valle-Inclán y la aplicación a la práctica literaria del concepto de visión estelar», en: Márquez, Miguel A./ Ramírez de Verger, Antonio/ Zambrano, Pablo (eds.): *El retrato literario. Tempestades y naufragios. Escritura y reelaboración*. Huelva: Universidad de Huelva, 2000, pp. 551-559.
- Jung, Carl Gustav: «Ulises», *Revista de Occidente*, XI (1933), pp. 113-149.
- Krysinski, Wladimir: *Encrucijada de signos. Ensayos sobre la novela moderna*. Madrid: Arco Libros, 1997.
- Mainer, José-Carlos: *La Edad de Plata (1902-1939)*. Madrid: Cátedra, 1983.
- «El modernismo como actitud», en: *Historia y crítica de la literatura española. 6/1. Modernismo y 98. Primer suplemento*. Barcelona: Crítica, 1994, pp. 45-52.
- «La crisis de fin de siglo: la nueva conciencia literaria», en: *Historia y crítica de la literatura español*, vol. 6/1: *Modernismo y 98. Primer suplemento*. Barcelona: Crítica, 1994, pp. 3-10.

Bénédicte Vauthier

- *Historia de la literatura española*, vol. 6: *Modernidad y nacionalismo. 1900-1939*. Barcelona: Crítica, 2010.
- Ortega y Gasset, José: *La deshumanización del arte*, en: *Obras completas*, vol. III: 1917/1925. Madrid: Taurus, 2005, pp. 845-877.
- Øveraas, Anne-Marie: *Nivola contra novela*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1993.
- Pavel, Thomas: *La pensée du roman*. Paris: Gallimard, 2003.
- Porqueras Mayo, Alberto: *Temas y formas de la literatura española*. Madrid: Gredos, 1972.
- Raffa, Piero: *Vanguardia y realismo*. Barcelona: Ediciones de cultura popular, 1967.
- Raimond, Michel: *La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*. Paris: Corti, 1966.
- Robbe-Grillet, Alain: *Pour un nouveau roman*. Paris: Minuit, 1957.
- Roberts, Stephen G. H.: *Miguel de Unamuno o la creación del intelectual español moderno*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2007.
- Santos Zas, Margarita: «Presentación» de «Ramón del Valle-Inclán: Vida y obra», *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*, <http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/catedravalleinclin/pcuartonivel7c3b.html?conten=autor&pagina=autor2.jsp>, también en: «Estéticas de Valle-Inclán», *Ínsula*, 531 (1991), pp. 9-10.
- Sanz Villanueva, Santos: *Tendencias de la novela española actual (1950-1970)*. Madrid: EDICUSA, 1972.
- Schoentjes, Pierre: *Fictions de la grande guerre. Variations littéraires sur 14-18*. Paris: Garnier, 2009.
- Scotto di Carlo, Assunta Claudia: «Il vissuto e il narrato». *I Recuerdos de niñez y de mocedad di Miguel de Unamuno*. Pisa: Edizioni ETS, 2012.
- Shattuck, Roger: *La época de los banquetes. Orígenes de la vanguardia en Francia de 1885 a la Primera guerra mundial*. Madrid: Visor, 1991 [ed. orig. en inglés 1957].
- Sobejano, Gonzalo: *Novela española de nuestro tiempo*. Madrid: Prensa Española, 1970.
- Tanganelli, Paolo: *Unamuno fin de siglo. La escritura de la crisis*. Pisa: Edizioni ETS, 2003.
- Unamuno, Miguel de: *Niebla*, ed. de Armando F. Zubizarreta. Madrid: Castalia, 1995.
- *Epistolario inédito I (1894-1914)*, ed. de Laureano Robles. Madrid: Espasa Calpe, 1991.
- *Amor y pedagogía. Epistolario Miguel de Unamuno/ Santiago Valentí Camp*, ed. de Bénédicte Vauthier. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.

- Urrutia Jordana, Ana: *La poetización de la política en el Unamuno exiliado. "De Fuerteventura a París" y "Romancero del destierro"*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2003.
- Urrutia, Jorge: *La pasión del desánimo. La renovación narrativa de 1902*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.
- Urrutia, Manuel María: *Evolución del pensamiento político en Unamuno*. Bilbao: Universidad de Deusto, 1997.
- Vauthier, Bénédicte: *"Niebla" de Unamuno. A favor de Cervantes, en contra de los cervantófilos*. Bern: Peter Lang, 1999.
- «Miguel de Unamuno y André Gide ante el espejo», *CCMU*, 37 (2002), pp. 91-111.
- *Arte de escribir e ironía en la obra narrativa de Miguel de Unamuno*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, 2004.
- «Del realismo de bambalinas al realismo interior y estilístico. Miguel de Unamuno frente a Benito Pérez Galdós», en: Fabry, Geneviève/ Canaparo, Claudio (eds.): *El enigma de lo real: Las fronteras del realismo en la narrativa del siglo XX*. Bern: Peter Lang, 2007, pp. 23-48.
- / Santos Zas, Margarita: «*La media noche. Visión estelar de un momento de guerra* (1917) de Ramón del Valle-Inclán. Génesis de un relato desde la vanguardia», *Romanische Forschungen*, CXXVII, 3 (2015), pp. 328-348.
- Villanueva, Darío: *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Barcelona: Anthropos, [1977] 1994, 2ª ed.
- *Valle-Inclán, novelista del modernismo*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2005.
- Wölfflin, Heinrich: *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art. Le problème de l'évolution du style dans l'Art moderne*, trad. de Claire y Marcel Raymond. Brionne: Monfort, 1989.
- Yanoshevsky, Galia: *Les discours du Nouveau Roman. Essais, entretiens, débats*. Dijon: Septentrion, 2006.