

## VARIACIONES EN TORNO A UN MUNDO METAFICCIONAL

Alejandro Hernández Pérez

Universidad de La Laguna

*A Isabel Castells,  
mi madrina,  
mi faro quijotesco,*

**Resumen:**

En este artículo pretendemos establecer las relaciones existentes entre la literatura francesa y la literatura española a través del estudio de la metaficción en tres figuras y obras distintas: Raymond Queneau y *Le Vol d'Icaré* (1968), Miguel de Cervantes y *Don Quijote de la Mancha* (1605-1615) y Miguel de Unamuno y *Niebla* (1914), novelas y autores en los que encontramos determinados elementos narrativos que nos permiten establecer las bases de nuestra investigación. Así, nos adentraremos en el terreno de la autoconsciencia narrativa y de la autoría al tratarse de dos elementos fundamentales dentro de los estudios metaficcionales.

**Palabras claves:**

metaficción, Cervantes, Unamuno, Queneau

**Abstract:**

In this article we pretend to set up the connections between the French literature and the Spanish literature through the metafictional studies in three different figures and works: Raymond Queneau and *Le Vol d'Icaré* (1968), Miguel de Cervantes and *Don Quijote de la Mancha* (1605-1615) and Miguel de Unamuno and *Niebla* (1914), novels and authors in which we find certain narrative elements that allow us for establishing the basis of our investigation. In this way, we study thoroughly the field of the narrative self-awareness and the authorship, two essential elements in metafictional studies.

**Keywords:**

metafiction, Cervantes, Unamuno, Queneau

Sin lugar a dudas, el siglo xx es uno de los grandes momentos de la literatura francesa: citar nombres como los de Albert Camus, Jean-Paul Sartre o André Breton supone señalar a grandes figuras del existencialismo y surrealismo francés. Sin embargo, hay otros autores que no resuenan tanto en la historiografía literaria universal, pero cuya obra creativa merece un reconocimiento esencial en ella. Tal es el caso de Raymond Queneau, autor francés desconocido por muchos, tanto dentro como fuera de Francia, pero en quien converge

todo el deseo de originalidad y creatividad, toda la inquietud innovadora y vanguardista, todo el trabajo de exploración y potencialidad del lenguaje, todo el esfuerzo, en suma, de renovación estética que supuso el recién terminado siglo xx, no solo en Francia sino en todo el mundo [...]. Porque nos encontramos ante una de las personalidades más inquietas y polifacéticas, más decididamente modernas, que poblaron el París vanguardista desde el surrealismo en los famosos Años Veinte hasta el Nouveau Roman, ya en la década de los sesenta. (REYES DE LA ROSA, 2006: 13)

No es mi intención describir o señalar aspectos biográficos de Queneau que poco vienen al caso que aquí me propongo estudiar, pero es cierto que es importante tener en cuenta en qué momento nace y se produce la obra del citado autor, algo que es fundamental de

para el desarrollo de su creación literaria.<sup>1</sup> ¿Dónde radica, pues, la importancia de su obra? «En haber sido capaz de sacar partido de la burla irónica del lenguaje, [en haber desconfiado] de la forma canónica [...] [y en haber abierto] un espacio nuevo, de infinitas posibilidades a la creación literaria» (REYES DE LA ROSA, 2006: 22),

Me atrevería a aventurar, sin errar, que las palabras del profesor de la Universidad de Córdoba fueron escritas pensando en toda la obra de Queneau, pero sobre todo destacando la importancia de su pieza más conocida: *Exercices de style* (1947). Este último es el libro con el que el autor que vertebra este trabajo se da a conocer tanto dentro como fuera del panorama literario francés, una obra esencial en el desarrollo de la historiografía literaria por todo lo que ella misma conlleva. Sin embargo, no será esta la pieza en la que me detenga para analizar al creador del heterónimo Sally Mara, sino que, por razones que más abajo se explican, me centraré en la obra que cierra su ciclo novelesco: me refiero, se entiende, a *Le Vol d'Icaré* (1968), una novela de corte pirandelliano cuyas referencias enmarcan todo el ciclo metaficcional español que se inicia en el siglo xvi –incluso antes, con autores como Bartolomé de

1/ «La obra de Queneau nace entre las dos guerras mundiales, con el surrealismo y se desarrolla al mismo tiempo que el existencialismo sartriano y la literatura del absurdo de Beckett, en un momento de crisis de confianza de los intelectuales y los escritores en el lenguaje y en la propia expresión literaria [...]. Toda la literatura de Queneau ilustra perfectamente esa crisis y el recelo que suscitan todas las formas de expresión artística» (REYES DE LA ROSA, 2006: 22).

Torres Naharro— y que llega hasta nuestro más radiante presente.

Queneau ofrece al lector una historia absolutamente genial que alberga tantas lecturas como lectores pueda tener. Si bien antes señalaba que las palabras que escribió José Reyes de la Rosa se referían claramente a la obra más conocida del autor, considero que pueden ser aplicadas a la pieza que aquí pretendo estudiar, porque Queneau, en este humorístico e ingenioso libro cuasimitológico, también pone de manifiesto los límites de la lengua y la literatura basándose en su capacidad creativa, introduciendo al que accede a ella en un entorno ficticio que ciertamente desconoce, valga la redundancia, sus propios límites.

Parece quedar claro de mi discurso que, desde las muchas perspectivas que pueden ser adoptadas para el estudio de esta obra, he decidido centrarme en el mundo metaficcional que en ella se vislumbra, ya que esa «modernidad» de la que habla Robbe-Grillet al referirse a la obra de Queneau es más que palpable en este sentido.<sup>2</sup> Queneau, de forma consciente o no, continúa con una longeva temática (de)formada por autores que van desde la Edad de Oro hasta el mismísimo siglo xx: lo que hace este autor es, precisamente, deformar una realidad perfectamente establecida hasta entonces y proponer una visión completamente novedosa que hasta ahora no había sido vista. Ni Cervantes, ni Borges, ni Unamuno, ni Lope, ni Pirandello —acaso este último sí lo hace— nos presen-

2/ «Queneau es, junto con Raymond Roussel [...] el inventor de una literatura francesa verdaderamente moderna» (REYES DE LA ROSA, 2006: 22),

tan en la primera página del primer capítulo de un libro a un autor que ha perdido al personaje de la novela que estaba escribiendo; dicho con otras palabras, nos encontramos ante una novela que está dentro de otra novela:

Nada de Ícaro, ni sobre ni entre las hojas.

Busca debajo de los muebles, abre los armarios, mira en el baño: ni rastro de Ícaro. (QUENEAU, 2007: 7)

Y aunque pueda parecer contraproducente, estos primeros momentos narrados no cobrarán sentido hasta que llegue el final de la historia, donde se planteará uno de los vértigos —sin duda, el principal— de la novela y, por ende, del lector: «**TODOS. ¡Está cayendo! ¡Está cayendo! ¡Se va a estampar contra el suelo!** HUBERT (cierra su manuscrito sobre Ícaro). Todo ha sido como estaba previsto; he terminado mi novela». (QUENEAU, 2007: 194) Esta última frase, aparte de demostrar la genialidad de un autor como Queneau, sitúa al lector ante un final completamente abierto y disyuntivo: ¿la novela que está siendo escrita dentro de El vuelo de Ícaro es independiente de ella o, por el contrario, es ella en sí misma? Podría pensarse, sin duda, que las dos novelas son mundos completamente distintos pero conectados, por converger en ambos personajes y situaciones similares: una escribe a la otra, pero siendo independientes.

Ahora bien: ¿no existe también la posibilidad de que se trate de una sola novela? ¿No puede ser que Queneau sea Hubert y que El vuelo de Ícaro esté siendo escrito dentro de la propia novela? Dicho con otras palabras: ¿no puede ser que Queneau nos esté mos-

trando su mundo, su realidad de escritor en la que su novela se escribe a sí misma? A mi juicio, la clave está en el final: si mezclamos todo lo que señalaba al comienzo, las palabra de Reyes de la Rosa y el carácter eminentemente creativo de Queneau, esta última versión es, para mí, la correcta. El francés introduce al lector en un laberíntico laberinto creativo, en un crucigrama de letras que se mueven y que se crean a sí mismas: El vuelo de Ícaro, estoy seguro, es una historia que se escribe y se vive a sí misma a medida que va siendo leída y escrita; o, siguiendo la terminología de la doctora Isabel Castells Molina, *Le Vol d'Icare* es una novela escritivida.

Está claro que en este punto, y tras haber citado solo dos pequeños párrafos de la novela, surgen las reminiscencias de varios autores a los que ya he nombrado en este trabajo: Cervantes y Unamuno se convierten en referencias claves de comparación creativa en lo que a este mundo se refiere, porque ambos desarrollan la metaficción en obras esenciales de la literatura española y, al mismo tiempo, ofrecen una perspectiva cercana pero a la vez distante de la obra que aquí estoy analizando. El terreno metaficcional en la magna obra de las letras españolas es innegable, ya que Cervantes introduce en la «Segunda Parte» del Quijote la «Primera Parte» como elemento de la narración a través de Sansón Carrasco:

anoche llegó el hijo de Bartolomé Carrasco, que viene de estudiar de Salamanca, hecho bachiller; y yéndole yo a dar la bienvenida me dijo que andaba ya en libros la historia de vuestra merced, con nombre del Ingenioso Hidalgo don Quijote de

la Mancha; y dice que me mentan a mí en ella con mi mismo nombre de Sancho Panza, y a la señora Dulcinea del Toboso, con otras cosas que pasamos nosotros a solas, que me hice cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió (CERVANTES, 2004: 702-703).

El contraste entre los distintos fragmentos que hasta ahora he citado podrían dejar entrever que Queneau es mucho más moderno que Cervantes, ya que el madrileño en ningún momento traslada a sus personajes fuera del manuscrito para el que fueron escritos: Don Quijote siempre se encuentra dentro de la novela que le otorga su existencia, a diferencia de Ícaro, que (no) sale de la historia para la que ha sido creada. Ahora bien, ¿es esto realmente así? La técnica queniana, si bien no se ejecuta de esta forma en el Quijote, puede ser vista cuando Cervantes enfrenta a sus personajes de la novela a su propia historia. Y no solo eso, sino que además introduce la historia de Avellaneda, en la que también existe otro Don Quijote, que también es ficticio, pero mucho más que el primero, por no ser de origen cervantino. La única diferencia que podría ser destacada es que la novela siglodoresca no está vacía, a diferencia de la francesa, ya que sigue albergando a unos personajes que se enfrentan a sí mismos. A mi modo de ver, Cervantes está por delante de Queneau, porque este último niega la posibilidad de sentir el vértigo de la autoconsciencia con el personaje, a diferencia de aquel.

Pero, por si fuera poco, Cervantes alberga tal conciencia creativa que no solo presenta a un personaje per se, sino que nos muestra

la que parece ser la única cara de un poliedro que en realidad no es más que una de sus partes, ya que Don Quijote tiene tantas perspectivas como se quiera: así, está «el de Cide Hamete Benengeli (el de tinta), el de Avellaneda (el impostor) y el de carne y hueso [...] (el verdadero)». (CASTELLS, 1998: 86) Queneau, en ningún caso, ofrece tal modernidad, pese a lo moderno de su obra. Y siguiendo la metáfora geométrica ya iniciada, es necesario nombrar a otro de los vértices fundamentales de esta comparación: en la novela de Unamuno también encuentro a un personaje que «sale» del manuscrito para el que fue escrito. Evidentemente, el lector de *Niebla* es consciente de que en ningún caso Augusto Pérez desaparece del manuscrito para el que su autor lo escribió, pero en cierta forma podría pensarse que Unamuno traslada<sup>3</sup> a su ente fuera del entorno ficcional, concretamente en el capítulo xxxi, donde el citado personaje viaja a Salamanca para hablar con su autor cara a cara:

Aquella tempestad del alma de Augusto terminó, como en terrible calma, en decisión de suicidarse. Quería acabar consigo mismo, que era la fuente de sus desdichas propias. Mas antes de llevar a cabo su propósito, como el náufrago que se agarra a una débil tabla, ocurriósele consultarlo conmigo, con el autor de este relato. Por entonces había leído Augusto un ensayo mío en que, aunque de pasada, hablaba del suicidio, y tal impresión pareció hacerle, así como otras cosas que de mí había leído, que no quiso dejar este mun-

do sin haberme conocido (UNAMUNO, 2013: 253).

¿No podría pensarse, en cierta forma, que al mover al personaje a un entorno que no es el suyo lo que está haciendo Unamuno es otorgarle mayor verosimilitud a su ente de ficción, más aún cuando lo que hace es enfrentarlo a sí mismo, esto es, a un ser (supuestamente) real? Lo que está claro es que tanto Queneau como Cervantes y Unamuno le otorgan una existencia real a sus personajes, porque al trasladarlos, de una forma u otra, fuera de sus manuscritos, lo que están haciendo es darles un estatus vital que ninguno de ellos albergaría por sí mismo en el mundo ficcional para el que fueron creados, y del que, en ningún caso, y pese a ello, han salido. Es decir: el don Quijote, el Augusto Pérez y el Ícaro que parecen más reales por haber salido de sus mundos ficcionales no dejan de ser tan ficticios como sus otros yoes.

Y desde esta perspectiva, quizás, el lector pueda sentirse mucho más cercano a los dos primeros personajes señalados que al último, porque entre ellos hay una diferencia fundamental y esencial que Queneau, como ya he dicho, arrebató: la autoconsciencia. Ícaro es un personaje cuyo signo vital está marcado por la autoconsciencia, ya que ha sido escrito autoconsciente y no, como don Quijote o Augusto Pérez, para ser autoconsciente. Desde el comienzo de la obra me encuentro a un personaje que ha escapado de su demiurgo, por lo que él no descubre que ha sido escrito por alguien, sino que ya lo sabe de por sí. Esta última es una diferencia esencial, que debe ser tenida en cuenta de cara al análisis y el contraste de las tres obras:

3/ Considérese la importancia del verbo.

BA. ¿El señor Hubert?

ÍCARO. Fue él quien me bautizó: vivía en su casa apaciblemente, esperando cumplir el destino que urdía para mí. Un día se olvidó de cerrar su manuscrito...

BA. ¿Su manuscrito?

ÍCARO. Sí. Una corriente de aire me arrastró. En lugar de regresar a ese domicilio gráfico, proseguí mi camino hasta que me encontré en la calle. Entonces me pregunté qué hacer, dónde ir y, por casualidad, atraído por el olor de eso que ahora sé que es la absenta, entré en esa taberna donde la conocí.

Así, queda claro que Ícaro es un ser autoconsciente per se: su destino es ser un ser literario, al igual que lo son don Quijote o Augusto Pérez, pero con la fundamental diferencia de que la tinta que fue tomada del cálamo para escribir a estos dos últimos no la recubría la esencia de la autoconsciencia desde el comienzo. El caso de Augusto Pérez es ciertamente distinto: la crítica que ha estudiado la obra de Unamuno siempre ha señalado como inicio del estudio metaficcional el capítulo xxxi, pero a mi juicio todo comienza con una frase que suele pasar desapercibida para quienes leen la obra: «—¿Sabes, Víctor, que se me antoja que me estás inventando? —¡Puede ser!»<sup>4</sup> (UNAMUNO, 2013: 201). Este es, para mí, el punto de partida, el momento en el que Augusto Pérez comienza a sentirse menos real y más ficticio, porque parece que entiende, como hizo don Quijote, que son seres creados por un ente superior.

4/ El subrayado es mío.

Todos los lectores del Quijote son conscientes —nunca mejor dicho— de que en esta novela sucede lo mismo. Pese a ello, la obra cervantina requiere que seamos más precisos, ya que me adentro en un terreno deliberadamente ambiguo: don Quijote de la Mancha no se considera a sí mismo como un ser de tinta, a diferencia de Ícaro o Augusto Pérez, sino que se sabe como un personaje real «mal descrito» en el libro de Cide Hamete Benengeli o un personaje absolutamente deformado en la novela de Avellaneda. Es decir, debo diferenciar, teniendo en cuenta la actitud y las críticas que expresan sobre estas dos historias don Quijote y Sancho Panza, entre la falsa historia verdadera, esto es, la primera, y la falsa historia falsa, la segunda, se entiende.

En efecto, el hidalgo no tiene consciencia de ser inventado por nadie, pero esto no quiere decir que a lo largo de la novela este aspecto no se insinúe, sino más bien todo lo contrario. En uno de sus tantos pasajes,<sup>5</sup> Sancho se pregunta cómo es posible que el «historiador» haya podido narrar ciertos acontecimientos en los que solo estaban él y su señor: Don Quijote utiliza la magia para dar respuesta a esta incógnita.<sup>6</sup> Y es que el lector de la novela, en este momento y recuperando una de las ideas ya analizadas, podría creer que tanto Don Quijote como

5/ «[...] y a la señora Dulcinea del Toboso, con otras cosas que pasamos nosotros a solas, que me hice cruces de espantado *cómo las pudo saber el historiador que las escribió*» (CERVANTES, 2004: 703).

6/ «—Yo te aseguro, Sancho —dijo Don Quijote—, que debe ser algún sabio *encantador* el autor de nuestra historia, que a los tales no se les encubre nada de lo que quieren escribir» (CERVANTES, 2004: 703).

Sancho Panza –por poner como ejemplo a los dos personajes más importantes de la novela, aunque esto se hace extensible a todos y cada uno de los nombres que se presentan en la obra de Cervantes– en la «Segunda Parte» son seres reales que se han encontrado con sus yoés ficticios dentro de un libro: y efectivamente es así. Pero es que ellos no dejan de ser tan ficticios e imaginativos, según ya he dicho, como los otros, a pesar de que no sean conscientes de esto, ya que no podemos olvidar «que esos personajes se enfrentan con otros que los ven pero que también los han leído, hecho este que les otorga consistencia pero a un tiempo se la arrebatata» (CASTELLS, 1998: 145).

Pero es que, además, también se pueden observar diferencias entre los personajes en tanto que seres autoconscientes: hablo del final, de su muerte. Don Quijote, Augusto Pérez e Ícaro mueren, algo que en cierta forma viene predestinado porque todos ellos se saben a sí mismos como personajes escritos. La sanchificación de don Quijote viene de la mano de esa autoconsciencia: a medida que el hidalgo acepta que esa novela que él deseaba que fuese escrita con sus grandes hazañas no es más que una errónea creación en el caso de CHB y una farsa en el caso de Avellaneda, comienza a caer de sus supuestos altares de locura para toparse, de frente, con la realidad. Pero, ¿a dónde le llevará esa realidad? A aceptar su máscara de Alonso Quijano para morir: «Yo fui loco y ya soy cuerdo; fui Don Quijote de la Mancha y soy ahora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno» (CERVANTES, 2004: 1333). Así, don Quijote se deja morir a sí mismo dentro del mundo de ficción, y no por decisión de CHB, quien sí mata a Alonso Quijano. ¿Sucede lo

mismo con Augusto Pérez? ¿Es Miguel de Unamuno el que, efectivamente, y tal y como le dice, lo mata? ¿O es, sin embargo, el propio Augusto el que tras la tremenda ingesta de alimentos se suicida? En realidad, esta es una pregunta que no tiene solución, o no al menos una única respuesta:

Cayó a mis pies de hinojos, suplicante y exclamando: –¡Don Miguel, por Dios, quiero vivir, quiero ser yo! –¡No puede ser, pobre Augusto –le dije, cogiéndole de una mano y levantándole–, no puede ser! Lo tengo ya escrito y es irrevocable; no puedes vivir más. No sé qué hacer ya de ti. Dios cuando no sabe qué hacer de nosotros, nos mata. Y no se me olvida que pasó por tu mente la idea de matarme... [...] –Pero ¡por Dios!... – No hay pero ni Dios que valga. ¡Vete! –¿Conque no, eh? –me dijo–. ¿Conque no? No quiere usted dejarme ser yo, salir de la niebla, vivir, vivir, vivir, verme, tocarme, sentirme, dolerme, serme. ¿Conque no lo quiere? ¿Conque he de morir ente de ficción? Pues bien, mi señor creador don Miguel, también usted morirá, también usted, y se volverá a la nada de la que salió... ¡Dios dejará de soñarle! ¡Se morirá usted y se morirán todos los que lean mi historia, todos, todos, sin quedar uno! ¡Entes de ficción como yo; lo mismo que yo! Se morirán todos, todos, todos. Os lo digo yo, Augusto Pérez, ente ficticio como vosotros, nivolesco, lo mismo que vosotros. Porque usted, mi creador, mi don Miguel, no es usted más que otro ente nivolesco, y entes nivolecos sus lectores, lo mismo que yo,

que Augusto Pérez, que su víctima...  
(UNAMUNO, 2013: 284)

En el caso de Ícaro, su muerte también está predestinada por su autoconsciencia: al igual que Don Quijote, él se derrota a sí mismo, decide convertirse de nuevo en un ente de ficción, decide volver al manuscrito para el que fue engendrado. Sin embargo, su autor no lo querrá, y le permitirá ser libre, caminar en el mundo real; le permitirá, en fin, volar:

ÍCARO

Mire, si está dispuesto a recoger al mismo tiempo que a mí a una persona que me interesa muchísimo, entonces me reincorporaré a su obra de buen grado. Evidentemente el hecho mismo de la existencia de esta persona modificará sensiblemente la trama de su novela, porque no dispondrá ya del Sr. Maîtretout ni de la señorita Adélaïde que se han ido por su cuenta y han seguido al Sr. Corentin Durendal, el cual no tiene nuestro origen.

HUBERT

Lo sé. Viene de la casa de Surget.

ÍCARO

Quizás pueda prescindir de ellos dos.

HUBERT

Pues bien, mi pobre Ícaro, esto no me interesa en ningún sentido. ¡Qué quería! No iba a estar toda mi vida haciendo que los buscaran, menos cuando el mejor detective especializado en el género faltó a su compromiso y abandonó la profesión (QUENEAU, 2007: 182.183).

Ícaro también muere, de una forma u otra, pero muere. La supuesta libertad que le otor-

ga haber escapado de la tinta de su demiurgo no es más que una fantasía, y en cierta forma su muerte también viene predestinada por la autoconsciencia de la que hablaba: si Ícaro no se supiese creado por un ente superior, no hubiese intentado volver a unirse al hilo de la cometa que él mismo dice detestar —«La única cosa que no me gusta nada de las cometas son los hilos que las retienen» (QUENEAU, 2007: 181)—, no hubiese seguido su inevitable camino hacia la muerte, al igual que lo siguieron don Quijote y Augusto Pérez o el conocido Caballero de Olmedo. Pero Ícaro viene marcado, además, por el signo legendario de su nombre, lo que hace que la autoconsciencia, la metaficción y el carácter mitológico que vertebran su sino vital converjan en el mismo instante en el que llega su muerte: «TODOS. ¡Está cayendo! ¡Está cayendo! ¡Se va a estampar contra el suelo! HUBERT (cierra su manuscrito sobre Ícaro). Todo ha sido como estaba previsto; he terminado mi novela» (QUENEAU, 2007: 194).

Y ya que hablo de novelas, no puedo dejar de analizar el juego autorial que subyace en estas tres historias: sin duda, se trata de uno de los elementos más interesantes en Queneau y donde confirmo esa pasión por la creación, por el juego y por la propia literatura de la que habla Reyes de la Rosa. Las novelas en sí mismas presentan dos perspectivas: «de cubiertas para fuera» y «de cubiertas para dentro». La primera es obvia y casi da pudor analizarla: Miguel de Cervantes, Miguel de Unamuno y Raymond Queneau se equiparan en este primer mundo. La segunda perspectiva es mucho más compleja, pertinente y divergente en relación con todo lo que he analizado hasta ahora. Don Quijote es la obra por excelencia en la



que el autor presenta más máscaras: Cide Hamete Benengeli, el historiador morisco, es el escritor de la historia del hidalgo, cuyos manuscritos en árabe han sido hallados por el segundo autor, quien decide pedirle a un traductor –traduttore, traditore –que los traduzca al castellano para poder escribir la historia que en ellos se encuentra.

Cervantes utiliza nada más y nada menos que tres máscaras para esconder su figura, un número al que no alcanzan los dos autores restantes. Sin embargo, si bien es verdad que Unamuno y Queneau utilizan tan solo una,<sup>7</sup> ellos se acercan mucho más al precipicio que el madrileño. En el caso del francés, la máscara es en sí misma el elemento con el que se escribe la novela: el autor se reinventa, otorgándose una nueva identidad basada en la escritura. Si seguimos la tesis que he planteado en todas estas páginas, Queneau es Hubert, como Cervantes fue CHB: en la novela cervantina los lectores son conscientes de esto desde las primeras páginas, pero en *El vuelo de Ícaro* tendrá que llegar el final, como ya he dicho, para saber que esto «es así».

Pero es que además la intención de un escritor y de otro no es la misma: Cervantes hace partícipe al receptor de su novela de su labor creativa, quiere mostrar no solo la novela per se, sino cómo ha sido escrita y quién la ha escrito, en un mundo laberíntico que se diferencia del de Queneau; si bien es verdad que este último pretende consagrar exactamente lo mismo, es ciertamente ambiguo,

7/ Es necesario precisar el número en el caso de Unamuno. No obstante, esto es un aspecto que desarrollaré más adelante.

porque no deja del todo claro, en ese final abierto ya mencionado, si realmente Hubert es una máscara de él mismo o es otro autor. Así pues, se adelanta a Cervantes.

Pero sin duda la modernidad de Unamuno es mucho más aventajada, porque su máscara es su propia identidad, una realidad que no puede superar en ningún caso a las múltiples máscaras cervantinas o al supuesto alter ego queniano. El hecho de que Unamuno se introduzca a sí mismo en la obra y que, por tanto, sea una especie del Cide Hamete Benengeli cervantino es una idea absolutamente genial, porque el espejo de tinta en el que se halla el bilbaíno le otorga tanto existencia ficticia como real. Pero la máscara, en sí misma, (no) existe: Unamuno no deja de ser Unamuno dentro de la obra, por lo que este se acerca mucho más al abismo que el autor de las *Novelas ejemplares* y, desde luego, que el propio Queneau:

Mientras Augusto y Víctor sostenían esta conversación nivolesca, yo, el autor de esta nivola, que tienes, lector, en la mano, y estás leyendo, me sonreía enigmáticamente al ver que mis nivolescos personajes estaban abogando por mí y justificando mis procedimientos, y me decía a mí mismo: «¡Cuán lejos estarán estos infelices de pensar que no están haciendo otra cosa que tratar de justificar lo que yo estoy haciendo con ellos! Así, cuando uno busca razones para justificarse no hace en rigor otra cosa que justificar a Dios. Y yo soy el Dios de estos dos pobres diablos nivolescos» (UNAMUNO, 2013: 252).

En el capítulo xxv Unamuno introduce este pasaje que ha sido descrito como la única intervención en la que el autor empírico de la novela participa, porque la próxima vez que

aparezca lo hará como un ser decididamente ficticio: ¿no puede ser considerado desde ya Unamuno como tal? ¿Realmente hay que esperar al capítulo xxxi para poder precisarlo de esta forma? El texto aparece en el libro tipográficamente diferenciado, por lo que el autor quiere dejar constancia de que se trata de una realidad distinta a la de la ficción, escrita por el novelista del siglo xx. Sin embargo, yerra aquí Unamuno, puesto que su intento es banal: desde el momento en el que se introduce en los límites de la ficción, el texto ya forma parte del encuadre ficcional.

Si me sitúo en el capítulo xxxi tal tipografía ya no aparece, por lo que este Unamuno se supone que es distinto, ya no es el mismo, es otra «persona»; ahora es, en fin, un personaje que está siendo escrito por aquel supuesto y real Unamuno del capítulo xx y que hace las veces del Cide Hamete Benengeli cervantino y del Hubert queniano. Sin embargo, la máscara ahora tiene la misma forma que el Unamuno real que escribe la novela: el bilbaíno está muy por delante de los otros dos vértices analizados, y es más moderno en este aspecto que los otros dos autores.

En una de las páginas que preceden a esta que ahora escribo hacía referencia a un pasaje que considero fundamental en la obra unamuniana: «—¿Sabes, Víctor, que se me antoja que me estás inventando? —¡Puede ser!»<sup>8</sup> (UNAMUNO, 2013: 201). Me llama la atención que un personaje que unos cuantos capítulos más adelante se sabe inventado sentencie una frase de este tipo: «me estás inventando», le dice a su amigo Víctor. Pero me llama más aún la atención, si cabe, que su amigo Víctor esté escribiendo una novela dentro de Niebla: ¿Unamuno ha tallado otra

cara del poliedro? ¿Será Víctor un tercer autor que está escribiendo la novela Niebla dentro de Niebla? ¿No puede ser que el amigo de Augusto Pérez no sea más que otra máscara cervantina, otra identidad unamuniana que pasa desapercibida a lo largo de la obra? ¡Quién sabe! Lo que sí sé es que, si bien es verdad que puede parecer que las comparaciones entre las novelas que aquí analizo se extinguen entre mis palabras, hay un aspecto que aún no he tratado y que, me temo, debe ser mencionado porque es fundamental en el ciclo metaficcional que estoy intentando agotar en esta tríada comparativa:

ÍCARO

Bueno, yo, señor Maîtretout, no veo ninguna diferencia. Para mí usted, Hubert, Morcol, la señora Champvaux, Adélaïde, somos lo mismo.

MAÎTRETOUT

Lo mismo... lo mismo...

ÍCARO

Una vez libres ¿no tenemos los mismos deseos?, ¿las mismas necesidades?, ¿las mismas aptitudes? ¿No debemos, también nosotros, obedecer a las mismas necesidades de la vida?

MAÎTRETOUT

Una vez libres, sí, pero siempre corremos el riesgo de volver a otro estado, si nos atrapan. Eso no es así para el resto de gente que anda por la calle.

ÍCARO

¿Qué sabemos? A lo mejor es todo lo mismo. A lo mejor son personajes de otra especie de autores (QUENEAU, 2007: 165).

«A lo mejor es todo lo mismo. A lo mejor son personajes de otra especie de autores». La misma idea se vertebra en la obra unamuniana-

8/ El subrayado es mío.

na, cuando Augusto Pérez –también lo hace mucho antes– se enfrenta a su autor con sus propios argumentos:

Mire usted, mi querido don Miguel, no vaya a ser que sea usted el ente de ficción, el que no existe en realidad, ni vivo ni muerto; no vaya a ser que no pase usted de un pretexto para que mi historia, y otras historias como la mía, corran por el mundo (UNAMUNO, 2013: 296).

¿A qué recuerdan estas dos frases? ¿Quién se esconde detrás de esta idea? El autor hispanoamericano Jorge Luis Borges surge como una figura de inevitable alusión, cuyo pensamiento queda perfectamente recogido en sus «Magias parciales del Quijote»:

¿Por qué nos inquieta que don Quijote sea lector del Quijote, y Hamlet, espectador de Hamlet? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios (BORGES, 1960: 260).

No le falta razón, desde luego, a Borges cuando plantea su idea, siendo exactamente la misma que se presenta en la obra del autor francés: ¿por qué no podemos considerar que nosotros, yo en tanto que escritor de este ensayo y tú en tanto que lector de este modesto trabajo –captatio benevolentia—, también somos seres ficcionales sobre los que alguien está escribiendo? Más aún, y puestos a pensar, ¿no podría ser que haya un demiurgo superior que haya escrito a Queneau escribiendo la obra, y que, por tanto, este no sea más que otro personaje más de una ficción escritiva? ¿Existe la realidad o todos formamos parte de un juego de Ficciones?

Añado a esto una idea de Pirandello que, a mi modo de ver, es esencial:

Cuando los personajes están vivos, realmente vivos ante su autor, éste no hace sino secundarlos en sus palabras, en los gestos que ellos les proponen; y es preciso que él los acepte tal cual ellos desean ser. ¡Ay de él, si no! Cuando un personaje nace, podría imaginarle inmediatamente una independencia tal, incluso con respecto al propio autor, que cualquiera podría imaginarlo en un sinfín de situaciones en las que el autor jamás pensó presentarlo, hasta adquirir incluso, a veces, un significado que el autor nunca quiso darle (PIRANDELLO, 1992: 59-60).

Don Quijote, Augusto e Ícaro; Miguel de Cervantes, Miguel de Unamuno y Raymond Queneau: ¿quién es más real que quién? ¿Acaso importa? Lo que está claro que es que los tres primeros, le pese a quien le pese y digan lo que digan, «viven igual que lo hacemos nosotros, sólo que en un mundo conscientemente literario» (CASTELLS, 1998: 147-178). Y en ese mundo es en el que este ensayo se introduce, un mundo irremediamente literario; un mundo en el que parece que las letras caen del cielo hacia una hoja en blanco, como si la tinta de una pluma se acercara demasiado al sol y cayese derrotada al horizonte níveo para el que fue destinada; un mundo, en fin, inevitablemente metaficcional.

## BIBLIOGRAFÍA

BORGES, Jorge Luis, «Magias parciales del Quijote» en *Otras inquisiciones*, 3ª edición, Madrid, Alianza, 1981, págs. 258-260.

CASTELLS MOLINA, Isabel, *Cervantes y la novela española contemporánea*, La Laguna, Universidad de La Laguna, Facultad de Filología, Departamento de Filología Española, 1998.

CASTRO, Américo, «Cervantes y Pirandello» en *Santa Teresa y otros ensayos*, Madrid, Historia Nueva, 1929, págs. 222-223.

CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, edición de Francisco Rico, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2004.

QUENEAU, Raymond, *El vuelo de Ícaro*, Marbot, 2007.

PIRANDELLO, Luigi, *Obras escogidas*, 7ª edición, Madrid, Aguilar, 1992.

REYES DE LA ROSA, José, «Raymond Queneau: más allá de las vanguardias», en *Creatividad y literatura potencial. Actas de las primeras jornadas hispano-francesas de creatividad y literatura potencial*, Córdoba, Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2006.

UNAMUNO, Miguel de, *Niebla*, 26.ª edición de Mario J. Valdés, Madrid, Cátedra, 2013