

DE LA "NIVOLA" DE UNAMUNO A LA METANOVELA DEL ÚLTIMO CUARTO DEL SIGLO XX

Teresa IMÍZCOZ BEÚNZA

Universidad de Navarra

Al encontrarnos en un coloquio internacional que abarca de 1898 a 1998 he tomado como punto de partida del presente estudio sobre metanovela, la obra *Niebla* de Unamuno, sin que esto signifique que no existan manifestaciones metaficcionales anteriores a esta fecha, pues ya en el *Quijote*, la primera novela, existen aspectos propios de la metanovela que encontramos en las décadas finales del siglo XX.

En el contexto de la España de principios del siglo XX, *Niebla*, la "nivola" de Unamuno publicada en 1914, se puede entender casi como una práctica aislada —al igual que lo han sido las prácticas metaficcionales anteriores—, por su ruptura de los moldes clásicos de la novela, el planteamiento dentro de la propia novela de las relaciones entre ficción y realidad, la teoría sobre los seres de ficción y el hacer evidente al lector y al protagonista, Augusto, que se trata de una ficción que depende de la voluntad del escritor, sin el cual no existiría Augusto.

Víctor piensa escribir una novela y en una conversación con Augusto en el capítulo XVII le expone los rasgos que tendrá: "el argumento se hace él solo"; la va a escribir "como se vive, sin saber lo que vendrá"; los "personajes se irán haciendo según obren y hablen" y "su carácter se irá formando poco a poco" (199). Y, más adelante, añade: "y sobre todo que parezca que el autor no dice las cosas por sí, no nos molesta con su personalidad, con su yo satánico. Aunque, por supuesto, todo lo que digan mis personajes lo digo yo..." (200). Augusto le dice que lo que está escribiendo "acabará no siendo novela" a lo que Víctor le responde: "No, será..., será... nivola". "Y ¿qué es eso, qué es nivola?" pregunta Augusto. La respuesta de Víctor es importante: es una forma heterodoxa de novela, es decir, algo que no se ajusta a los cánones establecidos. "Invento el género e inventar un género no es más que darle un nombre nuevo, y le doy las leyes que me place", "así nadie tendrá derecho a decir que deroga las leyes de su género..." (200). Víctor desea que su novela tenga mucho diálogo y Augusto le plantea el problema de cómo lo hará cuando un personaje se quede solo. "Entonces... un monólogo. Y para que parezca algo así como un diálogo invento un perro a quien el personaje se dirige". Esta respuesta de Víctor roza la realidad de la vida de Augusto que cuando está solo habla con Orfeo,

su perro. La situación que crea Víctor para su futura novela le hace a Augusto plantearse su propia realidad. "Al separarse uno del otro, Víctor y Augusto, iba diciéndose éste: 'Y esta mi vida, ¿es novela, es nivola o qué es? Todo esto que me pasa y que les pasa a los que me rodean, ¿es realidad o es ficción?'" (201).

Aquí tenemos uno de los rasgos presentes en algunas metanovelas: hacer que el lector se plantee su propia realidad o el estatuto de la realidad al poner el autor en entredicho los límites de ésta y de la ficción y la consistencia de ambas. Uno de los rasgos de las metanovelas es la de cuestionar qué es realidad, qué es ficción y la relación entre ambas. El autor plantea cuestiones y contagia sus dudas al lector. Esto lo vemos ya en *Niebla*.

En el capítulo XXXI, Augusto, que ha decidido suicidarse, va a ver a Unamuno, al "autor de este relato" (277), porque había leído un artículo suyo sobre el suicidio. Entonces se entera de que es un ente de ficción, una criatura de su autor y que su vida depende de éste. Como personaje de ficción, no tiene capacidad de decidir por sí mismo si sigue vivo o muerto. Se discute la entidad del personaje de ficción y su relación con el autor. Del plano de la ficción se salta al de la realidad, a la del autor y a la de los lectores en las palabras de Augusto a Unamuno. Todos son criaturas de otro autor, Dios:

¿Conque no? No quiere usted dejarme ser yo, salir de la niebla, vivir, vivir, vivir, verme, ofirme, tocarme, sentirme, dolerme, serme. ¿Con que no lo quiere? ¿Con que he de morir ente de ficción? Pues bien, mi señor creador don Miguel, también usted se morirá, también usted, y se volverá a la nada de que salió... ¡Dios dejará de soñarle! ¡Se morirá usted, sí, se morirá, aunque no lo quiera; 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, nivelesco, lo mismo que vosotros. Porque usted, mi creador, mi don Miguel, no es usted más que otro ente nivelesco, y entes nivelescos sus lectores, lo mismo que yo (284).

Así pues, todos somos entes de ficción, en un plano ontológico los humanos y en un plano literario los ficcionales. La similitud es que todos son criaturas de un creador, Dios o el escritor, pero la diferencia entre unos y otros es infinita: aunque todos mueran los seres de ficción son inmortales, perduran en la mente de los lectores y reviven cada vez que un lector lee su historia. Ésta es la idea que pone punto final a la novela. Augusto después de muerto se le aparece en sueños a Unamuno y le dice: "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. Y luego, cuando usted se muera del todo, llevemos su alma nosotros".

Esta teoría unamuniana sobre los seres de ficción justifica que él se introduzca a sí mismo como personaje dentro de la novela, pues así consigue su inmortalidad. Esta misma idea la expondrá repetidamente en sus obras tal

como recogí en un estudio sobre *La teoría poética de Miguel de Unamuno*, al hablar del yo agónico y de la poesía como fuente de salvación frente a la fugitivo y como consuelo de morir.

Niebla, la novela de Unamuno, vista entonces como una más de las peculiaridades de su autor, va a convertirse en un fenómeno más o menos frecuente en las últimas décadas de este siglo, en lo que ha dado en llamarse "metanovela". Esto nos hace plantearnos tres cuestiones:

1. A qué nos referimos cuando hablamos de "metanovela".
2. A qué se debe el auge que ha tenido en las últimas décadas.
3. Si existe alguna relación entre *Niebla* y la metanovela española del último cuarto del siglo XX.

1. *A qué nos referimos cuando hablamos de "metanovela"*

El término "metaficción" fue usado por primera vez por William Gass en 1970 para referirse a una narrativa que empieza en los años 60. Términos como "metarretórica" o "metateatro" son un recuerdo de lo que, desde los años 60, ha sido un interés general por el problema de cómo el ser humano refleja, construye y mediatiza su experiencia del mundo. Gonzalo Sobejano (1989: 4), definía así la metanovela: "Una novela que refiere a un mundo representado (fingido o imaginario en palabras) es una novela. Una novela que no refiere sólo a un mundo representado, sino, en gran proporción o principalmente, a sí misma, ostentando su condición de artificio, es una metanovela, de manera semejante a como el lenguaje que no remite a un mundo de objetos o contexto, sino a otro lenguaje o código se llama 'metalenguaje'".

Después de Gass su significado ha recibido distintos nombres para referirse a una realidad casi común: "novela autoconsciente", "novela autorreflexiva", "novela ensimismada" o "metanovela" (Sobejano), "novela narcisista" (Hutcheon), "novela autogenerativa" (Kellman) y "modo metaficcional" (R. Spire). Un estudio reciente de Mark Currie (1995) recoge todas estas aportaciones al tema. Lo que tienen en común las diferentes novelas metaficcionales es que "tienden a encarnar en la ficción dimensiones de autorreflexividad y de incertidumbre formal"; es decir, el substrato común de las diversas manifestaciones de la metaficción es que "todas ellas exploran una teoría de la ficción a través de la práctica de la ficción" (Waugh, 2). Tenemos, por tanto, una obra de ficción a caballo entre la teoría de la literatura y la ficción literaria.

La aplicación, a veces poco rigurosa del término, ha contribuido a incrementar la confusión de su significado. Hay novelas que por el hecho de que el protagonista sea un escritor se las ha denominado metanovelas. Reciente-

mente, el pasado mes de enero, impartí un curso de doctorado junto con otro profesor del departamento de Cultura y Comunicación Audiovisual con el tema de "La literatura y el cine frente a sí mismos: una reflexión desde dentro", en el que analizamos el fenómeno de la metaficción tanto en literatura como en cine. El esquema que yo hice de mi parte abordaba su estudio desde distintas manifestaciones literarias (novela —*La mujer del teniente francés* de John Fowles y *Las cosas que llevaban los hombres que lucharon* de Tim O'Brien—, teatro —*Seis personajes en busca de autor* de Pirandello—, y cuento —"El viajero perdido" de José María Merino—), y cinematográficas ("En lo más crudo del crudo invierno" y "Balas sobre Broadway"). En mi caso no pretendía estudiar el metacine sino la presencia de la metaliteratura en el cine. En ambas películas se trata de la puesta en escena de una obra de teatro (como en *Seis personajes en busca de autor*) cuestionando las relaciones del director y de los actores con la obra y su puesta en escena. Los ejemplos servían para mostrar que la metaficción pertenece a un contexto cultural más amplio que el de la literatura. De las novelas hablaré enseguida. Ahora, me detendré sólo en una de las películas con el fin de destacar el interés común por la reflexión sobre la ficción en las distintas artes.

"En lo más crudo del crudo invierno" un director de teatro y un grupo de actores no profesionales tratan de representar *Hamlet* en un pueblo alejado llamado Hope durante las Navidades. El intento es un deseo desesperado de cada uno de ellos por ser alguien en escena. Van a tener que superar muchas dificultades: la falta de dinero, de tiempo y de experiencia, pero, sobre todo, los complejos problemas de personalidad de cada uno de ellos. Éstos, en su vida cotidiana, no hacen sino representar papeles de sí mismos, de lo que les gustaría ser; son actores de sus vidas. Esto incrementa las dificultades de la puesta en escena pues tenemos representación sobre representación que lleva al fracaso: un mismo actor no puede estar representando dos papeles al mismo tiempo. Poco a poco cada uno de ellos va descubriendo su verdadero yo en *Hamlet* y se dan cuenta de que el papel que les ha tocado asumir en el ensayo es su propia historia. Es entonces cuando la representación de la obra se convierte en un éxito pues los actores no tienen más que representarse a sí mismos, ser un único personaje en el que realidad y ficción se identifican. Se salta del plano de la ficción al de la realidad, pues el contenido de *Hamlet* es un resumen de la vida de los propios actores. Así, lo que en principio sería la representación de una obra de ficción se convierte en la representación de la realidad de los actores y ellos mismos pasan de ser actores a ser los personajes del drama que encarnan. Sólo cuando cada uno de ellos encuentra su papel en la vida y se encuentra a sí mismo, la puesta en escena empieza a funcionar porque deja de ser algo ajeno a sus vidas. Al final, aunque supuestamente repre-

sentan el drama de *Hamlet*, cada uno de ellos representa su propio drama: su conflicto amoroso, su problemática relación con su padre o su homosexualidad, por poner sólo algunos de los ejemplos de la película. El personaje de Ofelia lo representa un hombre pues no tienen suficientes actrices. Al tenerse que meter el actor en un personaje femenino enamorado de Hamlet se desvela su realidad: él es homosexual y, a partir de los ensayos de la obra, los demás conocen lo que para él es el drama de su vida. Pero, además, la película nos advierte de la ficción dentro de la ficción mediante un recurso: dividir la película en tres actos y dejar caer el telón en el entremedio de cada uno de ellos para que el público sea consciente de que lo que está viendo es un drama —un drama sobre el drama, un metateatro. Así, lo que tenemos delante son dos niveles de ficción: uno sería la ficción de *Hamlet* y el otro la ficción de la vida de los personajes. Al inicio de la película el director de teatro dice: "Yo quería vivir mi vida como una historia" en el sentido de "story", relato. Y, efectivamente, así es para él y para los demás actores.

La definición de metaficción de R. Alter es ya clásica: "una novela autoconsciente es, brevemente, una novela que sistemáticamente ostenta su propia condición de artificio y con ello muestra la problemática relación entre un artificio aparentemente real y la realidad" (x). La palabra "sistemáticamente", como parte de la definición de metanovela, aparece también en Waugh y la considero clave para la delimitación y la aplicación del término, al igual que lo es la "problemática relación" entre realidad y ficción por los límites borrosos y el trasvase de fronteras entre ambas. No se trata de que haya alguna manifestación aislada de metaficción en la novela sino de que la ostentación de su condición de artificio sea "sistemáticamente" y de que las relaciones entre realidad y ficción que se plantean en la novelas sean "problemáticas". En la misma línea está la definición de Patricia Waugh, que personalmente me parece la más clara y precisa: "metaficción es un término dado a los escritos ficcionales que de modo consciente y sistemáticamente llaman la atención sobre su condición de artificio para plantear cuestiones sobre la relación entre ficción y realidad. Para ello no sólo examina las estructuras fundamentales de la ficción narrativa sino que también explora la posible ficcionalidad del mundo fuera del texto literario ficticio" (2).

Entendemos qué significa la metanovela partiendo de qué es la novela: la creación de un mundo ficticio, hecho con palabras, con sus propias leyes (carácter de ficción) que resulta creíble para el lector mientras dura su lectura. La metaficción rompe el pacto de lectura, no deja al lector olvidarse de la realidad inmediata para sumergirse en el mundo de la novela sino que ésta, mediante distintos recursos, le recuerda repetidamente que lo que está leyendo es una invención, un mundo de ficción que no existe, sino que es producto

del quehacer de un escritor. Éste, más que nunca se hace presente en la obra como artífice de la misma. Así ocurre en *Niebla*, *Seis personajes en busca de autor*, *La mujer del teniente francés*, *La quinta esquina* o *El cuarto de atrás*. No siempre se introduce el autor real dentro de la novela como un personaje de ficción. También el autor hace uso de otros recursos: introducir al lector dentro de la ficción, mostrarle lo que es el proceso de lectura, es decir, lo que el propio lector está haciendo en ese momento —como en *Los trenes del verano* de Merino—; examinar la relación entre realidad y ficción cuestionando a veces qué es realidad —si lo que quedamos en llamar realidad no será una invención del hombre— y qué es ficción —si ésta no será más bien otro aspecto de la realidad que por su dimensión o por su origen tomamos por irreales— (tal como se puede ver en *Las cosas que llevaban los hombres que lucharon* y *El cuarto de atrás*).

2. *A qué se debe el auge que ha tenido la metanovela en las últimas décadas*

Por el carácter autorreflexivo de la metaficción casi todos los autores coinciden en verla como una práctica literaria dentro del amplio contexto cultural del postmodernismo —etiqueta generalmente dada a formas culturales desde 1960 que reúne entre sus características la reflexividad y la ironía—. Linda Hutcheon (1989) expone las discusiones en torno al término y los diversos usos que se le han dado. Apunta como principal preocupación del postmodernismo la de des-naturalizar; es decir, la de señalar que aquellas entidades que sin pensar experimentamos como naturales son en realidad culturales: hechas por nosotros y no dadas a nosotros. La metaficción podría entenderse dentro de este contexto. Mediante recursos, las metanovelas evidencian que la ficción es una construcción del autor, es un producto cultural; que todas las cosas (también las novelas) son culturales, en el sentido de que están mediatizadas por representaciones. La metanovela pone de manifiesto de modo constante que lo que leemos es una representación de otra realidad —la del proceso de escritura o de lectura— que está siempre mediatizada por el trabajo de un autor —aparezca éste o no de modo explícito en el texto. Así, pues, la metanovela “desafía la noción realista de la representación en la que se presupone una transparencia del medio (entiéndase el lenguaje, la novela, el texto, etc.) y el vínculo natural y directo con que lo representa” (34).

El término mismo de “postmodernismo” es sumamente confuso. El prefijo “post-” del término se presta a confusión; ¿es el “post-modernismo” la consecuencia temporal del modernismo —lo que viene después del modernismo y

algo que lo supera por oposición— o es la consecuencia “lógica” —es decir, una continuación, el último acto de la modernidad? En el ámbito de la literatura el término adquiere mayor confusión pues la palabra “modernismo” va unida a un determinado movimiento de un periodo concreto (finales del XIX y principios del XX).

Autores como Linda Hutcheon (1989) y Alejandro Llano consideran el postmodernismo como una continuación, el último acto, de la modernidad, con su fragmentación y su reflexividad. Hutcheon (1980, 3) señala “una continuidad de asuntos entre los textos autorreflexivos contemporáneos y los del periodo moderno”. En mi opinión, creo que la renuncia a una perspectiva consciente, a la autoridad del autor; la incertidumbre sobre la exploración del mundo y sobre la existencia de una realidad objetiva —rasgos de la postmodernidad— están ya presentes en la narrativa de principios de este siglo en autores de tanta transcendencia como Proust, Virginia Woolf, James Joyce, etc. Este hecho me inclina a pensar que la metaficción está dentro de un contexto de postmodernismo no iniciado hace tres décadas sino mucho antes y que, por tanto, se puede entender la postmodernidad como una continuación “lógica” de la modernidad. El interés que encontramos en la metaficción, afirma Hutcheon (1980, 5), “conecta con el interés por la conciencia como el objeto de la conciencia que constituyó el ‘realismo psicológico’ de Woolf, Gide, Svevo y Proust a principios del siglo XX”. En estos autores hemos visto la desaparición del narrador omnisciente, en favor de la conciencia del personaje, a través del monólogo interior o del narrador en primera persona; el rechazo de una realidad objetiva abarcable, manifestado en el desorden narrativo de la estructura fragmentada, del caos temporal y espacial, del perspectivismo. En la metaficción esa conciencia del personaje va a ser, a veces, la del autor convertido en personaje girando en torno a su conciencia como creador de esa ficción, buscando de este modo una confirmación a su existencia como ser real, tal como hemos señalado en *Niebla*. Unamuno se introduce en la obra como personaje de ficción con el deseo de alcanzar una existencia inmortal.

De forma sintética se pueden resumir los temas que aborda la metaficción en los siguientes puntos:

1. qué es realidad
2. qué es ficción
3. los límites entre ellos. ¿Existen fronteras, separación o son mundos contaminados en los que las fronteras son porosas?
4. el concepto de naturaleza: a) del hombre, b) de la literatura y del arte.
5. la revisión del concepto de historia

6. una serie de cuestiones literarias: la literatura como juego (frente a la literatura como enseñanza o educación); la posible mentira de la literatura, de la ficción, su ilusión y su engaño, que para la metaficción no son tales pues lo que pensamos que es realidad es también ficción y la ficción es realidad, y los modos de hacer (y de acceder) a la ficción son paralelos a los modos de hacer y de acceder a la realidad.

Se mezclan, por tanto, cuestiones literarias y filosóficas, ontológicas y epistemológicas dentro y desde la propia ficción, porque la metaficción se puede entender como el resultado de un factor doble: una situación filosófica y otra literaria que confluyen a un tiempo.

La situación filosófica a la que me refiero es el paso de la modernidad a la postmodernidad que conlleva la pérdida del dominio del orden, de la razón propios de la modernidad. Como consecuencia, en la postmodernidad no hay una filosofía realista ni tampoco una filosofía idealista sino una filosofía de la perplejidad —el cuestionamiento de todo sin soluciones, la problematización y el caos sin salidas. Se han perdido los referentes externos al propio sujeto que le pudieran explicar. La metaficción busca explicaciones sobre la realidad en realidades (las obras literarias) que el propio hombre crea; es decir, el hombre busca explicación de sí mismo en lo que él mismo hace. Pero si este sujeto duda de sí mismo y de su realidad difícilmente va a ser capaz de explicar otras realidades distintas de él. Por eso, el autor de metaficciones habla de la realidad que él conoce: la de ser escritor y la de la escritura, reconociendo de este modo su falta de autoridad para hablar de otras realidades.

La situación literaria es la siguiente. Tras el abandono del realismo literario del XIX con su idea de que la literatura refleja una realidad externa al arte, una realidad objetiva con un mundo inteligible, homogéneo, se da paso al Modernismo y a la renovación de la novela en los años 20-30, en la que el mundo deja de ser único y se presenta como incomprensible e inabarcable en su totalidad. Se cuestiona que exista una realidad única y objetiva, y el mundo aparece fragmentado y presentado desde la subjetividad del yo del narrador o de los personajes. Algunos entienden este fenómeno como el camino hacia la muerte de la novela que culminaría en la metaficción porque ésta acaba con la ilusión del mundo creado en la obra literaria al hacer consciente al lector de que lo que está leyendo es una creación del autor. Pese a todo, considero que la metaficción en el fondo no es más que otra manifestación del realismo. Lo que ocurre es que en vez de mostrar sólo una realidad externa, un mundo ajeno al escritor, muestra también la realidad de la propia escritura, de su proceso y del autor. Es también realismo pues supone una vuelta a la autoridad del autor, pero no porque lo sepa todo y utilice un

narrador omnisciente que también lo sabe todo —como es el caso de la novela del XIX— sino porque todo depende de él. Todo lo que leemos está en manos del autor, y así nos lo hace saber constantemente en metanovelas como *La mujer del teniente francés*, *Las cosas que llevaban...* o *El cuarto de atrás*. El lector está sometido a la voluntad del escritor y éste le marca el camino de entrada y de salida en su obra. Para Patricia Waugh “la metaficción contemporánea es una respuesta y una contribución a un sentido todavía más minucioso, detallado —respecto a la novela de los años 30-40—, de que la realidad o la historia son provisionales. El mundo se presenta como una serie de construcciones, artificios, estructuras no permanentes. La visión del mundo materialista, positivista y empírico sobre la que descansaba la ficción realista no existe. Los novelistas, cada vez más, rechazan y cuestionan las formas que corresponden a esta realidad ordenada: el argumento bien construido, las secuencias cronológicas, la autoridad del narrador omnisciente, la conexión racional entre lo que el personaje hace y lo que es, la conexión causal entre los detalles superficiales y lo profundo, las leyes científicas de la existencia” (7).

Además, nunca la literatura ha pedido tanta credibilidad al lector; nunca el autor ha exigido tanto del lector y de su credibilidad en el autor. La metaficción viene a decir: te aseguro que las cosas son así, que no son como parecen y para eso te lo voy a demostrar. Yo —y el autor se erige en autoridad— te voy a desvelar el estatus de la ficción y el estatus de la realidad. Y para eso ofrece mundos alternativos: la ficción como un mundo posible que puede alumbrar, explicar nuestra realidad, nuestro mundo, e incluso la ficción puede ser un mundo posible. Lo veíamos en *Niebla* y lo vemos en novelas posteriores: “la ficción es un mundo tan real (aunque otro) como el mundo que es. O que era” (*La mujer del teniente francés*, 86).

En favor de la tesis de que la metaficción no es algo exclusivo del postmodernismo está el hecho de que no es un fenómeno reciente sino que existen importantes manifestaciones de metaficción en *El Quijote*, *Tom Jones* (Fielding, 1749), *Tristram Shandy* (Sterne, 1768), estudiados como metaficción en los trabajos de Spires, Alter, Hutcheon (1980), Kellman, Dotras y diversos estudios recogidos en el volumen sobre “Metaficción inglesa” publicado por la Universidad de la Laguna. Quizá la autoconciencia de la ficción es más evidente en la metanovela actual pero no se limita a esta época y, en ningún caso, es un fenómeno exclusivamente español. Linda Hutcheon (1980, 37) observa que “la variedad autoconsciente de la narrativa parece ser un fenómeno internacional (...) discernible en las obras de Barth, Borges, Cohen, Coover, Cortázar”, pero este fenómeno no es nuevo. Hutcheon postula que lo que ha aumentado ha sido el grado de autoconsciencia y que la “novela narcisista” es

un cambio de grado y no de clase respecto de la novela tradicional porque, como afirma, la metaficción es parte de la condición original de la novela como género. Esta misma idea la defiende Waugh: "la metaficción es una tendencia o función inherente en toda novela (...) Al estudiar la metaficción uno está, en efecto, estudiando aquello que da a la novela su identidad" (5). La metaficción pone de relieve dos aspectos inherentes a la novela:

1. Según Waugh, el primero sería la inestabilidad propia de la novela, género difícilmente definible y siempre abierto como ya afirmó Baroja. Waugh centra el principio de la novela en la inestabilidad. La metaficción, al poner de relieve la inestabilidad de la ficción, de la creación de la novela, y de la realidad, aborda la identidad de la novela.

2. En mi opinión, la metaficción aborda también algo que es propio de cualquier obra literaria: la visión de un autor de una realidad creando un mundo propio. Pero, al mismo tiempo, la metaficción, en algunos casos, aporta algo distinto: el autor no reconstruye la realidad, como en la novela del XIX, sino que construye la realidad. La realidad no es el punto de partida de la novela, el material que se utiliza para la novela, sino que en la metaficción la realidad es a veces el punto de llegada, el resultado al entenderse la realidad como una parte y un fruto de la ficción, tal como veremos en "El viajero perdido" de Merino. La única realidad que el autor reconstruye en la novela es la suya propia como escritor.

La metaficción no es, por tanto, una novedad literaria pero el término de "metaficción", con sus distintas variantes, se reserva para una narrativa que se desarrolla en Europa y América en los años 60 y 70, y que en España tendrá su importancia sobre todo en los años 70, 80 y 90. El fenómeno no es exclusivamente americano como a veces se ha pensado y sus autores no constituyen ninguna escuela o movimiento definido. Asimismo, el carácter autorreflexivo del arte no es exclusivo de la novela sino que está presente en otras artes como el cine o la poesía.

3. *Qué relación existe entre "Niebla" y la metanovela del último cuarto del siglo XX*

Existe una clara unidad de temas, aunque no haya habido una continuidad temporal sino un largo paréntesis hasta los años 60, con algunas excepciones estudiadas por Robert C. Spires en *Beyond the Metafictional Mode* y en el trabajo de Víctor Fuentes sobre Jarnés (1989). La máxima diferencia de la metanovela actual respecto a Unamuno consiste en que éste fue un adelantado de su tiempo y abrió un camino que hasta muchos años después se convertirá en una práctica más o menos común, aunque nunca mayoritaria, del último

cuarto del siglo XX. Gonzalo Sobejano (5) ha trazado un mapa de la metanovela española hasta 1989 con la siguiente división: metanovelas de la escritura, metanovelas de la lectura y metanovelas del discurso oral. Por mi parte, en lugar de centrarme en el proceso de emisión o de recepción de la obra, lo haré basándome en los temas que tratan y que guardan relación con los tratados en *Niebla*. De todos los posibles ejemplos de metanovela me voy a centrar en algunas obras de Martín Gaité y de José María Merino.

Analicemos las semejanzas. Los temas de *Niebla* que se repiten en novelas posteriores son: la presencia del autor dentro de la obra, la ruptura —y en algunos casos parodia— de la novela tradicional, la teoría de la novela, qué es y cómo escribirla; la relación en la novela entre realidad y ficción y, por último, el interés por el lector.

En este último cuarto del siglo XX existen novelas en las que el autor también se introduce dentro de la ficción como uno de los personajes. Es el caso de *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité, el de *Las cosas que llevaban...* de Tim O'Brien o *La quinta esquina* de Izrael Metter. A veces se ha dicho que la metanovela habría que entenderla como manifestación extrema de la muerte del autor. Pienso que es todo lo contrario: un tipo de novelas en las que la presencia del autor es más machacona y dominadora. El autor se convierte en narrador: son los únicos casos en los que se identifican dos entidades en principio siempre separadas (el autor pertenece a la realidad y el narrador es una figura que sólo existe en la ficción). En este tipo de metanovela el autor se convierte en personaje de ficción y es el narrador de la historia: aparece el autor con sus datos reales e identificables fuera del mundo de la obra: nombre, edad, algunas de sus obras anteriores como se puede ver en *El cuarto de atrás* de Martín Gaité.

En *El cuarto de atrás* una escritora, la propia Martín Gaité, en una noche de insomnio y tormenta recibe la visita de un extraño personaje vestido de negro. Se crea todo un halo de misterio pues nunca se sabrá quién es ese hombre. Pasan la noche charlando sobre la infancia, los juegos de niños, el paso del tiempo, las costumbres sociales y la labor literaria de Martín Gaité. Se pasa revista a sus novelas anteriores —*El Balneario*, *Entre visillos*, *Ritmo lento*— se teoriza sobre la literatura y el sentido de la escritura: "Yo le dije que los cuentos bonitos siempre hacen perder la noción del tiempo y que, gracias a ellos, nos salvamos del agobio de lo práctico" (91). La literatura como la vida es un espacio abierto donde todo se puede esperar. "Todo consiste en saber esperar" (106-8). La prisa —la constante presencia del tiempo— y la literatura están refiadas pues para Martín Gaité la literatura es el ámbito en el que el ayer, el hoy y el mañana se mezclan. Esta idea aparece repetida en novelas posteriores, *Nubosidad variable* y *La Reina de las Nieves*.

Conversan también sobre la literatura fantástica. De hecho *El cuarto de atrás* quiere ser un homenaje a Todorov, al que le había hecho una vieja promesa de escribir un relato de literatura fantástica, y al Lewis Carroll de *Alicia en el país de las maravillas*. "Para Lewis Carroll —dice la dedicatoria—, que todavía nos consuela de tanta cordura y nos acoge en su mundo al revés". Es también el intento de la autora en esta novela: "Me escaparía por los vericuetos y secretos sombríos de la imaginación, por la espiral de los sueños, por dentro, sin armar escándalo ni derribar paredes (...) Fugarse sin salir, más difícil todavía, un empeño de locos, contrario a las leyes de la gravedad y de lo tangible, el mundo al revés, sí" (126). "La literatura es un desafío a la lógica" y un refugio para la autora.

Se siembra una ambigua duda —la ambigüedad es propia de la literatura fantástica— sobre si esa conversación fue real o soñada, pero de ella quedan dos pruebas irrefutables: la novela que estamos leyendo y la cajita de pastillas de colores para la memoria, porque sin recuerdos no hay novela. Mientras se desarrolla la conversación, la escritora observa que unos folios en los que ha empezado a escribir una novela van creciendo en número, sin saber por qué. Sólo cuando el personaje de negro se ha marchado y su hija la encuentra dormida los recoge para hojearlos. Lo que en ellos está escrito es la novela que nosotros, los lectores, estamos leyendo, pues el inicio de lo escrito en los folios coincide con el inicio de la novela que acabamos de leer. De este modo, hemos sido testigos del proceso de escritura de la novela: cómo surgen los temas, las dudas de la autora, los recuerdos que se adhieren a la memoria y la conversación de la escritora consigo misma en este proceso de creación. El resultado de la conversación de Martín Gaité con el personaje de negro es que ella ha escrito la novela *El cuarto de atrás*.

En el relato "El viajero perdido" de José María Merino, incluido en un volumen de cuentos del mismo título, la situación narrativa parte del encuentro de un escritor con un hombre perdido que está de paso por la ciudad. El encuentro se fija en la memoria del escritor y lo convierte en punto de partida de un relato. Empieza a inventar historias sobre el personaje: su traslado a otra ciudad, dificultades en el vuelo, retención en el aeropuerto, y el encuentro fortuito con otra persona. La mujer del escritor, a su vez, por motivos de trabajo realiza un viaje cuyo regreso en avión se demora por dificultades atmosféricas. Al final del relato vemos que todas esas situaciones (las inventadas y las reales) coinciden, pues lo que el autor cree estar inventando es lo que ocurre realmente: la persona con la que se encuentra en el aeropuerto, el viajero perdido del relato no es otro que la mujer del escritor. Ante la evidencia de que la ficción puede entrar y modificar la realidad del escritor, pues se abre la posibilidad de que su mujer se quede con el viajero perdido, aquél siente miedo y destruye el relato que estaba escribiendo.

José María Merino parte de una situación real para su ficción (su encuentro con el viajero) y sobre ella nos muestra cómo va imaginando las demás situaciones; es decir, cómo se va gestando la ficción en su imaginación. Pero al final resulta que el autor no sólo ha creado una ficción sino que ha creado, al mismo tiempo, su propia realidad —la ausencia de su mujer y los motivos de su retraso en volver a casa—. Así, por tanto, vemos que la realidad que existe es la que uno crea y que la ficción no es sólo un juego imaginativo sino que es la realidad misma.

El caldero de oro, también de Merino, es una novela sobre los propios orígenes, los de Lupi y el Chino, habitantes de un pueblo amenazado por la instalación de una central nuclear contra la que luchan e intentan volar. Al final Lupi está muerto y el Chino yace a su lado semi-inconsciente. Desde esta situación éste rememora la historia de su pueblo y de sus antepasados hasta remontarse a las leyendas y tradiciones antiguas entre las que se encuentra la historia del caldero de oro, símbolo del hombre verdadero que sobrevive a las invasiones.

En la novela, sin centrarse exclusivamente en el proceso de escritura, vemos cómo el Chino, próxima ya la muerte, se está contando a sí mismo el relato de su propia historia: se convierte él mismo en materia de un relato que vendrá a formar parte de los cuentos que, como la historia del caldero de oro, se cuentan junto al fuego. Para valorar la entidad de esto, en los primeros capítulos se nos dicen los rasgos que debe tener un relato de este tipo que llega a ser: "la materia de una historia que alguien está contando, de una historia gloriosa, el motivo sobre el que se urden y entretejen los adornos de un relato" (54).

De este modo, nosotros podemos valorar si esto se cumple en la historia de los protagonistas, si su vida adquiere la magnitud de lo grandioso que pasa a ser parte de un relato. La idea central de la novela es que la realidad está entremezclada con las leyendas de tradición oral y que todos formamos parte de una gran relato que tiene parte de realidad y de ficción, sin que importen los límites entre ambas. Esta idea estaba presente en *Niebla* cuando Augusto se va a morir:

—Ahora déjame, déjame a ver si duermo un poco...; pero tápame, tápame bien...

—Sí, mejor es que duerma —le dijo Domingo, mientras le subía el embozo de las mantas—; esto se le pasará durmiendo...

—Sí, durmiendo se me pasará... Pero di, ¿es que no he hecho nunca más que dormir, más que soñar? ¿Todo eso ha sido más que una niebla?

—Bueno, bueno; déjese de esas cosas. Todo eso no son sino cosas de libros, como dice mi Liduvina.

—Cosas de libros..., cosas de libros... ¿Y qué no es cosa de libros, Domingo? ¿Es que antes de haber libros en una u otra forma, antes de haber relatos, de haber palabra, de haber pensamiento, había algo? (291)

Resulta de gran interés que el argumento del relato del personaje de *El caldero de oro* —su propia vida— está formado de fantasmas reales y de los soñados, pues la realidad es una superposición de ensoñaciones reales e imaginadas, sin que resulte posible establecer límites entre realidad y ficción.

Un caos en que todo coexiste al mismo tiempo, sin prioridades ni categorías, en que todo tiene el mismo significado.

Algún instante de paz intensísima (...) me ha facilitado la intuición de ese caos sincrónico, la sospecha de que la realidad es un cúmulo de ensoñaciones superpuestas y entretrejidas en que alguna aparenta ser la verdadera (...).

Los fantasmas, unos fantasmas de papel, aprendidos en los libros, se han mezclado con los fantasmas reales (...).

Y, frente a los fantasmas de papel y de sueño, los fantasmas reales (...).

Todo se mezcla: las cosas verdaderas y las soñadas. Lo que de veras sucedió, y lo que no se sabe si sucedió, y lo que puede suceder, hasta hacer de todo una sugestión única en que se encienden los brillos de las estrellas de muchos tiempos y de muchos espacios diferentes.

(...) La noche, como la imaginación, está llena de caminos, de sendas que cruzan el bosque hiperbóreo, de carreteras blancas que brillan en la negrura cálida. Y hay momentos en que todos tienen la misma presencia, la misma verosimilitud, del mismo modo que hay otros momentos en que algunos son los únicos verdaderos (...).

Sí, todo está mezclado, entretrejido, como esperando el esfuerzo del desentrañamiento, un esfuerzo imposible, ya que nadie sería capaz de separar esos estratos que se imbrican y entrelazan hasta formar un solo y único volumen, con una sola y única medida y transcurriendo en el único instante, un instante eterno, pasado y futuro, al mismo tiempo vivo y muerto, siempre vibrante y siempre inmóvil (192-195).

El esfuerzo por separar imaginación y realidad es un intento vano e imposible. Las realidades del pasado y del presente no tienen una entidad propia sino que aparecen ligadas al sujeto como ensoñaciones de éste o fantasmas, apariencias, visiones. Por eso, el autor no nos da una obra cerrada sino abierta a múltiples interpretaciones, como tampoco la realidad es algo cerrado cuyo sentido e, incluso, cuya existencia nos sean dadas.

La incertidumbre de la propia ficción que muestra la metaficción no está lejos de la incertidumbre de la realidad misma y, ante esa dificultad de aprehender la realidad, la metaficción plantea el estatuto de la realidad y de la ficción. Para algunos autores, la ficción va a ser tanto o más real que la realidad. Álvaro Pombo en *El hijo adoptivo* llega a afirmar: "Escribo, luego existo", cambiando la certeza cartesiana en la razón por la certeza en la escritura como soporte de la existencia humana. La única certeza que tiene el escritor es la de su propio discurso y en este sentido la metaficción es profundamente realista pues la realidad más cercana al escritor es su propia realidad como escritor. Podemos afirmar con Sobejano que la metaficción es la búsqueda del sentido de la existencia en el sentido de la escritura: lo único que da razón de la existencia es lo que uno hace y, para el escritor, su hacer es su escribir.

OBRAS CITADAS

- Alter, Robert. *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley: University of California Press, 1975.
- Currie, Mark. *Metafiction*. London - New York: Longman, 1995.
- Dotras, Ana M. *La novela española de metaficción*. Madrid: Júcar, 1994.
- Fowles, John. *La mujer del teniente francés*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Fuentes, Víctor. *Benjamín Jarnés. Bio-grafía y metaficción*. Zaragoza: Instituto Fernando el Católico, 1989.
- Galván, Fernando y otros. *Ensayos sobre la metaficción inglesa*. Universidad de La Laguna, 1994.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1980.
- Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London - New York: Routledge, 1989.
- Imízcoz Beunza, Teresa. *La teoría poética de Miguel de Unamuno*. Pamplona: EUNSA, 1996.
- Kellman, Steven G. *The Self-Begetting Novel*. New York: Columbia University Press, 1980.
- Llano, Alejandro. *La nueva sensibilidad*. Madrid: Espasa-Calpe, 1988.
- Martín Gaité, Carmen. *El cuarto de atrás*. Barcelona: Destino, 1978.
- Merino, José María. *El caldero de oro*. Madrid: Alfaguara, 1990.
- Sobejano, Gonzalo. "Novela y metanovela en España". *Ínsula* 512-513 (agosto-sept. 1989): 4-6.
- Unamuno, Miguel de. *Niebla*. Madrid: Cátedra, 1991.
- . *Poesía Completa*. Vol. 1. Ed. Ana Suárez Miramón. Madrid: Alianza editorial, 1987.
- Waugh, Patricia. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*. London - New York: Routledge, 1984.

The first thing I did was to go to the
 office and see what was going on.
 I found everything in a state of confusion.
 The books were all mixed up and I
 had to spend a good deal of time
 in getting them straightened out.
 I also had to see to it that the
 accounts were all correct.

I then went to the bank and
 saw the cashier.

He told me that the money was
 all safe.

I then went to the office and
 saw the manager.

He told me that the business was
 all going well.

I then went to the office and
 saw the clerk.

He told me that the books were
 all correct.

I then went to the office and
 saw the accountant.

He told me that the accounts were
 all correct.

I then went to the office and
 saw the auditor.

He told me that the books were
 all correct.

I then went to the office and
 saw the treasurer.

He told me that the money was
 all safe.

I then went to the office and
 saw the secretary.

She told me that the office was
 all in order.

I then went to the office and
 saw the janitor.

He told me that the office was
 all clean.

I then went to the office and
 saw the porter.

He told me that the office was
 all quiet.

I then went to the office and
 saw the messenger.

He told me that the office was
 all busy.

I then went to the office and
 saw the clerk.

He told me that the books were
 all correct.

I then went to the office and
 saw the accountant.

He told me that the accounts were
 all correct.