



**NIEBLA DE MIGUEL DE UNAMUNO,
UNA NOVELA EJEMPLAR**

Bénédicte Vauthier
UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA

Pues es cosa fatigosa y penosa leer un libro para hablar de él, tener que leerlo. Y es lo que hace tan meritoria y a la vez tan ingrata la profesión de crítico. ¿Tener que leer un libro «para» hablar de él? ¡Horror! Muchos prefieren hablar de él sin haberlo apenas leído –a lo más ojeado– y por referencias o por la idea previa, y casi siempre perjudicial y legendaria, que tienen del autor.

Y así ocurre que hay escritores muy discutidos y, sin embargo, muy poco leídos. Sobre todo si han sido clasificados y etiquetados y motejados con cualquier mote. Y si se les lee como se va a buscar en ellos lo que se suponía que hay, se escapa lo demás y hasta lo que se cree ver allí es puramente de prejuicio.

Miguel de Unamuno.

Si los libros de caballerías volvieron loco a don Quijote, el *Quijote* ha vuelto locos a los cervantistas. No existe obra maestra en la literatura universal que haya suscitado tal cúmulo de dislates y de interpretaciones contradictorias. Parece que el motivo de esta situación conflictiva de la crítica ha de buscarse en el *Quijote* mismo.

Vicente Gaos.

Dos citas, algo irreverentes, lo admito, a guisa de epígrafe. Pero permiten reunir provisionalmente bajo un común denominador a Cervantes y Unamuno, sujetos en torno a los cuales se articula el presente trabajo, y tienen la ventaja de revelar de entrada el peligro que pueden correr obras maestras en mano de los lectores y críticos.

Si en el caso de Cervantes, nos podemos alegrar con Gaos de que la acogida mitigada del *Quijote* ya no tiene defensores, parece ser que en el caso de Unamuno el asunto no se puede dar aún por zanjado.

De hecho, pese a la prudente y matizada revaloración que conoce su obra narrativa, sigue siendo tópico muy cotizado afirmar que las novelas de Unamuno son obras «trágicas», espejos de las «angustias personales» de un hombre sediento de inmortalidad.

Quizá tales afirmaciones hayan sido posibles mientras se valoró la obra narrativa de Unamuno a la luz, bien del conocimiento de su vida personal, bien de sus ensayos *Del sentimiento trágico de la vida* y *Vida de don Quijote y Sancho*, de los cuales se sacaba que Unamuno era un autor trágico, carente de hu-

morismo e incapaz, por tanto, de entender las burlas de Cervantes. O incluso, en el caso que nos va a detener, mientras se sobreestimó la supuesta historia trágica del protagonista, al perder de vista que el enunciado no era susceptible de reflejar por sí solo el sentido global del texto. Sobre todo en la obra de quien no se cansó de reiterar que «el argumento no es lo que cuenta en una novela».

Resultan difícilmente sostenibles, por lo contrario, si aceptamos leer la obra narrativa del rector salmantino sin acudir a lo que muy adecuadamente él mismo denunció: «las referencias», «la idea previa» que tenemos del autor y consideramos que las claves de comprensión del texto están *inscritas en él*.

En este sentido, considero que la inscripción en *Niebla* no solo de las proezas técnicas, sino también del espíritu humorístico e irónico que fundamentaron el proyecto cervantino son pruebas fehacientes e insoslayables que demuestran, mejor que cualquier juicio personal de Unamuno sobre Cervantes o de los críticos unamunianos o cervantinos sobre aquel, el vínculo literario que Unamuno deseaba establecer con las obras de su predecesor. En esta línea de ideas, hago mío el juicio de King, quien consideró *Niebla* como un «intento deliberado [...] de copiar o volver a escribir el *Quijote* en términos adecuados al siglo XX». Es «una recreación, en términos modernos, de la más grande joya de la literatura española».¹ Fórmulas que ampliaré para dar acogida a las dos últimas *Novelas ejemplares*: *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*.

Dicho esto, quisiera, pues, poner de relieve algunos de los elementos (formales y estilísticos) de este legado cervantino. Centrándome en la valoración del marco introductorio y conclusivo constituido por los prólogos y epílogo, veremos cómo se orquesta su despliegue desde la portada hasta el ¿cierre? del libro.

Por ello, hace falta primero que tengamos muy clara la importancia que cumple el paratexto —o más preciso, el peritexto—² en la recepción de la obra. Es Gérard Genette, el narratólogo francés, quien muy atinadamente ha llamado la atención sobre el hecho de que «lorsqu'on adopte le texte de la dernière édition revue par l'auteur, il va à peu près de soi que l'on adopte sa disposition».³

Objeto de controversia, es muy interesante observar cómo, en sus respectivas ediciones y comentarios de textos, editores y críticos solían y suelen presentar y reproducir los prólogos y el conjunto de informaciones que se encontraba en las portadas de las ediciones originales de *Niebla*.

La portada del texto original (tanto el de la primera edición, 1914, de Renacimiento, como el de la tercera, 1935, de Espasa Calpe, únicas dos publicadas en vida del autor *con* su consentimiento) llevaba el título «*Niebla*», con la mención —¿genérica?— «nivola» entre paréntesis, seguido de la mención «Prólogo de Víctor Goti». En cuanto al peritexto se veían los rótulos y las informaciones siguientes: «Prólogo» (firmado al final por) Víctor Goti, «Post-prólogo» (firmado

¹ Willard F. King, «Unamuno, Cervantes y *Niebla*», *Revista de Occidente*, (1963), pág. 230.

² Gérard Genette, *Seuils*, Paris: Seuil, 1987, pág. 10.

³ *Ibid.*, pág. 165.

al final por) M. de U., y «Prólogo a esta tercera edición, o sea Historia de *Niebla*» en el caso de la tercera edición de 1935, sin firma esta vez, pero fechado en «*Salamanca, febrero 1935*». Finalmente, el texto *stricto sensu*, es decir, el relato que inicia con la salida a la calle del protagonista, estaba encabezado con la mención «*Niebla – I*».

Ahora bien, resulta que ya no disponemos de una edición en la que se reproduzca el conjunto de las informaciones, tal como acabo de describirlas.

Los elementos que se vieron más afectados son las menciones «nivola», «prólogo de Víctor Goti» y el rótulo «*Niebla – I*» que encabeza el primer capítulo de la novela. A los que se puede sumar el prólogo escrito para la tercera edición.

Hoy en día, el primer conjunto de datos solo se halla aún presente en la edición de Zubizarreta, salvo una variante: se trata de la mención del título «*Niebla*». En la primera edición se reproduce encima del primer capítulo del relato *stricto sensu* mientras que en la susodicha edición se encuentra aislada en una página blanca, después del comentario crítico que precede a la obra, y, antes de que se abra el relato propiamente dicho.

Volviendo a la importancia de la colocación de los títulos, rótulos e informaciones (en parte engañosas) sobre la recepción –«les effets de lecture», dice Genette–, diré que esta manipulación y progresiva desaparición *del fronterizo marco introductorio original* han obliterado que hubo un tiempo en el que este pudo ser a «*Niebla*» –rótulo que corresponde no a la novela entera, *Niebla*, sino solo a los 33 capítulos que relatan la historia de Augusto Pérez– lo que *El casamiento engañoso* era al *El coloquio de los perros*.

Prólogo-novela, de cierto modo, que se corresponde con la concepción que Unamuno tenía de él. Como lo demuestran las *Tres novelas ejemplares* y un *prólogo* que Unamuno firmó seis años más tarde que *Niebla* –con otro tan explícito guiño a la obra cervantina–. En ellas afirmó de entrada: «lo mismo pude haber puesto en la portada de este libro *Cuatro novelas ejemplares*. ¿Cuatro? ¿Por qué? Porque este prólogo es también una novela».

Por cierto, este paralelo estructural no es el único que justifique la percepción del parentesco entre estas obras. Respaldan tal lectura otros elementos: algunos temáticos; otros más bien formales o incluso estilísticos. Por razones obvias, no puedo desarrollarlos aquí, me contentaré, pues, con esbozarlos.⁴

Por lo que se refiere a la temática, se puede observar primero que los temas del «engaño-desengaño» y del «burlador burlado» que vertebran las dos susodichas *Novelas ejemplares* se pueden leer entre líneas y sin forzar el texto en *Niebla*.

Más interesante que el paralelo temático el espejismo creado por Víctor Goti

⁴ El lector encontrará un estudio detallado de estas ideas, muy resumidas aquí, en Bénédicte Vauthier, *Niebla de Miguel de Unamuno: A favor de Cervantes y en contra de los cervantófilos*. (*Estudio de narratología estilística*), (en preparación).

quien, en el céntrico capítulo XVII de *Niebla*, cuenta la historia de Don Eloíno Rodríguez de Albuquerque y Álvarez de Castro que no tarda en desembocar en la revelación de que está escribiendo una *nivola* que se parece mucho a la que estamos leyendo. Razón por la cual, este hallazgo, aunque *explícitamente* relacionado por Víctor Goti con la inserción de «El curioso impertinente» en el *Quijote*, no menos se puede relacionar *implícitamente* con lo que ocurre en las dos *Novelas ejemplares*. Allí, sabemos que, jugando con el marco inicial y los niveles narrativos, Cervantes consigue que *El casamiento engañoso* resulte más inverosímil que el diálogo que van a sostener a lo largo de la noche los perros.

Además, a partir del momento en que reconocemos que estamos leyendo una novela en vías de escribirse (la *nivola* «Niebla») el tiempo del que necesita el lector real para recorrer la novela *Niebla* se corresponde de modo inquietante con el de la escritura-lectura de la misma novela dentro de la novela. Es decir, resulta difícil otra vez no pensar en la hazaña de Cervantes quien injerta *El coloquio* en otra narración...

Finalmente, tanto en *Niebla*, como en estas ¿dos? *Novelas ejemplares*, está representado, o mejor dicho, se está representando la magia de la función narrativa. El tablón se abre debajo de nuestros ojos y se nos ofrece, en miniatura, el mundo literario por completo: autor, narrador, texto, lector, crítico. Todos están presentes al mismo tiempo dentro y fuera de las novelas.

En cuanto a los elementos más bien estilísticos, que remiten a la figura del narrador, se trata primero de Orfeo, perro hablante. El verdadero alcance de la introducción del perro reside menos en el parentesco ineludible de la figura perruna, que en el hecho de que al dotar a Orfeo de palabra propia Unamuno repite la proeza de Cervantes quien, por primera vez en la época, introdujo la figura del destinatario en la novela.

Además, Orfeo, igual que Cipión y Berganza, se ha de relacionar *implícitamente* –etimológicamente– con el «cinismo» (*Kynos*: perro). Más aún: hay que subrayar que en el epílogo, Orfeo, una vez dotado de palabra propia, se hace defensor *explícitamente* de ciertas teorías unamunianas sobre la hipocresía, el cinismo y el hablar. Todo ello sin departirse de un fondo humanístico, tan característico del proyecto cervantino. Y nótese que una vuelta al juego orquestado desde los prólogos entre Víctor Goti y Miguel de Unamuno, nos permitirá, a continuación, descubrir más indicios sobre la ironía cervantina que se inscribe como una filigrana en *Niebla*.

Por cierto, y con esto acabo el paralelo entre las dos obras, tanto en *Niebla*, como en estas *Novelas ejemplares*, el lector apresurado o poco crítico puede pasar por alto el marco introductorio. Hecho que no podían ignorar ni Cervantes, ni Unamuno que corrieron, empero, el riesgo de ser malentendidos.

En el caso de Cervantes, basta recordar la perplejidad de los críticos que se preguntaron si se trataba de una sola novela bien trabada o de dos novelas que podían ser leídas de manera autónoma. En el caso de Unamuno, el riesgo era aún mayor visto la peculiar índole del marco introductorio con el que jugó. De

hecho, ¿qué era y es un prólogo, quién solía y suele firmarlo, cómo había y ha de leerse, cómo se solía y se suele recibir? Tales son los interrogantes que tenemos que resolver ahora.

Según Porqueras Mayo, «el prólogo es lo más íntimo del libro y como una vida prolongada en una anticipación de él. *Técnicamente* es un preliminar, *literariamente* es ya la zona del libro que se adelanta, nos tiende la mano y nos «introduce» realmente en su misma vida».⁵ Esta peculiaridad se puede resumir hablando de la «permeabilidad» que existe entre el libro y el prólogo. La «doble participación del prólogo en el libro» es la que motiva que aquel puede pertenecer tanto al Narrador, como a los personajes, quienes en «un arranque de vitalidad creadora, penetra[n] hasta el mismo prólogo simulando ser su autor».⁶

En *Niebla*, Víctor Goti ejemplifica la «permeabilidad» del prólogo respecto al libro: sale del ámbito ficticio y se instala en el «entredós» paratextual para firmar el primer prólogo a la novela. Si el cañamazo tenía brillantes antecedentes en la obra de Cervantes, hay que realzar que en *Niebla* Unamuno consiguió engañar a sus lectores de tal modo que algunos de ellos dieron vida real —remito a varios críticos que denuncian con ironía el éxito del engaño—⁷ a un personaje que no podía, por definición, gozar de tal suerte.

Indudablemente, esta proeza se debe a la inscripción inicial del nombre de Goti en la misma portada del libro. Presencia que se ha hecho mucho más discreta hoy en día, ya que, lo recuerdo, a excepción de la edición (Clásicos Castalia) de Zubizarreta la mención del prologuista ha desaparecido de las portadillas de las ediciones críticas disponibles.

Con todo, parece que subsiste arraigado el temor a que algunos lectores caigan en la trampa. Interpreto en este sentido las precisiones que algunos editores actuales (M. A. García López, G. Gullón, M. J. Valdés), dan al lector cuando en las notas al pie llaman la atención sobre la no-existencia o existencia ficticia de Víctor Goti.

Precisión superflua, ya que, en el seno del mismo prólogo, el efecto creado es contrarrestado por numerosos indicios textuales que impiden que demos otra naturaleza que meramente ficticia a Víctor Goti. Por falta de espacio, solo profundizaré aquí en la referencia *prospectiva* hecha al testigo erudito y de buena fe que podría autentificar el abolengo del prologuista: don Antolín S. Paparrigópu-

⁵ Alberto Porqueras Mayo, *El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro español*, Madrid: CSIC, 1971, pág.106.

⁶ *Ibid.*, págs.101-03.

⁷ Vid. Ribbans (*Niebla y Soledad. Aspectos de Machado y Unamuno*, Madrid: Gredos, 1971, pág. 109), A.-M. Fernández (*Teoría de la novela en Unamuno, Ortega y Cortázar*, Madrid: Pliegos, 1991, pág. 18) y Overaas (*Nivola contra Novela*, Salamanca: Ediciones universitarias, 1993, pág. 17), quienes mencionan la existencia de Víctor Goti en los ficheros de la biblioteca del *British Museum*. Más sorprendentes, las alusiones a una biblioteca madrileña, y sobre todo a una salmantina hechas por Galbis («De técnicas narrativas e influencias cervantinas en *Niebla* de Unamuno», *Cuadernos Americanos*, CCXXI, 1978, pág. 204).

los, personaje de papel y tinta de la misma ficción novelesca y no autor vivo, como hacen pensar las alusiones del prologuista.

Ante la información de que el apellido de Víctor Goti «es el de uno de [los] antepasados [de don Miguel de Unamuno], según doctísimas investigaciones genealógicas de [su] amigo Antolín S. Paparrigópulos, tan conocido en el mundo de la erudición», una crítica de índole paraliteraria estaba abocada a subrayar el parentesco Goti-Unamuno. Lo que si permitía aludir al prologuista como a un doble, un *alterego*, no permitía, en cambio, ensartar la información en la unidad superior del discurso. La importancia de la información genealógica es irónica, ya que quien la da no solo no existe, sino que será objeto de inédito descrédito en la obra (capítulo XXIII que encierra el único encuentro entre Augusto Pérez y don Antolín S. Paparrigópulos).

En cambio, la presencia fugaz de don Antolín S. Paparrigópulos en el prólogo, quien, encima, vuelve a aparecer en el prólogo a la tercera edición de *Niebla* a fin de sugerir a Unamuno, narrador explícito, que escriba un prólogo, o mejor dicho, un «metálogo o prólogo autocrítico», nos proporciona una clave de la importancia que este personaje está llamado a desempeñar en la novela.⁸

Antes de comentar el fragmento y profundizar en el sentido que pueda cumplir este curioso personaje, recordaré que el prólogo a la tercera edición, igual que las informaciones presentes en la portada, sigue siendo el elemento que ha sufrido el mayor «desgaste» en mano de los críticos.

La progresiva divulgación del *Epistolario inédito* de Unamuno permite comprobar que este era muy conciente del posible malentendido que podría originar la presencia de los prólogos en sus novelas. Tan temprano como en marzo de 1902, mientras espera con ansiedad la aparición de su novela *Amor y Pedagogía*, Unamuno menciona ya el posible «escándalo que pueda producir, sobre todo su prólogo y epílogo».⁹

Líneas harto premonitorias si sabemos que no hubo que esperar las últimas generaciones de críticos para que el valor o la utilidad de aquellos se vieran puestos entredicho. En *Crítica efímera* Julio Cásares motejó los prólogos de Unamuno —y cita *Amor y Pedagogía* y *Niebla*— de «una manera de *alibi*, una preparación de coartada contra posibles objeciones»¹⁰ acerca del posible fracaso de sus novelas.

⁸ Que yo sepa, salvo Fernández Turienzo, nadie ha hecho hincapié en la presencia fugaz de este personaje ya en el marco inaugural. No creo que sea posible tachar esta «reincidencia» unamuniana de casual. Por cierto, Zubizarreta menciona en nota al pie de su edición crítica que es personaje de *Niebla*. Empero, esta alusión no impide que se desprenda del susodicho prólogo de 1935, para ofrecerlo, luego, a final de libro, en «la sección de artículos relacionados con la obra».

⁹ Miguel de Unamuno, «Carta a Bernardo G. de Candamo» (1902, III, 5), *Epistolario inédito*, ed. L. Robles, Madrid: Espasa Calpe, 1991, pág. 113.

¹⁰ Julio Cásares, «Tres novelas ejemplares y un prólogo por Miguel de Unamuno», *Crítica efímera*, Madrid: Espasa Calpe, 1962, pág. 62.

Con todo, si partimos de la observación inicial de Genette, hace falta aceptar que –les guste o no a los críticos– «Historia de *Niebla*» forma parte del texto. De hecho, la edición de 1935 publicada en vida del autor lleva efectivamente este tercer prólogo insertado detrás de los prólogo y post-prólogo originales.

En fin. Prólogo en absoluto superfluo, ya que brinda, no solo informaciones de índole genética o de valoración de la trayectoria novelística, sino, como he mencionado más arriba, un elemento que facilita datos clave para enlazar los prólogos con el capítulo XXIII de *Niebla*, asimismo relacionarlo con el proyecto cervantino. Veamos primero el fragmento:

Sospecho que lo más de este prólogo –metálogo–, al que alguien le llamaría autocrítico, me lo haya sugerido, cuajando de su niebla, aquel don –merece ya el don– Antolín Sánchez Paparrigópulos, de quien se da cuenta en el capítulo XXIII, aunque yo no haya acertado en él a aplicar la rigurosa técnica del inolvidable y profundo investigador.

Se desprende de estas líneas que, por segunda vez, se convoca a Antolín Paparrigópulos para respaldar las informaciones irónicas que nos proporciona el Narrador en el prólogo. He aludido más arriba al hecho de que, curiosamente, salvo Fernández Turienzo, los críticos no parecían haberse percatado de estas dos irrupciones, ya que circunscriben la presencia del personaje al capítulo XXIII y se contentan con subrayar que es una caricatura de Menéndez y Pelayo. Hecho este que, por ser cierto, no permite aclarar su presencia en *Niebla*.

De tal manera, se puede decir que el descubrimiento del artículo «Joaquín Janssen Rodríguez» hecho por Fernández Turienzo –no muy reciente, aunque poco difundido– y la consiguiente propuesta interpretativa del crítico marcaron un claro avance en la recepción de la figura. Mientras el crítico confirmó la índole caricatural del personaje, superó su mero reconocimiento biográfico al proponer, por primera vez, una interpretación relacionada con el contexto histórico. Según el crítico, la presencia del personaje en *Niebla* es un eco crítico a los polémicos libros *Ciencia española e Historia de los heterodoxos españoles* del erudito santanderino.

Pese a ser la propuesta no solo novedosa, sino también ineludible, no creo, empero, que el crítico haya resuelto con ella la relación que existe entre el capítulo XXIII y los prólogos cuando dice: «Siendo este prólogo tardío un recuento de títulos de las obras literarias de Unamuno [...] es lícito pensar en la ya manoseada ‘polémica de la ciencia española’».¹¹

Para mí, no había que salir del prólogo sino profundizar en él para aclarar la burla. De hecho, quien quiera defender la marca cervantina del prólogo unamuniano debe, de modo prioritario, identificar *en él* los rasgos que permitieron de-

¹¹ Fernando Fernández Turienzo, «Unamuno, Menéndez y Pelayo y la verdadera realidad», *Volumen homenaje Cincuentenario Miguel de Unamuno*, Salamanca: Casa-Museo Unamuno, (1986), pág. 578. Vid. también su *ed. crítica de Niebla* (Madrid: Alhambra, 1986).

clarar que Cervantes había propulsado una revolución estética del género. Como es bien sabido, Cervantes no se contentó con levantar la voz contra una costumbre establecida en género, sino que la pervirtió de modo genial. Aprovechó la «periferia preliminar» de la obra literaria para poner en tela de juicio los límites entre realidad y ficción. Abogando por una «paternidad compartida», cedió la palabra –y la voz– a un amigo suyo, quien se encargó de «hacer posible la reflexión sobre el prólogo mismo y sobre la obra desde perspectivas diferentes, criticar hábitos literarios de la época, aludir con intención satírica a figuras consagradas y resolver al mismo tiempo el problema de escribir el prólogo».¹² Aspiraciones todas que se vuelven a encontrar en los prólogos a *Niebla*.

Así, del recorrido que conoció la recepción de los prólogos en la historia de las Letras españolas –tan atinadamente deslindado por Porqueras Mayo–, se desprende que en los siglos XIX y XX el prólogo como género literario sufrió una continua desvaloración. En tiempo de Unamuno ya no goza del prestigio de antaño. Es más, se ha convertido en mero «género propagandístico». «Hay prologuistas de moda [...] en quienes el género *prólogo* se ha tornado género *pródigo*».¹³ Entre aquellos, según Porqueras Mayo, «Menéndez y Pelayo fue quizá el escritor español que por los años que transcurren entre finales del siglo XIX y principios del actual escribió más prólogos, y uno de los más prolíficos, en este sentido, en toda la historia de nuestras letras».¹⁴ Esta prolijidad del género no impidió que Menéndez y Pelayo presumiese de su «valor». Así, en una carta fechada en 1902, dice a Unamuno: «Hablando en términos generales, diré a Ud. que lo que más me contenta o menos me descontenta, de lo mucho que he escrito, son [¡] los prólogos [!] de la *Antología de líricos castellanos*».¹⁵

Al facilitar estos datos, intento descodificar los mensajes irónicos que Unamuno nos ha dejado en legado en los prólogos a *Niebla*. Primero, cuando Goti, un «perfecto desconocido», y Unamuno, «ya ventajosamente conocido» en la República de las Letras, pretenden alterar «la pernicioso costumbre del prólogo firmado por un autor conocido» que preside la redacción de los libros. Curioso afán del prologuista, ya que este demuestra saber que «los libros se compran más por el cuerpo del texto que no por el prólogo». Después, cuando Goti se dispone a facilitarnos opiniones suyas y ajenas –del propio Unamuno, de la crítica, del gran público– acerca del quehacer novelesco de don Miguel. Entre otras, destaco, por ser la más relevante e implicar directamente a Menéndez y Pelayo, la polémica que se abrió, ya en aquel tiempo, en torno a la valoración

¹² Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Ángel Basanta, Madrid: Anaya, 1986, t. I, pág. 45.

¹³ Alberto Porqueras Mayo, *op. cit.*, pág. 16.

¹⁴ Alberto Porqueras Mayo, «Los prólogos de Menéndez Pelayo», *Temas y formas de la literatura española*, Madrid: Gredos, 1972, pág. 157.

¹⁵ Manuel García Blanco, «Una carta inédita de Menéndez y Pelayo a Unamuno», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez y Pelayo*, (1964), pág. 199.

unamuniana –más personal e ideológica que crítica y erudita– del *Quijote*. Luego, con la atribución del prólogo a Víctor Goti, cuando Unamuno y su ficticio comparsa pretenden resolver «*el pleito entre los jóvenes y los viejos*». Términos que se corresponden precisamente con los de las luchas que los jóvenes literatos entablaron con la anterior generación de autores y críticos por imponerse en el mundo de las Letras. Finalmente, en el controvertido prólogo a la tercera edición, cuando «Unamuno» dice muy humorísticamente «que no ha acertado en él [en el prólogo, por cierto] a aplicar la rigurosa técnica del inolvidable y profundo investigador». Claro es que Unamuno no podía acertar con la técnica del maestro, ya que es precisamente ella la que estorba sus proyectos literarios.

Pero no nos equivoquémonos sobre el sentido de esta constatación. Por lo que llevo dicho, quizá pudiera haber dejado creer que los prólogos de *Niebla* se deben leer entonces como una sátira. Pues no. Más allá de la persona de Menéndez y Pelayo, más allá de sus polémicos libros, lo que se pone entredicho en *Niebla* es cierta concepción del género prólogo. Se cuestiona la literatura entendida como rastreo de fuentes (la erudición) y como comentario acerca de la creación (la crítica literaria), ambos ejercidos en su lugar cuando no en su detrimento.

La peculiaridad de los prólogos a *Niebla* reside en un doble movimiento de destrucción/superación: asistimos a su destrucción como género trillado a la vez que a su reivindicación plena y conciente como género literario asumido. De tal manera, se supera el inevitable escollo de la sátira personal, mediante una perfilada recuperación literaria, irónica y humorística, del género «prólogo». Práctica que reanuda las funciones paródicas y caricaturales de la novela moderna, cervantina por antonomasia, tal como las define el teórico ruso Mikhaïl Bakhtine.¹⁶

En suma, la obra revela ser para quien pueda leer entre líneas –lo que debió de hacer *Clarín* si sabemos que fue precisamente el que mandó no se publicase el famoso artículo «Joaquín Rodríguez Janssen» en *La vida literaria*–¹⁷ un inquietante espejo en el que se reflejan, disfrazadas, ideas polémicas de la época. Pero, el estilo unamuniano, «más grafico que pintoresco», dicho en palabras del escritor vasco, implica que el lector colabore asiduamente en la *recreación* del sentido escondido, so pena de convertirse en... ¡su *trágica víctima*!

¹⁶ Mikhaïl Bakhtine, *Théorie et esthétique du roman*, Paris: Gallimard, 1978, pág. 443.

¹⁷ Miguel de Unamuno, «Carta del 5 de mayo de 1900», *Epistolario a Clarín*, ed. Adolfo Alas, Madrid: Escorial, 1941, pág. 95.