

Trabajo de Fin de Grado

Grado de Filología

Curso 2020-2021

ALGUNOS PROCEDIMIENTOS NARRATIVOS EN *LA NOVELA*
DE DON SANDALIO, JUGADOR DE AJEDREZ: DE LA
CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD A LA
METANARRACIÓN

Autora: Marina Barrientos Bartolomé

Director: Juan José Lanz Rivera

Área de conocimiento: Literatura Española (Siglo XX)

En Vitoria, a 3 de mayo de 2021

Índice

Resumen.....	3
1. Introducción	4
2. Análisis narratológico	7
2.1. Estructura formal.....	7
2.2. Género	8
2.3. Estructura del marco narrativo	8
2.4. Narrador	9
2.5. Construcción del narrador y del personaje.....	10
3. El carácter autobiográfico y la autfiguración del yo.....	10
4. La metanarración	14
5. La producción literaria como inmortalidad	17
6. Conclusiones.....	20
Bibliografía	21

Resumen

El objetivo del presente estudio es realizar un análisis exhaustivo de los procedimientos narrativos unamunianos más significativos de *La novela de Don Sandalio, jugador de ajedrez* (1930). No obstante, antes de comenzar el análisis de estos, será conveniente señalar algunos aspectos teóricos generales de la novelística de Miguel de Unamuno, así como situar la novela en cuestión en la etapa correspondiente de su narrativa.

Realizaremos un análisis narratológico, donde atenderemos tanto a la estructura formal como a la narrativa, así como a la hibridez del género, aunque se le otorgará especial atención al estudio del narrador, sin olvidarnos de delinear la manera en la que este último ha sido construido. Esto dará paso a una reflexión sobre la construcción de la subjetividad, mediante la cual intentaremos desenmascarar la verdadera personalidad de cada personaje, siguiendo la hipótesis de unidad de autor-narrador-personaje. Asimismo, ofreceremos un breve análisis sobre los elementos metanarrativos, donde consideraremos el verdadero control del autor escondido bajo la aparente importancia de la función del lector en la novela unamuniana.

Así, se hará evidente la transgresión -o, al menos, el cuestionamiento- de todos los aspectos de la novela: transgresión de géneros (biografía, ficción, epístola, confesión, *monodialogos*, etc.), carencia de argumento, ruptura del principio de identidad en los personajes, etc.

Con todo, el trabajo apunta a demostrar la relación directa -incluso la fusión- entre la hermenéutica y la filosofía unamuniana. Se les atribuirá a las técnicas literarias del autor un fondo metafísico, en el cual encontraremos su deseo de inmortalidad y de eternidad, así como cierta pretensión de indagar en la personalidad del lector a través de sus obras. No será asunto de este estudio desarrollar el pensamiento filosófico de Miguel de Unamuno; pero sí concluir con un primer acercamiento a este en lo que a *La novela de Don Sandalio, jugador de ajedrez* se refiere.

1. Introducción

*La novela de Don Sandalio, jugador de ajedrez*¹ es una breve novela escrita por Miguel de Unamuno (1864-1936) y fechada en diciembre de 1930. Fue publicada en 1933 por la editorial Espasa Calpe, bajo el título *San Manuel Bueno, mártir, y tres historias más*.

Dada la fecha de publicación de este libro, Isabel Criado (1986: 13) sitúa -cronológicamente- *Don Sandalio* -una de esas tres historias- en la última de las etapas novelísticas unamunianas: las de «desarrollo de acciones y pasiones humanas» (así se refiere a cierto tipo de novela Unamuno en 1923, en el prólogo de la segunda edición de *Paz en la Guerra*, 8-9). Si bien esta clasificación está configurada por tres momentos (la primera de estética realista -*Paz en la guerra*-, la segunda constituida por *Amor y Pedagogía* y la tercera desde *Niebla* a *San Manuel Bueno, mártir y tres historias más*), no es la única válida. Eugenio García de Nora (1979: 45-48) divide la producción literaria en cuatro momentos atendiendo a su esencia interior, de forma que *Don Sandalio* volvería a estar en el último ciclo, junto a *Cómo se hace una novela* y *San Manuel Bueno, mártir*, novelas todas que reflexionan sobre el tema de la personalidad.

No podemos olvidar que Unamuno comentó sus propios textos literarios: los prólogos le servían no solo para introducir o explicar algún matiz de la novela, sino también para explicar su novelística, para evaluarse y para ponerse a prueba como escritor.

De hecho, podría decirse que, cuantitativamente, Unamuno fue más ensayista y articulista que novelista. No obstante, a medida que se ha ido estudiando la calidad novelística del autor bilbaíno, su nombre ha ido adquiriendo prestigio como novelista, hasta el punto de que, actualmente, son sus textos literarios -y en concreto las novelas- las que mayor interés despiertan entre los estudiosos (Ródenas, 2006: 22). Los historiados de la literatura han reflexionado y analizado obras como *Paz en la guerra* (1897), *Amor y pedagogía* (1902) y *Niebla* (1914); sin embargo, Unamuno escribió muchos otros textos que, sin haber tenido el mismo protagonismo que los anteriores, merecen una mayor atención. Es *La novela de Don Sandalio, jugador de ajedrez* uno de esos casos. Luis Álvarez Castro (Castro, 2015: 125) achaca la falta de atención que recibió este relato a

¹ A partir de aquí citaré la obra poniendo solo el número de la página, siguiendo la edición de 1930 publicada en *Obras Completas II. (Novelas)*. Madrid: Escelicer, 1966. Asimismo, me referiré a la obra como *La novela de Don Sandalio* o como *Don Sandalio*.

que fuera publicada junto a *San Manuel Bueno, mártir*, novela que causó un gran interés entre lectores y eruditos. Si bien son muchos los historiadores y críticos literarios que han dedicado unas páginas a esta novela, es más bien escaso el número de estudios exhaustivos que analicen en profundidad las técnicas novelísticas que hacen de esta novela un texto tan original, pues la gran mayoría de estos estudios han girado en torno a la autobiografía y a su filosofía, dejando en un segundo plano su naturaleza poética o artística (Puig-Amarillas, 1993: 2-3). Aun con esta escasez y, aunque es innegable que casi todos los investigadores coinciden en sus análisis literarios, encontraremos pequeñas discrepancias en algunos de los aspectos.

Por otra parte, sabemos por sus propias palabras que ya en 1902, solo unos pocos años después de *Paz en la guerra* (fruto de una actividad ovípara), Unamuno se había convertido en un escritor vivíparo -pero no exclusivamente- (Ródenas, 2006: 24). Aunque ya en «Escritor ovíparo» (Unamuno, 1902) confesaba que clasificaba a los escritores en dos tipos, será, dos años después, en «A lo que salga» (Unamuno, 1904) cuando profundice en la teoría de la creación de los textos. En estos dos artículos, explica la diferencia entre el escritor ovíparo y el vivíparo. Para él, el escritor ovíparo sería aquél que recopila, durante un largo periodo de tiempo, una gran cantidad de ideas y datos para acabar juntándolos y formando la obra. Por el contrario, el escritor vivíparo sería aquél que va construyendo la obra dentro de sí mismo, en su cabeza, y la materializa dejando fluir ese pensamiento o idea. En ese mismo artículo, escribe: «En ninguno de ellos sabía a punto fijo, al empezarlo, cómo habría de terminar, sino que he ido dejándome llevar de mi pensamiento [...]» (Unamuno, 1904: 3). Es cierto que esto lo escribe casi treinta años antes de la confección de *La novela de Don Sandalio*, pero, teniendo en cuenta que se trata de una novela “sin argumento”, resulta lógico pensar que se trata de una producción vivípara. El propio Unamuno escribe en el epílogo de *Don Sandalio*: «[...] y que queda, ésta, la novela, toda entera, y más pura, más interesante, más novelesca, si se le quita el argumento» (1184). Es más, en el capítulo XIX de la novela habla explícitamente de los escritores ovíparos: «[...] era uno de esos noveladores de novelas realistas o de costumbrismo, que iba allí a documentarse, entonces tuvo bien merecida la lección que le dieron. No, yo no voy a ningún café a documentarme [...]» (1177).

En efecto, *La novela de Don Sandalio* es el ejemplo perfecto de novela sin argumento, donde más que el contenido, se destaca la forma de la creación de la novela -y del personaje-. Unamuno rompe en este tipo de novelas con el principio de desenlace,

apoyándose en que, igual que la vida misma, la novela «carecía de guion» (Ródenas, 2006: 32). Privar a la novela de argumento implica concederle al lector un papel muy alejado al que tuvo hasta entonces. «Prefiero, y estoy seguro de que ellos han preferido, que les dé yo las novelas y ellos les pongan argumentos» (1184), esto es, la tarea de sus lectores no es meramente pasiva, sino que tienen una labor y una función en el hacerse de estas novelas. Así mismo, en *Cómo se hace una novela* (1927 [1979]): «El lector que busque novelas acabadas no merece ser mi lector [...]» (171) o «[...] cuando se hace lector hácese por lo mismo autor [...]» (185). Estudiosos como Ródenas (2006: 36) o La Rubia (1999: 58) profundizan en esta idea, concibiendo un autor creador y un lector recreador.

La novela nos cuenta cómo el protagonista, buscando aislarse de la estupidez humana, marcha a un pequeño pueblo costero, donde, -paradójicamente- abrumado por la soledad, comenzará a frecuentar un casino. Allí conocerá a Don Sandalio, un individuo que parece dedicarse exclusivamente a las partidas de ajedrez. Movidio por la curiosidad, empezará a jugar con él, día tras día, hasta convertirse en una especie de necesidad. Sin embargo, *La novela de Don Sandalio* nos contará más bien poco sobre Don Sandalio, es más, el protagonista afirmará una y otra vez que no le interesa la vida del jugador, más allá de las partidas del casino, pues le aborrece la idea de destruir la imagen ilusoria y aparente que ha construido en torno a él, «[...] Me basta con lo que yo me invento» (1178). No obstante, la realidad es inevitable: la ausencia de Don Sandalio en el casino le llevará a una serie de descubrimientos sobre el ajedrecista que desmantelarán su figuración, lo cual conformará el culmen de la reflexión sobre la personalidad presente durante toda la novela.

Es conveniente mencionar que la idea de la novela no es inédita: en el artículo «Sobre el ajedrez» (1928: 118) -previo a la novela-, Unamuno cuenta que jugaba al ajedrez con un hombre del cual no sabía nada más que su nombre que, tras unos días ausente, llega vestido de luto. En este sentido, además, se corrobora que la novela puede llegar a tener cierto carácter autobiográfico del que hablaremos más adelante.

2. Análisis narratológico

2.1. Estructura formal

La novela de Don Sandalio está compuesta por tres núcleos claramente diferenciados: el prólogo, el cuerpo del relato y el epílogo, todos ellos pertenecientes al marco de la ficción.

En primer lugar, en el prólogo, encontramos la voz de un autor implícito representado que nos cuenta de dónde surge lo que será el relato propiamente dicho. Este autor simula haber recibido unas cartas de un lector donde, con el objetivo de proporcionarle una idea para alguna de sus novelas, se cuenta la historia de Don Sandalio. Esto nos remite al tópico del manuscrito encontrado -y a su consecuente narrador editor-, recurrente en las obras literarias unamunianas (así lo había hecho ya en *San Manuel Bueno, mártir* y en *Abel Sánchez*, por ejemplo).

El cuerpo narrativo, es decir, el relato propiamente dicho, está integrado por veintitrés cartas, fechadas entre el 31 de agosto y el 28 de noviembre de 1910. Todas las cartas son escritas por el mismo sujeto hacia un destinatario llamado Felipe. El carácter unidireccional resulta lógico si tenemos en cuenta que, en una secuencia epistolar, cada interlocutor posee únicamente las cartas que recibe, y no las que envía. Esto nos llevaría a la idea de que es Felipe el lector que aparentemente le ha mandado las cartas al autor implícito -ya que la correspondencia se dirige a él-. Asimismo, es interesante la irrupción que hace el autor implícito representado en la narración, a mitad de la carta número XV, que será el único comentario que hará a lo largo de las veintitrés cartas. El inciso queda formalmente distinguido del texto original (el de la carta), pues se inserta entre asteriscos, entre paréntesis y en cursiva.

La novela termina con un breve epílogo donde vuelve a aparecer la voz del autor implícito representado, quien hace una interpretación de la historia de las cartas y de lo que se cuenta en ellas. De esta manera, Unamuno se sirve de la voz de este autor fingido para confundirnos en el enredo narrativo que ha creado a través de sus personajes.

2.2. Género

Es difícil encasillar los textos de Unamuno en un género puro; tal es la amalgama genérica dentro sus escritos que llegó a defender la creación de nuevos géneros, como pudieron serlo la *nivola*² o el *monodialogo*³.

El hecho de que todo el cuerpo del relato esté organizado en cartas nos conduce hacia la novela epistolar; sin embargo, su carácter unidireccional pone el género en cuestión y crea una nueva posibilidad: la del diario de confesiones. No obstante, el texto -sobre todo en las cartas finales- guarda algunas marcas que señalan que el emisor sí recibe y lee las respuestas de Felipe: «No, no te canses, Felipe; es inútil que insistas en ello» (1180) o «¡Y dale con la colorada! Ahora te me vienes con eso de que escriba por lo menos la novela de Don Sandalio el ajedrecista. Escríbela tú si quieres» (1181). Esto nos recuerda, más que a los monólogos convencionales, a los *monodialogos* unamunianos: el emisor de las cartas conversa con su otro yo, que se esconde tras la figura de Felipe.

En definitiva, *La novela de Don Sandalio* podría encasillarse entre la novela epistolar y el diario de confesiones, aunque son asimismo significativos algunos rasgos en común con otros géneros como el monólogo o el ensayo.

2.3. Estructura del marco narrativo

Unamuno configura su novela mediante la estructura del relato enmarcado, procedimiento que ya había ensayado en otras ocasiones, como, por ejemplo, en *Cómo se hace una novela*. En el primer nivel narrativo, el de la realidad, se encuentran el autor real -Miguel de Unamuno- y el lector real -nosotros-, quienes «[...] no pertenecen a la codificación narratológica» (Pozuelo, 1994: 236). Tampoco lo hacen el autor y lector implícitos no representados, constituyentes de un segundo nivel. El tercer nivel lo componen el autor y lector implícitos representados, nivel que constituye el relato marco y a partir del cual se podrá hablar de una «inmanencia textual» de la que carecían el primer y segundo nivel. El autor implícito representado es aquél que se hace responsable del texto, y en este caso, se hace patente en la voz del discurso del prólogo y del epílogo.

² Aunque algunos estudiosos como Juaristi (2012: 340) postulan que no se trata más que de juegos o burlas.

³ «¿Monólogos? Lo que así se llama suelen ser monodialogos, diálogos que sostiene uno con los otros que son, por dentro, él, con los otros que componen esa sociedad de individuos que es la conciencia de cada individuo. Y ese monodialogo es la vida interior [...]» (13).

Asimismo, el lector implícito representado, ese al que se dirige el autor implícito representado, queda evidenciado en el epílogo, esto es, se le hace referencia directa: «[...] ¿no es verdad, lectores míos? [...]» (1184). Dentro de esta especie de plano de fingimiento, descubrimos un cuarto nivel, el del narrador -el emisor de las cartas- y el del narratario -el destinatario de estas, Felipe-. A diferencia de otros textos novelescos en los que no es tan fácilmente reconocible -«[...] en la mayor parte de los relatos la oposición lector implícito representado-narratario está neutralizada» (Pozuelo, 1994: 240)-, aquí, la presencia de un narratario es más que evidente; es nombrado y apelado una y otra vez: «[...] querido Felipe [...]» (1159, 1161, 1165, 1168...), «¿No te lo decía, Felipe?» (1161), «Te digo, Felipe, que no sé qué hacer» (1174). Dentro de esta dimensión central se encuadra también el relato propiamente dicho, del que es protagonista el propio narrador, convirtiéndose en un narrador-protagonista.

2.4. Narrador

Siguiendo a Gérard Genette (1972), para caracterizar al narrador de un relato, debemos tener en cuenta dos aspectos fundamentales: el nivel narrativo y la actitud del narrador. En cuanto a la primera clasificación, descubrimos un narrador intradieгético, ya que el narrador está dentro del relato que él mismo cuenta. En cuanto a la postura narrativa, podría considerarse que el narrador evoluciona desde la heterodiégesis a la homodiégesis como consecuencia de la fusión entre el relato marco y el enmarcado. En el relato marco, el narrador es heterodieгético en cuanto que se presenta como escritor de las cartas -fuera de la historia que ellas cuentan-; en el relato enmarcado, el narrador resulta ser el protagonista del relato que está narrando -por lo tanto, se presenta dentro del relato-. Esta evaporación de las fronteras de los marcos narrativos provoca la penetración del narrador dentro de la historia.

Por otra parte, teniendo en cuenta la estructura del marco narrativo, podríamos darle otro enfoque narratológico, de manera que no hubiera un solo narrador, sino dos, pues el autor implícito representado del prólogo y del epílogo puede considerarse, en cierta manera, otro narrador más: el narrador del relato que enmarca el relato marco. Este “narrador” podría encasillarse como intradieгético y heterodieгético, y el narrador del relato marco -el que insertábamos en el cuarto nivel- sería un narrador metadieгético.

2.5. Construcción del narrador y del personaje

«[...] la caracterización comienza con la elección de un nombre propio [...]», así inicia Antonio Garrido (1996: 82) el apartado de los rasgos básicos para la construcción de los personajes. Este aspecto puede parecer insustancial, pero no está de más traerlo al caso de nuestra novela, ya que su narrador-protagonista es innominado (singularidad de la que hablaremos en el próximo apartado).

Por otro lado, de los diferentes procedimientos para la adquisición de la información sobre los personajes que explica Garrido (1996: 88-90), nos detendremos en dos. En lo que al narrador-protagonista se refiere, puede parecer que este se construye a sí mismo, la información nos es dada mediante sus pensamientos y acciones. La indagación del protagonista no se hace más que mediante él mismo, lo cual podría ser la razón por la que desconocemos su nombre. Ningún otro personaje de la novela aporta información sobre el protagonista, e incluso quien lo apela, lo hace usando el pronombre personal «usted». De esta manera, Unamuno ha creado otro de sus «personajes autónomos»: el autor no caracteriza al personaje, sino que «es éste quien se hace a través de la narración en su constante dialogar y monologar [...]» (Toro, 1981: 360).

A su vez, es este narrador-protagonista el que construye el personaje de Don Sandalio, por lo que, en este caso, la información es dada mediante otro personaje y queda «[...] condicionada por el “campo visual” del personaje-narrador [...]» (Garrido, 1996: 90). Es más, Don Sandalio, al igual que el protagonista de «Y va de cuento» (1913), «[...] carece de voz propia ya que sólo aparece representado en forma de discurso referido puesto en boca del narrador [...]» (Álvarez, 2006: 36).

3. El carácter autobiográfico y la autfiguración del yo

Decíamos en la introducción que se trataba de una novela sin argumento, pero esto no significa que, directa o indirectamente -aunque parece evidente que intencionadamente-, Unamuno no trate ningún tema. El eje central de esta novela podría ser el problema de la personalidad o de la identidad, cuestión que podría considerarse un *leitmotiv* en la obra -no solo literaria- de Unamuno.

Para entender el supuesto carácter autobiográfico de las novelas de Unamuno, es preciso entender su concepción de lo autobiográfico, ya que difiere parcialmente de la definición convencional. En el propio epílogo de la novela, donde nos revela las entrañas del relato, plantea lo siguiente:

[...] toda biografía, histórica o novelesca -que para el caso es igual-, es siempre autobiografía, que todo autor que supone hablar de otro no habla en realidad más que de sí mismo y, por muy diferente que este sí mismo sea de él propio, de él tal cual se cree ser. Los más grandes historiadores son los novelistas, los que más se meten a sí mismos en sus historias, en las historias que inventan. Y por otra parte, toda autobiografía es nada menos que una novela [...]. Todo poeta, todo creador, todo novelador -novelar es crear-, al crear personajes se está creando a sí mismo [...] (1183).

Más allá de esto, si nos centramos en las nociones de los análisis literarios más actuales, existe una tendencia por parte de algunos estudiosos de catalogar novelas como la de *Don Sandalio* dentro del subgénero denominado *autoficción*. Sin embargo, pretendemos demostrar que será más apropiado encuadrarla dentro de las novelas autobiográficas, para lo cual seguiremos la clasificación y los razonamientos de Manuel Alberca (2012: 135-148). Según el crítico manchego, una de las diferencias principales entre el género de la *autoficción* y el de la novela autobiográfica atiende a la identidad nominal. Es más, para Pozuelo (2010, 2012), la coincidencia en la denominación del personaje, narrador y autor no solo es necesaria para la pertenencia a la *autoficción*, sino que es rasgo distintivo de ella. En la novela autobiográfica, en cambio, la fusión entre ellos no se corrobora, sino que se sugiere o insinúa. Esta evocación es, precisamente, la que encontramos en *Don Sandalio*, cuya estructura y argumento nos hace sospechar de la unidad autor-narrador-personaje, pero sin ofrecernos una confirmación de dicha fusión, y mucho menos una equivalencia nominal. Las alusiones a la posible disolución de la identidad se dan, sobre todo, en el epílogo, cuya voz narrativa nos abre todo un abanico de posibilidades interpretativas que confunden al lector. En cualquier caso, estas dos formas de novelas del *yo* -la de la *autoficción* y la de la novela autobiográfica- no son compartimentos estancos: sus rasgos comunes son numerosos y los límites pueden llegar a ser confusos.

«En la novela autobiográfica la indefinición del relato procede de las contradicciones del enunciado en el que el autor, haciéndose pasar por otro, se enmascara en sus personajes [...]» (Alberca, 2012: 148). En este sentido, podríamos afirmar que, en la novela, existe una figuración del *yo* del autor -persona- en el narrador-protagonista -

personaje-. Sin embargo, como veremos, esa autofiguración no será la única, sino que será solo el último de los disfraces en el juego de máscaras que propone el autor.

En el mismo epílogo, Unamuno sugiere que el narrador, Don Sandalio y Felipe son la misma persona, es decir, que existe un desdoblamiento del sujeto en tres “personajes”, «¡Figuras todas de una galería de espejos empañados!» (1183), detrás de los cuales se escondería él mismo.

Esta aparente división -o multiplicación- en tres de un mismo individuo ha sido interpretada por estudiosos como Gullón (1964), La Rubia (1999), Ródenas (2006) o Álvarez (2015), no siempre en perfecta armonía, por lo que mi objetivo será crear una propuesta partiendo de la base de estos investigadores.

En primer lugar, el narrador-protagonista necesita representarse en el personaje de Don Sandalio para su propia existencia. La construcción de su *yo* en *otro* le permite realizar una introspección sobre él mismo desde una alteridad, una especie de *extrospección*. Dicho de otra manera, crear un personaje externo a su propio *yo* le permite al narrador autofigurarse desde los ojos de otro *yo*. En realidad, el personaje de Don Sandalio parece casi un pretexto para que el narrador pueda hablar, pensar, reflexionar, pero sobre todo crearse, existir. Francisco La Rubia (1999: 78) explica que «[...] se crea o ficcionaliza al otro, y, creándolo, se crea o ficcionaliza el yo propio», y es que, la búsqueda de Don Sandalio no es más que la búsqueda de sí mismo.

Luis Álvarez Castro (2006: 34-36) hablaba de una posible existencia de un ser social y un ser interior en su análisis del cuento de Unamuno titulado «Nerón tiple o El calvario de un inglés» (1890), idea que parece extrapolable a la novela que nos concierne. El narrador podría ser una especie de ser interior del que percibimos ideas y reflexiones, mientras que el nombrado Don Sandalio sería el ser exterior, una especie de materialización de la voz narrativa. No obstante, el encasillamiento opuesto sería igualmente -o más- aceptable, puesto que sabemos que el narrador está indagando en su ser íntimo mediante el personaje de Don Sandalio. De hecho, el narrador rehúsa toda información superficial sobre Don Sandalio que va llegando a él -sin quererlo- durante la novela. Es más, en el capítulo final, encontramos una invitación a la búsqueda de nuestra identidad que sugiere esa misma idea: «Y es casi seguro que acabarás por dar con tu Don Sandalio» (1181). En este sentido, Don Sandalio sería la interioridad del narrador, y no al revés, lo cual parece una contradicción o, al menos, un encuentro entre opuestos.

Sabemos que Unamuno era un maestro en la superación de las oposiciones, y no podía ser menos esta vez. Todo indica que Don Sandalio y el narrador son una especie de continuidad de interioridad-exterioridad, un *continuum* de la identidad.

En cualquier caso, este encubrimiento del narrador-protagonista en la figura de Don Sandalio es sólo la primera pieza de la muñeca rusa. El narrador escribe veintitrés cartas dirigiéndose a Felipe, un presunto amigo suyo. Ahora bien, ¿quién es Felipe? ¿Por qué no hay evidencia de sus respuestas? Es, en este caso también, Unamuno quien nos da la respuesta:

¿O no será acaso que el Don Sandalio, el mi Don Sandalio, del epistolero, no es otro que el mi querido Felipe mismo? ¿Será todo ello una autobiografía novelada del Felipe destinatario de las cartas [...]? (1183).

Unamuno sugiere que es Felipe quien está tras la escritura de las cartas, lo cual significaría que Felipe se está construyendo en su amigo de la misma manera que este lo hace en Don Sandalio. Pero no solo eso: en *Cómo se hace una novela* Unamuno ilustraba la codependencia intrínseca entre autor y lector: la existencia de uno es vital para la del otro y viceversa. Lo mismo ocurre si cambiamos los términos autor y lector por remitente y destinatario. La existencia de un Felipe justifica -y es motivo esencial para- la narración epistolar de su amigo.

Llegados a este punto, sabemos que tras la figura de Don Sandalio está el narrador-protagonista y que tras el narrador-protagonista está Felipe. Ahora bien, falta por abrir la última muñeca: ¿quién se esconde bajo el personaje de Felipe? Adelantábamos ya al comienzo de este apartado que Unamuno sostiene que toda novela es autobiográfica, es decir, que la construcción de un personaje supone la representación del propio autor.

Además, hallamos en la novela varias ideas que Unamuno ya había expresado en textos anteriores, como el artículo «Sobre el ajedrez» citado en la introducción. Aunque Gullón (1964: 319-320) explica varios ejemplos de estas coincidencias, aquí evidenciamos solo el siguiente texto, cuya idea fue ya expresada en 1904, en «A lo que salga»:

Y me acuerdo de aquella soberana tontería del pseudopesimista Schopenhauer cuando decía que los tontos, no teniendo ideas que cambiar, inventaron unos cartoncitos pintados para cambiarlos entre sí, y que son los naipes. Pues si los tontos inventaron los naipes, no son tan tontos, ya que Schopenhauer ni aun eso inventó (1161).

En definitiva, el descubrimiento de todas las máscaras podría reducirse a la idea de que el único personaje de la novela es el propio autor, lo cual significa que toda la novela ha sido un diálogo consigo mismo (un *monodialogo* en la nomenclatura unamuniana). Esto es, Felipe es un constructo ficticio creado por Unamuno para poder dialogar con él mismo (de la misma manera que el narrador-protagonista lo es de Felipe y Don Sandalio lo es del narrador-protagonista). La creación de todos ellos es necesaria para la existencia de cada uno, pero, sobre todo, para la de Unamuno.

Ahora bien, no está de más recordar -para no caer en falacias- lo que decía el autor bilbaíno sobre esto en el «Prólogo» de *Tres novelas ejemplares y un prólogo*:

Una cosa es que todos mis personajes novelescos, que todos los agonistas que he creado, los haya sacado de mi alma, de mi realidad íntima -que es todo un pueblo- y otra es que sean yo mismo (1920: 20).

El símbolo del espejo es una clave fundamental en el problema de la personalidad unamuniana: representa la multiplicidad de identidades a la que se enfrenta el sujeto. Críticos como Donald Leslie Shaw (1974) aluden a la escena de los espejos de la cafetería para explicar la metáfora del espejo⁴, sin embargo, me parece más significativa para concluir este apartado la invitación a nuestra propia introspección en el último capítulo:

Pues, mira, busca en esa ciudad en que vives un café solitario -mejor en los arrabales-, pero un café de espejos, enfrentados y empañados, y ponte en medio de ellos y échate a soñar. Y a dialogar contigo mismo. Y es casi seguro que acabarás por dar con tu Don Sandalio (1181).

4. La metanarración

Críticos como Carlos Javier García (1994) o Luis Álvarez Castro (2005, 2006, 2015) han considerado el carácter metaliterario de la obra unamuniana una de las características que conforman su personalidad autorial. Por ajustarse a la perfección a la definición, se han tomado como ejemplos de metanovela *Niebla* y *Cómo se hace una novela*, dejando, hasta hace poco, en un segundo plano otras de sus novelas que reúnen igualmente rasgos metanovelescos, como *La novela de Don Sandalio*.

⁴ «Había grandes espejos, algo opacos, unos frente a otros, y yo entre ellos me veía varias veces reproducido, cuanto más lejos más brumoso, perdiéndome en lejanías como de triste ensueño. ¡Qué monasterio de solitarios el que formábamos todas las imágenes aquellas, todas aquellas copias de un original!» (pp. 86-87).

La metaliteratura ha sido materia muy discutida a lo largo de la historia literaria, no solo en cuanto a terminología⁵, sino también en cuanto a definición. No es objeto de este trabajo el estudio exhaustivo de la metanarración en Unamuno, pues tan solo se pretende hacer un esbozo de algunos aspectos sobre el carácter metaliterario de una novela determinada. En cualquier caso, antes de sumergirnos en esta cuestión, no está de más exponer brevemente las bases teóricas en las que nos hemos apoyado para defender las propiedades metanarrativas que encontramos en la novela.

[...] Concebimos la metaliteratura como una literatura de la literatura, en la que el texto se refiere, además de a otras cosas, al mismo texto, una literatura que se construye en el proceso mismo de la escritura y con los materiales de la propia escritura, un conjunto de maniobras metatextuales que quedan incorporadas al texto como un elemento más en el sistema de delación programada de la obra literaria (Camarero, 2004: 10).

Una primera definición indica que la metanovela es la novela de la novela: la novela misma, su construcción, es objeto de novelización. La tarea de narrar, al aparecer de un modo autorreflexivo y referirse a sí misma, pone de relieve el proceso creativo inquiriendo en la relación de la ficción con la realidad (García, 1994: 13).

Siguiendo a Álvarez Castro (2015: 40-44), destacan en la metanarración⁶ dos dimensiones fundamentales: la primera se refiere al proceso de escritura o narración como eje argumental del relato; la segunda a su lectura -al tipo de lector que requiere y al papel que se le otorga-.

Es, una vez más, Unamuno quien, en el epílogo, insinúa esta doble línea:

Pero yo, que vivo en un tiempo espiritual, me he propuesto escribir la novela de una novela -que es algo así como sombra de una sombra-, no la novela de un novelista⁷, no, sino la novela de una novela, y escribirla para mis lectores, para los lectores que yo me he hecho a la vez que ellos me han hecho a mí (1184).

En primer lugar, encontramos una referencia explícita al carácter metaliterario de la obra: «la novela de una novela», que es prácticamente idéntica a la definición de García ya citada. En el prólogo y en el epílogo encontramos algunos apuntes sobre la composición de la novela -«[...] recibí una carta de un lector [...] y luego copia de parte de una correspondencia que tuvo con un amigo suyo [...]» (1157)-, pero no se llega a

⁵ *Metaliteratura, metanarración, metanovela y metaficción* son solo algunos de los términos que se han discutido para denominar una técnica que, si no la misma, comparte muchos rasgos y difiere en pocos. Descartamos en el presente trabajo el concepto metaficción por cuestiones que no podemos abordar aquí, y emplearemos el resto como sinónimos, sin perdernos en matices.

⁶ Él habla de metaficción.

⁷ Unamuno alude irónicamente a *La novela de un novelista*, libro de memorias que había publicado el escritor español Armando Palacio Valdés en 1921.

desarrollar el proceso de escritura propiamente dicho. De todas maneras, ya antes de encontrarnos con estos indicios, el título de la obra (*La novela de Don Sandalio...*), revelaba que tenemos entre las manos «la novela de una novela».

En ese mismo fragmento citado, el autor implícito anota «[...] escribirla para mis lectores» (1184), haciendo alusión al conocido papel del lector unamuniano, al que se le determina una labor constructora, es decir, el deber de completar ciertos vacíos informativos que el propio Unamuno inventa, lo cual, según estudiosos como Álvarez (2005: 74), puede ser un juego metaliterario. Camarero (2004: 458-459) respalda que, en lo metaliterario, lector y escritor y, por tanto, lectura y escritura, se funden en un solo plano en el que ambos elementos son indivisibles e imprescindibles para el sentido de la producción literaria, idea que resume en: «[...] la lectura que es escritura porque escribir es leer y leer es escribir [...]» (2004: 126). Se podría decir, entonces, que de la misma manera que los personajes de *Don Sandalio* necesitan unos de otros para existir, también el autor necesita a sus lectores para la construcción íntegra de su novela. Esto es, el autor de la novela no solo busca en sus receptores el papel de colaboradores, sino el de recreadores.

Por lo tanto, estamos ante una metanovela que más que explicar su proceso de creación, establece una serie de espacios -que son, en realidad, vacíos- donde el lector debe inferir los supuestos procedimientos que ha llevado a cabo el autor. Si lleváramos este fenómeno a su máximo exponente, podríamos hablar de una especie de *metalectura* en la que el lector, en su proceso de lectura, fuera consciente de los mecanismos de interpretación que está poniendo en marcha. Álvarez (2005: 232) comenta esta idea de que en las metanovelas unamunianas «[...] el cuestionamiento de determinados principios estéticos o convenciones narrativas no es el tema de conversación de sus personajes sino el significado mismo de la obra: el efecto que provoca en el receptor».

No obstante, lo que en una observación superficial puede parecer una concesión de libertad para la interpretación de los textos, se convierte en obligación y en imposición. Por una parte, el lector está obligado a llevar a cabo una lectura activa en la que tiene la responsabilidad de llenar o completar los vacíos; sin su involucración la creación de la novela es imposible⁸. Por otra parte, en realidad, la interpretación que el lector hace del texto viene impuesta y programada por el autor. La importancia que Unamuno dice

⁸ Este modelo hermenéutico fue defendido por Wolfgang Iser, teórico literario alemán, en obras como *El acto de leer* (1976).

conceder al lector es fingida, pues es él mismo quien se encarga de dirigir, guiar y limitar la lectura. Pero la potestad que ejerce Unamuno sobre nosotros, los lectores, no es solo textual, trasciende los límites de la ficción -o, al menos, los confunde con los de la realidad-, es decir, «perturba conciencias» (Álvarez, 2005: 229-234). El propio Unamuno, escribiendo sobre *Don Sandalio*, afirmaba -además, apelando al lector-:

[...] le diré que mi propósito era entrometerle al lector en él, hacer que se dé cuenta de que no se goza de un personaje novelesco sino cuando se hace propio, cuando se consiente que el mundo de la ficción forme parte del mundo de la permanente realidad íntima (1933: 14).

En resumen, podríamos afirmar que existe una falsa ilusión de trueque: el autor le concede al lector un poder hermenéutico y, a cambio, se hace con el control de la conciencia de este. Este intercambio es solo aparente, por lo que, como decíamos, vemos que la autoridad del autor es, además de falaz, doble, lo que significa que eso que intentábamos llamar *metalectura* no es más que otro mecanismo metaliterario.

5. La producción literaria como inmortalidad

Tal vez sea un punto interesante para nuestra investigación establecer una relación entre el anhelo de inmortalidad de Unamuno y las prácticas literarias expuestas durante el trabajo. Después de introducir su deseo de eternidad, trataremos de demostrar que su producción literaria, comprendida por sus personajes y -de algún modo- por sus lectores, son un mero artefacto para inmortalizar su persona.

Como decíamos, uno de los temas principales de las obras de Unamuno era el problema de la personalidad, estrechamente relacionado con la reflexión sobre la existencia. La obsesión por la existencia y su temporalidad no fue un tema exclusivo de Miguel de Unamuno, sino que fue la materia fundamental de muchos de los escritores de lo que se llamó la literatura de fin de siglo. La preocupación principal de este grupo de autores fue la eternización del instante, motivo que se asemeja al deseo de inmortalización de Unamuno, pues esta no es otra cosa que hacerse eterno. El motivo de su deseo de inmortalidad nace de su famosa agonía, pero no es asunto de este trabajo involucrarnos en su materia filosófica. Lo que sí nos atañe es que, Unamuno, valiéndose de su naturaleza de escritor, quería perdurar a través de sus obras. Así lo explicaba en *La agonía del cristianismo*:

Y el fin de la vida es hacerse un alma, un alma inmortal. Un alma que es la propia obra (1925, 1996: 80).

La inmortalidad del alma es algo espiritual, algo social. El que se hace un alma, el que deja una obra, vive en ella y con ella en los demás hombres, en la humanidad, tanto cuanto ésta viva. Es vivir en la historia (1925 [1996]: 96).

Pero ¿cómo alcanzar la inmortalidad mediante producciones literarias? Son dos las figuras que hemos analizado con más profundidad durante el trabajo: el personaje y el lector; elementos que Unamuno pone al servicio de su voluntad de eternidad.

Mencionábamos muy brevemente en el primer punto que Unamuno creaba numerosos personajes autónomos, a quienes, inmediatamente después de concebirlos, permitía construirse por sí mismos. Coincidimos con Toro (1981: 361-362) en que esta peculiar manera de construir personajes no es más que una estrategia para immortalizarse en ellos, así como en su obra y en la mente de cada lector. No pudiendo eternizarse el Unamuno físico, el corporal, el simple mortal, busca lograrlo a través de la construcción de diversas identidades ficticias, de las cuales, como hemos sugerido, se desprende e independiza -aunque, en el fondo, no sean otras que él mismo-.

Pero, sin ninguna duda, es el lector el principal instrumento immortalizador. El propio Unamuno explicaba, por ejemplo, en *Cómo se hace una novela*, que es el lector el que hace al autor -y viceversa-, es decir, que la presencia de un lector es una condición esencial para la existencia de un autor (1927 [1979]: 185). Esto puede ayudarnos a entender la razón por la que Unamuno le concedía tal importancia al receptor de su obra, ya que es este último el que lo hace autor y, consecuentemente, eterno. En esa misma novela, el escritor declara que en el momento en el que el texto acaba, llega también la consumación del lector y del autor⁹. Sin embargo, al otorgar Unamuno al lector el papel de creador que explicábamos, lo que el lector extrae como significado conjunto es una recreación, una reescritura -más que una lectura-, por lo que se crean una multiplicidad de textos, un círculo por el cual la muerte del autor y del lector resultaría imposible. Aun así, este planteamiento resultaría impracticable fuera de una realidad ficticia.

Con todo, su deseo de inmortalidad va un paso más allá: no solo quiere perdurar en la historia, sino que en ese permanecer, necesita mostrar su intimidad -en este caso, él se referiría a extimidad¹⁰- y que esta sea comprendida. La de Unamuno era una intimidad de

⁹ Recordemos que, por esa razón, *Cómo se hace una novela* parece una novela sin fin, interminable.

¹⁰ La intimidad representada para los demás.

una vida agonizante: «La vida era, pues, para él, la lucha, la agonía. Contra la muerte y también contra la verdad, contra la verdad de la muerte» (Unamuno, 1925 [1996]: 81). Y es esta congoja unamuniana la que, inevitablemente -intencionadamente o no-, transmite a los receptores de los textos. Esta es una transmisión que está por encima de un simple entendimiento por parte del receptor, pues es un contagio, una contaminación que impregna a los lectores del existencialismo unamuniano. Si «la actividad hermenéutica se convierte así en ejercicio de introspección» (Álvarez, 2006: 233-234), esa meditación no es más que la intromisión de la angustia existencial del autor, que se infiltra en los lectores ineludiblemente -y, probablemente, también inadvertidamente- en forma de relatos ficticios. Dicho de otra manera, Unamuno penetra en la realidad del lector a través de una ficción y, de esta manera -y de muchas otras- funde y confunde las dimensiones de ficción y de realidad.

Por último, no podemos pasar por alto que Unamuno es considerado uno de los precursores del existencialismo en una de sus vertientes, que defiende que la vida humana carece de un sentido -y de un argumento, en términos literarios- prefijado. En ese sentido, podemos establecer un posible paralelismo entre los personajes de esas novelas “sin argumento” -en nuestro caso, el narrador-protagonista- con unas vidas humanas que miran a un Dios creador sin encontrar otro sentido en la vida que la mera perduración. Los personajes se desconcertarían ante Unamuno novelista como las criaturas ante ese Dios al que Unamuno hombre implora en cada uno de sus actos. Esta perplejidad de los personajes unamunianos también estaría conectada con otro de sus conceptos fundamentales: la intrahistoria, es decir, la historia de los hombres, de las masas, frente a la historia de los grandes acontecimientos. Frente al sentido concreto que les dan a los acontecimientos, a la vida, los libros de Historia, la novela sin argumentos pone en escena a personajes que, como los hombres, no tienen un sentido determinado en la vida: «[...] hay que saber, pues, aprovechar el azar. Y no es otro el arte de la vida en la historia» (Unamuno, 1927 [1979]: 200). De esta manera, contando todas esas historias de sus personajes, logrará hacer una defensa de la verdadera historia: la intrahistoria.

6. Conclusiones

Para concluir este estudio, creemos conveniente hacer una recapitulación de los asuntos abordados. En primer lugar, hemos realizado un análisis narratológico, donde además de observar la estructura formal de la obra, hemos intentado atribuir un género textual -aunque quizá han resultado ser varios-. La caracterización convencional del narrador realizada ha dado paso a una breve descripción sobre su manera de construirse. En segundo lugar, hemos tratado el carácter autobiográfico de esta novela -y de otras como *Cómo se hace una novela*-, donde, tras aclarar su significado, introducimos una argumentación para la asignación de *La novela de Don Sandalio* al subgénero que se ha denominado la novela autobiográfica. Hemos comprobado que, en la novela, la autofiguración del *yo* tiene múltiples niveles: Don Sandalio; el innominado amigo de Felipe; Felipe; Unamuno. De la misma manera, casi en paralelo, confirmamos que los relatos enmarcados constituyen diferentes niveles narratológicos. En tercer lugar, hemos establecido la relación de la novela con lo metaliterario -la metaliteratura y la metanovela-, atendiendo, sobre todo, a la simulada importancia otorgada al papel del lector. Por último, se ha intentado demostrar que todos esos procedimientos narrativos son origen, objetivo y medio para el intento de inmortalizarse por parte de Unamuno, así como ponerlos en relación -muy superficialmente- con algunas ideas fundamentales del pensamiento unamuniano, con el objetivo de enmarcar los aspectos tratados en su filosofía general: el existencialismo, la religión y la intrahistoria.

Recapitulando, *La novela de Don Sandalio, jugador de ajedrez* es la prueba de que la novela sin argumento da la oportunidad, tanto al autor como al lector, de explorar el interior de la propia novela, el de la intimidad de sus personajes y, por consiguiente, el del propio autor y el de sus lectores. Asimismo, permite establecer relaciones hermenéuticas y filosóficas entre todos ellos. Aunque la investigación llevada a cabo ha resultado ser un intento de «destapar la tapa del reló» del mecanismo literario unamuniano, hemos querido concluir procurando «descubrir las entrañas»¹¹ de su obra, pues, como hemos visto, «Hay por debajo del mundo visible y ruidoso en que nos agitamos, por debajo del mundo de que se habla, otro mundo de que no se habla» (Miguel de Unamuno, 1906).

¹¹ Expresiones que emplea Unamuno en *Cómo se hace una novela*.

Bibliografía

- Alberca, M. (2012). «Las novelas del yo», en Ana Casas (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros, pp. 123- 149.
- Álvarez Castro, L. (2005). «La función del lector en la prosa metaliteraria de Miguel de Unamuno». The Ohio State University [Fecha de consulta: 26 de abril de 2021]. Disponible en: https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=osu1118350807&disposition=inline
- Álvarez Castro, L. (2006). «El personaje-escritor en la narrativa breve de Unamuno: metaliteratura y autobiografía», *Cuadernos de Cátedra Miguel de Unamuno*, N°42, pp. 13-38. [Fecha de consulta: 23 de marzo de 2021]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2308439>
- Álvarez Castro, L. (2015). *Los espejos del yo: existencialismo y metaficción en la narrativa de Unamuno*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Camarero Arribas, J. (2004). *Metaliteratura: estructuras formales literarias*. Barcelona: Anthropos.
- Criado Miguel, I. (1986). *Las novelas de Miguel de Unamuno*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- García, C. J. (1994). *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno*. Madrid: Júcar.
- García de Nora, E. (1979). *La novela española contemporánea (1898-1967), I*. Madrid: Gredos.
- Garrido Domínguez, A. (1996). *El texto narrativo*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Genette, G. (1972). *Figures III* (Ser. Collection Poétique). Paris: Editions du Seuil.
- Gullón, R. (1964). *Autobiografías de Unamuno*. Madrid: Gredos.
- Juaristi, J. (2012). *Miguel de Unamuno*. Tres Cantos (Madrid): Taurus.
- La Rubia Prado, F. (1999). *Unamuno y la vida como ficción*. Madrid: Gredos
- Pozuelo Yvancos, J.M. (1994). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.

- Pozuelo Yvancos, J.M. (2010) «“Figuración del yo” frente a autoficción», en Ana Casas (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros, pp. 151-173.
- Puig-Amarillas, M^a T. (1993). *El arte de novelar de Unamuno en torno a “La novela de Don Sandalio, jugador de ajedrez”*, Rice University, UMI. [Fecha de consulta: 26 de marzo de 2021]. Disponible en: <https://scholarship.rice.edu/bitstream/handle/1911/13771/1355253.PDF?sequence=1&isAllowed=y>
- Shaw, D. L. (1974). «Acerca de “La novela de Don Sandalio, jugador de ajedrez” de Unamuno», *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, Vol. 2, 1977, p. 795-799. [Fecha de consulta: 27 de marzo de 2021]. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/05/aih_05_2_038.pdf
- Toro, F. d. (1981). «Personaje autónomo, lector y autor en Miguel de Unamuno», *Hispania*, Vol. 64, N°3, pp. 360-366. [Fecha de consulta: 25 de abril de 2021]. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/pdf/342039.pdf?refreqid=excelsior%3Aabc2e968885738af26419e6ceb15dec51>
- Unamuno, M. d. (1897). *Paz en la guerra*. Tafalla: Txalaparta, 2008.
- Unamuno, M. d. (19 de abril de 1902). «Escritor ovíparo». *Las Noticias*, Barcelona. [Fecha de consulta: 12 de marzo de 2021]. Disponible en: <https://gredos.usal.es/handle/10366/80403>
- Unamuno, M. d. (Septiembre de 1904). «A lo que salga». [Fecha de consulta: 12 de marzo de 2021]. Disponible en: <https://serescritor.com/wp-content/uploads/2019/06/A-lo-que-salga.pdf>
- Unamuno, M. d. (1906). *El secreto de la vida*. [Fecha de consulta: 1 de mayo de 2021]. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-secreto-de-la-vida-776727/html/4933c36d-bdae-4091-9d98-e6d5232308f7_2.html#I_0
- Unamuno, M. d. (1920). *Tres novelas ejemplares y un prólogo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017, pp. 7-28. [Fecha de consulta: 20 de febrero de 2021]. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/tres-novelas-ejemplares-y-un-prologo-780069/>

- Unamuno, M. d. (1925). *La agonía del cristianismo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1996.
- Unamuno, M. d. (1933). *San Manuel Bueno, mártir, y tres historias más*. Madrid: Espasa-Calpe, 1942.
- Unamuno, M. d. *Abel Sánchez, San Manuel Bueno, mártir, Cómo se hace una novela y otras prosas*. Ed. Domingo Ródenas. Barcelona: Crítica, 2006.
- Unamuno, M. d. «La novela de Don Sandalio, jugador de ajedrez». *Obras Completas II. (Novelas)*. Ed. Manuel García Blanco. Madrid: Escelicer, 1966, pp. 1155-1184.
- Unamuno, M. d. *San Manuel Bueno, mártir. Cómo se hace una novela*. Madrid: Alianza editorial, 1979.
- Unamuno, M. d. «Sobre el ajedrez». *Contra esto y aquello*. Madrid: Espasa-Calpe, 1928, pp. 114-122.