

**DEL VIVIPARISMO EXPLÍCITO
AL OVIPARISMO IMPLÍCITO
EN LOS CUENTOS DE MIGUEL DE UNAMUNO**

FROM EXPLICIT VIVIPARISM TO IMPLICIT OVIPARISM
IN THE SHORT STORIES OF MIGUEL DE UNAMUNO

*Victor Cantero García, Ph. D.
Universidad Pablo Olavide, Sevilla
Correo electrónico: cantero1@hotmail.com*

Resumen

Hasta el presente la crítica literaria ha asumido, sin cuestionarlo, que Miguel de Unamuno es un escritor vivíparo. Sin embargo, y por mucho que el autor se empeñe en definirse como tal, del análisis de sus cuentos se desprende que practicó sin ningún titubeo el modelo de escritor ovíparo. En la presente colaboración tratamos de demostrar que el afán unamuniano por autoficcionalarse en los protagonistas de sus cuentos no se plasma en una prosa «a lo que salga», sino todo lo contrario, en un oviparismo o «prosa bien planificada». En otras palabras, la proyección de los distintos matices del «yo» agónico unamuniano en los personajes de sus cuentos no se materializa en una narrativa improvisada, sino en un proceso de escritura bien planificado.

Palabras claves: vivíparo, ovíparo, autoficción, metaliteratura, cuentos, metaficción, Miguel de Unamuno.

Abstract

Until now literary criticism has unquestioningly assumed that Miguel de Unamuno is a viviparous writer. However, no matter how insistently the author tries to define himself as such, the analysis of his stories shows that he assertively practiced the model of the oviparous writer instead. In the present collaboration we try to demonstrate that Unamuno's inclination to autofiction, to self-portrait in the protagonists of his stories, does

not result in an improvisatory or a so-called “whatever comes out” prose but quite the opposite, in an oviparous or “well-planned prose. In other words, the projection of the different nuances of Unamuno’s agonizing “I” in the characters of his stories is not expressed through an improvised narrative, but rather in a well-planned narrative process.

Keywords: viviparous, oviparous, autofiction, stories, metafiction, Miguel de Unamuno.

Recibido: 24 de marzo de 2019. *Aprobado:* 12 de mayo de 2019.

1. Introducción

Cuando Miguel de Unamuno comenta en su ensayo *A lo que salga* (1904), a propósito de la gestación de su novela *Paz en la Guerra* (1897), que primero escribió una narración breve y al darse cuenta de que podía servirle de núcleo o embrión para una obra mayor se dio a la tarea de estudiar la última Guerra Carlista y el bombardeo de Bilbao y de hacer anotaciones sobre el paisaje de Vizcaya y el carácter de sus habitantes, se está definiendo¹ como un escritor vivíparo, pues a su juicio estos escritores, a diferencia de los ovíparos:

Son los que llevan todo en la cabeza. Cuando conciben el propósito de escribir una novela, pongo por caso, lo piensan y repiensen, dormidos y despiertos, esto es, gestan. Y cuando sienten verdaderos dolores de parto, la necesidad apremiante de echar fuera lo que durante tanto tiempo les ha venido obsesionando, se sientan, toman la pluma y lo paren. Es decir, que empiezan por la primera línea, y, sin volver atrás ni rehacer ya lo hecho, lo escriben todo en definitiva hasta la línea última. (Unamuno, 1967: 1196)

Esta definición de los llamados escritores vivíparos contrasta con la de los ovíparos, que se contiene en el mismo ensayo:

¹ Definición que el escritor vasco, con su proverbial didactismo, apostilla de este modo: «y que todo ello fue creciendo y madurando como si se tratase de la empolladura de un huevo».

El escritor ov́paro es el que cuando se propone publicar una obra de alguna importancia o un ensayo de doctrina, toma notas, apuntaciones y citas, y va asentando en cuartillas cuanto se le va ocurriendo a su proṕsito, para irlo ordenando de cuando en cuando. Hace un esquema, plano o minuta de su obra, trabaja luego sobre ́l; es decir, pone un huevo y lo empolla. (Unamuno, 1967: 1195)

Si bien Unamuno pudo pretender escribir sus cuentos seǵn el modelo de escritor viv́paro, tal como confiesa en carta escrita a Joś A. Balseiro ańos ḿs tarde:

Un d́a fui a Medina del Campo a esperar a mi hermana, y como se retrasó tuve que quedarme unas horas en el pueblo. Entré en un caf́ de la plaza, pedí un boc, y saqué unas cuartillas –de las que iba provisto– y comencé a escribir un cuento, sin saber qú saldría y sin idea previa. Y me salió de un tirón –no sé de d́nde– *El sencillo don Rafael, cazador y tresillero*, que figura en la colecci3n *El espejo de la muerte* y que es por sus conceptos immaculado, o sea libre de pecado original de argumento, uno de los que prefiero. (Unamuno, 27.2.1928)

Sin embargo, esta pretensi3n unamuniana de escribir «a lo que salga», de autocalificarse de improvisador, de tildarse de escritor ocurrente no es del todo cierta, al menos en sus cuentos. Y esto es lo que pretendemos demostrar en la presente colaboraci3n, a saber: por una parte, que Unamuno se autoficcioni3 en los personajes de sus cuentos para proyectar en ellos su «yo» ag3nico; mientras que, por otra, dicha autoficci3n no se materializa en una prosa escrita «a lo que salga», como si se tratase de un «escritor al vuelo», «a lo que le venga», sino todo lo contrario, bien organizada y planificada. Es decir, que esta presunta improvisaci3n no existe a la hora de redactar sus cuentos, pues aunque el lenguaje de estos est́ exento de ret3rica, plagado de anécdotas, alińado con humor y gracejo, cargado de chispa y vivacidad, en cada uno de ellos existe una arquitectura narrativa bien planificada, un esquema narrativo previo y una organizaci3n de las partes y secuencias del relato bien ajustada a lo que se quiere contar, lo

que en la práctica convierte a Unamuno en un escritor más ovíparo que vivíparo. El propósito de nuestro estudio es evidenciar que en los cuentos unamunianos subyace un oviparismo implícito. Es esta una cuestión que hasta el presente no ha sido abordada por la crítica literaria, y que tanto por su relevancia como por su significación merece la pena ser tratada con detenimiento. ¿Cuál es la causa de que nosotros pongamos en cuestión la práctica del viviparismo compositivo en los cuentos unamunianos? La respuesta a esta cuestión nos la proporciona Miguel, protagonista de *Y va de cuento* (1913) y *alter ego* de Unamuno, al precisar que:

Cuando por acaso hacía cuentos, sacábalos, o de algo que visto u oído habíale herido la imaginación, o de lo más profundo de sus entrañas. Y esto de sacar cuentos de lo fondo de las entrañas, esto de convertir en literatura las más íntimas tormentas del espíritu, los más espirituales dolores de la muerte, ¡Oh, en cuanto a esto...! (Unamuno, 2011: 298)

Parece claro que en esta confesión nuestro autor reconoce que sus cuentos proceden de sus experiencias personales más profundas, las cuales «necesita comunicar al lector bajo la estructura literaria casi como una forma de sobrevivir» (Peñate, 1998: 139). Y el hecho de transformar sus vivencias íntimas y únicas en las estructuras literarias propias de sus relatos breves implica someterse a los dictados del escritor ovíparo. El análisis de esta estructura o armazón compositivo es lo que constituye el andamiaje formal de nuestro estudio, el cual se organiza en torno a lo que nosotros denominamos «los cuatro decires»; a saber: Unamuno planifica cuidadosamente cómo va a escribir cada uno de sus cuentos siguiendo un esquema lógico de desarrollo de la acción que consta de cuatro pasos:

- 1) ¿Qué quiero “decir”? : mensaje a trasladar al lector.
- 2) ¿Por qué lo quiero “decir”? : razones que me impulsan a proyectar en el lector alguna de las facetas de mi «yo» agónico.
- 3) ¿A quién se lo quiero “decir”? : cómo debe ser el lector que reciba e interprete mis angustias y preocupaciones.
- 4) ¿Cómo se lo voy a “decir”? : cuáles van a ser los recursos

narrativos y las técnicas de estilo con los que voy a elaborar el lenguaje de mis cuentos.

Siendo nuestro propósito evidenciar que Unamuno en sus cuentos se comporta implícitamente como un escritor ovíparo y partiendo del hecho de que cada uno de ellos: «son reflejo de los personajes en que Unamuno se divide, cada uno de los múltiples yos proliferantes del suyo [que] engendra a otros, o por lo menos, que según desde dónde se le enfoca y capta, se presenta con diferente tono, colorido y matices» (S. Stevens, 1961: 405), el desarrollo de nuestra exposición se atiene a las secuencias que a continuación precisamos. Partimos del insaciable afán de Unamuno por comunicarse con el lector, por vivirse en los otros, por reproducir sus distintos yos en los demás, por ver reflejados todos los ángulos y aristas que conforman el dibujo cubista de su universo en los protagonistas de sus cuentos. Este primer momento corresponde a los dos primeros «decires», los cuales se trasladan a sus cuentos por medio de la autoficción y de la metaficción.

En un segundo momento, damos respuesta al tercero de los «decires»: lo que Unamuno le dice al lector, a quien trata de inquietar, preocupar, excitar. Se trata de un lector que quiere que haga suyas sus dudas y angustias, que se plantee las mismas preguntas, que se asemeje a él, que sea un clon de sí mismo. Al objeto de dejar claro cómo Unamuno personifica sus diferentes yos en los protagonistas de sus cuentos, procedemos a identificar algunos de dichos yos en Miguel, protagonista de *Y va de cuento* (1913), en don Casiano, personaje principal de *El maestro de Carrasqueda* (1903), en don Martín, el afamado escritor de *Don Martín o de la gloria* (1900) y en Juan y Juana, pareja de amantes de *Al correr de los años* (1913). En último lugar, procedemos a dar respuesta al cuarto de los «decires». Para ello, analizamos en los cuentos arriba citados cuáles son los recursos narrativos y las técnicas de estilo con los que nuestro autor confecciona el lenguaje literario de los mismos. De la cuidada selección de dichos recursos y técnicas deduciremos que Unamuno en absoluto improvisa el lenguaje de sus relatos, sino que lo adecua del modo más acertado posible a los conceptos que expresa en los mismos. Finalizamos nuestro recorrido con el apartado de las conclusiones. En ellas ponemos de manifiesto que Unamuno al escribir sus cuentos no se aparta del modelo de escritor ovíparo, pues a tenor de sus propias palabras es el paradigma que él sigue: «yo

casi siempre he producido ovíparamente» (Unamuno, 1967: 694), por más que se empeñe en presentarse como todo lo contrario; es decir:

Como un hombre de carne y hueso que nace, sufre y muere, que escribe cuando habiendo concebido un asunto o idea obsesiva, siente la necesidad de echarla afuera y así lo hace escribiéndolo todo de un tirón, pariendo con dolores de parto un ser vivo y, por tanto, producida la citada obra vivíparamente. (Hernández, 1974: 253)²

2. Del irrefrenable deseo por «decirse» al irreprimible afán por «verse»

Se hace difícil admitir que Unamuno hubiera asumido la tarea de escribir sus cuentos, si estos «no fueran una plataforma para “decirse” a sí mismo sin descanso, para mostrar cada día una persona (cuando menos una) de su personalidad total» (S. Stevens, 1961: 404). Lo que dicho de otro modo equivale a afirmar que nuestro autor experimenta la imperiosa necesidad de comunicar al lector lo que piensa y lo que siente. Escoge al lector como un interlocutor válido a quien decirle quién es él, cómo es, cómo se define como ser de carne y hueso, cómo es su ser en el mundo. Este desmedido afán comunicativo lo materializa encarnándose en los personajes de sus cuentos, representándose en estos mediante una apariencia distinta a la suya, y en ocasiones ocultándose tras ellos; a la par que en otros casos se incluye en el relato como monologante o dialogante, provocando confesiones, comentarios, juicios y debates. En otras palabras, él quiere seguir viviendo en sus personajes, quiere sobrevivirse a sí mismo en ellos, prolongarse en el tiempo, «decirse» en sus criaturas de ficción. Y todas estas formas de «intromisión» en el relato son una estrategia narrativa para presentar al lector las distintas caras de su «yo» agónico, mediante:

La duplicación interior –el desdoble– el vaivén, el arabesco trazado por la oscilación desde el actuar de los personajes al pensamiento del autor, quien se proyecta y sitúa en el mismo plano conversando y conviviendo con sus criaturas.

² Este trabajo de Hernández, titulado «Los cuentos de Unamuno», fue digitalizado parcialmente para que el autor de este artículo pudiera consultarlo desde su lugar de origen. La digitalización se realizó en el Seminario Federico de Onís, custodio de la disertación inédita.

Por un lado, Unamuno las engendra de su propia sustancia; por otro, esa sustancia, según va formándose, cuajando en figuras y palabras ante la mirada expectante del escritor-narrador, a medida que alcanza existencia y autonomía, revierte sobre quien la produjo, y le enriquece. Así la creación es doblemente dinámica, pues del autor deriva el personaje y de éste aquel. (S. Stevens, 1961: 406)

Sin embargo, la referida duplicación interior no deja de ser una artimaña del autor para hacer de sus personajes el espejo en el que «verse», por ello sus criaturas son una constante interpelación a su creador y un permanente diálogo consigo mismo. Se trata de una instrumentalización de los personajes puestos a su servicio, con el fin de trasladar a los lectores aquellos interrogantes que le angustian. De aquí que la relación que Unamuno establece con sus personajes sea más bien una falacia, ya que tal como señala Ezequiel Olaso:

Quien por primera vez lee a Unamuno tiene la impresión de que va a hallar en él a uno de esos escritores que cuentan con el lector, que le hablan a alguien [...] Todo esto supeditado hasta lo que se dice, al deseo efectivo de que ese decir llegue al lector. Imposible mayor halago y ventaja de esto. Y sin embargo, el diálogo con Unamuno es casi imposible. Su lector oscila entre dos extremos: o es todo el universo menos Unamuno; es decir, poca cosa, o es un ser tan próximo a él que también desaparece, esta vez porque lo devora la excesiva cercanía. (Olaso, 1963: 13-14)

Unamuno convierte, por tanto, a sus personajes en un campo de experimentación de los conflictos que él sostiene basados en la pugna entre la razón y el sentimiento, de aquí que haga de los héroes de sus cuentos «resquicios de su agonía por la que se escapa un desasosiego, que, antropomorfizado en personaje, se bosqueja con los atributos mínimos para sustentar este peso» (Carrascosa, 2011: 31). Dichos héroes le sirven de tapadera, son una máscara tras la que ocultar su angustia existencial, una plataforma a través de la cual comunicar al lector su permanente deseo de estar vivo, de «vivirse» en los otros, pues como el propio Unamuno

confiesa «no quiero morirme, no, no quiero, ni quiero quererlo, quiero vivir siempre, siempre, y vivir yo este pobre yo que me soy y me siento ser ahora y aquí, y por esto me tortura el problema de la duración de mi alma, de la mía propia» (Unamuno, 1967: 136). Esta obsesión de nuestro autor por vencer a la muerte le impulsa a intentar prolongar su yo en los distintos yos de sus personajes, los cuales:

Sienten la existencia como su creador la siente. Pero su personalidad compleja y su interés ávido por las pasiones mismas –más que por los hombres que las viven– no le permiten respetar la individualidad de las figuras ficticias, que así no pueden moverse con la libertad deseable. Dentro de su imaginación, Unamuno crea los conflictos –partiendo de sus propias preocupaciones y obsesiones–; luego, los personajes que los vivirán. (Moncy: 1963: 30)

En definitiva, los personajes de sus cuentos reproducen en sus actuaciones la concepción existencialista que Unamuno tiene de la literatura, según la cual, escribir es en primer lugar una fórmula de exploración del yo del autor, quien en última instancia aspira a satisfacer un ardiente deseo de comunicación interpersonal. En este sentido, Unamuno es:

Una de esas figuras que propugna una función catártica de la literatura por partida doble: porque ellas mismas en cuantos personajes buscan con la escritura alivio a diversas pasiones y desconsuelos; y porque el propio Unamuno experimenta similar alivio al vaciar en el molde de sus personajes inquietudes y frustraciones personales. (Álvarez-Castro, 2006: 20)

Pero esta prolongación del complejo mundo interior unamuniano en los personajes de sus cuentos solo puede ser comprendida en toda su extensión por un lector que cuestione su propia existencia y que busque las razones de su «ser en el mundo» con tanta intensidad como el propio autor. Esta es la razón por la que Unamuno pretende encontrar para cada uno de sus cuentos a un lector especial, pues lo que a él le interesa no es tanto el argumento, ni el asunto, ni la trama de estos relatos breves, sino que

el lector asuma como suyas sus dudas e inquietudes sobre la existencia o inexistencia de Dios, la muerte, el ansia de inmortalidad, el misterio de la personalidad, la fama, el amor, entre otras cuestiones. No en vano nuestro autor recibe el apelativo de «excitator Hispaniae» pues «siempre estaba aguijoneando y excitando, impulsando e infundiendo vida» (Curtius, 1954: 367). Y es que Unamuno, al igual que Miguel, protagonista de *Y va de cuento* (1913), estaba empeñado en que su público se enterase de lo que él escribía, por lo que:

Daba mucha más importancia a las perlas que no al hilo en que van insertadas y para el lector de cuentos lo importante es la *hilación*, así con hache, de hilo, no *ilación*, sin ella, como nos empeñamos en escribir los más o menos latinistas que hemos dado en la flor de pensar y enseñar que ese vocablo deriva de *infero, fers, intulli, illatum*. (Unamuno, 2011: 298)³

En consecuencia con lo anterior, parece lógico que lo que de verdad nos llame la atención al finalizar la lectura de cada uno de estos cuentos, es que siempre deja en nuestro ánimo una sensación extraña, de inquietud, de zozobra, de duda. Unamuno vive en la permanente congoja y a nosotros, como lectores, nos asoma a las simas del alma humana, nos hace ver que sus dudas, sus forcejeos, sus luchas internas son las del hombre de todos los tiempos y lugares. De aquí que:

Unamuno sea poeta, filósofo, novelista, dramaturgo, todo eso y algo más que no puede ser definido por medio de los anacronismos preceptistas con los que nos entendemos [...] pues lo que él necesita son formas de expresión que comuniquen su incomunicable realidad, su ser en el mundo, su hombre de carne y hueso [...]. (Serrano, 1958: 156)

Dicho de otro modo, nuestro autor no escribe para entretener al lector, sino para «verse» reflejado en él, puesto que busca su identificación vital con el mismo; de aquí que:

³ La cursiva es propia.

Su relación con aquel es una muestra de exigencia que va más allá de lo que convenientemente aceptamos. Su intérprete-modelo queda configurado por unos rasgos bien definidos que excluyen toda relación superficial y que sobrepasan lo puramente filológico. No le basta con la competencia lingüística. Hay que llegar a la identificación vital. (Fernández, 1987: 335)

Semejante ansia de provocar e inquietar al lector a través de autoficcionalarse no nos extraña, pues en alusión a sus ficciones novelescas ya precisa Unamuno que las mismas son parte de sí mismo, sacadas de lo más profundo de su espíritu, de sus más íntimas tormentas espirituales, encarnando estas en seres agónicos que representan un hito en la exploración de la personalidad humana. De aquí que Julián Marías aluda a la novela unamuniana como «novela personal», es decir:

Expresión de una vida, y esta vida es de una persona, de un personaje o ente de ficción que finge el modo de ser del hombre concreto. Por esto la novela de Unamuno no es descriptiva [...] y no hay en ella conflictos de sentimientos, sino siempre un problema de personalidad. (Marías, 1968: 41)

Alusión que es perfectamente aplicable a los cuentos, pues en ellos el amor, el odio, la tristeza, la envidia no son nunca estados de conciencia, sino modos de ser. Para Unamuno una pasión no es un sentimiento, una mera afección psíquica, sino que la entiende e interpreta como un modo de ser; es decir, de una manera ontológica; no es algo que le pase a uno, lo que en cierto momento se siente, sino lo que se es.

3. La autoficción como recurso prolongador del «yo» unamuniano en los personajes de sus cuentos

Al objeto de poder decirle al lector todo lo que él quiere –y este sería el tercero de los «decires»– y hacerlo del modo más directo posible, Unamuno recurre a lo que Philippe Lejeune denomina como «pacto autobiográfico»; es decir «el retrato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual, y en particular en la historia de su personalidad» (Lejeune, 1994: 50). Un pacto que se

ajusta al perfil de Unamuno como escritor intimista, en el que los elementos referenciales del «yo», asumidos por el autor, afloran en sus ficciones cuentísticas mediante la identificación del narrador con el héroe. Este primer pacto conlleva el compromiso del autor por decir la verdad, por ser sincero ante el lector, aunque esta verdad se revista de detalles y anécdotas ficticias, pues aunque el relato autobiográfico sea retrospectivo y referencial, haciendo hincapié en el individuo, este al hablar de sí mismo es incapaz de hacerlo con total objetividad. Esto es justo lo que Unamuno pretende hacer en sus cuentos, teniendo muy claros los cuatro yos que operan en el escritor:

Y digo que uno es para Dios –si para Dios es uno alguien– y del que es para los otros y del que cree ser, hay el que quisiera ser. Y que éste, el que uno quiere ser, es en él, en su seno, el creador, es el real de verdad. Y por el que hayamos querido ser, no por el que hayamos sido, nos salvaremos o perderemos, Dios le premiará o castigará a que sea por toda la eternidad lo que quiso ser. (Unamuno, 1920: 15)

En dichos cuentos, él es el verdadero protagonista al recurrir a una literatura confesional, en la que los signos se usan alternativamente como iconos y referencias, en la que se mezclan el discurso narrativo con el científico-filosófico, en la que aparecen recuerdos, cartas y memorias fundidos con una autobiografía ficticia. Este pacto autobiográfico comporta dos compromisos; de un lado, el respeto al principio de veracidad o contrato en el que el autor y el lector firman que el primero no escribirá más que la verdad y el segundo leerá el texto utilizando solo filtros de realidad; y de otro, el principio de identidad o compromiso del autor por convencer al lector de que quien dice «yo» en un texto explícitamente autobiográfico es la misma persona que lo firma, y por tanto se responsabiliza de lo que ese «yo» dice; en otras palabras: «El llamado principio de identidad consagra o establece que el autor, narrador y protagonistas son la misma persona, puesto que comparten y responden al mismo nombre propio que cobra el valor de signo textual y paratextual y de clave de lectura» (Alberca, 2007: 67-68).

Ambos compromisos los cumple Unamuno cuando se autoficciona como don Casiano en *El maestro de Carrasqueda* (1903), como don Martín en *Don Martín o de la gloria* (1900) o como U. Jugo de la Raza, en su novela *Cómo se hace una novela* (1927), que es una metanovela; es

decir, una novela centrada en sí misma, una investigación autorreflexiva del autor creador.

No obstante, no se conforma Unamuno con la simple identificación, en ocasiones incluso onomástica, entre él como autor, el narrador y los protagonistas de sus cuentos, sino que recurre a un segundo pacto, denominado «novelesco o de ficción» para inquietar y perturbar la conciencia del lector. Dicho pacto tiene dos rasgos muy claros: «la práctica patente de la no identidad (el autor y el personaje no tienen el mismo nombre) y la atestación de la ficción (hoy en día el subtítulo de la novela cumple dicha función) [...]» (Lejeune, 1994: 65-66). En este caso, se trata de un pacto que deja mucho más libres a los lectores respecto del autor, pues carece de sentido preguntarnos si lo que se nos cuenta es verdadero o no al tratarse de una autoficción fantástica «en la que el autor como eje central de la narración se va metiendo en una vida apócrifa que no le corresponde en absoluto, con múltiples coincidencias con su vida verdadera, pero todas ellas rodeadas de falsedad» (Gómez Rollán, 2016: 82).

Una vez que hemos dejado constancia de que Unamuno recurre en sus cuentos tanto a la autoficción biográfica, como a la fantástica, pasamos a analizar cómo se concreta dicha autoficción en el contenido conceptual de algunos de ellos, dejando para el final el análisis del cuarto de los «decires»; a saber: con qué recursos elabora nuestro autor el lenguaje literario de los mismos.

a) *Y va de cuento* (1913) o el «yo» que digo ser ficcionado en el «yo» que quiero ser

Este cuento ejemplifica con claridad el desdoble del «yo» unamuniano al ficcionarse el autor en la figura de Miguel, protagonista del relato. Tal como precisa Thomas R. Franz, en esta ocasión «Unamuno emplea las técnicas de la metafiction y de la metanovela, para crear el personaje “Miguel” que no es otro que él mismo. Tanto para el personaje como para el Unamuno escritor, lo importante es eternizarse a toda costa, literaturizar su vida personal» (Franz, 2009: 31). El contenido de este relato puede resumirse como una confesión unamuniana sobre el procedimiento de la escritura de un cuento mediante el recurso a la autobiografía ficcionada o autoficción por identificación. El narrador cuenta al lector por boca de Miguel todo el recorrido del proceso creador, y lo hace siguiendo una estruc-

tura meditada propia de un escritor que piensa y repiensa lo que escribe. Dicha estructura obedece a las siguientes secuencias:

1. Inicio: recepción del encargo de escribir un cuento sin ser cuentista.

Y bien, ¿sobre qué escribo yo ahora el cuento que se me pide? ¡Ahí es nada, escribir un cuento, quien, como yo no es cuentista de profesión! Porque hay el novelista que escribe novela, una, dos, tres, o más al año, y el hombre que las escribe cuando le vienen de suyo. ¡Y yo no soy un cuentista! (Unamuno, 2011: 298)

2. Modo de hacerlo: lo importante son las situaciones y transiciones, no el argumento.

Y luego los cuentos de mi héroe tenían para el común de los lectores un gravísimo inconveniente, cual es el de que en ellos no había argumento, lo que se llama argumento, porque en los buenos cuentos lo más importante son las situaciones y la transición. (Unamuno, 2011: 298-299)

3. Pretensión: escribo para inquietar la conciencia del lector, no para entretenerle.

Y el héroe de mi cuento era un petulante que quería escribir para que se enterasen –sus lectores–, y así no puede ser, no le resultaba cuanto escribía sino paradojas. (Unamuno, 2011: 300)

4. El «decirse»: identificación del autor con el héroe o desdoblamiento del «yo».

Esto de ponerse a escribir, no precisamente porque se haya encontrado asunto, sino para encontrarlo, es una de las necesidades más terribles a la que se ven expuestos los escritores fabricantes de héroes, por lo tanto, ellos mismos. [...] Como sea que el héroe hace a su hacedor [...] (Unamuno, 2011: 300)

5. Moraleja: ¿cómo poner fin a un cuento? Pues, como la vida misma.

¿Seguimos? Por mí, lector amigo, hasta que usted quiera; pero me temo que esto se convierta en el cuento de nunca acabar. Y así es la vida... Aunque, ¡no!, ¡no!, el de la vida se acaba. (Unamuno, 2011: 300)

Pretende Unamuno hacer pasar este cuento como una ocurrencia escrita «a lo que salga» pero nada más lejos de la realidad, pues este relato:

No es un cuento, sino un breve tratado de narratología encaminado a explicar cómo se hace un cuento, para lo cual Unamuno combina la reflexión argumentativa con la diégesis ficcional. A través de una concentración de instancias narrativas, Unamuno ejerce en este texto de autor real, pues firma el cuento –autor implícito no representado–, ya que el lector puede reconocerlo en su estilo –autor implícito representado– mediante la alusión a su posición de catedrático de griego y a otra obra escrita por él, concretamente *Vida de Don Quijote y Sancho*, narrador e incluso personaje del relato, ya que el nombre de éste es Miguel. (Álvarez-Castro, 2006: 36)

Un relato en el que Unamuno no deja nada al azar, puesto que expone de forma lógica y bien secuenciada todo lo que le dice al lector, al cual trata de convencer con el recurso a la paradoja; a saber: que Miguel, el héroe de su cuento –el propio Unamuno– se empeñaba en escribir para que el público se enterase, aunque en apariencia tan solo lo hiciera para que su lector pasase el rato sin adquirir compromisos serios.

b) *El maestro de Carrasqueda (1903) o lo que digo que soy ficcionado en un «yo» que pudo ser*

En este cuento Unamuno recurre a la autoficción fantástica para hacerse pasar por don Casiano, maestro de Carrasqueda de Abajo. Se trata de una modalidad de autoficción en la que el autor nos dice «yo autor voy a contaros una historia cuyo protagonista soy yo, pero que nunca me ha sucedido»

(Genette, 1993: 70). Técnica narrativa que Unamuno vuelve a practicar en *Cómo se hace una novela* (1927), en la que su héroe, U. Jugo de la Raza, vive una historia que nada tiene que ver con la realidad del autor, en la que «el “yo” fingido tiene la prerrogativa de simular que pronuncia enunciados reales y autobiográficos» (Alberca, 2007: 8). Publicado en *La Lectura* en julio de 1903, en este cuento se sintetizan parte de los ideales regeneracionistas de Unamuno. El narrador evoca al protagonista poco después de su muerte. Se trata de don Casiano, un maestro que llegó a Carrasqueda de Abajo con ideas renovadoras y que logra acabar con el retraso en el que viven los habitantes del pueblo mediante la educación de los niños. Entre sus discípulos cuenta con Ramonete, su predilecto, convertido con el tiempo en famoso político que ha dado fama a su pueblo natal. En este relato se dan cita las ideas de renovación pedagógica y las pretensiones unamunianas de cambiar su propio país a través de la educación y la cultura. La estructura de este relato breve se presenta en cinco secuencias, cuyo desarrollo implica que nuestro autor se aparta de la escritura espontánea y planifica con cuidado el orden lógico de su aparición en el texto:

1. Evocación o inicio: máximas o sentencias de don Casiano a sus discípulos.

«Discurrid con el corazón, hijos míos, que ve muy claro, aunque no muy lejos» (Unamuno, 2001: 185)

Son frases y consignas que el maestro dirige a sus alumnos, recordadas tras su fallecimiento por el narrador. Estas máximas constituyen la síntesis anticipada de todo el cuento; a saber: si se discurre con la mente, con la razón, él como maestro se debe a todos sus pupilos, pero si se discurre con el corazón él prefiere educar con más esmero a aquel que muestra más empeño en aprender y cuenta con más capacidad para ello: Ramonete, el futuro salvador de todo el pueblo o de muchos pueblos. Se trata de Ramón Quijana, su hijo espiritual, lo mismo que lo eran Lázaro y Ángela en su novela *San Manuel Bueno, mártir* (1930) respecto del sacerdote don Manuel. El dilema de don Casiano queda reflejado en la siguiente cita:

Te llaman a atajar una riña en un pueblo, a evitar un montón de sangre, y oyes en el camino las voces de angustia

de un niño caído en un pozo: ¿le dejarás que se ahogue? ¿Le dirás: «No puedo pararme, pobre niño; me espera todo un pueblo al que he de salvar?». ¡No! Obedece al corazón: párate, apéate del caballo y salva al niño. ¡El pueblo... que espere! Tal vez sea el niño un futuro salvador o guía, no ya de un pueblo, sino de muchos. (Unamuno, 2011:185)

2. Momento de la llegada: descripción de la ardua tarea que le espera al maestro.

Es el momento de la llegada del nuevo maestro a Carrasqueda de Abajo y el inicio de su carrera regeneradora. Se narra el ímprobo trabajo que le espera a don Casiano que tiene que «mudar el cuerpo y la mente» a un puñado de mozalbetes incultos e ignorantes:

Cuando el año 20 llegó don Casiano a Carrasqueda, lo encontró muy chico, e incapaces de sacramentos a los carrasqueños. ¡Buen pelo iba a echar raspándoles el de la dehesa! Lo primero enseñarles a que se lavaran: suciedad por doquiera; suciedad e ignorancia. Había que mondarles el cuerpo y la mente; quitar, más que poner, tanto en esta como en aquel. (Unamuno, 2011: 185)

Una vez allanado el camino, quedaba libre el acceso para poner en práctica las nuevas pedagogías, pese a que tales menesteres le fueran reprochados por quienes en el pueblo representaban lo convencional y lo inamovible:

–Amigo don Casiano –le dijo– [el cura], no se nos venga con pedagogías y cosas de ayer por mañana, que tíos son tíos, aunque no lo quieran, y es menester que el hijo del alcalde eche su discursito, como es costumbre en casos parecidos, y mejor si es verso....y que no lo entiendan, sobre todo.... (Unamuno, 2011: 186)

3. El triunfo del discípulo predilecto: Ramonete se convierte en el salvador.

Don Casiano se ha dedicado en cuerpo y alma a sacar el mayor partido posible de Ramonete, el hijo del alcalde. A todos los educaba por igual, pero desde el comienzo mostró especial debilidad por Ramonete, en quien tenía puestas todas las esperanzas de que llegase a ser un verdadero líder:

Y cuando aquellos niños se hicieron hombres y padres, don Casiano les hacía leer los domingos, comentándoles lo que leían, y les mondó cuerpos y mentes, y les enseñó a cubrir el estiércol y a aprovecharlo, y, sobre todo, a conservar el fondo del corazón con una niñez perpetua. (Unamuno, 2011: 186)

4. La muerte ejemplar del maestro:

Don Casiano vive los últimos momentos de su existencia en la escuela y desde allí transmite su última enseñanza. Este momento final se articula en dos motivos:

5. Las paredes oyen: que pese a que no parezca que el mensaje llega a los alumnos, siempre algo les queda en su interior:

Mira, Ramonete: se me ha dicho mil veces que mi voz ha sido de las que ha clamado en el desierto... ¡sermón perdido! Yo mismo os repetía en la escuela, cuando tú no me entendías: «¡es como si hablase a la pared!». Pero, hijo mío, las paredes oyen... (Unamuno, 2011: 188)

6. El paso de la enseñanza terrenal a la espiritual: en este tránsito quiere representar Unamuno la superación del apego hispano a los valores materiales y su deseo de que alcancen los intelectuales:

Me voy de esta España, de la terrestre, de la que fluye, a la otra España, a la España celestial. Ya sabes que el cielo envuelve la tierra... ¡Habla y enseña aunque no te oigan...! Soy una voz que se apaga en el desierto... ¡Adiós, hijo mío! (Unamuno, 2011: 188)

Parece claro que para un Unamuno «bufón genial, pedagogo por vocación, juglar infatigable y proteico, pocos medios tan adecuados como el cuento para su tarea de *decirse* sin descanso» (S. Stevens, 1961: 404). Y se «dice» a sí mismo en el presente relato estableciendo una estructura bien trabada, pues se inicia con la alusión a don Casiano, una vez muerto, se hace un recorrido breve por su vida de maestro y se cierra con su muerte.

c. *Don Martín o de la gloria* (1900) o el «yo» que digo ser ficcionado en un «yo» eternizado

En este cuento el narrador nos sitúa frente a un entusiasta literato en ciernes, enamorado de la gloria –quien ejerce de narrador– y un viejo poeta retirado de la profesión. El tema del relato es la preocupación unamuniana por la fama, la cual llega a adoptar un tono metafísico para transformarse en indagación de las formas de inmortalidad al alcance del escritor. Un ansia de eternidad que preocupaba a Unamuno sobremanera, a tenor de lo que nos dice en su *Diario íntimo* (1897):

Cuando esa idea de la muerte, que hoy paraliza mis trabajos y me sume en tristeza e impotencia, sea la misma que me impulse a trabajar por la eternidad de mi alma, no por inmortalizar mi nombre entre los mortales, entonces estaré curado. (Unamuno, 1967: 807)

El contenido del cuento se vertebra en un proceso secuencial previamente planeado y que responde al propósito unamuniano de no dejar nada a la improvisación:

1. Presentación: la efímera gloria de don Martín: de famoso a ignorado:

Hubo un tiempo en que la publicación de un libro de don Martín era un acontecimiento patrio [...]. Hoy tiene la gloria pero no la oye; hoy sus libros gotean en las oficinas de los libreros [...]. (Unamuno, 2011: 163-164)

2. Yo no soy mío: soy de los demás: confesión expresa de Unamuno quien pretende trascenderse encarnado en don Martín:

Mi espíritu se derrama y difunde en el de mi pueblo, tal vez tenga usted razón, pero es perdiéndolo yo. Yo no soy mío.

–¿Y sobrevivir así?

–No, no sobreviviré yo...sino mis obras

–Es un consuelo perpetuarse en los hijos... (Unamuno, 2011: 165)

3. Las lamentaciones: la gloria que se alcanza en este mundo es efímera, nadie logra eternizarse:

¡Pobre don Martín, el inmortal condenado a muerte! ¡El clásico de la vida! ¡Pobrecito don Martín, que no ha comprendido que la gloria se da toda entera a cada uno y es mayor cuando entre más se reparte! (Unamuno, 2011: 166)

El desengaño de don Martín al no alcanzar la inmortalidad por medio de la fama, confirma que la gloria que el hombre persigue no es más que una sombra de la inmortalidad, tan solo un positivo engaño. En este caso Unamuno desarrolla una estructura secuencial bien planificada; a saber: se abre con la presentación de la gloria como algo efímero y se cierra con confirmación de que dicha gloria es tan solo una sombra.

4. La adecuada selección de los recursos narrativos y técnica de estilo o el cómo se quiere decir.

Procedemos al análisis de algunos de los recursos narrativos y técnicas de estilo con los que Unamuno confecciona el lenguaje literario de sus cuentos. Este es el cuarto de los «decires», en el que nuestro autor pone especial cuidado, tal como haría un escritor ovíparo.

a. El método de presentación o el punto de vista narrativo

En los cuentos de Unamuno, predomina la presentación directa de los materiales narrativos al lector, a excepción de *Cosas de franceses* (1893), *Mecanópolis* (1913) y *El redondismo* (1914). Esta presentación directa de lo que el narrador quiere decir al lector queda patente en *Y va de cuento* (1913): «A Miguel, héroe de mi cuento, habiéndole pedido uno. ¿Héroe? ¡Héroe, sí! ¿Y por qué? –preguntará el lector» (Unamuno, 2011: 297). Lo mismo ocurre con Don Casiano: «Esto solía decir don Casiano, el maestro

de Carrasqueda de Abajo a unos cuantos mozalbetes [...]» (Unamuno, 2011: 185). Similar presentación hace el narrador de don Martín: «¡Pobre don Martín! Jamás olvidaré la última conversación que con él tuve [...]» (Unamuno, 2011: 163).

En cuanto al punto de vista narrativo, en los cuentos unamunianos predomina el uso de la tercera persona o narrador omnisciente, por lo que el lector siente cercana la presencia del autor. Este empeño de Unamuno por hacerse presente en sus cuentos obedece a que «él carecía de esa complaciente virtud que permite al novelador hacerse a un lado para que los personajes se desenvuelvan según su propia ley» (Ayala, 1966: 66). En otras palabras, el lector se percata con facilidad de que la impronta del autor está presente desde el inicio hasta el final de cada uno de sus cuentos.

b. El recurso al diálogo como necesidad imperiosa

El diálogo es un recurso primordial para que nuestro autor proyecte su «yo» agónico y su «yo» ficcional en los personajes de sus cuentos. Mediante el diálogo entendido como «actividad sémica realizada por dos o más hablantes (interactiva), en situación de cara a cara (directa) en actitud de colaboración y en unidad de tema» (Bobes Naves, 1992: 26), Unamuno interactúa con sus personajes, y a través de estos hace llagar sus obsesiones al lector. De este modo procede en *Don Martín o de la gloria* (1900). En este cuento el narrador sale al encuentro del protagonista, y conversando con él da pie a confidencias que luego traslada al lector:

–No se acuerdan de mí –me decía con lágrimas en los ojos– ; ya no se habla de mis obras ...

–Tampoco se habla de las coplas de Jorge Manrique –le dije– ni se comenta en los cafés los dramas de nuestro antiguo teatro... (Unamuno, 2011: 164)

En el caso de *El maestro de Carrasqueda* (1903), las conversaciones entre don Casiano y Ramonete son más breves. En estos diálogos se incluyen elementos paralingüísticos: pausa, ritmo, tono, gestos, desplazamientos, etc., que el lector percibe al recrear mentalmente el texto:

Don Ramón intentó cierta vez condecorarle, y cuentan que le contestó; «Mi condecoración eres tú, Ramonete». Y no insistió este:

- Si usted hubiera salido, don Casiano...
- ¿Salir? ¿Adónde?
- Hoy tendría posición, nombre y gloria...
- ¡Posición!, ¡nombre!, ¡gloria! ¿Y Carrasqueda de Abajo?
- ¿Y tú, Ramonete? (Unamuno, 2011: 187)

En el caso de *Al correr de los años* (1913) el diálogo está perfectamente estudiado por nuestro autor. En este cuento se nos narra la transición de la pasión amorosa propia de los primeros años de matrimonio entre Juan y Juana a la ternura y el cariño que existe entre los esposos con el correr de los años. Juan llora al contemplar en secreto una fotografía de su esposa cuando esta era joven. Juana lo sabe y le pide que confiese la verdad; a saber: que sigue enamorado de ella, pese a que no la vea ahora tan guapa como en el retrato. La secuenciación de dicho diálogo obedece a los siguientes pasos:

1. Inicio: Juana rompe el silencio, pretende que Juan le confiese su secreto:

- De pronto Juana dijo a Juan:
- Oye, Juan, tengo algo que decirte.
- Di, Juana, lo que quieras.
- Como los enamorados gustan repetirse el uno al otro el nombre.
- Tú, Juan, guardas un secreto.
- ¿Yo? ¡No!
- Te digo que sí, Juan.
- Te digo que no, Juana. (Unamuno, 2011: 273)

2. Reconocimiento: Juan reconoce su error y el daño que ha podido ocasionar:

- Te lo he sorprendido; así es que no me lo niegues, Juan.
- Pues si es así, descúbremelo.

Entonces Juana sacó el retrato, y alargándose a Juan, le dijo con lágrimas en la voz [...] (Unamuno, 2011: 273)

3. Cambio de actitud: Reconocido el error, Juan se aproxima a su interlocutora y sella su amor con un beso:

Juan se puso encarnado, y apenas repuesto de la emoción de sorpresa, tomó el retrato y lo echó al fuego y acercándose a Juana y tomándola en sus brazos y sentándola sobre sus rodillas, que temblaban, le dio un apretado y largo beso en la boca. (Unamuno, 2011: 273)

Evita Unamuno adornar el lenguaje de sus cuentos con recursos narrativos innecesarios, pues en su modo de narrar, tal como precisa Antonio De Oyos: «se distingue con claridad una dualidad lingüística que pone al descubierto la conjunción estilística del habla habitual y del lenguaje literario. En los giros y expresiones, así como en la sintaxis, puede observarse esta dualidad» (De Oyos, 1956: 5). Una dualidad que demuestra, en principio, cierta oposición de Unamuno a aceptar el hecho de que la lengua escrita supone una «acomodación psíquica completamente distinta de la de una conversación sobre los mismos temas» (Bally, 1941: 73).

En cuanto a las técnicas de estilo, vamos a dejar constancia del uso que nuestro autor hace en sus cuentos de la repetición, paradoja y antítesis. Se ha dicho en repetidas ocasiones que la prosa de Unamuno corre por el cauce de sus inclinaciones, instinto y emotividad y que mantiene una preferencia acusada por el giro de la expresión natural y hablada, asumiendo los defectos que ello lleva consigo.

Sin embargo, por más que la crítica se empeñe en sostener que su prosa está desprovista de tonos y contrastes y que nuestro autor es incapaz de esconder mediante el lenguaje sus verdaderas intenciones, en sus cuentos nos demuestra que pone mucho cuidado en lo que dice y en cómo lo dice, por lo que su lenguaje cuenta con una elaboración esmerada, como lo demuestra el acertado uso de los siguientes recursos en *Y va de cuento* (1913). 1) Repetición: «Para el héroe de mi cuento, el cuento no es sino un pretexto para observaciones más o menos ingeniosas...». 2) Paradoja: «¿Es que no sabía que las más de las personas

leen para no enterarse?»). 3) Antítesis: «Ahí es nada, escribir un cuento quien, como yo no es cuentista de profesión». Lo mismo sucede en *El maestro de Carrasqueda* (1903). Repetición: «Más su preocupación era Ramonete; Ramonete, que se fue a la ciudad a estudiar carrera». Antítesis: «¿Qué prefieres, que tu nombre trasponga el Pirineo y ande en boca de extraños, o que tu alma se derrame en silencio en España...?». Muestras del uso de estos recursos también las encontramos en *Don Martín o de la gloria* (1900). Repetición y Antítesis: «¡Pobre don Martín, el inmortal condenado a muerte...! ¡Pobre don Martín, hecho de tierra y soplo, ya que no de bronce y noticia». Sirvan los ejemplos citados como muestra de que nuestro autor dota a su lenguaje literario de aquellos recursos gracias a los cuales sus mensajes llegan de forma muy directa al lector.

Unamuno no improvisa lo que va a contar al lector en cada cuento, sino que elige aquellos recursos narrativos y técnica de estilo con los que articular un lenguaje narrativo que haga mella en la sensibilidad del lector. Una vez más se nos muestra como escritor ovíparo, pues sabe ajustar con maestría lo que quiere decir a cómo decirlo. Veamos, a continuación, algunas muestras de cómo nuestro autor utiliza con acierto estos recursos en algunos de sus cuentos.

Conclusiones

Tras analizar los «cuatro decires» que conforman la arquitectura narrativa de los cuentos de Unamuno estamos en condiciones de poder afirmar que Unamuno es un escritor más «ovíparo» que «vivíparo». Una realidad que él mismo reconoce con motivo de las explicaciones que nos da sobre el origen de su novela *Paz en la Guerra* (1897):

Sobre esta base compuse un cuento y lo compuse tachando, añadiendo, sustituyendo y alterando detalles y noticias. Una vez escrito el cuento se me ocurrió hacer una novela corta, aumentar los personajes, ampliar la acción y desarrollar el ambiente histórico en el argumento narrado se desenvolvería [...]. Y fue llenado cuartillas y acumulando datos, ya psicológicos, ya históricos, e hincharlo con ellos el primitivo cuento. (Unamuno, 1967: 208-209)

Un reconocimiento que se hace aún más explícito en su ensayo *A lo que salga* (1904):

Yo casi siempre he sido escritor ovíparo, y solo desde hace algún tiempo me ha entrado la comezón de convertirme en escritor vivíparo. Y esto pide que se explique aquí, aun cuando creo haberlo hecho en uno de esos innumerables artículos que he ido desparramando por diarios y revistillas efímeros [...]. (Unamuno, 2007: 694)

Queda manifiesto, por tanto, que nuestro autor sí repara en el lenguaje de sus cuentos en los valores estéticos que por derecho pertenecen a la lengua escrita, a la par que logra combinarlos con la frescura e inmediatez de la lengua coloquial y la cercanía que provoca en el lector el lenguaje conversacional. Unamuno tiene muy presente el destinatario de sus cuentos, pues sabe que la forma más eficaz de hacer mella en la conciencia del lector es ganándose su confianza.

En definitiva, nuestro autor, a través de sus cuentos logra «decirse», consigue ubicarse en el alma del lector para lograr su objetivo: que el lector haga suyas sus dudas e inquietudes, que se cuestione la existencia de su «yo» agónico y que logre dar una explicación a su existencia en este mundo. En otras palabras, Unamuno reta al lector a que haga con sus cuentos un ejercicio de hermética y asuma un papel fundamental en la construcción del sentido de lo contado, pues el significado de lo escrito ya no pertenece al texto o al universo narrativo, sino al lector que es un observador. Este reto hermeneúutico «hace de la narrativa de Unamuno, una “obra abierta” en el sentido que da Umberto Eco al término; a saber: que la obra narrada solo alcanza categoría de obra literaria, si se interpreta como tal, gracias a la mediación del lector» (Álvarez-Castro, 2015: 4).

OBRAS CITADAS

Álvarez-Castro, L. «El escritor personaje en la narrativa breve de Unamuno: metaliteratura y autobiografía», en *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 42, 2, 2006; pp. 13-38.

- . *Los espejos del yo: existencialismo y metaficción en la narrativa de Unamuno*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2015.
- Balseiro, J. A. «Miguel de Unamuno novelista y nivolista», en *Ensayos, El Vigía*. Prólogo de Gregorio Marañón. Puerto Rico: Biblioteca de Autores Puertorriqueños, Tomo II, 1956; pp. 29-99.
- Bobes Naves, M. C. (1972). *El lenguaje y la vida*. Buenos Aires: Losada.
- Ayala, F. (1966). «Filosofía y novela en Unamuno», en *La España del siglo XX*. Germán Bleiberg y E. Inmanfox, (eds.): Nashville, Tennessee, Vanderbilt University Press, pp. 63-73.
- Curtius, E. R. «Unamuno», en *Ensayos acerca de la literatura europea*. Traducción de Eduardo Valenti. Barcelona: Seix Barral, Tomo I, 1954; p. 367.
- De Oyos, A. «El estilo literario de Unamuno», en *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Iberoamericana y Teoría de la Literatura*, 13, 1956; pp. 4-9.
- Fernández, A. R. «El género literario y el intérprete lector en *Y va de cuento* y *Cómo se hace una novela*», en *Anales de Literatura Española Contemporánea*, Vol. 12, 3, 1987; pp. 327-336.
- Genette, G. (1993), *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen.
- Gómez Rollán, O. «Antecedentes en la autoficción y metaficción en la literatura española en siglo XX», en *Jugar con la literatura especular en París no se acaba nunca*, de Enrique Vila-Mata. Tesis Doctoral, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2016.
- Hernández Delgado, J. J. *Los cuentos de Unamuno*. Disertación de Maestría. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 1974 (Inédita).
- Lejeune, P. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Magazine-Endymion. 1994.
- Marías, J. *Miguel de Unamuno*. Barcelona: Gustavo Gili, 1963.
- Mata Induráin, C. «Sobre el cuento literario en español a comienzos del siglo XX», en *Rilce. Revista de Filología*, 15 (1), 1999; pp. 309-318.
- Moncy, A. *La creación del personaje en las novelas de Unamuno*. Santander: La Isla de los Ratones, 1963.
- Olaso, E. *Los cuentos de Unamuno*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1963.

- Peñate Rivero, J. «El relato breve en Miguel de Unamuno», en *Actas del XXIII Congreso de AEPE*, 1998; pp. 133-157.
- Rudy Franz, T. «Cercas y Unamuno en *Velocidad de la luz y Cómo se hace una Novela*», en *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 47, 2, 2009; pp. 131-143.
- S. Stevens, H. «Los cuentos de Unamuno», en *La Torre*, Tomo IX, 1961; 35-35, pp. 403-425.
- Serrano Poncela, S. *El pensamiento de Unamuno*. México: Fondo de Cultura Económica, 1958.
- Unamuno, M, de. *Del sentido trágico de la vida*, en *Obras Completas*. M. García Blanco, (ed.), Tomo VII, 1967; p. 36.
- . «Prólogo». *Tres novelas ejemplares y un prólogo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1920.
- . «El escritor ovíparo», en *Obras Completas*. M. García Blanco, (ed.). Tomo VIII, 1967; pp. 208-209.
- . «Carta a José A. Balsiero, el 27 de febrero de 1928», en *Obras Completas*. Vol. II, M. García Blanco (ed.), 1967; p. 21.
- . *Obras Completas*. M. García Blanco (ed.). Madrid: Excelicer, 1967.
- . «A lo que salga», en *Obras Completas*. Ricardo Senabre, (ed.). Madrid: Biblioteca de Fundación José Antonio de Castro, 2007.
- . *El maestro de Carrasqueda. Cuentos Completos*. Óscar Carrascosa Tinoco, (ed.). Madrid: Páginas de Espuma, 2011; pp. 185-188.
- . *Y va de cuento*, en Miguel de Unamuno, *Cuentos Completos*, 2011.