

Artikel

Die Prologe von Unamunos *Niebla*

Alexander Neumann (Murcia)

HeLix 3 (2010), S. 53-67.

Abstract

Many of Miguel de Unamuno's works probe the nature of reality and its boundaries within texts. This preoccupation with the control an author holds or loses over a text provides ample material for a deeper understanding of the complex prologic structure of his novel *Niebla*, including its various epitexts. This article contextualizes the ways in which the author approaches the reader and the positions that author and reader gain and switch regarding the medium. As the article shows, not only is it clear that the prologues are an integral part of the metafictional construct that *Niebla* is, but they are also apparent solutions that help explain the contradictions created when the authorship of the prologues turns out not to withstand the complexity of Unamuno's metafictional creation as a whole.

Die Prologe von Unamunos *Niebla*

Alexander Neumann (Murcia)

Das Interessante an einer Betrachtung der Prologe zu Unamunos *Niebla* liegt sicher in der Erweiterung der wahrnehmbaren Bedeutung des Romantextes selbst. Die Reflexion der vom Verfasser provozierten ambigen Lesarten des Textes und dessen vermeintlicher Peritexte verdeutlicht aber auch die Einbettung *Nieblas* in den Werkskorpus Unamunos, der treu dem existenzialistischen Grundgedanken seiner literarischen Schöpfung auch die Glaubwürdigkeit des Mediums in Frage stellte und sich zu Lebzeiten damit im kreativen Bereich bewusst isolierte. Dabei hatte sich genau drei Jahrhunderte zuvor bereits Cervantes mit dem metafiktionalem Aspekt literarischer Konstruktion befasst. In *Magias parciales del Quijote* nimmt Borges konkret hierauf Bezug und formuliert die grundlegende Motivation, sich kreativ mit dieser Thematik auseinanderzusetzen:

¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de *Las Mil y Una Noches*? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios.¹

So ist es nicht verwunderlich, dass Unamuno, der den *Quijote* als „cosa sagrada, viviente, revividora, eternizadora“² bezeichnete, entlang der von Cervantes vorgezeichneten Linien einen Kosmos entwarf, in welchem selbst dessen eigene Grenzen Objekt ständiger Prüfung auf Durchlässigkeit in eine außerhalb liegende Realität waren. Der Text selbst generiert somit Fiktion und jeder Versuch des Autors, die Textkonventionen zu stärken, um wieder die Kontrolle über den Text zu erlangen, kann die Unsicherheit des kritischen Lesers nicht beseitigen, die sich beim Betreten dieses in permanenter Bewegung befindlichen Terrains einzustellen pflegt.

In *Una entrevista con Augusto Pérez*, einem Epitext zu *Niebla*, schreibt Unamuno:

¹ BORGES, *OCI*, S. 669.

² UNAMUNO, *OC VII*, S. 560.

¿A qué vendrá todo este proemio? –se preguntará alguno de mis lectores–. Y yo le digo: ¿Y si todo este mi ensayo de hoy no fuese él más que un proemio? ¿Por qué no ha de hacer uno una obra que toda ella sea prólogo o prefacio? ¿O es que en rigor las más de las obras escritas son más que prólogos? Los libros mejores no son sino prólogos. Prólogos de un libro que no se ha de escribir jamás, afortunadamente.³

Etwas hiervon resoniert in dem, was Borges in seinem *Prólogo de prólogos* zu *Prólogos con un prólogo de prólogos* schreibt:

[Tengo] el plan de otro libro más original y mejor [...]. Constaría de una serie de prólogos de libros que no existen. Abundaría en citas ejemplares de esas obras posibles. Hay argumentos que se prestan menos a la escritura laboriosa que a los ocios de la imaginación o al indulgente diálogo, tales argumentos serían la impalpable sustancia de esas páginas que no se escribirán. Prologaríamos, acaso, un Quijote o Quijano que nunca sabe si es un pobre sujeto que sueña ser un paladín cercado de hechiceros o un paladín cercado de hechiceros que sueña ser un pobre sujeto. Convendría, por supuesto, eludir la parodia y la sátira, las tramas deberían ser de aquellas que nuestra mente acepta y anhela.⁴

Mit *Como se hace una novela* hat Unamuno ein solches Werk wohl bereits geschrieben. Die letztgenannten Empfehlungen aber, die die paradoxe Natur von Borges' spekulativem Unterfangen widerspiegeln, fassen zusammen, was Unamuno in den Prologen zu *Niebla* mit besonderer Kunstfertigkeit unbeachtet gelassen hatte.

Bevor wir uns aber den Prologen von *Niebla* zuwenden, lohnt es sich, einen kurzen Blick auf die Prologe einiger anderer Werke Unamunos zu werfen. So wie das erzählerische Gesamtwerk Unamunos eine Variation und Evolution eines lebenslangen Anliegens darstellt, so findet sich auch ein solcher gemeinsamer Nenner in einigen der dazugehörigen prologischen Peritexte und weiteren Epitexten. Diese Gemeinsamkeit ließe sich beschreiben als ein dem Text inhärentes Bewusstsein vom eigenen Status, beziehungsweise eine oft humoristische Infragestellung desselben. Im Falle von *La tía Tula* ist dies lediglich der unter der Überschrift *Prólogo* positionierte Hinweis „Que puede saltar el lector de novelas“.⁵ Die Verwendung des Plurals *novelas* verweist auf eine generelle Natur dieser Aufforderung, nämlich dass sie die Auffassung Unamunos repräsentiert, dass er für ein Publikum schreibe, welches „suele ir en busca del goce de

³ UNAMUNO, *Niebla*, S. 73.

⁴ BORGES, *OC IV*, S. 14.

⁵ UNAMUNO, *OC I*, S. 797.

la obra y no de los puntos de vista de este“,⁶ und nicht etwa für die Kritiker oder gar die Bibliotheken.⁷ Der Prolog selbst schließt mit den Worten „Y nada más, que no debo hacer una novela sobre otra novela“. ⁸ Dies verweist direkt auf sein Werk *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, erschienen ein Jahr zuvor, dessen Prolog mit folgender Formulierung öffnet: „¡Tres novelas ejemplares y un prólogo! Lo mismo pude haber puesto en la portada de este libro *Cuatro novelas ejemplares*. ¿Cuatro? ¿Por qué? Porque este prólogo es también una novela“. ⁹ Hier nimmt er auch Stellung zur Funktion des Prologs in seinem Werk:

Este prólogo es posterior a las novelas a que precede y prologa, como una gramática es posterior a la lengua que trata de regular y una doctrina moral posterior a los actos de virtud o de vicio que con ella tratan de explicarse. Y este prólogo es, en cierto modo, otra novela; la novela de mis novelas. Y a la vez la explicación de mi novelería.¹⁰

Vauthier nennt dies

[d]eclaraciones que pueden ser interpretadas como una de las numerosas tentativas llevadas a cabo por Unamuno con vistas a ‚desmitificar‘ el proceso creador. Mediante estas repetidas alusiones consigue Unamuno sensibilizar al lector sobre la naturaleza ficticia de los escritos que está leyendo. No se trata de otra cosa cuando a lo largo del prólogo Víctor Goti subraya que está „escribiendo“ un „prólogo“ a un „libro“ de Unamuno, en el que „se cuenta la historia“ de „un personaje“... Se trata de poner énfasis en el reiterado y continuo acto de lenguaje en proceso que constituyen escritura y literatura.¹¹

Unamuno inkorporiert in seine Texte immer wieder Kontaktaufnahmen mit dem Leser, die über eine bloße direkte Anrede hinausgehen. Vielmehr handelt es sich um Ansätze, die Rollenverteilung Autor-Leser zunächst zu etablieren, um sie gleich darauf wieder in Frage zu stellen, indem dem Leser dessen Mitautorschaft erläutert wird. Dieses Hinterfragen der Sender- und Empfängerpositionen verweist auf das Medium als Konstituent ihrer Existenz überhaupt, dass also erst der Akt des Lesens den Text entstehen lässt und sich somit auktoriale Verantwortung auf den Leser überträgt.¹²

⁶ VAUTHIER, „*Niebla*“ de Miguel de Unamuno, S. 57.

⁷ Vgl. UNAMUNO, *Amor y Pedagogía*.

⁸ UNAMUNO, *OC I*, S. 802.

⁹ UNAMUNO, *OC II*, S. 191.

¹⁰ Ebd., S. 192.

¹¹ VAUTHIER, „*Niebla*“ de Miguel de Unamuno, S. 50f.

¹² Navajas bemerkt: „Cuando Unamuno se dirige a su propia obra, advierte que los textos que la componen han adquirido una naturaleza autónoma, han roto la conexión filial que los unía a su autor: se han hecho unidades independientes de significación. Ante esa independencia, el autor decide

Ebenfalls im Prolog der *Tres novelas ejemplares* findet sich folgende intertextuelle Bezugnahme auf das sechs Jahre zuvor erschienene *Niebla*:

Hemos de volver aquí en este prólogo –novela o *nivola*– más de una vez sobre la *nivolería*. Y digo hemos de volver así en episcopal primera persona del plural, porque hemos de ser tú, lector, y yo, es decir, nosotros, los que volvamos sobre ello.¹³

In diesem Beispiel wird die Verbindung zwischen Autor und Leser hervorgehoben, nicht jedoch Bezug genommen auf eine zwischen diesen bestehende Hierarchie. Dies findet sich in *Amor y Pedagogía*, dessen *Prólogo-Epílogo a la segunda edición* mit den Worten schließt:

Me has venido, lector, acompañando en este mutuo monodílogo; me lo has estado inspirando, soplando, sin tú saberlo; me has estado haciendo mientras yo lo estaba haciendo y te estaba haciendo a ti como lector. [...] Y como es tu obra, se te ofrece tuyo.¹⁴

Unterschrieben ist dieses Vorwort mit EL AUTOR. Der Name des Verfassers wird zwar nicht explizit genannt, eine Zuordnung des Textes durch eindeutige Verweise auf Unamunos Leben und Werk jedoch bekräftigt. Hierdurch steht dieses *späte* Vorwort¹⁵ invers zum *Prólogo* von *Amor y Pedagogía*, der dem Leser weder den Namen seines Verfassers verrät, noch vordergründige Daten nennt, durch welche sich dieses Vorwort Unamuno zuordnen ließe. Vielmehr werden Spuren gelegt, die auf eine andere, dem Leser unbekannt Auktorialinstanz verweisen. Dies ist zum einen die durchgängige

retextualizarlos, apropiándose los de nuevo a través de la relectura. Los prólogos y los epílogos perturban la inmanencia objetiva que el libro cobra una vez se separa del que lo produce y se sitúa en un medio general distante del autor“ (NAVAJAS, *Miguel de Unamuno: bipolaridad y síntesis ficcional*, S. 92).

¹³ UNAMUNO, *OC II*, S. 191.

¹⁴ UNAMUNO, *OC I*, S. 305.

¹⁵ Vgl. GENETTE, *Paratexte*, S. 169. Des Weiteren ist für diese Betrachtung der Prologe von *Niebla* von den von Genette in *Paratexte* offerierten Typologisierungsaspekten für Vorwörter die Aufschlüsselung des Textadressanten von besonderer Bedeutung (vgl. ebd., S. 173f.). Genette unterscheidet zunächst vier grundlegende Zuordnungen: Das *auktoriale* oder *autographe* Vorwort, das dem tatsächlichen oder einem angeblichen Autor des Textes zugeordnet wird; das *aktoriale* Vorwort, das von einer Figur der Romanhandlung unterzeichnet ist; und das *allographe* Vorwort, dessen Verfasser weder der Autor noch eine Figur des Textes ist. Diese Basistypen können weiter modifiziert werden in Bezug auf den Realitätsstatus des Vorwortautors: Wird die Zuschreibung des Vorwortes zu einer realen Person durch Angabe von hierauf verweisenden Indizien bekräftigt, so handle es sich um ein *authentisches* Vorwort; im gegenteiligen Falle hieße dies dann *apokryphes* Vorwort. Ein *fiktives* Vorwort wiederum ließe sich zweifelsfrei einem fiktiven Autor zuordnen. Eine weitere von Genette getroffene Einteilung unterscheidet zwischen bejahendem und verneinendem Vorwort (vgl. ebd., S. 178f.). Ersteres sei die implizite Aussage des Autors, den Text verfasst zu haben und somit der Normalfall, während letztere Variante die Autorschaft des Textes leugne und durch diese Thematisierung von Schreibprozess und Autorschaft bereits in den Bereich der Metafiktion vordringt.

Verwendung pluralischer Pronomen und Verb-Endungen in Bezug auf genannte Auktorialinstanz, welche sich durch rekurrente Selbstbezüge in Szene setzt; zum anderen ist dies der durchgängig kritische Tenor gegenüber dem Werk des Autors.¹⁶ Es ist in diesen humoristischen¹⁷ Überspitzungen, in denen sich Unamuno als Verfasser des *Prólogo* zu erkennen gibt.¹⁸ Sowohl der *Prólogo* für sich allein, als auch in Kombination mit dem später hinzugefügten *Prólogo-Epílogo* liest sich als satirischer Kommentar zu der zu jener Zeit sich in Mode befindlichen Veröffentlichung von Romanwerken nicht ohne einen kritischen Prolog von in der Regel normativer Prägung, wie sie zum Beispiel Menendez y Pelayo zahlreich verfasste.¹⁹ Das metafiktionale Spiel mit authentischen und fiktionalen Auktorialinstanzen bleibt jedoch auf die beiden Prologe beschränkt und erreicht nicht den Grad an Interkonnektivität von Prolog und Roman wie etwa in *Niebla*.

Wenden wir uns nun also den Prologen von *Niebla* zu, wobei zunächst der *Prólogo* Victor Gotis betrachtet werden soll. In ihm findet sich, auf formaler wie inhaltlicher Ebene, ein komplexes Spiel von Fiktion und textexterner Realität. Porqueras Mayo nennt das Ausbrechen einer Romanfigur in die reale Welt *permeabilidad*,²⁰ wobei sich hier die Frage stellt, inwieweit ein Prolog bereits Teil der realen Welt ist oder diese repräsentiert.²¹ Dieses literarische Spiel wurde mitunter von Herausgebern kritischer Editionen missachtet, indem in Fußnoten auf die Fiktionalität des Prologierenden oder auch der in seinem Prolog erwähnten fiktionalen Personen²² hingewiesen wurde. Hier kann durchaus ein Misstrauen gegenüber der Fähigkeit des

¹⁶ Zum Beispiel: „Hay quien cree, y pudiera ser con fundamento, que esta obra es una lamentable, lamentabilísima equivocación de su autor“ (UNAMUNO, *OC I*, S. 307).

¹⁷ Zu *humorismo*, *ironía* und *cinismo* bei Unamuno siehe VAUTHIER, „*Niebla*“ de Miguel de Unamuno, S. 72.

¹⁸ „Llegamos a sospechar que [el autor] se burla de sí mismo“ (UNAMUNO, *OC I*, S. 311).

¹⁹ Vgl. hierzu auch die rekurrente Bezugnahme auf die *ingenuidad pública* im Prolog Victor Gotis. Eine alternative Sicht auf Unamunos Motivation zu prologisieren hebt Vauthier mit einem Zitat Porqueras Mayos hervor: „La tónica general, a causa del desgaste del género, es de total indiferencia hacia el mismo, aunque siguen escribiéndose bellísimos prólogos. Unamuno siente la necesidad de incidir sobre esta indiferencia cuando titula un libro *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, es decir, destacando intencionadamente la presencia del prólogo“ (VAUTHIER, „*Niebla*“ de Miguel de Unamuno, S. 51). Zur Identifikation der fiktionalen Figur Antolín S. Paparrigópulos mit Menendez y Pelayo vgl. ebd., S. 77ff.

²⁰ Zitiert bei VAUTHIER, „*Niebla*“ de Miguel de Unamuno, S. 59.

²¹ Ein Artikel zur Rezeptionsgeschichte der Prologe von *Niebla* ist in Arbeit. An dieser Stelle soll es genügen zu erwähnen, dass auf heutiger Herausgeberseite und damaliger wie heutiger Kritikerseite kein Konsens über eine genaue Zuordnung besteht, was wiederum die spielerische Umgehungsweise Unamunos mit diesem Thema als legitime Reflexion dieser Situation erscheinen lässt.

²² Don Fulgencio Entrambosmares del Aquilón, Antolín S. Paparrigópulos.

Lesers, den vermeintlichen Betrug ohne Hilfe zu erkennen zugrunde liegen.²³ Dabei enthält der Text genügend Indizien, die den Leser über den Authentizitätsgrad des Verfassers aufklären. Zum Beispiel bezeichnet Goti don Fulgencio Entrambosmares als „mi querido maestro [...] de quien don Miguel ha dado tan circunstanciada noticia en su novela o *nivola Amor y Pedagogía*“ (S. 105),²⁴ um gleich im Anschluss zu behaupten, don Fulgencios Werk *Ars magna combinatoria* gelesen zu haben. Das Erbringen solcher authentisch wirkender Daten über fiktionale Personen untergräbt die Glaubwürdigkeit von Daten über historische Personen wie Unamuno. Hierdurch wird auch die Trennung von realem (textexternem) und abstraktem (textinternem) Autor²⁵ verdeutlicht und die Zugehörigkeit des Prologs zum Roman als literarischer Teil desselben bestätigt, da alle scheinbaren Realitätsbezüge sich immer wieder als fiktionale Konstrukte herausstellen. Die Unterscheidung zwischen realem und abstraktem Autor ist insbesondere von Bedeutung, da Unamuno nicht nur einen *Post-prólogo* zur Kommentierung von Aussagen einer seiner eigenen Schöpfungen liefert, sondern selbst als Figur im Roman auftaucht, beziehungsweise repräsentiert wird durch eine Figur mit zahlreichen Parallelen zur historischen Person Unamuno und unter diesem Namen.²⁶ Gotis Anführung der entfernten Verwandtschaft mit dem (textinternen) Unamuno verdeutlicht die Fiktionalität beider Figuren. Ausgerechnet der fiktionale Antolín S. Paparrigópulos soll die genealogische Verbindung festgestellt haben.²⁷

²³ Genette schreibt: „[I]n der Art und Weise in der ein paratextuelles Element eine Behauptung aufstellt, kann immer anklingen, dass ihr kein Glauben zu schenken ist“ (GENETTE, *Paratexte*, S. 177). Dies umschreibt den Fiktionalitätsvertrag zwischen Autor und Leser und definiert dabei Peritexte wie Víctor Gotis Prolog als inhaltlichen Teil des Werkes, was im Falle des Textes *Una entrevista con Augusto Pérez* oder der Karteikarten zu Víctor Goti in Bibliothekskatalogen auch auf Epitexte zutreffen würde.

²⁴ In den Text integrierte Quellenangaben beziehen sich immer auf Valdés' Ausgabe von *Niebla* bei Cátedra.

²⁵ Diese Kategorien entstammen dem Kommunikationsmodell des Erzählwerks nach Kahrman. Zu beachten ist, dass das Modell in diesem Falle nur begrenzt anwendbar ist, da der abstrakte Autor intentionale Überschneidungen mit dem realen Autor sowie dem Autor als historischer Person aufweist, wodurch die Aufteilung in textinternen und -externen Bereich in Frage gestellt wird. (vgl. KAHRMAN, *Erzähltextanalyse*, S. 46, Abb. 19).

²⁶ Zur Unterscheidung der unterschiedlichen Auktorialinstanzen vermerkt Valdés: „El efecto de cualquier parodia, ya sea la que hizo Cervantes o la que hizo Joyce, es reasimilar el texto original sin su supuesta realidad original. Al separar lo puramente textual del fondo sobre el cual se debe leer se crea una situación cómica en primera instancia, pero más allá de la comicidad surge lo insólito de un texto flotante sin realidad. Ahora bien, en este caso la autoparodia de Unamuno sirve para separar al autor implícito textual del autor histórico. Es decir, hacer patente lo que existe en toda obra literaria, que el hombre que escribe va creando un alterégo propio con su propia personalidad al paso que progresa el crecimiento del texto literario. La importancia de reconocer a este ente hecho en su nombre por el escritor mismo y dentro del propio texto está en que se rompe de modo irreparable la ilusión de verosimilitud“ (VALDÉS in UNAMUNO, *Niebla*, S. 24).

²⁷ Vauthier erwähnt, dass auf einem Stammbaum der Familie Unamunos tatsächlich eine Linie Goti

Doch bevor die Hierarchie der auktorialen Stimmen thematisiert wird, bleibt der Name des Prologverfassers dem Leser zunächst unbekannt. Goti weist bereits im dritten Satz darauf hin, ein „perfecto desconocido“ (S. 97) zu sein und dass es ungewöhnlich scheinen möge, dass er als solcher das Werk eines bekannten Autors prologiere, während dies doch gemeinhin umgekehrt erfolge. Valdés erkennt hinter dieser Vertauschung „toda una red de relaciones textuales“, die er in der Frage zusammenfasst „¿Qué autoridad tiene la voz del prologuista ante la del autor en la capacidad de post-prologuista?“ (S. 24). Der Text impliziert zunächst, dass Goti von Unamuno gebeten wurde, den Prolog zu schreiben,²⁸ um direkt im Anschluss den Anschein zu erwecken, Goti stehe in einem Verpflichtungsverhältnis zu Unamuno. Es ist jedoch nur vermeintlich eindeutig, wenn Goti schreibt, dass „los deseos del señor Unamuno son para mí mandatos en la más genuina acepción de este vocablo“ (S. 97). Der lexikographische Verweis ist der Schlüssel zu einer ambigen Lesart. Valdés bemerkt hierzu, dass

[u]na breve consulta al diccionario nos demuestra que no hay una sola acepción «más genuina» de la voz *mandato* sino dos, ambas igualmente válidas en este lugar. Mandato puede ser (a) orden fija o (b) licencia para operar de determinada manera. En otras palabras, el vocablo *mandato* puede significar sentidos opuestos y en este lugar significa ambos a la vez. Víctor Goti tiene orden de escribir el prólogo y a la vez tiene licencia para hacerlo a su modo. (S. 23)

Der nächste Schritt ist eine weitere Abschwächung der Hierarchie: „[N]os hemos puesto de acuerdo don Miguel y yo“ (S. 97). Gleich darauf schwenkt Goti wieder um und gibt zu verstehen, dass vielmehr er Unamuno gebeten habe, den Prolog schreiben zu dürfen.²⁹ Unamuno wird dies in seinem *Post-prólogo* anders darstellen: „[F]ui yo quien le rogué que me lo escribiese“ (S. 107).

Weitere widersprüchliche Angaben betreffen, über das Problem der Hierarchie hinaus, die existentielle Frage der Authentizität der Figuren. Goti spricht sich selbst ab, über einen *libre albedrío* (vgl. S. 97) zu verfügen, extendiert dies jedoch auch auf Unamuno, der wiederum im *Post-prólogo* konstatiert, „en el secreto de su existencia –la

vorhanden sei (VAUTHIER, „Niebla“ de Miguel de Unamuno, S. 64, Fußnote 124).

²⁸ „Se empeña don Miguel de Unamuno en que ponga yo un prólogo a este su libro“ (S. 97).

²⁹ „[C]uando un joven principiante, como yo, desee darse a conocer, en vez de pedir a un veterano de la letras que le escriba un prólogo de presentación debe rogarle que le permita ponérselo a una de sus obras“ (S. 97f.).

de Goti–“ (S. 107) zu sein, oder mit anderen Worten, diesen erschaffen zu haben. Überhaupt scheint fehlender freier Wille, zumindest für Goti, nicht im Widerspruch zur Gabe der Kreativität zu stehen. So beansprucht Goti für sich, den Begriff *nivola* erfunden zu haben,³⁰ äußert jedoch auch, in Bezug auf Inhaltliches des Romans an dem Goti arbeitet, dass „don Miguel ha tenido buen cuidado de hacerme decir a mí algo al respecto en el curso de esta *nivola*“ (S. 103), gibt also zu, durch eine übergeordnete auktoriale Instanz beeinflusst zu sein.

Bei genauerer Betrachtung wird jedoch deutlich, dass Unamuno nicht nur Goti für ihn –Unamuno– sprechen lässt, sondern auch selbst das Wort ergreift. Goti zitiert Unamuno, in indirekter wie auch direkter Rede, wobei der Eindruck entsteht, dass sich die Stimme im Verlauf des Zitats verselbständigt, so dass deren Zuordnung nicht eindeutig erfolgen kann.³¹ Als Vorbild für diese Konstruktion parallel geführter Stimmen mag der Prolog des *Don Quijote* fungiert haben. In diesem überlässt Cervantes einem namentlich nicht genannten Freund das Wort, integriert dessen Argumentation jedoch subtil in seinen eigenen Diskurs, so dass weder eindeutig von einem, noch von zwei Autoren des Vorwortes gesprochen werden kann.³² Der Unterschied besteht darin, dass Cervantes durch die Einführung der zweiten auktorialen Stimme seine eigene Autorschaft und damit die Integrität des Prologs unterschwellig untergräbt, während er

³⁰ Unamuno bestätigt dies, obgleich wiederum widersprüchlich, in *Historia de Niebla*: „[...] mi diabólica invención de la *nivola*. Esta ocurrencia de llamarle *nivola* –ocurrencia que en rigor no es mía, como lo cuento en el texto– [...]“ (S. 88). Das entsprechende Zitat aus *Niebla* findet sich im *Capítulo XVII*: „[Augusto Pérez:] – Pues acabará no siendo novela. [Víctor Goti:] – No, será..., será... *nivola*“ (S. 200).

³¹ Vgl. Absätze 5 und 6 des *Prólogo*, S. 99ff.

³² CERVANTES, *OC II*, S. 302ff. Relevant für diese Betrachtung sind alle Absätze bis auf den ersten und letzten. Hierzu soll erklärend vermerkt werden, dass das Vorwort mitnichten eine obligatorische Einrichtung war, doch vermittelt der Überblick über die spanische Literatur des *Siglo de Oro*, dass es sich seit seiner durch den Buchdruck begünstigten Entwicklung, ähnlich den *dedicatorias* und *laudos*, relativ schnell in ein traditionelles Requisite gewandelt hatte (zu folgenden Zitaten vgl. ebd.). In seinem Vorwort zum *Don Quijote* folgt Cervantes, wenn auch widerwillig dieser Tradition („quisiera dárte la monda y desnuda, sin el ornato de prólogo“), und produziert, indem er sowohl den Prozess des Schreibens als auch des Lesens thematisiert, ein frühes Beispiel für textuelle *Mise en abyme* („aunque me costó algún trabajo componerla, ninguno tuvo por mayor que hacer esta prefación que vas leyendo“). Auch der Aspekt der Autorschaft wird beleuchtet („reparáis de los sonetos, epigramas o elogios que os faltan para el principio, y que sean de personajes graves y de título, se puede remediar en que vos mesmo toméis algún trabajo en hacerlos, y después los podéis bautizar y poner el nombre que quisiéredes“), wobei die getätigte Aussage, und auch dies ist wiederum eine metafiktionale Spiegelung, einem Freund des Erzählers (dessen Fiktionalität anzunehmen ist, da er weder namentlich genannt wird, noch sich seine textuelle Anwesenheit anders als durch seine Funktion erklären lässt) zugeordnet wird, während des Erzählers eigene Stimme die auktoriale Autarkie bekräftigt („soy poltrón y perezoso de andarme buscando autores que digan lo que yo me sé decir sin ellos“). Trotz dieses scheinbaren Widerspruchs bleibt die Glaubwürdigkeit des Erzählers intakt, da die Verbindung zwischen textinternem Autor und historischem Cervantes nicht hinterfragt wird. Der Leser hingegen ist bloßer Rezipient. Er wird zwar direkt adressiert, tritt darüber hinaus aber nicht in Interaktion mit dem Autor.

vordergründig die Notwendigkeit eines nichtfiktionalen Peritextes offen anzweifelt, wohingegen Unamuno sich selbst als zweite auktoriale Stimme in einen unter Pseudonym verfassten, offenkundig fiktionalen Prolog einbringt und dann in einer Gegendarstellung im Rahmen eines zweiten Prologs den ersteren sowohl als authentisch als auch fiktional darstellt. Diese bereits doppelte Spiegelung erhält mit dem dritten Prolog *Historia de Niebla* noch eine weitere Stufe³³ durch die erneute Stärkung der Authentizität Gotis. Dieser zitiert Unamuno in seinem *Prólogo* mit den Worten „lo mío es indefinir, confundir“ (S. 101), bezeichnet ihn als *confusionista* (vgl. S. 102), behauptet aber auch, selbst nicht über den *ímpetu* (vgl. S. 106) zu einem solchen Verhalten zu verfügen. In Kapitel XXX von *Niebla* jedoch äußert Goti gegenüber Augusto Pérez die Notwendigkeit, Unklarheiten zu schaffen:³⁴ „[H]ay que confundir. Y el que no confunde, se confunde“ (S. 274). Diese Textstelle paraphrasiert Unamuno in *Historia de Niebla* und gibt Goti als Quelle an: „Y «el que no confunde se confunde», como decía Víctor Goti, mi pariente, a Augusto Pérez“ (S. 91).

Der Vergleich der auktorialen Polyphonie in den Prologen von *Don Quijote* und *Niebla* wurde im Vorangegangenen bereits angeführt. Valdés verweist auf den Vergleich mit Cervantes ebenfalls unter dem Aspekt der Hierarchie auktorialer Stimmen:

[L]a técnica que se emplea es lo que se ha llamado duplicación interior, técnica lograda magistralmente por Cervantes. Vamos a dar un esquema inicial de este

³³ Bereits in *Una entrevista con Augusto Pérez* (1915) reflektiert Unamuno dies und fasst in dieser Spiegelung alle ihr vorhergehenden zusammen: „Allí, en mi novela, cuento cómo el pobre y puro personaje se enteró al cabo de que no era más que un ente de ficción, una invención de mi fantasía, y el sentimiento trágico que con ello se le despertó y toda la tragedia que de ello se siguió. Y cuando él lloraba me daba ganas de llorar, y yo, para que no me vieran llorando, me reía de él y hasta me reía de mí mismo y de mi risa“ (S. 74).

³⁴ Anlass hierzu ist Augusto Pérez' Klage, von Eugenia verspottet worden zu sein: „[Augusto Pérez:] – Es que no me duele el amor; ¡es la burla, la burla, la burla! [...] han querido demostrarme [...] que no existo. [...] No te burles, Víctor. [Víctor Goti:] – Y ¿por qué no me he de burlar? [...] Para estas ocasiones se ha hecho la burla. [Augusto Pérez:] – Es que eso es corrosivo. [Víctor Goti:] – Y hay que corroer. Y hay que confundir. Confundir sobre todo, confundirlo todo. Confundir el sueño con la vela, la ficción con la realidad, lo verdadero con lo falso; confundirlo todo en una sola niebla. La broma que no es corrosiva y confundente no sirve para nada“ (S. 271f.). Augusto Pérez' Befürchtung, nicht zu existieren, wird durch Gotis Aussage plausibler, da dieser wie erwähnt sich selbst einen *libre albedrío*, wie auch die Neigung zum *confundir* und *indefinir* abschreibt und durch seinen eben zitierten Diskurs vermuten lässt, lediglich ein Sprachrohr des Autors zu sein, also ebenfalls nicht zu existieren. Zavala verortet die Motivation für diese Vermischung von Fiktion und Realität „dentro de la lógica nebulosa de la representación“, nicht ohne vorher zu bemerken: „No hay autoridad posible en este continuum de intercambios. De tal manera que, original y copia, modelo y simulacro, realidad e imagen se desdoblan, y resulta difícil – cuando no imposible – distinguir lo verdadero de lo falso“ (ZAVALA, „Unamuno: «Niebla», el sueño y la crisis del sujeto“, S. 41f.).

recurso en *Niebla*: Víctor Goti, personaje y prologuista, está escribiendo una novela que es exactamente la obra que el narrador –ente ficticio y portavoz del autor– está presentando. Detrás de este narrador que se identifica como Unamuno, hay por supuesto el autor verdadero que es el hombre histórico Unamuno, pero de éste solamente hay la sombra implícita. Y detrás del hombre Unamuno hay la re-creación del lector, que en último caso está al fin de la cadena creativa. (S. 14)

Dabei übersieht Valdés jedoch, dass die Interrelationen durchaus komplexer gestaltet sind, insbesondere unter genauerer Berücksichtigung der Autor-Leser-Beziehungen. So ist Augusto Pérez ein Leser von Gotis Roman in Entstehung und durch die anzunehmende Deckungsgleichheit dieses Werkes mit Unamunos *Niebla* somit auch ein Leser und Kritiker letzteren Werkes. Goti wiederum ist ein Leser der Bücher und Artikel Unamunos,³⁵ der wiederum offensichtlich ein Leser seiner selbst ist, was die Art und Weise, in der er Goti in *Historia de Niebla* zitiert, vermuten lässt. Es bietet sich also an, nicht nur zwischen historischem Unamuno und mit Unamuno identifiziertem Erzähler zu unterscheiden, sondern auch hinter dem Autor des *Post-prólogo* eine andere Inkarnation als derjenigen von *Historia de Niebla* zu vermuten.

Über die Verbindung Leser-Autor schreibt Unamuno in *Como se hace una novela*: „El hombre de dentro, el intra-hombre [...] cuando se hace lector hácese por lo mismo autor, o sea actor; cuando lee una novela se hace novelista, cuando lee historia, historiador. Y todo hombre que sea hombre de dentro, humano, es, lector, autor de lo que lee y está leyendo“.³⁶

Dass Unamuno im Umkehrschluss hierzu in *Historia de Niebla* von seinem eigenen Sterben durch das Wirken seiner Schöpfung schreibt, erscheint wie ein Vorgriff auf Barthes' *mort de l'auteur*: „[N]o es sólo que he venido muriéndome; es que se han ido muriendo, se me han muerto los míos, los que me hacían y me soñaban mejor“ (S. 92). Zavala fasst Barthes' These folgendermaßen zusammen: „[E]l autor aparece como una «estrategia textual», y el lector reemplaza violentamente al sujeto creador por la libre organización de los materiales del texto“.³⁷ In *Niebla* erkennt sie vielmehr, dass

[s]i en *Niebla*, Unamuno da «muerte al autor», lo hace guiado por el propósito de abolir la distancia entre ficciones y realidades y representarse a su vez como

³⁵ Goti ist sogar über die Leserbriefe informiert, die Unamuno als Reaktion auf seine Artikel erreichen: „Con ocasión de sus artículos en el *Mundo gráfico* y alguna otra publicación análoga, ha recibido don Miguel algunas cartas“ (S. 98).

³⁶ UNAMUNO, *OC VII*, S. 613.

³⁷ ZAVALA, „Unamuno: «Niebla», el sueño y la crisis del sujeto“, S. 45.

un sujeto discursivo entre otros, poniendo así en tela de juicio el lenguaje autoritario normativo.³⁸

Dies ist gleichbedeutend mit einem Gewinn an Autonomie für den Leser, der aber gleichsam wieder Autonomie einbüßt, da er innerhalb der Logik von Niebla eine Autorenposition inne hat. Zavala nähert sich dieser Dynamik unter dem Aspekt der Sprache als Organisationsstruktur, in der horizontal wie vertikal lesbare Sender-Empfänger-Hierarchien lediglich unterschiedliche Repräsentanten ein und derselben Auktorialinstanz beinhalten:

En *Niebla*, el lenguaje funciona como transformador, como extenso diálogo de argumentaciones y refutaciones. Los juegos de lenguaje son aquí juegos de informaciones, de saberes, de conocimientos, en una red de enunciados denotativos e interrogativos. El saber y la estructura tradicionales de la ficción se alteran; los papeles adjudicados al narratario y al narrador se rechazan. Todos son emisores y receptores, de modo que el derecho a ocupar una de las actividades se funda sobre el doble hecho de haberse ocupado el otro. Se quiebra toda autoridad; toda palabra se convierte en un acto de habla, acto de habla no únicamente del emisor, sino también del receptor y además, el «otro», el tercero interno o externo.³⁹

Dieses *otro* ist in den Figuren des Textes immer als Stimme des Autors präsent und erklärt auch den auktorialen Anspruch den sowohl Víctor Goti als auch Augusto Pérez erheben.⁴⁰ Stimme⁴¹ und der hierin implizite eigene Wille ist also kein Beweis für die tatsächliche Existenz der sich äußernden Person. Wurde Stimme vorstehend als Manifestation des Autors im Text definiert, fügt Unamuno selbst einen weiteren Blickwinkel hinzu, der den Leser als konstituierende Kraft im Text benennt, ihm eine Aufgabe zuordnet, die über das Erzeugen von Kohärenz mittels des Lesevorgangs hinausgeht:

[Augusto Pérez:] – ¡Oh, si pudiesen verme por dentro, Víctor, te aseguro que no dirían tal cosa! [Víctor Goti:] – ¿Por dentro? ¿Por dentro de quién? ¿De ti? ¿De mí? Nosotros no tenemos dentro. Cuando no dirían que aquí no pasa nada es cuando pudiesen verse por dentro de sí mismos, de ellos, de los que leen. El alma de un personaje de drama, de novela o de *nivola* no tiene más interior que

³⁸ Ebd., S. 46.

³⁹ Ebd., S. 48.

⁴⁰ Die hinter dem Konzept des *otro* stehende Philosophie ist durchaus komplexer als es sich hier vermitteln ließe. ZAVALA widmet sich diesem Thema ausführlich in *Unamuno y el pensamiento dialógico* (Barcelona: Anthropos 1991).

⁴¹ Unamuno verweist in seinem *Prólogo* zu *Amor y Pedagogía* auf die Ambiguität der Sender-Empfänger-Hierarchie: „Me has venido, lector, acompañando en este mutuo monodialogo“ (UNAMUNO, *O C I*, S. 305).

el que le da... [Augusto Pérez:] – Sí, su autor. [Víctor Goti:] – No, el lector. (S. 274)⁴²

Weber liefert hierzu –wenn auch unfreiwillig– eine ergänzende Ansicht:

The motif of interlocking creatures who invent or use each other was previously insinuated by the servant Domingo when he told his master that «nadie es el que es, sino el que le hacen los demas». The dream of autonomy – «I am I» – gives way before the evidence of humiliating dependence. Everyone exists only in the views and opinions of others.⁴³

Insbesondere der letzte Satz lässt sich auch auf die Beziehung Leser-Protagonist und, durch die hier bereits hergestellte Verbindung zwischen Protagonist und Autor, auch auf die Beziehung Leser-Autor anwenden. So stehen Leser und Autor in einem ständigen Prozess des gegenseitigen Erschaffens. In seinem *Comentario*⁴⁴ zu *Como se hace una novela* schreibt Unamuno:

Es cierto; el Augusto Pérez de mi *Niebla* me pedía que no le dejase morir, pero es que a la vez que yo le oía eso – y se lo oía cuando lo estaba, a su dictado escribiendo – oía también a los futuros lectores de mi relato, de mi libro, que mientras lo comían, acaso devorándolo, me pedían que no les dejase morir. Y todos los hombres en nuestro trato mutuo, en nuestro comercio espiritual humano, buscamos no morirnos; yo no morirme en ti, lector que me lees, y tú no morirte en mí que escribo para ti esto. Y el pobre Cervantes, que es algo más que un pobre cadáver, cuando al dictado de Don Quijote escribió el relato de la vida de éste buscando no morir.⁴⁵

Wenden wir uns nun dem *Post-prólogo* zu. Auch wenn Vauthier diesen als „plenamente

⁴² Fernández betrachtet dies zu einseitig, wenn sie schreibt: „Se exige un lector que, como el buen espectador teatral, logre penetrar ese mundo intimísimo y paradójico y que alcance a trascender el desconcierto y la confusión de la obra para poder crear el interior de los personajes“ (FERNÁNDEZ, *Teoría de la novela en Unamuno, Ortega y Cortázar*, S. 53). Gemäß dieser Sichtweise würde der Leser vom reziproken Kurationsprozess ausgeschlossen bleiben und Inferenzlücken lediglich zur Erweiterung des eigenen Textverständnisses zu schließen versuchen. Die Möglichkeit einer Kompromisslösung zwischen aktiver Rolle des Lesers im Text und passiver, auf Kohärenzbildung beschränkter Arbeit mit dem Text skizziert Unamuno in *Historia de Niebla*, gibt aber auch gleich eine Begründung für das wahrscheinliche Scheitern dieses Modells: „Ocurrióseme un momento hacerle escribir a mi Augusto una autobiografía en que me rectificara y contase cómo él se soñó a sí mismo. Y dar así a este relato dos conclusiones diferentes –acaso a dos columnas– para que el lector escojiese. Pero el lector no resiste esto, no tolera que se le saque de su sueño y se le sumerja en el sueño del sueño, en la terrible conciencia de la conciencia, que es el congojoso problema. No quiere que le arranquen la ilusión de la realidad“ (S. 87).

⁴³ WEBER, „Unamuno's *Niebla*: From Novel to Dream“, S. 212.

⁴⁴ Der *Comentario* ist Unamunos Antwort auf seine eigene Übersetzung ins Spanische von Jean Cassous *Portrait d'Unamuno*, im Rahmen seiner relativ freien Rückübersetzung ins Spanische von *Comment se fait un roman*. Das *Portrait d'Unamuno* wiederum hatte Cassou seiner Übersetzung ins Französische des zu jenem Zeitpunkt noch unfertigen *Como se hace una novela* vorangestellt. In der finalen spanischen Version von *Como se hace una novela* bilden *Comentario* und *Retrato de Unamuno* nach Unamunos *Prólogo* also das zweite und dritte Vorwort.

⁴⁵ UNAMUNO, *OC VII*, S. 561.

asumido por «Unamuno», ‘narrator explicito’⁴⁶ ansieht,⁴⁶ sollte doch darauf hingewiesen werden, dass der Text lediglich mit „M. de U.“ unterzeichnet ist. Eine Zuschreibung zu Unamuno liegt zwar somit nahe und soll hier auch nicht in Frage gestellt werden, doch liefert Unamuno dem Leser keine Gewissheit und folgt damit der bis hierhin bereits etablierten Linie, ambige Lesarten zu produzieren. Widersprüchlich sind in jedem Falle die Äußerungen des Verfassers hinsichtlich der Authentizität Gotis. Einerseits akzeptiert und kommentiert er Gotis Ausführungen mit der Begründung „no es cosa ni de que lo rechace, ni siquiera de que me ponga a corregirlo y rectificarlo [...] Pero otra cosa es que deje pasar ciertas apreciaciones suyas sin alguna mía“ (S. 107). Andererseits sieht er sich „en el secreto de su existencia“ (S. 107) und ist bereit „[de] hacer con él lo que con su amigo Pérez hice“ (S. 108). Unamuno kritisiert Goti nicht inhaltlich, stört sich aber an der Form, in der er sich im *Prólogo* zitiert sieht.⁴⁷ Vauthier sieht darin, dass „si Unamuno finge rebatir las afirmaciones de Goti, solo es un fingir que concede al contrario mayor crédito y fuerza a las insinuaciones del prologuista“.⁴⁸ Dies stärkt die Lesart, nach der sich Unamuno für *Prólogo* wie *Post-prólogo* verantwortlich zeichnet und ersteren in erster Linie als Vehikel ansieht „para difundir ideas suyas respecto al ingenuo público y a la recepción crítica de su obra“.⁴⁹

Über die Rechtmäßigkeit der editoriiellen Auslassung der Prologe *Nieblas* zu spekulieren lohnt kaum der Mühe, da sie als integrativer Bestandteil des Romantextes in erheblicher Weise zu dessen thematischer Verankerung beitragen. Sie etablieren die metafiktionale Rahmung, innerhalb derer dann unterschiedliche auktoriale Instanzen ihre Auffassung von der Realität der Welt und ihrer Bewohner vertreten können, ohne dass sich eine endgültige Aussage darüber treffen ließe, welche dieser Instanzen am glaubwürdigsten erschiene. Den textinternen Unamuno wegen seiner Nähe zur

⁴⁶ VAUTHIER, „*Niebla*“ de Miguel de Unamuno, S. 73.

⁴⁷ „Y Goti ha cometido en su prólogo la indiscreción de publicar juicios míos que nunca tuve la intención de que se hiciesen públicos. O, por lo menos, nunca quise que se publicaran con la crudeza con que en privado los exponía“ (S. 107).

⁴⁸ VAUTHIER, „*Niebla*“ de Miguel de Unamuno, S. 73.

⁴⁹ Ebd., S. 73. Dass Goti in seiner unentwegten Kritik am *ingenuo público* auch immer wieder Bezug auf Stierkampf nimmt, für ihn „colmo y copete de la estupidez“ (S. 104), wird im *Post-prólogo* nochmals ironisierend aufgegriffen durch die Wendung „para darle la alternativa a mi amigo Víctor Goti“ (S. 108), die, so Vauthier, „pertenece al léxico taurino [...] y se refiere, según la real Academia Española, a la «ceremonia por la cual un espada de cartel autoriza a un matador principiante para que pueda matar alternando con los demás espadas»“, was er deutet als „uno de esos numerosos indicios que dejó Unamuno para que el cuidadoso lector tanteara caminos que le llevaran a descubrir sentidos oblicuos de la novela“ (VAUTHIER, „*Niebla*“ de Miguel de Unamuno, S. 74).

historischen Person Unamuno zum wahrhaftigen Autor zu ernennen hieße, die reziproke Einflussnahme innerhalb des antagonistischen Konstrukts Unamuno-Pérez zu ignorieren. Auch Augusto Pérez verfügt über eine gewisse Macht, und sei es nur diejenige, dass erst er aus dem Leser den Leser seiner –Augusto Pérez’– Geschichte macht. Gerade der ein Jahr nach der Veröffentlichung von *Niebla* publizierte Epitext *Una entrevista con Augusto Pérez* führt eine ganze Reihe von Argumenten an, die in keinem Falle dazu dienen, die Rezeption der auktorialen Struktur *Nieblas* zu klären. Auch der 21 Jahre später hinzugefügte Prolog *Historia de Niebla* ist eher damit beschäftigt, durch eine trockene Bibliografie seines eigenen Verfassers das Genre des Prologs zu parodieren als in Bezug auf die Autorenproblematik erhellende Argumente zu liefern. Weber geht wohl etwas zu weit, wenn er die Meinung vertritt, dass „[t]he transformation of novel into dream is even more apparent in the prologue Unamuno wrote for *Niebla* in 1935 in which he declares the total fictitiousness of everything and everyone“.⁵⁰ Eine komplexe und in sich widersprüchliche narrative Struktur zum Inhalt eines Traumes zu erklären mag verlockend sein, wenn man darauf aus ist, Lösungen für Probleme zu bieten. Das Einführen einer Problematik aber als Lösung einer scheinbar problematischen und damit all zu selbstsicheren menschlichen Reflexion zu erkennen, wie dies Unamuno durch seine metafikionalen Konstrukte bewerkstelligte, regt nach wie vor zu neuerlichen Betrachtungen an.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- BORGES, JORGE LUIS: *Obras completas I (1923-1972)*, Buenos Aires: Emecé Editores¹⁷1989.
 — *Obras completas IV (1975-1988)*, Buenos Aires: Emecé Editores²1996.
 CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE: *Obras completas II*, Madrid: Aguilar¹⁸1992.
 UNAMUNO, MIGUEL DE: *Niebla*, hg. v. MARIO J. VALDÉS, Madrid: Cátedra¹⁹2004.
 — *Obras completas I*, Madrid: Turner 1995.
 — *Obras completas II*, Madrid: Turner 1995.
 — *Obras completas VII*, Madrid: Turner 2005.

⁵⁰ WEBER, „Unamuno’s *Niebla*: From Novel to Dream“, S. 209.

Sekundärliteratur

- FERNÁNDEZ, ANA MARÍA: *Teoría de la novela en Unamuno, Ortega y Cortázar*, Madrid: Ed. Pliegos 1991.
- GENETTE, GÉRARD: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001.
- KAHRMANN, CORDULA u.a.: *Erzähltextanalyse*, Meisenheim: Hain ²1991.
- NAVAJAS, GONZALO: *Miguel de Unamuno: bipolaridad y síntesis ficcional: una lectura posmoderna*, Barcelona: PPV 1988.
- VAUTHIER, BENEDICTE: „Niebla“ de Miguel de Unamuno: a favor de Cervantes, en contra de los „Cervantófilos“, Bern: Lang 1999.
- WEBER, FRANCES W.: „Unamuno’s Niebla: From Novel to Dream“, in: *Publications of the Modern Language Association of America* 88 (1973), S. 209-218.
- ZAVALA, IRIS M.: „Unamuno: «Niebla», el sueño y la crisis del sujeto“, in: ANGEL G. LOUREIRO (Hg.): *Estelas, laberintos, nuevas sendas. Unamuno, Valle-Inclán, García-Lorca, la guerra civil*, Barcelona: Anthropos 1988, S. 35-50.
- *Unamuno y el pensamiento dialógico*, Barcelona: Anthropos 1991.