

Sección de Notas

«NIEBLA»: LABERINTO INTENCIONADO A TRAVES DE LA ESTRUCTURA

Niebla, obra unamunesca de gran éxito editorial, presenta al campo literario, debido a su tema y estructura, uno de los problemas más discutidos: el de la creación artística. La mayor parte del problema ha sido desarrollado mediante el autor mismo, ya que formula sus teorías sobre el arte de novelar. La estructura, por consiguiente, surge como problema clave en su «nivola» *Niebla*. El intento, pues, es analizar la estructura en sus momentos principales, tomando en cuenta lo establecido sobre su arte de novelar y sus personajes «unamunescos» como «entes de ficción».

Desde un principio, Unamuno aprovecha el doble sentido de su título y presenta a su protagonista no como un ser de este mundo real (como lo hacía en *Paz en la guerra* y *Amor y pedagogía*), sino misteriosamente en la niebla actual que aparece, mayormente, para salir de un mundo de ideas. Es él un ser flotante que vaga e indaga con ideas: «La función más noble de los objetos es la de ser contemplados» (1). La clave de su «funambulesco» estado se ve claramente cuando Unamuno nos informa que «Augusto no era un caminante, sino un paseante de la vida» (p. 27). Ahora bien, lo importante respecto a este punto es que el lector se va a dar cuenta de que la niebla adquiere otro sentido, una que angustia a Augusto; empieza un combate interior, mientras que a la vez se da cuenta de todo lo exterior: hormigas, hombres, trabajo, lo imperfecto, todo lo cual ocurre mientras que, inconscientemente, sigue a una moza.

Es decir, que Unamuno en esta forma presenta a su hombre inmortal para encararlo con la niebla o el «aburrimento de la vida», lo que, sin duda, es básico para el sentimiento trágico de la vida. Además, ya puesto el hombre inmortal en su lucha ubicua, Unamuno presenta a Orfeo como un recurso para promover la narración, o sea el argumento, como dice Unamuno más adelante.

Es Orfeo un personaje de índole fatalista que provoca el desfile de ideas y sueños, a veces impulsando a Augusto a soñar y a «eterni-

(1) MIGUEL DE UNAMUNO: *Niebla* (Madrid, 1963), p. 27.

zar», y a veces atenuando y girando esta índole hacia una realidad de este mundo real. Es, en cierto sentido, el confesor de Augusto; por eso, Unamuno le concede un papel primordial. Veamos la base del sentido unamunESCO declarado por Augusto:

Por debajo de esta corriente de nuestra existencia, por dentro de ella, hay otra corriente en sentido contrario: aquí vamos del ayer al mañana, allí se va del mañana al ayer (p. 50).

Es decir, que por una parte hay la corriente que consiste en el «dulce aburrimiento» de la vida, o lo consciente de este mundo, o sea la niebla; por otra parte, hay otra netamente opuesta: la del ensueño, la de lo irreal, lo inconsciente y lo eterno.

En consecuencia, su alma «de bulto» es el más dulce de los dolores del vivir; porque vivir es querer, querer es soñar, soñar es sufrir, agonizar; la esencia del sentimiento trágico de la vida. No se trata del conflicto entre destino y voluntad como establece Durán (2), sino de una incesante lucha de personalidad, de cincelar un alma, básica para el hombre de «carne y hueso». Además, Augusto traspassa su destino y afirma que no puede ser soñado o muerto dos veces, permaneciendo inmortal en la obra de arte, piense lo que piense el autor. Es decir, su destino no está en las manos del autor, sino en las del lector. Phillip Silver, traduciendo a Ferrater Mora, proyecta:

But underlying Unamuno's witticisms and puns there is a serious attempt to show that personality is more basic to men—real or fictitious—than any other characteristics of human existence thus far devised by philosophers (3).

No cabe duda que Augusto, en su enlace amoroso con Eugenia, esté preocupado con su personalidad imaginándose que el «otro» sea él mismo. Presenta Unamuno a tres mujeres, cada una distinta en personalidad, pero es Eugenia, la mujer clave, una mujer unamunesca de índole «belle dame sans merci», ya que su sangre fría se parece a la de Raquel de *Dos madres*. Efectivamente, se decide heroicamente Augusto a comprar la hipoteca de la casa de Eugenia, no para ganar su amor o por ser galante, sino por esa indispensable falta de formular dentro de sí mismo su personalidad. Trata de decir Unamuno que cada hombre, sea real o ficticio, es verdaderamente el mismo y no puede vivir sin los demás; esto lo demuestra Augusto al de-

(2) MANUEL DURÁN: «La técnica de la novela y la generación del 98», *RHM*, XXIII (enero 1957), p. 24.

(3) JOSÉ FERRATER MORA: *Unamuno. A Philosophy of Tragedy*, trad. por Phillips Silver (Berkeley, 1962), p. 38.

cir a Orfeo: «Ay, Orfeo, esto de dormir solo, solo, es la ilusión, la apariencia; el sueño de dos ya es la verdad, la realidad. ¿Qué es el mundo real sino el sueño que soñamos todos, el sueño común?» (p. 71). No obstante, caerá Augusto en la niebla y será despreciado por Eugenia por tratar de comprar su cuerpo, todo lo cual es nada más que el resultado de haber comprado la hipoteca de su casa. Esto le hace vagar como un sonámbulo. Ha llegado Augusto a la plena niebla; ahora falta otro aspecto para relacionarlo con su problema. Inicia luego Unamuno una serie de intercalaciones que nos hace recordar al *Quijote* de Cervantes. La distinción entre ambos autores se origina en sus intenciones; Unamuno emplea sus intercalaciones como recurso directo para resolver el argumento, mientras que Cervantes las emplea indirectamente, estableciendo una mezcla de géneros dentro de su obra.

Este tipo de *exemplum*, concepto al que ha dado relieve Curtius (4), ocurrirá más adelante. Sin embargo, don Avito, personaje principal de *Amor y pedagogía*, aparece, puesto que se ha transformado en un hombre arrepentido y humilde. Le aconseja que «No hay más que dos legados: el de las ilusiones y el de los desengaños, y ambos sólo se encuentran donde nos encontramos hace poco: en el templo» (p. 73). Afirma, además, que la ilusión, la esperanza engendra el desengaño, el recuerdo, y viceversa. O, como dice Ferrater Mora, siempre falta el vigor en la fe sin la duda, y la esperanza, sin desesperación, tiende hacia lo estéril (5). Todo esto es parte de la contradicción esencial de nuestro universo; la realidad es ficción; la ficción, realidad. Las siguientes intercalaciones se destacarán como intencionados cuentos relativos al problema del amor angustiado de Augusto. El cuento del matrimonio perfecto de don Víctor cae en vena unamunesca; trata por su perfectibilidad de «eternizarse», pero un imprevisto y «acontecido» nacimiento de un hijo lo sumerge en la niebla, en la irregularidad, todo lo cual es precisamente lo contrario de lo que desea Augusto de su amigo. Desea el consejo, la compasión y la consideración y recibe más niebla; no tiene más remedio que consolarse con su Orfeo diciéndole: «Y ahora vamos a dormir, Orfeo, si es que nos dejan» (p. 80).

Además, intercala Unamuno otro cuento vía don Víctor, de índole semejante. Se trata de un viejo, cerca de su muerte, que se casa con la patrona para dejar trece duros mensuales de viudedad, que de otro modo no aprovecharía nadie e irían al Estado. Habla don Víctor de

(4) ERNST ROBERT CURTIUS: *European Literature and the Latin Middle Ages*, trad. por Willard R. Trask (New York, 1963), p. 57.

(5) FERRATER MORA, p. 39.

la niebla de este pobre viejo, don Eloíno, pero habla de él como un dato que recoge para su «tragicomedia». Desimina en esto don Víctor del arte de novelar; por consiguiente, no nos sorprende debido a su formulación unamunesca, que hable irónicamente de Cervantes, «ocurrencia» que aparece en la mayoría de las novelas de Unamuno: «(...) pero considerando mejor, he decidido meterlo de cualquier manera, como Cervantes metió en su *Quijote* aquellas novelas que en él figuran (...)» (p. 91).

Bien dice Ayala que «(...) no puede extrañarnos que a Unamuno se le sugiriera el estudio del *Quijote*» (6).

Los personajes como «entes de ficción» actúan fuera de su propia naturaleza, de modo muy parecido a don Quijote y Sancho, quienes hablaban de sí mismos en el segundo tomo. Hay que consignar, sin embargo, que en «toto» los personajes de Unamuno se rebelarán contra su autor, acción que no ocurre en Cervantes. Ayala establece que Cervantes se había mirado a sí mismo como personaje (Soldado Saavedra, Cide Benengili, perplejo escritor del prólogo de la primera parte del *Quijote*), pero como figuras de una realidad imaginaria que existe por sí misma, desprendimiento del autor. Además, este desprendimiento no existe en Unamuno, no hay distancia (por eso no hay humor y abunda el sarcasmo) y jamás se retira para comprobar si su obra está bien hecha sino que está sumergida en su corriente, corriente de su vida que bracea y se debate para seguir la supervivencia de la imposible eternidad (7).

No obstante, don Víctor habla de «nivolas» y personajes «nivolescos», y lo hace porque Unamuno una vez más juega con los críticos sin creer en sus propias definiciones de dichos términos; veamos su *Historia de niebla*:

Esta ocurrencia de llamarle nivola—ocurrencia que en rigor no es mía, como lo cuento en el texto—fue otra ingenua zorrería para intrigar a los críticos. Novela y tan novela como cualquier otra que así sea (p. 21).

Por consiguiente, es importante señalar lo que dice Unamuno en sus *Ensayos* (8) sobre la distinción entre novelas «vivíparas» y «ovíparas», porque lo que parece en realidad no es, y viceversa; surge, efectivamente, una necesidad de entender su intención. Por eso, los críticos, desgraciadamente, han escrito sobre las características entre las dos, que en realidad no existen (9). Ya se verá cómo la estructura de

(6) FRANCISCO AYALA: «El arte de novelar en Unamuno», *Torre*, IX (enero-marzo 1961), p. 351.

(7) AYALA, p. 352.

(8) MIGUEL DE UNAMUNO Y JUGO: *Ensayos* (Madrid, 1917), V, p. 124.

(9) LEON LIVINGSTONE: «Unamuno and the Aesthetic of the Novel», *Hisp.*, XXIV (1941), p. 442.

Niebla no tiene nada de «vivípara» y cómo señala Livingstone la idea de mezclar vida y ficción en nuestras letras no es nada nuevo, ya que el *Quijote* refuta todos los absolutos:

In a literature such as the Spanish, in which to the Arabic influence that Castro perceives in the *Libro de buen amor*—ingrained to an incalculable extent—has been added the conscious influence of the *Quijote* with its uncompromising refutation of all absolutes, it is not surprising that the mixture of life and fiction on the same plane should be a constantly recurring phenomenon. Especially has this been the case in the contemporary relativism of the twentieth century, resulting in a conscious virtuosity productive of a wide range of forms of literary jugglery (10).

Quizá ahora se vea un problema más claro. Unamuno, a pesar de que use sus personajes «unamunescos» para vociferar contra Cervantes; imita y emplea muchos de los recursos ya empleados por Cervantes, con ciertas modificaciones. Su ansia de crear un *Quijote* nuevo se ve claramente en otra obra suya, *El sentimiento trágico de la vida*, de la cual Livingstone declara:

The quijotic philosophy of antirational imagination which Unamuno dynamically sets forth in his major work, *The Tragic Sentiment of Life*, leads not only to the assertion of the greater reality of the character (Don Quijote) than the author (Cervantes) but actually becomes a principle of criticism as Unamuno—more real than Cervantes—reinterprets the classic novel in his *Life of Don Quijote and Sancho* (11).

Por consecuencia, Unamuno en su *exemplum* emana apariencias unamunescas tanto como cervantinas, que al fin y al cabo son nada más que modificaciones de lo ya establecido.

Siguiendo con la estructura, vemos a don Víctor hablando de Orfeo, indirectamente, al tratar de las leyes de novelar: «Entonces... un monólogo, y para que parezca algo así como un diálogo, invento un perro a quien el personaje se dirige» (p. 93). Todo lo cual hace a Augusto pensar en su vida como realidad o ficción. Su lucha interior sigue; ve el extremo en los asuntos matrimoniales al oír el relato o desastre matrimonial, o sea traición, de don Antonio, que, a la vez, justifica el sigiloso intento de intercalación por medio de Unamuno. Siguen las intercalaciones, pero cambian de sentido; la niebla de Víctor se transforma en sueños por medio de un hijo que simboliza la unión matrimonial y el amor o sueño, otra forma de inmortalidad.

(10) LEON LIVINGSTONE: «Interior Duplication and the Problem of Form in the Modern Spanish Novel», *PMLA*, LXXIII (1958), p. 393.

(11) LIVINGSTONE (1958), p. 401.

Por lo tanto, no estoy de acuerdo con Durán, que dice que los personajes de Unamuno no pueden amar (12). El amor, como lo es para don Víctor, era para Augusto cuando primero empezaba a querer a Eugenia. Es la segunda corriente, la del ensueño, lo irreal y lo eterno. Por eso, Augusto exclama: «Amo, ergo sum». Afirma que el amor destruye todo aburrimiento o niebla de la existencia, y, por consecuencia, su alma «de bulto» es el más dulce de los dolores del vivir; es agonizar, la esencia del sentimiento trágico de la vida. Se podría decir, además, que Augusto caerá en la niebla porque es como don Eloiño para don Víctor un personaje de una «tragicomedia». Este amor ciego de don Víctor es un sueño que quiere compartir Augusto; esto le hace relatar la leyenda del *Fogueteiro*, historia del ciego amor, que será la última intercalación. Mientras tanto, al conversar «nivolescamente» Augusto y don Víctor, entra Unamuno para confesar su placer al ver a sus personajes abogando y justificando sus procedimientos. Afirma Unamuno, y hasta crea, un ambiente propicio, en el cual los personajes pueden manifestar la habilidad y aun la libertad de vociferar contra su sonador. Por eso declara Unamuno: «Y yo soy el Dios de estos dos pobres diablos nivolescos» (p. 131).

El clímax de la novela se efectúa cuando Eugenia envía su traicionera carta a Augusto; sirve aún como elemento retrospectivo en relación al cuento de don Antonio. El hecho de que haya intercalado Unamuno este cuento anteriormente justifica su intención.

Sin duda, ya no puede resistir Augusto más niebla y decide suicidarse, acción antitética de cualquier hombre inmortal, unamunesco. Sin embargo, antes de tomar esta decisión se resuelve a hablar con su creador, su autor, quien pronto se encuentra enfadado con su protagonista por no creerle de su existencia fuera de su propia fantasía. Además, se decide su autor a matarlo, todo lo cual hace a Augusto (consciente de la indispensable necesidad de formular su alma) amenazar a su autor, esperando quizá que un dios, un dios autor, pueda cesar de soñarlo. Todo esto indica que el hombre soñado, como su creador, está hecho de una contradicción ubicua, cuyo fin en la vida es trazar un alma para su propia personalidad. En primer lugar, ya nos había prefigurado Unamuno la potencia o libertad de la rebelión del hombre «nivolesco» al haber interrumpido el relato para charlar con sus lectores de sus creaciones. En esto Ayala ve la rebelión de la criatura unamunesca llamando su acción «luciferina» y «adánica» (13). El hecho de que Augusto envíe un telegrama a su creador afirmando que se ha salido con la suya no tiene importancia. No estoy de acuer-

(12) DURÁN, p. 25.

(13) AYALA, p. 351.

do con Emilio González, quien declara sobre la muerte de Augusto: «El fallecimiento de Augusto Pérez por ukase imperial de Unamuno resalta la impotencia de un dios creador frente a sus criaturas» (14). Realmente Augusto ya se había comprometido a morirse; no hay otro recurso lógico que pueda emplear Unamuno propicio para su estructura. Además, hay que considerar la inhabilidad de Augusto de escapar a la niebla, a la traición de Eugenia, a Orfeo como un símbolo fatalista y, en fin, al compromiso de parte de Augusto para morirse.

El epílogo de *Niebla* (*Oración fúnebre por modo de epílogo*) es una de las más interesantes fases de la estructura. Ordinariamente, sirve como un artificio para comentario, en el cual Unamuno desmina explicaciones y sabidurías; Orfeo, como personaje simbólico, fatalista y compañero especial de Augusto asume ahora este importante papel, ya que, como confidente, es natural que haga su «oración fúnebre». Lo que no parece lógico es su inusitada muerte después de sus exclamaciones. Hay dos explicaciones: una que concierne del «sueño común» y otra que trata de la mitología. En cuanto a los sueños, sabemos (como le decía Augusto a Orfeo) que «el dormir sólo es ilusión, la aparición, el sueño de dos es ya verdad, la realidad» (p. 71). El sueño común que tenían ha perdido su existencia, de su vida. En cuanto a la mitología hay que considerar a Orfeo no sólo como personaje de índole fatalista quien en la mitología es hecho pedazos por las mujeres, sino como compañero y discípulo de Dionisos, a quien habían matado en la misma forma (15). Por consiguiente, Orfeo, como personaje, tiene que morir en la misma forma que su maestro y compañero Augusto.

En conclusión, la estructura en *Niebla* ha sido bien pensada; Unamuno ha aprovechado en forma conceptista su idea del alma inmortal y la ha empleado cabalmente en sus personajes, quienes por su exactitud de papel, llegan a ser trazados en una estructura premeditada. Se ha visto, además, cómo Unamuno ha mezclado los sueños (y hasta cierto punto la mitología) en la trama relacionándolos con su pensamiento «unamunescos». Las intercalaciones han servido como una forma de *exemplum*, pero una que lleva la modificación de Unamuno; han contribuido indispensablemente a la formulación de la lucha inmortal al cincelar la personalidad, cuya rebelión es parte integral del estado «unamunescos». El epílogo, como se ha establecido, representa una función primordial en la cual Orfeo, el silencioso con-

(14) JOSÉ EMILIO GONZÁLEZ: «Reflexiones sobre *Niebla*, de Unamuno», *Asomante*, XVII, IV (1961), p. 64.

(15) Hay que concederle al doctor David William Foster mérito por su idea de Dionisos.

fidente, repentinamente se vuelve un sabio y declama su oración fúnebre, no como un personaje imaginado al instante, sino como uno que figura imprescindible en la estructura. En suma, el hecho de que Unamuno haya concebido una estructura de antemano, rechaza su propia clasificación como novela «vivípara». En fin, Unamuno es un pensador consciente de sus creaciones, quien, por su técnica inaudita y conceptista ha concebido una estructura cabal en la cual el alma unamunesca lucha eternamente para su propia inmortalidad.—ARNOLD C. VENTO.

SOLEDAD DE POSGUERRA. ANNA LANGFUS

«Una hermosa calle. Como a mí me gustan. Así es como tendrían que ser las calles. Róidas ya por las tinieblas, por abajo, como si la tierra entreabierta la aspirase inexorablemente. Escombros. Escombros todavía bañados en cálida luz. Piedras en las que tropiezo. Todas esas piedras en el arroyo, vomitadas por las casas despanzurradas. Me gusta esta calle. Me gustan las ruinas...» Quien se hace estas reflexiones, mientras echa una y otra vez los pies hacia adelante por entre los escombros, con un vago cuidado para no torcerse los tobillos, o mientras se sienta sobre una piedra de tamaño suficiente, que las bombas no acertaron a desmenuzar por completo, es Michel, un arquitecto polaco perteneciente a un ejército que venció a los nazis, un hombre que hace algún tiempo huyó por una ventana mientras los alemanes asesinaban a su mujer y a su hija. En cuanto a esa ciudad que parece agradarle, aún reúne algunos edificios en pie para seguir llamándose Berlín. A Michel le gustan las ruinas. Se podría pensar que esa predilección por las ruinas es una cristalización del sarcasmo. Los que no hemos hecho la guerra corremos el peligro de proponer definiciones apresuradas. Tal vez no sea solamente sarcasmo. Cabe dentro de lo posible que a esa preferencia por las ruinas haya que denominarla de un modo más espeso; por ejemplo: desesperación. Pero cuidado una vez más: a quienes no hemos hecho la guerra, la palabra desesperación nos puede sugerir imágenes acreditadas, catárticas, hasta brillantes imágenes: unas fauces humanas vociferando un inverosímil aullido, un hombre golpeando su cráneo contra los muros, una mujer desmelenada cruzando las calles como una exhalación, alguien enloquecido golpeando contra el aire, un cuerpo sacudiéndose por efecto de un hondo