

El irrealismo de «Niebla» y la concepción unamuniana de la vida

EDUARDO MALVIDO

Don Miguel no sólo no se atuvo a la clásica distinción de los géneros literarios, sino que ni siquiera respetó las fronteras de diversas ciencias del espíritu. En sus escritos es frecuente encontrar equiparada la filosofía con la poesía, la metafísica con la pintura, la música con la ética, la novela con la teología, la historia con la epopeya, etc.

Creemos, con Unamuno, que se puede expresar nuestro concepto de la vida de diversas maneras, además de la manera filosófica. Una de esas modalidades es precisamente la novelística. Unamuno no la utilizó de modo frecuente.

En este estudio vamos a poner de relieve, en un primer momento, el irrealismo de *Niebla*. En un segundo momento, intentaremos dar con la concepción de la vida que sirve de base explicativa y justificativa al irrealismo encontrado en la novela de Unamuno.

Un cambio importante en la novelística de Unamuno

Antes de entrar en el examen del irrealismo existente en el ambiente, acción, personajes y tono de *Niebla*, conviene reseñar brevemente el cambio profundo ocurrido entre la primera y la segunda de las novelas de don Miguel. Esta rápida exposición servirá para hacernos caer en la cuenta de que el caso de *Niebla* es el único dentro de la novelística unamuniana, sino que participa con otras novelas de planteamientos comunes adoptados por Unamuno en el campo narrativo.

En su novela de 1897, *Paz en la guerra*, Unamuno sigue las directrices y usos de la llamada novela realista. El mismo Unamuno

no nos lo declara rotundamente casi 40 años más tarde de haber escrito su *Paz en la guerra*:

«escribí mi *Paz en la guerra*, una novela histórica, o mejor historia novelada, conforme a los preceptos académicos del género. A lo que se le llama realismo»¹.

Comparando la técnica novelesca de Unamuno en *Paz en la guerra* con las obras de Clarín, Pérez Galdós, Valera, E. Pardo Bazán... apenas se advierten diferencias notables. Quizás Unamuno se muestre, dentro del realismo, más preciso y detallista incluso que los grandes maestros de la novelística española del siglo XIX. No pocas veces Unamuno es víctima del afán pormenorizador que le acucia al escribir. En muchos pasajes de *Paz en la guerra* la prosa unamuniana se nos antoja lenta, arrítmica, enmarañada de observaciones, atiborrada de datos que le quitan fluidez.

A partir de la segunda novela, *Amor y pedagogía*, se descubre en Unamuno novelista una doble ruptura: la ruptura temática y la ruptura de la técnica novelesca con relación a su primera novela. Unamuno no volverá ya a centrarse en la narración de un hecho histórico, como lo hizo en *Paz en la guerra* escribiendo sobre la última guerra civil carlista, sino que su único tema será el de las grandes cuestiones que preocupan al ser íntimo del hombre. En este sentido Unamuno asocia la obra *Amor y pedagogía* a las novelas que le siguieron y dice de ella:

«En esta novela que ahora vuelvo a prologar está en germen —y más que en germen— lo más y lo mejor de lo que he revelado después en mis otras novelas: *Abel Sánchez*, *La tía Tula*, *Nada menos que todo un hombre*, *Niebla*, y, por último, *San Manuel Bueno, mártir* y tres historias más»²

Es curioso observar cómo Unamuno, tras haber virado en sus novelas hacia la problemática de la personalidad y destino humanos, persiste en seguir presentándose como autor realista y gritando a voz en grito que sus nuevas novelas son novelas realistas. Al prologar sus *Tres novelas ejemplares* (*Dos madres*, *El Marqués de Lumbría* y *Nada menos que todo un hombre*) escribe esto:

«Y llamo ejemplares a estas novelas porque las doy como ejemplo de vida y de realidad.

¡De realidad! ¡De realidad, sí!

Sus agonistas, es decir, luchadores —o si queréis los llamaremos personajes—, son reales, realísimos, y con la realidad más íntima, con la que se dan ellos mismos, en puro querer ser o en puro querer no ser, y no con la que le den los lectores»³.

1. *Prólogo a la primera edición, o sea la de Niebla, y completas de Unamuno*, t. II, p. 552, Escelicer. En lo mismo, para las referencias bibliográficas de las publicaciones de Unamuno, nos remitimos a esta edición de Escelicer, dando el tomo en números arábigos la página donde se encuentra el texto citado.

4 II, p. 91.

Respecto a la ruptura de la técnica novelesca, también arraiga de *Amor y pedagogía* la iniciativa unamuniana de escribir novelas a base de diálogos y monólogos, con omisión de las «pirras de paisaje y dibujo y colorido de tiempo y de lugar»⁴.

En Unamuno las dos rupturas señaladas —la temática y la técnica— no parece que se den de modo independiente. Unamuno las relaciona, subordinando en concreto la revolución técnica a los fines «dramáticos». Después de aludir a los cambios técnicos introducidos en sus novelas, excepción hecha de *Paz en la guerra*, don Miguel nos da la siguiente explicación.

«Y ello obedece al propósito de dar a mis novelas la mayor tensidad y el mayor carácter dramáticos posibles, reduciéndolo en cuanto quepa, a diálogos y relato de acción y de sentimientos —en forma de monólogos esto— y ahorrando lo que en la dramaturgia se llama acotaciones»⁵.

5 I, p. 345.

Como se ve, Unamuno asegura que su manera original de escribir novelas está en función de la mayor concentración y viveza de los temas íntimos que sus novelas aportan. ¿Es satisfactoria esta explicación de Unamuno? ¿No sucederá que su concepto de la vida, su respuesta a las grandes cuestiones humanas introducida también en la técnica literaria misma? ¿No habrá en la novela unamuniana algo más, mucho más, que las razones de índole dramática, que Unamuno presenta como principal reclamo a los ojos del lector?

A todo esto habrá que responder tarde o temprano.

Por el momento es suficiente con haber indicado por dónde orienta la novelística de Unamuno desde 1902 en adelante, es decir, desde la publicación de *Amor y pedagogía*. *Niebla* pertenece de lleno al nuevo tipo unamuniano de novela preconizado en *Amor y pedagogía*.

La realidad en el «ambiente» de NIEBLA

Entendemos por ambiente el lugar y el tiempo en los cuales y los cuales transcurre la acción narrativa.

Respecto al ambiente, opinamos que en *Niebla* se echa de menos un realismo amplio y riguroso. El hecho no debe extrañar si recordamos el propósito, varias veces formulado por Unamuno, de rehuir en sus novelas toda determinación local y temporal. Oímos lo escrito por don Miguel en el prólogo a sus *Andanzas y visiones españolas*:

«El que siguiendo mi producción literaria se haya fijado en mis novelas, excepción hecha de la primera de ellas en tiempo, de *Paz en la guerra*, habrá podido observar que rehúyo en ellas las descripciones de paisajes y hasta el situarlas en época y lugar determinados, en darles color temporal y local. Ni en *Amor y pedagogía*, ni en *Niebla*, ni en *Abel Sánchez*, ni en mis *Tres novelas ejemplares*, ni en *La tía Tula* hay apenas paisajes ni indicaciones geográficas y cronológicas»⁶.

Esto lo escribió Unamuno en 1920. Tres años después, en 1923, al redactar el prólogo para la segunda edición de *Paz en la guerra*, don Miguel vuelve a la carga:

«En esta novela hay pinturas de paisaje y dibujo y colorido de tiempo y de lugar. Porque después he abandonado este proceder, forjando novelas fuera de lugar y tiempo determinados, en esqueleto, a modo de dramas íntimos, y dejando para otras obras la contemplación de paisajes y celajes y marinas»⁷.

Notemos de paso la razón explicativa que da Unamuno, a continuación de las palabras citadas, acerca de su silenciamiento descriptivo: «Así, en mis novelas *Amor y pedagogía*, *Niebla*, *Abel Sánchez*, *La tía Tula*, *Tres novelas ejemplares* y otras menores, no he querido distraer al lector del relato del desarrollo de acciones y pasiones humanas». De nuevo nos encontramos con el propósito de lograr, mediante la nueva técnica novelesca, un mayor dramatismo literario.

Volviendo a la ambientación de *Niebla*, queda fuera de dudas, a la luz de los textos transcritos, la intención unamuniana de soslayar lo más posible la determinación temporal y local de la acción narrativa. Sobre este punto reina la más absoluta coincidencia entre los críticos unamunianos.

La discrepancia estalla cuando se trata de valorar el alcance realista de los datos cronológicos, geográficos, económicos, sociales... de las novelas unamunianas y cuando los críticos se disponen a interpretar el significado del escaso realismo ambiental en las obras de ficción novelesca de don Miguel.

Sobre el alcance realista ambiental de las novelas de Unamuno, hay autores que opinan que las observaciones locales y temporales registradas por don Miguel en sus novelas son mínimas pero suficientes como para hacer surgir magistralmente ante los ojos del lector un ambiente real, con identidad histórica propia. Así piensa R. Gullón, quien a propósito de *Niebla* afirma:

«Aun suprimidas las descripciones y precisiones localizadoras, la ficción refleja un ambiente fácilmente identificable: el de una

capital de provincia española en el primer cuarto del siglo XX. Recuérdese que el ambiente y las costumbres son típicamente pañoles, y españoles de la preguerra: charlas de casino, muraciones, diálogos caseros, deambulaciones y devaneos, rar de algún personaje (como don Fermín), ociosidad del seño lecciones de piano y tantos otros elementos aluden a forma vida nada extraordinarias, adecuadas para reflejar la vida de ciudad que bien pudiera ser Salamanca misma»⁸.

⁸ R. GULLÓN, *o. c.*, pp. 94-95.

Después de defender el realismo ambiental de *Niebla*, Gullón tiende su enjuiciamiento a toda la producción novelesca de Unamuno y dice de ella lo siguiente: «El análisis de las novelas unamunianas muestra hasta qué punto están nutridas de susta real, extraídas de lo más amañual y diario, y al mismo tie revela cómo esa sustancia se transforma y trasciende, de acu con una visión del mundo en la cual destacan los problemas ser»⁹.

⁹ R. GULLÓN, *o. c.*, p. 96.

Disentimos del prestigioso crítico en lo tocante al alcance realta ambiental de la novelística unamuniana.

Es cierto que Unamuno deja caer, aquí y allá, anotaciones lizadoras de espacio y tiempo. Pero son puntualizaciones « resultado «climático» es similar en todas las novelas de Miguel, lo que nos lleva a pensar en una finalidad más bier mática que realística. Dicho con otras palabras: creemos las determinaciones espacio-temporales que aparecen en las o de ficción novelesca de Unamuno no guardan relación con gún ambiente real, sino que están al servicio de las íntimas p cupaciones del novelista Unamuno.

¿Cuál es en ese «clima» o ambiente buscado y creado por Miguel? Pues, sencillamente, aquel que permite el planteami y desarrollo de las hondas cuestiones unamunianas relative ser íntimo del hombre y su destino definitivo. El ambiente e que se desenvuelve Augusto Pérez tiene, ciertamente, nom concretos de calles (Avenida de la Alameda...), números de micilio (la casa n.º 58 de la Avenida de la Alameda...), lug diversos (la casa de Augusto, la de los tíos de Eugenia, el sino...), capas sociales diferentes (la del señorito Augusto, l la planchadora Rosario...), etc. Pero todos estos detalles amk tales no son fruto de la observación del medio en el que Augusto, sino condicionamientos «puestos» por Unamuno j que puedan surgir y cultivarse las cuestiones trascendentales a él le preocupaban tan vivamente. Otro tanto ocurre co ambiente donde discurre la vida de Avito Carrascal, en la no *Amor y pedagogía*; o con Joaquín Monegro, en *Abel Sánchez* con Raquel, en *Dos madres*; o con don Manuel, en *San Ma*

Bueno, mártir; o con Alejandro Gómez, en *Nada menos que todo un hombre*... El ambiente de todas éstas y de las otras novelas está «preparado» para ser buena tierra de cultivo de la temática peculiar que atormentaba el ánimo de Miguel de Unamuno. En estas circunstancias juzgamos desacertado que se pueda defender fundadamente el realismo ambiental de las novelas unamunianas. Por el contrario, pensamos que hay que afirmar que la realidad que asoma en el ambiente de *Niebla* no sólo es escasa, sino que, además, comparece en las páginas de la gran novela de Unamuno como mero pretexto para el tratamiento de la problemática personal de su autor.

El fácil y cómodo realismo ambiental que caracteriza a las novelas del escritor vasco responde, por otro lado, al convencimiento de Unamuno de que no es posible entrar en contacto con los grandes temas humanos cuando nuestra existencia cotidiana no ha logrado solucionar sus muchas y elementales necesidades.

Ya en 1903 Unamuno escribió estas realísticas palabras: «Cuando el hambre o la miseria aprietan, toda otra congoja calla, sin duda alguna»¹⁰. No sólo las necesidades materiales obstaculizan la inmersión del espíritu humano en las hondas cuestiones de su personalidad y de su porvenir eterno. Hay en el ambiente real de la vida otros muchos factores que mantienen al hombre separado de la problemática avivada por Unamuno. Pero don Miguel no alude siquiera a esas otras realidades ambientales. Las silencia por completo. Y nos entrega a cambio una realidad prefabricada donde sólo hallan cabida los problemas relacionados con el ser del hombre, con su identidad personal, con su pervivencia...

La realidad en los «personajes» de NIEBLA

De entre los personajes que desfilan por las páginas de *Niebla* (Augusto, Eugenia, Mauricio, don Fermín, Ermelinda, Domingo, Liduvina, Rosario, Víctor, Avito Carrascal, Antonio, Orfeo...), vamos a escoger al protagonista, a Augusto, como principal objeto de nuestro estudio.

Si quisiéramos resaltar la nota más distintiva del personaje Augusto, así como también la de los restantes personajes, no tendríamos mejor respuesta que la de considerar a todos ellos como «seres parlantes». La verborrea de los personajes de *Niebla* es una cosa muy llamativa, ya por la abundancia misma de diálogos y monólogos, y ya, además, porque *Niebla* carece de descripciones, que hubieran contribuido indudablemente a crear pausas y

silencios en la cháchara interminable de los personajes de Miguel.

La locuacidad de Augusto y de los otros seres de ficción obedece al propósito unamuniano claramente expresado en el capítulo XVII de la novela por boca de Víctor Goti. Augusto pregunta: «¿Y hay psicología?, ¿descripciones?». A lo cual Víctor responde: «Lo que hay es diálogo; sobre todo, diálogo. La cosa que los personajes hablen mucho, aunque no digan nada» desde luego, damos fe de que los personajes de *Niebla* cumplen a satisfacción con su papel de «seres verbales».

En el novelista Unamuno lo que más cuenta es la palabra, y, en concreto, la palabra impregnada de contenido referente a la vida, a la inmortalidad y los otros temas estrechamente relacionados con el antedicho. Ambiente, acción, personajes, tono... todo está en función de la palabra encendida en ansias inmortales.

Ya ocurría esto con los personajes de *Amor y pedagogía*. Y pocos años más tarde, en un escrito teórico, a pesar de las apariencias de cuento con que lo revistió su autor, Unamuno volvía a insistir en la sustantividad de la palabra dentro del mundo novelístico creado por él. Lo que Unamuno dice del cuento vale igualmente para la novela: «el cuento no es sino un pretexto para observaciones más o menos ingeniosas, rasgos de fantasía, paradojas etc., etc.»¹¹.

En los personajes de *Niebla* el lector puede comprobar sobremanera la verdad de las citadas palabras. Augusto no tiene conciencia propia. Es un personaje que dice palabras graves, gustosas, pero que suenan a prestado. Como afirma muy bien E. de Nora: Augusto es «un personaje inventado para 'prestar', más bien que para 'encarnar', la precariedad, la nihilidad de la existencia humana, tal como Unamuno la ve y la siente». La inconsistencia del personaje Augusto se evidencia tanto más cuanto que lo que dice no sólo le viene de otro, de Miguel Unamuno, sino que además contradice su manera de ser. El lector queda sorprendido al oír expresarse a Augusto, al «pasar de la vida», al señorito forjado a base de mil remilgos y matices, en estos términos: «Acaso está ya la carta en mano Eugenia. Alea jacta est! A lo hecho, pecho. ¿Y mañana? ¿Mañana es de Dios! ¿Y ayer, de quién es? ¿De quién es ayer? ¿Ayer, tesoro de los fuertes! ¡Santo ayer, sustancia de la vida cotidiana!»¹².

Augusto es un mal personaje literario porque Augusto no es él mismo y porque habla contrariamente a lo que, dadas las características que concurren en su persona, cabía esperar de él.

¹¹ II, p. 537. Estas palabras pertenecen al importante escrito unamuniano *Y va de cuento*.

¹² E. DE NORA, *La novela española contemporánea*, t. I, p. 23.

¹³ II, p. 564.

gusto es un mero pretexto —y esta vez un pretexto erróneamente confeccionado— para que Unamuno pueda soltar sus íntimas comezones, sus atormentadoras fantasías.

En el capítulo XVII de *Niebla*, Unamuno se jacta de que sus personajes no están hechos de una vez por todas, sino que evolucionan, van cambiando al paso del tiempo y de las vicisitudes de la vida. Víctor Goti —Unamuno— explica a Augusto: «Mis personajes se irán haciendo según obren y hablen, sobre todo según hablen; su carácter se irá formando poco a poco»¹⁴. Lo afirmado aquí por Víctor Goti se ilustra en la novela en el caso de Augusto. Este ente de ficción que en un principio no tiene conciencia de su identidad personal va cobrándola poco a poco y llega a sentirla vivísimamente cuando se entera de que el autor de la 'nóvola' ha decidido darle muerte y acabar con él.

Todas estas etapas recorridas en el relato por la conciencia de Augusto Pérez reflejan demasiado servilmente los pasos teóricos señalados por el mismo don Miguel en otros escritos, como, por ejemplo, en *El sentimiento trágico de la vida*, concretamente en el capítulo VII, en el capítulo titulado «Amor, dolor, compasión y personalidad». Es patente el artificio de la evolución experimentada por Augusto. Para mostrar al lector los efectos concientizadores del amor, Unamuno comienza por imaginarse un Augusto Pérez empapado y cubierto de niebla, un personaje enteramente inconsciente de su personalidad, ridículo «paseante» por la vida. Como se ve, Unamuno extrema la situación al máximo para que luego pueda comprobarse mejor la validez de sus teorías relativas a la concientización. Pero en semejante empeño naufraga la realidad humana del personaje literario.

Resumiendo: el personaje Augusto Pérez, tanto en las palabras que brotan de su pensamiento y de su boca como en la pretendida evolución experimentada por su carácter, no pasa de ser un personaje-pretexto de su autor, de Unamuno. La realidad humana del personaje Augusto Pérez deja, a nuestro parecer, mucho que desear.

De los otros personajes de *Niebla* no vamos a decir gran cosa. Incurren todos ellos en el irrealismo de Augusto. Quizás, por no haber sido elaborados con el mimo y largo trato conferidos al protagonista, no pequen tanto de irrealidad, pero los fallos de matriz son los mismos también para ellos.

Hemos calificado antes de «seres parlantes» a los personajes de *Niebla*. Nos decía Unamuno, o su mediador Víctor Goti: «La cosa es que los personajes hablen, que hablen mucho, aunque no digan nada». Unamuno suele hacer hablar a sus personajes de modo dialogal sobre todo. Incluso la invención literaria del pe-

Orfeo responde al propósito unamuniano de establecer el diálogo como la forma usual de expresarse de los personajes en su novela:

«— ... ¡Y mucho diálogo!

— ¿Y cuando un personaje se queda solo?

— Entonces... un monólogo. Y para que parezca algo así como un diálogo invento un perro a quien el personaje se dirige»¹⁵

15 II, p. 616.

¿Qué razón aduce Unamuno para montar sus novelas únicamente sobre diálogos y monólogos?

De los escritos unamunianos podemos entresacar tres razones distintas.

La primera es el gusto de la gente por la conversación: «A la gente le gusta la conversación por la conversación misma»¹⁶

16 II, p. 615.

La segunda consiste en que el diálogo de los personajes encanta un poco mejor al autor que el estilo tradicional del narrador omnisciente: «Y sobre todo que parezca que el autor no dice cosas por sí, no nos molesta con su personalidad, con su yo egotánico. Aunque, por supuesto, todo lo que digan mis personajes lo digo yo»...¹⁷.

17 II, p. 616.

La tercera razón mira más al interés y dramatismo de la novela. Unamuno asegura que los diálogos y los relatos desnudos de acción y de los sentimientos —esto último mediante los monólogos— logran dar a la novela «la mayor intensidad y el mayor carácter dramáticos posibles»¹⁸.

18 I, p. 345.

Según se habrá podido comprobar, Unamuno no se queda con la hora de dar razones del montaje dialogal de sus novelas. Pero aun siendo muchas las que da, creemos que no están dadas todas las razones y que, desde luego, falta la principal y más decisiva. La querencia por la chachara ininterrumpida por parte de los entes de ficción unamunianos ¿no tendrá que ver con la concepción que de la vida guarda don Miguel? ¿El verbalismo de los personajes de *Niebla* no supone una postura previa a los problemas de la vida por parte de Unamuno? De esto trataremos más adelante.

La realidad en el «argumento» de NIEBLA

Pero *Niebla* ¿tiene argumento? ¿Existe en la novela una secuencia normal de hechos? ¿Se refleja la vida, aunque sea abreviadamente, en la novela unamuniana?

En el citado relato *Y va de cuento*, Unamuno declaraba a propósito de sus historias inventadas:

«Y luego los cuentos de mi héroe tenían para el común de los lectores de cuentos... un gravísimo inconveniente, cual es el de que en ellos no había argumento, lo que se llama argumento... Miguel no creía que lo importante era el interés de la narración y que el lector se fuese diciendo para sí mismo en cada momento de ella: 'Y ahora ¿qué vendrá?', o bien: '¿Y cómo acabará esto?'. Sabía, además, que hay quien empieza una de esas novelas enormemente interesantes, va a ver en las últimas páginas el desenlace y ya no lee más.

Por lo cual creía que una buena novela no debe tener desenlace, como no lo tiene, de ordinario, la vida. O debe tener dos o más, expuestos a dos o más columnas, y que el lector escoja entre ellos el que más le agrade»¹⁹.

, p. 537.

En el diálogo entre Augusto y Víctor Goti, este último personaje responde a la pregunta sobre el argumento de su novela: «Mi novela no tiene argumento o, mejor dicho, será el que vaya saliendo. El argumento se hace él solo».

No son sólo las palabras del propio Unamuno las que declaran que sus novelas no tienen argumento. También el análisis de las obras de ficción unamunianas nos lleva a la misma conclusión. Vamos a verlo en el caso de *Niebla*.

Para Unamuno el fenómeno natural de la niebla se convierte en símbolo de la situación espiritual del hombre cuando éste vive diluido en la inconsciencia de su identidad personal. La niebla viene a ser así sinónimo de desconcentración anímica, de desorientación interior, de inconsistencia personal. Es el caso de Augusto Pérez cuando hace acto de presencia ante el lector.

Unamuno dice de él que no es un caminante que sabe adónde va, sino que es «un paseante de la vida», sin rumbo alguno. Al salir de casa, Augusto no sabe por dónde tirar y decide al fin seguir al primer perro que pase. El azar con figura de perro es todo el norte de nuestro protagonista.

Pero acaso la expresión más cabal de esta situación de inconsciencia de Augusto la tengamos en el poema compuesto más tarde por él a los ojos de Eugenia, poema en el que encontramos versos como éstos:

«Mi alma vagaba lejos de mi cuerpo
en las brumas perdidas de la idea

...

y yacía mi cuerpo solitario
sin alma y triste errando por la tierra.

...

¡Si esa luz de mi vida se apagara,
desuncidos espíritu y materia,
perderíame en brumas celestiales
y del profundo en la voraz tiniebla!»²⁰.

²⁰ II, p. 653.

La inconsciencia con que vive Augusto su realidad persona una inconsciencia casi de muerte. En la muerte es donde la niebla de dicha inconsciencia se adensa y alcanza el máximo de tensión. Al final de *Niebla*, dice Orfeo en su fúnebre monólogo

«Siento que mi espíritu se purifica al contacto de esta muerte de esta purificación de mi amo, y que aspira hacia la niebla que él al fin se deshizo, a la niebla de que brotó y a que volver Orfeo siente venir la niebla tenebrosa...»²¹.

²¹ II, p. 681.

La muerte es la máxima inconsciencia y a ese reino verdadero de la niebla van a parar finalmente Augusto y Orfeo.

Pero ¿qué le pasa a Augusto desde que salió de la niebla de la inexistencia hasta que volvió de nuevo a sumergirse en la niebla de la muerte?

Sí, algunas cosas le suceden a nuestro hombre, pero no creemos que constituyan una historia real ni natural. Pensamos, por el contrario, que los hechos acaecidos a Augusto están dictados desde ciertos planteamientos ideológicos y que han sido cuidadosamente seleccionados como confirmación de dichos planteamientos.

Expliquémonos.

Ya antes, al hablar del personaje Augusto, aludimos al capítulo VII de la magna obra unamuniana de pensamiento, *El sentimiento trágico de la vida*. El título del capítulo VII es éste: «Amor, dolor, compasión y personalidad»²².

²² El lector interesado en leer este capítulo lo encontrará en las *Obras completas de Unamuno*, VII, pp. 187-201. Nosotros mismos hemos escrito un amplio comentario de él en el libro *Unamuno a la busca de la inmortalidad*, Ed. San Pío X, pp. 162-197.

Quien conozca a fondo tanto la novela *Niebla* como el libro *Sentimiento trágico de la vida*, y en particular el citado capítulo VII, quedará sorprendido de sus semejanzas. Además, teniendo en cuenta que *Niebla* es posterior, más o menos en dos años a *Sentimiento trágico de la vida*, no tendrá más remedio que atribuir el influjo del libro de pensamiento de Unamuno en su libro de ficción novelesca.

Pero vayamos ahora con las semejanzas.

El amor es quien rompe la niebla en que yace la personalidad de Augusto y la hace surgir clara y sólida. Augusto ha visto a

genia y se ha enamorado locamente de ella. El recién enamorado se explaya con su perro con estas palabras:

«Amo, ergo sum! Este amor, Orfeo, es como lluvia bienhechora en que se deshace y concreta la niebla de la existencia. Gracias al amor siento al alma de bulto, la toco. Empieza a dolerme en su cogollo mismo el alma, gracias al amor, Orfeo»²³.

p. 578.

Son muchas las frases de *Niebla* que revelan el nacimiento en Augusto de su conciencia personal gracias al amor: «Sentíase otro Augusto... como si le hubiera arado las entrañas del alma, alumbrando en ellas un manantial hasta entonces oculto»... «Eugenia... me ha despertado a la vida, a la verdadera vida, y, sea ella quien fuere, yo le debo gratitud eterna»... «Es que [Augusto] ha estado hasta ahora tonto, tonto del todo, perdido en una niebla, ciego... No hace sino muy poco tiempo que se me han abierto los ojos»... «Sí, he vivido ciego..., como si no viviera, hasta que llegó una mujer... y me abrió los ojos»...

Otras veces Augusto se expresa manteniéndose dentro de la metáfora de la niebla, y de acuerdo con ella dice que los ojos de Eugenia fueron los que le alumbraron y le hicieron verse y reconocerse: «sus ojos, que son refulgentes estrellas mellizas en la nebulosa de mi mundo», «aquella yunta de estrellas en mi nebulosa», «dulce resplandor de estrellas mellizas en la niebla»...

Ya Unamuno había escrito en *El sentimiento trágico de la vida* que «hay un mundo, el mundo sensible, que es el hijo del hambre, y hay otro mundo, el ideal, que es hijo del amor»²⁴. Dentro de ese mundo ideal engendrado por el amor se inscribe naturalmente la conciencia de la propia personalidad. Lo que le sucede a Augusto, su despertar a sí mismo por el amor, es algo que venía a ilustrar el postulado ideológico asentado por don Miguel en *El sentimiento trágico de la vida*

Sigamos adelante con las semejanzas entre *Niebla* y *El sentimiento trágico de la vida*.

Unamuno dejó escrito en el capítulo VII *Del sentimiento trágico de la vida* que el amor humano no logra sus objetivos últimos, que consisten en la perpetuación de la propia personalidad. En el caso de que el amor engendre hijos, éstos no perpetúan la conciencia paterna, sino que pueblan el semen vital paterno con la propia e insoslayable conciencia filial. No sólo el amor sexual, cualquier otro tipo de amor está abocado al fracaso con vistas a la supervivencia eterna del interesado. De aquí que el amor engendre el dolor. «Amor, dolor...» es el título del capítulo VII. Al amor le sigue irremediamente el dolor.

I, p. 124. Cfr. *íén VII*, p. 198.

Pero semejante dolor conlleva una nota positiva: el acrecimiento de la conciencia personal.

«El dolor es el camino de la conciencia, y es por él cómo los seres vivos llegan a tener conciencia de sí. Porque tener conciencia de sí mismo, tener personalidad, es saberse y sentirse tinto de los demás seres, y a sentir esta distinción sólo se llega por el choque, por el dolor más o menos grande, por la sensación del propio límite»²⁵.

²⁵ VII, p. 192.

Tratándose del caso de un individuo que ha despertado a su conciencia personal gracias al amor, esto es, tratándose de Augusto, ¿cabía esperar algún otro hecho avivador de su personalidad que no fuera el dolor, el fracaso de su amor por Eugenia? Si es Unamuno el autor de *Niebla*, no. Y ahí tenemos a Augusto lido, por una parte, porque Eugenia no corresponde a su anhelado contento, por otra parte, de sentir vivísima su alma, su conciencia, su personalidad: «El alma es un manantial que se revela en lágrimas. Hasta que no se llora de veras no se sabe si se tiene o no alma»²⁶.

²⁶ II, p. 605.

El dolor más concientizador para Augusto tiene su origen en la negación de su personalidad hecha por otros personajes de la novela. Lo que hiere profundamente y agudamente la conciencia personal de Augusto es que se le tome a su yo como sustituto y como mero vicario de los yos de otras personas. Así, cuando barrunta que Eugenia le acepta sólo porque intenta llenar el hueco dejado por su novio Mauricio y para provocar los celos éste, Augusto prorrumpe en gritos de rabiosa protesta:

«Quiere jugar conmigo, como si yo fuese un piano... Me dices que me toma. Me volverá a dejar... Yo estaba de reserva... Dices que quiera, anda buscando que yo vuelva a solicitarla, acaso para vengarse, tal vez para dar celos al otro y volverle al retortero... Como si yo fuese un muñeco, un ente, un don nadie. ¡Yo tengo mi carácter, vaya si le tengo, yo soy yo! Sí, ¡yo soy yo! Yo soy yo!»²⁷.

²⁷ II, p. 623.

La irritación de Augusto alcanza su apogeo cuando la huida de Eugenia con Mauricio acaba por confirmarle en sus barruntamientos de que su yo entraba en los planes de Eugenia tan sólo como yo de recambio del yo de Mauricio:

«No me duele en el amor; ¡es la burla, la burla, la burla! Se me burlado de mí, me han escarnecido, me han puesto en ridículo, me han querido demostrarme..., ¿qué sé yo?..., que no existo»²⁸.

²⁸ II, p. 661.

Por esta línea tira asimismo la primera parte de la visita que realiza Augusto en Salamanca a su creador, a Miguel de Unamuno. Augusto creía poder asignar a su yo la última iniciativa al menos: la de suicidarse. Pero en diálogo con Unamuno descubre que ni siquiera eso puede hacer a nombre propio y bajo su personal responsabilidad, ya que, según Unamuno, no pasa de ser un ente de ficción creado por él y dependiente de él para todo. Este nuevo descubrimiento le sienta a Augusto mucho peor que el trato de vice-Mauricio que le había dado Eugenia. La profesora de piano no había tenido en cuenta el yo personal de Augusto al tomarle como sustituto de su novio, pero entonces al menos Augusto fue tenido por algo real, existente. Ahora, por el contrario, al hacerle Unamuno reparar en su naturaleza de ente de ficción, se le considera como inexistente, incapaz, por tanto, de cualquier acto vital, de matarse incluso:

«Te dije antes que no estabas ni despierto ni dormido, y ahora te digo que no estás ni muerto ni vivo.

— ¡Acabe usted de explicarse de una vez, por Dios! ¡Acabe de explicarse! —me suplicó consternado—. Porque son tales las cosas que estoy viendo y oyendo esta tarde, que temo volverme loco.

— Pues bien: la verdad es, querido Augusto —le dije con la más dulce de mis voces—, que no puedes matarte porque no estás vivo, y que no estás vivo, ni tampoco muerte, porque no existes»...²⁹.

«Amor, dolor, compasión...». La compasión es el tercer paso señalado por Unamuno en *El sentimiento trágico de la vida* para el nacimiento y desenvolvimiento del proceso personalizador. El amor nos da conciencia de nosotros mismos y de nuestras ansias de ser por siempre. La realización amorosa nos lleva pronto a la certidumbre de que no podemos perpetuarnos como quisiéramos. El dolor que esta comprobación nos causa aviva aún más la conciencia de nuestra personalidad y la voluntad de vivir sin término. Cuando amamos de verdad, ante el estado de cosas denunciado, no podemos por menos que compadecernos de nosotros mismos y compadecernos también de todos los otros. La ola compasiva que emana del hombre que quiere ser inmortal y no puede alcanzar la inmortalidad llega hasta el mismo Dios: «a esta Conciencia del Universo, que el amor descubre personalizando cuanto ama, es a lo que llamamos Dios. Y así el alma compadece a Dios y se siente por El compadecida, le ama y se siente por El amada, abrigando su miseria en el seno de la miseria eterna e infinita, que es al eternizarse e infinitarse la felicidad suprema misma»³⁰.

En la novela *Niebla* no podían faltar hechos desencadenados la compasión. Augusto ha sentido en el hondón de sus entrañas el dolor de ver su yo como pieza de recambio del yo de Mauricio y pena incommensurables. De esta actitud personal con la que siva era fácil que Augusto pasara a compadecerse de los demás, Y, efectivamente, al llegar al jardín de la plaza de su barrio Augusto se lamenta de la situación en que se encuentran los árboles de la plaza, en clara desventaja con sus hermanos del monte:

«¡Pobres árboles que no pueden gozar de una de esas noches del campo, de esas noches sin luna, con su manto de estrellas palpitantes! Parece que al plantar a cada uno de los árboles en este sitio les ha dicho el hombre: 'Tú no eres libre y para que no lo olviden le han dado esa iluminación nocturna por luz eléctrica...', para que no se duerman... ¡Pobres árboles trasnochadores! ¡No, no, conmigo no se juega como con vosotros»³¹.

31 II, p. 624.

El desesperado y compasivo Augusto concibe también un proyecto heroico en favor de la pretendida novia. No importa que Eugenia le haya rechazado. Si a ella le hace feliz verse libre de la hipoteca de la casa heredada por línea paterna, ¿por qué no conseguir que Eugenia sea feliz cargando él, el rechazado, con la hipoteca pendiente? Y así lo hace Augusto dejándose llevar por la compasión³².

32 II, p. 575, 587 y 593.

Determinadas acciones de Eugenia y de Rosario para conseguir su gusto son fruto natural de la compasión de las dos mujeres. ¿Por qué nos a qué obedece la leve concesión de la intransigente Eugenia:

«Lo que no hizo la gratitud por tu desprendimiento ni hizo despecho de lo que con Mauricio me pasó —ya ves si te soy fiel—, hace la compasión. ¡Sí, Augusto, me das pena, mucha pena! —y al decir esto le dio dos leves palmaditas con la mano en una rodilla»³³.

33 II, p. 651. Respecto a la compasión de Rosario, véase II, p. 628.

Pero donde la compasión se desborda es en la segunda parte del diálogo sostenido entre Unamuno y Augusto Pérez. En esta segunda parte Augusto se resigna a aceptar finalmente su naturaleza de ente de ficción, pero quiere vivir a toda costa, aunque volviera a ser burlado por otra Eugenia: «¡Quiero ser yo, yo! ¡Quiero vivir! —y le lloraba la voz». Sin embargo, él decide que muera. Es entonces cuando Augusto rompe a gritar y recuerda que la manera de actuar del autor con él puede verse en argumento para que Dios haga otro tanto con el au-

con Unamuno, y con todos los lectores de *Niebla*. El comportamiento del autor le parece a Augusto criminal. Eso de crear un personaje para hacerle morir después constituye un crimen a todas luces vituperable. ¿Cómo es posible comportarse de semejante manera? ¿Puede uno que tenga entrañas de compasión aprobar la conducta observada por Unamuno para con su criatura novelesca?

En otras palabras, el argumento que utiliza Augusto para seguir viviendo se basa en la compasión que el ser humano siente por toda persona que muere en contra de su voluntad perpetuadora. El amor compasivo no soporta que se deje morir a quien quiere seguir viviendo indefinidamente.

«Amor, dolor, compasión y personalidad». Unamuno hace nacer y desarrollar la personalidad, la conciencia, mediante el triple elemento del amor, el dolor y la compasión. Así en *El sentimiento trágico de la vida* y así también en *Niebla*. Lo que le sucede a Augusto es una serie de hechos que van ilustrando, paso a paso, cuanto había escrito Unamuno en *El sentimiento trágico de la vida*. En este sentido hay que dar la razón a L. Livingstone cuando habla del «origen ideológico» de las ficciones unamunianas³⁴. Por lo mismo creemos que no puede aceptarse que *Niebla* tenga propiamente argumento. ¿Por qué? Primeramente, porque las cosas que le pasan al protagonista responden a los presupuestos teóricos del narrador y no a los imperativos de la vida real. Y en segundo lugar, porque los hechos narrados no forman unidad vital con otros hechos, sino que aparecen en el horizonte aisladamente, «puntualmente»...

En el argumento de *Niebla* la realidad ha sido enormemente manipulada por los intereses personales, «íntimos» del escritor Unamuno.

El «tono» irrealista de NIEBLA

El irrealismo de *Niebla* no sólo queda patente en los elementos de novela analizados hasta el presente (ambiente, personajes y acción), sino que también se pone de manifiesto en el tono con que Unamuno presenta casi toda la realidad. Es un tono grotesco, bufo, que deja al descubierto los flancos ridículos de la existencia humana.

A modo de ejemplo, recuérdese la escena del diálogo primero entre Augusto y la portera de la casa de Eugenia:

«— Dígame, buena mujer —interpeló a la portera sin sacar índice y el pulgar del bolsillo—, ¿podría decirme aquí, en fianza y para inter nos, el nombre de esta señorita que acabó entrar?»

— Eso no es ningún secreto ni nada malo, caballero.

— Por lo mismo.

— Pues se llama doña Eugenia Domingo del Arco.

— ¿Domingo? Será Dominga...

— No, señor, Domingo; Domingo es su primer apellido.

— Pues cuando se trata de mujer, ese apellido debía cambiarse en Dominga. Y si no, ¿dónde está la concordancia?

— No la conozco, señor.

— Y dígame..., dígame —sin sacar los dedos del bolsillo— ¿cómo es que sale así sola? ¿Es soltera o casada? ¿Tiene hijos?

— Es soltera y huérfana. Vive con unos tíos...

— ¿Paternos o maternos?

— Sólo sé que son tíos.

— Basta y aun sobra.

— Se dedica a dar lecciones de piano.

— Y ¿lo toca bien?

— Ya tanto no sé.

— Bueno, bien, basta; y tome por la molestia»³⁵.

Augusto está interesado en obtener noticias sobre Eugenia. Pero este legítimo interés queda orillado en la conversación con la portera. En el diálogo lo que resalta es la sal gorda de las concordancias del interlocutor: «¿Domingo? Será Dominga...», ¿«¿cómo de está la concordancia?», «Basta y aun sobra», «¿y lo toca bien?»... La posible escena real queda deshecha por el propósito humorista y socarrón de Unamuno.

Este tono ridiculizador unamuniano se extiende a muchas partes de *Niebla*. Sólo se salva del naufragio de lo grotesco aquella parte de la vida que se refiere directamente al problema de la personalización y de la supervivencia humanas. Tocando este punto, el estilo unamuniano se torna serio, riguroso. Así como el realismo de Molière se vuelve grave cuando entra en el campo psicológico moral, así también el realismo de Unamuno cuando se encara con los problemas del más allá humano y afines.

Concepción unamuniana de la vida

En los apartados anteriores hemos podido comprobar cómo Unamuno escamotea en *Niebla* el bulto de la realidad cotidiana.

sólo la reduce; además la trata burlescamente y la saca a relucir en función de preocupaciones de otro tipo.

p. 974.

Lo que atrae la atención de Unamuno no es la vida exterior y ordinaria, sino la realidad bullente en el corazón del hombre. Según escribe don Miguel en el prólogo a sus *Tres novelas ejemplares*: «la realidad es la íntima. La realidad no la constituyen las bambalinas, ni las decoraciones, ni el traje, ni el paisaje, ni el mobiliario, ni las acotaciones, ni...»³⁶.

pp. 311-312.

Unamuno cambió precisamente el nombre de novelas por el de *nóvolas* porque los suyos eran «relatos dramáticos acezantes, de realidades íntimas, entrañadas, sin bambalinas ni realismos en que suele faltar la verdadera, la eterna realidad, la realidad de la personalidad»³⁷.

Que el propósito unamuniano fue el de novelar sobre la realidad íntima no cabe duda. Que estaba en su legítimo derecho para hacerlo, tampoco. Lo que ya no resulta claro es que el propósito unamuniano conlleva una forma, y no otras, de novelar. Y, sin embargo, Unamuno da la impresión de escudarse en la temática de sus novelas para justificar su técnica novelesca:

p. 345.

«El que siguiendo mi producción literaria se haya fijado en mis novelas..., habrá podido observar que rehúyo en ellas las descripciones de paisajes y hasta el situarlas en época y lugar determinados, en darles color temporal y local... Y ello obedece al propósito de dar a mis novelas la mayor intensidad y el mayor carácter dramático posibles»...³⁸.

Nosotros no pensamos en este punto como Unamuno. Opinamos que la técnica novelesca de Unamuno tiene que ver sobre todo con el concepto que de la vida tenía el escritor vasco. De hecho ha habido escritores que en sus novelas han tratado cuestiones íntimas del hombre sin que por eso hayan adoptado un modo de novelar como el de Unamuno. Entre Dostoyeski y Unamuno, por ejemplo, media todo un abismo de diferencias narrativas.

Unamuno centró su interés en el punto de la perpetuación de la conciencia humana. En la búsqueda solucionadora de esta cuestión, Unamuno llegó al convencimiento de que no era posible salir de la duda sobre el destino definitivo del hombre. Nuestro paradero último puede ser tanto la inmortalidad como la desaparición total de la conciencia personal.

La incertidumbre sobre el porvenir del hombre tras la muerte fue la postura invariada de Unamuno a lo largo de su existencia histórica. Una incertidumbre basada en razonamientos desplegados sobre los hechos elementales de la vida: el nacimiento bio-

lógico, las enfermedades, la muerte, la unión sustancial con el espíritu, el acontecer reiterativo de la historia, etc.

Unamuno, a decir verdad, miró la vida cotidiana con ojos sorprendidos. Nunca creyó que ella pudiera dar respuesta a preguntas sobre el más allá, que era lo más apetecido por él. Se comprometió en la lucha diaria como para obtener de ella lo suficiente para vivir él y su familia, pero sin esperar de la vida el desvelamiento del porvenir humano.

Todo este concepto unamuniano de la vida real aparece claramente reflejado en su novelística, en su modo de narrar las historias de ficción.

Recojamos de nuevo aquí aquellos elementos de *Niebla* de los que ya se ha hablado con anterioridad, esto es, del ambiente, de los personajes, del argumento y del tono de dicha novela.

En cuanto al ambiente, examinándolo desde la concepción unamuniana de la vida, quizás se entienda ahora la falta de color temporal y local de *Niebla*. ¿Qué importancia puede tener la acción de la novela trascurra en ésta o en aquella época, éste o en aquel lugar, si en cualquiera de los casos nada puede llegar a saber sobre el problema de ultratumba ni sobre cuestiones relacionadas con el asunto de la inmortalidad? La falta de uno u otro ambiente era algo ajeno a los propósitos y las esperanzas del novelista. Con tal de crear un ambiente que permitiera el planteamiento y desarrollo de las cuestiones íntimas, más valía por igual el ambiente de cualquier siglo y de cualquier ciudad. Si Unamuno mostraba en sus novelas los ambientes conocidos más o menos por él no era por exigencias de realismo literario alguno, sino porque podía echar mano de ellos con más facilidad. Lo que se pueda encontrar de realismo en la novela unamuniana hay que valorarlo como feliz resultado casual de esta sencilla manera de actuar de don Miguel. Ni más ni menos. Y desde luego los posibles aciertos realísticos no deben oscurecernos la radical indiferencia unamuniana por lo que respecta a todo tipo de ambientación novelesca. La razón ya la hemos dado: la falta de interés de Unamuno por la creación del tiempo y el espacio narrativos estriba en la nula significación del ambiente de cara a la solución del problema de nuestra pervivencia. Si bien es previsible, claro está, dentro de la concepción unamuniana de la vida, que Unamuno dirá una y cien veces que la falta de color temporal y local de sus novelas obedece a su propósito de dar a las narraciones mayor fuerza dramática, pero nuestra interpretación insistirá en que las consideraciones «escatológicas» sobre el ambiente fluyen en Unamuno más que las razones dramáticas aducidas por él.

Por lo que a los personajes de *Niebla* se refiere, ¿podían ser otra cosa, de acuerdo con la concepción unamuniana de la vida, que unos incansables «seres parlantes»? Si la vida no aporta solución alguna al punto de nuestro porvenir último, ¿qué conducta mejor pueden adoptar los entes de ficción unamunescos que la de dar vueltas y más vueltas verbales a los temas de la identidad personal, del individualismo, de la concientización, de la inmortalidad?

Augusto no es un personaje activo porque, como su creador, no espera de la vida ninguna novedad sobre la pregunta por el más allá. Ni siquiera cuando Augusto se enfrenta a un acto tan decisivo como el suicidio se decide el novelista a pensar «activamente». Todo se va en palabras y no logramos barruntar nada del misterio de ultramuerte.

En Unamuno la actividad de los personajes de ficción va a remolque de las reflexiones. El pensamiento es quien da la talla de las posibilidades humanas, no la acción. ¿Por qué? Porque de antemano se ha concluido que la vida no puede solucionar asuntos como el de nuestro porvenir, o el de nuestra personalidad. Y por ello lo más coherente que pueden «hacer» los personajes literarios de Unamuno es girar con su verborrea en torno a las viejas cuestiones insolubles.

De conformidad con la concepción unamuniana de la vida, tampoco puede extrañarnos que *Niebla*, como en general las novelas de don Miguel, carezca propiamente de argumento. Dada la nula fiabilidad que Unamuno concede a la vida para la solución del problema escatológico, el centro de atención de la novela no puede estar en lo que pasa, en la secuencia de hechos narrados. La novela unamuniana concentra todo el interés en la marea de pasiones humanas despertadas por los hechos en los personajes, en lo que éstos sienten y dicen.

No se busque, por tanto, en la novelística unamuniana una serie concatenada de hechos, ni el clásico planteamiento con su característico clímax, ni tampoco el habitual desenlace. Todos estos momentos argumentales y la misma sucesión de los diversos hechos aparecen en las novelas de don Miguel en función de la problemática íntima y escatológica. En la novelística del escritor vasco no hay más realismo argumental que el realismo íntimo y entrañado. Creemos que en semejante orientación y estructura del argumento pesa sobre todo la concepción que Unamuno tiene de la vida y no tanto, en contra de lo que asegura el propio Unamuno, las razones de índole dramática.

Y ¿qué decir del tono narrativo de Unamuno a lo largo de la novela *Niebla*? El tono arlequinesco de la mayor parte de *Niebla* es

revelador, por un lado, de la poca consideración que la realidad merece a nuestro autor y, por otro, pone de manifiesto el tal humorístico de don Miguel. El novelista no se nos muestra sadumbrado bajo el peso estéril de la realidad, sino que la doma maniobrando en las bisagras de la risa, y de este modo la mina. Otro autor con menos sentido del humor que Unamuno hubiera adoptado para con la realidad un tono más sobrio y gótico, o más despiadado. Unamuno opta, al contrario, por arcar risas frescas allí donde no puede conseguirse nada más positivo. La postura de Unamuno es, a decir verdad, inteligente. Pero semejante actitud inteligente presupone el juicio conditorio de la realidad como medio en donde y a través del pueda perpetuarse la conciencia humana. Sin este presupuesto habría lugar para el tono alegre y zumbón que Unamuno adopta en *Niebla*.

A la vista de lo expuesto, nos parece indiscutible la importancia de la concepción unamuniana de la vida en la técnica de *Niebla*. Ambiente, personajes, argumento y tono de *Niebla* se entienden perfectamente si los consideramos desde la perspectiva de la actitud unamuniana ante la vida. Al margen de esta perspectiva las razones dramáticas aducidas por Unamuno explican muy poco de la novela objeto de nuestro estudio. Por otro lado, la perspectiva que hemos seguido en estas páginas nos ha permitido ver el irrealismo de que adolece la novela *Niebla*, así como también dar con la causa del irrealismo novelesco del catedrático mantino.

NIEBLA y la narrativa cristiana

No queremos cerrar el presente estudio de *Niebla* sin contrastar antes la técnica narrativa de Unamuno con la que es propia del cristianismo. Este examen comparativo va a discurrir en un plano no formal, meramente literario. Precisamente lo que pretende es poner de manifiesto la utilidad que puede derivarse del análisis sólo literario, narrativo, para llegar a conocer el concepto de vida que subyace en toda obra escrita, a la que determina en diversos elementos técnicos que lo componen. De este modo hemos procedido en el estudio de *Niebla* y ahora, en la confrontación de la narrativa unamuniana con la cristiana, vamos a tomar una nueva ocasión de afianzarnos en la viabilidad y eficacia del método seguido en los anteriores apartados.

En la Sagrada Escritura, y más en concreto en los evangelios del Nuevo Testamento, es la acción quien ejerce la primacía en

r. el libro de G.
/RIGHT, *El Dios*
actúa, Ed. FAX,
ulo II: *La teolo-*
como narración.

los elementos técnicos narrativos. Con razón, a la luz de la prioridad de que goza la acción en los pasajes bíblicos, se ha podido hablar de «la teología como narración»³⁹.

Los personajes y el ambiente aparecen en el Nuevo Testamento en menor grado que los hechos relatados. Y, además, aquéllos hacen acto de presencia y adquieren desarrollo al ritmo expositivo de lo que acontece. La acción es la novedad más relatable y el primer quehacer del escritor sagrado.

Recuérdese el anuncio de la Buena Nueva proclamado por Pedro y los primeros cristianos. El anuncio tiene resonancias fácticas muy llamativas:

«Israelitas, escuchad estas palabras: A Jesús Nazareno, hombre a quien Dios acreditó entre vosotros con milagros, prodigios y señales que Dios hizo por su medio entre vosotros, como vosotros mismos sabéis, a éste, que fue entregado según el determinado designio y previo conocimiento de Dios, vosotros le matasteis clavándole en la cruz por mano de los impíos; a éste, pues, Dios le resucitó librándole de los dolores del Hades, pues no era posible que quedase bajo su dominio»⁴⁰.

chos 2, 22-24.

La pregunta sobre la identidad personal de Jesús, surge después de observar sus hechos: «¿Quién es éste que impera a los vientos y al agua, y le obedecen?»⁴¹. Y el mismo Jesús, para decir quién es, remite a las obras que hace: «Id y contad a Juan lo que habéis visto y oído: los ciegos ven, los cojos andan»...⁴². Jesús —su persona— se identifica con lo que hace. Jesús es un ser que se define por su actividad. Es un ser activo.

Cosa parecida sucede con el tono de la narración evangélica. También en este punto es la acción el elemento directivo y determinante.

El tono serio y respetuoso con que los escritores del Nuevo Testamento tratan la realidad cotidiana es un efecto derivado de la categoría que todo cuanto existe posee a la luz de las acciones sagradas llevadas a cabo por Dios en la historia. ¿Cómo podría tomarse a risa una realidad impregnada de la presencia de un Dios Creador y en la que el mismo Dios se ha encarnado sin ningún escamoteo?

Otro tanto sucede con el tan traído y llevado asunto de la mezcla de estilos. Para el cristiano no existe nada «bajo». Todo es susceptible de consideración grandiosa gracias a las obras realizadas por Dios en el transcurso de los siglos. Por esta razón, para el cristiano no tiene validez alguna la separación que la antigüedad clásica establecía entre el estilo sublime —el *sermo*

8, 25.

7, 22.

gravis o sublimis— y el estilo bajo —el *sermo remissus o milis*—.

Una lectura superficial de la Sagrada Escritura es suficiente para caer en la cuenta de la originalidad estilística que presenta. Como muy bien dice E. Auerbach, la narrativa judeo-cristiana «aniquiló por completo... la estética de la separación de estético y prosaico y produjo un nuevo estilo elevado, que no desdeña en absoluto lo cotidiano y que acepta el realismo de bulto e incluso lo feo, innato y corporalmente inferior; o, si se prefiere la expresión arcaica, surgió un nuevo *sermo humilis*, un estilo bajo, como lo da la comedia y la sátira, pero que ahora se extendía mucho más allá de su primitivo campo de acción a lo más hondo y alto, sublime y eterno»⁴³.

Si se compara la técnica narrativa cristiana con la técnica novelesca de Unamuno, las diferencias saltan a la vista.

En el Nuevo Testamento los hechos se erigen en el elemento narrativo más imperante. Constituyen el factor que provoca la selección de los datos espacio-temporales imprescindibles, el que pone en la pista de la identidad personal de Jesús, el que crea la estética estilística o tonal nueva.

En *Niebla*, por el contrario, no hay hechos decisivos y los que narran están dictados desde determinados presupuestos ideológicos. Los personajes no son seres constitutivamente activos sino meros «seres parlantes» que sólo saben decir cosas a propósito y sobre lo que sucede siempre, es decir, de espaldas a toda realidad fáctica. El ambiente de *Niebla* es, en realidad, algo atemporal y a-crónico. Si refleja el ambiente de la vida de Unamuno, lo hace tan sólo de modo representativo de cualquier otro ambiente donde nunca acontece nada revolucionariamente nuevo. En consecuencia, también el tono de la narración unamuniana da por supuesto que nada valioso puede surgir de la realidad de la historia humana y nos invita a matar el aburrimiento o a ocultar la tragedia mediante la risa y la burla.

Las diferencias señaladas entre la técnica narrativa de los evangelios y la técnica novelesca de Unamuno tienen su raíz explícita en algo distinto de la expresión literaria misma. La verdadera clave diferenciadora se encuentra en el concepto que la religión tiene el cristianismo y Miguel de Unamuno.

Semejante concepto repercute en la técnica narrativa adoptada. El sentido que se le dé a la vida incide en la misma expresión literaria. Así lo hemos podido comprobar en el estudio comparativo sobre la narrativa cristiana y la narrativa unamuniana que acabamos de trazar en sus grandes líneas.

⁴³ ERICH AUERBACH, *Mimesis: la realidad en la literatura*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1950, p. 75.

Conclusión

Nuestro artículo se propuso desde el principio esta doble finalidad: la de estudiar la novela *Niebla*, de Unamuno, y la de brindar un método estrictamente literario que nos permita conocer el pensamiento de un escritor acerca del sentido de la vida. En realidad, la primera de las finalidades apuntadas se halla, en nuestro trabajo, subordinada a la segunda finalidad.

La concepción que se tiene de la vida puede formularse en lenguaje filosófico, en términos directos y explícitos. Pero también es posible expresarla indirectamente, ya sea a través de la propia conducta, ya sea por medio de un simple gesto, ya sea mediante una determinada técnica narrativa... Este último es precisamente el caso del autor de la novela *Niebla*.

Los elementos técnicos de esta novela (el ambiente, la acción, los personajes y el tono narrativo) son deudores sobre todo de la actitud adoptada por Unamuno ante la vida. El irrealismo detectado en *Niebla* en cada uno de los elementos técnicos se explica perfectamente si se tiene en cuenta el concepto unamuniano sobre la existencia.

Para comprobar aún más la fiabilidad del método propuesto, hemos comparado la técnica narrativa de Unamuno y la que es característica de los escritos cristianos por excelencia, es decir, del Nuevo Testamento.

El estudio realizado ha dejado bien patentes las diferencias técnicas de los narradores confrontados. La técnica narrativa del Nuevo Testamento obedece a un concepto de la vida distinto del de Unamuno, con lo que se «verifica» positivamente nuestra sospecha de que la técnica narrativa que se siga tiene mucho que ver con los criterios vitales del narrador.

En el caso del autor de *Niebla*, el examen de sus elementos técnicos revela a todas luces el trasfondo ideológico típico de Unamuno, trasfondo que no se acopla bien a las formas expresivas cristianas, precisamente porque la mentalidad de donde éstas han emanado difiere considerablemente de la mentalidad unamuniana sobre la vida.

Finalmente, confiamos en que el lector perspicaz habrá advertido la diferencia que va del método que ordinariamente se sigue en los ensayos literarios de un Ch. Moeller, de un A. Blanchet... (método más bien filosófico, de examen de las palabras proferidas por los personajes sobre el sentido de la vida) al método que aquí hemos utilizado y ejemplificado en el caso concreto de *Niebla* (un método más específicamente literario).

A propósito de *Niebla*, señalamos alguna bibliografía de interés:

- R. GULLÓN, *Autobiografías de Unamuno*, Ed. Gredos, 1964, pp. 81-116 *vida es niebla*.
J. VILLEGAS, *Spanisch Thought and letters in the Twentieth Century*, derbilt University Press, 1966, pp. 573-584: *Niebla: Una ruta para certificar la existencia*.
G. RIBBANS, *Spanish Thought...*, pp. 395-406: *The Structure of Unamuno Niebla*.
A. C. VENTO, *Hacia una interpretación onírico-estructural de Niebla Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, XIV-XV (1964-1965) 41-48.
H. S. STEVENS, *Las novelitas intercaladas en Niebla*, en *Insula*, n.º 1, enero de 1961.
Moraima de SEMPRUM DONAHUE, *Algunos indicios sobre el título de Niebla en Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, XXIV (1976) pp. 1

Acerca del concepto que Unamuno tiene de la novela, pueden consultar los siguientes pasajes de sus obras:

Capítulo XVII de *Niebla* (II, pp. 612-617).
Prólogo a la tercera edición, o sea historia, de Niebla (II, pp. 550 s.).
Prólogo a la segunda edición de Paz en la guerra (II, p. 91).
Prólogo a Andanzas y visiones españolas (I, p. 345).
Prólogo-epílogo a la segunda edición de Amor y pedagogía (II, pp. 311).
Prólogo a Tres novelas ejemplares (II, pp. 971 s.).
Prólogo a San Manuel Bueno, mártir (II, pp. 1115 s.).
Y va de cuento (II, pp. 536-539).

Y por último, sobre la novelística unamuniana en general, he aquí algunas referencias bibliográficas:

- F. AYALA, *La novela: Galdós y Unamuno*, Ed. Seix Barral, 1974, pp. 161: *El arte de novelar en Unamuno*.
E. HUERTA, *Unamuno*, Ed. Universidad de Chile, 1964, pp. 112-143: *Unamuno novelista*.
E. de NORA, *La novela española contemporánea*, Ed. Gredos, t. I, pp. 13: *La novela agónica de Unamuno*.
M. GARCÍA BLANCO, *Obras completas de Unamuno*, Ed. Escelicer, t. II, 67-68 y 82-86: *Bibliografía sobre la novela de Unamuno en general*.

Si quiere usted que alguien formule actitudes más positivas hacia un objeto, oblíguele a que se comprometa en la posesión de ese objeto.

Si quiere usted que alguien relaje su actitud moral hacia una acción deshonestas, tiéntele para que realice esa acción; a la inversa, si quiere que alguien endurezca sus actitudes morales hacia una mala acción, tiéntele, pero no lo bastante como para inducirle a cometer dicha acción.

(«Principios de un moderno Maquiavelo»,
formulados por E. ARONSON,
Introducción a la Psicología Social)