

Presencia de Amiel en Niebla

Sabido es que Miguel de Unamuno seguía afanoso la pista de personas que compartieran sus inquietudes existenciales, que sufrieran también esa angustia ontológica que él denominaba sentimiento trágico de la vida. Distantes en el tiempo y en el espacio, otros seres habían padecido el tormento de la duda. Habían sentido el palpar de la fe y el vértigo de la nada. Oteadores del misterio, intentaban traspasar el velo de Maya, mientras los demás mortales permanecían despreocupados en el mundo de lo fenoménico, absortos en las tareas que depara el devenir cotidiano.

Tales personas tenían un significado especial para el autor vasco, pues éste se sentía a veces «rara avis» dentro de su entorno social. Su actitud vital no era normal, y con frecuencia advertía la sonrisa burlona de sus vecinos y sufría las ironías de otros escritores. El papel dramático que creía representar nuestro autor en el teatro de la vida resultaba cómico para algunos. Por eso, incomprendido y solitario en medio del torbellino de las gentes, volvía la mirada hacia esos otros seres con vidas paralelas a la suya y le gustaba citarlos en largas listas, que con el tiempo se iba ampliando hasta constituir una verdadera galería de hombres superiores. Así en el capítulo I de *Del sentimiento trágico de la vida* nombra a Marco Aurelio, San Agustín, Pascal, Rousseau, «René», «Obermann», (James) Thomson, Leopardi, Vigny, Lenau, Kleist, Amiel, Guental y Kierkegaard¹.

Por supuesto que esta lista no es exhaustiva. Faltan precisamente algunos a los que Unamuno consideraba de la mayor importancia, como W. James, Spinoza o Carlyle. Más bien parece que el autor vasco intenta

¹ UNAMUNO, *Del sentimiento trágico*. Obras completas, VII, Escélicer, Madrid, 1966, págs. 119-120.

presentar aquí una muestra que abarque distintos tiempos y lugares. Además nos cuela en la relación a dos seres ficticios, aunque con base autobiográfica, y lo hace movido por esa obsesión tan característica suya de situarlos en el mismo plano que los entes reales. No obstante, vamos a prescindir de los demás y a centrar la atención en un solo nombre: Amiel.

Enrique-Federico Amiel (1821-1881), profesor de Estética en la Universidad de Ginebra, se había hecho célebre tras la publicación póstuma de su *Diario Intimo*. El original de esta obra supera la cifra de 16.000 páginas y en un principio sólo se editó una selección, previamente expurgada con un criterio demasiado puritano, por parte de su amiga Fanny Mercier. La imagen que ofrecía el libro era la de una especie de santo laico. Más tarde fueron apareciendo nuevos fragmentos, donde el autor confiesa sus defectos y miserias, con el consiguiente escándalo y decepción de algunos admiradores.

Gregorio Marañón consideraba a Unamuno como un ferviente propagandista de este *Diario*². Es más, también el filósofo vasco escribió un *Diario Intimo* durante los años 1896 al 1902, período de intensa crisis que coincidió con la enfermedad de su hijo Raimundo. Aunque el tono de esta obra se asemeja más a las *Confesiones* de San Agustín, aparece, no obstante, en una de sus primeras páginas una frase aislada tan escueta como significativa. Dice tan sólo:

«Leopardi, Amiel, Obermann»³.

No son éstas las únicas veces que don Miguel cita al profesor ginebrino, que, por otra parte, se había convertido en uno de los temas preferidos de las tertulias de la época. Esto era debido a su conexión con el movimiento krausista, pujante entonces en España, ya que Amiel había sido amigo de Sanz del Río y, como él, buen conocedor del idealista alemán. Pero, además, llamaba mucho la atención el extraño comportamiento sexual del ginebrino, que parecía confirmar algunas teorías psicoanalíticas, especialmente la del «Complejo de Edipo», formulada por Freud en 1897. Este fue el motivo que llevó a Marañón años más tarde a publicar su excelente ensayo. En él alude con frecuencia a conversaciones mantenidas con el autor vasco sobre tal personaje.

No es de extrañar este interés de Unamuno por Amiel teniendo en cuenta las afinidades que había entre ambos:

1. Eran huérfanos. Amiel tenía malos recuerdos de su padre, mientras que Unamuno casi había olvidado al suyo. Pero uno y otro sintieron la impronta dulce, cariñosa, aunque firme y subyugante de sus respectivas madres.

2. Eran profesores de universidad. Amiel recoge en el *Diario* las quejas que recibía sobre su eficacia docente (huían de su clase los

² MARAÑÓN, *Amiel*, Espasa-Calpe, Madrid, 1978, pág. 37.

³ UNAMUNO, *Diario Intimo*. Obras completas, VIII, Escélicer, Madrid, 1966, pág. 778.

alumnos). Sobre las cualidades pedagógicas de Unamuno hay versiones contradictorias. Lo que sí está claro es que las inquietudes culturales de ambos estaban un tanto al margen de sus cátedras.

3. Habían centrado su vida en una ciudad, cuyo ambiente les absorbía y definía. El uno en Salamanca, el otro en Ginebra.

4. Eran introvertidos, de acuerdo con el modelo propuesto por Jung. Con una timidez que intentaban superar haciéndose el centro de las reuniones. Las salidas de tono del salmantino y los juegos de magia del ginebrino buscaban un efectismo superador de sus talentos inseguros. Había un aspecto infantil en los respectivos caracteres que se manifestaba en ciertas aficiones como las pompas de jabón del uno o las pajaritas de papel del otro.

5. También existía semejanza, e incluso paralelismo, en sus fluctuaciones religiosas —yo más bien diría existenciales— desde la afirmación de una intensa fe hasta el rechazo de cualquier creencia, desde la exaltación de la vida hasta la obsesión por el suicidio. Todo ello unido a una simpatía por las ideas del protestantismo liberal y un vago trasfondo panteísta o panenteísta.

6. Eran también muy aprensivos en lo tocante a su salud. Hay un ligero parecido entre la crisis que sufrió Unamuno el 20 ó 21 de marzo de 1897, cuando se creyó víctima de un paro cardíaco, y lo que le ocurrió a Amiel el 23 de abril de 1871 ⁴.

7. Coincidían, además, en una cierta germanofobia, intensa y obsesiva en el español, pero también manifiesta en el suizo. «¡Comedores de salchichas, idealistas!», llama Amiel a los alemanes recordando la frase de Taine ⁵.

8. Pero de un modo especial convergen en la selección de sus autores preferidos. Amiel cita con carácter reiterativo a Pascal, Spinoza, Schopenhauer, Senancourt, Schleiermacher, Renan, Rousseau, Michelet... Es decir, los favoritos del vasco.

Sin embargo, de todo esto no debemos sacar la conclusión de que se trataba de dos almas gemelas. Amiel era mucho más retraído, más indeciso, más abúlico, más soñador y menos activo que Unamuno. Y esto en todos los terrenos, incluso en el amoroso. Con todo, no es de extrañar que el vasco viera reflejada en el *Diario* de Amiel una parte de su alma y de su vida.

DON QUIJOTE EN LOS ALPES

En 1907 Alberto Insúa publica un libro titulado *Don Quijote en los Alpes*, en el que recoge las opiniones sobre Amiel de los principales es-

⁴ AMIEL, *Diario Intimo*, Losada, Buenos Aires, 1949, págs. 368-9.

⁵ *Ibidem*, pág. 281.

pecialistas en la materia. Una de estas respuestas va a ser la de Unamuno que aborda la cuestión desde su perspectiva favorita:

«Me dice Unamuno —indica Insúa— que todo lo que en Amiel no sea inquietud religiosa es algo externo. Hasta su sentido estético brotaba de su sentido religioso.»⁶

Más adelante volveremos a tratar de esta interpretación. Ahora conviene que nos fijemos en dos detalles bastante significativos.

En primer lugar, la fecha. Decíamos que Insúa escribe el libro en 1907. Pues bien, en este mismo año, mientras Unamuno pasaba las vacaciones de verano junto a su madre, escribió *Niebla* y mantuvo el manuscrito abandonado hasta que en 1914 decidió publicarlo. Mario J. Valdés, en su introducción a *Niebla* de la editorial Cátedra, insiste en la importancia del hallazgo del manuscrito inicial, con lo cual se adelanta siete años la fecha de la redacción de la novela. Según Valdés, Unamuno se retrasó en publicar esta obra decepcionado por la mala acogida del público a otra de sus novelas (*Amor y Pedagogía*). Yo más bien creo que hubo motivos más personales y familiares; en concreto, la muerte, en 1908, de D.^a Salomé, la madre de Unamuno, que de algún modo, puede verse simbolizada en la madre dulce, pero absorbente de Augusto, con el reproche velado que esto supone.

Pero volvamos a nuestro tema. Decíamos que Unamuno escribe *Niebla* en el mismo año que colabora para la obra de Insúa. Este detalle aislado no tiene apenas importancia. Pero fijémonos en el título: *Don Quijote en los Alpes*. Insúa ve en Amiel una personificación del héroe de Cervantes. Exactamente lo mismo que hace el autor vasco con Augusto, el protagonista de *Niebla*. Es este un tema ya muy estudiado por la crítica unamuniana y no quiero detenerme demasiado en ello, pero de un modo sintético podríamos indicar algunos detalles:

— Augusto se siente otro, renace a una vida más intensa, movido por el amor a una dama, Eugenia. Algo parecido a lo que ocurre entre D. Quijote y Dulcinea.

— Tanto Dulcinea como Eugenia eran idealizaciones de dos mujeres. Idealizaciones que distaban bastante de sus modelos reales.

— Don Quijote y Augusto buscan sentido para sus vidas, intentando traspasar el velo de lo fenoménico.

— Al final, rotos y maltrechos, abandonan la existencia, tras recobrar la cordura.

Así pues, Miguel de Unamuno identifica a D. Quijote con Augusto por la misma época en que Alberto Insúa hacía lo mismo con Amiel, en una obra en la que coopera Unamuno. ¿Coincidencias? Podría ser. Pero sigamos adelante.

⁶ INSUA, *Don Quijote en los Alpes*, Ed. Pérez Villavicencio, Madrid, 1907, pág. 135.

AUGUSTO O AMIEL: EL VARÓN FRUSTRADO

Aunque el proceso que sigue Miguel de Unamuno en la creación de sus novelas es uno de los temas mejor estudiados y mejor conocidos, creo conveniente volver sobre la cuestión en aras de una correcta intelección del problema abordado.

Cuando el autor vasco escribe una novela, proyecta fuera de sí su propia conciencia, como quien se mira en un espejo. Unos cuantos conceptos se encarnan en otros tantos personajes, que, de algún modo, definen rasgos de la personalidad del novelista. Se produce, por lo tanto, un proceso dialéctico semejante al que describe Hegel. La conciencia del autor (tesis) se enajena en unos entes ficticios (antítesis) y una nueva conciencia —la del lector— revive el argumento y, al mismo tiempo, participa de la mente del autor. De esta forma, el pensamiento se convierte en acción, el discurso en relato y se consigue así un perfecto maridaje entre filosofía y vida.

Pues bien, tales personajes no sólo son hipótesis de conceptos suyos, reflejos de los distintos interlocutores en que se disgrega su conciencia cuando piensa, diversas vertientes de un sujeto atormentado; son también con frecuencia diferentes modos de situarse Unamuno en el escenario de los hechos, como en aquellos teatros ambulantes en los que, por falta de personal, uno mismo escribía el drama y representaba varios papeles con el simple truco de cambiar de disfraz. De este modo, podemos ver en Augusto Pérez el Miguel que intenta descifrar el enigma de la existencia; en don Fermín, una parodia del Miguel extravagante, anarquista místico y fonetista; en Avito Carrascal, que vuelve a *Niebla* desde las páginas de *Amor y Pedagogía* (1902), el Miguel atormentado por la enfermedad y muerte de su hijo Raimundo, con un cierto sentimiento de culpabilidad, pues el autor vasco había considerado la hidrocefalia del pobre niño como una acusación permanente por su excesivo intelectualismo que le había llevado a perder la fe, y esta obsesión aparecía reflejada en la novela de 1902. Todas estas duplicaciones no le parecen suficientes y se presenta con el nombre de Victor Goti en el escenario de los hechos escribiendo la obra y hablando de otro hijo suyo, que acaba de nacer y que al principio consideraba como un intruso. (Supongo que se refiere a Rafael, su octavo hijo, que vio la luz en 1905.) Pero tampoco esto basta y al final reaparece, sin disfraz alguno, como don Miguel de Unamuno y Jugo en el despacho de Salamanca, discutiendo con el personaje protagonista que se niega a aceptar su guión y se rebela contra su propio autor.

Pues bien, de este personaje rebelde —el ya citado Augusto Pérez— vamos a tratar aquí, prescindiendo de las demás publicaciones bajo las que se presenta don Miguel en *Niebla*.

El nombre que Unamuno concede a cada una de las personas que intervienen en sus novelas, cuentos o dramas tiene un valor definitorio.

Es como el término que acompaña y sugiere al concepto que se ha hipostasiado. Es la más escueta síntesis del papel que le corresponde desempeñar en la historia. De acuerdo con esto, tengamos en cuenta que «Augusto» significa sagrado. Simboliza esa tendencia hacia lo trascendente, esa ávida curiosidad por penetrar en el misterio que caracteriza al sujeto. En cambio, con el apellido «Pérez», bastante corriente, resalta su carácter específico de ser humano. Es un pequeño héroe o parodia de héroe, con enormes defectos, pero inquieto explorador de los enigmas de la existencia, como Don Quijote, René, Obermann —también entes ficticios— o como Leopardi, Quental... y, por supuesto, Amiel. Cualquiera que compare el *Diario Intimo* de Amiel y la novela *Niebla*, encontrará entre Augusto y Amiel rasgos caracteriológicos comunes, escenas similares y una misma concepción de la vida. La coincidencia resulta más notable en las primeras páginas del *Diario*.

Uno de los principales rasgos que caracterizan a Augusto es su temperamento débil que le hace moverse a impulsos de los acontecimientos y de la decisión de otras personas. De ahí la necesidad de una mujer fuerte que gué sus pasos. Ya se lo había aconsejado su madre:

«Busca una mujer de gobierno que sepa querer... y gobernarte.»⁷

Precisamente Amiel decía al comienzo de su *Diario* el 16 de diciembre de 1874:

«No soy libre, pues no tengo la decisión de ejecutar mi libertad.»⁸

Y poco más adelante:

«No es la inteligencia, sino el carácter lo que me falta.»

Por su parte, Marañón nos habla de la sumisión de Amiel a las mujeres enérgicas y que se sentía atraído por alguna en la que veía «hermosas cualidades viriles»⁹.

Por cierto que es en este terreno, en el amoroso, en el que el paralelismo está más claro. Lo que llama la atención es la actitud de ambos de inhibición en el terreno sexual:

«Recuerdo —dice Amiel— haber rechazado a G. que me arrastraba y a la que estrechaba entre mis brazos, ambos ya medio locos.»¹⁰

Medio locos estaban también Augusto y Rosario en una escena, que parece calcada, cuando Augusto, de un modo inesperado, se vuelve atrás, con el consiguiente disgusto de la frustrada joven. Más de un co-

⁷ UNAMUNO, *Niebla*. Obras completas, II, pág. 567.

⁸ AMIEL, obra citada, pág. 33.

⁹ MARAÑÓN, obra citada, pág. 145.

¹⁰ AMIEL, obra citada, pág. 64.

mentarista, basándose en este hecho, ha sacado la gratuita suposición de que era impotente...

Conectando con esta cuestión está el tema de la idealización de la mujer, a la que antes aludía a propósito de Dulcinea. Amiel, después de leer una novela de Dickens, exclama emocionado:

«¡Ay! Cómo siento que yo podría amar locamente cuando me encuentro ante estos personajes de ficción que responden a mis sueños.»¹¹

Augusto va más lejos, pues se enamora de un personaje ficticio, fruto de su fantasía. No de la mujer calculadora, fría y despiadada que conocen los demás (su criada, su amigo Víctor...), sino de la dama que él ha soñado.

Unamuno, que presume de confundir y desorientar al lector, sin embargo, en casos como éste va dejando pistas para que el mensaje pueda ser descifrado con toda claridad.

«Mi Eugenia, sí, la mía —iba diciéndose—, ésta que me estoy forjando a solas, y no la otra, no la que vi cruzar por la puerta de mi casa, aparición fortuita, no la de la portera.»¹²

Estas frases, que aparecen al principio del capítulo II, son reforzadas con las del final del mismo: «esta Eugenia sí que ha de ser mía; sea la otra, la de la portera, de quien fuere»¹³. Más adelante, por si hubiera alguna duda al respecto, es Víctor Goti el que dice a Augusto que su amor por Eugenia es sólo cerebral.

Caracteriza también a Amiel una cierta dispersión amorosa. Solía repartir sus atenciones afectivas de un modo simultáneo a dos o más mujeres. Claro que sin más complicaciones... Por lo que ya hemos indicado, no era el sultán que creían algunos de sus vecinos. Lo mismo le ocurre a Augusto, que, cuando se enamora de Eugenia, se siente atraído también por Rosario, Liduvina... e incluso por otras que ve pasar por la calle.

Pero hay un dato que recoge Marañón, que fue lo que precisamente me movió a estudiar el tema. Se trata de un comentario que hace Amiel de sus relaciones con Philine, una de sus muchas amigas:

«He aprovechado la ocasión para continuar tranquilamente mis estudios de psicología femenina.»¹⁴

Compárese con estas dos palabras de Augusto:

«Voy a fingir que quiero pretender de nuevo a Eugenia, voy a solicitarla de

¹¹ *Ibidem*, pág. 130.

¹² UNAMUNO, *Niebla*, Obras completas, II, pág. 561.

¹³ *Ibidem*, pág. 563.

¹⁴ MARAÑÓN, obra citada, pág. 133.

nuevo, a ver si me admite de novio, de futuro marido, claro que no es más que para probarlo, como un experimento psicológico.»¹⁵

Experimento que, por cierto, resultó un fracaso para Amiel y fue el determinante de la muerte de Augusto.

En síntesis, podemos decir que hay una serie de rasgos comunes en el comportamiento amoroso de ambos: necesidad de una mujer fuerte que compense su debilidad de carácter, inhibición sexual, idealización de la persona amada, dispersión afectiva, experimentación psicológica. La explicación de todos estos fenómenos la realiza de un modo magistral Marañón, a cuyo autorizado juicio me atengo. Tan sólo quisiera resaltar algunos detalles del estudio del ilustre médico. Según él, se debe a un caso de timidez derivado de la infancia: el recuerdo idealizado de la madre se proyecta sobre la persona amada, que se convierte así en un ente casi ficticio; otras veces se siente atraído por muchas mujeres porque todas tienen algo en común con la persona soñada, sin que su amor llegue a cristalizar en ninguna, pues nadie posee plenamente los atributos del ser que se busca; la inhibición sexual se explicaría por la interposición de dicho recuerdo materno ante el objeto erótico; y, por último, el sujeto decepcionado y escéptico ante personas del sexo opuesto, se limita a experimentar con ellos.

EL SIMBOLISMO DE *NIEBLA* EN EL *DIARIO* DE AMIEL

Niebla es una novela cargada de elementos simbólicos, que en su mayoría pueden rastrearse en el *Diario Intimo* de Amiel. Sin embargo, no quiero sugerir con ello que sean originales del autor ginebrino. Es más, algunos de estos símbolos estaban ya presentes en Schopenhauer, en nuestro Calderón, y hasta en algunos casos podríamos remontarnos a Píndaro.

Por otra parte, hay que reconocer el influjo que algunos escritores ejercen sobre el autor de *Niebla* en lo que respecta a esta cuestión del simbolismo. Me remito a los estudios de Carlos Clavería y Thomas R. Franz sobre la aportación de Carlyle o las referencias que hace Geoffrey Ribbans a la presencia de Mallarmé en *Niebla*. Yo mismo he aludido en alguna ocasión al papel que desempeña el psicoanálisis en esta cuestión.

Así pues, lo único que pretendo aquí es hacer ver las coincidencias notables —a veces con repetición de frases literales— entre la obra de Amiel y la de Unamuno. Quiero mostrar cómo lo que en el ginebrino es un modo de concebir la vida se presenta en la novela del salmantino como la vida misma, concretada en hechos y situaciones. El pensamiento filosófico de Amiel reaparece cristalizado y encarnado en la historia de Augusto.

¹⁵ UNAMUNO, *Niebla*, edición citada, pág. 643.

Todo ello sin más pretensiones... El ambiente cultural en que se mueve Unamuno es muy denso, con un cruce constante de aportaciones en ideas y recursos literarios, y hablar de paternidad o herencia ideológica es muy arriesgado. Esto ocurre incluso cuando en la biblioteca de don Miguel aparece un libro con una frase subrayada o una acotación marginal y además esa frase puede leerse también en alguna obra del autor vasco. No es suficiente prueba de que existe un trasvase, porque nuestro autor tenía la costumbre de subrayar de un modo preferente aquello que supone no tanto aportación cuanto confirmación de lo que él ya sabía o pensaba.

Hecha esta salvedad, volvamos los ojos a *Niebla* y prestemos atención tan sólo a los principales elementos simbólicos. La obra está estructurada sobre la base de dos grandes alegorías que le dan coherencia interna y que aglutinan numerosas metáforas: una, la más importante en esta novela, considera que la vida es sueño, la otra —que había sido esencial en *Amor y Pedagogía* y que le sirve también al autor para resaltar la conexión entre ambas novelas— presenta la vida como un escenario teatral. Como puede observarse, ambas conservan cierta raigambre calderoniana.

Unamuno juega con el valor analógico del término «sueño» y lo utiliza en los siguientes sentidos que recuerdan distintas aportaciones:

1. Unas veces se refiere al acto fisiológico de dormir, con su correlato de acceso a lo inconsciente y con todo lo que supone de incursión en los misterios de la vida. He aquí un relato de un sueño en el comienzo del capítulo V:

«Cruzaba las nubes, águila refulgente, con las poderosas alas perladas de rocío, fijos los ojos de presa en la niebla solar (...) y allá en lo alto, en la cima del cielo, dos estrellas mellizas derramando bálsamo secreto.»¹⁶

El sentido de este sueño está muy claro: Augusto se dispone a comenzar su aventura metafísica, movido por el amor de Eugenia.

¿Qué dice Amiel de este tipo de sueño?

«Para mí es evidente que el lado nocturno de la conciencia, la parte oculta de la psicología, la vida mística del alma, es en realidad tan cierta como el otro aspecto de la existencia humana. Allí, en donde se hallan los orígenes y las claves. Todo sale de las tinieblas, de lo desconocido, del misterio.»

2. Otras veces el término «sueño» alude a los caprichos de la imaginación que transforma y embellece la realidad. Comparemos estas dos versiones:

¹⁶ *Ibidem*, pág. 569.

¹⁷ AMIEL, obra citada, pág. 355.

Niebla:

«Merced a esta labor de evocación fue surgiendo a su fantasía una figura vagorosa ceñida de ensueños. Y se quedó dormido.»¹⁸

Diario de Amiel:

«He soñado y soñado con la cabeza hundida entre las manos hasta dormirme.»¹⁹

3. El tercer sentido es el alegórico, la vida es un sueño, tal como lo entiende Schopenhauer. Vivir es permanecer en lo fenoménico, es tomar por realidad lo que no pasa de pura apariencia, es sufrir el embrujo engañoso de la existencia en la niebla que desfigura al ser. Pero, a su vez, la expresión «la vida es sueño» ofrece una doble acepción:

3.1. Es un sueño de cada uno, con lo cual la realidad que nos rodea aparece nebulosa. Así lo entendía también Calderón. Veamos de nuevo las dos versiones:

Niebla:

«Y la vida es esto, la niebla. La vida es una nebulosa.»²⁰

Diario de Amiel:

«Todo mi ser se resuelve en informe niebla.»²¹

«La única sustancia propiamente dicha es el alma. ¿Y qué es lo demás? Sombra, pretexto, figura, símbolo y sueño.»²²

3.2. La vida es un sueño de Dios, por lo tanto estamos hechos de la madera de los sueños —como decía Shakespeare—, como antes de ficción. Incluso une las dos acepciones y considera al hombre como un soñador soñado y a la vida como el sueño de una sombra:

Niebla:

«Y esta mi vida, ¿es novela, es nivola o qué es? Todo esto que me pasa o que les pasa a los que me rodean, ¿es realidad o es ficción? ¿No es acaso todo esto un sueño de Dios...?»²³

«La calle era un cinematógrafo y él sentíase cinematográfico, una sombra, un fantasma.»²⁴

Diario de Amiel:

«La vida no es más que el sueño de una sombra.»²⁵

«Mi existencia no es más que fantasmagoría interior.»²⁶

De todos modos, Unamuno va más lejos que Amiel y presenta toda la novela como un sueño. Si la vida es un sueño de Dios, *Niebla* será un

¹⁸ UNAMUNO, *Niebla*, edición citada, pág. 580.

¹⁹ AMIEL, obra citada, pág. 149.

²⁰ UNAMUNO, *Niebla*, edición citada, 561.

²¹ AMIEL, obra citada, pág. 181.

²² *Ibidem*, pág. 89.

²³ UNAMUNO, *Niebla*, pág. 616.

²⁴ *Ibidem*, pág. 623.

²⁵ AMIEL, obra citada, pág. 247.

²⁶ *Ibidem*, pág. 186.

sueño de su autor. Por otra parte, por medio de este sueño va a realizar su investigación metafísica, su «excursión a los limbos», que decía Amiel.

Por ello, proyecta sobre la novela la estructura de un sueño: elementos simbólicos, condensación, desplazamientos, personajes evanescentes que parecen surgir de la niebla. Además hace que se cumpla el deseo de Amiel:

«Me he dilatado en el infinito, *liberando el espíritu del tiempo y del espacio.*»²⁷
«*Dominar el tiempo y el espacio* y reconquistar nuestra propia personalidad.»²⁸

En *Niebla* no hay descripción de lugares o paisajes y cuando interviene Augusto, siempre lo hace en presente. A propósito de esto, hay que recordar que para Schopenhauer, padre común de ambos, el tiempo y el espacio son las coordenadas que nos mantienen en lo fenoménico, en la prisión humana. De ahí el sentido liberador del sueño que de algún modo nos permite atravesar el Velo de Maya.

La segunda alegoría decíamos que era la del teatro. Veamos dos fragmentos muy similares:

Niebla:

«Es la comedia, Augusto, es la comedia que representamos ante nosotros mismos, en lo que se llama el fuero interno, en el tablado de la conciencia, haciendo a la vez de cómicos y de espectadores.»²⁹

Diario de Amiel:

«Expío mi privilegio. Esto consiste en asistir al drama de mi vida, en tener conciencia de la tragicomedia de mi propio destino (...); verme, por decirlo así, en la escena, estando yo en la butaca.»³⁰

Así como tras la alegoría del sueño se escondía el problema de la realidad del ser humano, en la alegoría del teatro se plantea la pregunta sobre el libre albedrío. Y el mensaje está claro, no somos libres, sino que representamos un papel que nos ha sido asignado.

De todos modos, si intentáramos dividir la estructura de *Niebla* en tres partes temáticas —no meramente formales, como han hecho la mayoría de los comentaristas— encontraríamos claramente diferenciadas tres hipótesis de este modo:

- 1.^a parte: hipótesis del azar.
- 2.^a parte: hipótesis de la libertad.
- 3.^a parte: hipótesis del determinismo.

En la primera parte, Augusto «caminante, que no paseante», casualmente sigue a Eugenia, se encuentra con Margarita, la portera (*atención*

²⁷ *Ibíd.*, pág. 134.

²⁸ *Ibíd.*, pág. 152.

²⁹ UNAMUNO, *Niebla*, edición citada, pág. 569.

³⁰ AMIEL, obra citada, pág. 102.

al nombre), entra en casa de Eugenia gracias a la caída de una jaula, etc.

En la segunda, Augusto toma decisiones: levanta una hipoteca, conquista y luego rechaza a Rosario, decide casarse con Eugenia después de muchas deliberaciones... Parece libre.

En la tercera, fracasa en el amor y es retirado de la escena. Una mujer y el autor han manejado los hilos de su existencia.

Estas hipótesis también aparecen en el *Diario*, aunque no de un modo sucesivo. Además parece que más bien fluctúa entre el azar y la necesidad, y da por perdida de antemano la posibilidad de ser libre.

He aquí algunos ejemplos. Respecto al azar:

Niebla:

«El mundo es un *caleidoscopio*. La lógica la pone el hombre. El supremo arte es el del *azar*.»³¹

Diario de Amiel:

«Todo acontece como si hubiera orden, razón y lógica en el mundo, siendo todo *fortuito*, accidental y aparente. El Universo es sólo el *caleidoscopio* que gira en el espíritu del llamado ser pensante.»³²

Respecto al determinismo:

Diario de Amiel:

«Confundes la intención con la fuerza; es decir, tu propia voluntad con la de Dios.»³³

Precisamente en estas breves frases está la clave de la confrontación entre los dos prólogos de la novela... Augusto Pérez creyó suicidarse cuando en realidad fue su autor el que le quitó la vida. Augusto y Víctor Goti confundían su propia voluntad con la de Unamuno, que aquí simboliza a Dios.

EROTISMO Y METAFÍSICA

A propósito he omitido otras muchas semejanzas en detalles, más bien accidentales, aunque en ellos el parecido se acentúa: cuando Augusto encuentra un perro abandonado —en el caso de Amiel era un un gato—; la escena en que Augusto desea coger por el brazo a dos muchachas; la metáfora del retorno a la semilla, a la madre, para describir la muerte; la conexión de ésta (la muerte) con el tema del amor; la noción pragmática de verdad...; hasta sus aficiones comunes al ajedrez, la poesía y la música.

³¹ UNAMUNO, *Niebla*, edición citada, pág. 74.

³² AMIEL, obra citada, pág. 278.

³³ *Ibidem*, pág. 59.

Sin embargo, una pregunta nos asalta desde el principio. ¿Por qué fue elegido Amiel como modelo de Augusto? Aquí nos topamos con una nueva alegoría, menos evidente, pero más profunda que las anteriores: *El amor no consumado simboliza la fe insatisfecha, las ansias de penetrar el misterio.*

Juega con los dos sentidos que se le han dado vulgarmente al Pecado Original. Adán intentó penetrar en los misterios del saber y por eso el hombre se desvió del destino natural de todo animal, ya que la razón substituyó al instinto. La ciencia, la cultura y el progreso han pretendido elevar al hombre («Seréis como dioses») y, sin embargo, le han sumido en la angustia. El otro sentido sería el de que Adán penetró en los misterios del amor y de la carne. (Por eso Adán y Eva sintieron vergüenza ante su desnudez.)

Amiel y Augusto no han logrado alcanzar las profundidades del saber, como tampoco las del amor. Viven en el deseo, en el ansia, en la búsqueda. Al borde del misterio, pero sin llegar a penetrarlo, tan sólo a *vislumbrarlo*. Como el eros platónico o el amor místico, este amor insatisfecho (en ambos sentidos del término) mantiene al sujeto en continua levitación, en constante búsqueda. La metafísica se convierte así en una especie de erotismo, como advierte Víctor Goti en su prólogo. El fracaso de Augusto ante Rosario y, más tarde, ante Eugenia es símbolo de la decepción del filósofo que intenta descifrar los enigmas de la existencia. El único conocimiento de la mujer es el amor «post nuptias», el amor consumado. Lo predice don Fermín en el comienzo de la novela. El único conocimiento de la verdad será aquel que logre traspasar los velos de lo fenoménico y abordar los dominios de Maya. Ambos les fueron vedados tanto a Amiel como a Augusto.

Manuel PADILLA NOVOA