

UNIVERSITAT DE GIRONA

MIGUEL DE UNAMUNO Y LUIGI PIRANDELLO: ANALOGÍA DE UN PENSAMIENTO

TRABAJO DE FIN DE GRADO

Israel Muñiz Ribas

2016

Tutor del trabajo: Giovanni Albertocchi

Grado en Lengua y literatura españolas

Facultad de letras

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	2
1. LUIGI PIRANDELLO.....	6
1.1. SEIS PERSONAJES EN BUSCA DE AUTOR.....	11
1.2 EL DIFUNTO MATÍAS PASCAL.....	21
2. MIGUEL DE UNAMUNO.....	26
2.1 NIEBLA.....	27
3. COMPARACIÓN ENTRE UNAMUNO Y PIRANDELLO.....	39
CONCLUSIONES.....	49
BIBLIOGRAFÍA.....	51

INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo intentaremos analizar la curiosa analogía que se da entre algunas de las obras de dos grandes escritores de principios del siglo XX, Luigi Pirandello y Miguel de Unamuno, que se caracterizaron por romper con la literatura realista decimonónica y dotarla de matices mucho más filosóficos.

La idea del trabajo surgió a raíz de un artículo publicado por el propio Unamuno en el diario *La nación* de Buenos Aires el 15 de julio de 1923 y al que tituló *Pirandello y yo*, en el cual ya nos hablaba de un <<fenómeno curioso>> que emparentaba a ambos autores sin existir relación alguna entre ellos ni conocer el uno la obra del otro.

La crítica italiana, que fue la primera en darse cuenta de que las obras de los dos autores seguían un camino paralelo, consideró que *Niebla*, de Miguel de Unamuno, tenía mucho en común con la obra *Seis personajes en busca de autor* del autor siciliano Luigi Pirandello. Las dos obras suponen un cambio radical con la literatura del momento; la realidad mostrada en ellas no era la que el público estaba acostumbrado a observar, se dejaba en un segundo plano la realidad empírica y entraba en juego una realidad mucho más metafísica y filosófica que abordaba cuestiones existenciales del individuo, como la verdadera identidad del hombre que, para ambos autores, se escondía tras una máscara de realidad aparente impuesta por la sociedad.

Para confeccionar el trabajo nos hemos centrado básicamente en tres obras: de Pirandello, *Seis personajes en busca de autor* y *El difunto Matías Pascal* y, de Unamuno, *Niebla*. Si hemos hecho esta selección para nuestro estudio se debe a la consideración de que *Niebla* aborda los temas que se plantean en las dos anteriores, de la primera, sobre todo, la mezcla de realidad y ficción, que es el principal motivo del

estudio y que veremos más adelante, y de la segunda, el tema de la identidad que también aparece con fuerza en Unamuno. Además, nos basamos en el famoso ensayo de José Ortega y Gasset *La deshumanización del arte* para introducirnos y comprender el cambio que se da en el arte en el siglo XX, es decir, comprender el porqué del anti-naturalismo.

El método que hemos usado para tratar las obras es el siguiente: un análisis individual de las tres obras que hemos comentado anteriormente para poder efectuar una comparación final de los temas que tratan los dos autores.

Hemos de aclarar que la analogía que se da entre ambos no sólo la encontramos en estas tres obras; por ejemplo, los dos autores abordan el tema de la locura en sus obras *El otro* de Unamuno y *Enrique IV* de Pirandello, *Amor y pedagogía* como antecedente más directo de *Niebla* o *Así es si así os parece*, del italiano, que también trata sobre esta confusión que se da entre lo real y lo aparente. Pero hemos preferido acotar nuestra investigación a las dos obras (*Niebla* y *Seis personajes en busca de autor*) que mejor representan los temas ya citados de la identidad y del juego entre ficción y realidad, evitando así una inevitable dispersión de la exposición. Además, ya que las primeras relaciones entre ambos escritores fueron a partir de estas dos obras hemos considerado que sería bueno centrarnos en ellas sobre todo y en los temas que abordan.

Como hemos comentado, para adentrarnos en el estudio de las obras de Pirandello y de Miguel de Unamuno lo haremos a partir del estudio de Ortega y Gasset, que en su ensayo, *La deshumanización del arte*, el filósofo español expone su teoría sobre la concepción del arte nuevo. De este modo, nos supondrá más sencillo comprender el estilo que emplean los dos autores nombrados anteriormente.

Vamos a empezar por el principio. La segunda mitad del siglo XIX, que nos interesa de forma peculiar por la formación estética de Pirandello, está marcada por una literatura realista. Una literatura que representaba al pueblo y sus costumbres. Es decir, una realidad cotidiana, histórica, y donde gran parte de la sociedad se reconocía. En esta empatía con los personajes Ortega colocaba el goce estético del arte. Sin embargo, afirma él mismo en su ensayo ya citado, que el verdadero goce estético está en otra parte, en un arte joven que es *impopular por esencia*. Ortega divide a la sociedad en dos: los que entenderán la obra, y los que no. Evidentemente, la masa, los lectores de la cotidianidad, rechazarán en absoluto el arte nuevo por el simple hecho de que no lo entenderán, porque serán incapaces de verse reconocidos en él. Sin embargo, la minoría que sí lo entiende conseguirá desprenderse de la masa para entrar en contacto con un arte que ha recuperado la esencia, una esencia que la sociedad había escondido y confundido bajo un manto de realismo.

El arte joven, es decir, las nuevas tendencias artísticas, siempre tendrá el mismo destino: el de dividir la sociedad. La mayoría siempre le será hostil porque será incapaz de entender las nuevas manifestaciones artísticas. Lo que defiende Ortega no es otra cosa que devolver al artista su libertad creadora, una libertad que la masa había condicionado, y por tanto, reiteremos, confundiendo la verdad artística.

Siguiendo esta línea de estudio, nos conviene ahora profundizar el ideario estético de Ortega. Hemos dicho antes que, para la mayoría, el goce estético residía en ver reflejadas las pasiones y acciones humanas en la creación artística, es decir, en que el drama del objeto artístico pueda extrapolarse a sentimientos meramente humanos, con la simpleza que esto conlleva. Por tanto, al entrar en una valoración del arte a partir de estos factores, lo que estamos haciendo en realidad es huir del verdadero goce artístico. Esta será la idea latente del ensayo de Ortega y Gasset, la de independizar la concepción

del arte de la identificación sentimental. La dimensión humana en el arte no hace otra cosa que entorpecer su significado.

“Productos de esta naturaleza sólo parcialmente son obras de arte, objetos artísticos. Para gozar de ellos [...] basta con poseer sensibilidad humana y dejar que en uno repercutan las angustias y alegrías del prójimo¹”

Ortega defiende continuamente en su ensayo que todo es una cuestión de ajuste óptico; el goce estético depende de cómo es la mirada que concibe la obra de arte. Para dar muestra de ello, el filósofo nos presenta el ejemplo de un jardín visto desde una ventana. Lo más lógico y sencillo es que nuestra mirada atraviese el cristal, sin detenerse siquiera en él para acomodar nuestro campo de visión en el jardín. Sin embargo, y no sin esfuerzo, podemos dejar atrás la visión del jardín si atrasamos nuestra mirada y la detenemos en el vidrio. Seremos capaces entonces de concebir una materia que antes nos era inadvertida: la esencia de un contexto, mientras la realidad queda en un segundo plano confuso y borroso. Es la misma mirada que hemos de aplicarle a una obra de arte. Si el lector pretende identificarse con las acciones de los personajes y con ello conmoverse, no estará realmente observando una obra de arte, porque tales acciones sólo serán capaces de conmover si se toman como reales. Ortega señala de este modo que, cuanto menos real sea el objeto, más artístico será. El arte pues, se encuentra en la transparencia, en el vidrio que separa el jardín de nuestros ojos. La incapacidad de la masa de observar aquello que realmente hace artístico a un elemento es la explicación de por qué el arte del XIX fue tan popular. De este modo entramos en una sensibilidad artística distinta, la que nos llevará a una concepción más pura del arte. Una dimensión que prescinde de aquello que acerca la obra a lo real y humano. Así pues, el arte nuevo seguirá la tendencia de evitar las formas reales y definidas, para en cambio considerar el

¹ Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte/Ideas sobre la novela*. Madrid: Castalia. 2009, Pág. 77-78.

arte como un juego, una esencial ironía que tiene como finalidad la de deshumanizar el arte.

“Se dirá que para tal resultado fuera más simple prescindir de estas formas humanas y construir figuras del todo originales, pero esto es, en primer lugar, impracticable. En segundo lugar –y ésta es la razón más importante- el arte del que hablamos no es sólo inhumano por no contener cosas humanas, sino que consiste activamente en esta operación de deshumanizar [...]. No se trata de pintar un hombre completamente distinto de un hombre, sino de pintar un hombre que se parezca lo menos posible a un hombre².”

Deshumanizar el arte consiste en romper las formas realistas, que son monolíticas y sólidas. Hay que huir de esto para encontrar la esencia del arte, que consiste, como ya se ha dicho, en desmontar y manipular la realidad. El arte debe representar una idea, ironizar sobre sí mismo, alejándose de la seriedad de la vida.

1. LUIGI PIRANDELLO

Luigi Pirandello (Agrigento, 1867- Roma, 1936) fue un escritor, dramaturgo y un narrador con una capacidad innovadora inigualable. Su literatura se centra sobre todo en el análisis de la identidad humana, una identidad múltiple y cambiante. Huye por tanto del establecido naturalismo del XIX para centrarse en una realidad, la humana, mucho más compleja de la que el siglo anterior nos tenía acostumbrados. Podríamos resumir su pensamiento en una pregunta: ¿Quién es el hombre?, una pregunta que podemos contestar con el título de una de sus últimas novelas: *uno, ninguno, ciento mil* (1927), una obra que él mismo consideraba <<su testamento literario>> y que por tanto, después de su publicación <<debería callar para siempre>>³.

² Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte/Ideas sobre la novela*. Madrid: Castalia. 2009, Pág. 90

³ Pirandello, Luigi, *Uno, ninguno, cien mil*. Madrid: Acantilado. 2004.

Ya en 1908, publica dos ensayos, *El humorismo y Arte y ciencia*, donde ya el autor nos muestra la posibilidad del arte en reflejar las múltiples contradicciones humanas. En 1904 publica su novela más conocida, *El difunto Matias Pascal* y, en 1921, su obra dramática *Seis personajes en busca de autor*, donde sus ideas se reflejan con mayor claridad encima del escenario; una reflexión sobre cuál es la verdadera ficción, una reflexión de los mismos personajes que él ha creado, que especulan sobre su propia esencia. Una constante ironía, un juego entre lo real y lo ficticio, entre la verdad y la mentira serán las bases de su discurso. Así pues, nuestro análisis versará sobre la presencia de todos estos elementos que hacen de Pirandello, ganador del premio Nobel de literatura en 1934, uno de los autores más controvertidos de la historia de la literatura.

Uno de los dramas en que Pirandello realiza los objetivos citados anteriormente –es decir desmontar y manipular la realidad–, que nos interesará para establecer más adelante una conexión con Unamuno, fue *Seis personajes en busca de autor*. Podemos considerar esta obra como un auténtico drama de ideas. Sin embargo no fue aquí donde nos encontramos con la primera aportación pirandelliana hacia su poética innovadora. Para encontrar sus precedentes, dentro de la obra de Pirandello, nos remontamos a un grupo de cuentos entre los cuales hay uno que tiene particular importancia, titulado *La tragedia de un personaje*.

Pirandello fue un autor que se decantó siempre más por la narrativa que por el teatro, pero a raíz de su éxito, tardío, como dramaturgo, sobre todo por la ya nombrada tantas veces *Seis personajes en busca de autor*, la crítica se empezó a interesar por su vertiente como autor de relatos, llegando a preferirla a sus obras teatrales, exactamente en 1921, cuando se empezó a representar la obra. Pirandello, entonces, decidió recopilar

sus cuentos; el recopilatorio más famoso se titula *Cuentos por un año* que contiene efectivamente, como expresa su título, 365 cuentos.

En *La tragedia de un personaje* nos encontramos ante una frontera difusa entre realidad y ficción. El autor, que aparece como personaje en su propio cuento, narra que todos los domingos recibe en audiencia a diversos personajes, cada uno con un drama personal. Podemos observar entonces la gran ironía que nos presenta el autor, porque no podemos marcar una línea divisoria entre ambos mundos; éstos convergen en el cuento de tal manera que no podemos afirmar qué es ficción o qué no, si el propio autor, que debería ser real, es un personaje más, o los personajes, que deberían ser ficción, están dotados de una personalidad real tan marcada que los aleja de su condición ficticia.

El caso es que todos los personajes que acuden a su audiencia parecen desesperados. Él decide cuáles acepta y cuáles no, les pide un orden en su consulta, etc. En definitiva, infinitos personajes en busca de ser, y nada más.

En un momento del relato, uno de estos personajes, muy anciano, Icilio Saporini, después de esperar pacientemente su turno, entra en el estudio del escritor y le expresa su deseo de morir y se encomienda al autor para que ejecute su destino. Pirandello le complace haciéndolo morir en un cuento al que tituló *Música vieja*.

Pero si hay un personaje que verdaderamente nos interesa porque en él se reflejan las aspiraciones de ser un ente con vida, ese es el doctor Fileno. Narra el autor que lo descubrió en una novela que lo tuvo hasta altas horas de la noche despierto. Decía la historia que el tal Fileno tenía un método para ser feliz, que consistía en concebir el presente como si fuera pasado, como si cambiáramos de perspectiva la realidad. De este modo, las preocupaciones del presente quedaban en el recuerdo inmediatamente, proporcionándole la paz. De este su método, dice Pirandello, Fileno

había hecho una *gafa de larga vista invertida*, así, todas las cosas que observaba le parecían pequeñas y lejanas.

Pirandello creía que del personaje del doctor Fileno se podía hacer una obra maestra, sin embargo, el autor que lo trató no había sido consciente de lo que tenía entre manos. Fileno era un personaje que había sido capaz de tomar él mismo las riendas de la historia donde era el protagonista, pero que sin embargo había acabado por someterse a la escasa fantasía de su autor. Tal vez esta había sido la razón por la que se presentó en el despacho de Pirandello, reivindicando que él era un ser vivo, *más que esos que respiran y van vestidos, tal vez menos reales, pero más verdaderos*⁴. Esta es la razón por la cual le pide a Pirandello que le otorgue la vida que su autor ha sido incapaz de darle.

Como se ve, la fantasía tiene un papel fundamental en este juego entre ficción y realidad. Dice Pirandello que *la natura se sirve de ella para proseguir con su obra de creación*⁵. Por tanto, podemos hacer la distinción entre dos categorías de seres, los que han nacido fecundados en el vientre de una mujer y los que lo han sido por la Fantasía. Para Pirandello se puede venir al mundo a partir de estas dos maneras. Personajes como el doctor Fileno o el Padre en *Seis personajes en busca de autor*, reivindicarán la superioridad de su condición, la de haber nacido a través de la capacidad humana creadora y artística. En el prefacio a los *Seis personajes en busca de autor* Pirandello afirma que

“El misterio de la creación artística es un misterio idéntico al del nacimiento de una criatura. Una mujer puede desear, cuando ama, ser madre, pero el deseo en sí mismo, por intenso que sea, no basta. Un buen día se dará cuenta de que ha concebido, sin que haya podido advertir con certeza cuándo sucedió. Del mismo modo un artista, simplemente viviendo, acoge en su interior gérmenes de vida y, sin que pueda decir nunca ni cómo ni por qué, en un momento dado, uno de estos gérmenes vitales se le insinúa en la fantasía

⁴ Pirandello, Luigi. *Seis personajes en busca de autor*. Madrid: Cátedra, 2011. Pág. 106

⁵ *Ibidem*, p.106

hasta convertirse en una criatura viva, en una esfera de vida superior a la voluble existencia cotidiana”⁶.

Si se considera a los personajes como superiores a los humanos es, en boca del doctor Fileno, porque *quien tiene la suerte de haber nacido personaje vivo puede incluso reírse de la muerte*. Esta es la idea básica que se quiere transmitir, la suerte de inmortalidad de los personajes. El autor morirá, incluso puede quedar en el olvido a lo largo de los años, pero los personajes vivirán para siempre, cada vez que alguien lea su historia. Este afán por la vida eterna es lo que conduce a autores como Unamuno y Pirandello a pasar a ser personajes de sus historias, porque así, aunque muera la carne, no lo hará su personaje y ellos vivirán entre las líneas de sus creaciones literarias. Sin embargo, aún con este <<privilegio>>, los personajes están condenados a los designios del autor porque es éste el encargado de darle la vida y la libertad. Por eso, Fileno quiere escapar de las garras de un autor que lo ha atrapado en una obra estúpida y lo condenará a desaparecer, a ser olvidado. Y esta es la tragedia de los personajes, el no poder escapar voluntariamente de un camino que les acorta los pasos, un camino sin trascendencia, de palabras y papel, papel y palabras⁷. En cambio, un humano sí que puede huir de situaciones donde no se adapta, es libre de tomar sus decisiones y no está sometido a los designios de otro ser. De aquí nace la rebeldía de muchos personajes, del mismo modo que un creyente se puede rebelar contra Dios si considera que por su mano el hado de su vida no es apetecible, porque se consideran seres vivos, menos reales que los que se pasean por las calles, pero más verdaderos. Los destinos de los humanos y de los que han nacido de la mano de la Fantasía son distintos pero ambos están condenados, los primeros a la vida caduca, los segundo a repetir infinitamente, como un

⁶ Pirandello, Luigi. *Seis personajes en busca de autor*. Madrid: Cátedra, 2011. Pág.84

⁷ Fileno en la *Tragedia de un personaje*: “estar condenado a desaparecer injustamente, a ahogarme en este mundo de mentira, donde no puedo respirar ni dar un paso, ¡porque todo es falso, postizo y enrevesado! ¡Palabras y papel! ¡Papel y palabras!

tiovivo que no se detiene nunca, su drama, como los seis personajes que buscan un autor en la obra teatral de Pirandello.

1.1. SEIS PERSONAJES EN BUSCA DE AUTOR

A pesar de que Pirandello prefería la narrativa a la opción dramática, a la que consideró, en primera instancia, como una pequeña pausa en su labor como novelista, fue en este género donde el autor pudo gozar de un mayor éxito.

Ya en 1910 empezó a dedicarse con cierta frecuencia al género dramático, y en 1916 ya lo hizo de manera más continuada y fue a partir de *Seis personajes en busca de autor* (1921) cuando el teatro ocupó toda su creación artística. Una de las razones por la cual se explica su tardía vocación dramática fue de carácter práctico. Hemos visto y reiterado que Pirandello siempre fue un autor que huyó del naturalismo y del realismo, ensimismado en que la creación artística debía versar sobre un juego de la realidad, manipularla y tergiversarla para quitar cualquier ápice de realismo para formar un baile de ideas. Así pues, Pirandello tal vez encontraba más dificultad para plasmar sus inquietudes de carácter anti-naturalista encima de un escenario que en un relato. La aversión del autor hacia el naturalismo, la vemos reflejada en estas palabras del mismo autor en el prefacio:

“Hay ciertos escritores (y no son pocos) que sí sienten esa atracción y, complacidos, nada más buscan. Son escritores de naturaleza fundamentalmente histórica.

Pero hay otros que, al margen de esta atracción sienten una necesidad espiritual más profunda, en virtud de la cual no admiten figuras, hechos o paisajes que no estén, por decirlo así, embebidos de un particular sentido de la vida mediante el cual adquieran un valor universal. Son escritores de naturaleza fundamentalmente filosófica

Yo tengo la desgracia de encontrarme entre esos último⁸”

En el <<prefacio>> de la obra⁹, Pirandello nos explica cómo la Fantasía conduce a su casa a toda una familia, la misma familia que protagonizará el drama. Volvemos pues, a la misma idea que se nos presentó en el relato *La tragedia de un personaje*; la labor de Pirandello no cambia, él recibe en audiencia a los personajes que la Fantasía trae hacia él. Ya desde el primer momento, deducimos que la familia tiene su propio drama: un padre *de ojos esquivos y mortificados*, una mujer *con apariencia de viuda, enlutada*, una niña y un niño de su mano, de cuatro y diez años respectivamente, una muchacha, *toda ella un temblor, con desdén arrogante y procaz hacía aquel viejo mortificado*, y un joven de veinte años *encerrado en sí mismo, como si a todos despreciara*¹⁰. El personaje del padre explica que *el autor que nos dio la vida, luego no quiso, o materialmente no pudo, conducirnos al mundo del arte. Un verdadero crimen [...]*¹¹”

Pirandello considera que ya ha molestado bastante a sus lectores con historias de personajes desgraciados y que no sería conveniente darles vida y por tanto seguir acongojándolos más con la historia de toda una familia ahora. No obstante Pirandello no se considera capaz de negarle la vida a una familia que ya tiene una propia, que ha sido capaz de escapar de las líneas de una narración y pese a ello continuar viviendo. Entre la encrucijada, la Fantasía otorga a Pirandello la siguiente solución:

“¿Y por qué no presento [...] este novísimo caso de un autor que se niega a dar vida a algunos de sus personajes, criaturas vivas de sus fantasía y el propio caso de estos personajes que, habiéndoles ya sido infundida la vida, no se resignan a quedar excluidos

⁸ Pirandello, Luigi. *Seis personajes en busca de autor*. Madrid: Cátedra, 2011. Pág. 85

⁹ Pirandello divide *Seis personajes en busca de autor* en dos partes: La primera, un prefacio escrito en prosa y *a posteriori*, fruto de las críticas que despertó la obra y que le servirá a modo de introducción. La segunda ya es el texto teatral.

¹⁰ Adjetivos calificados por el mismo autor. *Ibíd*em, p. 84.

¹¹ Pirandello, Luigi. *Seis personajes en busca de autor*. Madrid: Cátedra, 2011. Pág. 112

del mundo del arte? [...] Dejémoslos entonces que acudan donde acuden habitualmente los personajes dramáticos para cobrar vida: a un escenario. Y veamos qué sucede con todo ello”¹².

A partir de este razonamiento Pirandello puede crear la obra. Lo primero que hace el autor es observar cómo son estos personajes y cómo se comportan. Ya desde una rápida mirada hacia ellos puede observar que estos personajes le proporcionarán *un nuevo género de perspectivas*, porque huye de la tradicional jerarquía del reparto dramático que divide a los personajes en protagonistas y figurantes, dando a los primeros un estamento superior y a los otros uno inferior. Pirandello en cambio renuncia a la jerarquía ya citada: lo que distingue a sus personajes no es la función de protagonista y de figurantes, sino el nivel de consistencia con que los ha moldeado el autor. Así, dice Pirandello, que hay personajes que son artísticamente más acabados que otros, como el Padre y la Hijastra que llevan el peso del drama, mientras el Hijo sólo dispone de un carácter reactivo a todo movimiento familiar y la Madre –afirma Pirandello– *aparece como una víctima resignada con sus dos criaturas que no poseen casi consistencia alguna más que su pura apariencia y que necesitan que se les lleve de la mano*¹³. Por tanto cada uno se comportará según la conformación de su personaje, siendo este su drama. Son personajes muy fuertes que han conseguido huir de las páginas escritas, que persisten en su afán de vida, pero que sin embargo estarán sometidos a la dimensión inamovible del diseño de su carácter.

Llegados a este punto, deberíamos exponer entonces lo que un drama supone para un personaje:

¹² Pirandello, Luigi. *Seis personajes en busca de autor*. Madrid: Cátedra, 2011. Pág.87

¹³ *Ibidem*, p. 90

“Todo fantasma, toda criatura artística, ha de poseer, para existir, un drama propio, es decir, un drama del que él sea el personaje. El drama es la razón de ser del personaje, es una función vital necesaria para su existencia”¹⁴.

Una vez Pirandello ha recogido el drama de los personajes, hará con ellos una situación que les resultará <<imposible>> de concebir, es decir, otro drama distinto. Dicho de otra manera, Pirandello toma de los personajes su <<ser>> pero les da otra <<razón de ser>> distinta a la original. Esto supone un desamparo existencial terrible para ellos porque les resulta inimaginable concebirse de un modo distinto al que han sido conformados. Este drama no es otro que el de andar en busca de un autor, el de sentirse rechazados, y será este mismo drama por el cual, sin saberlo los personajes, tendrán existencia propia. Será interesante por tanto, ver cómo se comportarán los personajes ante esta nueva dimensión que Pirandello les ha otorgado. El Padre sufrirá su nuevo drama de una manera fatal, y su actitud natural será la de rebelarse ante su nueva condición. A la Madre, que no tiene una conciencia de ella misma como <<personaje>>, no le interesa cobrar vida porque toda ella es un cúmulo de sentimientos continuos. Ella cree que de este modo, huirá del <<papel>> que tiene asignado, sin saber que esta actitud suya no es otra que la asignada por su <<papel>>.

Nos encontramos en un teatro, con las luces abiertas y el telón levantado. Delante de nuestros ojos podemos observar un escenario con dos escaleras que lo comunican con el patio de butacas. No se observan ni decorados ni adornos de ningún tipo, como si no se estuviera representando obra alguna. Encima de él encontramos bastantes sillas, mesas y a un tramoyista que trabaja por allí. La sensación que cualquier espectador debe tener es la de no encontrarse delante de una representación teatral sino más bien a su preparación.

¹⁴ Pirandello, Luigi. *Seis personajes en busca de autor*. Madrid: Cátedra, 2011. Pág. 91.

Toda esta situación no es en vano: Pirandello busca crear en el espectador un estado de confusión y, a su vez, de alerta; no sabe lo que puede pasar porque lo que tiene delante de sus ojos no es normal. Lo que sucederá a continuación es lo que un lector previo de la obra, y no el espectador en sí, se espera: la misma familia que se presentó ante los ojos de Pirandello pidiéndole que les diera vida aparece en el teatro, delante de los espectadores y de los actores, que en ese momento se encontrarán arriba del escenario ensayando una obra del mismísimo Pirandello titulada *El juego de los papeles*.

Es en este momento cuando la tan buscada confluencia entre realidad y ficción que tanto busca el autor empieza a realizarse. Pirandello considera que la persona que quiera representar *Seis personajes en busca de autor* debe tener muy presente que, de ningún modo, los <<actores>> de la obra y los <<personajes>> deberán confundirse y, para que esto no ocurra, Pirandello, en una acotación, nos da una opción de caracterización, que no es otra que el uso de máscaras para los <<personajes>>:

“[...] el método que yo entiendo más eficaz e idóneo será el uso de máscaras para los PERSONAJES [...] Así, los personajes no deberán aparecer como FANTASMAS, sino como realidades creadas, construcciones inmutables de la fantasía: más reales y consistentes en definitiva que la voluble naturalidad representada por los ACTORES de la compañía. Las máscaras ayudarán a ofrecer la impresión de que se trata de figuras construidas por la voluntad de un artífice, fijas e inmutables cada una de ellas en su propio sentimiento fundamental: el remordimiento en el PADRE, la venganza en la HIJASTRA, el desdén en el HIJO, el dolor en la MADRE, con lágrimas perennes de cera en sus ojeras lívidas y en sus mejillas [...]”¹⁵.

Si Pirandello pone tanto empeño en diferenciar los unos con los otros es porque sabe que ha creado una atmosfera de realidad inestable; los <<actores>> de la obra, que tienen la función de ser ficción, en la representación se aproximan a la realidad del espectador, se encuentran en el mismo nivel, pero sin dejar de ser ficción por completo,

¹⁵ Pirandello, Luigi. *Seis personajes en busca de autor*. Madrid: Cátedra, 2011. Pág. 108

porque no podemos olvidar que lo suyo se trata de un papel. En el mundo del teatro, cuando un actor sube encima de un escenario, deja su vida, sus costumbres, su realidad toda, para interpretar un papel que tiene asignado y, para ser un buen actor, tiene que olvidarse por completo de lo que le ocurre cuando se encuentra fuera de escena. En la obra, esta distinción se hace patente en las escaleras laterales que conectan el escenario con la platea.

Esto es muy significativo, porque cuando los <<Actores>> ven aparecer a la familia por el patio de butacas, verán que ante la tímida entrada de ésta, se aproxima lentamente hasta donde se encuentran ellos, el <<Padre>> en cabeza, que sube las pequeñas escalerillas hasta llegar al escenario, mientras que el resto de su familia se detiene ante los primeros peldaños y, más atrasado, el <<Hijo>>. Evidentemente todo es simbólico, Pirandello nos quiere explicar de este modo que la familia está buscando darle sentido a su <<razón de ser>>, ellos quieren vivir encima de un escenario, su <<vida>> no se encuentra más allá de la representación, pero se acercan con miedo a su destino. Por eso el <<Padre>> es quien asume su responsabilidad de guía, y es el primero en subir o en entrar a lo que podríamos llamar la “realidad de los <<Personajes>>”, su realidad, nuestra ficción. Así pues, mientras el <<Padre>> se hace cargo de su responsabilidad, el resto aguarda, con miedo, y más alejado, el <<Hijo>>, que no quiere subir, porque reniega de su familia y, por tanto, de su condición; sin embargo, no abandona jamás el grupo, y no puede ser otro modo, porque está condenado a hacerlo siempre; esta es la tragedia de los personajes, la condena a repetir eternamente el drama que te han asignado.

Teniendo en cuenta que el <<Director>> tiene que parecer lo más próximo a la cotidianeidad posible, su reacción sería la natural en un hombre cuerdo real, la de tomar por loco al <<Padre>> cuando éste aparece ante sus ojos exponiéndole su drama. Y así

es. Buscando la aprobación de los <<Actores>> en su discurso, no se toma en serio las palabras del <<Padre>> que, ante esta situación, ve la necesidad de reivindicarse, a él mismo y a todos los que, como él, han nacido <<personajes>>, porque, como él mismo describe: *se nace a la vida bajo formas muy diversas*, y una de ellas puede ser la de personaje, un personaje que ha sido fecundado por la fantasía y ha llegado al mundo de su mano.

Tanto él como el resto de su familia, fueron fruto de la fantasía, se les otorgó una vida, la que después, el que debería haber sido su autor no logró convertirla en arte, nunca escribió su historia, y los personajes acabaron abandonados. Ellos consideran un <<crimen>> lo que les sucedió, porque consideran que tienen derecho a vivir, como también consideran una fortuna haber nacido personaje, porque sólo a ellos, se les ha dado el don de vivir eternamente, cada vez que alguien abra las páginas que tienen escrita su historia. Sin embargo esta familia está desamparada, tienen vida, la que la fantasía les ha dado, pero carecen de historia.

Entre el discurso reivindicativo, el <<Padre>> hace referencia a Sancho Panza y a don Abbondio¹⁶, se pregunta quiénes fueron éstos. Fueron personajes que no necesitaron tener unas dotes extraordinarias para ser recordados; el simple hecho de ser la criatura de un autor ya les valió para ser inmortales. Son nombres sin carne y sin piel, y que sin embargo vivieron, como vivieron en su tiempo sus autores, y lo siguen haciendo hoy en día, y continuarán viviendo siempre que existan lectores para su historia. Se les ha otorgado el don de la vida eterna, a la que sólo optan los frutos de la fantasía. Nuestra pequeña familia de seis miembros busca esta misma suerte y por ello, a un autor capaz de escribir su historia.

¹⁶ Don Abbondio es uno de los personajes principales de la obra de Alessandro Manzoni *I promesi sposi* (traducido en español como *Los novios*), una novela histórica del siglo XIX.

Otra de las divergencias que se producen entre la familia y los miembros de la compañía teatral se produce en la definición de lo que para ellos es la representación dramática. La compañía defiende que lo que ellos tratan de hacer es una ilusión dramática, una ilusión de la realidad. El <<Padre>> reniega totalmente de esta definición que se da a la representación dramática; considera que esto que para los hombres no es más que una <<ilusión>> para él y su familia, es la única realidad que poseen, y por tanto su única verdad, la única certeza que tienen de ellos mismos, su existencia real.

El personaje del <<Padre>> habla en nombre de todos los personajes, es el portavoz, la figura de la reivindicación y acepta hasta tal modo este papel suyo que es capaz de desafiar a los hombres, cuando le pregunta al <<Director>> “¿quién es usted?”. Esta pregunta es muy interesante; mediante ella, el <<Padre>> vuelve a poner sobre la mesa el hecho de que tal vez un personaje no sea tan real como un hombre, pero si más verdadero.

“[...] un personaje, en cualquier circunstancia, puede preguntar a un hombre: <<¿Quién eres?>>. Porque un personaje posee en verdad una vida propia, una naturaleza propia, por lo cual siempre es *alguien*. Mientras que un hombre, [...] así, en general, puede ser *nadie*. [...] Si vuelve a pensar en aquellas ilusiones que ahora ya no le parecen lo que, en tiempo atrás fueron para usted, ¿no le da la impresión de que se hunde, no sólo este entarimado, sino la tierra que bajo sus pies, de que pierde apoyo cuando cae en la cuenta de que asimismo usted, tal como ahora se percibe, toda su realidad de hoy en día, tal cual es, está destinada a parecerle mañana una ilusión?”¹⁷.

Para acabar afirmando:

“[...] Sólo quiero hacerle ver que si nosotros [...] no poseemos otra realidad más allá de la ilusión, no estaría de más que también usted desconfiara de su propia realidad, de la

¹⁷ Pirandello, Luigi. *Seis personajes en busca de autor*. Madrid: Cátedra, 2011. Pág. 158

que hoy respira y palpa en sí mismo, porque, al igual que ayer, está destinada a revelársele mañana como una ilusión”¹⁸

El mensaje del <<Padre>> es claro: se considera más real y más verdadero por el simple hecho de que su realidad se mantiene inamovible, intacta, eterna. Los hombres se consideran reales, sin embargo están cargados de ilusiones, ilusiones que modifican con el paso de los años y que muchas de ellas jamás se hacen realidad. Y esto es lo que el <<Padre>> nos quiere mostrar, ¿por qué un personaje es una ilusión si su realidad está exenta de las mismas?

No obstante, lo que aquí el <<Padre>> considera un triunfo de los personajes por encima de los hombres, yo lo observo como una tragedia, porque los personajes, no tienen ilusiones porque se les ha vetado esta opción, del mismo modo que no pueden tomar decisiones ni pueden huir de su destino. Están condenados a esta rutina infinita, a repetir la misma historia lector tras lector, y es la resignación su única manifestación de rebeldía. Por eso es importante que un autor sepa apreciar el material que la Fantasía le pone ante los ojos, porque este buen autor simplemente se limitará a escribir según sus personajes, y no al revés, donde sus personajes actúan según su autor.

Pirandello juega, juega con nosotros todo el rato y el mecanismo para hacerlo es difuminar la frontera entre la realidad y la ficción. En la obra la realidad vendría representada por el público y los actores de la compañía y la ¿ficción? sería representada por los <<Personajes>>, que no aceptan esta etiqueta que la humanidad les cuelga.

Uno de los momentos donde más presente se encuentra esta línea difusa entre un mundo y otro es en el final. La catarsis es extrema porque el drama es más presente. Veremos que el <<Hijo>> quiere huir de todo pero una fuerza invisible se lo impide y,

¹⁸ Pirandello, Luigi. *Seis personajes en busca de autor*. Madrid: Cátedra, 2011. Pág. 159.

tal vez sea porque en este momento su papel, que durante la obra había pasado por un segundo plano completo, cobra una importancia considerable, el espectador (o el lector mismo) se identifica más con el drama. El desenlace es tremendo, trágico por inevitable. El <<Hijo>> nos cuenta un drama pasado, una acción que ya habría ocurrido: el <<Muchacho>> observa, detrás de unos árboles, con ojos de loco a su hermana ahogada en la alberca y, posteriormente, detrás de esos árboles, un disparo, y la muerte del <<Muchacho>>.

Entre el revuelo que se forma en el escenario, se debate entre los actores de la compañía (los <<Personajes>> son conscientes de la realidad de los hechos) si lo que ha ocurrido es realidad o es mero espectáculo. Es entonces cuando el <<Director>> ordena que se apaguen las luces del teatro y que descienda el telón. Detrás de este, una bombilla que se enciende y unas sombras que se proyectan; son las de los <<Personajes>> excepto la de la <<Niña>> y la del <<Muchacho>>. Ante esto el <<Director>> huye aterrorizado. ¿Era realidad o es parte de la ficción la muerte de los dos hermanos?

Hemos podido ver que la familia de personajes, en la obra de Pirandello, no está interpretando su historia sino que se encuentra en busca de alguien que les pueda otorgar una. Sin embargo, el destino de los <<Personajes>> sigue intacto, y por tanto su desenlace, incluso cuando no están representando su historia. Por tanto, ¿es más real la muerte del <<Muchacho>> o de la <<Niña>> si no se encuentra dentro de los límites de la ficción? Todo es un juego, un juego de ideas, de realidad, de ficción y nada más.

1.2 EL DIFUNTO MATÍAS PASCAL

Aunque es con *Seis personajes en busca de autor* donde podemos encontrar más coincidencias con *Niebla* de Unamuno para darnos cuenta del camino análogo que tomaron los dos autores, nos adentraremos un poco también en esta novela, *El difunto Matías Pascal*, porque también podemos encontrar varias semejanzas para el análisis.

Con esta obra, Pirandello sigue su lucha contra la novela realista, quiere superar el modelo del XIX y, para mayor ironía, lo hace de la mano de la novela, el mismo género donde el corriente realista-naturalista había encontrado su mayor expresión. Con ello podemos observar que Pirandello quiere jugar con los mecanismos de la narrativa decimonónica y, por ejemplo, sustituye al narrador omnisciente en 3ª persona por un narrador-protagonista, que duda en todo momento, inseguro del rumbo que su vida está tomando. Pirandello crítica el naturalismo porque no considera que la realidad que se intenta mostrar en ella sea la verdadera; la realidad que defiende el autor italiano es una realidad que está en constante cambio.

En la novela no sólo nos encontramos con un discurso literario sino también un discurso sociológico. Los personajes están constituidos por un *yo* determinado por la sociedad y, aunque no estén satisfecho con su vida, no la pueden cambiar.

Es el azar, la fortuna, la que permitirá al protagonista poder huir de su realidad social, abandonar a su esposa y a su suegra, y poder cambiar su identidad. Pero vamos a ir paso a paso. La vida de Matías Pascal se ve afectada por un par de tragedias que le trastocarán por completo. Primero, Matías pierde sus dos hijas mellizas al poco de nacer, él mismo explica:

“Una se me murió pocos días más tarde; la otra quiso darme tiempo, en cambio, para que le tomara cariño, un cariño que le di con todo el ardor de un padre que, no teniendo nada más, hace de su criaturita el único fin de su vida”¹⁹.

Y las desgracias para Matías no terminan aquí, justo después nos cuenta que la muerte de su hija vino acompañada por otra:

“Se me murió al mismo tiempo que mamá, el mismo día, casi a la misma hora. Yo ya no sabía cómo repartir mis cuidados y mi pena”²⁰.

Después de todo esto, la vida de Matías Pascal cambia. No soportará más las discusiones entre él, su esposa y su suegra, y decide abandonar su pueblo por unos días. Es entonces cuando el azar entra a formar parte de la historia. Nuestro personaje, un inexperto jugador de la ruleta, gana en el casino de Montecarlo ochenta y dos mil liras, y con ellas, piensa volver a casa y recuperar su antigua vida, en especial la *Stìa*, una finca con un molino que había sido propiedad de su familia pero que sin embargo las deudas le habían hecho desprenderse de ella.

Una vez decide regresar, y con una cantidad de dinero considerable, Matías lee en un diario local una noticia que le cambiará la vida para siempre: la de su propia muerte.

“Todavía tenía el periódico en las manos [...] y mis ojos fueron a dar en un <<SUICIDIO>> escrito así, en negrita.”²¹.

La noticia decía que el cadáver del propio Matías había sido encontrado en la acequia del molino de la *Stìa* y en avanzado estado de descomposición. *La causa del suicido*, contaba la noticia, *dificultades económicas*.

¹⁹ Pirandello, Luigi. *El difunto Matías Pascal*. Madrid: Cátedra, 1998. Pág. 119.

²⁰ *Ibidem*, p. 119.

²¹ *Ibidem*, p. 143

Entre la conmoción de la noticia y las dudas que le asaltaban la cabeza, nuestro personaje opta por la siguiente decisión:

“El salto que di al bajar del vagón resultó providencial: como si al saltar mi cabeza se hubiera sacudido aquel estúpido propósito, de pronto se me encendió una luz... ¡pues claro, mi liberación, mi libertad, una vida nueva! [...] Estaba muerto, ya no tenía deudas, ya no tenía mujer, ya no tenía suegra. A nadie: ¡libre!, ¡libre!, ¡libre! ¿Qué más quería?”²².

Podemos observar entonces, que lo único que quiere Matías Pascal es huir de su realidad, la que le imponía el convenio social y a la que tenía que volver, pero ahora se le presentaba la oportunidad de poder abandonar su antigua vida. Ansía su libertad, la suya propia; una libertad que la tenía privada en su pueblo. Matías cae en la cuenta de que tiene que cambiar la identidad para poder ser libre, y así se narra en la obra:

“Hay que pensarlo bien. Tengo que encontrar un nombre por lo menos, tengo que encontrarlo en seguida [...]. Veamos. ¿Cómo puedo llamarme?”²³.

Después de este razonamiento, Matías Pascal se convierte en Adriano Meis, un hombre nuevo al que dota de un pasado y de una vida, una nueva identidad para esconder la suya y pasa a considerarse a él mismo como un *forastero de la vida*.

Sin embargo, la incertidumbre de Matías se traduce en dudas, unas dudas constantes y tiene miedo a ser descubierto. Tantas son las dudas de Matías (ahora ya Adriano Meis), que incluso duda de sí mismo, de si realmente está vivo o no. La duda se convierte en existencial:

“<<A ver>>, pensaba yo, <<a ver si aún resultará que me he ahogado de verdad en la *Stia*, y yo aquí haciéndome ilusiones de estar todavía vivo...>>”²⁴.

²² Pirandello, Luigi. *El difunto Matías Pascal*. Madrid: Cátedra, 1998. Pág. 145.

²³ *Ibidem*, p. 148.

Lo que hace Pirandello es un experimento, un experimento literario y filosófico, un experimento formado a partir de una hipótesis: ¿puede un hombre cambiar su identidad? Si decimos que es un experimento filosófico es porque el lector se encuentra, dentro de la ficción literaria, ante un hombre aparentemente real. Ya no es como en los *Seis personajes en busca de autor*, donde el lector puede considerar más fácilmente como inverosímil el hecho de que unos cuantos entes de ficción tomen un carácter real. La diferencia es que al personaje de Matías le suceden acontecimientos verosímiles para el lector, lo que ayudará a una mayor reflexividad por su parte, a empatizar más fácilmente con él, aunque es indudable que, si entramos en el juego de Pirandello en *Seis personajes en busca de autor*, este carácter empático también existe. La novela, sin embargo, nos ofrece también un experimento literario, ya que el cambio de identidad del protagonista es un desafío a la cadena determinista del principio de causa-efecto, sobre el cual se basaba la novela naturalista.

No obstante, el experimento fracasa, queda suspendido en el aire. Un hombre no puede cambiar su identidad en una sociedad tradicional, ya que por ejemplo, Adriano Meis, no podía disponer de documentos oficiales. Matías quiere regresar a su pasado y no puede porque la sociedad ya no lo acepta y, consecuencia de ello, el personaje queda colgado de un limbo de intrascendencia, un limbo que se encuentra entre Adriano Meis y Matías Pascal. Nuestro protagonista verá peligrar su nueva identidad y decide escapar de su nueva realidad, fingirá un suicidio, la misma muerte que le deparó el azar en su “anterior vida”.

²⁴ Pirandello, Luigi. *El difunto Matías Pascal*. Madrid: Cátedra, 1998. Pág. 191.

“Volví al puente, encorvado, con sigilo. Me temblaban las piernas, y parecía ir a estallarme el corazón. Escogí el punto menos iluminado por las farolas y rápidamente me quité el sombrero, introduje la nota doblada en la cinta, luego lo deposité sobre el pretil, con el bastón al lado; me encasqueté la gorra de viaje que, con su providencial aparición, me había salvado, y ¡pies para que os quiero!, buscando la sombra, como un ladrón sin mirar atrás”²⁵.

La libertad a la que aspiraba el nuevo Matías se ve condicionada por el fantasma de su pasado, una huella imborrable, y por eso fracasa el experimento. ¿Existe libertad para el hombre o estamos tan condicionados por la sociedad que se nos es privada? Es una metáfora sobre el hombre y la convención social: aquel que intente huir de ella no encontrará su lugar en el mundo, porque el mundo es sociedad, y la sociedad una convención irrompible.

Cuando Matías se presenta de nuevo en su pueblo, Miragno, puede observar que la vida, fuera de su burbuja temporal, había continuado. Su mujer, Romilda, se había casado con otro hombre y había tenido un hijo y, aunque Matías tiene la potestad de regresar con su familia, no lo acepta. Por tanto, nuestro personaje se ha quedado sin pasado, en una vida que se ha detenido, una vida muerta, que se traduce en el título de la obra: *El difunto Matías Pascal*.

El final de la obra es tal vez el mejor ejemplo para todo esto que venimos explicando. El propio Matías va a visitarse a él mismo en su propia tumba; pero no es a él a quién va a ver sino a su pasado, traducido en esa tumba que lleva su nombre.

“[...] de vez en cuando me acerco por allí, a verme muerto y enterrado. Algún curioso me sigue de lejos [...] y –reflexionando sobre mi naturaleza y mi condición- me pregunta: - Pero en definitiva, ¿usted quién es, si puede saberse?

Me encojo de hombros, entorno los ojos y contesto:

²⁵ Pirandello, Luigi. *El difunto Matías Pascal*. Madrid: Cátedra, 1998. Pág. 303.

-Ay amigo... Yo soy el difunto Matías Pascal”²⁶

2. MIGUEL DE UNAMUNO

Miguel de Unamuno (Bilbao, 1864 – Salamanca, 1936) fue un escritor, poeta y filósofo español que se caracteriza sobre todo por la reflexión introspectiva en sus obras. El pensamiento de Unamuno atiende a dos preocupaciones: la política²⁷ y la religión. Nos interesa sobre todo la segunda ya que es la que más influye en su literatura.

Unamuno fue un hombre muy preocupado por el sentido de la vida; tanto es así que en 1897 estuvo a punto de suicidarse después de tener una crisis de fe. Su preocupación por la vida lo condujo a una búsqueda de la inmortalidad, de tal modo que tuvo nueve hijos que responden a su preocupación por perpetuar su apellido o el hecho de hacerse personaje de sus novelas para que su figura siguiera trascendiendo a lo largo de los años.

La obra literaria le servirá a Unamuno como un alivio a todas sus preocupaciones, por tanto a menudo se afirma que sus obras son autobiográficas ya que en todas ellas se reflejan sus crisis y sus inquietudes. Problemas como la respuesta a quiénes somos o la personalidad auténtica del individuo aparecen plasmados en sus creaciones literarias, así como la dualidad entre la razón y la fe que poseen muchos de sus personajes que, al igual que él, se sienten divididos. Pero sin duda alguna, sus temas más importantes serán la identidad y la inmortalidad.

²⁶ Pirandello, Luigi. *El difunto Matías Pascal*. Madrid: Cátedra, 1998. Pág. 333.

²⁷ Unamuno fue militante del PSOE y fue desterrado a Fuerteventura durante la dictadura de Primo de Rivera entre 1923 y 1929 y pese a que fue perdonado, no volvió hasta que no se instauró la República, en 1931. Suya es la famosa cita “Venceréis pero no convenceréis” hacia el general Millán-Astray ante su sentencia “¡Mueran los intelectuales! ¡Viva la muerte!” en la ceremonia de la Fiesta por la Raza organizada en la Universidad de Salamanca de la cual Unamuno era rector.

Unamuno se desdobra a menudo en su literatura, su obra *Paz en la guerra* (1897), por ejemplo, es antes una vivencia infantil que no una novela histórica o *Amor y pedagogía* (1902), su primera <<nivola>>, ya plantea la lucha entre la razón y la fe, entre la pasión y el intelectualismo.

La obra de Unamuno es un reflejo de su crisis de 1897, donde se da cuenta de que la razón es insuficiente ya que no le otorga respuestas a sus dudas existenciales.

Un gran ejemplo de todo lo que venimos comentando lo encontramos en *Niebla* (1914), donde el protagonista, Augusto Pérez, está repleto de las dudas unamunianas que venimos exponiendo y lo llevan a plantearse el suicidio –otra muestra de este desdoblamiento de Unamuno con sus obras–. A continuación vamos a ver las características de esta obra, *Niebla*, y cómo Unamuno plasma todas sus preocupaciones en sus páginas.

2.1 NIEBLA

Si del mismo modo que Pirandello, con *El difunto Matías Pascal* como mejor ejemplo, quiere regenerar la novela realista, Unamuno se encontrará con el mismo propósito en *Niebla*, una novela atípica en muchos sentidos, la cual nos disponemos a analizar.

Para empezar, el autor no considera que lo que él ha hecho es una novela y por tanto se vale de otro nombre para definir su creación: la llamará <<nivola>>, un nuevo método de estilo narrativo. Unamuno dota a la novela convencional una gran carga de consciencia, repleta de preocupaciones, pensamientos, problemas existenciales, etc. En

definitiva, una novela que pondrá al descubierto los problemas interiores de cada uno, las preocupaciones de la mente y del alma.

En el prólogo, Víctor Goti, personaje de la obra, describirá al protagonista, Augusto Pérez, en qué consiste la <<nivola>> ya que se encuentra con el mismo propósito de Unamuno de escribir una novela distinta.

“-[...] Pero el caso es que en esta novela pienso meter todo lo que se me ocurra, sea como fuere.

-Pues acabará no siendo novela.

-No, será..., será... *nivola* [...]. Así nadie tendrá derecho a decir que deroga las leyes de su género...Invento el género e inventar un género no es más que darle un nombre nuevo, y le doy las leyes que me place. ¡Y mucho diálogo!”²⁸.

Así pues, lo que hace Unamuno en este fragmento de la historia no es más que poner sus inquietudes literarias en boca de uno de sus personajes. Aquí hemos podido observar algunos rasgos de la <<nivola>>, que nos describe Goti en un ejercicio de metaliteratura. Pero el género impulsado por Unamuno va mucho más allá del mucho diálogo y de “meter” en ella todo lo que se le ocurra al autor, sino que tiene otras características más marcadas.

La más clara sería la de los personajes. En las <<nivolas>> encontramos unos personajes que están marcados por dudas existenciales, de algún modo por tanto, son personajes con una gran carga filosófica.

Otra de las cosas de las que nos damos cuenta cuando leemos esta <<nivola>> es que carece de un marco espacial y temporal; esto es debido a que Unamuno no lo ve necesario ya que lo que él pretende es transmitir una idea y por tanto lo ve accesorio.

²⁸ Unamuno, Miguel. *Niebla*. Madrid: Cátedra, 2012. Págs. 176-177.

Sin embargo sí se interesa por un tiempo subjetivo, es decir, el modo en que los personajes viven y llenan su propio tiempo.

Hemos dicho anteriormente que se da mucha importancia al diálogo y, por tanto, a la toma de palabra de los personajes. No solamente aparece una gran cantidad de conversaciones entre los personajes sino que también aparece una gran cantidad de soliloquios y monólogos. De este modo se muestra una consciencia activa, en constante movimiento.

De este modo, la descripción de los personajes es muy significativa. El retrato es interior, una etopeya. Los conoceremos a partir de lo que piensan o de cómo actúan.

En torno a las <<nivolas>> siempre girará la misma idea: la de si gozamos de libre albedrío o si por el contrario estamos determinados y nuestro destino no depende de nosotros. Veremos que Unamuno deja esta resolución en manos del lector.

Las <<nivolas>> se distinguen de las novelas convencionales por el hecho de que no tienen una planificación previa a la escritura. Unamuno distingue dos maneras distintas de creaciones literarias: las ovíparas y las vivíparas²⁹. Las primeras vendrían a describir el tipo de escritura tradicional, en cambio, las vivíparas son aquellas que nacen sin esquemas ni planos previos a su redacción.

Otra de las características que hemos de tener clara a la hora de describir lo que son las <<nivolas>> es que no son realistas pero sí reales. Son reales porque se forman a partir de la manera de entender el mundo de los personajes. Por tanto, no es un reflejo de la realidad en sí, que esto sería representativo de la novela del XIX, sino que refleja la

²⁹ Esta distinción la aborda más detalladamente Geoffrey Ribbans, en su estudio “*Niebla y soledad*”. Manuel M^a Pérez López considera que, en este trabajo, el autor deja entrever que aunque Unamuno pretende crear un obra “a lo que salga” *está construida como un conjunto perfectamente delineado*.

realidad subjetiva de los personajes, que tanto Unamuno como Pirandello consideran como verdadera, es decir, la realidad personal de cada individuo.

Niebla empieza ya de una manera muy peculiar: el mismísimo prólogo de la obra está elaborado por uno de los personajes, Víctor Goti. Éste nos cuenta de que ha sido el propio Miguel de Unamuno quien le ha puesto en esta empresa:

“Se empeña don Miguel de Unamuno a que ponga yo un prólogo a este su libro en que relata la tan lamentable historia de mi buen amigo Augusto Pérez y su misteriosa muerte, y yo no puedo menos escribirlo, porque los deseos del señor Unamuno son para mí mandatos en la más genuina acepción de este vocablo”³⁰.

Podemos observar en un primer momento que existe una relación jerárquica entre el personaje y su autor; el primero se encuentra sumiso al segundo, al que complace con los mandatos que él ordena. Ya se empieza a entrever aquí la confusión entre realidad y ficción que también será presente en Unamuno. En este caso, Goti y Unamuno se encuentran en un mismo nivel de realidad, pero de no de jerarquía.

En el final del prólogo, Goti ya da su opinión sobre uno de los temas, por no decir el central, más importantes de esta <<nivola>> y es el del libre albedrío. Sostiene Goti que su gran amigo Augusto Pérez se suicidó, desestimando así la versión del propio Unamuno, que se considera responsable de su muerte. Otro choque entre realidad y ficción, una lucha entre los dos mundos. Goti se emerge aquí como un representante más de los personajes literarios, un defensor de su esencia y libertad, contrapuesto al punto de vista de Unamuno, que se cree en posesión del destino de los personajes.

Siguiendo con este juego, Unamuno dice verse obligado a crear un post-prólogo, ya que considera que Goti ha hecho ciertos juicios sobre aspectos suyos que él pretendía mantener a salvo. Unamuno dice tener el secreto de la existencia de Goti, es decir, que

³⁰ Unamuno, Miguel. *Niebla*. Madrid: Cátedra, 2012. Pág. 73.

él no goza de libertad porque no existe como una persona empírica y se ve medio obligado a hacerlo ante la defensa acérrima del personaje hacia su libertad. Por tanto, ya aparece en este post-prólogo de nuevo la idea del libre albedrío, donde Unamuno amenaza a Goti en destinarle un final parecido al de Augusto si continúa discutiendo sus decisiones y, si lo hace, será por la libertad que él sí goza.

El acto final de la obra girará en torno a esta idea: sobre si Augusto se suicidó o fue Unamuno el responsable de su muerte. A nosotros, lectores, se nos da la importante responsabilidad de determinar cuál fue la verdadera causa, lo que nos convierte en partícipes de la <<nivola>> y por tanto en coautores.

Considero que sería bueno detenernos un breve tiempo para analizar esta situación. A través de este reparto de albedrío, Unamuno ironiza sobre la misma existencia de los hombres. Hay una analogía entre Dios y los hombres y Unamuno y los personajes. El autor se muestra impasible ante los deseos de libertad de sus criaturas, al igual que los hombres lo han sido a lo largo de la historia y, del mismo modo que la actitud natural de los hombres era la rebeldía para mostrar su enfado ante un Dios implacable, lo hacen los personajes con Unamuno. Muchos son los críticos que han catalogado a Unamuno de pre-existencialista, pese a ser reacio éste a las etiquetas.

Luego de estos dos prólogos ya empieza la trama de la obra. Se nos presenta directamente a un Augusto dubitativo, sin saber qué dirección tomar en su paseo y se decanta por tomar la misma dirección que una *garrida moza*. Este hecho será determinante para la construcción del argumento de la obra ya que la muchacha resulta ser Eugenia, la causante de todo el revuelo de la psique de Augusto. El azar es el desencadenante de la trama y Augusto, tras informarse sobre la vida de ella, hace sus reflexiones:

“¿Aparición fortuita? ¿Y qué aparición no lo es? ¿Cuál es la lógica de las apariciones? La de la sucesión de estas figuras que forman las nubes del humo del cigarro. ¡El azar! El azar es el íntimo ritmo del mundo, el azar es el alma de la poesía. ¡Ah, mi azarosa Eugenia!”³¹.

Unamuno es un autor muy interesado en los entramados de la mente humana, en la actitud reflexiva del individuo sobre el mundo que le rodea y en su consciencia, por eso aparece una gran cantidad de monólogos interiores donde podemos apreciar la visión del mundo para Augusto a través de su propia introspección. Unamuno hace aparecer en escena a un perro, Orfeo, los gemidos del cual interrumpen un soliloquio de Augusto. Nuestro personaje encuentra al cachorro abandonado en unos matorrales. La figura de Orfeo es importante ya que permite al autor tener otro foco de reflexión. La actitud de nuestro protagonista frente a su nueva mascota es paternalista pero entre ellos no se establece el mismo nivel de jerarquía que existe en otros aspectos de *Niebla*, como lo son los personajes con su autor. Aunque Augusto, cuando en una primera instancia cree que tiene que desprenderse de Orfeo por petición de Eugenia le llega a decir:

“¿Qué voy a hacer de ti? ¿Qué será de ti sin mí? Eres capaz de morirte, ¡lo sé! Sólo un perro es capaz de morirse al verse sin su amo. Y yo he sido más que tu amo, ¡tu padre, tu dios!”³².

El sentimiento que se evoca aquí es distinto al que Unamuno presentará hacia sus personajes, está lleno de ternura, un amor paternal, un amo que sufre al verse inminentemente sin su mascota, al contrario de Unamuno que dice que es él quien acaba con la vida de Augusto y amenaza con fulminar también la de Goti. Además, en este párrafo ya se nos avanza el destino del propio Orfeo al final de la obra.

Del mismo modo que Augusto dota de sentido la vida de su perro, es el amor quien se la dará a nuestro protagonista. Después de la muerte de su madre, Augusto, un

³¹ Unamuno, Miguel. *Niebla*. Madrid: Cátedra, 2012. Pág. 91.

³² *Ibidem*, p. 240.

hombre de buena posición que vivía amparado a los cuidados de su progenitora, ve como su vida tiene que tomar otro rumbo, otro sentido, y lo encuentra a través del amor. El azar, como se ha visto, lo cruza con Eugenia, quien se convierte en el centro de todo su pensamiento, en la responsable de todos sus actos. El amor hace despertar el mundo interior de Augusto, y de este modo se lo confiesa a Orfeo:

“Y ahora me brillan en el cielo de mi soledad los dos ojos de Eugenia. Me brillan con el resplandor de las lágrimas de mi madre. Y me hacen creer que existo, ¡dulce ilusión! *Amo, ergo sum!* Este amor, Orfeo, es como lluvia bienhechora en que se deshace y se concreta la niebla de la existencia. Gracias al amor siento el alma de bulto, la toco. Empieza a dolerme en su cogollo mismo el alma, gracias al amor, Orfeo”³³

Sin embargo, la felicidad de nuestro personaje principal se ve truncada cuando es víctima de un desengaño. Eugenia lo convenció para que le consiguiera trabajo a su pareja anterior, Mauricio, con el pretexto de así tenerlo lejos. Una vez Mauricio obtuvo el trabajo Eugenia se fugó con él, dejando a nuestro personaje sumido en una depresión inmensa. Si acabamos de comentar que era Eugenia quien le había dado sentido a su existencia no nos será de extrañar la siguiente afirmación de Augusto a su amigo Víctor Goti:

“Es que no me duele el amor; ¡es la burla, la burla, la burla! Se han burlado de mí, me han escarnecido, me han puesto en ridículo; han querido demostrarme... ¿qué se yo?...que no existo”³⁴.

Sumido en la niebla de nuevo, Augusto siente que ha nacido de nuevo³⁵, ha abierto los ojos y se ha dado cuenta que el mundo es engañoso y si lo cree es porque todo lo que él tenía por verdadero, aquello en que había basado su empeño vital, el centro de su vida entera, se ha esfumado, y no sólo eso, sino que jamás ha existido. El amor era para Augusto la conformación de su existencia, sin él siente que muere, pero

³³ Unamuno, Miguel. *Niebla*. Madrid: Cátedra, 2012. Pág. 117.

³⁴ *Ibidem*, p. 247.

³⁵ *Ibidem*, p. 249

esta muerte le permite despertar de veras, rebelarse contra su mundo y contra su creación, y no hay mayor rebeldía hacia la vida que el suicidio, la muerte por la propia voluntad de no querer seguir viviendo. El engaño le ha abierto los ojos. Goti se empeña en que la visión que debe de tomar Augusto de su vida es la de personaje de <<nivola>>, como si él estuviera en la posesión de la verdad y el hecho de que él mismo haga el prólogo nos da pie a pensarlo.

“¡Pantomima! ¡Hablan demasiado!, dicen otras veces. Como si el hablar no fuese hacer. En principio fue la Palabra y por la Palabra se hizo todo. Si ahora, por ejemplo, algún... *nivolista* oculto ahí, tras ese armario, tomase nota taquigráfica de cuanto estamos aquí diciendo y lo reprodujese, es fácil que dijeran los lectores que no pasa nada [...]. El alma de un personaje de drama, de novela o de *nivola* no tiene más interior que el que le da... [...] el lector”³⁶.

Desde el punto de vista existencial, Goti parece tener consciencia de cómo está conformado realmente su mundo, y más después de una intervención del mismo Unamuno páginas anteriores, al final del capítulo XXV, donde la acción se detiene e interviene la voz del autor en una nota hacia nosotros lectores, para que, al igual que Goti, también tomemos consciencia de la verdad:

“Mientras Augusto y Víctor sostenían esta conversación nivolesca, yo, el autor de esta nivola, que tienes, lector, en mano, y estás leyendo, me sonreía enigmáticamente al ver que mis nivolescos personajes estaban abogando por mí y justificando mis procedimientos, y me decía a mí mismo: <<¡Cuán lejos estarán estos infelices de pensar que no están haciendo otra cosa que tratar de justificar lo que yo estoy haciendo con ellos! Así, cuando uno busca razones para justificarse no hace en rigor otra cosa que justificar a Dios. Y yo soy el Dios de estos dos pobres diablos nivolescos>>”³⁷.

Unamuno nos da aquí la clave de la <<nivola>>. A partir de esta aportación se justifica todo lo que se vive después y la inseguridad existencial que ha venido teniendo Augusto a lo largo de la obra, por ejemplo:

³⁶ Unamuno, Miguel. *Niebla*. Madrid: Cátedra, 2012. Pág. 250-251.

³⁷ *Ibidem*, p. 228.

“No hacemos sino representar cada uno su papel. ¡Todos personas, todos caretas, todos cómicos! Nadie sufre ni goza lo que dice y expresa, y acaso cree que goza y sufre; si no, no se podría vivir. En el fondo estamos tan tranquilos. Como yo ahora aquí, representando a solas mi comedia, hecho actor y espectador a la vez [...]”³⁸.

Sin embargo, si la vida, que era un engaño, se vuelve otro –porque el amor, su vida entera, no ha existido–, es normal que Augusto cambie su visión sobre sí mismo y el mundo que le rodea para sentirse real, más real que nunca. Esta firme creencia la usa para rebatir las palabras de Goti, que eran favorables a la ficción vital.

“Empecé, Víctor, como una sombra, como una ficción”³⁹; durante años he vagado como un fantasma, como un muñeco de niebla, sin creer en mi propia existencia, imaginándome ser un personaje fantástico que un oculto genio inventó para solazarse o desahogarse; pero ahora, después de lo que me ha hecho, después de lo que me han hecho, después de esta burla, de esa ferocidad de burla, ¡Ahora sí!, ahora me siento, ahora me palpo, ahora no dudo de mi existencia real”⁴⁰.

Antes de suicidarse, Augusto decide ir a ver al propio Unamuno. Dice el autor que su personaje leyó un artículo suyo hablando sobre el suicido y *no quiso dejar este mundo sin haberme conocido y platicado un rato conmigo*⁴¹. Así pues, con este propósito Augusto viaja a Salamanca, lugar de residencia de Miguel de Unamuno. En este punto del relato nos encontramos fuera de la <<nivola>>; hemos concretado el espacio, Salamanca, y se mezcla la realidad con la ficción, por tanto es válido decir que en este capítulo, el XXXI, nos encontramos en un paréntesis de la ficción literaria.

El capítulo está cargado de tensión, de una tensión existencial entre los dos mundos. Unamuno le confiesa a Augusto que es producto de su imaginación y por tanto no se podrá suicidar porque no es cosa suya tomar esta decisión porque carece de voluntad propia.

³⁸ Unamuno, Miguel. *Niebla*. Madrid: Cátedra, 2012. Pág. 181.

³⁹ Véase aquí la gran referencia a Calderón de la Barca y su obra *La vida es sueño*. SEGISMUNDO: -¿Qué es la vida? Una ilusión, una sombra, una ficción. Luego veremos que Calderón es una fuente para ambos escritores, Pirandello y Unamuno.

⁴⁰ Unamuno, Miguel. *Niebla*. Madrid: Cátedra, 2012. Pág. 251.

⁴¹ *Ibidem*, p. 253.

“No existes más que como un ente de ficción; no eres, pobre Augusto, más que un producto de mi fantasía y de las de aquellos de mis lectores que lean el relato que de tus fingidas venturas y malandanzas he escrito yo; tú no eres más que un personaje de novela, o de *nivola*, o como quieras llamarle. Ya sabes, pues, tu secreto”⁴².

Una de las cosas que podemos remarcar en este fragmento es la intrusión nuevamente del lector en el relato. Augusto vive también gracias a nosotros, lectores. Pero él no acepta su condición, él se siente vivo, vivo para tomar sus decisiones y desafía al autor, pone incluso en duda su existencia:

“Mire usted bien, don Miguel [...], que sea usted y no yo el ente de ficción, el que no existe en realidad, ni vivo ni muerto... No sea usted un pretexto para que mi historia llegue al mundo...”⁴³.

El personaje cuestiona la existencia de su creador en una clara alusión a la prepotencia humana de cuestionar la existencia de Dios, de creerse únicos e independientes, dueños de nosotros mismos. Es un juego de perspectivas entre la creación literaria y la creación humana.

Ante la rebeldía del personaje, Unamuno dice que le va a dar muerte y, al oírlo, Augusto tiene miedo y lo rechaza. El rechazo se debe a un problema existencial, si el autor lo mata entonces tendrá razón y su vida ha sido enteramente una ficción <<nivolesca>> y por tanto, se niega a morir. Es un juego, una ironía constante. Jugamos con el sentido de la vida e ironizamos con la muerte. Para Unamuno, la muerte de su personaje no es nada trascendental, para Augusto, su fin. Entonces es cuando el tema de la inmortalidad coge fuerza.

Para Unamuno, el tema de la inmortalidad es una preocupación vital, la necesidad de trascendencia queda marcada en su obra. Es aquí cuando empieza la controversia. Considero que Unamuno, como personaje de *Niebla*, no hace más que un

⁴² Unamuno, Miguel. *Niebla*. Madrid: Cátedra, 2012. Pág. 254.

⁴³ *Ibidem*, p. 254.

papel, un papel para equipararse a Dios en cuanto al juego de perspectivas del que estábamos hablando. Sin embargo, el ansia de inmortalidad hace que él mismo se convierta en personaje de su obra, porque él mismo, como pensador y no como autor, defiende el pensamiento de Augusto y, por tanto, defiende a los hombres frente a Dios. Es una victoria de Augusto, de todos los personajes, su mayor triunfo es que su creador tenga la necesidad de tener su mismo estatus.

Augusto se marcha de Salamanca con la certeza de que Unamuno tenía razón y vuelve a la <<nivola>> con los ánimos en caída libre, con la certeza de morir porque así lo quiere Unamuno. Una vez en su casa, la reflexión le permite darle una vuelta de tuerca a su situación:

“Y luego pensó: <<Pero ¡no, no! ¡Yo no puedo morirme!; sólo se muere el que está vivo, el que existe, y yo, como no existo, no puedo morirme..., soy inmortal! [...]. Un ente de ficción es una idea, y una idea es siempre inmortal... [...] ¡yo soy idea!, ¡Soy idea!”⁴⁴.

Este nuevo enfoque provoca que Augusto recobre el apetito y se harte de comer. Él siente que se muere, sin embargo se cree más vivo que nunca. Antes de llegar al inevitable final hace redactar la siguiente nota y ordena a su criado que la entregue a Unamuno después de su muerte:

“Salamanca.

Unamuno

Se salió usted con la suya. He muerto.

*Augusto Pérez*⁴⁵.

⁴⁴ Unamuno, Miguel. *Niebla*. Madrid: Cátedra, 2012. Pág. 264.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 266.

Una vez muerto Augusto, se crean dos pensamientos obvios: si ha muerto porque así lo ha querido Unamuno o si se ha suicidado de un atracón de comida. La nota que el personaje le escribe al autor no significa que le dé la razón, sino que, como él quería ha muerto, pero revivirá siempre, porque está condenado a hacerlo. Es esta nueva visión de su vida, la de sentirse idea, la que lo llevan al suicidio, porque sabe que el suicidio no le llevará a la muerte, sino al mayor acto de rebeldía que un personaje le puede hacer a un autor. Pero, ¿realmente se ha suicidado o quien lo conduce a la muerte es el propio Unamuno? A nosotros, lectores, nos toca sacar las conclusiones porque Unamuno así lo quiere, que nos impliquemos en el relato.

La obra termina con una oración fúnebre por modo de epílogo de Orfeo. Comentábamos antes que Orfeo era para Augusto como un hijo, un hijo espiritual. Su figura y su muerte refuerzan la idea de inmortalidad y trascendencia de Augusto, del mismo modo que pensaba Unamuno, que los hijos perpetúan el nombre del padre llevando consigo el apellido. Al igual que Augusto se queda sin nada al verse sin Eugenia, el espíritu de Orfeo queda desamparado:

“Al sentirle ahora muerto sintió que se desmoronaban en su espíritu los fundamentos todos de su fe en la vida y en el mundo, y una inmensa desolación llenó su pecho”⁴⁶.

En esta oración fúnebre aparece otro punto de vista, el de Orfeo, que hace una valoración sobre la condición humana, a la que considera enferma e ilógica. No obstante, cuando un hombre se hace amo de un perro, se convierte en el centro de la existencia del animal, y al contrario de los hombres, cuando este centro se va, son capaces de morir, como ya se avisó anteriormente.

“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

⁴⁶ Unamuno, Miguel. *Niebla*. Madrid: Cátedra, 2012. Pág. 274.

que revertió –Orfeo siente venir la niebla tenebrosa...Y va hacia su amo saltando y agitando el rabo–. ¡Amo mío! ¡Amo mío! ¡Pobre hombre!”⁴⁷.

3. COMPARACIÓN ENTRE UNAMUNO Y PIRANDELLO

El punto de partida de este apartado es un artículo del propio Unamuno que publicó en el periódico argentino *La nación* en 1923 el cual tituló *Pirandello y yo* y en el que hace un repaso sobre los aspectos que más le han llamado la atención del autor italiano. El caso es que a Unamuno le costó hacerse un nombre entre el público y la crítica española, sus obras no se entendían. Hecho que no ocurrió en Italia donde la crítica asociaba constantemente su nombre con el de Pirandello. A partir de allí, Unamuno empezó a descubrir la obra del autor siciliano y él mismo afirma:

“En lo poco que conozco del escritor siciliano, he visto, como un espejo, muchos de mis propios más íntimos procederes y más de una vez me he dicho leyéndole: <<¡Lo mismo habría dicho yo!>>. Y estoy casi seguro de que así como yo nada conocía de Pirandello, él, Pirandello, no conocía lo mío. Se siente su originalidad, y es precisamente por sentirle original por lo que me reconozco en él. Un escritor no se reconoce nunca en una imitación por hábilmente hecha que esté”⁴⁸.

Ambos autores hacen una distinción entre el <<yo>> fisiológico y el <<yo>> trascendental o histórico. Histórico en el sentido que para los dos, por ejemplo, don Quijote o don Abbondio, personaje como ya hemos visto de *Los novios*, tienen más realidad histórica que Cervantes. Que son los personajes quienes confeccionan a su autor y no al revés. Macbeth, Otelo o Hamlet fueron quienes hicieron de Shakespeare la

⁴⁷ Unamuno, Miguel. *Niebla*. Madrid: Cátedra, 2012.. Pág. 254.

⁴⁸ *Ibíd*em, p. 291

gran autoridad literaria que es y no al contrario. Un autor sin sus personajes no es nada, sin embargo, ellos sí que viven por sí solos –o al menos así lo consideraban Unamuno y Pirandello– y la función del autor es la de otorgarle un espacio donde su historia pueda trascender. Desarrollar estas personalidades históricas –o de ficción– y dotarles de un carácter contradictorio, cambiante y ambiguo es el aspecto que une a los dos autores. Otorgar a los personajes un carácter propio y no determinado, que les permita incluso rebelarse contra su creador, es un rasgo característico y compartido que rompe con toda la tradición anterior y por eso en Italia, donde la obra de Pirandello ya era conocida, la obra de Unamuno fue mejor recibida que en España, porque la entendían.

Hemos comentado en el apartado sobre Pirandello, que el autor considera que los personajes de ficción son menos reales y más verdaderos. Unamuno coincide en este punto con el autor italiano. Las novelas realistas se llaman así porque consideran que en ellas se dibuja la realidad. Pero es una realidad que no es verdadera. Unamuno lo aclara de la siguiente manera:

“<<Realidad>> deriva de <<real>> y <<real>> de *res*, cosa. Suele contraponerse a lo real lo ideal y a la realidad la idealidad. ¿Pero es que las ideas no son tan verdaderas como lo que llamamos cosas? Más verdaderas por ser más duraderas. Y aun la verdad de las cosas está en su idealidad”⁴⁹.

Unamuno considera que las novelas realistas tienen solamente la realidad del momento en que fueron escritas, pero no es una realidad eterna; los tiempos cambian inevitablemente y con ellos la realidad. La verdad de esta realidad es una verdad momentánea pero no trascendente. Pero si hay una cosa que no cambia y es que la compleja psicología humana es un laberinto de emociones y pensamientos; recrear esto en un personaje es hacerlo verdadero eternamente y, por tanto, una superación de la novela decimonónica. Considera Unamuno que lo que hace real a un personaje no es el

⁴⁹ Unamuno, Miguel. *Niebla*. Madrid: Cátedra, 2012. Pág. 292

entorno con el que convive sino que ellos mismos son reales *per se*. Veamos cómo lo ejemplifica el autor bilbaíno:

“Todos los héroes que llamamos ficción, todos los hombres arquetipos y creadores — nadie crea más que un héroe de ficción— viven no por lo que se llama realismo. A Don Juan Tenorio, por ejemplo, sería lo mismo vestirle con otro traje y ponerle en otro lugar y en otro tiempo en el que lo pusieron Tirso de Molina o don José Zorrilla. He leído que a Hamlet le han representado en el Japón vestido de japonés y en ámbito japonés. Han hecho bien. Era el modo de salvar su verdad, esa verdad que se ahoga en el realismo”⁵⁰.

Este aspecto de los personajes de ficción es el que los hace inmortales, una inmortalidad que supera su entorno cambiante y caduco. Esta verdad es la que no supieron ver los realistas pero en cambio abordaron muy bien y del mismo modo nuestros dos autores. Ellos consideran que la apariencia del entorno es falsa, la verdad se encuentra en el individuo y no en lo que fuera reluce sino en sus ideas, en su interior. De aquí que esté de acuerdo con la afirmación de que los personajes son más verdaderos, porque nacen de la imaginación.

Hemos comentado que Unamuno se hizo un hueco entre la crítica italiana a raíz de la publicación de *Niebla* en el país transalpino. Constantemente la <<nivola>> del español se asocia con el drama *Seis personajes en busca de autor* del siciliano, y aunque las analogías entre ambas obras son innegables, el cuentecito *La tragedia de un personaje*, el cual hemos tratado con anterioridad, tiene también muchos rasgos que coinciden con *Niebla*. Recordamos que en dicho cuentecito Pirandello nos cuenta cómo recibe a sus personajes en audiencia y, entre todos ellos, destaca el doctor Fileno. Ya hemos comentado que la pretensión del personaje es que Pirandello le escriba el final que su otro autor ha sido incapaz de darle. Ante la petición se desencadena una discusión existencial entre Fileno y Pirandello, una escena muy análoga con la que

⁵⁰ Unamuno, Miguel. *Niebla*. Madrid: Cátedra, 2012. Págs. 293-294

Augusto mantiene con Unamuno en su casa de Salamanca. Uno de los puntos donde coincide el discurso de Fileno y el de Augusto es la visión sobre su vida imperecedera que les otorga su condición de personajes:

DR. FILENO. “[...] Quien nace personaje, quien tiene la suerte de nacer personaje vivo puede incluso reírse de la muerte. ¡No morirá nunca! Morirá el hombre, el escritor, instrumento natural de la creación; ¡la criatura no morirá nunca!”⁵¹.

AUGUSTO PÉREZ. “¡Yo no puedo morirme; sólo se muere el que está vivo, el que existe, y yo, como no existo, no puedo morirme..., soy inmortal!”⁵².

Sorprende observar que el mismo discurso que Fileno le hace a Pirandello en *La tragedia de un personaje*, el mismo, calcado, lo usa el Padre de *Seis personajes en busca de autor* al director de la obra:

“PADRE: [...] quien tiene la fortuna de nacer como un personaje vivo puede incluso reírse de la muerte. ¡No ha de morir! Morirá el hombre, el escritor, el instrumento de la creación; pero no ha de morir su criatura.”⁵³.

Pirandello se vale del mismo discurso reivindicativo de Fileno para ponerlo en boca del Padre. Indicamos aquí que *La tragedia de un personaje* se publicó diez años antes que el drama *Seis personajes en busca de autor*, en 1911, y de un discurso similar se valdrá Unamuno en *Niebla* (1914) para que Augusto se reconozca a sí mismo.

Podemos ver cómo los personajes se reconocen a sí mismos como entes inmortales y, por tanto, superiores a los seres fisiológicos, es decir, a sus autores. Y no sólo terminan aquí las coincidencias en sus respectivos discursos, podemos observar como ambos se remiten a los grandes nombres de la literatura, personajes de las obras más reconocidas a lo largo de la historia. Esto lo podemos observar en *Seis personajes en busca de autor*, en *La tragedia de un personaje* y en *Niebla*.

⁵¹ Pirandello, Luigi. *La tragèdia d'un personatge i altres contes*. Barcelona: Edicions 62, 1995. Pág. 106

⁵² Unamuno, Miguel. *Niebla*. Madrid: Cátedra, 2012. Pág. 264

⁵³ Pirandello, Luigi. *Seis personajes en busca de autor*. Madrid: Cátedra, 2011. Pág. 112

DR. FILENO. “[...] ¡Ya me dirá quién fue Sancho Panza! ¡O don Abbondio! Y en cambio viven eternamente porque –gérmenes vivos– tuvieron la suerte de encontrar una matriz fecunda, una fantasía que supo cómo criarlos y nutrirlos para la eternidad”⁵⁴.

“PADRE: [...] ¿Quién era Sancho Panza? ¿Quién era don Abbondio? Y viven eternamente sin embargo: porque, vivas semillas, tuvieron fortuna de hallar matriz fecunda, una fantasía que supo alimentarlos y hacerlos crecer, darles vida eterna”⁵⁵.

AUGUSTO PÉREZ. “[...] ¿no ha sido usted el que no uno, sino varias veces ha dicho que don Quijote y Sancho son no ya tan reales, sino más reales que Cervantes?”⁵⁶.

Podemos observar entonces, que los personajes se consideran inmortales a ellos mismos por el simple hecho de haber nacido de la Fantasía, de no ser fisiológicos. De este aspecto los personajes se valdrán para afirmar que son ellos los que, al cabo de los años, han creado a sus autores porque les han permitido que su nombre quede para siempre en los anales de la literatura.

Otro aspecto a señalar entre ambos autores, es el hecho que los personajes suelen ser actores y espectadores al mismo tiempo y en la misma obra. Esto sucede por ejemplo con Víctor Goti. El personaje de *Niebla* y el prologuista de la misma. Goti se encuentra entre los dos mundos, el real y el ficticio. Esto le permitirá observar desde dentro y desde fuera los movimientos de los personajes, ver su comportamiento y sacar sus conclusiones. Él parece entender desde el principio que la vida que mantiene junto con Augusto Pérez forma parte de una <<nivola>> y trata de convencerlo de ello.

“Y además, que si, como te decía, un *nivolista* oculto que nos esté oyendo toma nota de nuestras palabras para reproducirlas un día, el lector de la *nivola* llegue a dudar, siquiera fuese un fugitivo momento, de su propia realidad de bulto y se crea a su vez no más que un personaje nivolesco, como nosotros”⁵⁷.

⁵⁴ Pirandello, Luigi. *La tragèdia d'un personatge i altres contes*. Barcelona: Edicions 62, 1995. Pág. 106

⁵⁵ Pirandello, Luigi. *Seis personajes en busca de autor*. Madrid: Cátedra, 2011. Pág. 112

⁵⁶ Unamuno, Miguel. *Niebla*. Madrid: Cátedra, 2012. Págs. 255-256

⁵⁷ *Ibidem*, p. 251

Aquí Goti da una de las claves del propósito de Unamuno a la hora de escribir su obra: que el lector consiga replantearse su propia existencia. Unamuno también se ha convertido en un personaje de sus propias historias, lo hemos comentado a lo largo del trabajo. Su preocupación por la inmortalidad y la trascendencia, consciente de que los entes de ficción están dotados de eternidad, hacen que él mismo se convierta en un personaje. Por lo tanto, Unamuno también es un actor y un espectador de la trama.

Otra vez en *La tragedia de un personaje* y en *Seis personajes en busca de autor* encontramos una analogía con Unamuno. En el prefacio de la obra dramática, como hemos visto en el apartado dedicado a Pirandello, el autor se comunica directamente con sus personajes y les otorga un drama. Lo mismo le sucede en el cuentecito al recibir en audiencia a todos sus personajes.

Para que esto ocurra, que existan personajes actores y espectadores a la vez, la frontera de la ficción tiene que difuminarse. No están claras sus fronteras, los personajes salen de sus líneas y los autores se filtran en ellas. Se crea una confusión y ambigüedad para el lector, y eso es lo que buscan Pirandello y Unamuno.

Puede resultar extraño pensar que tantas coincidencias sean casualidad y que realmente el uno no conociera la obra del otro, entonces nos debemos de fijar en las fuentes de las que beben los dos autores y remontarnos a ellos para dar con las influencias filosóficas y técnicas a la hora de escribir. Existen tres escritores los cuales les sirven como referentes, éstos son: Miguel de Cervantes, William Shakespeare y Pedro Calderón de la Barca. Los tres autores barrocos fueron los primeros en contemplar la vida como una ficción, como un escenario donde los actores somos nosotros y no los que se encuentran encima de un escenario. Para poner un ejemplo de ello, existe una obra de Calderón de la Barca titulada *El gran teatro del mundo*. En esta

obra aparece la figura del <<Autor>>, el cual podemos asemejar con Dios. Le ordena a otro personaje el <<Mundo>> crear un escenario donde los personajes/hombres deberán ejecutar un papel determinado:

“MUNDO: Pues ¿qué es lo que me mandas? ¿Qué me quieres?

AUTOR: Pues soy tu Autor, y tú mi hechura eres [...]

como siempre ha sido

lo que más ha alegrado y divertido

la representación bien aplaudida,

y es representación la humana vida,

una comedia sea,

la que hoy el cielo en tu teatro vea.”⁵⁸.

Esta idea aparece de forma muy clara en muchas obras dramáticas de Pirandello, donde la ficción literaria es más real que la realidad fisiológica empírica, en *Seis personajes en busca de autor*, donde se funden las realidades. Debemos pensar que en la representación dramática de Pirandello, los seis personajes aparecen del fondo del patio de butacas, lo cruzan y suben al escenario a través de dos pequeñas escaleras que tienen la función de poner en contacto dos territorios distintos, el de la realidad (patio de butacas) con el de la ficción (escenario). Se trata de una clara metáfora de la operación de Pirandello de mezclar y confundir las dos entidades. En *Niebla*, Augusto Pérez se considera un actor de comedia, y así se la hace saber a Orfeo (véase nota 38), aunque después de encontrarse con Unamuno, al estar sufriendo, al palpar en sus carnes la depresión y la tristeza del abandono del amor, desafía al autor diciéndole que tal vez el que no exista sea él mismo, una realidad fisiológica (véase nota 43).

⁵⁸ De la Barca, Calderón. *El gran teatro del mundo*. Madrid: Cátedra, 1982. Pág. 41

Hay un fragmento que me gustaría rescatar. En 1935, Miguel de Unamuno escribió un texto comentando su obra, haciendo un balance sobre los temas que trata en ella y explicando su historia y cómo le surgió la idea. El texto lo tituló *Historia de <<Niebla>>*, y aparece explicado el nacimiento de Augusto Pérez y de *Niebla*.

“He oído contar también de un arquitecto arqueólogo que pretendía derribar una basílica del siglo x, y no restaurarla, sino hacerla de nuevo como debió haber sido hecha y no como se hizo. Conforme a un plano de aquella época que pretendía haber encontrado. Conforme al proyecto del arquitecto del siglo X. ¿Plano? Desconocía que las basílicas se han hecho a sí mismas saltando por encima de los planos, llevando las manos de los edificadores. También de una novela, como de una epopeya o un drama, se hace un plano; pero luego la novela, la epopeya o el drama se imponen al que se cree su autor. O se le imponen los antagonistas, sus supuestas criaturas. Así se impusieron Luzubel y Satanás primero, y Adán y Eva después a Jehová. ¡Y esta sí que es *nivola* u *opopeya* o *tragedia*. Así se me impuso Augusto Pérez.”⁵⁹.

De este texto podemos extraer dos pensamientos generalizados por el autor. El primero es el de relacionar el mundo con la ficción y del que ya hemos comentado recientemente. Unamuno contempla la historia de la humanidad con una gran <<nivola>> a través del mito de Adán y Eva y de los demonios. Ambos, creados por Yahvé, se impusieron a su creador y se independizaron a sus designios. El más claro, la rebeldía, según las escrituras, de desobedecer a su creador y coger la manzana del Árbol de la Ciencia. Unamuno se vale del mito para formar su <<nivola>>. Asemejaríamos al autor con Dios, que ante la rebeldía de su criatura hace uso de una furia implacable. En el mito, Dios los expulsa del paraíso y en la obra Unamuno acaba por matar a Augusto, eso sí, siempre según él.

Hemos visto que la percepción de Pirandello es similar, en el sentido de ver el mundo como un espectáculo. Sin embargo él no se considera el creador de los personajes de ficción, que para él es la Fantasía, como ya hemos tratado varias veces en

⁵⁹ Unamuno, Miguel. *Niebla*. Madrid: Cátedra, 2012. Pág. 297.

el apartado que hemos dedicado a su estudio. Su relación ante los personajes no es tan jerarquizada y autoritaria como la del bilbaíno. Mientras que Unamuno es un creador ambicioso y totalitario, Pirandello se dedica a ofrecer soluciones a los entes de ficción.

Siguiendo en esta línea, hemos podido observar que los personajes necesitan de un sentido de vida para ser ellos mismos y en el cual se reconozcan. En *Seis personajes en busca de autor*, Pirandello les da este sentido otorgándoles otro drama mientras que en *Niebla* es a partir del amor que Augusto empieza a descubrirse. La actitud de los autores vuelve a ser distinta. Pirandello interviene directamente en ellos, es él quien les otorga el sentido, Unamuno deja que sea el propio personaje quien lo descubra.

Otro aspecto que trata Unamuno es, en efecto, el del libre albedrío. Hemos observado que el Unamuno autor –distinto al Unamuno personaje– pone en manos del lector la respuesta. Si hacemos esta diferencia del punto de vista del autor es porque, mientras el Unamuno personaje se mantiene firme a su creencia determinista, el Unamuno autor nos da las claves para pensar lo contrario, como por ejemplo el hecho de que Goti, su prologuista considere que Augusto se suicidó. Aquí hay otra diferencia con Pirandello ya que el siciliano más que al libre albedrío parece interesado en el azar. En la novela, *El difunto Matías Pascal*, Pirandello infringe el estatuto del determinismo social y literario, según el cual el hombre, sea como ente real o como personaje, está atado a un papel fijo e irreversible que le condiciona eternamente. Pirandello considera que el “yo” de cada uno es un flujo que fluye y cambia continuamente, por tanto uno no se puede “congelar” en uno fijo. En *El difunto Matías Pascal*, Pirandello intenta el experimento de darle a su personaje la posibilidad, como ya se ha visto, de asumir otra identidad. Pero el experimento fracasa: la sociedad tiene los medios para desenmascarar el “doble juego” de Matías así que nuestro personaje se quedará colgado en un sin-ser. Matías, aun queriendo recuperar su identidad, ha perdido

toda su vida y su único consuelo será ir a visitar a menudo su lápida, donde quedó para siempre atrapada su identidad.

El azar también actúa en la novela de Unamuno. Siguiendo con el *Matías Pascal*, es la fortuna quien le permite desprenderse de la vida que aborrecía. Si Matías no hubiera ganado tal cantidad de dinero en el casino, seguramente hubiera vuelto a casa y su vida hubiera continuado igual, tal como era entonces. Es el azar también quien permitirá Augusto descubrirse a sí mismo. Es el punto de partida cuando, sin rumbo alguno, empieza a seguir a Eugenia y ya nos conocemos la historia de después.

CONCLUSIONES

Hemos podido observar a lo largo del trabajo que realmente existe una analogía muy marcada entre ambos autores que podemos concretar en cuatro grandes ideas comunes.

La primera sería la que hemos visto en los discursos reivindicativos de personajes como el Padre, el Doctor Fileno y Augusto, y no es otra que la inmortalidad de los entes de ficción. Ambos autores son conscientes de la trascendencia que tienen los personajes a lo largo de la historia, incluso más que los propios autores. El destino que les depara a ambos es totalmente distinto, a unos, la vida caduca y los honores póstumos, a otros, los personajes, la vida eterna de la que gozan cada vez que abrimos el libro donde se nos narra su historia.

La segunda idea sería el hecho de que algunos personajes se comportan como actores y espectadores. Hemos visto que, para que esto ocurra, la frontera que separa el mundo de ficción y el real se difumina y los dos mundos se mezclan. Esto lo podemos ver en el Pirandello que recibe en audiencia a sus personajes o en Víctor Goti y Unamuno que, siendo ellos de mundos distintos, mantienen un cierto nivel de amistad. Este aspecto permitirá a los personajes tener una visión mucho más clara de la realidad y mayor capacidad de análisis del entorno de cada uno.

La tercera vendría a ser la visión de la vida como un espectáculo y en el que nosotros somos los actores. Esta idea la podemos observar sobre todo en *Niebla* ya que Augusto se cuestiona muchas veces si su existencia no es más que una <<nivola>> y nada más lejos de la realidad, descubre que así es.

Podemos observar pues, que ambos autores tienen la misma concepción literaria y filosófica, que traducida sería la crítica al naturalismo. Comparten una misma ruptura literaria hacia una literatura mucho más filosófica, una literatura de ideas que se ven fomentadas en los personajes, que pasarán a ser el centro de la trama; ellos serán el centro de estudio y no el ambiente, sino más bien sus pensamientos y su capacidad de análisis introspectivo para entenderse a uno mismo y entender lo que le sucede. Es una visión de dentro hacia fuera, entenderse a uno mismo para entender lo que le envuelve. Por eso Augusto le da sentido a la vida cuando se da cuenta que está enamorado. Los personajes de *Seis personajes en busca de autor*, sobre todo el Padre y la Hijastra, son muy conscientes de su dimensión existencial y esto les permite hacer una crítica a la realidad fisiológica.

Otro aspecto a destacar y que encontramos con mayor convergencia entre *Niebla* y *El difunto Matías Pascal* sería el de la multiplicidad del yo. Pirandello nos deja el mensaje que los hombres no somos tan sólo lo que vemos por fuera sino que somos un laberinto de personalidades que dejamos mostrar o no en diferentes situaciones. En este sentido, también conocemos verdaderamente a Augusto, en *Niebla*, a partir de sus reflexiones interiores.

A partir de autores como Unamuno y Pirandello la literatura cambió su rumbo para siempre y trazó un nuevo recorrido con una dimensión distinta que ahondaba mucho más en las preocupaciones humanas, permitiendo una mayor empatía con los personajes que aparecen en ellas. En definitiva, dos grandes autores de la historia de la literatura, las obras de los cuales quedarán marcadas para siempre como el punto de inflexión que acabó con el naturalismo y apuntó hacia una literatura mucho más verdadera que nos permitirá reconocernos a nosotros mismos como lo que somos: seres cambiantes y múltiples.

BIBLIOGRAFÍA

- De la BARCA, Calderón (1982). *El gran teatro del mundo*. Madrid: Cátedra
- FIDDIAN, Robin (1989). *Orfeo. Los perros y la voz de su amo en Niebla de Miguel de Unamuno*. AIH. ACTAS X. Centro Virtual Cervantes
- MOBARAK, Armin (2015). <<Ecos pirandellianos en el pensamiento de Unamuno>>. *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica*, Madrid, v. 33, núm. especial, p.167-177
- MARTÍNEZ-PAÑUELA, Ana(2006). <<Pirandello y Unamuno frente a la locura: Enrique IV y El otro>>. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante, vol. 10. pp. 197-205
- ORTEGA Y GASSET, José (2009). *La deshumanización del arte/Ideas sobre la novela*. Madrid: Castalia.
- PÉREZ, Manuel María (2013). <<Geoffrey Ribbans: "Niebla" y "Soledad". Aspectos de Unamuno y Machado>>. *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, Salamanca, vol. 22, p. 200-203.
- PIRANDELLO, Luigi (1987). *Sis personatges en cerca d'autor/Enric IV*. Barcelona: Edicions 62.
- PIRANDELLO, Luigi (1995). *La tragedia d'un personatge i altres contes*. Barcelona: Edicions 62.
- PIRANDELLO, Luigi (2004). *Uno, ninguno y cien mil*. Barcelona: Narrativa del acantilado.
- PIRANDELLO, Luigi (1998). *El difunto Matías Pascal*. Madrid: Cátedra.
- UNAMUNO, Miguel (1993). *El otro*. Salamanca: Ediciones colegio de España.

UNAMUNO, Miguel (2012). *Niebla*. Madrid: Cátedra.