
Selecciones

El personaje imaginario en Unamuno y en Pirandello

M. François Meyer

Dentro de una perspectiva como la de un lector francés culto, el paralelo entre Pirandello y Unamuno puede parecer desigual y hasta forzado. Las cuarenta obras y cuatrocientas novelas de Pirandello parecen, efectivamente, dominar por su brillantez sobre la persona y obra del filósofo de Salamanca. Sin embargo, y a decir verdad, el universo unamuniano, con su amplitud y el sentido que lo penetra y desborda, no tiene en nada por qué envidiar al universo pirandelliano. Más aún: son no pocos los puntos de contacto entre ambos universos que, incluso, llegan a incorporarse. Testigos uno y otro, desde antes de la contienda de 1914, de una zozobra que bien puede considerarse como presagio de los naufragios que la historia vendría a contemplar, coinciden al menos —y a esto se limitará nuestro análisis— en su básica intuición del carácter inconsistente de la persona. *Mibi quaestio factus sum*, confiesa Unamuno en el pórtico mismo de *Cómo se hace una novela*. Y Pirandello hubiera podido tomar este lema como título de toda su obra. Se trata, sin duda, de las postrimerías de un mundo; pero en el fondo está siempre el hombre mismo sintiendo despertar en sí ese ser equívoco, inacabado e incierto en el que no tiene esperanza de poder reconocerse. Nadie podría ya responder sin vacilar, ni tal vez sin temblor, a este interrogante: ¿quién soy yo? Menos todavía a este otro: ¿quién eres tú?

Aunque demasiado genérico, tal paralelismo llega muy significativamente a concretarse en el tema —en apariencia sólo literario, pero en realidad bien cargado de sentido filosófico— de la «paradójica» realidad del personaje imaginario y la extraña presencia del ser de ficción. Es —significativa coincidencia— el año 1914, tan cargado de sentido, el que rubrica y sella la identidad de perspectiva de ambos autores en este tema fundamental. Oigamos, en primer lugar, a Pirandello y después a Unamuno, dentro de ese mismo año.

En 1914 apareció una serie de novelas de Pirandello con el título *La Trappola* (La Trampa). Nos fijaremos en el cuento que lleva como título: *La tragedia de un personaje*. Todos los domingos, por la mañana y entre las ocho y trece horas, el novelista recibe a unos personajes mal situados que tratan de convencer al autor para que les dé un puesto en su próxima novela. Aparece un viejecito, personaje abandonado por un novelista que, después de haberle dado un estatus existencial, lo deja inacabado. Tal personaje implora y pide con insistencia que se le recupere allí mismo donde se le dejó inacabado. El novelista no lo entiende así; pero rehusa polemizar con su interlocutor. Y es entonces cuando llegamos a comprender la declaración del pobre viejo: «¡Nadie mejor que usted puede saber que nosotros somos seres vivos, más vivos que todos cuantos respiran o se visten cada mañana, tal vez menos reales que ellos, pero más auténticos!... Hay muchas maneras de llegar al mundo, mi querido señor, y sabe usted muy bien cómo la naturaleza se sirve de la imaginación humana para continuar su obra creativa... Todo el que tiene la suerte de nacer personaje puede incluso mofarse de la muerte. Porque ya no morirá. Morirá el hombre, el escritor, el instrumento creativo: su creación nunca morirá». El ruego se ha transformado en reivindicación, en agresiva pretensión y, finalmente, en amenaza y maldición: el ficticio personaje está vivo; mejor aún, está más vivo que cualquier otro ser humano; y, reivindicando su inmortalidad, condena a muerte a su creador. Es la «paradoja» que casi literalmente volverá a reaparecer en *Seis personajes en busca de autor*, con una sutileza escénica y psicológica que desafía, ciertamente, toda síntesis y hasta todo análisis. Unos personajes ficticios, semicreados, incompletos y preocupados, por tanto, al verse entre la nada y el ser, suplican al autor que les dé vida, es decir, que les dé *sentido*. Este es el punto importante. Su inconsistencia o insustantividad los expone a la incompreensión: incomprendidos entre sí y como miembros de una trágica familia, e incomprendidos por los vivos cómodamente vivos. Ellos viven un drama inacabado y una existencia que no ha encontrado su cumplimiento o su plenitud en un sentido. «Todo verdadero ser humano, señor (exclama el padre), de rango algo más elevado que el mineral, vegetal o animal, no vive por vivir y sin saberlo. Vive para dar un sentido y valor a su existencia». *Un sentido y un valor*: esa es la clave; y estas dos palabras, tan corrientes en nuestro lenguaje filosófico, hacen ahora su aparición mundana. Y, dado que tan fuertemente nos seducen, aclaremos el por qué.

¿De dónde puede nacer tan extraño sentimiento de presencia real en estos personajes imaginarios, que paradójicamente nos parecen más vivos que los mismos actores en su mundana y aburguesada existencia? Dentro de su misma inexistencia, no dejan tales seres de despertar en nosotros un eco a la vez maravilloso y confuso. ¿No se deberá en primer lugar a reconocer en nosotros mismos un estilo idéntico de existencia? ¿No será que cada uno de nosotros somos también para nosotros mismos y para los demás una cuestión indefinidamente planteada, dudosa, inacabada, en suspenso, y sin embargo animada por

una necesidad de ser y de «consistencia»? ¿Qué somos, después de haber consentido en despojar el autómatas de sus convencionales oropeles, sino cabalmente esa tremenda incertidumbre que no nos ofrece más que el reflejo sin fin de un interrogante? ¡Cuán familiares nos resultan estos seres a los que ni el cuerpo ni la vida social han liberado de las inercias del en-sí! En ellos encontramos una disponibilidad y una precariedad que vienen a ser nuestra parte mejor.

Pero tal vez sea menester ir más lejos en este análisis. El hombre concreto que somos cada uno consta de dos partes: esa *vida* que compartimos con tantos otros seres y que es un hecho sin problematización, y —sobre todo— *el sentido* que somos capaces —o incapaces— de dar a esa tosca presencia. Yo no *soy*, en el más auténtico sentido de la palabra, sino merced «a un sentido y a un valor»; y en mí se da siempre esa escisión entre un ser que «vive» y un ser que «existe». Al ser imaginario sólo le falta, precisamente, la parte menos significativa de la realidad humana, identificándose, en cambio, por entero con el aura de su conciencia de valor. Indudablemente, no se es *más que* una vida imaginaria, pero se es también enteramente y sin amalgamas *aquello por lo que* la realidad humana es lo que es: necesidad insoslayable o inescindible de valer y de tener sentido. Así es cómo la paradoja del ser imaginario nos lleva a reconocer el estatuto —precisamente imaginario— de nuestra propia subjetividad.

Retornando de momento a los «seis personajes», podemos escuchar su lenguaje, que no es ya nuevo para nosotros: «¿Y a dónde queréis ir (pregunta el director) con todos vuestros razonamientos? — ¡Oh! A ninguna parte, señor. Sólo queremos hacerle comprender cómo, al no tener nosotros, fuera de nuestra ilusión, realidad ninguna, haréis bien —sí, vos también— en no fiaros de nuestra propia realidad..., por estar destinada, como la realidad de ayer, a no ser más que una ilusión. Deberíais temblar, al acercaros a nosotros, si realmente sois consciente de que vuestra realidad de hoy no es más que pasajera y fugaz ilusión... Ilusión de realidad en esta vana comedia de la existencia, que ni concluye *ni puede concluir*». La existencia es inacabamiento y oscuridad; y, sin embargo, es el ser imaginario el menos vulnerable en la inseguridad de la existencia. «Nosotros no cambiamos, ni podemos cambiar, ni llegar a ser distintos; somos lo que somos y para siempre —¡es terrible, señor!—, inmutablemente... Cuando se tiene la suerte de haber nacido héroe —héroe de teatro— puede uno mofarse de la muerte. Uno es inmortal... ¿Quién es Sancho Panza? ¿Quién es Don Abundio? Y sin embargo ellos vivirán eternamente...»

El tema es meridianamente claro: el personaje imaginario posee una riqueza que, frente a seres reales como nosotros, le garantiza una paradójica autonomía. Y no hay duda de que Pirandello vivió esta imposición de lo imaginario; se nos ha presentado como «un onírico u hombre obsesionado, poseído por sus personajes; son ellos los que le envuelven, le asedian y terminan poniendo la pluma en su mano...; personajes que llevan fuera de él una existencia real, insistente, alucinadora» (Alfred Mortier). Pero no deben estas reflexiones limitarse a iluminar una psicología de autor, ni tan siquiera una psicología de la creación

artística; deben adquirir todo su sentido —lo hemos ya barruntado— dentro de una *ontología* de lo imaginario, dentro del reconocimiento de lo imaginario como dimensión ontológica.

Pero veamos antes cómo se desarrolla en Unamuno este mismo tema durante dicho año 1914. La novela *Niebla* ábrese con una trivial intriga. Pero bien pronto uno de sus personajes, Augusto Pérez, toma el tren hacia Salamanca. Se acerca y llama a la puerta de la casa del autor. La conversación se va enredando. Y una discusión que había comenzado con lo académico se continúa ya en un clima de invectiva. Tratando de definir su peculiar forma de existencia, declara Augusto Pérez: «El alma de un personaje dramático o novelesco no tiene, ciertamente, más interioridad que la que le da.. —Sí, el autor. —No, el lector». El personaje llega así a introducir, con menoscabo del presuntuoso autor, una nueva figura del mundo imaginario. El autor confía poder calmar la indignación de su personaje: "Tú, mi pobre Augusto, no eres más que un producto de mi fantasía... y de la de los lectores que leen el relato de tus hipotéticas aventuras y desventuras, que he escrito yo, Miguel de Unamuno... Ya sabes, pues, el secreto de tu existencia». Pero Augusto replica apasionado: «Lo que usted quiere es no dejarme salir de entre la niebla, ser yo, vivir y vivir, palpar, sufrir, ser yo». Y, como Unamuno no le permite escoger su propia muerte suicidándose, para hacerle morir cuando a él le plazca, replica Augusto: «¡Con que yo debo morir como ser ficticio! Pues bien, mi señor y maestro Don Miguel, también usted morirá, también usted volverá a esa nada de donde procede. Dejará Dios de imaginarle. Morirá usted, morirán todos cuantos lean mi historia, todos, todos, sin quedar ni uno solo, seres ficticios como yo, enteramente como yo».

He ahí cómo en lo imaginario y paradójico vienen textualmente a coincidir Pirandello y Unamuno, sin que ninguno de los dos —hay que subrayarlo— sea anterior o posterior ni pueda esgrimir en favor de sí mismo su prioridad como autor. Mas, por encima de todo ello, ¿cuál es ahora el sentido y cuál es la tesis? André Lebois —y, por nuestra parte, a él nos adherimos— descubre claramente en ellos una afirmación del ser, un desvelamiento *ontológico*. Indudablemente, son menester dos momentos para llegar al núcleo de la intención de ambos autores. Se afirma, primeramente, la consistencia propia de lo imaginario, la paradójica realidad del personaje de novela: Don Quijote es más real que Cervantes, Hamlet es más real que Shakespeare. Es el tema de *la realidad de la ficción*. En segundo lugar, esta realidad más real que la realidad misma nos permite sospechar un modo de ser inédito, insólito, pero profundo y portador de sentido, un ser ambiguo e inconsistente, pero en él que llegamos a reconocernos a nosotros mismos. El ser imaginario nos remite, pues, a nuestro propio ser, revelándolo también como ser de ficción. Es el tema primero, pero leído ahora significativamente a la inversa: nosotros somos *ficción de realidad*. Somos todos fantasmas buscando su modo de nacer, de encontrar una forma, de hallar un sentido.

Ese es el tema que confiere sentido a toda la obra de Pirandello. La profunda

delicadeza que flota en la fascinante mecánica escénica y la extraordinaria sutileza del texto llegan hasta el sufrimiento de la persona, con su inacabamiento, con su falta de sentido, que no le permite ser. Todos los personajes experimentan una desesperante necesidad de «consistencia», sin poder nunca llegar a tenerla. Tan imposible es responder a la pregunta: ¿quién soy yo?, como a la cuestión: ¿quién eres tú? No podemos circunscribir ni investir al otro, ya que mantiene algo oscuro, impalpable e inaccesible del personaje imaginario. El otro nos lo imaginamos nosotros. Hasta el amor mantiene su ser subjetivo y secreto. El título francés *A chacum su vérité* falsea la interpretación, al hacerla desembocar en el relativismo. En efecto, menor es la relatividad en las distintas maneras de ver las cosas y situaciones que se describen, que la incertidumbre sobre el ser de cada uno: ¿quién es el señor Ponza? ¿Quién es la señora Frola? El ser del otro es para mí siempre misterioso. ¿Cómo contempla él el mundo, cómo me contempla a mí, cómo se contempla a sí mismo? Pirandello vivió, día tras día, esta pregunta desesperante frente al otro, y la vivió hasta el límite de lo pensable, incluso frente a su propia esposa enajenada y perdida para el mundo. ¿Quién eres tú? Es la cuestión que expresa, en primer lugar, una separación entre las conciencias, pero sobre todo y más radicalmente su absoluta inconsistencia. El *mibi quaestio factus es* viene ahora a fusionarse con el *mibi quaestio factus sum*.

Tal inconsistencia es a la vez efecto y causa de una división del yo en mil figuras inconexas. «¿Cómo fue Jorge Mirelli? Lo conocí tal como era en sus relaciones conmigo, tal cual yo lo soñaba. Pero ¿cómo era con su esposa? No era, no podía ser *único* o el mismo conmigo y con ella... Jamás nosotros mismos podemos saber cuál sea la verdadera realidad que nos dan los demás, quiénes seamos nosotros para éste o para el otro». Y a la inversa. La *alteridad* no se da, pues, solamente entre un yo y un tú; es, además, un siempre abierto e indefinido complejo. «La señora Anita es ciertamente *distinta*; pero no es suficiente: es distinta, y distinta, una y muchas veces distinta, según las personas que conoce y que la conocen». *Uno, nadie, cien mil* es un título que expresa muy bien la inesencial esencia de la persona: yo creo ser uno, yo no soy nadie, yo soy cien mil. Tres verdades que no son sino tres formas de una dialéctica personal. La sorprendente Donata, de *Encontrarse*, inútilmente se la busca en los demás, y sólo se llega a ella comprendiendo no ser ella para sí misma sino su propio personaje. «El ansia, sí, el ansia de labrarnos una vida y la necesidad de darle *consistencia*...; pero ¿cómo será posible? ¡Oh, sí! ¿cómo será posible?, ya que no depende solamente de nosotros: están ahí los demás, unos condicionamientos, unos encuentros... No, tú no eres ya tú frente a todo esto irreal... e increado, que aspira a ser creado, pero que no llega a serlo... Incluso, se imagina, se contempla y se escoge uno a sí mismo: *se es la metáfora de sí mismo*». La misma realidad de sí propio es metafórica, imaginaria: su esencia es la del personaje imaginario. Y nuestra vida no es más que la creación incesante del acto desesperado de la imaginación que nos da un ser de ficción.

Mejor aún: lo que somos —lo que hemos llegado a ser— merced a nuestra creadora imaginación y a la imaginación de los demás, es decir, nuestro «personaje», alcanza una consistencia ontológica que llega a contraponerse a nosotros mismos, a hacer imposible toda disponibilidad creadora: somos prisioneros del personaje que nos hemos creado. Ese es el drama del héroe de *Cuando se es alguien*: ese poeta nimbado de gloria por toda su generación, ese hombre ilustre cuya estatua de su ser vivo se va a inaugurar. Mas he aquí que el héroe experimenta el peso de tal personaje; es un peso que le impone toda una multitud después de habérselo impuesto él a sí mismo. Sabe que se distingue de dicho personaje, quiere liberarse de él y, para lograrlo, intenta "lanzar" un autor desconocido (que no es sino él mismo). Pero siente cómo cada vez se van estrechando más las redes ontológicas, hasta terminar devorado por su propio personaje. En la última escena aparecen el autor y su estatua (su personaje finalmente vencedor de sí mismo) confundándose, en la muerte, en una apoteosis que a ambos los condena a una ambigüedad eterna.

Somos, pues, —nosotros, seres vivos— la presa del personaje o personajes que encubre en sí el misterio insondable, o mejor, la radical inconsistencia de nuestro yo. Este ropaje con que la imaginación de los demás y la nuestra propia presentan ese interrogante sin forma que constituye nuestro fondo, no siempre lo experimentamos como irrisorias y mortificantes metáforas. En efecto, lo necesitamos también para «dar sentido y valor» a nuestra existencia. En el fondo, es lo que buscaban los *seis personajes*; es también lo que la atractiva Ersilia de *Vestir a los desnudos* esperaba ansiosamente del novelista a quien había llegado a confesar su radical *desnudez*: «Jamás, durante toda mi vida, he podido tener un solo vestido que me permitiera ofrecer una bella estampa... y que no me lo hayan hecho jirones esos perros, todos esos perros que sin cesar se han lanzado sobre mí a la vuelta de cada esquina. No hay un solo vestido que no se haya mancillado con todas las peores y más envilecedoras miserias... He querido hacerme otro vestido verdaderamente hermoso para mi muerte, el más bello de todos, el que había sido siempre mi sueño...» Las odiosas afrentas de todos arrojaron sobre ella todos los vestidos imaginarios, todos ¡ay! reales y verosímiles. Ersilia perdió el sentido de su existencia, hecha jirones lanzados al viento. Vive desnuda y desnuda morirá. «Un traje de novia... ¡para morir con él! ¡Qué distinto...! Pero ni aun éste lo he podido conseguir. Me lo arrancaron e hicieron jirones, como con los otros. Morir desnuda, sin nada que me cubra, despreciada, oprimida».

Sin embargo, no siempre la lección del pirandellismo es tan desesperada, aun sin dejar por doquiera de ser amarga. Los más lúcidos héroes pirandellianos saben afrontar el paradójico estatuto de la persona, comprenderlo y asumirlo. Es el caso de Donata en *Encontrarse*. «Sólo una cosa es cierta: hay que *crearse*: es así como se encuentra uno a sí mismo». «Ser, ser no es nada, ser es hacerse a sí mismo, y así es cómo yo me hago a mí misma», exclama la Desconocida de *Como*

El personaje imaginario en Unamuno y en Pirandello

me quieres tú. Pero este «voluntarista» recurso es casi sobrehumano, es el reto de una tenacidad desesperada y agotadora.

* * *

En Unamuno, el tema de la realidad paradójica del personaje imaginario, tema iniciado en *Niebla*, no se desarrolla como obra dramática, sino en forma de reflexiones y ensayos. El personaje posee indudablemente más realidad que su autor. Don Quijote es más real que Cervantes, Hamlet es más real que Shakespeare. Estos seres «ficticios» están más presentes, son más activos y más significativos, en incontables conciencias, que esos otros seres de carne y hueso que los han ideado. El ser de Shakespeare es para mí, para todos nosotros, infinitamente más *indeterminado* que el de Hamlet. Quien vive y sigue viviendo indefinidamente es el personaje imaginario, es él quien a lo largo de la historia sigue dialogando con todos los vivos que sucesivamente van muriendo y desaparecen. Don Quijote vive y sobrevive a su creador Cervantes en el mundo de los sueños de la humanidad, en el universo de la «cultura», que es el aire que respiran las sucesivas generaciones. «La imaginación es la función más consistente que puede existir». Los personajes «históricos» que cubren el primer plano de la escena son bien poca cosa, y sólo llegan a trascender su limitada existencia cuando entran en la esfera de lo imaginario, cuando se saben edificados en el ser por una imaginación, como lo fuera el Emperador merced a su «leyenda napoleónica».

El tema adquiere gustosamente en Unamuno una dimensión histórica y cultural, insertándose en la compleja ontología de lo imaginario tal como aparece en el *Sentimiento trágico* y en algunos pasajes de *Ensayos*. El «ser ficticio» es el ser mismo, en su protesta contra «la implacable naturaleza» y aun contra esta «agonía del ser» que condenan al existente a verse suspendido indefinidamente entre la vida y la muerte. Es «el instinto de perpetuidad» el que suscita, frente a la nada, el mundo de la imaginación, tan real e, incluso, más real y más significativo que el mundo sensible. De primera intención ya, la perspectiva es —como puede verse— cósmica y hasta ontológica; y el tema del personaje imaginario, aunque no tan explotado como en Pirandello, está siempre sostenido por una *Weltanschauung* más explícita.

Al acentuar la extraña realidad de la ficción, no deja Unamuno de subrayar la contraposición; y a esto efectivamente tiende: la realidad de nosotros mismos no es, en su esencia, sino ficción. ¿*Ficción de realidad?* ¿*Realidad de ficción?* Una paradoja cuya significatividad es idéntica en una y otra dirección. Y Unamuno nos introduce a veces en esta verdad sirviéndose de la ironía. En el prólogo de *Tres novelas ejemplares*, recoge el sentir del humorista inglés Oliver Wendel Holmes: cuando Juan y Tomás se hallan frente a frente, pueden contarse de hecho seis personajes: el Juan que Juan cree ser, el conocido de Tomás, el que Dios conoce; y otros tantos personajes encontraríamos en Tomás. Constitui-

rían, pues, toda una sociedad, haciendo imposible la pacífica seguridad de una consistencia burguesamente concebida de la persona. Tal es, según el humorístico Unamuno, el sentimiento cómico de la vida; pero esta ligereza de tono tarda muy poco en desaparecer ante «el tremendo problema de la personalidad». No basta decir, con Calderón, que «la vida es sueño», puesto que se está así afirmando ya la subsistente realidad del soñador; deberá añadirse, con Shakespeare, que estamos amasados con la materia misma de nuestros sueños. Mi yo es mi sueño, un sueño frente a otros mil sueños que me crean y me destruyen, dentro de una enmarañada mezcolanza en la que ni me pertenezco ya a mí mismo.

Más o menos desarrollado en los *Ensayos*, en ocasiones bajo un aspecto colectivo y hasta cósmico, el tema se condensa de nuevo en *Cómo se hace una novela*, donde la problemática alcanza su ápice. «¿Cómo se hace una novela? Bien está. Mas ¿para qué se hace? Para que nazca el novelista. ¿Y para qué ha de nacer el novelista? Para que dé lugar a un lector...» Con lo que se reproduce el enfrentamiento de conciencias e imaginaciones que parece definir el ambiguo estatuto de la persona. Bajo estos imaginarios ropajes, ¿qué es el yo? Y la respuesta es: nada. La última palabra es, pues, como dice Julián Marías, «el vacío de la personalidad». Vivir es escribir la propia novela, es imaginarse uno a sí mismo, es hacerse un personaje. «¿Quién soy yo? ¿Quién es el firmante Miguel de Unamuno? Pues bien, uno de mis personajes, una de mis creaciones, uno de mis agonistas... Y este yo último, íntimo y supremo, este yo trascendente —o inmanente— ¿quién es? ¡Dios lo sabe!... Y Dios mismo...» (*Tres novelas ejemplares*, Prólogo). Yo no soy más que «mi leyenda, mi novela, es decir, la leyenda o novela que de mí mismo, Miguel de Unamuno, o del así denominado, nos hemos hecho conjuntamente los demás y yo, mis amigos y mis enemigos, mi yo amigo y mi yo enemigo. Y he ahí por qué no pueda ya contemplarme ni por un instante en un espejo, ya que mis ojos inmediatamente vuelven hacia mis ojos, hacia mi retrato, y desde el momento en que contemplo mi propia mirada, siento que voy vaciándome de mí mismo, perdiendo mi historia, mi leyenda, mi novela, retornando al inconsciente, al pasado, a la nada».

Idéntica incertidumbre que en Pirandello, idéntico drama sobre la nada de sí propio; pero destacando ahora una como positividad de la nada, que no es el simple vacío, sino una fascinante y neantizadora potencia. Bajo este aspecto, Unamuno revela una sensibilidad más «existencialista».

Y, sin embargo, no siempre el «misterio» de la persona es identificado con la nada. Tras el enredo de los personajes descúbrese un manantial —o un acto— del que brotan todos ellos y por el que se ven igualmente neantizados en su pretensión de ser: «Yo me digo a mí mismo que, además del que se es por Dios —si es que por Dios se puede ser alguien— y del que se cree ser y del que se es merced a los demás, está el que quisiera uno ser... Y es por ese que hemos querido ser, no por el que hemos sido, por el que nos salvaremos o nos perderemos» (*Tres novelas...*). Esta concepción «práctica» —en su sentido más kantiano—

evoca bajo algunos aspectos, pero con resonancia distinta, el *Crearse* de Pirandello.

Pero no cabe dar aquí lugar a la euforia —como en Bergson— sobre la creación de sí mismo por sí mismo, ya que cabalmente toda «creación» viene a recaer sobre el ambiguo mundo de lo imaginario. La profundidad no es más que «ese hombre que pudiéramos denominar nouménico, ese hombre volitivo e ideal... (y que) debe vivir en un universo fenoménico y de apariencias». La textual referencia a Kant no debe, sin embargo, despertar la más mínima seguridad racionalista: «lo que fuera de la escena parece realidad no es más que comedia de comedia; el nouménico inventado por Kant no es sino lo más fenoménico que uno puede encontrar; y la substancia lo que en él hay de más formal. El fondo de una cosa es su superficie» (*Cómo se hace una novela*). El fondo remite a la superficie, y la superficie remite al fondo, dentro de una «comedia» incesante que no hace más que reflejar la desventura del ser, ese sadismo ontológico que tan frecuentemente se ha puesto de evidencia en Unamuno.

Inútilmente iríamos a buscar en Pirandello un trasfondo «filosófico» como el de Unamuno. La lección del pirandellismo es más bien la de una implacable psicología existencial. Es fundamentalmente la inteligencia la que, en las intrigas de la escena, nos sorprende; la luz de la inteligencia disipa todas las confortantes ilusiones del yo..., que va a quedar finalmente reducido a pura ilusión. Tal es el *Humorismo*, definido por Pirandello en 1908: «Pienso que la vida no es más que una lamentabilísima farsa, puesto que, sin saber cómo, ni por qué, ni de dónde procede, llevamos dentro de nosotros mismos la necesidad de engañarnos sin cesar con la creación de una realidad (única para cada uno y nunca la misma para todos) que descubrimos en determinados momentos como vana e ilusoria. Quien haya comprendido el ardid no volverá ya a hacerse ilusión; pero tampoco podrá ya pedir a la vida un gusto o un placer». Atribuye Pirandello tal «poder demoníaco» de disolución al «sentimiento de lo contrario» provocado por *la actividad específica de la reflexión*. Esta actividad específica es la ironía, que constantemente contrapone a lo real (pseudo-real) lo posible, filtrándose así dentro de mí mismo para destruir la propia intimidad.

Pero este satanismo, al que arbitrariamente Pirandello limita el sentido de su arte, despierta en él —y esto sin duda es lo que le salva— una desgarradora compasión. La desventura del ser encuentra tal vez su respuesta en la compasión. «Soportemos juntos nuestra desesperación», dice Grottri a Ersilla en *Vestir a los desnudos*, tal vez la más «conmovedora» entre las piezas de Pirandello. Mas, por un arbitrario viraje, se libera de la tentación de la compasión. «Mi arte rebosa una amarga compasión para con los engañados; pero a esta compasión debe necesariamente suceder la más feroz irrisión del destino que condena al hombre a engañarse a sí mismo». El hombre no es ya más que «la figura de una cierta desdicha».

En Unamuno, «el sentimiento trágico de la vida», que es también un

sentimiento *omniscio* de la existencia, no se limita a un escueto diagnóstico pirandelliano. El drama de la persona se inscribe en el drama cósmico y revela una dimensión religiosa y metafísica. La imaginación no es solamente una feroz embustera; es también una protesta contra la desventura del ser, es radical quijotismo.

Pero ¿no se dará, dentro de la ontología de la imaginación, una cierta inspiración común a ambos autores? Para Unamuno no hay duda ninguna de que la oposición kantiana entre fenómeno y noumeno, entre teórico y práctico, así como la proyección de tal esquema ontológico sobre la oposición schopenhaueriana entre representación y voluntad, son algo fundamental. Aunque con su tono y matiz peculiares, tal intención aparece clara y por doquier en la obra unamuniana, siendo no pocas las textuales referencias. En cuanto a Pirandello, conviene no olvidar que durante sus estudios en Bonn inició en el pensamiento de Schopenhauer. Aun sin agotarse ahí su fuente, su pesimismo encuentra indudablemente ahí una decisiva confirmación. Esa «actividad específica de la reflexión» ¿no es de alguna manera un equivalente del dominio ontológico de la reflexión en Schopenhauer? Y en cuanto a la «voluntad», ¿no es también característica del héroe pirandelliano el obstinarse en vivir, en ser consistente, a pesar de verse amenazado por la disolución que provoca toda reflexión? Y en cuanto a la compasión schopenhaueriana, tan significativamente nuclear en la obra del filósofo, bien se puede ver no estar ausente en la del poeta, por más que trate éste de liberarse de ella.

Así es cómo, dentro de una misma intuición —el poder paradójico de lo imaginario—, Pirandello y Unamuno, cada cual a su estilo, hacen girar su pensamiento en torno a un mismo e idéntico tema literario. Y en la misma e idéntica fecha: 1914. No, no es justo hablar del pirandellismo de Unamuno, como a veces se hace, puesto que aquí no se puede válidamente señalar ningún tipo de prioridad. La realidad del personaje imaginario es sin duda un tema de la época, como es igualmente —según lo subraya, y con acierto, Lebois— un tema mediterráneo. Mas, por encima de tales coincidencias de tiempo y espacio, es una misma problematización de la realidad y una idéntica pregunta sobre el modo particular de su participación en el ser las que nos dan el sentido de sus obras. Que ninguna ontología «positiva» puede, sin peligro de deformarla, asumir la realidad humana: éste es, sin duda, el original descubrimiento de nuestro tiempo. Pirandello y Unamuno son de ello verídicos testigos y nos introducen a su manera en el misterio del ser.