

Unamuno duda. Cuestiona la realidad. La incertidumbre se acrecienta. Angustia por lo desconocido.

*¿Y qué sentido tiene el universo
esta inmensa metáfora divina?*

(*Cancionero*, 504, p. 170.)

Dice antes:

*Todo es nada del cero al infinito:
la vida, y el camino y la verdad;
escrito queda lo que ya fue escrito;
la cuestión es matar la eternidad.*

(*Loc. cit.*, 258, p. 95.)

Cuando Augusto Pérez quiere determinar su existencia, pregunta a Unamuno si en el momento del sueño existe más el hombre como conciencia que sueña o su dueño. Dice en el *Cancionero*:

*Cuando soñando en mi sueño,
¿soy soñador o soñado?
¿Soy mi siervo o soy mi dueño?
Soy sólo el sueño... acabado.*

(*Loc. cit.*, 510, p. 171.)

Ya hemos visto que el fundamento de sus interpretaciones está en la idea de que todo es producto del sueño:

*¿La vida es sueño?
Pues a soñarla.*

(*Loc. cit.*, 463, p. 160.)

Por ello, el origen y existencia de Dios y el hombre admiten variantes. Dios existe porque puede soñarse a sí mismo:

*Porque hay sueños inmortales. ¿Sueños de inmortalidad
crear en Dios? ¿Quién sabe, hermanos, lo que es crear? La verdad
es otro sueño; es un sueño que se sueña despertar.
¿Y es que cree Dios en sí mismo? Dios se sueña, y al soñar,
se cree; la locura abriga—dulce abrigo de piedad—
al que se hunde en el abismo de la propia inmensidad.*

(*Loc. cit.*, 343, pp. 123-24.)

Existe porque sueña a los hombres, y éstos, a Dios:

*Señor, que sueñas estrellas y almas en fuerza de amor,
danos soñar que podamos retrucarte contraamor;
haz que logremos soñarte estrella y alma, Señor.*

(*Loc. cit.*, 344, p. 124.)

Unamuno da gran importancia a la palabra. El hombre es capaz de crear por medio de la palabra:

*El pan que baja del cielo,
el pan vivo es la palabra;
la palabra es el consuelo
que nuestra esperanza labra.
Es el pan que vivifica
al alma que de ella vive...
Es la hacedora y el hecho,
creadora y criatura...*

(Loc. cit., 392, p. 138.)

Por esa facultad, el hombre puede crear a Dios, y, al hacerlo, se crea a sí mismo. Lo conecta con la interpretación del Evangelio de San Juan: «Y el Verbo era Dios.» El tema del Verbo, la palabra de Dios personificada, es frecuente en el Antiguo Testamento. San Juan lo llama Verbo porque identifica al Hijo de Dios con su palabra creadora, por quien fueron hechas todas las cosas. En varias canciones Unamuno desarrolla ideas parecidas con apoyo del Evangelio.

*¿Pretendes desentrañar
las cosas? Pues desentraña
las palabras, que el nombrar
es del existir la entraña.
... Si aciertas a Dios a darle
su nombre propio, le harás
Dios de veras, y al crearle,
tú mismo te crearás...*

(Loc. cit., 394, p. 139.)

El hombre, lo mismo que Dios, tiene capacidad para soñarse:

*Soñé que me moría, y me dormí;
soñé que renacía, y desperté;
soñé que me soñaba, y, ¡ay de mí!,
perdióse en sueños el que me soñé.*

(Loc. cit., 267, p. 97.)

Dios sueña al hombre, y el hombre sueña obras literarias, personajes. Aunque puede ocurrir que las obras creen a los hombres, y éstos, a Dios. De aquí surgiría el personaje autónomo. Es la explicación de Augusto con respecto a su realidad, mayor que la del autor, y es la teoría de Unamuno ante la igualdad de Hamlet y Shakespeare o Don Quijote y Cervantes.

Vimos cómo en la novela *Augusto* llegó a la conclusión de que él sería inmortal como personaje literario, como obra. Lo expresa Unamuno en un poema del *Cancionero*, número 1469:

Leyendo un libro vivo de un amigo muerto.

Siente resucitar a su amigo a través de la lectura, y es como si el libro lo hubiera escrito también él, ya que parten de una misma unidad. Nuevamente se asocia al planteo de Dios:

*¿Juntos todos no vivimos
acaso en Dios?...
Todas las aves, un ave,
y un solo vuelo, la historia...
¿Muerto? ¿Qué es esto? Lo cierto
que, leyéndote, cautivo
de tu letra viva, agarro,
espíritu, el de los dos,
y siento surgir a Dios
de nuestro mutuo barro.*

Para Unamuno, el personaje autónomo adquiere profunda dimensión. Es el enigma de la eternidad, el problema de la verdad de la existencia. Los constantes cambios y confusiones entre ficción y realidad, el plano de igualdad en que conviven autores y entes de ficción no son arbitrarios. Tienen su causa. Encuentra en los personajes el mismo ser que el hombre: tienen una vida que transcurre en el tiempo. La obra en su conjunto es la representación de la realidad misma, mezcla de verdad y fantasía, de vida concreta y angustia por el más allá.

El personaje es al autor lo que el hombre es a Dios. Ambos dependen y surgen de y por un creador.

Varios siglos antes de Unamuno ya se habían empleado algunos elementos técnicos, que señalan el comienzo de la separación y enfrentamiento entre autor y personaje. En el *Ramayana*, los hijos del príncipe aprenden a leer en la historia que narra la vida de su padre, o sea, en el *Ramayana*. En *Arnalte y Lucenda*, de Diego de San Pedro (fines de la Edad Media), el autor presenta al héroe a las damas de la corte, y el héroe le habla a él y le lee una carta de Lucenda. Expresan más rasgos de autonomía los personajes de *Retrato de la lozana andaluza*, escrita por F. Delicado alrededor de 1520. Uno de ellos, un pícaro, se presenta en la habitación del autor y lo invita a unirse a él. El autor rehúsa y agrega que ellos dirían luego que sólo los observaba y analizaba para escribir después.

Es en Cervantes donde se encuentran por primera vez la mayor parte de los elementos que caracterizan la técnica del personaje autónomo.

El cruce de ficción y realidad se da ya en el tema principal, que originará las extrañas aventuras de Don Quijote:

Asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo.

(Primera parte, cap. I, p. 59.)

La confusión se repite en gente de ambientes distintos al de Don Quijote; son igualmente influidos por novelas de caballerías. El ventero considera cierto lo que leyó; defiende el valor y arrojo de algunos caballeros de novelas famosas. No advierte que es creación literaria. Su defensa se apoya en la idea de que los señores del Consejo Real no permitirían la publicación de obras con disparates y mentiras.

En la función de títeres de Maese Pedro se entremezclan el mundo de los espectadores con el de los muñecos. Tenemos una novela integrada por un conjunto de temas y seres ficticios que semejan una realidad. Dentro de ella se efectúa una representación teatral con un narrador fingido, el muchacho, que toma la posición fingida de considerar verídico lo que cuenta. Es decir, se da la invención dentro de una invención mayor. Pero luego se mezclan los planos. El culpable del caos es, por supuesto, Don Quijote. Al comienzo del espectáculo observa con espíritu objetivo. Juzga y critica los agregados y comentarios que hace el intérprete. Exige exactitud en las informaciones. Pero inmediatamente la acción lo trastorna. Olvida que es un retablo y un ingenuo movimiento de muñecos. Los siente auténticos y como caballero que se precia de defender y ayudar, desenvaina su espada y ataca a los moros que persiguen a Don Gariferos y a la hermosa Melisendra. Aun después de los gritos y lamentos de Maese Pedro, insiste en el favor hecho a los perseguidos y el valor de los caballeros andantes. Por último, comprende su equivocación. Supone la existencia de encantadores que lo acosan:

... no hacen sino ponerme las figuras como ellas son delante de los ojos, y luego me las mudan y truecan en las que ellos quieren.

(Segunda parte, cap. XXVI, p. 820.)

Ya hay en Cervantes esbozos del diálogo entre el creador y sus personajes. No es aún directo. No se enfrentan en un plano de igualdad, pero demuestran que los siente vivir separadamente de él. En la novela de *El curioso impertinente*, hace un alto en la narración para

advertir a Anselmo el peligro y desacierto de su conducta: quiere probar la virtud de su mujer.

Las escenas en que los personajes comentan, critican la obra de su autor, transmiten mayor sensación de independencia, están más logradas. Así, en la primera parte, en el escrutinio de los libros, el cura comenta *La Galatea* y habla de Cervantes como de un gran amigo.

En la segunda parte, Don Quijote y Sancho dialogan con el bachiller Carrasco y opinan sobre la primera parte, salen del plano literario para referirse a una obra en la que ellos mismos participan. Es uno de los límites a que puede llegar el personaje autónomo; es una de las formas de liberación.

El Bachiller, recién llegado de Salamanca, cuenta a Sancho que andaba ya en libros la historia de ambos. Se extrañan de que el escritor sepa todo lo que les sucedió. Debe ser algún sabio encantador, dice Don Quijote. Le preocupa el grado de veracidad del relato, pues «de los moros no se podía esperar verdad alguna».

Teme que no haya tratado con suficiente delicadeza y decoro sus amores con Dulcinea.

Los personajes dan datos reales de la obra: número de libros impresos, aclaran olvidos o contradicciones, mencionan las aventuras más gustadas, preguntan si saldrá la segunda parte. En el capítulo 59 de la segunda parte, Don Quijote critica la aparición del falso Quijote de Avellaneda. En una venta oye hablar a unos señores, quienes comentan dicho libro. Airado, se defiende diciendo que él es el verdadero Quijote y reprueba los errores en que ha incurrido ese autor.

Al pasar la novela al plano real, se quiere hacer creer que es una novela histórica. De este modo los personajes parecen verdaderos, únicos responsables de su destino, y el autor, como cualquier historiador, se reduce a contar sus vidas y aventuras.

En tales primeros capítulos insiste continuamente en ese aspecto. Cuando critica el agregado de la novela *El curioso impertinente*, sin relación con el resto, Don Quijote juzga ignorante a su autor por haber escrito sin plan ni orden: «salga lo que saliere». Precisamente esa técnica y con esa expresión que aquí recibe el comentario negativo será como ya vimos el punto de partida para don Miguel de Unamuno.

El sentido del personaje autónomo en Cervantes no adquiere perspectivas complejas. Por un lado pone en boca de sus criaturas lo que él quisiera decir. Es una forma de enjuiciar su obra, de salvar los errores cometidos en la primera parte. Por otro, las mezclas del plano real con el de ficción confirman el carácter especial de Don Quijote y las influencias de las narraciones imaginativas en determinados individuos.

Después de Cervantes se pueden trazar las líneas que señalan el uso de ese procedimiento en otros autores, algunos de los cuales habían analizado y estudiado *El Quijote*: Sterne, L. Tieck y tal vez hasta S. Kierkegaard. Este último escribió en su «diario» que el héroe en una novela hace una observación; el autor se la quita, por lo que el héroe se disgusta y amenaza con no ser más el héroe si lo tratan así.

Contemporáneamente, T. Carlyle escribe la *Historia de la Revolución Francesa*, en la cual habla a sus personajes, los regaña o defiende. De aquí llegamos a Unamuno, ya que éste tradujo la obra de Carlyle. La termina en 1900, fecha en que realiza el primer bosquejo de *Amor y Pedagogía*. Anteriormente Galdós había creado ciertos caracteres, que tuvieron su origen posiblemente en Cervantes. Entre ellos, Máximo de *El amigo Manso* (1882), quien sufre una transformación semejante a la de Augusto Pérez, al pasar de un estado nebuloso, incierto a otro de consciente realidad. Después de Unamuno, numerosos autores en distintos países emplearon una técnica semejante, sin que esto signifique dependencia o imitación; pudo surgir por conocimiento de las mismas fuentes. Algunos de ellos ampliaron las posibilidades y significaciones de esa insuficiencia del autor para dirigir su creación y la rebelión de sus elementos. Se dio tanto en novela como en teatro. Por ejemplo, ha sido notable el aporte de Pirandello, fundamentalmente en *Seis personajes en busca de un autor*.

Otra novela con parecidos rasgos a los señalados es *Los monederos falsos*, de A. Gide. Se intercalan las opiniones y comentarios del autor (plano real), con las actitudes y circunstancias vividas por sus personajes (plano ficción).

Así como en Cervantes se da en un momento la ficción (teatro de títeres) dentro de la ficción mayor (la obra total), también Gide presenta una novela dentro de otra, pero aquí el paralelismo es la constante de toda la obra. Hay recursos semejantes a *Niebla*. Figura un personaje-novelistas, quien representa y explica las ideas de su autor. Además intenta aplicarlas en la novela que proyecta. Pero en *Los monederos falsos*, el fingido novelista saca sus temas, sus personajes, «su realidad» de ese mundo creado por el autor. Como consecuencia, por momentos la visión se confunde, desaparece el paralelismo y se mezclan autor y novela con personaje-novelistas y proyecto. Es que ambas son la misma cosa.

A. Gide no dialoga ni enfrenta a los seres de ficción. Interviene como simple observador que sigue sus trayectorias:

Hubiera yo sentido curiosidad por saber...; pero no puede uno oírlo todo.

(*Loc. cit.*, 1.^a parte, cap. II, p. 29.)

Agrega comentarios:

Examinando bien la evolución del carácter de Vicente en esta intriga, percibo en ella varios estadios, que quiero señalar para edificación del lector.

(*Loc. cit.*, 1.^a parte, cap. XVI, p. 129.)

Aprueba o condena sus reacciones:

Lilian me cripa un poco los nervios cuando se pone a hacer niñerías.

(*Loc. cit.*, 1.^a parte, cap. V, p. 53.)

De esta manera no parece ser él el inventor; obtiene con ello mayor impresión de veracidad.

En cambio en el capítulo VII de la segunda parte detiene el relato, se muestra como autor para juzgar a sus personajes. El los ha creado, pero siguieron su propio desarrollo, evolucionaron en forma distinta a la proyectada. Se han realizado. Son independientes. Ahora sólo los sigue sin intervenir. El personaje-autor, en consonancia y complemento con el autor, exige aquello como condición imprescindible para caracteres naturales, espontáneos.

La técnica general que aclara directamente Eduardo y que ejecuta A. Gide es similar a la de Unamuno. Le importa referir la vida misma; la novela se hace sin tema determinado, sin plan, incluye todo.

Eduardo, en una de las anotaciones de su Diario considera al escritor como el medio para que los personajes surjan, vivan, trasciendan:

Si tuviere yo más imaginación, organizaría intrigas; las provocho, observo a los actores y luego trabajo al dictado de ellos.

(*Loc. cit.*, 1.^a parte, cap. XII, p. 105.)

Con otras variantes, es uno de los razonamientos empleados por Augusto Pérez para sugerir la posible no existencia del autor.

La conjunción de ficción y realidad, la amalgama entre autor y personaje, tiene sentido no sólo para aclarar los pasos y recursos utilizados, sino principalmente para exponer su noción de la vida misma. Dice Eduardo: «El asunto del libro, si usted quiere, es precisamente la lucha entre lo que ofrece la realidad y lo que él pretende hacer con ella.» Más adelante ratifica el propósito de su libro: «Es, será, indudablemente, la rivalidad entre el mundo real y la representación que de él nos hacemos.» Dualidad entre lo que se es y lo que se pretende ser; entre lo auténtico y lo aparente, lo falso; es decir, sintéticamente: vida-realidad y novela-fantasía.