

## La estructura lógica de la realidad en la obra de Pirandello y Unamuno

POR MILAGROS VARGAS DE CARLO

Pirandello y Unamuno fallecen el mismo año (1936) y su nacimiento está separado por escasamente tres años. Entre muchas otras analogías de mayor trascendencia, o quizá porque debido a ello pertenecieron a una misma generación, les une el hecho de que su literatura es fundamentalmente una literatura de ideas. Los últimos dramas de Pirandello rebozan de teoría. A Pirandello se le ha enjuiciado adversamente por esto y sus críticos no comprendieron por qué estuvo siempre obsesionado por las mismas ideas: ilusión vs. realidad, el problema de la personalidad, etc. Con Unamuno ocurre lo mismo, únicamente que esto ha llevado a que se le considere filósofo tanto como literato, cosa que no ha ocurrido con Pirandello.

Pirandello y Unamuno están además imbuidos por una doble preocupación (dos asuntos que son al fin y al cabo el mismo): la relación del individuo con la vida y la relación del artista con su arte. Esta preocupación lleva a Pirandello a concebir el hombre como un ser que al definirse queda como congelado en el tiempo así como en el arte. El mundo ya definido del artista se hace rígido en la prisión que es la forma. El típico drama Pirandelliano es un drama de frustración que tiene en el fondo un conflicto irreconciliable entre el tiempo y la ausencia del tiempo, o

sea, entre la vida y la forma. La identidad del individuo y la del arte se dan de igual manera en Pirandello ya que los términos del conflicto son esencialmente iguales. Unamuno es también llevado por similares preocupaciones. Nos dice en el prólogo a *Tres novelas ejemplares*: «La lucha por dar claridad a nuestras creaciones es otra tragedia.» La identidad, como en Pirandello, está en la base de la creación:

¡Es que Augusto Pérez eres tú mismo!... —se me dirá—. ¡Pero no! Una cosa es que todos los personajes que he creado los haya sacado de mi alma, de mi realidad íntima —que es todo un pueblo—, y otra cosa es que sean yo mismo. Porque, ¿quién soy yo mismo? ¿Quién es el que se firma Miguel de Unamuno? Pues... uno de mis personajes, una de mis agonistas, una de mis criaturas. Y ese yo último e íntimo y supremo, ese yo trascendente —o inmanente—, ¿quién es? Dios lo sabe... Acaso Dios Mismo.<sup>1</sup>

Leer a Pirandello y a Unamuno despertará siempre la idea de cuán parecidamente vieron la vida estas dos grandes figuras. Y así, me propuse examinar la estructura de la realidad en la obra de Luigi Pirandello y Miguel de Unamuno. Y me ha pasado lo que a Apolodoro en *Amor y Pedagogía* a quien «le tenía encargado su padre que le pusiera por escrito su concepción del universo, y por más vueltas que le daba a la cosa en la cabeza nada sale. Pues, en primer lugar, ¿tiene acaso concepción alguna de semejante universo? ¿Concebirlo? ¡Si es que apenas comienza a olerlo!»<sup>2</sup>

Esto de Apolodoro viene justo al caso por dos razones. Por una parte, porque es preciso hasta olfatear tras esta concepción del universo, que antes que concepción es como dijera el propio Unamuno, sentimiento del universo. En segundo lugar, porque este sentimiento del universo se da en ambos autores en términos que denominaremos dramáticos. Con esto se implica no únicamente que su concepción de la vida y de la realidad queda expresada a través del medio del teatro, sino que no queda encerrada en estrechos sistemas filosóficos. Unamuno y Pirandello se valen tanto del drama como de la novela y el ensayo, convirtiendo el pensamiento abstracto en pasión, formulando su filosofía en términos teatrales y novelísticos.

1. Miguel de Unamuno, *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1964, p. 19.

2. Miguel de Unamuno, *Amor y Pedagogía*, Espasa-Calpe, Madrid, 1964.



Para ambos autores el hombre es una criatura dramática en el sentido en que lo expresara el propio Unamuno en el prólogo a *Tres novelas ejemplares*: «Quedamos, pues, en que el hombre más real, “realis”, más “res”, más cosa, es decir, más causa —sólo existe lo que obra—, es el creador.» (p. 16.) Como atestiguan sus raíces en el idealismo alemán, Unamuno afirma a continuación: «Sólo que este hombre que podríamos llamar al modo kantiano, numérico, este hombre volitivo e ideal —de idea, voluntad o fuerza— tiene que vivir en un mundo de los llamados realistas. Y tiene que soñar la vida es un sueño. Y de aquí, del choque de esos hombres reales, unos con otros surgen la tragedia y la comedia y la novela y la nivola.» (*Tres novelas ejemplares y un prólogo*, p. 16.)

No es extraño, por tanto, que buena parte del pensamiento de Unamuno y casi todo el de Pirandello se encuentre expresado dramáticamente dentro del sentido que he querido dar a la palabra drama. Para Pirandello el arte es una «suerte de reflexión sobre la vida» (¿filosofía?) y por esto el arte de Pirandello culmina en el humorismo, que no es otra cosa que el advertimiento incesante de las infinitas contradicciones que surgen en el seno de la vida humana. De esta forma el proceso del arte de Pirandello se resuelve en una particular forma de crítica fantástica.

Tanto Pirandello como Unamuno sienten el mundo como hostil. Sus personajes se enfrentan a este mundo, lo denuncian despiadadamente y nos muestran con ironía al hombre que vive en él. A la manera cartesiana, destruyen todas las falsas actitudes del hombre, para encontrar, destruido el panorama, las razones de vivir. Sin embargo, ni Pirandello ni Unamuno escriben obras de tesis a la manera de Galdós (*Doña Perfecta*) o de Alejandro Dumas (hijo). Encontramos el concepto metafísico, pero dentro de un universo novelesco, teatral. Esto es, nos enfrentamos no a una abstracción intelectual de un problema dado, sino a la expresión de una experiencia viva. Es así que Pirandello y Unamuno inician lo que después continuarían los autores existencialistas como Sartre y Camus, por ejemplo, en lo que podríamos llamar la novela metafísica como una variante de la novela pura. Sobre este particular se expresa Unamuno de la forma siguiente: «Idealismo propiamente no, porque, ¿qué importan las ideas, las ideas intelectuales? Por esto, el sentimiento, no la concepción del universo y de la vida, se refleja mejor que en un sistema filosófico, o que en una novela realista, en un poema, en prosa o en verso, en una leyenda, en una novela.» (Prólogo-Epílogo a la 2.<sup>a</sup> edición de *Amor y*

*Pedagogía*.) Y por esto, continuará diciendo Unamuno, «la llamé en un momento de mal humor, nivolas. Relatos dramáticos, acezantes, de realidades íntimas, entrañadas, sin bambalinas ni realismo en que suele faltar la verdadera, la eterna realidad, la realidad de la personalidad.» (Prólogo-Epílogo de *Amor y Pedagogía*, p. 16.)

Algo parecido a esto andará expresando Pirandello en su obra. Existen para Pirandello dos «realidades»: la de los hechos, fechas, datos y documentos en la cual queda enmarcada la superestructura práctica y social y la que corresponde a la realidad íntima o lírica, de donde nace toda la psicología de sus personajes. Ésta, que podríamos llamar la «verdadera» no es sino la realidad vital y dramática del que la vive. Ya veremos más adelante cómo en esta visión del mundo y del hombre coinciden, aunque llegando a ello por distintos caminos, nuestros dos autores.<sup>3</sup> En *Vestire gli ignudi* (trad. al inglés de William Murray, Dutton, N. Y., 1962, p. 30) Pirandello hace converger la realidad del que engaña y la de la engañada en una sola realidad, la vital. Así hace decir a Franco: «Era todo real para ella y no un sueño como lo era para mí. Así que mi engaño fue —sí, ahora lo comprendo— fue tanto para ella como para mí, una vez sentí toda su fuerza envuelta en todas las voces que me gritaban, el impacto —la terrible realidad que se nos viene encima sin advertirla, que nos aplasta, que nos aniquila.» Franco se arrepiente del engaño creyendo haberse conocido a sí mismo a través de la experiencia con Ersilia. Trata de reconciliarse con ésta sin advertir que ella y su realidad, su mundo han cambiado ya:

ERSILIA: «Lo que una vez significaras para mí, ya no puede ser lo mismo.»

FRANCO: ¡Pero puede! ¡Puede! ¡Porque yo no he cambiado! Yo soy el mismo.»

ERSILIA: «¿Y yo? ¡Por Dios, fíjate! Yo no podré ser nunca la misma... ¡No te quiero!... La persona que una vez así hablara ya no existe, y lo que dijera ya no cuenta para ninguno de los dos. Eso es todo.» (*Vestire gli ignudi*, p. 35.)

Para Pirandello, como para Unamuno, no existe una verdad

3. Afirma Thomas Bishop en su obra *Pirandello and the French Theater*, New York University Press, 1960, p. 197, que la similaridad entre Pirandello y Unamuno estriba en una coincidencia de pensamiento antes que en unas influencias determinadas.



moralmente benéfica universalmente. Lo que el deber nos impone en un momento determinado no necesariamente constituye un deber en toda época y lugar. Franco, el prometido de Ersilia Drei afirma: «Las promesas que hacemos, porque en aquel momento tenemos que hacerlas, queremos hacerlas, no se sostienen a través del tiempo.» (*Vestire gli ignudi*, p. 30.)

También queda alterada en Pirandello la visión del tiempo dentro del tradicional concepto cronológico. Dentro del drama, Pirandello destruye el tiempo. Los sucesos no crecen en la matriz del tiempo; irrumpen en un instante, arbitrariamente, de la misma forma que sus personajes no entran sino que aparecen lanzados momentáneamente, como soltados del cielo. El tiempo es psicológico y corresponde al estado anímico de sus personajes.

La influencia del pasado sobre el presente es sólo evocación dolorosa, pues éste, por una casi ley natural pierde vigencia sobre el presente y el futuro al perder significado en nuestras vidas. Su único sentido es, quizás, el dolor que nos cause al recordarlo: Así comenta Ersilia en *Vestire gli ignudi*, pp. 42-43: «Porque no sabes, no puedes comprender el horror de que tu vida de repente quede restaurada en esta forma... como un

recuerdo el cual, en lugar de permanecer encerrado dentro de ti, aparece de pronto... sin anunciarse, ante tus ojos... tan cambiado que ya casi no lo reconoces. No, puedes ya reconocerte en este espejo porque tú también has cambiado y la vida que ahora se te presenta ya nada tiene que ver contigo, aun cuando sabes que una vez fuera tu vida, como una vez eras, como una vez hablaras, te movieras. Pero está como reflejada en los ojos de otro, no en los propios.

Por otra parte, Ersilia deseará ser la muchacha que el artista (Ludovico) ha imaginado. Pero el problema del ser, como para Unamuno, es también complicado para Pirandello. El ser, como toda la realidad, es mutable y es diverso. La personalidad múltiple de cada individuo corresponde a las posibilidades del ser que se encuentra en cada uno de nosotros. Pirandello, como Unamuno, entiende que el ser no consiste en el ser que uno es, sino también en el que se cree ser, en el que le cree otro y en el que quisiera ser. Para Unamuno, éste, el que se quiere ser, es el creador, no sólo en el sentido del artista, sino también del «agonista», del luchador, del hacedor de vida. Y este ser, el que hayamos querido ser, es para Unamuno el ser real. Este ser del querer ser se da también en los personajes pirandellianos y de tal forma comenta Ersilia en *Vestire*

*gli ignudi* (p. 43): «Pero te juro que hubiese dado cualquier cosa, cualquiera, por llegar a ser la que imaginaste en tu novela. Por ti hubiese triunfado pues habría encontrado nueva vida en tu arte.» Para Pirandello el ser que es y el que se quisiera ser vienen en conflicto creando así el problema de la tragedia: «Mas esta otra vida de la que tratara de librarme no quiere dejarme. Me tiene en sus garras y no me deja marcharme.» (p. 46.) Al final de todo Ersilia no culpa a nadie, ni siquiera a sí misma, sino a la vida.

En la obra de Pirandello, sólo el no ser, la muerte, puede concluir la tragedia del ser. Ersilia debe morir desnuda, el traje manifestando simbólicamente las diferentes poses sociales (máscaras) tras las que se esconden los hombres: «Luego, sólo quería vestir un traje decente en el cual morirme. ¿Ven ahora por qué mentí?... y quería el traje más maravilloso de todos —para morir con él... Bueno, no pude tenerlo. ¡Ni siquiera para morirme en él! ¡Desgarrado de mi cuerpo! ¡No! ¡Debía morir desnuda!» (p. 75.)

El problema del Ser está además unido en Pirandello a un conflicto inherente y trágico entre la vida (siempre mudándose y alterándose) y la forma (que la fija y que es en sí misma inmutable). Toda la vida es para Pirandello improvisación. El individuo improvisa ciertos valores cuya forma permanece hasta que la vida los destruye y hemos de improvisar otros en su lugar. *Liola*, su primera obra de teatro (1916), nos revela ya la anterior preocupación a través de Liola su protagonista: «Pero y la tierra tío Simón, ¿sabe a quién le pertenece? Ofrece sus frutos a cualquiera que la trabaje. Arrebatas esos frutos porque tu pie está plantado firmemente en ella y la ley te sostiene. Pero mañana la ley puede cambiar, y serás tirado a un lado con sólo un movimiento de la mano. La tierra permanece... y yo lanzo la semilla en ella, y mira: el árbol florece.» (*Liola*, editado por Eric Bentley, Dutton, N.Y., 1952, p. 17.)

*Liola* es uno de los pocos personajes alegres en la obra de Pirandello, y tal vez sea el único personaje positivo. Existe un espíritu positivo en Enrique IV y en Angelo Baldovino (*II piacere dell'onesta*) pero la vida entra como marea incontenible y decide la situación. Ninguno de los protagonistas es como Liola, dueño de su destino, agente antes que víctima. El drama es, excepto por su final feliz, característicamente Pirandelliano. A través de éste, como en todas las obras de Pirandello se desenvuelven sus ideas sobre el mundo y la realidad. En Unamuno no encontramos personaje análogo a Liola. Pero si recordamos que Liola es una excep-



ción en la obra de Pirandello, habría que concluir que ambos autores coincidieron en el profundo pesimismo que les embargó. Un sentido de predeterminismo permea la obra de Unamuno. La vida posee y arrastra: Augusto Pérez en *Niebla*, Juan en *Dos Madres*, Tristán Ibáñez en *El Marqués de Lumbría* y Alejandro Gómez en *Nada menos que todo un hombre*.

*Liola* trata sobre la realidad y las apariencias y muestra en la forma característica de Pirandello que la «realidad» no es más «real» que las apariencias. Existen por demás las apariencias reales y las falsas o aparentes apariencias. En el contexto de la obra estas ideas se hacen claras y concretas. Para el tío Simón, aparentar que él es padre es suficiente: Las apariencias establecerán su paternidad con más certeza que si hubiese cometido el acto. Sin embargo, para el pueblo que conoce la verdad, el tío Simón no aparenta ser el padre, sino que sólo lo aparenta en apariencia. El hecho de que aparente ser el padre es una especie de pacto social o ficción legal.

Aquí Pirandello establece una diferencia. Tuzza excluye al tío Simón del pacto contándole lo que realmente ha pasado y así privándole de pretender que el hijo es suyo. Mita, en cambio no comete ese error. A ella no le importa que otros le griten al tío Simón la verdad. Eso son sólo rumores. El entendimiento —la apariencia aparente— es que él es el padre del hijo de Mita. Esta apariencia de la apariencia, esta sombra de una sombra, es la que le devuelve a Mita la sólida realidad que representan su fortuna y su poder. Pirandello desmascara el aura de la ilusión o apariencia, pero se conforma con dejar el engaño con Mita y aceptar el velo de la ilusión. Para Pirandello el hombre es, pues, víctima de las propias ilusiones, mas cuando advierte el espejismo de esas ilusiones que la conciencia humana proyecta perpetua y fatalmente a sí misma, entonces debe pasar a un nuevo despertar sobre lo que es la realidad que se presenta de muchos ángulos y perspectivas. Y esto se le presentará como el solo lógico necesario porque responde a la ley eterna y universal de la vida.

En un ensayo titulado *L'Umorismo* (que contiene sus ideas más importantes, especialmente en la segunda parte) y escrito ocho años antes que *Liola*, Pirandello afirmaba:

Cuanto más fuerte es la lucha por la vida y cuanto más fuerte sentimos nuestra debilidad, mayor aun es la necesidad del mutuo engaño. La simulación de la fuerza, la honestidad, la simpatía y la prudencia y de todas las virtudes, sobre todo de la más grande de ellas, la veracidad, es una forma de adaptación, un instrumento

efectivo de lucha. El «humorista» advierte esas simulaciones y al mismo tiempo se divierte al desenmascararlas; no se indigna ante ellas, simplemente las acepta.

Mientras el sociólogo describe la vida social como se presenta a la observación externa, el humorista, siendo un hombre de excepcional intuición, muestra —o más bien, revela— que las apariencias son una cosa y la conciencia de las personas envueltas, otra. Mas sin embargo, la gente «mente psicológicamente» de la misma forma que «mienten socialmente». Esta mentira que nos damos a nosotros mismos —viviendo como lo hacemos sólo en la superficie y no en la profundidad de nuestro ser— es un resultado de la mentira social. La mente que proyecta su propia reflexión es una mente solitaria, pero nuestra soledad interna no es nunca tan grande que no se vea como influenciada por las sugerencias de la vida comunal que penetra con todas las ficciones y transferencias que la caracteriza.<sup>4</sup>

Es la regularidad con que se dan las experiencias en nuestras vidas lo que nos hace pensar en un universo racionalmente ordenado. En *II piacere dell'onesta*, Angelo Baldovino, la antítesis de la regularidad de la vida, hombre que vive fuera de las reglas, es el único moralmente íntegro. Los demás han regido sus vidas por conceptos abstractos y ficticios de la virtud, lo que se les revela a través de su relación con Angelo. Pirandello utiliza a Descartes, pero sólo como punto de partida para probar que nuestro universo no es aquel mundo racionalmente ordenado que imaginamos:

Pues me digo que Descartes, examinando nuestra conciencia de la realidad, tuvo uno de los pensamientos más terribles que se han aparecido jamás en la mente humana, a saber: que si los sueños tuviesen «regularidad» nosotros ya no sabríamos distinguir el sueño de la vigilia... ¿Has visto tú qué turbación extraña produce el que un sueño se te repita varias veces? En esos casos parece casi imposible el dudar de que no nos encontremos frente a una realidad. Porque todo nuestro conocimiento del mundo se halla suspendido de este hilo sutilísimo; la regularidad de nuestras experiencias. Nosotros, que tenemos esta regularidad, no podemos imaginarnos qué cosas pueden ser reales, verosímiles, para quien vive fuera de toda regla, que es el caso de este hombre...<sup>5</sup>

Vemos, pues, que para Pirandello, lo que hace que pensemos en algo como tangible o real es solamente la frecuencia y la regularidad con que aparece en nuestras experiencias. No obstante, esta

4. Luigi Pirandello, *Saggi*, Mandadori, Milano, 1939, p. 163.

5. Luigi Pirandello, *II piacere dell'onesta*, *Obras Escogidas*, Aguilar, Madrid, 1958, página 235.



regularidad no nos asegura su realidad; el sol sale todos los días pero nada nos asegura que saldrá mañana.

En Pirandello el absurdo de la vida individual está en muy estrecha relación con el absurdo social, de suerte tal que Pirandello ejerce un poco el celo del reformista; cambiar el absurdo social implicará un cambio en el absurdo de nuestras vidas individuales. Unamuno cala más hondo aunque en el enfrentamiento con el absurdo de este mundo, con el orden humano que sigue siendo sólo un desorden, tienen ambos autores sus raíces. Como vemos en muchas de sus obras, a Unamuno también le interesa la mentira social. En *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, (*El Marqués de Lumbría*, p. 93), dice Carolina que «para guardar un secreto que lo era a voces, para ocultar un enigma que no lo era para nadie, para cubrir unas apariencias falsas, hemos vivido así, Tristán? ¡Miseria y nada más!»

A Unamuno le interesa más el alma humana en sí misma, y aunque el medio social no queda descartado queda más bien de trasfondo que de preocupación primordial. A Unamuno le interesa sobre todo la voluntad y la «noluntad» (el querer no ser) como móvil de la vida del hombre. Afirma Unamuno... «que todo hombre humano lleva dentro de sí las siete virtudes y sus siete opuestos vicios capitales». (Prólogo a *Tres novelas ejemplares*, p. 21.) «Dentro de sí», dice Unamuno, y más adelante «y saca de sí mismo lo mismo al tirano que al esclavo, al criminal que al santo». (Prólogo, p. 21.)

Lo que altera la voluntad de cada individuo no es sólo la carga de los acuerdos sociales o la letra de la ley antes que su espíritu, aunque también de esto se trata, sino el peso de su propia voluntad y de todas las demás voluntades. Así pues, comienza Unamuno en *Dos Madres* con las siguientes palabras:

¡Cómo le pesaba Raquel al pobre don Juan! La viuda aquella, con la tormenta de no tener hijos en el corazón del alma, se le había agarrado y le retenía en la vida que queda, no en lo que pasa. Y en don Juan había muerto, con el deseo, la voluntad.<sup>6</sup>

A Raquel, la viuda sin hijos no le interesa como al tío Simón en *Liola* aparentar ser madre. Nada calma aquella pasión por la maternidad que se prenda de ella y la posee de tal forma que para cumplir ese fin termina por apoderarse de la voluntad de Juan y de la de Berta:

6. Miguel de Unamuno, *Dos Madres*, Madrid, 1964, p. 29.

El pobre Juan, ya sin don, temblaba entre las dos mujeres, entre su ángel y su demonio redentores. Detrás de sí tenía a Raquel y delante, a Berta, y ambas le empujaban. ¿Hacia dónde? Él presentía que hacia su perdición.<sup>7</sup>

La mujer se convierte en la obra de Unamuno en el ser con la más poderosa voluntad por razón del vínculo maternal que le une al hombre. Raquel le advierte a Berta: «Y que puedas llamarle a boca llena; ¡hijo! Si es que con esto de llamarle hijo no le estamos matando, como él dice.» (*Dos Madres*, p. 69.) Unamuno utiliza el mito con todas sus implicaciones, Caín y Abel, y en este caso la historia bíblica de las dos madres que se presentaron a Salomón reclamando un mismo niño. Valiéndose del mito, Unamuno puede insinuar sin diluirse en largas explicaciones. Caín, según el relato místico, el labrador, como opuesto a su hermano Abel, el pastor, fue quien edificó la primera ciudad de Henoc. «Y en ella, en la mística ciudad de Henoc empezó a organizarse la masa, a amurrallarse, a someterse...» (citado por Carlos Clavería en *Temas de Unamuno*, Madrid, 1953, p. 97.) Utilizando el mito de Caín y Abel, Unamuno conlleva toda una teoría sobre la colectividad, pero sin dramatizar como hace Pirandello esa situación. Se ha establecido como principio general que Unamuno utilizó el relato novelesco como medio de conocimiento. Por lo demás, no podemos olvidar que Unamuno es hombre de la generación del 98 y que como miembro de ésta se encuentra profundamente angustiado por el problema español. El tema de Caín también está asociado a la obsesión de Unamuno por el tema de la envidia hispánica. Unamuno le da muchas vueltas al tema y rebusca en la guerra civil, que él lleva dentro, fuentes de análisis de la envidia como fenómeno en su vida de hombre y de español.

Como Pirandello, Unamuno sondea la polaridad entre apariencia y realidad, ahondando en la conciencia humana, buscando en la esencia misma del alma humana una contestación. El otro (*El Otro*) duda inclusive de su existencia pero su preocupación no es cartesiana sino vitalmente angustiada: «Y un atardecer, estando aquí donde estoy... ¿pero estoy aquí?» (*El Otro*, Espasa-Calpe, Madrid, 1964, p. 16.) En este habérselas consigo mismo queda transformado el tiempo cronológico, el espacio y todo lo que le rodea: «Y entonces sentí que se me derretía la conciencia, el alma; que empezaba a vivir, o mejor a desvivir, hacia atrás, retro-tiempo,

7. Miguel de Unamuno, *Dos Madres*, p. 41.



como en una película que se haga correr al revés... Empecé a vivir hacia atrás, hacia el pasado, a reculones, arredrándome... Y desfiló mi vida y volví a tener veinte años y diez y cinco, y me hice niño, ¡niño! y cuando sentía en mis santos labios infantiles el gusto de la santa leche materna... desnacé... me morí... Me morí al llegar a cuando nací, a cuando nacimos... Porque verse, es morir.» (*El Otro*, p. 20.) En la obra de Pirandello *Vestire gli ignudi*, Ersilia Drei muere cuando se ha visto a sí misma.

A Cosme, todos los hombres le parecen espejos de sí mismo. Por tanto, el asesinato no se le presenta como un mal pues «todo asesinato se comete en defensa propia» y «todo asesino asesina defendiéndose, defendiéndose de sí mismo...» (*El Otro*, p. 33.) Por lo mismo, la reproducción de sí mismo le parece un acto detestable: «Yo no puedo tener hijos. Dios no puede condenarme a tener hijos..., a volver a ser otra vez otro.» (*El Otro*, p. 39.)

Todos somos víctimas y al mismo tiempo todos somos culpables, parece afirmar Unamuno en esta obra, en una solución Dostoievskiana similar a la de ese autor en *Los Hermanos Karamazov*. El problema de la culpa y de la participación o no participación en el pecado original se resuelve en términos muy lejanos de las viejas disputas filosóficas entre el nominalismo y el realismo, entre los universales y los particulares. La participación en la culpa no viene por razón de la participación del ser individual con el ideal, ni la ausencia de ésta por una desvinculación del ser particular con el ideal. Viene por razón de una verdad que es la vital, que emana del problema mismo de la vida humana:

¿Yo? ¿Asesino yo? ¿Pero quién soy yo? ¿Quién es el asesino? ¿Quién es el asesinado? ¿Quién es el verdugo? ¿Quién la víctima? ¿Quién Caín? ¿Quién Abel? ¿Quién soy yo, Cosme o Damián? Sí, estalló el misterio, se ha puesto a razón la locura, se ha dado a luz la sombra. Los dos mellizos, los que como Esaú y Jacob se peleaban ya desde el vientre de su madre, con odio fraternal, con odio que era amor demoníaco, los dos hermanos *se encontraron...* y llenos de odio a sí mismos dispuestos a suicidarse mutuamente por una mujer... por otra mujer... pelearon... Y Dios se callaba... ¡Y sigue callándose todavía! ¿Quién es el muerto? ¿Quién es el más muerto? ¿Quién es el asesino?<sup>8</sup>

Y concluye la escena con lo siguiente: «¿Yo? Uno y otro, Caín y Abel, verdugo y víctima... El que se hace víctima es tan malo

como el que se hace verdugo. Hacerse víctima es diabólica venganza.» (*El Otro*, p. 28.)

La lógica de la realidad estriba en su carácter absurdo, de ahí que en *El Otro* este personaje habla de Edipo y ve en su tragedia absurda lo más íntimo de la verdad y de la vida. Ante esta realidad de su vida debe el hombre resignarse. La concepción de Pirandello se acerca pero no llega a las mismas conclusiones que la de Unamuno. Pirandello culmina en un relativismo de la verdad. Ejemplificaciones de esto en su obra la hemos visto ya en *Liola*: «Fingere e virtu, e chi non sa fingere non sa regnare.» Aparentar es una virtud y descubrir toda la verdad una simple locura. La obra más representativa del relativismo de la verdad de Pirandello es *Così e, se vi pare!* Vemos en este drama la lucha por la vida en su esencia íntima, la vida en lo más profundo y privado del hombre. La lucha es causada por el deseo de un grupo de personas por conocer la verdad acerca de cierta familia. Pirandello sostiene en este drama que la verdad es no sólo subjetiva, sino relativa y la farsa consiste en que la persona conoce ya la verdad pues lo que le parece a cada uno ser cierto, *es* cierto.

Este amor a la verdad que Pirandello condena no es la dedicación socrática a ésta, sino la curiosidad maligna y provincial de Signora Sirelli, Signora Nenni y otros miembros de la comunidad. Este amor a la verdad es la pseudo-religión del mundo burocrático ante cuyo altar se sacrifican los hombres a los papeles y las máquinas de escribir. Los documentos en los actos I y II de este drama están dispuestos paralelamente con el correr de la tía Gesa donde los abogados en *Liola*. En *Così e, se vi pare!* Pirandello introduce un personaje espectador, Laudisi, un «raisonneur» a través del cual como en *Niebla* con Augusto Pérez, Unamuno desarrolla su pensamiento. Con éste, Pirandello ha querido retratar la situación de un espectador ante el drama de la vida. Laudisi pretende probar que la verdad está en cada uno de ellos y el desenlace final del drama así lo prueba.

¿Quién está loco? ¿Signora Frola o Signor Ponza, su yerno? Signor Ponza nos hace pensar que es la Signora Frola y ésta a su vez que el loco es realmente su yerno quien cree tener una segunda mujer habiendo muerto la primera. Las contradictorias revelaciones producen una general excitación. El único enterado de la situación es Laudisi quien por momentos se asemeja a *El Otro* sin llegar al sufrimiento angustioso de aquél:

8. Miguel de Unamuno, *El Otro*, Espasa-Calpe, Madrid, 1964, p. 25.



Laudisi: (mirándose al espejo), ¡Eh, querido! ¿Cuál de nosotros dos está loco?... Sí, lo sé: yo digo «tú», y tú con el índice me indicas a mí... Bueno, así es como a tú por tú nos conocemos bien nosotros dos. Lo malo es que los demás no te ven como yo te veo y me toco..., tú... para que no te vean los demás... ¿en qué te conviertes?... En un fantasma, querido, en fantasma. Y sin embargo, ¿ves a estos locos? Sin preocuparse del fantasma que llevan consigo, en sí mismos, van corriendo, llenos de curiosidad detrás del fantasma de otros. Y creen que es una cosa distinta.<sup>9</sup>

El desenlace revela la situación precaria de estos hombres condenados a la oscuridad de los sentidos. La señora Ponza entra simbólicamente cubierta de velos y dice: «La verdad es tan sólo la siguiente: hay, esto es cierto, una hija de la señora Frola, y una segunda mujer del señor Ponza; sí, ¡pero para mí ninguna de las dos, ninguna! ¡Para mí yo soy la que los demás me creen!» (*Così e, se vi pare!*, p. 84.) Pirandello ha logrado no sólo un pensamiento filosófico dentro del género literario sino una representación dramática de la situación del hombre: su soledad y su desesperada imposibilidad de comunicarse. Sólo la piedad puede consolarlos, transformando la soledad en solidaridad.

Se observa tanto en la obra de Unamuno como en la de Pirandello la necesidad de escapar a la comedia humana, a esa absurda y estúpida representación que se les ofrece constantemente, que rige vidas, domina las conductas, crea morales y a las cuales es preciso someterse so pena de excomunión social. Es curioso que ambos autores justifiquen la necesidad de escapar a lo gratuito de esta comedia por la autenticidad. Ante el engaño colectivo la única respuesta está en la verdad. El relativismo de la verdad en Pirandello es solamente una especie de instrumento que sirve a manera de abogado del demonio. En el fondo de nuestras conciencias clama una voz interior por la autenticidad del ser: Ersilia Orei, Angelo Baldovino y aun un civilizado a medias como lo es Liola.

La búsqueda de autenticidad y por ende de la verdad, presenta otras complicaciones y trae consigo las eternas contradicciones: la verdad es dolorosa, sin embargo, el ser se empeña con todas sus fuerzas en conocerla. La verdad mata a Julia en *Nada menos que todo un hombre*. Julia sólo ansía conocer si la ama o no su marido, pero llegado ese momento que le ha costado tanto se con-

9. Luigi Pirandello, *Così e, se vi pare!*, Obras Escogidas, Aguilar, p. 50.

sume en una lenta agonía precisamente cuando se entera que Alejandro la ama. Éste a su vez se desangra sobre el cadáver de su esposa en una primera y última derrota en su vida de dominador. El ama en *El Otro* prefiere no conocer la dolorosa verdad.

Unamuno busca una solución al conflicto y a la eterna paradoja; Pirandello dramatiza el carácter perspectivista y caleidoscópico de la realidad. ¿Tiene la realidad una lógica? En *Amor y Pedagogía* se vuelve Unamuno con profunda ironía contra la ciencia y la pedagogía mal entendidas, representadas en aquel tipo de hombre como Avito Carrascal, quien «anda por mecánica, digiere por química y se hace cortar el traje por geometría proyectiva». (*Amor y Pedagogía*, Espasa-Calpe, Madrid, 1964, p. 22.) Y ahí está don Avito, empeñado en hacer genio a Apolodoro («don de Apolo, de la luz del Sol, padre de la verdad y de la vida»); y luego de la muerte de éste, sin advertir el total fracaso de su proyecto, pretende continuar su obra en aquel triste fruto de Apolodoro en la criada Petri-lla. Sólo en su temprana niñez pudo el niño zafarse de la lógica de su padre, en aquella etapa de su vida donde «no hay aún pared entre lo real y lo fingido». (*Amor y Pedagogía*, p. 61.) Don Avito se preguntará: «¿por qué ama el niño el absurdo?, sin encontrar nunca dentro de su limitada visión del mundo una contestación a su pregunta. A lo que responde don Fulgencio con aquello de: «Ahora, déjele, déjele. Ya le llegará la hora terrible de la lógica.» (*Amor y Pedagogía*, p. 60.) La única solución es el amor como lo es la piedad para Pirandello.

En la oposición de ideas contrarias y de parejas de símbolos expresa Unamuno el eterno conflicto, el dualismo entre el impulso del hombre hacia la eternidad y el carácter finito de su existencia: Vida... sueño... muerte... muerte... sueño... vida... vida... sueño... muerte... muerte... sueño... vida. Creo que existe en Unamuno algo que está totalmente ausente en Pirandello y es un cierto vínculo con lo que podríamos llamar el «mystique» del simbolismo y que se observa en su preocupación por lo oculto, lo misterioso, en el uso de símbolos que van creando una atmósfera y un sentido e inclusive en el uso que hace del mito. Este carácter simbólico se encuentra en toda su obra, pero ya éste sería tópico para otro trabajo.

A Pirandello le preocupa la muerte en el mismo sentido que a Unamuno: una vez el hombre reconoce la muerte como real, entonces la continua conciencia de la muerte debe reducir todas las cosas de la vida a una perspectiva irreal. Sin embargo, Pirandello



no entra con la profundidad de Unamuno en este tema, como tampoco estuvo preocupado por el problema de la inmortalidad. Si en vida el hombre no puede participar de libertad de acción porque la muerte le parece más real que la vida (Augusto Pérez en *Niebla* y Apolodoro en *Amor y Pedagogía*), el después de la muerte le es aún menos real que la conciencia que de ésta tiene en el presente. La realidad pierde fijeza al alternar entre la conciencia de la muerte y la conciencia de la vida, sin permanecer ni concentrar sobre la vida ya que ésta no puede durar eternamente en el hombre individual. En *El Otro*, la incertidumbre de la realidad se une al tema de la identidad. Pareciera como si ambos hermanos hubieran una vez sido uno y que luego, después de un conflicto irreconciliable, se hubiesen dividido en dos personas. Queda así dramatizada en Unamuno la lucha entre el ser finito y el ser infinito, lucha que se da en la propia vida del hombre y que lleva a dudar de la realidad de ambos seres.

No poder tener fe en su inmortalidad, no saber si la muerte es acaso una necesidad metafísica, lleva a don Fulgencio a aconsejar a Apolodoro: «haz hijos, busca la inmortalidad en ellos... ¡por si acaso!» (*Amor y Pedagogía*, p. 112.) «Necesito a Dios, necesito a Dios para hacerme inmortal», afirma don Fulgencio, porque «ansía una inmortalidad de bulto, de sustancia». (p. 111.) Estas palabras dolorosas crean en Apolodoro tal angustia, que como Augusto Pérez, «dimite» o se suicida.

En *Niebla* brega Unamuno con problemas análogos a los ya antes señalados: «El azar! El azar es el íntimo ritmo del mundo», dice Augusto Pérez (*Niebla*, Espasa-Calpe, Madrid, 1966, p. 31). Y más adelante: «¡Oh, la asociación lírica de ideas, el desorden pindárico! El mundo es un caleidoscopio. La lógica la pone el hombre. El supremo arte es el del azar.» (p. 40.) Si no sucumbimos a las grandes penas y a las grandes alegrías es porque vienen en vueltas «en una inmensa niebla de pequeños incidentes. Y la vida es esto, la niebla». (*Niebla*, p. 31.)

El dolor de vivir y la ilusión o sueño de esta nuestra existencia quedan dramatizados dentro de la tragedia de Augusto Pérez. El mundo real no es sino el sueño que soñamos todos y nosotros, el «sueño de Dios —o mejor, el sueño de su Verbo— con que habremos de morir». (Historia de *Niebla*, Salamanca, 1935, *Niebla*, página 25.)

La parodia máxima de la precaria situación del hombre queda expresada en «La oración fúnebre por modo de epílogo». En el

homenaje que Orfeo rinde a su amo muerto describe Unamuno la condición humana:

¡Qué extraño animal es el hombre! Nunca está en lo que tiene delante. Nos acaricia sin que sepamos por qué y no cuando le acariciamos más, y cuando más a él nos rendimos nos rechaza o nos castiga. No hay modo de saber lo que quiere, si es que lo sabe él mismo. Siempre parece estar en otra cosa que en la que está, y ni mira a lo que mira. Es como si hubiese otro mundo para él. Y es claro, si hay otro mundo, no hay éste.

Y luego habla o ladra de un modo complicado... Pero ladra a su manera, habla y eso le ha servido para inventar lo que no hay y no fijarse en lo que hay. En cuanto le ha puesto un nombre a algo, ya no ve este algo, no hace sino oír el nombre que le puso, o verle escrito. La lengua le sirve para mentir, inventar lo que no hay y confundirse.<sup>10</sup>

Unamuno postula la existencia de un mundo al que describe en términos de Platón, unido a ciertos elementos cristianos:

¡Pobre amor mío! ¿Qué será ahora de él? ¿Dónde estará aquello que en él hablaba y soñaba? Tal vez allá arriba, en el mundo puro, en la alta meseta de la tierra, en la tierra pura toda ella de colores puros, como la vio Platón, al que los hombres llaman divino; en aquella sobrehaz terrestre de que caen las piedras preciosas, donde están los hombres puros y los purificados bebiendo aire y respirando éter... Allí, en el mundo puro platónico, en el de las ideas encarnadas está el perro puro, el perro de veras cínico.<sup>11</sup>

Pirandello no llega a tanto aunque el genio de su arte es grande pero el núcleo de su filosofía más limitado en muchos sentidos que el de Unamuno.

He dicho antes que tanto Unamuno como Pirandello tienen puntos de tangencia con el existencialismo. Su punto de partida es similar al del existencialismo —lo absurdo de la existencia— aunque ninguno de los dos lo formulase como ideario filosófico a la manera de Camus o de Sartre. Sin embargo, ni Unamuno ni Pirandello conciben como Sartre la existencia como físicamente repulsiva y nauseabunda sino más bien como dolorosa; ni como Camus como un espectáculo indiferente de variadas alternativas a las que uno se resigna si adopta una pose epicúrea. Existe tanto en Unamuno como en Pirandello un cierto elemento de humor (un

10. Miguel de Unamuno, *Niebla*, pp. 163-164.

11. *Niebla*, p. 166.



poco grotesco, quizás un poco a la manera de Valle Inclán) que hace posible respirar dentro de la tragedia. El elemento de rebelión y protesta saca a nuestros autores fuera del marco propio del existencialismo, pero los señala como iniciadores de toda una problemática que aún continúa debatiéndose dentro de la preocupación del hombre contemporáneo.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALBERES, René-Marrill: *La revolte des écrivains d'aujourd'hui*, París, Correa, 1949.
- BISHOP, Thomas: *Pirandello and the French Theater*, N. Y. University Press, 1960.
- CAPRI, Antonio: *Litteratura Moderna*, Vallecchi Editore, Firenze, 1928.
- CLAVERÍA, Carlos: *Temas de Unamuno*, Biblioteca Románica Hispánica, ed. Gredos, 1953.
- DE BEAUVOIR, Simone y otros: *Que peut la litterature*, París, L'inedit, 1965.
- FERRATER, Mora J.: *Miguel de Unamuno, bosquejo de una filosofía*, Buenos Aires, 1944.
- MIGNOSI, Pietro: *Il segreto di Pirandello*, «La Tradizione», Milán, 1937.
- MARÍAS, Julián: *Miguel de Unamuno*, Madrid, 1943.
- NARDELLI, F. V.: *L'uomo segreto, vita e croci di Luigi Pirandello*, Milán, 1932.
- PIRANDELLO, Luigi: *Maschere Nude*, traducción al inglés de William Murray, Dutton, N. Y., 1962.
- PIRANDELLO, Luigi: *Vestire gli ignudi y otros dramas*, trad. al inglés de Eric Bentley, Dutton, N. Y., 1952.
- PIRANDELLO, Luigi: *Obras Escogidas*, Aguilar, Madrid, 1958.
- PETRONIO, Giuseppe: *Pirandello novelliere a la crisi del realismo*, «Lucentia», Lucca, 1950.
- TILGHER, Adriano: «Il Teatro di Luigi Pirandello, en Studi sul Teatro contemporáneo», Librería di Scienze e Lettere, Rome, 1928.
- UNAMUNO, Miguel de: *Amor y Pedagogía*, Espasa-Calpe, Madrid, 1964.
- UNAMUNO, Miguel de: *El Otro y El Hermano Juan*, Espasa-Calpe, Madrid, 1964.
- UNAMUNO, Miguel de: *Niebla*, Espasa-Calpe, Madrid, 1966.
- UNAMUNO, Miguel de: *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1964.
- VOWLES, Richard B.: «Existentialism and Dramatic Form», *Educational Theatre Journal*, oct., 1953.
- WILLIS, Arthur: *España y Unamuno*, N. Y., 1938.
- ZUBIZARRETA, Armando F.: *Unamuno en su nivola*, Madrid, 1960.