

JOSÉ MARÍA MONNER SANS

COINCIDENCIAS TEMATICAS DE
UNAMUNO Y PIRANDELO

Fragmento epistolar

NO AGOTO quizás el repertorio de las descubribles y muy sorprendentes coincidencias de ambos autores en lo atinente a diversos temas, a la manera de plantearse los y de plantearlos al lector y a las digresiones ensayísticas de tono filosófico con que los ribetea. Sólo intento señalar varias líneas convergentes de su común repertorio.

Sirva de introito una carta dirigida en febrero de 1927 por Miguel de Unamuno a Warner Fite, el autor de *Moral Philosophy*, pronto traductor de *Niebla* al inglés. Escojo este fragmento: "Leyéndole he congeniado con Vd. y he aclarado algún rincón oscuro de mi propio espíritu. Y en ciertos pasajes me he dicho: ¡pero si esto debí de haberlo dicho yo! Como muchas veces me ha ocurrido ante ciertas almas sentir que viví en ellas —Spinoza, Pascal, Loyola, Kierkegaard... Lo que quiere decir que hay una unidad sobrepersonal de los espíritus, una comunión de las personas en la Sobre-persona —algo como lo que la Iglesia llama comunión de los santos— o sea, que hay Dios. Aunque si me preguntaran si creo que hay Dios, respondería que para contestar acorde, para comprendernos, es preciso primero saber qué es *creer*, que es *haber* o existir y qué es Dios"¹. Fragmento epistolar de muy unamunesco sello, advertible en el acucioso afán de descortezar los conceptos para mostrarnos su jugosa pulpa y en el prurito de descoyuntar las palabras para que, así seccionadas, suelten toda su sustancia semántica. Y ahí queda bien de relieve una fórmula —la "unidad sobrepersonal de los espíritus"— reveladora de fenómenos de verificable sinfronismo a lo largo de la historia de la cultura y que

¹Las cartas de Unamuno a Fite, junto con una de éste en que habla de aquél, las ha transcrito recientemente Roberto Agramonte: véase el

número de "Homenaje a Unamuno" de la revista *La Torre*, de la Univ. de Puerto Rico, julio-dic. de 1961.

destaca, además, posibles fenómenos de mutua impregnación entre escritores afines en determinados ámbitos temporales: épocas y períodos.

En este último supuesto, nunca son casuales tales coincidencias temáticas, y más que de imitaciones inconscientes o de cosechas y rapiñas en los surcos de la filosofía, las ciencias, las letras y las artes, ha de hablarse del clima cultural homogeneizador dentro de esos ámbitos temporales. Lo cual no impide que —llegado el caso— deban denunciarse las imitaciones serviles, las copias desvergonzadas y los plagios vergonzantes. Aquí, en cambio, al rastrear las coincidencias temáticas de Pirandello y Unamuno es inútil querer afinar el olfato policial. Nada de huellas borrosas ni de huellas intencionalmente borradas; nada de arduas pesquisas en procura de indicios comprometedores para el gran siciliano o para el gran vasco. Si se da en ellos, siquiera parcialmente, aquella “unidad sobrepersonal de los espíritus” atinente a los diversos temas que ambos encaran, a la similar manera de plantearse los y de plantearlos al lector y al compartido gusto por las digresiones ensayísticas de tono filosófico con que los ribetean, ninguno es sospechoso de apropiación encubierta en desmedro del otro. Cada cual, desarrollando su respectivo coherente ideario —coherente incluso en las tantas veces confesadas contradicciones de Unamuno—, conserva su exclusiva pertenencia, ese “dominio propio” exigido por la exégesis jurídica en materia de derecho intelectual.

Un artículo de D. Miguel.

Ya impreso el trabajo que sobre *Unamuno, Pirandello y el personaje autónomo* entregué en 1961 a la citada revista puertorriqueña para aquel “Homenaje”, hallé en nuestra Biblioteca Nacional un artículo del primero aparecido en *La Nación* bonaerense el 15 de julio de 1923 y del cual su ilustrado coterráneo Isidoro de Fagoaga había reproducido párrafos en *La Prensa*, también bonaerense, el 30 de junio de 1963. Me abochorna hoy el imperdonable olvido. Y mucho más al comprobar que dicho artículo, *Pirandello* y yo, había sido ya incluido por Manuel García Blanco en el tomo II de una colección unamuniana: *Mi vida y otros recuerdos personales* (1959).

Sin embargo, al leerlo ahora me consuela advertir que ratifica parte del contenido de mi trabajo, pues el autor, refiriéndose a su colega insular, escribe: “Es un fenómeno curioso... el que dos espíritus, sin conocerse ni conocer sus sendas obras, sin ponerse en relación el uno con el otro, hayan perseguido un mismo camino y hayan tramado análogas concepciones o llegado a los mismos resultados. Di-

riase que es algo que flota en el ambiente. O mejor, algo que late en las profundidades de la historia y que busca quien lo revele. Digo esto a propósito del sentido de la obra del escritor siciliano Luigi Pirandello, que lleva en Roma y escribiendo casi al mismo tiempo que yo aquí, en Salamanca, y que empieza a ser conocido y celebrado fuera de Italia después de haber alcanzado en ella una tardía fama. Yo que soy curioso y diligente observador de la vida italiana, no sabía nada de él hasta hace muy poco menos de un año. Cuando en 1917 estuve en Italia nadie me habló de él. Y si ahora me he fijado en él y en su obra —que todavía conozco mal, muy fragmentariamente y sobre todo de referencias— débese a que lo veo citar en Italia al lado de mi nombre"... "Y estoy casi seguro 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". Y después, porque Unamuno ha contemplado a los seres llamados "de ficción" con óptica igual a la de Pirandello, reproduce un parlamento del Padre en *Seis personajes* (1921), aquel que —bien traducido— dice: "Quien tiene la ventura de nacer personaje vivo, puede reírse hasta de la muerte. ¡No muere jamás! Morirá el hombre, el escritor, natural instrumento de la creación, pero la criatura es imperecedera", etc. Debió llegarle a lo íntimo esta afirmación pirandelliana, pues Unamuno era desde 1905 el autor de *Vida de don Quijote y Sancho* y, para mejor remache, del breve prólogo de enero de 1913 a su 2ª ed. De él son las siguientes líneas: "Sancho se le imponía a Cervantes a pesar suyo. Y es que creo que los personajes de ficción tienen dentro de la mente del autor que los finge una vida propia, con cierta autonomía, y obedecen a una íntima lógica de que no es del todo *conciente* ni dicho autor mismo". [Respétese la grafía de Unamuno que destaco en bastardilla].

Escojo todavía de este artículo el siguiente trozo: "He leído que los más de los relatos y cuentos de Pirandello son cortos y esquemáticos, concebidos y ejecutados como dramas, con el menor número de acotaciones y de modo que se les vea vivir, es decir, cambiar y contradecirse, y desarrollarse a los personajes que son un haz de *yos* cada uno de ellos. No he podido aún comprobar este informe lo bastante, mas por lo poco que de Pirandello he podido leer hasta hoy, lo he visto confirmado. Y en eso poco he encontrado más verdad, más honda verdad humana que en los más de los cuentos y de las novelas que pasan por realistas". Y, finalmente, al parangonar lo histórico de su *Paz en la guerra* —novela arrancada de la estéril lucha carlista— con *Niebla* y con *Nada menos que todo un hombre*, novelas de libre

concepción —dice del Alejandro Gómez de ésta: “Me parece más verdadero que el protagonista de mi *Paz en la guerra*”.

Extensa y entrecortada cita mediante la cual se registran diversas particularidades comprobadoras del parentesco espiritual de ambos autores. Entre ellas, el sincronismo de su producción: Pirandello comienza a los veintidós años con *Mal giocondo*, 1889, colección de poesías; Unamuno, apenas traspuesta la treintena, con *En torno al casticismo*, 1895, ensayo donde encara ya uno de los fundamentales problemas que ocupa y preocupa a la generación del 98. Ambos autores son estrictamente coetáneos: el vasco nace en 1864 y el siciliano en 1867. Tampoco se equivoca al apuntar la poca notoriedad de Pirandello cuando él, Unamuno, visitó en 1917 el frente de guerra con un grupo de escritores hispanos —Gabriel Alomar, Santiago Ruñol, Américo Castro, Manuel Azaña y Luis Bello—, pues esa notoriedad sólo la suscita otra batalla —ésta de teatro y posterior a la conclusión de la Primera Guerra Mundial—, la del estreno de *Sei personaggi in cerca d'autore*, 1921. Y tampoco se equivoca con respecto al acoplamiento de sus nombres en la crítica italiana de aquellos años, ya que Adriano Tilgher examinaba por entonces la producción de los dos escritores —junto con la de otros— en *Voci del tempo*, en *Studi sul teatro contemporaneo*, aproximando *Sei personaggi* a *Niebla*, y repetía esa obligada aproximación en *La Scena e la Vita*. Estos libros de Tilgher, excepto el último, son anteriores a mediados de 1923, fecha del mencionado artículo de Unamuno. Y, como todavía habrá de precisarse luego, el tema de los llamados “seres de ficción” y el de “el haz de yos” en esos seres y en los de la realidad sensorial cotidiana concentran las miradas inquisitivas de uno y otro escritor en su producción precedente y en la que abarca para ambos los trece años de vida restantes: 1923-36. Repárese también en el acertado juicio recogido por Unamuno sobre los relatos y cuentos de Pirandello, como que dieciséis o diecisiete de ellos los trasvasó al tablado: Véase el cap. XIII de mi libro sobre *Pirandello y su teatro*, 3ª ed., 1959.

Varios pormenores complementariamente ilustrativos provienen de que *Niebla*, novela de 1914, acababa de ser vertida al italiano por Gilberto Beccari en 1922, la cual motivó —dice Unamuno— “una excelente crítica”, demostrativa de cómo allí, entre los italianos, esa obra no parecía “tan extraña ni tan enigmática”... Y es que, según lo documenta la bibliografía unamuniana, otras traducciones de sus obras se habían hecho en Italia desde 1913 hasta aquella fecha, 1923¹. Añá-

¹La nómina de dichas traducciones se publicó en la *Revista Hispánica Moderna*, Nº 1, New York, oct.

de 1934 y, más completa, en el antecitado Nº de *La Torre*.

dase aún este dato corroborativo de años subsiguientes: la teatralización de *Nada menos que todo un hombre*, que bajo el título de *Un vero uomo* ingresó poco después en el repertorio del Teatro Odescalchi, fundado por Pirandello.

Razón, inteligencia y lógica.

Ambos autores sitúan al hombre en el centro del mundo. No el hombre abstracto, entelequia de filosofantes, sino el hombre concreto, es decir, cada hombre. Y así situado, cada hombre forja su privativa cosmovisión. No es ésta la forjada por un ser hecho solamente de razón siempre todopoderosa, de inteligencia siempre lúcida, de lógica siempre rigurosa en metódica marcha hacia las verdades a su alcance, sino la de un ser también hecho de sentimiento, de pasión y, a menudo, de voluntad impulsiva y no frenada por la reflexión cautelosa. Esas verdades a su alcance resultan inevitablemente parciales y lamentablemente frágiles. De ahí que el hombre viva su ineludible drama en fricción con la realidad circundante y en pugna tenaz con ella. ¿Cuál realidad?... La que cada yo toma como tal, la que elabora dentro de sí.

Concepción que, con las motivaciones y singularidades inherentes a uno y otro escritor, desemboca en el antropocentrismo y en el idealismo gnoseológico. Pirandello llega así a los extremos del agnosticismo al ver recluso el yo en el "yo solo" —solipsismo— y al verlo condenado a suspender todo juicio valedero porque no logra conocimiento cierto y verificable sobre nada propio y nada ajeno a él: escepticismo. Siendo incognoscibles lo inmediato y, con mayor causa, lo trascendente, debe el hombre reconocer sus limitaciones y aceptar la irracionalidad de una vida no elegida por él y en la cual se encuentra inmerso.

A su vez, Unamuno ve el yo, con sus tornadizos vaivenes mentales, afectivos y volitivos, como el angustiado agonista de la existencia que consigo arrastra: una existencia no reducible a razón, inteligencia y lógica. Y convencidos ambos autores de la dramática lucha del ser en fricción con la realidad circundante y en pugna tenaz con ella, la contemplación del proceso vital humedece de piedad los ojos pirandelianos —dolientes ante los engañosos y quiméricos afanes del hombre— y da patético timbre a la voz unamuniana, pues quien la emite se muestra entercadamente resuelto a enfrentar "la eterna y trágica contradicción, base de nuestra existencia", que procura "conciliar las necesidades intelectuales con las necesidades afectivas y volitivas" (*Del sentimiento trágico de la vida*, 1913). Para ambos, no el hombre abstracto —entelequia de filosofantes, empeñados en considerarlo razo-

nante, inteligente y lógico—, sino el hombre concreto, de suyo complejo y contradictorio.

A este respecto puede ya espigarse algo de Pirandello en su novela *Il fu Mattia Pascal* (1904), donde un personaje opina que, a diferencia del árbol, el hombre tiene el triste privilegio de sentirse vivir, de “verse vivir” y de gozar la “bella ilusión” que de ese vivir deriva: “percibir como una realidad fuera de nosotros este interno sentimiento de la vida, mudable y vario a compás de cada instante, de los eventos y la fortuna”. En suma, todos proyectamos y potencializamos hacia el exterior nuestro mundo subjetivo, sin considerar que “el misterio no existe fuera de nosotros, sino en nosotros solamente”. Por esto “tan fácilmente nos engañamos, máxime cuando nos complace creer en cualquier cosa”. . . Y, aunque sospechemos la endeblez de esa creencia, sólo nos es posible vivir engrillados por nuestras individuales circunstancias, sean éstas alegres, sean tristes, y sólo condicionados por ellas “nosotros somos nosotros”. Recluso el hombre en su yo: fijado en una “forma”, que, aun mudable y varia como varia y mudable es la conciencia al fluir de los minutos, resulta al fin la única válida para él. Todo *es* en la medida de nuestra creencia ocasional y todo se esfuma y *deja de ser* en la medida de nuestro descreimiento. La Tierra no giraba hasta que Copérnico nos describió su elíptica alrededor del sol. . . “porque el hombre no lo sabía y, por consiguiente, era como si no girase”.

Años después, en su ensayo sobre *L'Umorismo* (1908) —útil clave para entender su arte tragicómico—, retoma ese “verse vivir” del hombre: gracias a tan costoso privilegio, “nos sentimos conturbados por una extraña impresión, como si algún lampo nos aclarara una realidad distinta de la que normalmente percibimos, una realidad viviente que está más allá de la vista humana, fuera de las formas de la humana razón”. . . Ya no nos fiamos de nuestra conciencia porque las normales ideas y los sólitos sentimientos de que disponemos “constituyen un engaño nuestro para poder vivir”. Debajo de todo esto —agrega— “hay algo más, a cuya hondura no se asoma el hombre sin riesgo de morir o de enloquecer”. Pues, ¿con qué ayuda cuenta el hombre en su intento de explicarse lo propio y lo ajeno? Cuenta con la ayuda de “cierta maquineta infernal que la naturaleza quiso regalarle” y que hubiera sido mejor dejarla herrumbrarse. “Sobre ella Aristóteles escribió un libro, un tratadito encantador que en las escuelas se usa todavía para que los niños aprendan pronto y bien a entretenerse con tal maquineta. Es ésta una especie de bomba aspirante, dotada de filtro,

que comunica el cerebro con el corazón. Y los señores filósofos la llaman *lógica*".

Antes había esbozado este tema en *Un crítico fantástico* (Alberto Cantoni), de 1905 —que se reimprimió en sus *Saggi*, 1939—, y en 1935 volvió a él al prologar el libro de Domenico Vittorini, *The drama of Luigi Pirandello*, con el incidental propósito de contestar a una agria crítica de Benedetto Croce.

Ya en 1910, vísperas de su ascensión al escenario, Pirandello resume su pensamiento: "Creo que la vida es una muy triste bufonada, pues sin poder saber ni indagar ni por qué ni de quién, sentimos siempre la necesidad de engañarnos a nosotros mismos con la espontánea creación de una realidad (una para cada cual y nunca igual para todos), la que, de tanto en tanto, se nos muestra vana e ilusoria. Quien ha comprendido el juego no logra ya engañarse; pero quien no logra ya engañarse, deja de sentir gusto y placer por la vida. Lleno está mi arte de compasión por todos cuantos se engañan, mas nada impide que de esta compasión derive una feroz irrisión contra el destino que condena al hombre, de este modo, al engaño"¹. Esta suerte de impasibilidad y de resignación lo aleja indudablemente de Unamuno, pero no —como habrá de demostrarse más adelante— con respecto a la concepción tragicómica de la vida en que ambos concuerdan. Pirandello suele reiterar esa concepción hasta en sus cartas familiares —publicadas algunas por la casa Bompiani (*Almanacco Letterario*, 1938) — como lo revela la del 17 de abril de 1916 dirigida a su hijo Stefano: "Ahora, más que nunca, la vida me parece una bufa y loca fantasmagoría".

En 1921 reimprime *Il fu Mattia Pascal* y le adosa una *Avvertenza sugli scrupoli della fantasia* para probar al lector —mediante inusitados sucesos de la crónica periodística— que la vida cotidiana está llena de atrevidos, "desvergonzados absurdos"... como lo estaba su novela de 1904; para probarle asimismo que el hombre genérico —el conocido y estudiado por los zoólogos— "no existe y que, en cambio, existen los hombres", y para, dialécticamente, sostener cómo las ilusiones nos son necesarias porque, fuera de ellas, "no hay para nosotros otra realidad". Esa realidad escurridiza y cambiante le inspira muchos pasajes de sus obras narrativas y muchas escenas de las dramáticas: baste recordar *La signora Frola e il signor Ponza, suo genero*, "novella" incluida en la colección *E domani, lunedì*, de 1917, que sírvele de esbozo para *Così è (se vi pare)*, pieza teatral del mismo año. Del hombre, de cada hombre, no puede trascender esa realidad, es decir, su

¹Cita de Silvio D'Amico en *Il teatro italiano*, 1932.

realidad, la que él se fragua. Pues Pirandello, a diferencia de los positivistas, no solamente estima incognoscible e invalorable el trasmundo, sino el mundo y, metido en él, el hombre. Juzga que la realidad inmediata, y con mayor perímetro la trascendente, no se somete y ajusta a esquemas lógicos porque la razón resulta un instrumento disector muy imperfecto. En estas ideas acaso sería fácil rastrear el refloreCIMIENTO de las desarrolladas por los filósofos presocráticos: Heráclito, Demócrito, Anaxágoras, Protágoras, etc. Ideas que, bajo la tutela de Gorgias o de Pirrón, exponen Lamberto Laudisi en *Così è (se vi pare)* y Vitangelo Moscarda en la novela *Uno, nessuno e centomila*, de 1925-26. El mundo no existe objetivamente. Ignoramos lo que *es* y apenas nos satisfacemos con lo que *parece ser*. Y para lo que parece ser nos falta la posibilidad del necesario cotejo infalible. Los hombres urdimos fantasiosamente el mundo, y en esto nos asemejamos a los niños cuando arman sus juguetes y a los filósofos cuando maquinan sus sistemas. Cada hombre desmonta después su mundo, y cada niño sus juguetes, y cada filósofo su sistema. Hombre, niño y filósofo encuentran entonces en los mecanismos inventados lo que con anterioridad pusieron dentro de ellos. Todo carece de valor absoluto, pues todo es relativo —y consiguientemente único— para el yo que lo percibe y concibe. Consecuentemente, los juicios están desprovistos de universalidad y provienen de meras hipótesis individuales. “Cada realidad es un engaño”, léese en la precitada novela, donde está tan a las claras el resaltante irracionalismo gnoseológico de Pirandello.

Otros personajes de sus relatos, cuentos, novelas y obras dramáticas, que a todo asignan simple significación personal, parecerían discípulos de la escuela idealista porque repiten a Descartes, para quien en el pensamiento reside toda la realidad y para quien el sueño o el ensueño tiene, sin faltar uno, los caracteres de aquélla; y a Kant, cuando dicen conocer el mundo como se lo representan y no como es en sí; y —a su modo— repiten a los filósofos románticos alemanes del siglo XIX porque el sujeto crea el objeto (Fichte) y porque el mundo no es sino el autodesenvolvimiento de la idea (Hegel). Y —muy a su modo— también repiten a Schopenhauer porque recortan el mundo hasta considerarlo como inmanente creación subjetiva, y a Nietzsche porque rechazan que para el hombre sea la realidad “orden, racionalidad y sistema”. . . Algo, pues, de este idealismo gnoseológico han de deberle los personajes pirandelianos a los estudios universitarios de quien los engendra. . . aunque éste se empeñe, porque sí, en negar dicha deuda. De ahí que no se equivoque Adriano Tilgher cuando en sus *Studi sul teatro contemporaneo* (3ª ed., 1928) asevera que

Pirandello transporta al arte “el antintelectualismo, el antirracionismo, el antilogicismo que de por sí llena toda la filosofía contemporánea y que hoy culmina en el relativismo”. Pero —fácil es inducirlo— en esa filosofía fructifican semillas de viejas y viejísimas cosechas.

Sin ser íntegramente equiparable al pensamiento de Pirandello, el de Unamuno se encrespa de ansiedad ante aquella ya recordada “eterna y trágica contradicción” que está en la “base de nuestra existencia”. De seguro porque la idiosincrasia de este vasco beligerante lo distancia de la impasibilidad resignada del colega siciliano y lo insta a escarbar sin descanso en el drama del “existente”, cuya existencia imposibilita y desbarata cualquier intento de sistematización racionalista. Así se explica su parentesco espiritual con Kierkegaard, filósofo al que quiso leer en danés como es harto sabido. Y del drama, de ese drama del yo unamuniano, nos hace partícipes al exhibirnos las que él llama “batallas de ideas”, trabadas en su más recóndita intimidad: “No soy un intelectual —dice—, sino un pasional” y “necesito guerra, guerra en mi interior” (*Soliloquios y conversaciones*, selección periodística de 1911, que reeditó Espasa-Calpe, sin precisar la fecha de cada artículo).

Tengo a la vista *Tres ensayos*, de 1900. En uno de ellos, *La ideocracia*, se pregunta ya si “las ideas rigen al mundo” porque él cree en una únicamente, “en la idea-hombre”, la del que “calienta las ideas en el foco de su corazón” y allí “las quema y consume como combustible”; la del que las piensa “con todo el cuerpo”, pues “es la inteligencia para la vida” y no a la inversa. Y en *Amor y Pedagogía*, de 1902, habla del “ominoso yugo de la lógica”, que es “nuestra más triste servidumbre”. Y todavía, a poco de publicar esta novela, confía epistolariamente a Jiménez Ilundain (*La Torre* N^o cit., pág. 453): “Cada día aborrezco más al intelectualismo”. En otra carta muy posterior, de 1928, dirigida al ya mentado Warner Fite, y luego de declararse adverso a los sistemas filosóficos que “no van a buscar la verdad sino para encadenarla”, agrega: “Estoy por la filosofía fluida y corriente, por la experiencia no sometida a sistemas experimentalistas” (Id., pág. 581). Retrocédase a *Vida de D. Quijote y Sancho*, de 1905 (aunque cito por la 2^a ed., 1914), donde hablando para sí y hablando al lector —su confidente, su hermano— dice: “La congoja del espíritu es la puerta de la verdad sustancial. Sufre, para que creas y creyendo vivas. Frente a todas las negaciones de la *lógica* que rige las relaciones aparentes de las cosas, se alza la afirmación de la *cardíaca*, que rige los toques sustanciales de ellas”. Y con corrección a Schopenhauer, agrega lapidariamente: “Verás que el mundo es tu creación, no tu representación”. Posición que más ampliamente

te define en 1907 calificándola de "crítica o escéptica", pero escéptica en su genuino sentido etimológico: no la del que duda, sino la del que "investiga o rebusca, por oposición al que afirma y cree haber hallado" (*Mi religión*).

Pensador de libre vagar, "ideoclasta, rompeideas", según su autocalificación en la *La ideocracia*, carece sin rubor de sistema organizado. Mas sin sistema organizado y aun proclamando el "inalienable derecho" a contradecirse, Unamuno ha canalizado su pensamiento —más cordial o cardíaco que cerebral o lógico— en *Del sentimiento trágico de la vida*, 1913 (1ª ed.). Allí empieza negando las abstracciones "humano" y "humanidad" para contraponerlas al hombre concreto, al "de carne y hueso" que es "el sujeto y el supremo objeto a la vez de toda filosofía". Y —casi como Pirandello lo hacía al propio tiempo— prosigue diciéndonos que "nuestra filosofía, esto es, nuestro modo de comprender o de no comprender el mundo y la vida brota de nuestro sentimiento respecto a la vida misma. Y ésta, como todo lo afectivo, tiene raíces subconcientes, inconcientes tal vez" [Respétese de nuevo estas grafías unamunianas]. Y cuando se encara con el llamado "animal racional", escribe: "No sé por qué no se haya dicho que es un animal afectivo o sentimental", pues de los demás animales más le diferencia "el sentimiento que no la razón".

Al iniciar el cap. vi recuerda que en otras páginas ha abandonado la posición de los que buscan en "la verdad racional consuelo y motivo de vida". No, imposible para él: la razón "vive de fórmulas" y la vida "es informulable". El hombre concreto —repítase lo ya transcrito— asiste al eterno conflicto entre la razón y el sentimiento, la ciencia y la vida, la lógica y la biótica". La existencia —aquí Unamuno se ampara en Kierkegaard— no es como tal abstracta: la existencia es "el interés del existente". Nunca el hombre convertido abstractamente en especie, sino el hombre individual, el que siente dentro de sí la tragedia de su existencia y con ella aquel conflicto de antinomias. Porque "el hombre es un fin, no un medio. La civilización toda se endereza al hombre, a cada hombre, a cada yo". De ahí que el mundo se haga para la conciencia, "para cada conciencia". Y controvirtiendo a Hegel, considera que para la conciencia "lo real, lo realmente real es irracional". La razón siempre "mecaniza o materializa". Tema que reaborda en el citado capítulo de *Del sentimiento trágico de la vida* para sostener cómo, en el fondo, esa brega entre lo racional y lo irracional equivale a una suerte de "asociación" —de asociación en lucha— dentro de la existencia de cada hombre. Por esto para cada hombre el universo "es imaginable que sea en sí, fuera de nosotros,

muy de otro modo que como a nosotros se nos aparece, aunque ésta sea una suposición que carezca de todo sentido racional". ¿Por qué? Porque en el hombre (cap. VII, id.) se da "el proceso de personalización o de subjetivación de todo lo externo, fenoménico u objetivo" y "lo que llamamos el mundo objetivo, es una tradición social. Nos lo dan hecho".

Más adelante, monodialogando según su costumbre, se interroga: "¿Es sólo verdadero lo racional? ¿No habrá realidad inasequible, por su naturaleza misma, a la razón, y acaso, por su misma naturaleza, opuesta a ella? ¿Y cómo conocer esa realidad si es que sólo por la razón conocemos?". Desecha la razón (cap. VIII, id.) como omnímoda facultad cognoscitiva, ya que es de suyo analítica y disolvente, y nos sume "en un mundo aparential, de sombras sin consistencia, porque la razón fuera de lo formal es nihilista, aniquiladora". Da vida, en cambio, la imaginación, si bien ésta también puede matar por exceso: renovado conflicto entre el corazón y el cerebro.

Además de estos embates contra la razón, dirige otros contra su regidora, la inteligencia, ésta para él "cosa terrible" porque tiende a inmovilizar lo vivo, y contra la lógica, que "tira a reducir todo a identidades y a géneros, a que no tenga cada representación más que un solo y mismo contenido en cualquier lugar, tiempo o relación en que se nos ocurra. Y no hay nada que sea lo mismo en dos momentos sucesivos de su ser". Lo vivo —obsérvese su aproximación a Pirandello—, "lo que es absolutamente inestable, lo absolutamente individual, es, en rigor, ininteligible". A su vez, Pirandello —obsérvese su aproximación a Unamuno— ve el hombre como ente de muy fluctuante existir y ve la realidad como percepción y concepción de cada conciencia, percepción y concepción que se acompañan a la connatural mutabilidad de quien percibe y concibe, y ve el tiempo como factor transformativo del hombre; por ende, de su autovaloración siempre efímera y de las valoraciones, efímeras también, que atribuye a la realidad, es decir, a esa realidad percibida y concebida por él. Es que cada hombre mira "desde fuera a los otros", simples imágenes que pasan ante sus ojos, según alguien dice en *L'uomo, la bestia e la virtù*. Consiguientemente, cada yo se parcela en los yo sucesivos, expresión ésta de la permanente inestabilidad del hombre en el tiempo. Para Pirandello nada ancla en la inmovilidad de una "forma" fija. La vida es "devenir", fluencia. Todo es borroso punto fugaz entre el ser y la nada, dentro de los opuestos de Hegel.

Ataca Unamuno a "los profesionales del pensamiento", orgullosos de la inteligencia, que fían en la razón todo poderosa y resultan, al fin, prisioneros de la lógica. De entre esas redes se les escapa la vida porque

la vida "es tragedia, y la tragedia es perpetua lucha, sin victoria ni esperanza de ella; es contradicción. Contradicción del ser en su drama interior y contradicción del ser en el fluir temporal.

Pero en la corriente subjetivista que une a ambos, está lejos Unamuno de la impasible resignación visible en Pirandello. Pese a las limitaciones intelectivas del hombre, Unamuno no es un agnóstico y por eso reclama para sí el derecho a indagar y a saber, aunque al ejercerlo golpee en las puertas no franqueables del misterio. Coinciden ambos, empero, al hablar, el siciliano de los hombres y no del hombre genérico —el conocido y estudiado por los zóólogos— y al hablar el vasco del hombre concreto, del existente, cuya compleja existencia imposibilita y desbarata cualquier intento de sistematización racionalista. Para ambos, el hombre —más sentimiento, pasión y voluntad que inteligencia, razón y lógica— vive su ineludible drama en fricción con la realidad circundante y en pugna tenaz con ella. ¿Cuál realidad?... La que cada hombre toma como tal, la que elabora dentro de sí. "El mundo —repítase la afirmación unamuniana— es tu creación".

El yo múltiple

El tema de la personalidad trasmutado en problema —o "problematizado", según suele decirse en la cursiparla actual— ocupa y preocupa a Pirandello y a Unamuno. Con mayor hondura lo enfrenta éste, pertinaz escarbador de cuanto va agolpándosele en el espíritu: para él, un medio de escrudiñar en la personalidad propia y en la del lector inominado. Un medio de dialogar con ese lector, monologando Unamuno. También Pirandello hurga dentro de sí y también trasfunde en muchos de sus personajes las cavilaciones que a él, hombre, lo atormentan pasada la treintena. Pero si esta inclinación podía provenirle de vicisitudes familiares —bastante notorias desde la publicación de *L'uomo segreto*, 1932, de F. V. Nardelli— y del epistolario que recogió el *Almanacco Letterario Bompiani*, 1938, la de Unamuno está como consustanciada en él y presente de continuo, por esto, en ensayos, artículos, cuentos, novelas, dramas y poemas. ¿Qué quedaría de más característico en la totalidad de su producción si de ella se le recortara —o extirpara quirúrgicamente— el tema de la personalidad que lo acucia sin tregua y que se torna a veces demasiado machacona su insistencia en cientos de páginas?...

Adviértase, por otra parte, que ambos autores conviven a fines del siglo XIX y principios del XX durante un período en el cual dicho tema —como problema de especulación filosófica y como problema de investigación científica— adquiere extraordinario interés antropológico. Se

lo enfoca desde muy distintos puntos de mira y hasta el libro de Alexis Carrel, *L'homme, cet inconnu*, 1935, serviría al efecto de espécimen bibliográfico comprobatorio. Y adviértase todavía que Pirandello y Unamuno son coetáneos de Bergson (1859) y de Freud (1856): el francés encara el problema de la personalidad como filósofo y el austríaco como médico psicólogo o, si se prefiere, como psicólogo médico. Elijo sólo estas dos grandes figuras porque con ellas sintetizo una de las direcciones de la filosofía contemporánea y una de las direcciones de la nueva psicología, sostén ésta de no pocos hallazgos en los estudios de psicopatología. Y aclaro, para evitar equívocas interpretaciones, que lo apuntado aquí en último término no puede invalidarse porque Unamuno haya dado la espalda al psicoanálisis y porque Pirandello apenas en contadas obras haya tendido tangenciales enlaces hacia la psicología profunda, rastreables en *Enrico IV*, *Ciascuno a suo modo*, *L'amica delle mogli* y *Non si sa come*. Ambos autores, en cambio, se acercan al pensamiento bergsoniano en más de una ocasión, aunque sin que tal acercamiento importe para ellos concordancia plena.

La persona haciéndose continuamente —“ser es hacerse”, se oye en *Come tu mi vuoi*— y escindiéndose en el curso de su existencia —unidad de medida ésta del tiempo de cada cual, esto es, tiempo subjetivo— ofrece materia de especulación y de creación a Pirandello y a filósofos y escritores de nuestro atormentado siglo¹. Cuando Mattia Pascal inventa a Adriano Meis, su doble, aparece ya la primera vislumbre de un tema, luego tan repetido en la producción narrativa y teatral de que es autor. Mas no sólo contempla al hombre —según dije— engrillado por sus exclusivas individuales circunstancias, sino que a ese Adriano Meis, transfigurado doble del protagonista, le es inhacedero vivir fuera de lo que su inventor *es o siente ser*. Frústrasele así la “construcción fantástica de una vida” y tiene que reencarnarse en la anterior, esa de Pascal, de la cual no ha conseguido evadirse.

A poco —por ejemplo en *Pensaci*, *Giacomino*, en *Ma non è una cosa seria*, en *La signora Morli*— Pirandello observa que en contacto con el prójimo cada personaje se esconde tras máscaras diversas y que, a su vez, el prójimo le asigna más diversas máscaras. ¿Dónde, pues, anida la genuina personalidad de cada cual?... ¿Qué son esas mudables máscaras, “formas” negadoras de la genuina personalidad, cambiante ésta asimismo en su fluencia vital constante?... El tiempo las modifica incesantemente, y de ahí la oposición de la forma psicológica de un mo-

¹Entre otros, a Ortega y Gasset, no demasiado afecto a reconocer sus fuentes ni sus confluencias ideológi-

cas con otros pensadores y escritores de este siglo.

mento con la forma diferente de otro momento en muchos de los personajes pirandelianos. Y, todavía, bien notables las también diferentes valoraciones que esas variabilísimas formas van mereciendo del prójimo, de “los otros”. El ser, consecuentemente, parcelado en distintos momentos, transitorios todos, en varios yo —o yos, como dice Unamuno— que se sustituyen ininterrumpidamente a lo largo de la existencia. Distinción entre el yo profundo, difícilmente explorable, y el yo superficial, dividido hasta las cien mil imágenes en su novela *Uno, nessuno e centomila*. Bien se inferirá que, si no igualdad absoluta, hay aquí indudable parcial analogía o puntos de intersección entre el pensamiento de Pirandello y el de Bergson en *Les données immédiates de la conscience* y en *L'évolution créatrice*¹.

De la producción narrativa y dramática pirandeliana desaparece, pues, aquella “unidad de carácter” que servía de molde en la composición de los personajes del realismo-naturalismo. Cada ser no es uno, sino muchos. No somos invariablemente los mismos, dicese en *Cecè*. No logramos salir, alejarnos de nosotros para, con suficiente perspectiva y tranquilizadora seguridad, vernos como los demás nos ven, según se oye en *La regione degli altri*. Recitamos en la vida a la manera de los histriones en el tablado: somos “upocritès”, vocablo griego que significa “comediantes”. Por esto —sentencia alguien en *L'uomo, la bestia e la virtù*— ante algunos nos revestimos de la ferocidad del lobo y, ante otros, de la mansueta humildad del cordero. El Padre, de *Sei personaggi*, lo postula categóricamente: cada cual “se cree uno” y es, en cambio, “tantos y tantos según las posibilidades de ser que hay en nosotros: uno con éste, otro con aquél. . . : ¡Diversísimos!”. Para añadir pronto: “Cada cual recita el papel que se ha asignado en la vida o que los otros le han asignado”. Nos automodelamos —“ser es hacerse”—, pero los demás nos modelan también a su capricho.

El contraste de vivir y verse vivir alcanza plasticidad figurativa en el motivo del “espejo”, aclarado por Pirandello en una declaración datada en 1920 que recogen Adriano Tilgher en *Voci del tempo* y Silvio D'Amico en *Il teatro italiano*: “Cuando uno vive, vive y no se ve. Ahora bien, haced que se vea en el acto de vivir, presa de sus pasiones poniéndolo frente a un espejo: o queda atónito y desconcertado ante su propio aspecto, o desvía la mirada para no verse, o, indignado, escupe a su imagen, o levanta airadamente el puño cual si fuera a destrozarla. Y si lloraba, ya no puede llorar y, si reía, no puede ya reír. De esto deriva a la postre, forzosamente, una desventura. En tal

¹Quien desee más puntuales precisiones, recurra al cap. xix de mi *Pirandello y su teatro*.

desventura consiste mi teatro". Está ínsita en esta declaración aquella oposición de "vida" y "forma". Frente al espejo acciona Mattia Pascal y frente al espejo habla Laudisi en *Così è (se vi pare)* y frente al espejo se contempla el protagonista de *Uno, nessuno e centomila*. Además, en varias comedias del autor aparecen sustitutivos del espejo: un retrato de *Enrico IV*; la visión retrospectiva que de un personaje, en su presencia, trazan los demás en *Tutto per bene*; la fantaseada narración que de sí urde Ersilia Drei en *Vestire gli ignudi*, etc. La imagen oscila así desde lo físico del cuerpo hasta lo inefable del espíritu. ¿Qué soy y cómo soy? ¿Puedo conocerme mientras me autoconstruyo? ¿Pueden los demás conocerme? ¿Puedo conocer a los demás?...

Son franqueables más puentes de fácil tránsito entre las letras pirandelianas y la filosofía de nuestro siglo. En la citada *Avvertenza*, de 1921, se llega a la conclusión de que somos "lo que quisiéramos o debiéramos ser; lo que a los otros parecemos; y ni siquiera nosotros sabemos qué somos o sólo lo sabemos hasta cierto punto". Estas sincrónicas polivalencias de la personalidad las registra el diálogo: "Mientras vives sin pensarte —óyese en *Diana e la Tuda*— no sabes cómo eres ni cómo, desde fuera, te ven los otros". Somos, en suma, modificables y variables marionetas de nuestro yo: nos componemos y recomponemos interna y exteriormente. Y en cada oportunidad esa transfiguración —volvamos a la *Avvertenza*— origina una "grosera, incierta metáfora de nosotros mismos". Leone Gala dice a Guido Venanzi en *Il giuoco delle parti*: "Debes desempeñar tu papel... como yo el mío. Este es el juego... Cada cual a su juego".

Ha elementalizado Pirandello este esquema de la personalidad en *Uno, nessuno e centomila*, cuyo protagonista es Vitangelo Moscarda. A tal efecto, el autor reúne a cinco de sus amigos. Uno dice: —Moscarda ha hecho esto. Y el segundo: —¡No, qué! Ha hecho esto otro. Y el siguiente: —Ha hecho muy bien. Y el cuarto: —Ha hecho muy mal. Y el último: —¡Pero si no ha hecho nada! Por consiguiente, los actos de Moscarda en cuanto *son* y en cuanto a cómo se los *juzga* resultan, de esta suerte, irremediabilmente fluctuantes. Sus actos y, de paso, sus palabras porque éstas, en sí, *están* y hasta *son* huccas: se llenan con la peculiarísima acepción que en ellas vierte cada hablante. Y, de rechazo, cada oyente.

Cierto pasaje de esta novela —algo seca y en la cual abundan las divagaciones demasiado geometrizadas— ilustra las ideas del autor con sinopsis casi docente. Se trata de una conversación de Vitangelo con su esposa Dida —que a él lo apoda Gengè— y un amigo de ambos, Quantorzo. Razona el protagonista —ya abroquelado en considerarse definitivamente "ninguno" para sí— y comprende que no son tres los dialo-

gantes, sino muchos más: 1. Dida cómo es para sí.—2. Dida cómo es para mí.—3. Dida cómo es para Quantorzo.—4. Quantorzo cómo es para sí.—5. Quantorzo cómo es para Dida.—6. Quantorzo cómo es para mí.—7. El “caro Gengè” de Dida.—8. El “caro Vitangelo” de Quantorzo... Y el profesor Pirandello, laureado en la Universidad de Bonn, abrocha sus didácticas líneas con este epifonema: “¡Qué linda conversación se entablaba en aquel saloncito entre esos ocho que se creían tres!”. . . El ser, disociado en el tiempo y multiplicado por los demás hasta las cien mil imágenes, y la realidad, jamás cognoscible, constituyen los temas centrales de esta ingeniosa novela dialéctica. Excesivamente dialéctica.

El afanoso anhelo de autoconocimiento que transparenta la copiosa producción de Unamuno obliga a espigar algo en obras de distinta índole, sin que pueda pretenderse aquí el exhaustivo estudio de esa su insistencia, desperdigada —ya lo dije— en cientos de páginas.

El yo “haciéndose” interiormente y transfigurándose en el roce cotidiano con los demás lo convence de que “cada uno de nosotros lleva dentro de sí muchos hombres: tomo VII de sus *Ensayos*. Se desdobla y diversifica la personalidad en nuestro fuero íntimo porque somos como actualmente somos y porque, además, queremos ser como no somos todavía. Es éste un impulso vital que nos proyecta hacia lo futuro. Y ante el prójimo, muy frecuentemente nos retocamos y caracterizamos a la manera de los actores en el tablado. Así lo confirma Augusto Pérez en *Niebla*: “No hacemos sino representar cada uno su papel”. Y en el capítulo final de esa famosa “nivola”, el profesor que enseñaba griego en la Universidad de Salamanca recalca, sobre base etimológica, la homología de cómicos o farsantes e “hipócritas”. Nueva llamativa correspondencia entre el Unamuno de *Niebla* y el Pirandello de *Il giuoco delle parti* y *L'uomo, la bestia e la virtù*. De esos “muchos hombres” convivientes en cada cual —afirma Unamuno con vocabulario bergsonian—, uno es el “yo profundo”, el que llamamos *subliminal* y otro es el “yo superficial, pegadizo y pasajero, el *supraliminal*”. Este tema le inspira *La novela de don Sandalio*, 1930, cuyo protagonista cambia según el prójimo que lo contempla. Existe, sí, un yo verdadero, siempre difícilmente descubrible dentro de la propia conciencia, y otro yo que “es el reflejo que de nosotros mismos nos devuelve el mundo que nos rodea por sus mil espejos”, es decir, “nuestros semejantes”: *El espejo de la muerte*¹. Tema sublimizado —aunque con mayores proyec-

¹En un ocasional artículo, *Días de limpieza*, dice: he tenido “la sensación terrible el desdoblamiento de la personalidad, de convertirme en es-

pectador de mi propia persona... al quedarme un rato a solas mirándome a un espejo” (*Mi vida y otros recuerdos personales*, tomo 1).

ciones— en *San Manuel Bueno, mártir*, 1930, llave maestra, creo, de la angustia unamuniana. Y de esta breve novela —en cuya hondura anida la patética duda de la fe— se desprende una distinción apareable a la pirandelliana de “vivir” y verse “vivir”, que en el léxico unamuniano se condensa en la muy filosófica de “naturaleza e historia”.

Este tema lo lleva al teatro como tema existencial cuando escribe en 1932 su sucinta tragedia *El Otro*: “¡El misterio! —dice uno de sus personajes—. Yo no sé quién soy, vosotros no sabéis quiénes sois, Unamuno no sabe quién es, no sabe quién es ninguno de los que nos oyen”. Y dos años después, en *El hermano Juan* —al cual adosa el calderoniano subtítulo de “El mundo es teatro”—, pone en boca de su singular donjuán una afirmación que muy bien se armoniza con cuanto atañe al problema de la personalidad: “En este teatro del mundo, cada cual nace condenado a un papel, y hay que llenarlo so pena de vida”. Palabras que refuerza al final de la obra: “¿Existo yo? ¿Existes tú, Inés? ¿Existes fuera del teatro? ¿No te has preguntado nunca esto? ¿Existes fuera de este teatro del mundo en que representas tu papel como yo el mío? ¿Existís, pobres palomillas? ¿Existe don Miguel de Unamuno? ¿No es todo esto un sueño niebla?...”.

Numerosos asiduos lectores de Unamuno se habrán adelantado a lo que aquí he de agregar respecto de otra coincidencia temática que lo ayunta a Pirandello. No una, sino varias veces han de haber tropezado esos lectores con la cita del norteamericano Oliver Wendell Holmes, el de la teoría de los tres Juanes: “Juan tal cual es, Juan tal cual se cree ser y Juan tal cual lo creen los demás. Somos, en efecto, de un modo; creemos ser de otro y los demás nos creen de otro”. Pero Unamuno —que así lo consignó refiriéndose a sí en su primer artículo para *La Nación* de Buenos Aires, agosto de 1906¹— le sumó un Juan más o un Unamuno más, años después, en el prólogo a las *Tres novelas ejemplares*, 1920: el “que se quisiera ser”, es decir, “el creador” de sí mismo, “el real de verdad”. Dualidad que reaparecería en *Cómo se hace una novela*, de 1927: “¿Seré como me creo o como se me cree? Y he aquí cómo estas líneas se convierten en confesión ante mi yo desconocido e inconocible para mí mismo”. Notable, por cierto, la similitud conceptual en Unamuno y Pirandello que se ejemplifica con un personaje de éste: la protagonista de *Vestire gli ignudi*. Así como la teoría u ocurrencia, de los tres Juanes, es parangonable con la de aquellos “ocho que se creían tres” en *Uno, nessuno o centomila*².

¹*Temas argentinos*, ed. de la Institución Cultural Española, Bs. A., 1943. Véase también la *Conversación 1 de Soliloquios y Conversaciones*.

²Véase asimismo el trabajo de José Luis Abellán sobre Unamuno y Hermann Hesse en el citado N^o de *La Torre*.

Pero al cerrar este párrafo considero indispensable destacar la mayor proximidad que, con respecto a la concepción de Bergson —el yo como “duración indivisa y cualitativa”— presenta la de Unamuno. En cambio, para Pirandello, la segmentación de la personalidad ofrece transitorios sucesivos momentos del yo, cual si éste se sintiera o debiera sentirse fragmentado y hasta diviso en su duración temporal.

Humorismo y grotesco

Las letras de nuestro siglo han ido más aliá de la alternancia de elementos contrarios —el trágico y el cómico— que fue grata al romanticismo y en la cual éste asentó la teoría del drama como “poesía completa”. Nuestro siglo se ha complacido en forzar esa alternancia —o esa “armonía de los contrarios”, como la calificaba Víctor Hugo— hasta convertirla en su fusión indisoluble. Preferentemente, a la luz del escenario. Y ahí quedan, desde los primeros decenios del xx, obras que así lo convalidan: por ejemplo, *El que recibe las bofetadas* de Andreieff; los grotescos de Pirandello, Chiarelli, Rosso di San Secondo y de algunos más —entre estos “algunos”, varios argentinos—; los esperpentos de Valle Inclán; *Le cocu magnifique* de Crommelynck y *Dardamelle* de Mazaud y *Juno and the paycock* de O’Casey, etc. No sería imposible prolongar esta línea estética hasta llegar a recientes obras de sesgo tragicómico que firman Anouihl, Ionesco, Dürrenmatt, etc. Hay en ellas, a veces con sello muy personal de cada autor, a veces con comprensibles modalidades localistas, rasgos que las acomunan: sobrevaloración de lo cómico en contraste con la tesitura angustiosa de sus respectivos temas y con su connatural hondura trágica y hay —además— un binocular enfoque de dichos temas. Palpita en ellos la ansiedad del hombre y de su destino, pero se recubre de versátil capa dulzona esa ansiedad acerba para darnos en el denominado “grotesco”, como especie teatral, un variedad —modernizada variedad— de la tragicomedia inglesa y española del siglo xvii. Y nótese que ni la novela ni la lírica actuales han sido ajenas a esta línea estética en la cual se amalgaman esencias trágicas y esencias cómicas.

Ya en 1905, al publicar Pirandello *Un crítico fantástico*, ensayo antes citado, puntualiza la acción del humorismo en la elaboración artística: contemplada así una situación humana, nos muestra cómo la reflexión desarticula el complejo mecanismo del sentimiento, impidiéndole su presunto normal funcionamiento. Porque observada fríamente tal situación, ofrece bivalentes estados psíquicos cual “herma-

bifronte que ríe por una cara del llanto de la cara opuesta". Simultáneos, pues, risa y llanto.

En la segunda parte del curso de 1908 sobre *L'Umoreismo*, el entonces profesor Pirandello desarrolla su concepción del tema, basándolo en "el advertimiento de lo contrario" que genera, a su vez, el "sentimiento de lo contrario". A este respecto se diafaniza su pensamiento en alguno de los muchos párrafos dedicados a la obra máxima de Cervantes: "Tenemos ante nosotros una figuración cómica, pero de ella se desprende un sentimiento que nos impide reír o que nos enturbia la risa de la comicidad representada y hace que esa risa se nos torne amarga. A través de lo propiamente cómico volvemos a encontrar aquí el sentimiento de lo contrario". El efecto es, por ende, de hilaridad y tristeza aparejadas. Como de ordinario ocurre en la vida corriente. No alternancia o "armonía de los contrarios", resabida fórmula de Hugo para el drama del siglo XIX, sino estrecha conjunción de ellos.

A dos años de distancia de *L'Umoreismo*, su autor afirmará —con palabras ya transcritas aquí— que la vida se le antoja una "muy triste bufonada". Y esta contraposición la pone de resalto el humorista porque destaca las particularidades de situaciones humanas que originan esos bivalentes estados psíquicos. De ahí que el grotesco haya sido la especie dramática más cultivada por Pirandello: *Lumie di Sicilia*, *Pensaci*, *Giacomino!*, *Il berretto a sonagli*, *Il giuoco delle parti*, *La patente*, *La signora Morli*, etc. El grotesco, en suma, como fusión de elementos antinómicos. Y de esta concepción abarcadora de la vida, triste bufonada, se impregna el grueso de la producción narrativa y teatral de Pirandello: me remito al análisis que del punto he hecho en mi antecitado libro, en *Panorama del nuevo teatro* (3ª ed., 1950) y en *Introducción al teatro del siglo XX* (3ª ed., 1963).

Aunque Unamuno no se hubiera explayado epistolariamente sobre las intenciones que lo guían al escribir *Amor y Pedagogía*, cualquier lector atento habría calibrado su carga mixta con ingredientes de explosión trágica y otros de centelleo cómico. En tal sentido, el epílogo nos facilita la pista: "Siendo lo cómico una infracción de la lógica y la lógica nuestra tirana, la divinidad terrible que nos esclaviza, ¿no es lo cómico un aleteo de libertad, un esfuerzo de emancipación del espíritu?" Y luego: "¿Es que en las entrañas de lo cómico, de lo grotesco no sangra y llora la sublimidad humana? ¡Pobre corazón! ¡Pobre corazón que te ríes para no llorar!".

A la génesis de esta novela —calificándola antefacto de "nivola"— ha dedicado Manuel García Blanco un detenido y documentado estu-

dio en *La Torre*, julio-dic. de 1961, y allí copia trozos de cartas unamunianas que precisan la proyección por él asignada a su obra, cuyo título originario debió ser el de *Todo un hombre*. Bien sabemos que ese título, ampliado, le sirvió para otra, publicada en 1916. Bastará recoger aquí algunos pasajes de esas cartas para apreciar la nueva convergencia de nuestros dos autores. Los siguientes: “El tener que chapotear en esta prosa [alude a “la de la vida”] es lo que me ha sugerido la idea de traducir a lo grotesco lo trascendente, porque es el papel que hace al bajar a la vida diaria”. . . . “Voy a ensayar el género humorístico. Es una novela entre trágica y grotesca, en que casi todos los personajes son caricaturescos”. . . . “Quiero hacer una rechifla amarga y fundir, no yuxtaponer meramente, lo trágico, lo grotesco y lo sentimental”. . . . “Talvez le ponga a modo de epílogo un ensayo sobre lo grotesco como cara de lo trágico”. . . . “La forma humorística me permitirá decir ciertas crudezas”. . . . “Me va saliendo un libro doloroso y triste, por bajo de lo grotesco”. . . .

Señala García Blanco las derivaciones que este primer intento del “género humorístico” tiene en la producción teatral de Unamuno para establecer después algunas conexiones de *Amor y Pedagogía* y *Niebla*, novela de 1914. Es ésta una obra también rezumante de humorismo. Ambas versan sobre el existir del hombre, que bajo bien distinto aparejo literario le inspira en 1913 su *Del sentimiento trágico de la vida*. Pero de *Niebla*, sobre la cual algo diré en el próximo párrafo, entresaco esta observación del prólogo que firma Víctor Goti, uno de los personajes: “Don Miguel tiene la preocupación del bufo trágico y me ha dicho más de una vez que no quiere morir sin haber escrito una bufonada trágica o una tragedia bufa, pero no en que lo bufo o grotesco y lo trágico estén mezclados o yuxtapuestos, sino fundidos y confundidos en uno”.

Y no concluyo el presente párrafo sin agregar que —según lo indiqué en el prólogo a la edición argentina de *El Humorismo* (1946)— un libro de Pío Baroja presenta bastante similaridad con las opiniones de Pirandello y, por consiguiente, con las de su connacional Unamuno: aludo a *La caverna del humorismo*, 1919. Aunque cada escritor —inútil parece recalcarlo— diga lo suyo con acento muy personal.

El personaje autónomo

No es aventurado afirmar que en el género narrativo el tema de la relación entre autor y personaje llega a las letras europeas y latinoamericanas de nuestro siglo desde las españolas del xvii: dicho con

más exactitud, desde la 2ª parte del *Ingenioso Hidalgo*. Para no ser demasiado insistente, me amparo en lo apuntado por Américo Castro en el artículo *Cervantes y Pirandello* (*La Nación* de Bs. As., 16 de nov. de 1924) y en varias páginas de su libro *El pensamiento de Cervantes*, 1925. Investigación que creo haber completado en el mío sobre Pirandello, cap. xvi.

Tal afirmación sólo atañe al "tema" de esa relación entre autor y personaje porque el "problema" insito en ella empieza a entereverse cuando concluye el siglo pasado para verse, con más latitud y más rigor, durante los años corridos del presente. Y como tema estético que tiende a esclarecer el proceso elaborativo de la obra artística, despunta en el género dramático a fines del xix y principios del xx con escritores de muy distinta procedencia, pues han dicho lo suyo al respecto tanto G. B. Shaw en el prefacio de 1898 a las *Comedias agradables* y Jacinto Benavente en una de sus *Conferencias*, 1924, como Gregorio de Laferrère en un reportaje publicado póstumamente, en 1917, que agregué a las *Obras escogidas*, 1943, del autor argentino.

Resumible el tema en lo expresado por François de Curel al contestar a una inquisición del psicólogo Alfred Binet en *L'année psychologique*, 1894, cuando para precisar la composición de personajes en dos de sus obras dramáticas, *L'envers d'une sainte*, 1892, y *L'invitée*, 1893, dijo: "No soy yo, el autor quien habla: es Julia, es Cristina... Si Julia habla, él [el autor] escucha. A veces [el autor] se permite objetar o razonar"... Y resumible también el tema en lo expresado por Gabriel Marcel, bipartido en su quehacer de teorizador de la literatura y de dramaturgo: Me encuentro —dice— "frente a un personaje auténtico desde el momento en que éste deja de someterse y ser para mí como una materia plástica". Estas palabras datan de 1946 y junto con las de Curel pueden leerse en *L'Oeuvre Théâtrale*, 1958, de Henri Gouhier.

El tema ha inspirado a André Gide en su novela *Les faux-monnayeurs*, 1926, introduciéndose él en la acción ostensiblemente cual si contradijera así el arte flaubertiano, y ha inspirado a Jean Anouilh en su obra *La Grotte*, 1961, desde el inicial parlamento del autor, encarnado por uno de los actores. También ha interesado a François Mauriac en por lo menos, dos de sus obras: *Le roman*, 1928, y *Le romancier et ses personnages*, 1933. Esta nómina —bien lo advierto— ha de resultar incompleta, pero sirve para encuadrar el problema del personaje autónomo en Pirandello y Unamuno dentro del ciclo de su paralela producción literaria.

Queda dicho que en *Il fu Mattia Pascal* el autor desdobra al protagonista en Adriano Meis, "uomo inventato". Hay, pues, un personaje ficticio creado a su vez por un personaje novelesco, mas no llega Pirandello a la liberación total de ese otro yo, Adriano Meis, porque la existencia de éste, "brotada como un hongo" del supuesto suicidio de Matías Pascal, le sabe pronto a "tiranía enmascarada de libertad". Está allí agazapado, tras el binomio Pascal-Meis, el problema del ser.

Reanuda la marcha en *L'Umorismo* guiado ahora por Cervantes como ya sabemos. Comenta el *Quijote* y deteniéndose en la pareja central, escribe: "Ha tenido mucha aceptación una idea de Sainte-Beuve, según la cual en las grandes obras del genio humano vive escondida una "plusvalía" futura, la que se desarrolla por sí sola, independientemente del propio autor, como del germen se deriva la flor y el fruto, sin que el jardinero haya hecho otra cosa que no sea zapar bien, rastrillar, regar el terreno y abonarlo y cuidarlo asegurando su mayor fecundidad... Ciertamente es que cuando un poeta logra dar auténtica vida a su criatura, ésta vive tan independiente de él, que podemos imaginarla en otras situaciones en las que su autor no pensó colocarla, y la veremos obrar de acuerdo con las íntimas leyes de su propia vida, leyes que ni siquiera el autor habría podido violar".

Transcurridos dos años aboceta varios de los venideros *Sei personaggi* que inopinadamente le salen al paso: líneas sumarias de su "Taccuino segreto", recogidas en el antecitado *Almanacco Bompiani*. Transcurridos otros cinco más, 1915, incluye en una colección de sus "novelle", *La Trappola*, el relato *La tragedia d'un personaggio*, que así comienza: "Vieja costumbre mía es la de conceder audiencia todos los domingos por la mañana a los personajes de mis futuras novelas. Durante cinco horas: de 8 a 13". Entre sus visitantes figura el Dr. Fileno, quien se escapa de una fallida novela de otro escritor y recurre a Pirandello para que, entendiéndolo bien, sin "artificios", le infunda existencia genuina: "¡Rescátame Ud.! Hágame vivir, usted que ha comprendido bien toda la vida que en mí alienta". Personaje que nos trae a la memoria algunas muy orondas afirmaciones de Sancho en la 2ª parte, cap. LXXII del *Quijote*. Y este Dr. Fileno le dice a Pirandello: "¡Se nace a la vida de tantos modos, querido señor! Y usted sabe muy bien que la Naturaleza sírvese del instrumento de la fantasía humana para proseguir su obra de creación. Y quien nace merced a esta actividad creadora que tiene su sede en el espíritu del hombre, está destinado por naturaleza a una vida mucho más dilatada que la del que nace en el regazo mortal de una mujer. Quien nace personaje, quien tiene la ventura de nacer personaje vivo, puede mofarse hasta de la

muerte porque no muere jamás. Morirá el hombre, el escritor, instrumento natural de la creación; pero la criatura es imperecedera. Y para vivir eternamente no tiene necesidad de prendas extraordinarias ni de consumir prodigios. ¿Quiere usted decirme quién era Sancho Panza? ¿Quiere usted decirme quién era don Abundio? Y no obstante, viven eternos porque —gérmenes vivos— tuvieron la ventura de hallar una matriz fecunda, una fantasía que supo criarlos y nutrirlos". Y note el lector que el final de este parlamento trasmigra a *Sei personaggi in cerca d'autore*, 1921, pues, lo repite el Padre al hablar con el Director de la Compañía. Sepa, además, que antes, en una carta íntima del 23 de julio de 1917 enviada por Pirandello a su hijo Stéfano, le comunica que está gestando cierta obra, no comedia "a hacerse", sino "romanzo de fare" (*Almanacco citado*). La novela se le trocará en su hoy célebre obra teatral de 1921, donde aparecen varios personajes que creen en su "realidad". Cuando esto ocurre somos espectadores de la ficción histriónica de una ficción y ésta —la de los personajes—, sentida por ellos como verdadera, es decir, como no ficticia. Con lo cual los dos planos —el de la ficción sentida como verdadera y el de la ficción histriónica— se superponen en el tablado. Se superponen sin identificarse ambas porque, dada la atrevida hipótesis de Pirandello, falta el autor capaz de concertar en un drama único aquellos dramas singulares y que escriba el diálogo, cuya letra deberán recitar los actores. Todavía resta otra posibilidad: que los actores traicionen a los personajes con su torpe interpretación, y esto cabalmente sucede cuando los actores de la compañía se proponen imitar cuanto los personajes han hecho y dicho en su presencia. El teatro exhibido así en su propio ámbito: el tablado.

Repárese aún en una réplica del disertivo Padre: "Cada cual recita el papel que se ha asignado en la vida o que los otros le han asignado". Y en esta otra: "¿Cómo podemos entendernos si en las palabras que digo, vierto yo el sentido y el valor de las cosas tal como éstas son dentro de mí, mientras quien la oye les acuerda inevitablemente el sentido y el valor que para él tienen, dentro de ese mundo que para sí se ha forjado? Creemos entendernos. No nos entendemos jamás". Incomunicables, consecuentemente, nuestras vidas. Fácil es observar que del tema del personaje autónomo se ha ido pasando al planteamiento del existir del hombre —problema ontológico— y de éste al problema de la realidad que al hombre atosiga, es decir, a la delineación de la posible área y de los posibles límites del conocer: problema gnoseológico.

El personaje, desasido del autor y dando ya la sensación de mo-

verse por natural impulso, vuelve a la mente de Pirandello cuando escribe *Ciascuno a suo modo*, 1924, y *Questa sera si recita a soggetto*, 1930, que con *Sei personaggi* eslabonan una trilogía de "el Teatro en el teatro". Y aunque sea diferente la manera de encarar el tema, otros comediógrafos se lo plantean: entre ellos, Jacinto Grau (*El señor de Pigmalión*), Nicolás Evreinoff (*La comedia de la felicidad*), Karel Chapek (R.U.R.). Tres obras que —curiosa simultaneidad— son de 1921, año del estreno de *Sei personaggi*. Puede agregarse a otro comediógrafo, éste rioplatense, Vicente Martínez Cuitiño (*El espectador o la cuarta realidad*, 1928).

Un prólogo anónimo a aquella novela titulada *Amor y Pedagogía* nos anticipa que "esta obra es una lamentable, lamentabilísima equivocación de su autor", quizá porque el autor "acostumbra decir que todo hombre grave es por debajo tonto de capirote". Estirado el tomo —por razones hoy conocidas—, con este prólogo, con el extenso epílogo y con los "Apuntes para un tratado de cocotología", Unamuno afirma de sus personajes: "No soy yo quien ha dado vida a don Avito, a Marina, a Apolodoro, sino son ellos los que han prendido vida en mí después de haber andado errantes por los limbos de la inexistencia". Y en el epílogo nos cuenta que viene de ver a don Fulgencio Entrambosmares, uno de sus personajes, cuya conversación resume en las páginas finales. No falta en ellas la incidental mención del *Quijote*, ni tampoco falta —voluntaria o involuntariamente— la repetición del ardid cervantino: "Otras muchas cosas me ha dicho don Fulgencio, dejándome convencido, y al salir me ha entregado dos manuscritos suyos"... "autorizándome para que haya con ellos el uso que crea conveniente".

El doble juego de la autocrítica embutida en el prólogo y del divagante epílogo que antecede a esos "Apuntes", le permite cerrar tan desconcertante novela —muy desconcertante en 1902—, con un estudio del "ser papiáceo", mediante el cual nos enfrenta con el ser humano. La corroboración de este aserto se desprende de los trozos epistolares que antes he reproducido. Novela sobre el existir del hombre, primer planteamiento unamuniano del problema ontológico.

Reaparece el tema de la composición de los personajes a lo largo de su *Vida de don Quijote y Sancho*, 1905, y —articulado como problema—, en el prólogo de 1913 a la 2ª edición, pues considera discutible tener la certeza de si es el creador quien guía a la criatura o, al revés, si es la criatura quien dirige al creador: "Sancho se le imponía a Cervantes, a pesar suyo. Y es que creo que los personajes de ficción —afirma al igual de Pirandello—, tienen dentro del autor que los fin-

ge una vida propia, con cierta autonomía, y obedecen a una íntima lógica de que no es del todo conciente ni dicho autor mismo". Palpitación del arte que compite con la de la realidad cotidiana. En ocasiones, más poderosa que la de la realidad, cual si ésta —parafraséese a Oscar Wilde—, plagiera obsecuentemente al arte.

Con lo dicho nos sitúa Unamuno ante el problema estético de la gestación de una obra y, derivadamente, ante el de la existencia del personaje que se independiza de su creador. Todo lo cual gira alrededor de su tan resabida dual declaración: "Me siento más quijotista que cervantista" y "pretendo libertar al *Quijote* del mismo Cervantes, permitiéndome alguna vez discrepar de la manera como Cervantes entendió y trató a sus dos héroes, sobre todo a Sancho".

Está fuera de mi itinerario el detenerme a verificar el comprobado empalme de *Niebla* con *Amor y Pedagogía*. Quiero ceñirme a lo que, desde mi punto de mira, interesa en esta "nivola", tentativa de aproximación al más difundido género prosario moderno, aunque —por su especialísima estructura—, de connotación algo diferente: "Invento el género —aclara uno de los personajes—, e inventar un género no es más que darle un nombre nuevo, y le doy las leyes que me place". Pero mucho antes de llegar a estas líneas del capítulo xvii, el lector ha entrado en un reducto —el de realidad-ficción—, propicio al vaivén continuo del pensamiento unamuniano, pues, en el prólogo Víctor Goti —personaje o "agonista", es decir, luchador—, disputa con el autor sobre la decretada muerte de otro, Augusto Pérez, central en la obra, o sea "prot-agonista". Y en torno de Pérez desenvuélvese el problema del personaje autónomo y, con mayor amplitud discursiva, el problema de la personalidad. Se anuda entre los interlocutores, Unamuno y Pérez, un debate de visible proyección gnoseológica que desemboca, a lo Descartes, en la conturbadora equivalencia de vida y niebla o de vigilia y sueño.

Para no ser sobreabundante, soslayo no pocos argumentos y no poquísimas argucias que Unamuno hacina en los diálogos del prólogo con Víctor Goti y en las páginas del breve postprólogo, donde dice de su oponente: "si me fastidia mucho, acabaré por hacer con él lo que con su amigo Pérez hice, y es que le dejaré morir o le mataré a guisa de médico". Y enreda aún la textura de *Niebla* al poner en boca de Pérez una réplica a Goti, cuando éste le asegura que gobernará cómodamente a los personajes de una obra en proyecto: "Empezarás —objeta Pérez—, creyendo que los llevas tú, de tu mano, y es fácil que acabes convenciéndote de que son ellos los que te llevan. Es muy frecuente que un autor acabe por ser juguete de sus ficciones".

Como a veces en el teatro de diversas épocas —desde *Hamlet* hasta

Un drama nuevo, de Tamayo y Baus—, y como en el *Mattia Pascal* y en la citada trilogía teatral de Pirandello, súmase en *Niebla* otra ficción —doble aquí—, a la ficción primigenia: del autor se pasa a Víctor Goti y de Víctor Goti se pasa a Augusto Pérez. Lo cual queda bien explícito al concluir Unamuno en letra bastardilla el capítulo xxv: “Mientras Augusto y Víctor sostenían esta conversación nivolesca, yo, el autor de esta nivola que tienes, lector, en la 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”.

La intermitente traslación narrativa de un nivel a otro —el del creador omnipresente, que se proclama además omnipotente dentro de su obra, y el de la criatura que, al adquirir conciencia de sí, procura resistirse a los dictados de aquél—, se configura en diversos episodios y en el abundoso diálogo. Mas, mucho más cuando directamente se entromete el autor en esos episodios y en ese diálogo abundoso: modos, ambos, de deliberado antirrealismo y propósito de emancipar cervantinamente a los personajes, cual si gozaran de connatural realidad corpórea y espiritual frente al autor y a los lectores. Mediante este vaivén dialéctico Unamuno expresa la imposibilidad de distinguir con nitidez dónde nos sentimos fidedignamente seguros de nuestro ser y dónde comienza el resbaladizo bisel que nos desliza hacia brumas de misterio, hacia esa “niebla” en la cual nos hallamos envueltos.

Refuerza luego la idea esbozada al prolongar la 2ª edición de *Vida de don Quijote y Sancho* y manifiesta sus dudas, no sólo estéticas, sino metafísicas, en los siguientes reglones: “Más difícil aún el que uno se conozca a sí mismo es el que un novelista o un autor dramático conozca bien a los personajes que finge o cree fingir”. Juicio reiterado en las *Tres novelas ejemplares*, de 1920, con interrogantes que siempre lo angustiaron, pues —según ya quedó dicho—, para él no puede hablarse del hombre genérico, ser abstracto y “ente de razón”, sino del hombre individual, del que concretamente existe, del “existente”. “¿Cuál —inquiere Unamuno— es la realidad íntima, la realidad real, la realidad eterna, la realidad poética o creativa de un hombre? Sea hombre de carne y hueso, o sea, de los que llamamos de ficción, que es igual. Porque don Quijote es tan real como Cervantes; Hamlet o

Macbeth tanto como Shakespeare, y mi Augusto Pérez tenía acaso sus razones al decirme como me dijo ...que talvez no fuese yo sino un pretexto para que su historia y las de otros, incluso la mía misma, lleguen al mundo". Y tras enfrascarse en otras reflexiones, reanuda con los lectores el coloquio para incitarlos a meditar sobre el problema: "¡Es que Augusto Pérez eres tú mismo...! —se me dirá—. ¡Pero no! Una cosa es que todos mis personajes novelescos, que todos los agonistas 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 criaturas, uno de mis agonistas. Y ese yo último e íntimo y supremo, ese yo trascendente —o inmanente—, ¿quién es? Dios lo sabe... Acaso Dios mismo..." La "realidad real" se condensa, al fin, en la pura subjetividad: en la Unamuno hombre y, sin separación factible, en la de Unamuno personaje de sí mismo. Creador y criatura que van haciéndose durante el curso de la vida. Equivalente este concepto al que sintetiza aquella aforística frase de Pirandello en *Come tu mi voui*: "Ser es hacerse".

El susodicho Pérez sigue y persigue a Unamuno. Como que antes de las precitadas *Tres novelas ejemplares*, su Dios terreno le dedica en octubre de 1915 el artículo titulado *Una entrevista con Augusto Pérez*, de fijo porque a su Dios terreno indudablemente le importa que *Niebla* no vaya a parar al desván de los libros ignorados. En ese artículo —que acoge el vol. I de *Mi vida y otros recuerdos personales*— Unamuno escucha esta refutación: "Eso creerás tú que te figuras haberme creado a modo de ente de ficción. Pero así como has sostenido muchas veces que don Quijote se impuso a Cervantes y que éste no acabó nunca de entenderlo del todo, o por lo menos a Sancho, así sostengo yo, Augusto Pérez, que tú, Miguel de Unamuno, que crees haberme creado no me conoces bien..." Y como de nuevo en la polémica entre autor y personaje suena de improviso la pregunta, sin respuesta categórica, relativa a "cuál es la realidad", de nuevo ontología y gnoseología andan acollaradas.

La anterior reseña autoriza a inquirir, cuasi unamunescamente, si es Pérez quien sigue y persigue a Unamuno o, al contrario, si es Unamuno quien sigue y persigue a Pérez. El vínculo átase con tan indisoluble lazo que reaparece en *Cómo se hace una novela*, 1927, sugiriéndole líneas de estremecedora inquietud existencial: "El Augusto Pérez de mi *Niebla* me pedía que no le dejase morir, pero es que a la vez que yo le oía eso —y se lo oía cuando lo estaba, a su dictado, escribiendo— oía también a los futuros lectores de mi relato, de mi

libro, que mientras lo comían, acaso devorándolo, me pedían que no les dejase morir. Y todos los hombres en nuestro trato mutuo, en nuestro comercio espiritual humano, buscamos no morirnos: yo no morirme en ti, lector que me lees, y tú no morirte en mí que escribo para ti esto. Y el pobre Cervantes, que es algo más que un pobre cadáver, cuando al dictado de don Quijote escribió el relato de la vida de éste, buscaba no morir”.

Aquel ya aludido afanoso anhelo de autoconocimiento resurge aquí. Y resurge entremezclado con el lacerante deseo de perduración que latía bien en lo hondo de Unamuno, hombre de carne y hueso, como lo confirman las antecitadas palabras de su tragedia *El Otro*: “¡El misterio! Yo no sé quién soy”, etc. Negación en la cual confluyen Unamuno y Gabriel Marcel porque para éste la vida es misterio, mas sin misterio —sentencia un personaje de *L'Iconoclaste*— “la vida sería irrespirable”. En cambio, el agnóstico Pirandello llega en *Lazaro*, 1929, a una transacción acomodaticia: “La vida es con la condición de que la vivas sin saber, sólo creyendo”. El misterio se alberga en el hombre, y de ahí que Diego Spina, redivivo Lázaro, le diga a su hijo: “Tu alma es Dios... Dios que te ve con tus mismos ojos”. Difusa religiosidad que busca su apaciguamiento al intuir cómo el hombre crea a Dios. Cómo Dios es hechura de cada hombre. Del cotejo se infiere que la ansiedad metafísica de Unamuno se eleva a más altas cumbres: “Yo no sé qué es lo que sucede de verdad —exclama en *El hermano Juan*— y qué lo que soñamos que sucede en este teatro que es la vida... qué es lo que se nos aparece en sueños y qué es lo que soñamos que se nos aparece”. Parlamento de conceptista estilo unamunescos y reflejo fiel de su ahincada cavilación sobre el existir agónico del hombre. El yo, que se le desborda en toda su producción, ha motivado la calificación feliz de “personalidad demasiado intrusiva” con que Francisco Ayala subraya el irreprimible egotismo de D. Miguel, genio y figura (cit. Nº de *La Torre*).

Para cerrar el teorema.

En esta especie de apresurado prontuario deben haberseme escurrido otras probables correspondencias entre la vasta obra de Pirandello y la muy vasta de Unamuno. Evito glosar algunas de menor importancia que, de paso, he anotado para mí: por ejemplo, la de *L'innesto*, 1919, con *El padrino D. Antonio*, 1915, y la de *Trovarsi*, 1932, con *Robleda, el actor*, 1920. Pero varias correspondencias más podrían encontrarse acaso y con allas demostrárseme que he pecado por defecto y no por exceso.

Las descubribles y muy sorprendentes coincidencias de ambos autores en diversos temas, en la manera de planteárselos y de plantearlos al lector y en la común afición a ribetearlos con digresiones ensayísticas de tono filosófico, evidencia aquella "unidad sobrepersonal de los espíritus" a la que Unamuno se refería en su carta a Warner Fitte. Reveladora esa unidad, no sólo de fenómenos de verificable sinfronismo a lo largo de la historia, sino de fenómenos de también verificable sincronismo entre escritores afines en determinados ámbitos temporales: épocas y períodos.