SENTIDO Y PERSPECTIVA DEL PERSONAJE AUTONOMO

POR

MARIA DE LAS MERCEDES OUTUMURO

La falta de límites en el género novelístico permitió incorporar en distintas épocas elementos y factores de diversa índole, relacionados o no con la vida. Desde el punto de vista histórico, es calificado como «ficción». Pero en una creación literaria es casi imposible la objetividad total, el apego absoluto a la verdad.

> La fidelidad a la vida o realidad no debe juzgarse por la exactitud efectiva de tal o cual detalle... La referencia crítica acertada es a todo el mundo de ficción comparado con nuestro propio mundo, vivido e imaginado, por lo común menos integrado que el del novelista.
>
> (WALLEK Y WARREN: *Teoría literària*, cap. VI.)

Ese carácter de realidad es uno de los aspectos que más suele observarse como opuesto a ilusión.

Sin embargo, el término analizado profundamente implica la dificultad de determinar sus alcances y límites, la imposibilidad de unificar conceptos diversos. Por ello, las diferencias deben establecerse entre distintos enfoques de «realidad» y de «ilusión».

Cada autor y su realidad...

Teme Don Quijote que el autor de su historia no respete la verdad de los hechos, pero explica el Bachiller:

> Uno es escribir como poeta y otro como historiador. El poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna.
>
> (Segunda parte, cap. III, p. 624.)

Cada autor y su realidad...

Para André Gide no sólo es lo que se manifiesta, lo que se ejecuta, sino también lo que pretendemos ser: ese mundo que generalmente queda oculto.

> La realidad me interesa como una materia plástica; y me merece más atención, muchísima más, lo que puede ser que lo que ha sido.
>
> (*Los monederos falsos*, cap. XII, p. 105.)

Cada autor y su realidad...

Algunos escritores buscan deliberadamente temas, momentos, personajes ciertos, para dejar constancia de un período vivido por ellos. Así, Arturo Cerretani:

> A ratos pienso que el trabajo de escritor consiste en retener la propia vida y la vida de los demás y en estimar las relaciones; y que luego consiste en dejar correr las aguas por debajo de los puentes.
>
> *(El deschave,* cap. I, p. 11.)

Cada autor y su realidad...

Aun cuando Calixto Rivas se siente más cómodo en el mundo de la ficción novelesca, su misión será recordar y contar situaciones seguramente vividas por su autor, Joaquín Gómez Bas.

> ADVERTENCIA.—A quien se sienta aludido en algunos de los personajes que ambulan por este libro, le ruego encarecidamente que no lo atribuya a simple coincidencia, porque todos fueron incluidos con laboriosa premeditación.
>
> (CALIXTO RIBAS: *La comparsa,* p. 7.)

Cada autor y su realidad...

En Unamuno implica conceptos más profundos y complejos:

> ¿Qué es el mundo real sino el sueño que soñamos todos, el sueño común?
>
> *(Niebla.)*

Cada autor y su realidad: histórica, compleja, recordable, verídica, metafísica.

Cinco obras de distintas épocas, con enfoques, en algunos casos, totalmente opuestos. Unos la buscan, otros la huyen, otros la cuestionan. Pero ¿quiénes plantean esa problemática? Son personajes creados por un autor, seres ficticios por medio de los cuales transmite sus experiencias y dudas.

Realidad, ficción, integradas en un mismo plano, sin divisiones, como en un sueño.

Toda obra literaria es una creación artificial del hombre, expresada con palabras, que trata de perpetuar un hecho que puede ser semejante a la realidad. Pero en ciertos casos la integración produce conflictos. Ese cruce, esa confusión, suelen darse en el lector o en el escritor. En el lector, si toma como cierto lo que lee, si cree que eso es un trozo verdadero de la vida y olvida que es ficción. El caso típico es Don Quijote, quien no sólo cree real lo que lee, sino que lo incorpora a su vida.

En el escritor, si siente a sus personajes ficticios como reales. Julien Green, en *Journal,* dice que en todas sus obras él pensaba sobre un tema, pero luego los personajes cambiaban las cosas. En estos casos, el autor reflexiona sobre su tarea y siente la imposibilidad de manejar los elementos que antes conducía. Sus personajes se han independizado, siguieron sus propios caminos, distintos a los trazados. Dice André Gide:

> Ninguno de mis héroes me ha desilusionado tanto, ya que ninguno de ellos me había hecho concebir más esperanzas. Quizá se ha dejado llevar por sí mismo, demasiado pronto.
>
> (*Los monederos falsos*, cap. VII, 2.ª parte, p. 198.)

El personaje autónomo, entonces, es el personaje literario, que se libera de su autor y tiene vida propia. Esta independencia o autonomía es proclamada muchas veces como necesaria en la creación artística: casi siempre es signo de que los personajes son auténticos, viven.

Pueden liberarse de distintas maneras y asumir sentidos y perspectivas diferentes.

La realización total y definida de esta técnica aparece en la figura de Augusto Pérez personaje de *Niebla,* creación de Miguel de Unamuno, aparecida en 1914. Es la culminación del proceso que se había iniciado en 1900 con *Amor y pedagogía,* donde ya este tipo de personajes es comprendido y aceptado como tal.

En 1904, Unamuno renegó de la creación organizada preestablecida. Separó así dos teorías sobre la novela: una, ovípara, tradicional, donde el autor desarrolla un plan previo, y otra, vivípara, donde no hay plan preconcebido, sino «lo que salga».

Víctor Goti, uno de los personajes de *Niebla,* habla sobre su teoría acerca de la forma de escribir una novela. Es la teoría de Unamuno. En diálogo con Augusto Pérez, menciona las dos constantes en este tipo de obras.

> ... Mi novela no tiene argumento, o, mejor dicho, será el que vaya saliendo... Voy a escribirla como se vive, sin saber lo que vendrá...
>
> (*Niebla,* cap. XVII, p. 156.)

Y luego:

> Mis personajes se irán haciendo según obren y hablen, sobre todo según hablen; su carácter se irá formando poco a poco...
>
> (*Loc. cit.,* cap. XVII, p. 157.)

Los pases señalados en ese proyecto de Víctor Goti son los que Unamuno aplica precisamente en *Niebla:* sin plan; dejarse llevar por tema y personaje; que no se note la presencia del autor; predominio del diálogo: que se hable, aunque no digan nada.

Ellos, seres de ficción, explican el problema del autor frente a sus personajes: comienza por guiarlos, pero luego siente que es llevado. Es una posesión lenta.

> Es muy frecuente que un autor acabe por ser juguete de sus ficciones.
>
> (*Loc. cit.,* cap. XVII, p. 158.)

Conversan como seres reales, pero de pronto, sin darnos cuenta, pasan al plano de ficción, toman conciencia de su función:

> ¡Bah, ya te estás sintiendo personaje de drama o de novela! ¡Contentémonos con serlo de... nivola!
>
> (*Loc. cit.,* cap. XXX, p. 272.)

Como personajes no tienen nada adentro. El alma se la da el lector; cada persona que lee recrea ese interior.

La novela transcurre en ese doble plano de ficción y realidad, sin límites precisos. Víctor Goti se mueve cómodamente en ese doble mundo. Acepta todo como signo de vida. Por ello, es posible que en un momento tome perspectiva y hable como personaje y como observador. Es él quien traduce el símbolo de la obra: necesidad de confundir el sueño con la vela, lo verdadero con lo falso, la ficción con la realidad; «confundirlo todo en una sola niebla».

Hay ironía, pero sentida profundamente, ante el planteo de lo que se considera real, verdadero. Todo es comedia: el dolor, la muerte. Todo es representación, combinación macabra. «Hay que confundir.»

Ya en el prólogo, Víctor Goti se coloca en un plano de igualdad con su autor: los dos carecen de libre albedrío. Actúa como un ser real: hace el prólogo a petición de Unamuno, se refiere a sus obras y personajes, comenta sus ideas e intenciones, cita autores, se opone y critica el final de la obra. Al mismo tiempo es el personaje ficticio que insiste en la realidad de la muerte de su amigo Augusto Pérez.

La oscilación en Augusto se hace trágica, angustiosa. «¿Existo o no?» Sufre por determinar si en verdad es o sólo es soñado. Objetivamente se relaciona esto con su papel de personaje ficticio, pero el planteo es más profundo.

La novela transmite una serie de dudas e inquietudes que se repiten en ensayos, novelas y poesías.

En el prólogo, Víctor Goti marca la idea fundamental de Unamuno, base de su problemática: el ansia de inmortalidad, íntimamente relacionada con otros conflictos: qué será de la conciencia de todos después de la muerte, de dónde viene y a dónde va, qué es morir. La cuestión importante es el hombre y su perduración.

El aparente juego del autor con sus criaturas, su enfrentamiento, el proceso doloroso de Augusto Pérez, la ironía de Víctor Goti, son los modos de revelar aquella temática.

Augusto paseaba por la vida. Admite que empezó como una sombra, vagaba en una niebla. Sólo toma conciencia de sí a raíz del amor por Eugenia: «¿Qué soy yo?» Es el tema obsesionante, que se repite en toda la obra, con distintos grados de intensidad, según la situación del personaje. Eugenia lo trastorna tanto, que logra «que yo no sea yo». Víctor Goti llega a llamarle «pequeño Hamlet». Aplican el planteo cartesiano: «Pienso, luego existo», pero agregan: «Dudas, luego piensas.» La duda consigue dinaminzar el pensamiento.

En el prólogo se dice que Augusto es real, pero es Víctor Goti quien lo afirma. Lo era, pero metafísicamente.

Podríamos señalar los momentos de tensión en su cuestionamiento siguiendo los pasos de su amor. Ante el descubrimiento comienzan las dudas, pero se siente vivir: «¡Amo, ergo sum!» Materializa el alma: «Empieza a dolerle en su cogollo mismo.» Pero luego duda si la tiene. Por momentos la identifica con los sentidos.

El planteo, que desembocará en la confirmación de su existencia ficticia, se manifiesta al principio por pensamientos aislados que no llegan al estado conflictual. Goti considera que el amor de Augusto es cerebral; cree que está enamorado. De allí se extiende:

> ... y si me apuras mucho, te digo que tú mismo no eres sino una pura idea, un ente de ficción.
>
> *(Loc. cit.,* cap. X, p. 93.)

También Eugenia admite la posibilidad de su no existencia. Considera que es hueco, que no tiene nada adentro.

Más adelante, el mismo Augusto comienza a sentir algo extraño: «Se me antoja que me están inventado.»

Aun así, los personajes dialogan como seres auténticos. Podrían ser planteos del hombre real.

Las ideas de Augusto son sólo sospechas, que se confirman para el lector ante la aparición del autor. Quedan así relegados al plano

ficticio, aunque no se realiza una separación completa. El los maneja, pero existen. Exalta su dominio sobre ellos:

> ¡Cuán lejos estarán estos infelices de pensar que no están haciendo otra cosa que tratar de justificar lo que yo estoy haciendo con ellos!
>
> (*Loc. cit.*, cap. XXV, p. 240.)

Ya en el posprólogo, Unamuno establece su superioridad sobre los personajes. Tiene el secreto de sus existencias, mas rechaza y discute algunas de las ideas transmitidas por ese ente ficticio.

El punto culminante del personaje autónomo aparece en *Niebla* al mismo tiempo que se determina la invención, la no existencia de Augusto. Después de la burla sufrida, aumenta su sensación de realidad. Por ello, se dirige a Unamuno para consultarle la decisión de suicidarse, ya que había leído su ensayo sobre el tema. Varios son los elementos reales: conoce las obras del autor, lo visita en su casa, observa un retrato. Inmediatamente, desde el comienzo del diálogo, se indica que es imaginado:

> No existes más que como ente de ficción; no eres, pobre Augusto, más que un producto de mi fantasía...
>
> (*Loc. cit.*, cap. XXXI, p. 280.)

Después del primer azoramiento, el personaje cambia de actitud: de tímido se vuelve osado; de atacado, a atacador; de su duda, hace dudar. Menciona la posibilidad de que sea el autor quien no exista, que sólo sea el medio necesario para que se realice la obra. Fundamenta su opinión en la afirmación de Unamuno de que Don Quijote y Sancho son más reales que Cervantes. También en un capítulo anterior, Víctor Goti se refiere a Hamlet, «uno de los que inventaron a Shakespeare».

Augusto busca desesperadamente todos los recursos que le permitan certificar su existencia: si el autor discute con él, lo reconoce independiente, pero sólo ha sido inventado para eso; considera además que el destino de un personaje no se decide arbitrariamente, ya que ha adquirido una forma determinada de ser, y debe reaccionar según ella. El personaje se siente fuerte y seguro ante la irritación y nerviosismo del autor. Crece en poder y voluntad hasta el momento en que insinúa matar a su creador. Luego queda en nada. Decrece la actitud arrogante ante la disposición de su muerte como castigo a su rebeldía.

El drama de Augusto es el querer vivir, el ser inmortal. Pero acepta resignado su destino. Vuelve a su sombra. Reflexiona más tar-

de su sentido de personaje. Comprende que se mantendrá vivo en la obra, en la mente de aquellos que lo lean:

> Un ente de ficción es una idea, y una idea es siempre inmortal.
>
> (*Loc. cit.*, cap. XXXII, p. 294.)

En cambio, Unamuno morirá. «Esa será mi venganza.» Perdurará sólo a través de las obras y personajes. *Ellos mantendrán su espíritu.* Así se explica por qué Unamuno ubica en un mismo plano a personajes y creadores, a Don Quijote y Cervantes.

En todos estos planteos hay dos temas reiterados: la existencia como sueño y el autor en su tarea semejante a Dios. Es imprescindible vincular la creación literaria de Unamuno con la idea de Dios. Parte del principio de que nosotros existimos porque Dios nos sueña. Así dice Augusto al meditar sobre la vida de todos:

> ¿No es acaso todo esto un sueño de Dios, o de quien sea, que se desvanecerá en cuanto El despierte, y por eso le rezamos y elevamos a El cánticos e himnos, para cunar su sueño?
>
> (*Loc. cit.*, cap. XVII, p. 159.)

Se repite el concepto cuando reacciona contra la sentencia de Unamuno:

> También usted se morirá, y volverá a la nada de que salió... ¡Dios dejará de soñarle!...
>
> (*Loc. cit.*, cap. XXXI, p. 288.)

Morir es nacer, ya que se vuelve al comienzo:

> La eternidad no es porvenir. Cuando morimos, nos da la muerte media vuelta en nuestra órbita y emprendemos la marcha hacia atrás, hacia el pasado.
>
> (*Loc. cit.*, cap. VII, p. 71.)

Por ello, emplea con significado opuesto la repetida metáfora del río que va al mar: «El río subterráneo va del mar a la fuente.»

Igualmente, el hombre tiene capacidad de soñar, y sueña personajes, obras. Por ello, dice Unamuno que él es el Dios de esos dos pobres diablos novelescos.

El autor tiene escrito el destino de sus criaturas, y es irrevocable, como el fallo de Dios. A través de esto, Unamuno comunica el drama del hombre mismo, la impotencia ante la muerte. Es asimismo un modo de superar su angustia.

Muchas de estas cuestiones aparecen también en versos del *Cancionero*. Algunos las repiten, otros las amplían.

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

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

(Cancionero, 504, p. 170.)

Dice antes:

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

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

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

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

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

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

¿La vida es sueño?
Pues a soñarla.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Leyendo un libro vivo de un amigo muerto.

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

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

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

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

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

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

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

> Asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo.
>
> (Primera parte, cap. I, p. 59.)

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

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

> ... no hacen sino ponerme las figuras como ellas son delante de los ojos, y luego me las mudan y truecan en las que ellos quieren.
>
> (Segunda parte, cap. XXVI, p. 820.)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

> Hubiera yo sentido curiosidad por saber...; pero no puede uno oírlo todo.
>
> (*Loc. cit.*, 1.ª parte, cap. II, p. 29.)

Agrega comentarios:

> Examinando bien la evolución del carácter de Vicente en esta intriga, percibo en ella varios estadios, que quiero señalar para edificación del lector.
>
> (*Loc. cit.*, 1.ª parte, cap. XVI, p. 129.)

Aprueba o condena sus reacciones:

> Lilian me crispa un poco los nervios cuando se pone a hacer niñerías.
>
> (*Loc. cit.*, 1.ª parte, cap. V, p. 53.)

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

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

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

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

> Si tuviere yo más imaginación, organizaría intrigas; las provoco, observo a los actores y luego trabajo al dictado de ellos.
>
> (*Loc. cit.*, 1.ª parte, cap. XII, p. 105.)

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

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

Dos libros argentinos contemporáneos, *El deschave* y *La comparsa*, adoptan algunos procedimientos ya vistos en autores anteriores, pero con otros fines.

Arturo Cerretani se propone rescatar un período y un ambiente determinado de la historia porteña. Lo siente, ya que conoció esa época:

> Quién si no yo, el único narrador de mi generación capaz de narrarla en páginas no volanderas, merecedoras de vida perdurable, amén.
>
> (*Loc. cit.*, cap. VI, p. 36.)

Ha recogido los testimonios necesarios para reconstruir ese pasado que interesará a las generaciones futuras. Pretende contar algo cierto. Por ello se presenta, expone sus ideas, intenciones, su proceso de escritor, las gestiones para obtener detalles, el conocimiento del lugar, la ubicación en el tiempo:

> Yo me sentía capaz de recomponer los hechos del pasado, me cautivaba la ansiedad de saber hasta cuál extremo lo imaginado, y cuánto meramente pudo ocurrir de cierto, lograban aunarse en la coincidencia mágica de mi memoria.
>
> (*Loc. cit.*, cap. II, p. 2.)

Sus creaciones tienen parte de verdad y fantasía. Lo narrado o inventado tiene raíz en una circunstancia o elemento real: «Con gestos y voces trazo almas a mi paladar.»

Sus personajes son los que conocen la historia y ellos cuentan. El Autor, como ante un hecho verídico, pregunta, añade, lo dicho por el Patrón. Lo atiende, transcribe, analiza, recrea. La novela oscila entre la transmisión de ese diálogo directo, la obra haciéndose, y la narración elaborada; se alternan los temas contados con los proyectos. Así, en el capítulo XXXVII explica a Bergadaz que piensa hacer una novela con ese material y establece la técnica a emplear: estarán los dos metidos adentro y el relato lo hará el Patrón, ya que tiene el modo ideal de referir un cuento. Es la forma en que ha desarrollado *El deschave*. Nos recuerda las declaraciones de Víctor Goti o Eduardo, con la excepción de que ellos son personajes-novelistas, que exponen las ideas de su autor. En cambio aquí es el propio escritor que proyecta su novela y habla de su sistema. Semeja depender totalmente de sus personajes, en cuanto ellos son poseedores del argumento:

> Lo escuché con ansiedad... De sus palabras lentamente comenzaba a surgir el germen de mi narración.
>
> (*Loc. cit.*, cap. III, p. 20.)

Pero Bergadaz no es simple transmisor. No se limita a contar lo visto. Tiene caracteres propios que hacen suyo el relato. Es un observador perspicaz, por ello también él interpreta en ciertos casos actitudes de otros personajes. En ningún momento se duda de su realidad. Las aclaraciones de Cerretani sobre la formación de personajes no le quitan autenticidad, ni producen conflictos tipo Augusto Pérez. Es que el sentido difiere totalmente. Lirio Sureda o Leandro Bergadaz son únicamente los medios de que se vale el creador para producir la sensación de un hecho innegable. Pinta al personaje tan real que teme la influencia de su estilo.

Todos conviven en el mismo mundo. Se presentan entre sí con sus nombres y circunstancias. Autor y personaje se estiman, se reconocen sus particularidades.

Detrás de la técnica asoman otras perspectivas. El recuerdo vale para revivir, resucitar a aquellos seres con sus anécdotas que simbolizan a un lugar, a una etapa ya concluida. «Es una manera que tiene el mundo para no morir del todo», dice Bergadaz. *Sic transit gloria mundi.* A través del relato, el autor quiere evitar el olvido, no sólo de ese momento, sino también el de su propia vida antes de que pase el tiempo:

> Sólo hay un verano para el existir de las cosas y solamente un otoño le es concedido al hombre para la madurez del canto. Patrón, estoy en eso, en el canto, antes de que el otoño huya de mí como huí yo mismo de mis viejas primaveras.
>
> (*Loc. cit.*, cap. VI, p. 35.)

Es el mérito de la obra literaria: mantener perdurables, instantes, seres, sentimientos. Vida.

Joaquín Gómez Bas, con *La comparsa,* obtuvo el año pasado, 1965, un notable éxito de librería. Refleja circunstancias e individuos no lejanos, conocidos por muchos. Para rememorarlos se vale de un personaje, Calixto Ribas. A pesar de aparecer independiente y real no consigue convencer totalmente. Está demasiado unido al autor, aun cuando Gómez Bas pretende separar toda posible identificación.

Aquí el personaje autónomo podría ser una variante de la narración en primera persona, además de un intento inocente de eludir responsabilidades. Se asemeja a un diálogo con el otro yo.

El fin principal de la novela es presentar una serie de figuras reales o imaginadas, pero típicas de un momento y un lugar de Buenos Aires. Todo un desfile de los seres más variados. Por ello la invención

de un personaje-autor con su trayectoria bohemia ofrece mayores posibilidades.

Es limitado el sentido del personaje autónomo en *La comparsa;* sin embargo, ofrece todas las variantes posibles de esa técnica y se une así a la trayectoria de las obras anteriores.

Calixto Ribas proyecta escribir igual que Víctor Goti o Eduardo: sin plan, anotando simplemente los hechos, analizando ciertos procedimientos como propios, pero que ejecuta su autor en la novela. Se distingue en que ese proyecto es todo el libro. No hay otro narrador más que él. Igual que en otras obras se incorpora la realidad a la fantasía. Joaquín Gómez Bas dialoga con su personaje. Este lo presenta, hace su retrato; semejante a Augusto Pérez lo visita en su casa, busca ayuda, consejos. El autor no niega su guía y se vale de esa circunstancia para comentar sobre reales problemas argentinos; por ejemplo, la edición de libros o los rasgos imprescindibles para ser apreciados como escritor actual. Recomienda para la trama novelística asuntos verídicos con el detalle de que cambie nombres y fechas para evitar problemas. Ejemplifica con su obras: las dificultades, los premios, las publicaciones. Aún más, agrega un fragmento de *Barrio gris,* que había traspapelado.

Citan autores conocidos, contemporáneos: E. Sábato, Mujica Láinez, Mallea, Quinquela Martín. El personaje agrega notas explicativas sobre ellos. Lo fidedigno se une a lo imaginado. Al aludir a seres reales se identifican más autor y personaje-autor. Salva las posibles molestias con arreglo y perfección de caracteres que no tenían.

Autor y personaje se corresponden amistosamente al principio; luego Calixto confiesa que coinciden en ciertos aspectos, pero «me supera en rarezas». La separación es lenta, progresiva. Gómez Bas quiere desaparecer como un personaje del libro:

> Mis amigos lo van a entender como lo que es: una jugarreta literaria. Pero no faltará algún cretino del ambiente que suponga que aprovecho tu condición de novicio para hacerme visible...
>
> (*Loc. cit.*, cap. XI, p. 66.)

La autonomía total del personaje se inicia en el momento que Calixto se emancipa literariamente de Gómez Bas. No acepta sus críticas; trató de seguir sus enseñanzas, aunque de algún modo entorpecieron su espontaneidad.

Pretende un estilo personal:

> Quiero ser como soy y que me individualicen por mis defectos...
>
> (*Loc. cit.*, cap. XXI, p. 119.)

Culmina con la censura a su autor. Lo elimina de la obra, decide continuar solo. Ya al final quisiera consultarlo, pero no lo hace. La independencia es completa, decidida. Teme que le recrimine la copia del estilo. Fue una imitación deliberada ante la falta —lo reconoce ahorà— de una dimensión literaria propia.

En los primeros capítulos el personaje transcribe sus gustos y sentimientos sobre lo que considera ficción y realidad. Juego irónico para nosotros que conocemos su verdad. Se desplaza más cómodo en el mundo de la ficción. Por eso le atraen las novelas. Se aburre en la realidad:

> Viví siempre a placer y pesar mío, haciendo equilibrio sobre la cuerda que separa la realidad del ensueño...
>
> *(Loc. cit.,* cap. I, p. 12.)

Podríamos establecer un paralelo entre las concepciones de A. Pérez y C. Ribas. El primero lucha desesperadamente por ser real. Ha salido del ensueño, de las sombras y se siente vivir. El segundo detesta la realidad. Trata de vencer la atracción por lo irreal, pero vive feliz, encantado en ese universo amorfo, remoto, desdibujado. Tal vez consecuencia de esto son las aparentes oscilaciones en el tipo de novela que desea escribir. Advierte inicialmente que los personajes tienen base real, incluidos premeditadamente. Calixto confiesa su gusto por la narración imaginativa, pero elige y vuelca los recuerdos verdaderos. Por un lado habla de personajes reales y por otro aclara la forma de crearlos. Idéntico proceso manifiesta Cerretani. Estarían de acuerdo con la declaración de Pirandello en que la copia de la realidad no crea obra de arte. Ellos demuestran que es fundamental reelaborarla.

Calixto, a pesar de la vacilación confesada, vive en la novela su papel. Se posesiona en función de escritor y sufre con sus personajes. «Soy incapaz de describir una situación o ambiente si no los viví primero.» Asume el drama de cada uno. Por eso al final siente, como hacedor, el separarse de sus criaturas. «Los amé como a seres de mi propia sangre.»

El participó en ese mundo; ha sido un personaje más:

> Sé que sigo con ellos, convertido en palabras, desafiando al tiempo hasta un poco más allá de la ceniza.
>
> *(Loc. cit.,* cap. XLVI, p. 286.)

Es la actitud del autor que vive a través de sus personajes, que se inmortaliza con ellos, y con ese mundo será recordado. Es también

una de las posiciones de Unamuno. C. Ribas hablaba de su vida entre sueño-realidad, ficción-verdad, y la novela simbolizaría eso para Gómez Bas. El, real, con su problemática en una circunstancia argentina, vive en la ficción de sus personajes.

Para explicar un hecho literario o intelectual, generalmente el autor lo hace en forma racional. Pero en muchos casos transmite un mundo de observaciones que reflejan conflictos propios o ajenos, a través de formas que aparentemente destituyen a la razón. El personaje autónomo es una de ellas.

El autor asimila e integra en un mismo plano todas las experiencias y emociones, productos conscientes o subconscientes.

En varias de las obras analizadas se considera el problema de la formación y desarrollo de los personajes. Es precisamente el sentimiento del productor frente a la rebelión y emancipación de ese material que era únicamente suyo. El ha intuido los caracteres de los personajes. Los palpita dentro de sí. Traza sus caminos, pero al volcarlos, enfrentados a las situaciones del tema, comienzan a reaccionar de manera distinta a la prevista. Se independizan. Es entonces cuando el autor comprende que simplemente los sigue. Es allí cuando se hacen auténticos, verdaderos. Cuando parece que el autor no está presente, como dice Víctor Goti, que no molesta con su personalidad. Los personajes actúan por decisiones propias.

Aquella técnica, seguramente casual en su principio, dio lugar a creaciones deliberadas, utilizadas en sentidos diversos, con distintos grados de complejización y que tal vez aún permitan nuevas variaciones.

El personaje autónomo puede ser sólo un procedimiento literario, tener valor puramente estético, revelar fantasía y originalidad o descubrir motivos más serios: obsesiones metafísicas o psicológicas. Adquiere significado en la obra total.

Es el predominio de la vitalidad, la espontaneidad frente al hecho intelectual razonado.

Es un nuevo modo de realidad.

María de las Mercedes Outomuro
(Argentina)

BIBLIOGRAFIA

Kayser, Wolfgang: *Interpretación y análisis de la obra literaria.* Ed. Gredos. Madrid.

Wellek, R., y Warren, A.: *Teoría literaria.* Ed. Gredos. Madrid.

Gillet, Joseph E.: «El personaje autónomo en la literatura española y europea», en *Hispanic Review,* t. XXIV, julio 1956, núm. 3, pp. 179-190.

Marías, Julián: *Miguel de Unamuno.* Ed. Espasa Calpe. Madrid, 1943.

UNAMUNO, MIGUEL DE: *Niebla*. Ed. Renacimiento. Madrid, 1914.
UNAMUNO, MIGUEL DE: *Cancionero*. Ed. Losada. Buenos Aires, 1953.
CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE: *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Joaquín Gil. Buenos Aires, 1947.
GÓMEZ BAS, JOAQUÍN: *La comparsa*. Falbo, Librero Editor. Buenos Aires, 1965.
GIDE, ANDRÉ: *Los monederos falsos*. Ed. Malinca. Buenos Aires, 1954.
UNAMUNO, MIGUEL DE: *Del sentimiento trágico de la vida*. Ed. Losada. Buenos Aires, 1965.
SCHÜRR, FRIEDRICH: «El amor, problema existencial en la obra de Unamuno», en *Cuadernos del Idioma*, año I, núm. 1, pp. 63-93.