

CUANDO LA REALIDAD NO ES MÁS QUE FICCIÓN:
¿QUÉ TIENEN EN COMÚN *NIEBLA* Y *LOS MONEDEROS FALSOS*?

POR

ENZO CÁRCANO

Qué sucede cuando un escritor se inmiscuye en su propia novela? ¿Cuáles son las motivaciones que lo llevan a tan curiosa intromisión? ¿Qué significa tamaña actitud? Estas son algunas inquietudes que asaltan al lector cuando se enfrenta a una obra en la que la realidad se funde con la ficción y deviene en una sorprendente mixtura. Un lector ingenuo podría suponer que semejante proceder es puramente lúdico o arbitrario; sin embargo, en este estudio intentaremos demostrar la tesis contraria, atendiendo a dos obras que constituyen paradigmas en este sentido: *Niebla* (1914) de Miguel de Unamuno y *Los monederos falsos* (1925) de André Gide. Juzgamos que en ellas la intromisión del autor/

escritor responde a profundas convicciones, no sólo de carácter literario sino también, y fundamentalmente, ontológico. Tanto la novela del salmantino como la del parisino son piezas de incisiva reflexión: en primer lugar, acerca de la realidad, problemática y esquiva; en segundo término, acerca del rol de la novela en aquel nebuloso marco, una vez derribados los parámetros literarios decimonónicos que creían poder asir la vida en toda su diversidad. La irrupción del autor/narrador en su propia ficción no es más que una muestra, quizás la más diáfana, de esta nueva visión de la realidad. A lo largo del presente estudio intentaremos exponer el sustrato filosófico-ontológico que, juzga-

mos, vertebramos las dos obras que nos competen, y demostramos de qué modo lo hace. Para ello, consideraremos la concepción de la realidad que cada autor asume, el rol que le conceden a la literatura en tal marco y el modo en que éste condiciona la novela. Con el fin de ejemplificar tales meditaciones, atenderemos, preeminente aunque no exclusivamente, a los apartados en los que los escritores se zambullen en la ficción.

En primer lugar, debemos contemplar los distintos juicios que ambos autores abrigan de la realidad. Como filósofo existencial, Unamuno considera que cada hombre fragua su propia existencia; su concepción de la realidad es íntima y volitiva: lo más real del hombre es *aquello que quiere ser o no ser* (Elizalde, 1989: 447-449).

En la obra de Unamuno, la realidad se confunde frecuentemente con la ficción: la existencia tiene un carácter dialógico cuyos límites son difusos: así como el escritor piensa a

sus personajes dotándolos de existencia, Dios piensa al hombre y hace lo propio con él. Pero esto no es suficiente: la criatura debe afirmarse en su ser mediante el deseo de perseverar, en el sentido más agónico del término; debe emprender una existencia comprometida, resuelta, incluso rebelde, *para ser*. Por todo ello, el escritor salamantino rechaza toda expresión que se precie de realista por considerarla superficial y anecdótica; el arte, para él, no debe ser mera reproducción de lo externo, lo fenoménico, sino, por el contrario y siguiendo a Kant, de lo más íntimo: del alma humana.

En Gide, al igual que en Unamuno, la realidad es percibida como problemática e inaprensible. Sin embargo, el francés no cala, como su colega, en las profundidades filosóficas del ser: no concibe la vida como un derrotero agónico y de reverberaciones trascendentales, sino que se atiene a la realidad inmediata, social. No obstante su comple-

alidad, Gide no intenta apresarla ni disciplinarla: concibe su arte como testimonio de aquella en todo su desorden y volubilidad; rechaza los preceptos realistas en pos de una visión subjetiva nacida del espíritu crítico y emancipada de la demostración².

En vistas de semejante problematicidad es dable preguntarse cómo la literatura debe accionar para captar y dar cuenta de la realidad. Y la respuesta a esta interrogante lo será también del *qué* y del *por qué* de la novela: tal es la inextricable ligazón que une ficción y realidad en nuestros autores.

El capítulo XXXI de *Niebla* nos relata, en voz de Unamuno narrador, la entrevista que éste, como creador, mantiene con uno de los personajes de su *novela*, Augusto Pérez. Al comienzo, Unamuno se muestra como un demiurgo que conoce y articula las acciones de su criatura; se jacta de ser él quien le confiere el ser a Augusto, fantoche que no existe más que por y a través del escritor. Así, le deniega la posi-

bilidad de suicidarse: sólo el creador puede deshacer su obra. Sin embargo, ante la prohibición y la mención de que su muerte ya ha sido escrita, Augusto Pérez se rebela, contradice a su progenitor y pone en tela de juicio la existencia de éste, desencadenando una desconcertante ambigüedad: ¿Qué ocurriría si Unamuno dejase de pensar a Augusto? ¿Y qué si Dios dejase de soñar al escritor? Estas son cuestiones cuya respuesta sólo se atisba, pero nunca se resuelve; Unamuno apela a la acción del lector para desentrañar esta colisión de existencias.

Sin embargo, en el aludido pasaje, aunque breve, se condensan las intuiciones filosóficas más caras al espíritu unamuniano por medio de una novedosa técnica literaria: realidad y ficción se funden inextricablemente al aparecer creador efectivo y criatura de ficción en un mismo plano: ficcionalización del autor y *reificación* del personaje. Y el pasaje capital donde tal técnica alcanza su punto álgido, allí

donde aflora en grado sumo el existencialismo del escritor español, es la discusión en la que Augusto Pérez, ante la negativa del autor a concederle el suicidio, se subvierte y se afirma en su ser volitivamente³.

Por su parte, Gide no necesita, como Unamuno, afianzarse en su ser enfrentando a sus personajes; su intromisión en el capítulo VII de la segunda parte de *Los monederos falsos* responde a motivaciones muy diferentes. Tal como reza el título del apartado, el autor juzga a sus personajes, pero no abriga ninguna intención coercitiva ni directiva: el novelista ha dado a luz a múltiples seres, quienes van configurándose paulatinamente a través de sus acciones y sus diálogos, y avanzan al margen de su creador. Y Gide respeta esta posición: abriga esperanzas con algunas de sus creaciones, denuncia y se desengaña con el proceder de otras, reconoce sus errores, pero nunca los impele a accionar contrariamente a su propia naturaleza⁴.

Los autores se hermanan, pero por vías opuestas: el francés no se enfrenta a sus creaciones ni los impele a la acción, ya que se manifiesta impotente para hacerlo; en sentido opuesto, el salamantino irrumpe violentamente en la trama e intenta erigirse el demiurgo-motor, pero su intención deviene, ostensiblemente, en fracaso: la muerte – ¿asesinato o suicidio? – de Augusto sume al Unamuno escritor/narrador/personaje en una profunda angustia de la que intentará reponerse afirmando, en el posprólogo que pretende refutar las declaraciones que, en el proemio, hiciera Víctor Goti, su preeminencia como creador omnipotente.

Pero, ¿en qué contexto es posible semejante actitud del narrador? Es evidente que en una novela que siguiera los cánones de la narrativa decimonónica la zambullida del autor en la ficción sería inadmisibles. Sin embargo, como hemos mencionado, la búsqueda de la realidad por la senda

de la literatura subvirtió antiguos dogmas, abrió nuevos surcos y recreó los géneros. En particular, la novela dejó de ser un universo cerrado, acabado, que, a la manera de un sistema axiomático, establece las premisas de las que luego, por inferencia lógica, se extraen las conclusiones. Con Unamuno y Gide, entre otros, la novela es vista como una obra inacabada, en gestación continua. La narración se abre en un doble sentido: *hacia adentro*, en relación con los personajes; y *hacia afuera*, en relación con el lector.

Para el español, la novela, como la vida, es un proceso que se forja incesantemente⁵. Como queda dicho, en el capítulo XXXI de *Niebla*, la resolución de Unamuno de matar a Augusto Pérez, prohibiéndole a este que lo haga por sus propios medios, se ve trunca cuando el personaje se afirma volitivamente en su ser, se hace dueño de su propia existencia: el ser es un hacerse continuo, un constante *querer ser o no ser*. El caso del Una-

muno escritor no es el de Dios, quien puede *despertar de su sueño y dejar de pensarnos*; la criatura, gracias a la intervención del lector⁶, que actualiza constantemente el texto y a sus habitantes, se emancipa de su creador: la existencia mantiene su carácter dialógico⁷, pero no es ya unilateral, del tipo escritor-personaje, sino que se expande y ramifica (Zabala, 1991: 78-87).

Nuevamente, nuestros autores se encuentran, aunque por vías opuestas. Gide, como su par hispano, ha creado personajes que parecen alejarse de su tutoría, que recorren sus propios derroteros; que, como en la vida, aparecen y desaparecen⁸. Ellos son los que, con sus acciones, arbitrarias, imprevistas, dan vida a la novela⁹. A este respecto es oportuno destacar el concepto de *acto gratuito* de Gide: un acto autónomo, desinteresado, absolutamente humano, el más patente ejemplo del ejercicio de la libertad. En este sentido, el *acto gratuito* en Gide parece ser el correlato de la re-

belión en Unamuno: mediante ellos, el personaje se humaniza e iguala a su creador.

¿Y cuál debe ser el marco de esta nueva realidad? ¿En qué tiempo y espacio debe el novelista emplazar la acción? Para responder esta inquietud, debemos atender al motor principal de la acción, al habitante de esta nueva y heteróclita coyuntura: el personaje. Con la extinción del narrador omnisciente desaparece también todo aquello que no haga al presente de los acontecimientos: los hechos pretéritos, así como el provenir, son desconocidos. El tiempo es un presente eterno, donde el pasado no condiciona la acción ni a los personajes que la suscitan, donde el futuro se evade en favor del *ahora* que, en última instancia, es el tiempo del ser.

Los contornos también se esfuman con respecto al espacio. Son los personajes quienes, al igual que a la acción, lo configuran desde su propia subjetividad. Así, quedan abolidas las descripciones exhaus-

tivas, rigurosas, en ocasiones gratuitas, que marcaron el hito distintivo del realismo. Ahora, ante una realidad de la que no se puede dar estricta cuenta, la descripción es una impostura, una jactancia disciplinaria.

Los personajes se emancipan, el tiempo se expande en un presente constante, el espacio se desdobra en múltiples perspectivas. Con todos estos factores, podría pensarse que la novela queda reducida a una amalgama informe de numerosas e inconexas peripecias, una creación vacía y sin asunto. Pero no es así: la realidad misma, en toda su complejidad y esquividad, es el *quid* de *Niebla* y *Los monederos falsos*. No sólo determina el *cómo* de las novelas, sino también el *qué* y el *por qué*. Dice Víctor Goti sobre la poética de su *nivola* en conversación con Augusto Pérez:

– Mi novela no tiene argumento o mejor dicho, será el que vaya saliendo. El argumento se hace él solo.

– ¿Y cómo es eso?

– Pues mira, un día de éstos no sabía bien qué hacer, pero sentía

ansia de hacer algo, una comezón muy íntima, un escarabajeo de la fantasía, me dije: «Voy a escribir una novela, pero voy a escribirla como se vive, sin saber lo que vendrá». Me senté, coji unas cuartillas y empecé lo primero que se me ocurrió sin saber lo que seguiría, sin plan alguno. Mis personajes se irán haciendo según obren y hablen; su carácter se irá formando poco a poco. Y a las veces su carácter será el de no tenerlo.

– Sí, como el mío.

– No sé. Ello irá saliendo. Yo me dejo llevar.

– ¿Y hay psicología? ¿Descripciones?

– Lo que hay es diálogo; sobre todo, diálogo. La cosa es que los personajes hablen, que hablen mucho, aunque no digan nada (Unamuno, 2004: 174).

Y dice Eduardo a Sophroniska y Laura en el tercer capítulo de la segunda parte de *Los monederos falsos*:

– ¿Y... el asunto de esa novela?

– No lo tiene – replicó Eduardo bruscamente –; y eso es lo más asombroso quizá. Mi novela no tiene asunto [...] quisiera incluirlo todo en esta novela. Nada de tijeretas para detener, aquí mejor que

allá, su sustancia. Desde hace más de un año que trabajo en ella, no me acontece nada que no vierta y que no quisiera yo hacer entrar allí: lo que veo, lo que sé, todo cuanto me enseña la vida de los demás y la mía.

[...]

– ¿Y está hecho el plan de ese libro? – preguntó Sophroniska, intentando recobrar su seriedad.

– Claro que no.

– ¿Cómo que claro que no?

– Debía usted comprender que un plan, tratándose de un libro de ese género, es esencialmente inadmisibile. Resultaría todo falseado si yo decidiese algo de antemano. Espero a que la realidad me lo dicte (Gide, 1985: 193-194).

Es evidente que no podemos igualar tajantemente las declaraciones de los personajes con el plan del autor; no obstante, algunos elementos de estas dos verdaderas piezas de poética de la novela, se condicen con las intuiciones artísticas de sus autores. Lo relevante de ellas es, a nuestro juicio, cómo, a través de la idea de la laxitud de la estructura de la narración, se pone en relieve la no normatividad

de la literatura. Podrían haber hecho uso del arte para codificar y dominar la realidad, pero, conscientes de que tal empresa redundaría en estrepitoso fracaso merced a la naturaleza de aquella, optaron por conciliar uno y otra. Y, para ello, la novela debe abrirse, absorber la vida y ser absorbida por ella, en una original comunión en la que las distinciones entre ficción y realidad se desvanezcan.

¿Y cómo acaba una novela que se gesta en un presente incesante? Esta es una curiosa pregunta a la que Unamuno y Gide responden con sus novelas de modo diverso, pero con resultados similares. El salamantino, en un gesto de clara provocación, sume toda su obra en una nebulosa ambigüedad. Augusto Pérez ha muerto, pero resulta imposible afirmar si se ha suicidado o si ha sido aniquilado por el autor, tal como él declara que había quedado escrito. Para oscurecerlo aún más, Unamuno abre su obra con un prólogo escrito por otro personaje

de ficción, Víctor Goti, en el que éste último afirma que Augusto se ha dado muerte a sí mismo; seguido por un posprólogo, redactado por el mismísimo autor, quien reivindica para sí el deceso del desdichado Pérez. En cualquier caso, lo notable no es la identidad del verdugo del personaje, sino el efecto que Unamuno persigue con semejante confusión: en la novela, como en la realidad, no hay ya exactitudes, sólo insinuaciones y pasajes a nuevos presentes¹⁰.

Gide no va tan lejos como su par español al momento de finalizar la narración de *Los monederos falsos*, no obstante lo cual, alcanza un producto afín. La novela se cierra con el diario de Eduardo, pero de ningún modo se acaba: una invitación a cenar con los Profitendieu y los Moliner para el día siguiente, y la declaración del deseo de conocer a Caloub. Es altamente significativo que la última intención que Eduardo vuelque en su diario sea la de reunirse con un personaje absolutamente secun-

dario. Juzgamos que Gide aspira, como Unamuno, a desestabilizar al lector, a sumirlo en la incertidumbre. Y si existe incertidumbre es porque el lector prevé que la acción continuará, que los hechos no están consumados aún. Y, por cierto, así es: ninguna de las numerosísimas líneas narrativas que Gide despliega a lo largo de su obra se cierra con ella.

Ya hemos observado y analizado las repercusiones que la nueva actitud de nuestros escritores con respecto al escenario de lo real desata *hacia adentro*, es decir, en lo que concierne al texto mismo. Ahora, debemos considerar los efectos *hacia afuera*, esto es, en relación con el lector.

Como vimos, en nuestros literatos, la narración se abre y trasciende sus propios límites; por ello, no intuyen ya un lector modelo pasivo, alejado de los hechos y personajes descritos, sino uno activo, que deba comprometerse con el discurso, actualizar el universo literario propuesto e inter-

pretarlo. ¿Y por qué cargar al lector con estas responsabilidades? Nuevamente, la respuesta se halla en la realidad. El lector, como el autor, son partícipes de la coyuntura de su tiempo; son, a la vez, testigos y forjadores. ¿Y qué mejor medio de comunicación para que el escritor revele sus intuiciones ontológicas y artísticas que este tipo de novela, en la que unas y otras se religan, en la que la realidad no es artificialmente embutida, sino expuesta en su más cruda naturaleza, en toda su informalidad e impredecibilidad?

La literatura no es autárquica ni huérfana; a través de su historia ha sido testimonio plausible de la realidad de su tiempo. Esto no significa que haya sido, o debido ser, una herramienta de denuncia, movilización o ciencia. Significa, simplemente, que el hecho literario nace y se gesta a partir de una actitud hacia lo real. Esto es lo que hemos pretendido exponer a través del presente estudio, mediante el análisis de algunos elementos

de *Niebla* y *Los monederos falsos*. Estas novelas, con sus audaces procedimientos, son clara muestra de las inquietudes, no sólo de sus autores, sino de su tiempo. Ellos dieron distintas respuestas a las interrogantes ontológicas que su coyuntura planteaba. Por surcos diversos y atendiendo a distintas convicciones, Unamuno y Gide se acercaron notablemente en el producto final. Sin embargo, esas soluciones no fueron definitivas ni pretendieron serlo. Más no es ello lo que importa, sino su actitud, que los hermana y los immortaliza.

Bibliografía

FUENTES PRIMERAS

Gide, André (1985), *Los monederos falsos*, Bs. As., Hyspamérica.

Unamuno, Miguel de (2004), *Niebla*, Buenos Aires, Losada.

FUENTES SEGUNDAS

Beigbeder, Marc, (1956), *André Gide*, Bs. As., La Mandrágora.

Blanco Aguinaga, Carlos (1959), *El Unamuno contemplativo*, México, El Colegio de México.

Boisdefre, Pierre de (1969), «Gide se aleja» en *Metamorfosis de la literatura*, Madrid, Guadarrama, tomo I.

Carpio, Adolfo P. (1961), «Unamuno, filósofo de la subjetividad» en *La Torre*, Universidad de Puerto Rico, año IX, n° 35-36, pp. 277-303.

Elizalde, Ignacio (1989), «La realidad volitiva en las últimas novelas de Unamuno» en *Actas del Congreso Internacional Cincuentenario de Unamuno*, Universidad de Salamanca, pp. 447-452.

García de Nora, Eugenio (1958), «La novela agónica de Unamuno» en *La novela española contemporánea (1898-1927)*, Madrid, Gredos, tomo I.

Nicholas, Robert L. (1987), *Unamuno narrador*, Madrid, Castalia.

O'Brien, Justin (1967), «Gide's Fictional Technique» en *The French Literary Horizon*, New Jersey, RUP, pp. 91-102.

Parker, Alexander (1980), «En torno a la interpretación de *Niebla*» en Antonio Sánchez Barbudo [ed.], *Miguel de Unamuno*, Madrid, Taurus.

Peltzer, Federico (2001), «André Gide a cincuenta años de su muerte» en *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, Buenos Aires, tomo LXVI, n° 261, 262.

Rodríguez Monegal, Emir (1951), «Una conciencia literaria: André Gide (1869-1951)» en *Número*, n° 13, 14, pp. 124-149.

Unamuno, Miguel de (1915), «Una entrevista con Augusto Pérez» en *La Nación*, Bs. As., 21/11/1915.

Unamuno, Miguel de (1958), *Obras completas*, Madrid, Aparicio Aguado, tomo II.

Unamuno, Miguel de (1995), *Obras completas*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, II.

Vento, Arnold C. (1964), «Hacia una interpretación onírico-estructural de *Niebla*» en *Cuadernos de la «Cátedra Miguel de Unamuno»*, Universidad de Salamanca, n° 14, 15, pp. 41-18.

Zavala, Iris M. (1991), *Unamuno y el pensamiento dialógico. Miguel de Unamuno y Majak Bajtín*, Madrid, Anthropos.

Notas

¹ [...] el hombre más real, *realis*, más res, más cosa, es decir, más causa – sólo existe lo que obra – es el que quiere ser o el que quiere no ser, el creador. Sólo este hombre que podríamos llamar, al modo kantiano, numérico, este hombre volitivo e ideal – de idea – voluntad o fuerza – tiene que vivir en un mundo fenoménico, apariencial, racional, en el mundo de los llamados realistas. Y tiene que soñar la vida que es sueño. Y de aquí, del choque de esos hombres reales, unos con otros,

surgen la tragedia o la comedia y la novela y la *nivola*.

La realidad no la constituyen las bambalinas, ni las decoraciones, ni el traje, ni el paisaje, ni el mobiliario, ni las acotaciones (Unamuno, 1995: 195).

² «Un trozo de vida», decía la escuela naturalista. El gran defecto de esta escuela es el de cortar su trozo siempre en el mismo sentido; en el sentido del tiempo, a lo largo. ¿Por qué no a lo ancho?, ¿o a lo hondo? (Gide, 1985: 193).

³ – ¿Conque no, eh? – me dijo –, ¿Conque no? No quiere usted dejarme ser yo, salir de la niebla, vivir, vivir, vivir, verme, oírme, tocarme, sentirme, dolerme, serme: ¿conque no lo quiere? ¿Conque he de morir ente de ficción? Pues bien, mi señor creador don Miguel, ¡también usted se morirá, también usted, y se volverá a la nada de que salió...! ¡Dios dejará de soñarle! Se morirá usted, sí, se morirá, aunque no lo quiera; a se morirá usted y se morirán todos los que lean mi historia, todos, todos, todos, sin quedar uno! ¡Entes de ficción como yo! Se morirán todos, todos, todos. Os o digo yo, Augusto Pérez, ente ficticio como vosotros, *nivolescolo* mismo que vosotros. Porque usted, mi creador, mi don Miguel, no es usted más que otro ente *nivolesco*, y entes *nivolescos* sus lectores, lo mismo que yo, que Augusto Pérez, que su víctima... (Unamuno, 2004: 302).

⁴ Temo que al confiar el pequeño Boris a los Azais cometa Eduardo una

imprudencia. ¿Cómo impedirlo? Cada ser obra según su ley, y la de Eduardo lo lleva a hacer experimentos sin cesar. Tiene buen corazón, seguramente, pero muchas veces preferiría yo, para descanso del prójimo, verlo obrar por interés; porque la generosidad que lo arrastra no es con frecuencia más que la compañera de una curiosidad que podría llegar a ser cruel. Él conoce el pensionado Azaiz; sabe el aire apesadado que allí se respira, so color de la moral y de la religión. Conoce a Boris, su ternura, su fragilidad. Debiera prever a qué roces lo expone (Gide, 1985: 225).

⁵ [...] creía que una buena novela no debe tener desenlace, como no lo tiene de ordinario la vida. O debe tener dos o más, expuestos a dos o más columnas, y que el lector escoja entre ellos el que más le agrade (Unamuno, 1958: 777).

⁶ «Supongamos que es verdad que ese hombre me ha fingido, me ha soñado, me ha producido en su imaginación; pero ¿no vivo ya en la de otros, en la de aquellos que leen el relato de mi vida? Y si vivo así en las fantasías de varios ¿no es acaso real lo que es de varios y no de uno solo? Y ¿por qué surgiendo de las páginas del libro en que se deposite el relato de mi ficticia vida, o más bien de las mentes de aquellos que la leen —de vosotros—, los que aho-

ra leéis—, por qué no he de existir como un alma eterna y eternamente dolorosa?» (Unamuno, 2004: 306).

⁷ «Yo necesito discutir, sin discusión no vivo y sin contradicción, y cuando no hay fuera de mí quien me discuta y contradiga, invento dentro de mí quien lo haga. Mis monólogos son diálogos» (Unamuno, 2004: 295).

⁸ Si me vuelve a ocurrir alguna vez escribir una historia, no dejaré que intervengan en ella más que caracteres templados, a quienes la vida, en lugar de embotar, agudiza. Laura, Douviers, La Pérouse, Azais... ¿Qué hacer con toda esa gente? Yo no los buscaba (...). Peor para mí; de aquí en adelante, me debo a ellos (Gide, 1985: 228).

⁹ «X. sostiene que el buen novelista debe, antes de empezar su libro, saber cómo acabará ese libro. Yo, que dejo que vaya el mío a la ventura, considero que la vida no nos propone nunca nada que, de igual modo que una conclusión, no pueda ser considerado como un nuevo punto de partida» (Gide, 1985: 339).

¹⁰ [...] creía que una buena novela no debe tener desenlace, como no lo tiene de ordinario la vida. O debe tener dos o más, expuestos a dos o más columnas, y que el lector escoja entre ellos el que más le agrade (Unamuno, 1958: 777).