

PERSONAJES EN BUSCA DE AUTOR Y POSMODERNIDAD: DE *NIEBLA* A *EL SHOW DE TRUMAN*

Teresa Gómez Trueba
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Resumen: En este artículo se establece una comparación entre la novela *Niebla* (1914), de Miguel de Unamuno, y la película *El show de Truman* (1998), de Peter Weir: ambas proponen un idéntico juego de confusión entre la realidad y la ficción, muy grato a la poética de la Posmodernidad, a partir de un argumento muy similar.

Resumo: Neste artigo establece unha comparación entre a novela *Niebla* (1914) de Miguel de Unamuno e o filme *El show de Truman* (1998) de Peter Weir, ambas dúas obras proponen un xogo de confusión entre realidade e ficción idéntico, moito grato á Posmodernidade, a partires dun argumento moi semellante.

Abstract: The aim of this article is to establish a comparison between Miguel de Unamuno's novel *Niebla* (1914) and Peter Weir's film *El Show de Truman* (1998). Both of them suggest an identical game of overlapping reality and fiction having as a starting point a very similar argument, a poetic device much to the taste of Postmodernism..

*Porque es cosa terrible un hombre
muy convencido de su propia realidad de bulto*
(Miguel de Unamuno,
"Una entrevista con Augusto Pérez",
publicado en *La Nación*, Buenos Aires,
21 de noviembre de 1915).

*La "realidad" nunca es otra cosa que
un mundo jerárquicamente escenificado*
(Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*,
Barcelona: Kairós, 2002, p. 35).

Entre las múltiples características que la crítica ha atribuido a la ficción posmoderna, hay una muy frecuente: la puesta en entredicho del límite existente entre la propia ficción y la realidad exterior, con la consecuente invitación al lector-espectador a plantearse y cuestionar el estatuto de su propia realidad. En algunas ocasiones se ha llegado a esos resultados a través de una determinada situación: el personaje de la ficción toma conciencia de su propia entidad de personaje de ficción que vive sólo en una obra ficticia y se enfrenta al autor de la misma –convertido entonces también en personaje de ficción–, para pedirle explicaciones al respecto. Ese descubrimiento por parte del

personaje suele estar acompañado del consabido sobresalto, cuando no verdadera angustia, ante la certeza de su cuestionada existencia. La lectura que se desprende de este argumento es la de que todos somos entes de ficción, todos somos criaturas de un creador, sea este Dios o el escritor de la obra en cuestión.

Salvadas todas las distancias temporales y genéricas que se quieran, las dos obras que me propongo analizar, la novela, o “nivola”, *Niebla* (1914), de Miguel de Unamuno, y la película *El show de Truman* (1998), de Peter Weir, se asemejan de forma extraordinaria en relación al motivo argumental que acabo de describir. Ambas cuentan la historia de un hombre, aparentemente normal, que vive una vida bastante anodina y gris, y que un buen día comienza a sospechar que algo raro pasa a su alrededor. A través de un proceso de búsqueda de la propia identidad, con tintes tragicómicos muy similares, ambos descubren que son personajes de ficción y que su vida es irreal, o que tan sólo es real en la medida que es una ficción consumida por otros, que solamente al leerla o al mirarla le confieren estatuto de realidad. Ese descubrimiento les conduce a ambos a un trágico enfrentamiento con su propio creador que les desvela definitivamente el secreto de su ya cuestionada existencia.

En el caso de *Niebla*, Augusto Pérez, el protagonista, descubre que es un ente ficticio creado por el escritor Miguel de Unamuno; en *El show de Truman*, Truman Burbank descubre que es el protagonista de una exitosa serie de televisión creada por el productor, realizador y guionista Christof. Es cierto que la extraordinaria película de Peter Weir se presta a muy diversas interpretaciones. Quizás la más evidente de todas es aquella que explica la película como una crítica feroz a la inmoralidad de la industria audiovisual que comercializa con la vida privada de las personas con el único fin de ganar audiencia y mayores beneficios. También puede ser interpretada como la parodia de una sociedad enfermiza y de un público que pasa gran parte de su vida delante de la pantalla del televisor, consumiendo un tipo de productos mediocres y fraudulentos que a la postre les sirven de sustitutos de la propia vida. El tono recurrentemente apocalíptico con que la sociedad “culta” de nuestros días suele arremeter contra algunos *mass media* y más concretamente contra la televisión, ha motivado que *El show de Truman* haya sido interpretado mayoritariamente

como una crítica feroz al mundo de los *reality shows* tipo *Gran hermano*. Pero, a mi modo de ver, esta originalísima y actual película nos ofrece mucho más que todo eso; es también una posmoderna reflexión de una cuestión que, aun siendo ya vieja en el mundo del arte,¹ resulta todavía muy vigente: los límites que separan la ficción de la realidad, el terrible abismo en el que cae el ser humano al asomarse al límite o frontera del mundo en el que habita. Estamos por tanto ante dos obras de épocas y géneros muy distintos pero que conducen al lector-espectador hacia una reflexión muy similar.

Calificaba más arriba la película a analizar con el controvertido término de “posmoderna”, pensando sobretodo en su destacada tendencia a la metaficción o la autoconsciencia. Se ha señalado en reiteradas ocasiones que la metaficción –omo rasgo destacado del llamado arte posmoderno– está dentro de un contexto de Posmodernidad no iniciado hace tres décadas sino mucho antes y que, por tanto, se puede entender esta como una continuación “lógica” de la Modernidad. Linda Hutcheon postula que lo que ha aumentado ha sido el grado de autoconsciencia y que la “novela narcisista” es un cambio de grado y no de clase respecto de la novela tradicional, ya que la metaficción es parte de la condición original de la novela como género (37). Patricia Waugh sostiene igualmente que “la metaficción es una tendencia o función inherente en toda novela (...) Al estudiar la metaficción uno está, en efecto, estudiando aquello que da a la novela su identidad” (5). Y dentro de esta misma línea crítica, también ha sido reconocido que “en la novela llamada posmodernista destacan ciertas estrategias textuales –auto-reflexividad, fragmentación, discontinuidad, disolución del personaje, intertextualidad, pluralidad, ludismo, parodia, textualización del autor– que se encuentran también en la novela modernista” (Macklin 377). A estas alturas nadie duda de que “la dimensión metaficcional de *Niebla* manifiesta preocupaciones claramente posmodernistas” (Macklin 376). De ahí que se hayan escritos trabajos que relacionan la metanovela *Niebla* con otras de las letras españolas de las últimas décadas unánimemente consideradas como representativas de la

¹ Efectivamente, se trata de un viejo tema, pues las raíces que podrían detectarse en la fabulación unamuniana son bien conocidas. Pirandello aparte, parece que Unamuno reactualiza a su manera las ideas e imágenes de Calderón o Shakespeare, “la vida es sueño” y “estamos hechos del material de los sueños”.

narrativa posmoderna (véase, por ejemplo, el artículo de Imízcoz Beúnza).

DOS PERSONAJES ATRAPADOS EN UN COMPLEJO JUEGO DE ESPEJOS: AUGUSTO PÉREZ Y TRUMAN BURBANK

En ambas obras se plantea el problema de la ficcionalidad y la realidad y el estrecho límite que las separa. Estamos ante dos obras intencionadamente ambiguas en las que se pretende que el lector-espectador dude de los límites de su propio mundo, de su realidad. Y para ello, nos proponen un interesante juego de espejos, un laberinto de apariencias y simulacros realmente fascinantes, donde lo más real se convierte en lo más irreal y viceversa.

Es bien conocido que en el caso de la novela de Miguel de Unamuno, el marco (el prólogo, el post-prólogo y el epílogo) y el texto narrativo propiamente dicho intercambian funciones, mezclándose con la intención de crear un texto ambiguo (Moreiras 36). Es decir, al igual que ocurría en el *Quijote*, ese supuesto marco se convierte en parte de lo enmarcado, cuando descubrimos que están firmados por nombres –Víctor Goti, Miguel de Unamuno– que se corresponden con los de personajes de la propia historia que supuestamente enmarcan. De esta manera, cuando aquello que el lector espera pertenezca al plano de lo real ocupa el lugar de la ficción, quedan rotas las fronteras supuestamente existentes entre ambos territorios. En el caso de *El show de Truman*, el juego de perspectivas quizás no sea tan complejo como lo es en *Niebla*,² pero de alguna manera ocurre algo similar. La película comienza con la voz y la imagen del director del programa *El show de Truman* explicándoles a los espectadores el significado del programa que ha creado, que coincide con el título de la película que estamos viendo. A lo largo de esta se alternan escenas de ese programa con otras que corresponden a la vida exterior, el rodaje del mismo, su

² Mario J. Valdés señala cinco círculos concéntricos en la novela: 1) la realidad textual de quien escribe (consta del prólogo y el posprólogo); 2) la realidad textual del protagonista en la narrativa (caps. I al VII); la realidad textual de los personajes como entes de ficción (caps. VIII a XXX); 4) la realidad textual del protagonista ante el que escribe (caps. XXXI a XXXIII); 5) la realidad textual del protagonista y el que escribe ante el lector (constituida por el epílogo) (22).

director, los espectadores viendo el programa, etc. Pero, al final de la película asistimos a un enfrentamiento entre Truman y el director, que coloca a ambos –y, por extensión, al propio espectador, al que también se ha convertido en personaje– en un mismo plano de la realidad o, si se quiere, de la ficción.

Tanto en una obra como en otra experimentamos dos rupturas del pacto narrativo, una dentro de la otra, que a la postre consiguen ese efecto de confusión entre la realidad y la ficción pretendido. En el caso de *Niebla*, esa primera ruptura se concreta cuando asistimos al enfrentamiento entre Augusto y su creador, Miguel de Unamuno, en el capítulo XXXI, y la segunda cuando terminamos la novela, una vez leído el posprólogo. En *El show de Truman* ocurre algo similar: en primer lugar, la que siente el propio Truman al descubrir la entidad ficticia del mundo en el que vive, que también la vivimos nosotros, formando entonces parte de la ficción como espectadores de esa serie de televisión; y la que experimentamos al final cuando se acaba la película, volvemos a la “realidad” y se produce el consabido efecto de ruptura. Hay una escena de la película realmente eficaz en relación con todo esto. Se trata de ese impactante y poético momento en el que el velero de Truman, que supuestamente navega por el océano en busca de un mundo mejor y diferente de aquel en el que ha transcurrido su vida hasta ese momento, choca contra el horizonte, revelándose este entonces súbitamente, ante los ojos atónitos de Truman y del mismo espectador, como un mero y burdo decorado hecho de cartón piedra. De ninguna otra manera podría Peter Weir haber mostrado con tanta convicción ese efecto de choque, de ruptura del pacto de la ficción, que en cualquier proceso de creación artística se exige entre el autor y el receptor. Pero las dos salidas de la ficción se funden también en una. Cuando Truman sale del escenario en el que ha transcurrido su vida a través de una pequeña puerta que se abre en el decorado de cartón piedra que simula el horizonte, termina la serie de televisión e inmediatamente se termina la película, con un significativo fundido en negro, sin que sepamos nada de lo que le pasó a Truman una vez que abandona la serie.

El recurso de la ficción dentro de la ficción, o el motivo del mundo dentro de otro mundo, lleva en ambas obras a que se rompa el pacto ficcional con el lector-espectador, impidiendo que

este se olvide de su realidad y se sumerja en el mundo de la obra que esta consumiendo, ya que esta le recuerda repetidamente que está ante una invención, producto de un creador que se hace presente en la obra como artífice de la misma. Pero el mensaje no acaba ahí, pues, asimismo, también el receptor pasa a formar parte de este mundo. En *Niebla* se convierte al mismo lector en un ente ficticio al nombrarlo en la misma ficción. Uno de los mensajes de *Niebla* tiene que ver con el lector y la lectura: sin estos no existe el texto, no existe Augusto. Por su parte, también en *El show de Truman*, el director le dice a Truman que sin espectadores él no existe. Su existencia sólo tiene sentido en la medida que es mirada por otros, que precisamente al mirarla la convierten en real. Y, no en vano, también los espectadores del show de Truman forman parte importante de la película *El show de Truman*, donde de continuo se nos muestra a los televidentes de la serie que están mirando la televisión, y convirtiéndose por tanto en parte de la ficción. Al igual que Augusto y que Truman, el lector-espectador, al leer y ver estas obras, se asoma a los límites ontológicos de su mundo y tendrá la sensación de que también él ha caído al abismo.

El efecto conseguido es el de aquel que se ve a sí mismo desde fuera como personaje de un mundo que está dentro de su mundo y que, a su vez, está viéndose a sí mismo en aquel mundo ficticio viéndose a sí mismo y así hasta el infinito. Una imagen, sin duda, muy grata a toda la poética de la Posmodernidad.³

Pero las coincidencias entre ambas obras no sólo están presentes al nivel del significado general de las mismas, sino en

³ Véase, por ejemplo, el poema de Stephen Dobyns, "Arrested Saturday Night" (1980): "Así es como pasó: Peg y Bob habían invitado / a Jack y Roxanne a su casa para ver / la tele, y en la pantalla vieron a Peg y Bob / y Jack y Roxanne mirándose a sí mismos / mirarse a sí mismos en teles cada vez más pequeñas..." (cit. por Wallace 62-63). Tampoco me resisto a citar un poema del poeta y novelista español Juan Bonilla, titulado "La caracola" y que dice: "Dentro de esta caracola / ruge un mar contra una playa / en la que quizás alguien haya / hallado otra caracola / que ahora se acerca al oído / para escuchar el sonido / de las paulatinas olas / que se rompen en la playa / en la que quizá alguien haya / hallado otra caracola / que alguien como yo se acerca / al oído y oye terca / cómo rompe la mar sola / sus olas en otra playa / en la que quizá alguien haya / hallado otra caracola. / Y así dentro de cada una / otra playa y otro abismo / y quizá nosotros mismos / -este mar con esta luna- / estemos dentro de alguna / caracola colosal / que alguien se acerca al oído / para escuchar el sonido / que hace nuestra soledad." (33)

otras cuestiones de detalle realmente importantes que comento a continuación. Hay por parte de Unamuno una manera de representar la realidad, a su personaje, Augusto y el mundo que le rodea, o, mejor, a la manera que Augusto tiene de percibir la realidad que le rodea, que a veces se asemeja a la manera en la que percibimos el mundo a través de una pantalla cinematográfica, es decir con el extrañamiento y distanciamiento hacia aquello que vemos en esa pantalla. En un curioso artículo, Víctor Fuentes estudió la dimensión cinematográfica de la novela *Niebla*. Relaciona este autor el conocido juego realidad-ficción que aparece en esta con el “realismo fantástico y/o mágico de Borges, Rulfo y García Márquez (los tres tan interesados en la cinematografía)” y con “la misma esencia del cine, pues, como agudamente escribió Fernando Vela: “En el cine la irrealidad se presenta con los mismos caracteres de la realidad... Lo maravilloso está inserto dentro de la realidad” (19). Lo cierto es que cuando Unamuno describe a su personaje Augusto Pérez, recurre en ocasiones al cinematógrafo que por aquellos años se estaba haciendo tan popular. La siguiente escena, del capítulo XIX, en la que se narra una de las crisis de identidad que sufre Augusto a lo largo de la obra, me parece sumamente reveladora de las profundas coincidencias existentes entre Augusto y Truman:

Apenas pisó la calle y se encontró con el cielo sobre la cabeza y las gentes que iban y venían, cada cual a su negocio o a su gusto y que no se fijaban en él, involuntariamente por supuesto, ni le hacían caso, por no conocerle sin duda, sintió que su yo, aquel yo del “¡Yo soy yo!”, se le iba achicando, achicando y se le replegaba en el cuerpo y aún dentro de este buscaba un rinconcito en que acurrucarse y que no se le viera. *La calle era un cinematógrafo y él sentíase cinematográfico*, una sombra, un fantasma. Y es que siempre un baño en muchedumbre humana, un perderse en la masa de hombres que iban y venían sin conocerle ni percatarse de él, le produjo el efecto mismo de un baño en naturaleza abierta a cielo abierto, y a la rosa de los vientos. Sólo a solas se sentía él; sólo a solas podía decirse a sí mismo, tal vez para convencerse: “¡Yo soy yo!”; ante los demás, metido en la muchedumbre atareada o distraída, no se sentía a sí mismo (211-212).⁴ (Las cursivas son mías).

⁴ En otro momento de la novela se alude al “cinematógrafo”. En el interior de una iglesia Augusto recuerda a su madre y sueña con ella, y “luego recordó o resoñó el encuentro de Orfeo y al poco rato encontróse sumido en un

Sorprende la modernidad de Unamuno en 1907 cuando, para referirse a la crisis de identidad que sufre Augusto, dice que se sentía “cinematográfico”. En algunas ocasiones Augusto Pérez sospecha que cuando va por la calle la gente le está mirando: “Miró a todas partes por si le miraban, pues se sorprendió abrazando al aire” (130). Pero no sólo se trata de un estado de intimidación al sentirse observado por los demás; tal y como lo explica Unamuno, se trata de un sentimiento mucho más trágico, es una abrupta conciencia de extrañamiento, la sensación de sentirse ente de otra realidad: ente “cinematográfico”. Y no otra impresión es la que comienza a tener un buen día Truman, cuando empieza a sospechar que todos sus movimientos son observados y vigilados. De ahí que actúe “gratis” para los cámaras de televisión con un breve *gag* cómico a través del espejo de su cuarto de baño. En ese momento Truman también se siente ya cinematográfico. Asimismo, recordemos que también Truman, lo mismo que Augusto, buscaba esa identidad amenazada al sentirse expuesto a las miradas de los otros en el refugio de la intimidad, escondiéndose en el desván de su casa.

Ambos, Augusto y Truman, se sienten observados, ambos se sienten cinematográficos. Y ambos personajes, curiosamente, se comportan continuamente como personajes, es decir, actúan ante la cámara que les está mirando, o, mejor dicho, sobreactúan, haciendo gala de un histrionismo desmedido y artificioso. En definitiva, ambos se comportan de una manera exagerada y ridícula. En un momento de *Niebla* leemos esta reflexión de Augusto Pérez:

¿Estaré bien de la cabeza? –iba pensando Augusto–. ¿No será acaso que mientras que yo creo ir formalmente por la calle, como las personas normales –¿y qué es una persona normal?–, vaya haciendo gestos, contorsiones y pantomimas, y que la gente que yo creo pasa sin mirarme o que me mira indiferentemente no sea así, sino que están todos fijos en mí y riéndose o compadeciéndome?... Y esta ocurrencia, ¿no es acaso locura? ¿Estaré de veras loco? (247-248).

En el caso de *El show de Truman*, el histrionismo aludido se extiende a todos los actores de la serie. Nótese, por ejemplo, la interpretación exagerada modelo “culebrón” de la mujer del

estado de espíritu en el que pasaban ante él, en cinematógrafo, las más extrañas visiones” (Unamuno 172).

protagonista. Pero, centrándonos en el personaje principal de Truman, no quiero pasar por alto la acertada y seguro que muy intencionada elección por parte del Peter Weir del actor Jim Carrey para representar este papel. Es muy probable que una gran mayoría de los espectadores que vieron esta película cuando se estrenó esperaran encontrarse otra cosa: una de las típicas comedias que protagoniza en EEUU este actor, con éxitos de taquilla impresionantes. Pero lo que encontraron era algo muy distinto: no era exactamente a Jim Carrey interpretando a uno de sus hilarantes personajes de comedia, sino que era a Jim Carrey haciendo de Jim Carrey. O dicho de otra manera: era Jim Carrey haciendo de Jim Carrey interpretando a uno de esos hilarante personajes de comedia. Estamos ante una interpretación elevada al cuadrado, pero sin que deje de ser al mismo tiempo una de las típicas interpretaciones del popular actor americano.

Hay otra escena de *Niebla*, que no desentonaría en una antología de prosa vanguardista, y que me gustaría destacar en relación con su semejanza con la película de Peter Weir. En un momento dado, parece como si Augusto se diera cuenta de pronto de que vive en medio de un decorado en el que los árboles fueran de atrezo:

Y se dijo: “Así jugamos también los mayores. ¡Tú no eres tú! ¡Yo no soy yo! Y esos pobres árboles, ¿son ellos? Se les cae la hoja antes, mucho antes que a sus hermanos del monte, y se quedan en esqueleto, y estos esqueletos proyectan su recortada sombra sobre los empedrados al resplandor de los reverberos de luz eléctrica. ¡Un árbol iluminado por la luz eléctrica! ¡Qué extraña, qué fantástica apariencia la de su copa en primavera cuando el arco voltaico ese le da aquella apariencia metálica! ¡Y aquí que las brisas no los mecen...! ¡Pobres árboles que no pueden gozar de una de esas negras noches del campo, de esas noches sin luna, con su manto de estrellas palpitantes! Parece que al plantar cada uno de estos árboles en este sitio les ha dicho el hombre: “¡Tú no eres tú!”, y para que no lo olviden le han dado esa iluminación nocturna por luz eléctrica..., para que no se duerman... ¡Pobres árboles trasnochadores! ¡No, no; conmigo no se juega como con vosotros!”

Levantóse y empezó a recorrer calles como un sonámbulo. (213).

Ante esta reflexión de Augusto es difícil no recordar una escena del comienzo de la película de Peter Weir: Truman va andando por la calle y de pronto cae estrepitosamente del cielo junto a él un foco de iluminación eléctrico (uno de esos que se

utilizan en los rodajes de las películas). Y aquí comienzan las sospechas de Truman: su mundo, aquel en el que habita y el único que conoce, ¿está iluminado con luz eléctrica! El efecto producido en el desconcertado Truman es un choque brusco con la realidad, una ruptura del pacto de la ficción similar al que sentimos antes esas malas series de televisión, hechas con muy bajo presupuesto, en las que alguna vez puede verse por error el micrófono asomando por la parte superior de la pantalla.

Estamos, por tanto, ante dos personajes cuya evolución a lo largo de la obra es la del que descubre paulatinamente ciertos indicios que demuestran que vive en un mundo dirigido y hasta manipulado desde el exterior por una instancia superior. Efectivamente, en un primer momento, ambos –Augusto y Truman– se presentan ante nosotros como actores adocenados que siguen un guión. Uno y otro producen la sensación de seres perdidos, paseantes en la vida, marionetas de un mundo exterior que les ha dictado de antemano el guión que ha de marcar su conducta. En concreto, Truman se da cuenta de que la realidad se le pone en contra siempre que intenta improvisar alguna de sus acciones. Si sigue el guión previsto de su vida, no ocurre nada, pero si lo altera, todo se convierte en extraño y misterioso. Tanto Truman como Augusto tienen pensamientos falsos, no propios, y a lo largo de estas obras se nos narra su lucha por encontrar una personalidad propia, diferenciada y, consecuentemente, real. La metáfora borgeana de la memoria ajena, con su insistencia en los recuerdos artificiales, parece estar en el centro de estas creaciones, así como de muchos otros creadores contemporáneos.⁵ Como los grandes relatos de Borges estas obras giran sobre la incertidumbre del recuerdo personal, sobre la vida perdida y la experiencia artificial. Quizás en *El show de Truman*, haya una connotación diferente respecto de *Niebla*, pues allí la clave de este universo paranoico no es la memoria y el olvido, sino la manipulación ajena de la memoria y de la identidad. Podríamos recordar el relato borgeano “La lotería en Babilonia” donde “la función del Estado

⁵ En la obra de los padres de la ficción posmoderna norteamericana, Burroughs, Pynchon, Gibson, Philip Dick..., asistimos, por ejemplo, a la destrucción del recuerdo personal, o, mejor, a la sustitución de la memoria propia por una cadena de secuencias y de recuerdos extraños (véase Piglia 50-51).

como aparato de vigilancia, la función de lo que suele llamarse la inteligencia del Estado, es la de inventar y construir una memoria incierta y una experiencia impersonal” (Piglia 52). En *El show de Truman*, es la cultura o la política de masas la que se muestra como una máquina de producir recuerdos falsos y experiencias impersonales. Todos sienten lo mismo y recuerdan lo mismo y lo que sienten y recuerdan no es lo que han vivido. Un mundo no muy dispar de aquel que describió o “profetizó” George Orwell en su mítica *1984*.

Lo que nos narran las dos obras analizadas es el esfuerzo personal y heroico de sus protagonistas por desenmascarar aquello que está controlando sus acciones y sus pensamientos desde el otro lado. A diario sale Augusto de su casa en busca de sí mismo. El primer descubrimiento de su *persona* se produce al tener que compartir el mundo con Eugenia *et al*; más tarde, debido al dolor y al desengaño que sufre, descubre su yo. En los primeros capítulos de la novela, Augusto Pérez, a través del narrador queda reducido a un personaje absurdo, extravagante y que hace el ridículo. Pero, como ha señalado Mario J. Valdés, “al llegar al final del capítulo VII hay dos versiones de Augusto, la del narrador que lo ha presentado como un esteta ridículo y la de Augusto mismo que se ha presentado primero como un ensimismado introvertido que en los primeros diálogos casi no puede hablar a causa de su estado psicológico. Gradualmente Augusto entra en diálogos más logrados aunque la interferencia de sus divagaciones interiores sigue figurando como impedimento” (33). Con Truman ocurre lo mismo: el personaje absolutamente ridículo y carente de personalidad en las primeras escenas se va engrandeciendo a nuestros ojos, gracias en primer lugar (al igual que Augusto) al descubrimiento del amor verdadero y el sufrimiento que le produce su pérdida. Paulatinamente va adquiriendo una dimensión heroica, al tiempo que, paradójicamente, descubrimos con él su entidad ficticia, como personaje. Y, al final de ambas obras, tanto Augusto como Truman salen de la ensoñación:

–[...] Empecé, Víctor, como una sombra, como una ficción; durante años he vagado como un fantasma, como un muñeco de niebla, sin creer en mi propia existencia, imaginándome ser un personaje fantástico que un oculto genio inventó para solazarse o desahogarse; pero ahora, después de lo que me ha hecho, después de lo que me han hecho, después de esta burla, de esta ferocidad de burla, ¡ahora

sí!, ahora me siento, ahora me palpo, ahora no dudo de mi existencia real (Unamuno 275).

Resulta también evidente el paralelismo entre Miguel Unamuno, como personaje de *Niebla*, que toma la palabra al final del capítulo XXV en calidad de creador de entes de ficción y en el popular enfrentamiento que tiene con su personaje en el capítulo XXXI, y Christof, interpretado por Ed Harris, director y creador del espacio televisivo *El Show de Truman*, que también al final de la película mantiene un tenso dialogo con su propia creación: Truman. El proceso seguido por ambos personajes resulta inverso al de sus propias criaturas. Si en un principio se presentan a sí mismos como hombres jugando a ser dioses (en este sentido la simbología del nombre de *Christof* es evidente), la realidad se da la vuelta cuando sus creaciones se enfrentan a ellos y les miran cara a cara. En definitiva, si la ficción puede colarse en el plano de la realidad poniéndose al mismo nivel que esta, también aquella que creíamos realidad adquiere estatuto de ficción si la vemos desde el otro lado.

Quizá ningún otro motivo, como el viejo y recurrente del hombre mirándose al espejo, represente a la perfección esta idea (la imagen virtual del que se mira al espejo, la imagen real del que desde el espejo lo mira). Y una vez, más comprobamos cómo ambas obras coinciden en acudir a él. Así reflexiona Augusto en una de sus conversaciones con Víctor Goti:

Yo por lo menos sé decirte de mí que una de las cosas que me da más pavor es quedarme mirándome al espejo, a solas, cuando nadie me ve. Acabo por dudar de mi propia existencia e imaginarme, viéndome como otro, que soy un sueño, un ente de ficción... (229).

Si ni siquiera podemos identificar nuestro rostro, ya que su simetría se ve alterada por el espejo, intentar la identificación del mundo se convierte también automáticamente en empresa inútil.

El show de Truman comienza precisamente con una escena en la que Truman está inocentemente mirándose en el espejo de su cuarto de baño. Más tarde, cuando sus sospechas de la entidad ficticia del mundo en el que vive han tomado cuerpo, volvemos a presenciar una escena en la que el protagonista está mirándose de nuevo en el espejo, pero en este caso su actitud es distinta. Se mira al espejo, pero ya no se mira a sí mismo, sino que, sospechando que tras el espejo hay una cámara que lo mira, actúa para esa

mirada. Entonces, los cámaras, que realmente están detrás del espejo, sospechan asustados que Truman les está mirando.

La escena tiene mucha mayor trascendencia de lo que pudiera parecer a primera vista. Dice Umberto Eco que “De ordinario, en la televisión, quien habla mirando a la cámara se representa a sí mismo (el locutor televisivo, el cómico que recita un monólogo, el presentador de una transmisión de variedades o de un concurso), mientras que quien lo hace sin mirar a la cámara representa a otro (el actor que representa un personaje ficticio) [...] Quienes no miran a la cámara hacen algo que se considera (o se finge considerar) que harían también si la televisión no estuviese allí, mientras que quien habla mirando a la cámara subraya el hecho de que allí está la televisión y de que su discurso se produce justamente porque allí está la televisión” (154). Pues bien, en un momento dado, Truman mira a la cámara y entonces ya no está representando a un personaje ficticio sino que se representa a sí mismo y nos recuerda a todos que allí está la televisión. El mismo proceso sufre Augusto cuando mira cara a cara a su creador, Miguel de Unamuno. Desde ese momento, estas obras ponen en escena el propio acto de la creación a través de *simulacros* de la creación. En definitiva, una estrategia de ficciones que se pone al servicio de un efecto de verdad.

Volviendo al artículo de Eco, todo este artificio sería comparable a esos programas de televisión en los que intencionadamente se muestran en pantalla las cámaras que supuestamente están filmando lo que sucede. Aunque “el hecho inquietante es que, si en televisión se ve una cámara, no es ciertamente la que está filmando” (159). En definitiva, siempre hay una cámara más que aquella que estamos viendo en pantalla y esa quizás nos esté filmando a nosotros mismos. No es otra la inquietud que se desprende de dos obras como *Niebla* y *El show de Truman*.

LA REALIDAD VIRTUAL COMO MITO DE LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA Y GENERADORA DE LA CRISIS DE LA REALIDAD

Comenzaba este artículo intentando justificar el porqué de un estudio comparativo entre dos obras aparentemente tan distanciadas como son *Niebla* (1907) y *El show de Truman* (1998), y para ello acudía a aquellos autores que describen la Posmodernidad

como un vasto espacio temporal, que incluiría a ambas, marcado, entre otras cosas, por una acusada tendencia a la metaficción, la auterrefencialidad artística y la voluntad de poner en entre dicho una supuesta organización jerárquica entre la realidad y la ficción.

Pero cité más arriba cierta “diferencia de grado” a la que aludía Hutcheon respecto al uso de estos elementos entre obras de las tres o cuatro últimas décadas y otras anteriores. Lo cierto es que dicha diferencia de grado existe; y, así, en las últimas décadas hemos presenciado una auténtica avalancha de obras –tanto literarias como cinematográficas–, cuya finalidad última es cuestionar su misma condición de artefacto y su propia capacidad para representar la realidad. Asimismo, algunos viejos recursos para poner en entredicho los límites de la ficción y la realidad, como es el analizado en este ensayo del personaje que adquiere conciencia de su propia condición de personaje de ficción, han adquirido un nuevo cariz o, dicho de otra forma, se han adaptado a los nuevos tiempos. Debemos reconocer que, al margen de las múltiples semejanzas existentes entre las dos obras analizadas, hay también una diferencia entre ellas que no deberíamos pasar por alto: *Niebla* cuenta la vida de un hombre, Augusto Pérez, que descubre que es el personaje de una novela; *El show de Truman* cuenta la vida de un hombre, Truman, que descubre que es el personaje de una serie de televisión. Que el género literario de la novela sea sustituido por una serie de televisión no resultaría en principio nada excesivamente trascendente. A primera vista parece que estamos sólo ante la mera adaptación de un viejo tema a un contexto sociocultural diferente, pero lo cierto es que en estos nuevos tiempos (me refiero precisamente a las últimas cuatro décadas, con las que una buena parte de la crítica suele relacionar la Posmodernidad, o si se prefiere ese aumento del grado de autoconsciencia del que hablábamos más arriba), ciertos avances tecnológicos, como son el cine primero, luego la televisión y, más tarde, la informática (y la realidad virtual) han propiciado la proliferación en el arte de esta especulación filosófica en torno a la ambigua frontera que separa la realidad de la ficción. Ello es natural, pues si antiguamente la capacidad de capturar y duplicar el mundo automáticamente era un privilegio del espejo (motivo, por cierto, muy recurrente en el contexto de la literatura Modernista en el que se inscribe Unamuno); ahora, “ese poder ha sido emulado

por los medios tecnológicos –la fotografía, las películas, las grabaciones de audio, la televisión y los ordenadores– y el mundo se ha llenado de representaciones que comparten la virtualidad de la imagen especular” (Ryan 46).

Resulta un fenómeno interesante la tendencia cada vez más acusada de la ficción contemporánea a utilizar el mundo de las tecnologías como referente temático. Me refiero a aquellas obras que incluyen de alguna manera en sus argumentos –a veces en forma de ciencia-ficción, otras de descripción realista– el protagonismo que las nuevas tecnologías tienen en nuestras vidas cotidianas y la forma en la que estas pueden modificar nuestra experiencia de la realidad.

En verdad el fenómeno no es tan nuevo ni ha irrumpido de forma repentina en los últimos años. Podríamos citar, a modo de ejemplo, una obra como *La invención de Morel* (1940), de Adolfo Bioy Casares, que ya en los años 40 recurría a la ciencia y los inventos tecnológicos como motivo desencadenante de este tipo de especulaciones filosóficas. Recordemos que en la misteriosa novelita del escritor argentino se especulaba con la existencia de una máquina que permite capturar la entidad de las personas, su existencia en sí, y reproducirla a voluntad, generando una especie de vida virtual que no aparece proyectada en ninguna pantalla, y que lleva al protagonista a dudar de la propia realidad de su existencia: “El hecho de que no podamos comprender nada fuera del tiempo y del espacio, tal vez esté sugiriendo que nuestra vida no sea apreciablemente distinta de la sobrevivencia a obtenerse con este aparato” (104). Y más adelante: “Puede pensarse que nuestra vida es como una semana de estas imágenes y que vuelve a repetirse en modos contiguos” (107).⁶ Pero si en la obra de Bioy Casares, que podríamos clasificar dentro de la *ciencia-ficción*, es una utópica e inexistente máquina la que desencadenaba estas especulaciones, en años más recientes no han faltado autores que lleguen a ellas a través de realidades tecnológicas absolutamente cotidianas y presentes en nuestras vidas, como puede ser el cine o la informática. Piénsese, por ejemplo, en Woody Allen y su película

⁶ En *La invención de Morel*, el protagonista tiene una sensación muy similar a la de Truman, ya descrita más arriba: en un momento dado empieza a darse cuenta de que extrañamente las acciones del grupo siempre se repiten de una manera mecánica, programada.

La Rosa Púrpura de El Cairo (1984), donde se establece un intercambio de planos de la ficción y la realidad con muchos puntos en común al de las obras analizadas en este ensayo. El protagonista de una película sale de la pantalla para encontrarse con su amada, una mujer que va al cine cada día a ver su película. El actor pregunta a la mujer: “¿Quién es el director en el mundo real? ¿Aquí nadie ha escrito antes el guión?” Y se sorprende por la incertidumbre de los hombres. “En el cine”, –sigue diciendo– “todos tenemos un papel adjudicado”. Respecto a la presencia de la informática y la realidad virtual en la ficción contemporánea como motivo desencadenante de este tipo de especulaciones, quizás la obra que primero se nos venga a la cabeza sea la taquillera y exitosa película de Andy y Larry Wachowski: *Matrix* (1999), donde, como es bien sabido, se revela que el mundo que percibimos como real no es más que un sueño, una complicada trampa elaborada por un sofisticado programa de ordenador.

Lo que cambia en *El show de Truman* con respecto a estas obras es sólo el medio tecnológico elegido⁷ como desencadenante de una situación concreta en la que la realidad y la ficción intercambian sus papeles. Pero, en definitiva, todas ellas coinciden en presentarnos un mundo en el que la tecnología ha puesto patas a arriba nuestro sistema de percepción de la realidad.⁸ Podríamos

⁷ Por otro lado, la elección de Peter Weir de un programa de televisión como motivo desencadenante de esta antigua situación en la historia del arte resulta sumamente acertada, pues como ha sugerido David Foster Wallace en su muy recomendable ensayo “*E unibus pluram*: televisión y narrativa americana” (1990), desde hace algunos años la televisión se ha convertido en un salón de espejos lleno de ilusiones cuya verdadera puerta es su ficción autoconsciente de falta de autoconsciencia (38). Llega incluso a firmar el celebrado novelista y crítico norteamericano que “la mejor televisión de los últimos cinco años ha tenido una carga de autorreferencia irónica con la que ninguna especie previa de arte posmoderno habría soñado” (47).

⁸ Evidentemente, la recurrencia a la ciencia y la tecnología como motivo que justifica y genera este tipo de especulaciones filosóficas no es un fenómeno aislado de la narración contemporánea. Veamos algún otro ejemplo: Don DeLillo, uno de los grandes referentes de la novela norteamericana de la posmodernidad, que en casi todas sus obras, desde *Libra* o *Mao II* hasta *Submundo*, se ha dedicado a plasmar el componente paranoico y apocalíptico del imaginario colectivo estadounidense, narra en su última novela, *Cosmópolis* (2003), el última día en la vida del joven y estafalario multimillonario, Eric Parcker. Pues bien, la alta tecnología, y todo lo que lleva aparejado, como la transformación de la percepción del tiempo, es uno de los ejes de la novela. En

decir que la crisis de la verdad de la era posmoderna ha coincidido, no casualmente, con el surgimiento de los no-lugares virtuales del ciberespacio, que han transformado las coordenadas del espacio y el tiempo. De ahí, no es extraño que un tema frecuente en el arte actual (quizás podríamos hablar de un “mito del arte posmoderno”) sea la transformación de lo real por mundos posibles o virtuales, la reflexión sobre la suplantación del mundo por diferentes sistemas de representación.

Algunos pensadores contemporáneos han reflexionado profundamente acerca de la atracción posmoderna por lo hiperreal. Concretamente, gran parte de la obra de Jean Baudrillard se presenta como una meditación sobre el estatus de la imagen en una sociedad adicta a la duplicación de lo real mediante la tecnología. Para Baudrillard la cultura contemporánea se caracteriza por una atracción fatal hacia los simulacros. Afirma que en la actualidad vivimos en un universo extrañamente parecido al original, en el que las cosas aparecen dobladas por su propia escenificación, pero este doblaje no significa una muerte inminente pues las cosas están en él ya expurgadas de su muerte, mejor aún, más sonrientes, más

el sorprendente final, vemos como la realidad parece diluirse constantemente, confundida primero con la ficción de una película que se está rodando en la calle y en la que el protagonista queda inmerso por propia voluntad. Un poco más adelante, la realidad vuelve a duplicarse en dos planos paralelos e intercambiables, a través ahora de una especie de cámara electrónica que el protagonista lleva en su reloj de pulsera (“La idea consistía en vivir más allá de los límites asignados, en un chip, en un disco, mera colección de datos, en un remolino, un giro radiante, una conciencia salvada del vacío” 236). Recientemente, en *El hombre duplicado* (2002), José Saramago plantea el tema de la duda de la propia identidad o de la propia existencia, a través de la historia de un hombre que descubre la existencia de otro que es exactamente igual a él. Aunque, en este caso, el descubrimiento de una realidad que aleatoriamente suplanta a aquella que teníamos por consistente, no va explícitamente vinculada al progreso científico o tecnológico, en algún momento de la novela se alude a esta posibilidad: “Esto parece una película de ciencia ficción escrita, dirigida e interpretada por clones a las órdenes de un sabio loco” (276). Lo cierto es que en el contexto de la literatura contemporánea muchos personajes toman de pronto conciencia de vivir en una dimensión falsa, no real, de ser falsificaciones, duplicados. La diferencia es que cuando el personaje no sólo se está dando cuenta de que vive en una dimensión falsa, cuestionable de la realidad, sino que su realidad pertenece además al plano de la ficción artística –como ocurre en *Niebla* o en *El show de Truman*–, esa obra se convierte también automáticamente en autorreferencial o metaliteraria.

auténticas bajo la luz de su modelo. Concluye Baudrillard que en la sociedad actual se ha cumplido la profecía anunciada o se ha cometido “el crimen perfecto”; es decir, no sólo se ha conseguido hacer desaparecer la realidad, sino que se ha enmascarado al mismo tiempo esa desaparición. Y, en su opinión, esa desaparición, la consecución de ese crimen, ha sido posible precisamente gracias a los avances tecnológicos.⁹ “El despliegue tecnológico significaría que el hombre ha dejado de creer en su existencia propia y se ha decantado por una existencia virtual, un destino por procuración [...] Vista desde esta perspectiva, la técnica se convierte en una aventura maravillosa, tan maravillosa como monstruosa se ve desde el lado contrario. Se convierte en un arte de desaparecer. Más que la transformación del mundo su finalidad sería la de un mundo autónomo, plenamente realizado, del que podríamos finalmente retirarnos” (*El crimen perfecto* 60-61).

La gran diferencia existente entre *Niebla* y *El show de Truman* es que en esta es la tecnología de los *mass media* la que ha creado una falsificación del mundo, mientras que en *Niebla* era el arte, concretamente la creación literaria. Pero volvamos otra vez a Baudrillard para comprobar que uno y otro procedimiento se encaminan hacia idéntico fin: “[...] vivimos en un mundo en el que la más elevada función del signo es hacer desaparecer la realidad, y enmascarar al mismo tiempo esa desaparición. El arte no hace hoy otra cosa. Los media no hacen hoy otra cosa. Por eso están condenados al mismo destino” (*El crimen perfecto* 17).

También Umberto Eco dedica varios de sus trabajos a fenómenos culturales contemporáneos, como son la televisión o las ciudades falsas, las *ghost towns*, de los Estados Unidos, que denotan esa atracción actual por lo hiperreal. Afirma el crítico italiano que la televisión actual ha evolucionado de *vehículo de hechos* a *aparato para la producción de hechos*, es decir, de espejo de la realidad ha pasado a ser productora de la realidad.¹⁰ En definitiva, lo que

⁹ En uno de sus ensayos más famosos *La precisión de los simulacros*, escrito a finales de los años setenta, cuando el principal canal de transmisión de “la imagen” y la principal amenaza era la televisión, Baudrillard no habla todavía de “realidad virtual” (Ryan 48). En cambio, en *El crimen perfecto* (1996) la realidad virtual es tratada no sólo como una manera más de producir simulacros, sino como el triunfo definitivo del simulacro (Ryan 49).

¹⁰ En opinión de Umberto Eco: “En los programas de entretenimiento (y en los fenómenos que producen y producirán de rebote sobre los programas

vine a decirnos es que la televisión cada vez tiende menos a mostrar acontecimientos, esto es, hechos que ocurren por sí mismos, con independencia de la televisión y que se producirían también si esta no existiese (160). En “La ciudad de los autómatas”, Umberto Eco habla del “Falso absoluto” y las ciudades absolutamente falsas que imitan una ciudad, tan frecuentes en los Estados Unidos, y se detiene sobre todo en aquellas nacidas de la nada por pura decisión imitativa, hasta el punto que constituyen la *real thing*. Pues bien, la conclusión es que tanto los *reality shows* como ese tipo de ciudades simuladas son admiradas por el público, no en función de su capacidad de imitar a la realidad, sino por la atracción que produce la perfección de lo falso.

Efectivamente, si disfrutamos de Disneylandia, de los programas de televisión, de las imágenes generadas a través de un programa de Realidad Virtual, es precisamente porque no son “algo real”; disfrutamos con ellas debido a la destreza con la que han sido construidas. Al mismo tiempo, los lectores o espectadores de los textos artísticos no son víctimas de la ilusión mimética. Es precisamente porque en el fondo saben que el texto no es más que un duplicado, por lo que aprecian el efecto ilusionista, la falsedad de la falsificación. La tecnología de lo virtual como “falsificación” (entiéndase aquí en un sentido amplio que incluiría también al cine o la televisión) tiene obvias afinidades con el concepto de ficción artística.¹¹ Ello explicaría esa tendencia generalizada en el arte más reciente a plantearse el viejo problema de la ficción valiéndose de argumentos en los que la tecnología o, mejor, la falsificación técnica, tienen un gran protagonismo.

de información “pura”) cuenta siempre menos el hecho de que la televisión diga la verdad que el hecho de *que ella sea la verdad*, es decir, que esté hablando de veras al público y con la participación (también representada como simulacro) del público. Entra así en crisis la relación de verdad factual sobre la que reposaba la dicotomía entre programas de información y programas de ficción, y esta crisis tiende cada vez más a implicar a la televisión en su conjunto, transformándola de *vehículo de hechos* (considerado neutral) en *aparato para la producción de hechos*, es decir, de espejo de la realidad pasa a ser productora de realidad” (158).

¹¹ Así lo entiende Marie-Laure Ryan en un reciente trabajo en el que estudia “la narración como realidad virtual”.

OBRAS CITADAS

- BAUDRILLARD, J. (2002) *Cultura y simulacro*, Barcelona: Kairós. 1ª ed.: 1978.
- (2000) *El crimen perfecto*, Barcelona: Anagrama. 1ª ed.: 1996.
- BIOY CASARES, A. (2002) *La invención de Morel*, Madrid: Alianza.
- BONILLA, J. (2002) *El Belvedere*, Valencia: Pre-Textos.
- DELILLO, D. (2003) *Cosmópolis*, Barcelona: Seix Barral.
- ECO, U. (1996) "La ciudad de los autómatas", en *La estrategia de la ilusión*, Barcelona: Lumen, 47-54.
- (1996) "TV: la transparencia perdida", en *La estrategia de la ilusión*, Barcelona: Lumen, 151-168.
- FUENTES, V. (1987) "Aspectos de una novela cinematográfica en *Niebla*", *Ínsula* 493, 19.
- HUTCHEON, L. (1980) *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.
- IMÍZCOZ BEÚNZA, T. (1999) "De la "nivola" de Unamuno a la metanovela del último cuarto del siglo XX", en *Del 98 al 98. Literatura e historia literaria en el siglo hispánico*. *RILCE* XV, 1, 319-333.
- MACKLIN, J. (1995) "Modernismo, posmodernismo y la narrativa española de principios de siglo: *Niebla* y *Belarmino y Apolonio*". *Cuadernos para Investigación de la literatura hispánica* 20, 369-378.
- MOREIRAS, C. (1995) "El marco y lo enmarcado en *Niebla*: la transgresión del límite", *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica* 20, 31-38.
- PIGLIA, R. (2000) *Formas breves*, Barcelona: Anagrama.
- RYAN, M-L. (2004) *La narración como realidad virtual. La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos*, Barcelona: Paidós.
- SARAMAGO, J. (2003) *El hombre duplicado*, Madrid: Alfaguara.
- UNAMUNO, M. de (2001) *Niebla*, ed. de Mario J. Valdés, Madrid: Cátedra.
- VALDÉS, M. J. (2001) Introducción, en Miguel de Unamuno, *Niebla*, Madrid: Cátedra, 9-69.
- WALLACE, D. F. (2001) "*E unibus pluram*: televisión y narrativa americana", en *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer*, Barcelona: Mondadori, 33-101.