

Crítica
Bibliographica

Revista Crítica de Reseñas de Libros Científicos y Académicos

COORDINACIÓN
Olga Gugliotta

EDICIÓN
www.academiaeditorial.com

ISSN
1885-6926



LIBRO RESEÑADO

Linda GAROSI

*Novela y personaje en el ocaso del fin de siglo (XIX-XX).
Estudio comparativo de la narrativa italiana y española,*
Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2009, 200 pp.
ISBN 978-84-96915-58-9

AUTORÍA DE LA RESEÑA

ROCÍO HERNÁNDEZ ARIAS
Universidad de Vigo

FECHA

22 noviembre 2009

Crítica

Bibliográfica

Revista Crítica
de Reseñas
de Libros
Científicos y Académicos

&



Como indica la autora en la introducción, la línea central de la monografía remite a la “difusión [...] de la idea de decadencia como metáfora de los cambios intervenidos en los distintos niveles políticos, económicos, sociales y culturales” (Garosi, 2009: 12). El término *decadentismo* se ubica en un marco cronológico concreto “que va desde 1885 hasta la Primera Guerra Mundial” (Garosi, 2009: 12). A finales del siglo XIX los discursos de la clase intelectual europea fueron conscientes del fin de un orden que se tradujo, ya en la década de 1890, en un afán renovador: la narrativa europea crea unos nuevos entes de ficción denominados ‘antihéroes decadentes’ que marcaron la distancia entre el siglo XIX y el XX. Pueden citarse como autores representativos en lo concerniente a España e Italia dos parejas de literatos que se ubican en distintos momentos históricos: d’Annunzio y Valle-Inclán se acercan al esteticismo como “referente fundamental de la cultura de la decadencia europea” (Garosi, 2009: 14); Pirandello y Miguel de Unamuno toman, sin embargo, el personaje del esteta, adaptándolo

a sus realidades personales para ejemplificar los “efectos más negativos desatados por la crisis finisecular” (Garosi, 2009: 15).

Con estos antecedentes, el lector de *Novela y personaje en el ocaso del fin de siglo (XIX-XX). Estudio comparativo de la narrativa italiana y española* se encuentra con un primer capítulo que, magistralmente, reúne en muy pocas páginas el contexto histórico en el que se desarrolla la cultura del decadentismo. La consolidación de los regímenes parlamentarios y constitucionales es el resultado del fin de la Europa rural y el fracaso de las revoluciones de 1848. Los pueblos anglosajones y germánicos expanden su influencia, constituyendo una nueva clase dirigente elitista “incapaz de hacer frente a las demandas de la clase proletaria” (Garosi, 2009: 18). En 1870 la depresión económica hace mermar la fe en el progreso y agudiza los conflictos sociales; así, el fin de siglo se presenta en un contexto de crisis que servirá, a los intelectuales y literatos, para abrir una nueva vía cultural más emparentada ya con la modernidad que con las concepciones tradicionales imperantes hasta el momento.

La crisis finisecular que asolaba Europa se presenta de manera particular en España e Italia: ambos países sufrían un retraso industrial con respecto al resto del continente, mantenían una economía rural con desequilibrios entre el norte y el sur. El proletariado de estos países tomaría tardíamente conciencia de clase y “en el final del siglo [...] experimentarían unos intensos brotes de protesta social que desembocaron en batallas campales duramente reprimidas” (Garosi, 2009: 20). La situación interna mostraba una triple crisis: económica, política y social.

En España, al amparo del caciquismo, se retornó a la monarquía oligárquica caracterizada por la corrupción, el poder eclesiástico y la concentración del poder en manos de los altos mandos del ejército y de una aristocracia interesada únicamente en su propio progreso. La pérdida de territorios tras la Guerra de Cuba en 1898 proporcionó a la oligarquía dominante un medio para identificar sus intereses con los de la nación.

Las tensiones sociales en manos de una “clase política mediocre” (Garosi, 2009: 22) se sumaron en Italia a unos escándalos económicos que “perturbaron la vida nacional y la opinión pública” (Garosi, 2009: 22). Cercanos ya a un golpe de estado, Giolitti devolvió la estabilidad al país en 1903, hecho que se mantendría hasta la entrada de Italia en el conflicto bélico mundial.

Los hechos históricos acaecidos en Europa a finales del siglo XIX se manifiestan en la cultura a través de la idea de decadencia. La situación

del continente presentaba elementos de estancamiento que se mezclaban con otros de progreso: la renovación del sistema productivo viene dada por el mantenimiento del desarrollo científico-técnico que, a su vez, acarrea unos nuevos modos de organización económica. A pesar de ello, las expectativas que los habitantes de la Europa finisecular habían depositado en el desarrollo fueron desatendidas, fomentando la sensación de malestar hacia los valores del orden vigente: los hombres de cultura llevaron a cabo análisis negativos de la cultura positivista. Marx, Nietzsche y Schopenhauer son sólo algunos ejemplos de aquellos que cuestionaron el Iluminismo de la clase burguesa; con la pérdida de fe en la razón humana surge la defensa del hombre a través de tendencias irracionalistas e individualistas: “La razón era suplantada por la intuición, la revelación e incluso la voluntad, como vías igualmente válidas de conocimiento” (Garosi, 2009: 25). Estas posturas “influyeron en gran medida en la construcción de la sensibilidad y del imaginario decadente” (Garosi, 2009: 26).

Tras el positivismo, aparece un vacío de alternativas que alimenta el pesimismo; las nuevas teorías sobre la degeneración física y moral de la sociedad burguesa industrial sitúan a los intelectuales al otro lado de las contradicciones de la sociedad moderna: Paul Bourget y Max Nordau analizan la decadencia, entendiéndola como “una descomposición que lo alcanza todo” (Garosi, 2009: 27).

En Italia y España no existía una clase burguesa industrial poderosa, por lo que los principios racionalistas no ahondan de manera decisiva. El retraso múltiple de estos países supone un enfrentamiento de la clase intelectual contra el orden burgués; se desarrollan entonces unos discursos que, si bien estaban influidos por el grupo literario de los *décadents* franceses, muestran las peculiaridades de las situaciones de ambos países. Se crea el mito de la ‘decadencia latina’, que dictamina el declive de la cultura y la raza en países católicos y latinos, situando a Francia como nuevo eje de poder.

“La totalidad de la clase intelectual europea percibía el límite constitutivo de tal sistema institucional”, que veía “reducirse drásticamente su espacio de actuación civil” (Garosi, 2009: 33). La decepción de los ideales liberales provocó en los literatos y hombres de cultura una respuesta hostil hacia las instituciones, que les habían arrebatado su “tradicional función civil en cuanto a referentes morales y culturales” (Garosi, 2009: 33). En España e Italia existía una clase dirigente incompetente que se convirtió en el blanco de las proclamas de los hombres de cultura: pugnaban por un cambio que, en muchas ocasiones, se tradujo en discursos antidemocráticos.

Francesco De Sanctis, Gaetano Mosca y Vilfredo Pareto reclamaron un esfuerzo de renovación que, en el caso de estos dos últimos, pasaba por la aplicación de la metáfora biológica al ámbito social; Vilfredo Pareto planteó la formación de una élite política tras un “proceso de selección similar al que subyace al desarrollo de la naturaleza” (Garosi, 2009: 36). En el ámbito literario, Gabriele d’Annunzio lanza el mito del *superuomo*, en el que se aprecia la influencia de la obra de Nietzsche *Así habló Zaratrusta*.

Tras la restauración borbónica de 1875 surge en España una preocupación por parte de los intelectuales: la situación del país se traduce en un declive que se refleja en las críticas que realizan al régimen canovista. Joaquín Costa fue el máximo exponente de esta actitud: “invocaba la verdadera revolución burguesa” (Garosi, 2009: 39) para abandonar de una vez por todas el sistema del Antiguo Régimen. La crisis de 1898 fue sólo un detonante que situó a intelectuales como Unamuno, Ramiro de Maetzu, Azorín o Pío Baroja en una postura regeneracionista; sin embargo, a la luz de los escasos resultados, perdieron interés y se acercaron a actitudes idealistas.

Como no podía ser de otro modo, la crisis se transpuso a la narrativa dando como resultado “un tipo humano y literario que gozó de una notable presencia en la novela del último tercio del siglo” (Garosi, 2009: 44). Los rasgos definitorios de esta nueva tendencia narrativa son una respuesta a la crisis de fin de siglo que se manifiesta a través de cambiantes programas poéticos y un cambio definitivo en el género novelesco.

En las últimas décadas del siglo XIX se transforma de manera total el espacio literario: con la mercantilización de la obra literaria se modifica su escritura, su recepción y también su valoración estética; además, el artista se libera de los vínculos con la tradición y la preceptiva clásica. Debido a esto se produce un “encadenamiento [...] de movimientos, corrientes y escuelas poéticas efímeras” (Garosi, 2009: 47) de manera simultánea. El naturalismo ideado por Zola se traduce, en la década de 1880, en una contraposición a sus ideas que, sin embargo, no presentaba una ruptura total con la mimética naturalista. Es importante señalar que en el marco europeo nacen, en este momento, discursos múltiples que van desde la literatura aristocrática de Baudelaire, Mallarmé o Verlaine hasta la novela psicológica de Paul Bourget o Frédéric Henry Amiel. En España e Italia, además del naturalismo, en la década de 1880 se introducen también las tendencias decadentistas, esteticistas, simbolistas y misticistas, que suponen un estímulo para el “espacio, el literario en general y el narrativo en particular, bastante mediocre en

ambos países” (Garosi, 2009: 50). Sin embargo, tuvieron que enfrentarse al “fuerte apego a la tradición de la clase intelectual, la hegemonía de la Iglesia sobre el sistema educativo, unas altas tasas de analfabetismo [...] o un deficitario desarrollo técnico de la industria editorial” (Garosi, 2009: 50), por lo que estos nuevos movimientos no encontraron el apoyo necesario para desarrollarse plenamente.

En este contexto, surge una polémica antinaturalista que une a críticos y novelistas tanto españoles como italianos. En Italia, se equiparó el naturalismo al verismo: “d’Annunzio declaraba agotada la experiencia verista italiana” (Garosi, 2009: 53) y Ojetti se sumaba a esta premisa intentando contraponer la novela idealista a la naturalista. El alejamiento del verismo de Forgazzaro se traducirá en su afinidad hacia las corrientes espiritualistas y psicologistas. Dentro de esta polémica, no es posible vislumbrar una “redefinición radical del instrumento narrativo [...] con anterioridad a la eclosión de las vanguardias” (Garosi, 2009: 55). En España los propios seguidores del naturalismo se unieron a los realistas para dictaminar la muerte de éste: Emilia Pardo Bazán, que había sido pionera en introducir las ideas de Zola, también fue la primera en olvidarlas, asimilando el realismo español al ruso. Aún así, los literatos españoles valoraron los logros de la corriente francesa: Leopoldo Alas, “Clarín”, pensaba que las nuevas tendencias podían convivir con ella. Pero los nuevos escritores, como Miguel de Unamuno, se situaron en la crítica antinaturalista y se acercaron a las nuevas orientaciones idealistas.

El debate sobre el nuevo rumbo que habría de tomar la literatura en España e Italia se llevó a cabo en las columnas de los periódicos, donde escritores y críticos analizaban el proceso de cambio de la novela. Las obras italianas tomarían caminos diversos y, en España, desde el tradicional Realismo se evolucionaría, durante el período de tiempo comprendido entre 1880 y 1910, al decadentismo dominante en Europa.

Aquellos autores italianos que se habían consagrado en la etapa verista tomaron diversos caminos. Giovanni Verga se retiró de la escena literaria. El teórico del verismo Luigi Capuana se volvió al naturalismo en obras como *Profundo* o *La sfinge*, aunque también está presente en su obra la exploración de la subjetividad humana. Federico De Roberto osciló, durante toda su carrera artística, entre el verismo y el psicologismo antinaturalista: mientras la escena nacional tomaba el camino antiverista, este autor retomó el realismo objetivo; en sus obras subjetivas se hace patente la influencia de la fluctuación de modas literarias francesas.

Por su parte, en una España que en la década de 1880 había vivido la culminación realista, la década de 1890 introdujo una nueva estética:

aparecieron “novelas que se inspiraban en unas premisas de orden estético distinto y acordes con el cambio experimentado por la literatura europea” (Garosi, 2009: 71). Autores consagrados tomaron una vía personal: Benito Pérez Galdós rompió con el naturalismo para introducir la alternancia entre exterioridad e interioridad de los personajes en *Misericordia*. Tras publicar su novela naturalista *Los pazos de Ulloa*, Emilia Pardo Bazán se volvió hacia la novela rusa, de las que tomó temas del repertorio decadente y personajes intelectuales que se muestran a través de “narraciones de corte psicológico” (Garosi, 2009: 73).

Este viraje de los escritores consagrados se completa con la existencia de nuevos autores que, en la década de 1890, toman nuevas vías de expresión con la intención de renovar las letras de sus respectivos países. Es en este contexto donde Gabriele d’Annunzio, formado en materia verista, muestra su interés hacia las corrientes extranjeras: tras una etapa naturalista se sitúa en la línea del decadentismo para, ya en su etapa más madura, presentar un mensaje nietzscheano con influencias de la *littérature wagnerienne*; la realidad está, entonces, en las sensaciones del personaje. También Pirandello, con unas primeras obras veristas ambientadas en su región, abandonó esta corriente a favor de la realidad subjetiva. La importancia de Italo Svevo radica en “la transformación del modelo tradicional y la asimilación de las nuevas tendencias de la novela psicológica europea” (Garosi, 2009: 70).

En la España de la década de 1890 se aprecia la superación del realismo a través de la denominada Generación del 98. El camino abierto en *Amor y pedagogía*, donde Miguel de Unamuno introduce su peculiar género novelesco, la *novela*, conducirá a *Niebla*, obra de gran experimentación formal en la que “la realidad exterior es sustituida por la interior” (Garosi, 2009: 75). También Pío Baroja, formado en el realismo regionalista, se vuelve hacia el naturalismo para terminar representando, en su obra narrativa, la interioridad de los personajes: en sus obras *Camino de percepción* y *El árbol de la ciencia* los protagonistas presentan una trayectoria similar en la que prima la representación de los pensamientos de estos intelectuales que se enfrentan “con los dilemas en los que se debate la sociedad española [...]. El papel de la religión y de la ciencia para el individuo y la colectividad” (Garosi, 2009: 76). La situación de los intelectuales burgueses de la sociedad española aparece plasmada en la obra de Azorín que, con pocos acontecimientos, construye obras en las que las digresiones filosóficas y la reflexión introspectiva son las características más destacables. Será, sin embargo, Valle-Inclán quien se sitúe al servicio del decadentismo: en sus *Sonatas* la subjetividad del protagonista es “la única fuente de información”

(Garosi, 2009: 79); a través de la ironía y el subjetivismo crea un mundo ficticio en el que sitúa a su protagonista.

La situación heterogénea de la narrativa italiana y española pone de relieve el “esfuerzo de los artistas por renovar su instrumento expresivo” (Garosi, 2009: 80). La subjetividad de los personajes crea una nueva visión de la existencia que, si bien mantiene la misma temática, aporta nuevas connotaciones que acercan a los protagonistas de sus obras a la tipología del personaje decadente, el cual, aislado de la sociedad, está “siempre dominado por la angustia” (Garosi, 2009: 80).

El repaso al contexto histórico y a las respuestas culturales que suscita tanto en Europa como en los casos concretos que atañen a esta monografía, España e Italia, Linda Garosi presenta al personaje decadente en un capítulo que sirve de preludio al análisis pormenorizado de la introducción de este tipo en la narrativa de dos países similares tanto histórica como narrativamente. La equiparación de los protagonistas decadentistas en cuatro autores vinculados a la crisis finisecular justifica la metáfora literaria de los cambios políticos, económicos, sociales y culturales del periodo histórico comprendido entre 1885 y 1914.

Los nuevos principios de la sociedad de 1880 relegan a los intelectuales a un segundo plano que propicia el surgimiento del artista bohemio y rebelde. Como reacción, construyen personajes que se constituyen como antihéroes y vinculan al escritor con sus personajes y sus características morales y psicológicas. En Italia y España los escritores conservan su papel civil y su consideración social, lo que no excluye a estos países de la aparición de unos tipos literarios caracterizados por su imposibilidad para enfrentarse a la vida. En la condición de “individuo inadaptado o inadecuado para la vida” (Garosi, 2009: 83) pueden hallarse dos máscaras: el *dandy* y el esteta, ambos presentan una “progresiva erosión de la fuerza moral” (Garosi, 2009: 83).

Las pesimistas figuras de Zola provienen del pensamiento de Schopenhauer; a través del autor francés llegarán a Italia y España, materializándose en las obras de Italo Svevo y Azorín. Asimismo la “transcripción de una experiencia subjetiva e íntima” de la obra de Henri Frédéric Amiel se convierte en “modelo paradigmático para la construcción de [...] la figura caracterizada por una acusada propensión a la contemplación interior” (Garosi, 2009: 89). Si Paul Bourget “contribuyó a difundir unos clichés que tipifican la cultura literaria del final del siglo XIX” (Garosi, 2009: 90-91) e influyó de manera considerable en d’Annunzio y Azorín; el darwinismo proporcionó a Max Nordau un punto de partida para establecer “una conexión [...] entre

degeneración fisiológica y genio artístico [...]. Según su tesis, los mejores artistas contemporáneos sufrirían alguna anomalía psicológica” (Garosi, 2009: 93-94).

Estas fuentes que se sintieron de manera más álgida en la literatura francesa, son también visibles en las letras rusas y austro-húngaras: la figura del inadaptado de Puskhin y de Lermontov es asimilable a los pasivos y resignados personajes que aparecen en la obra de Thomas Mann.

“La concreción del modelo paradigmático del nuevo héroe novelesco” cruzará las fronteras de los países mediterráneos para situarse en los espacios narrativos español e italiano. El “tipo del personaje del intelectual o del artista que, por su sensibilidad extraordinaria y sus gustos refinados, se siente ajeno al mundo burgués” (Garosi, 2009: 97) presenta una interioridad degenerada: agotado e impotente terminará reconociendo su falta de habilidad para adaptarse a la vida moderna. Durante las décadas de 1880 y 1890, tanto en Italia como en España, aparece este tipo de personaje en las obras de la mayoría de los literatos de los dos países: Fogazzaro, Gabriele d’Annunzio, Luigi Gualdo, Italo Svevo, Juan Valera, Emilia Pardo Bazán, Ángel Ganivet, Valle-Inclán, Azorín, Pío Baroja, Miguel de Unamuno... En todos ellos se aprecia la influencia de los nuevos valores estéticos del decadentismo europeo de la época.

Quizá los casos más emblemáticos sean las dos analogías que Linda Garosi establece entre Gabriele d’Annunzio / Valle-Inclán y Pirandello / Miguel de Unamuno.

Las similares trayectorias artísticas de Gabriele d’Annunzio y Ramón del Valle-Inclán son “referencias casi obligadas para los trabajos de corte comparatista” (Garosi, 2009: 115) del decadentismo. Con la publicación en Francia de las obras traducidas de d’Annunzio, Valle-Inclán encuentra materiales para su *Sonata de primavera* que, aunque pueden ser considerados plagios, realmente tienen un fin artístico concreto: dotar a sus obras de un estilo nuevo. Unos datos biográficos comunes se suman a la utilización de la temática decadentista que permite a los escritores italiano y español “disipar el provincialismo de su cultura por un lado y, por otro, ejercitar su extraordinaria maestría artística y sus dotes inventivas” (Garosi, 2009: 118).

El personaje del esteta procedente del decadentismo se traduce, en las obras de d’Annunzio y Valle-Inclán, en las figuras de Andrea Sperelli y el Marqués de Bradomín respectivamente. Ambos son personajes que se encierran en sus mundos personales para huir de la vulgaridad de los tiempos, mostrando una incapacidad para el vivir prác-

tico. Aunque estetas, los dos presentan ciertas particularidades: Andrea Sperelli puede ser contemplado como “el retrato del artista de joven” (Garosi, 2009: 120), mientras que el Marqués de Bradomín, en tanto que conquistador, choca con “las pocas relaciones amorosas que, sabemos, entrelazó Valle” (Garosi, 2009: 120).

La obra de Gabriele d’Annunzio *Il Piacere* fue “anunciada como *romanzo psicologico*” (Garosi, 2009: 123); en ella la realidad se presenta a través de los ojos del personaje. Aunque el protagonista, Andrea Sperelli, es un tipo claramente decadentista, el narrador introduce algunos pasajes en los que se pone de manifiesto la inseguridad del autor en el manejo de las nuevas fórmulas expresivas, ya que aparecen fragmentos veristas que vinculan la interioridad del personaje con el exterior. A pesar de ello, Andrea Sperelli se sitúa en el centro del universo literario.

En las *Sonatas* de Valle-Inclán se aprecia una “dirección estética contrapuesta a la del arraigado realismo español” (Garosi, 2009: 126): la creación de un microcosmos en el que las imágenes surgen de la sensibilidad del personaje constituyen al Marqués de Bradomín. Aunque cada sonata se centra en un pasado independiente, éste no aparece de manera ordenada.

El grado de experimentación del autor español y el italiano es, sin embargo, distinto: la novela de d’Annunzio utiliza la focalización interna para representar “una visión subjetiva de lo real” (Garosi, 2009: 127), pero el narrador omnisciente descubre, como hemos señalado, las relaciones entre el protagonista y la realidad exterior. En las *Sonatas*, sin embargo, la narración en primera persona sitúa al lector “delante de la imagen de la realidad en cuanto producto directo, sin mediación, de la conciencia del personaje” (Garosi, 2009: 128); se trata de un relato desde la vejez que “evoca no sólo vivencias bellas sino también las otras acabando por poner al descubierto la falsedad y la mentira de su artificio existencial” (Garosi, 2009: 129).

Tanto el Marqués de Bradomín como Andrea Sperelli, carentes de moral, parecen encontrarse en un orden superior a la realidad que les sirve de escapatoria a una realidad que rechazan: el progreso y los nuevos valores democráticos los llevan a excluirse voluntariamente de la comunidad. Sperelli se refugia en la belleza del arte tan presente en el escenario en el que se sitúa: la Roma umbertina; el Marqués de Bradomín, sin embargo, se evade al pasado arcaico de las gestas medievales, a los “conocidos referentes literarios del romanticismo español” (Garosi, 2009: 133). Las imágenes femeninas se retratan a través de la “fusión metafórica del sujeto real con cuadros o estatuas” (Garosi, 2009:

136); para Sperelli la única realidad femenina está en lo plástico, no conlleva el goce carnal; algo que no sucede en Bradomín.

A pesar de las múltiples similitudes que hallamos entre los protagonistas decadentes de estas dos obras, es necesario señalar que existen algunos rasgos que constituyen, en las novelas de Valle-Inclán, una diferencia fundamental con el italiano: la ironía sirve para introducir la burla hacia los valores decadentes.

“Quedaba de manifiesto la debilidad inherente al proyecto existencial que encarnaba al esteta y de los fines que así perseguía: rescatar al artista de la brutalidad de la lucha por la vida connatural al sistema productivo impuesto por la burguesía capitalista e industrial, así como de su gradual marginación social” (Garosi, 2009: 143-144); así pues, Andrea Sperelli tras un intento de redención, siente que no puede huir de la sociedad vulgarizada en la que vive y se asimila a ella. Las representaciones grotescas que acompañan la narración de Valle-Inclán manifiestan la angustia desesperada del protagonista que, finalmente asume su propia condición humana.

Aunque vinculados a la narrativa finisecular, Luigi Pirandello y Miguel de Unamuno se ubican ya en la modernidad literaria por elaborar “unas obras, unas técnicas literarias y una serie de ideas estéticas que [...] fueron profundamente innovadoras” (Garosi, 2009: 151). La mayor expresión de su fórmula narrativa se presenta en *Il fu Mattia Pascal* y *Niebla* respectivamente.

Si Pirandello observó desde la Roma de la época el “desmoronamiento de los valores profesados por la generación de intelectuales *risorgimentali*” (Garosi, 2009: 153), Miguel de Unamuno observa la crisis política de la Restauración, cuyas raíces sitúa en una crisis cultural profunda. El rechazo de ambos por las formas idealistas e irracionistas da como resultado una filosofía que se manifiesta en sus ensayos: *L'umorismo* y *Del sentimiento trágico de la vida*.

Ambos confiaron en la espontaneidad del acto creativo para la construcción de la personalidad y actuación de sus personajes. Pirandello lleva el “empuje experimental tanto a nivel estructural como estilístico y lingüístico desde sus primeras obras narrativas” (Garosi, 2009: 161) y Unamuno construye la inédita fórmula de la *nivola*, cuyas “características principales [...] hallamos en el capítulo diecisiete de *Niebla*” (Garosi, 2009: 160).

El personaje se define por aquello que dice y piensa; se trata de individuos solos que no son capaces de entablar relaciones normales con aquellos que los rodean. “Los golpes dolorosos de la vida los vuelven conscientes de que su infelicidad, su incapacidad para sortear las

adversidades, se debe a causas inherentes a su personalidad” (Garosi, 2009: 163). El tipo humano decadente se inserta en otro contexto ideológico que lo sitúa, errante, en un sinsentido. A través del soliloquio y el monólogo interior se muestra la interioridad de los personajes, que entrelaza “sus procesos psíquicos, su temperamento, las motivaciones recónditas y los impulsos” (Garosi, 2009: 162).

En las primeras páginas de ambas novelas se retrata a los personajes según un patrón realista, “cumpliendo con la norma del género de poner en antecedentes al lector” (Garosi, 2009: 164). Tras un repaso por la juventud de Mattia Pascal, el protagonista cae en una situación de enredo que le impulsa, finalmente, a la huida; por casualidad se ve provisto de dinero, con lo que cree que puede solucionar la situación, pero su familia lo ha confundido con un suicida y decide emprender una nueva vida y cambiar de nombre. Se trata de un cambio que no le proporciona estabilidad, si no que “le merma la identidad y le condena a una muerte en vida” (Garosi, 2009: 166). Si en la novela de Pirandello se suceden un sinnúmero de acontecimientos, Augusto Pérez, protagonista de *Niebla*, se presenta de manera escasa; “el fracaso de la aventura amorosa deja en evidencia al mismo protagonista toda artificialidad de su existencia” (Garosi, 2009: 166); finalmente, “escoge la vía del suicidio” (Garosi, 2009: 167).

La construcción de las identidades de Mattia Pascal y Augusto Pérez se realiza a través de las palabras de los protagonistas y el resto de personajes, así como de las incursiones del narrador. La diferencia entre ambas narraciones estriba en la visión que los propios protagonistas tienen de sí mismos: en *Il fu Mattia Pascal* el “héroe mismo [...] no esconde el desprecio que siente hacia sí” (Garosi, 2009: 168); Augusto Pérez, por el contrario “defiende con orgullo su forma de ser” (Garosi, 2009: 169).

Completan el estudio de estos dos autores y sus personajes decadentes algunas referencias hacia la onomástica que no hacen si no ofrecer un vínculo más con el decadentismo y la relación entre la falta de figura paterna, tanto en Mattia Pascal como en Augusto Pérez, y el estado anímico de los personajes.

Novela y personaje en el ocaso del fin de siglo (XIX-XX) establece un vínculo claro entre la crisis de la civilización burguesa europea de la época y la disolución del realismo y el naturalismo en favor de la narración subjetiva, desprovista de finalidad moral o científica, y un nuevo tipo literario, el personaje decadente que, en la máscara del esteta, aparece como realización figurativa y como *alter ego* de unos artistas procedentes de una época de crisis y cambios.

No puedo si no elogiar la labor comparatista que Linda Garosi realiza al vincular los peculiares personajes de las literaturas española e italiana con las corrientes europeas: la especial situación de estos países no hizo imposible la entrada de las ideas extranjeras, si no que las enriqueció, creando unos personajes decadentes, pero vinculados a una sociedad todavía en desarrollo de los países en los que se inscriben.

✍