



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

**EL CONFLICTO DE LA PERSONALIDAD
EN EL TEATRO DE UNAMUNO**

TESIS

**Que para optar el Título
de Licenciada en Lengua
y Literatura Españolas.**

Presenta

GUADALUPE GONZALEZ VIOLANTE

México

1973



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

EL CONFLICTO DE LA PERSONALIDAD EN EL TEATRO DE UNAMUNO.

I.- INTRODUCCION.

- II.- VIDA - niñez, adolescencia y juventud.
- años de madurez (crisis de 1897).
- experiencia de la vejez (destierro, la vuelta a Salamanca).
- rasgos psicológicos: egocentrismo, obsesión religiosa, quijotismo, agresividad.

- III.- OBRA - pensamiento
problemática - Inmortalidad personal.
- Conflicto entre vida y razón.
- Sentimiento trágico de la vida.

- IV.- EL TEATRO DE UNAMUNO - referencia histórica.
- temas.
- técnica.

- V.- CONFLICTO DE LA PERSONALIDAD EN EL TEATRO DE UNAMUNO.
- La esfinge
- La venda
- El pasado que vuelve
- El otro
- Sombras de sueño
- Soledad
- El hermano Juan o El mundo es teatro.

VI.- VALORACION

VII.- NOTAS

VIII.- BIBLIOGRAFIA

I N T R O D U C C I O N

Unamuno, una de las personalidades más fuerte, más contradictoria, más polémica, criticada, analizada de la Generación del 98.

Es un escritor polifacético que ensaya todos los géneros, no se atiene a las reglas de los mismos, excepto quizá, a las del ensayo, ya que se le considera uno de los ejemplos más perfectos de ensayista.

Su personalidad, singular y original, tiene un extraño magnetismo que ejerce una fascinación especial a todos sus lectores. Nos mete en sus obras, en sus ideas, aunque no comulguemos con ellas, aunque estemos en profundo desacuerdo, siempre nos hace pensar y meditar con él sobre quién tiene la verdad, si el yo o el otro. En este caso, como escritor, cumple su cometido; pues nos atrae, nos sumerge en las problemáticas que presenta - por medio de esa fascinación de su prosa - que como canto de sirena no es posible encerrarnos los oídos para estarle ajeno, aunque nos atemos al mástil.

En su obra se nos presenta batallador siempre, agresivo; enormemente preocupado por el yo, por su integridad metafísica; contradictorio y paradójico, defiende cualquier cosa con mucha vehemencia, tanto, que con citas de su obra se puede justificar cualquier cosa.

En su teatro presenta Unamuno una serie de problemáticas exis-

tenciales y vitales, todas ellas íntima y profundamente ligadas a los conflictos y crisis de personalidad que sufrió a lo largo de su vida. Sus problemas son vividos también por sus personajes de una manera tan intensa que nos imaginamos que en esa medida y con esa vehemencia los sufrió él.

Los conflictos de su personalidad son en esencia tres: su necesidad de fama, pero también de religión, de fe: el yo íntimo y el social. La contraposición entre razón y fe. Y el conflicto de su cristianismo agónico que lo llevó al sentimiento trágico de la vida.

Hemos escogido siete de sus obras dramáticas que posiblemente revelen mejor estas situaciones problemáticas de nuestro autor. Es importante hacer notar que en cada pieza Unamuno nos da un solo personaje en el que se centra, los demás, pasan a ser figuras de refuerzo; ese personaje central es el reflejo total de otro: Miguel de Unamuno, autor, "protagonista - agonista conciencia única -" (1) monodialogante, ser esquemático en donde se resumen pasiones, conflictos de pasiones, clímax y acción intensa.

En "La esfinge" el protagonista vive agónicamente el conflicto, la lucha de una conciencia que busca realizar con plenitud su propio ser y cuya experiencia radical es la división interior. A su lado, la esposa sin hijos cuya maternidad frustrada la lleva a ansiar gloria política para su esposo y en esas frustraciones se constituye como ser dramático.

"La venda", drama simbólico, en íntima relación con la crisis religiosa de Unamuno de 1897. Aquí hay personajes que se debaten entre la fe y la razón, entre la verdad que parece vida, pero que puede ser muerte también. La fe permite encontrar el camino que la razón no encuentra (en el personaje invidente). Y finalmente el único modo de recuperar a Dios, de encontrarlo vivo, es negándose a ver con los ojos de la razón, pues en la "oscuridad" de la fe se encuentra Dios. Este es anhelo de regresión a la fe infantil, constante en las búsquedas de Unamuno.

"El pasado que vuelve" presenta el anhelo de inmortalidad y perpetuación en los hijos, la relación paternidad-filialidad. Los diálogos son las ideas conflictivas del autor y el drama procede de la misma circunstancia real de una familia de Salamanca. (2)

"El otro", es uno de los mayores intentos de captar el misterio de la persona y revelárnosla. El tema de Abel y Caín está interpretado en esta obra con gran riqueza de matices. Este drama es la plasmación plenamente dramática del conflicto de la conciencia escindida, núcleo de su visión trágica del misterio de la personalidad.

"Sombras de sueño", uno de los más interesantes conflictos dramáticos presentados por Unamuno en el teatro. La existencia real y la de ficción en antagónica lucha. Lucha del hombre de carne y hueso con el personaje literario o histórico en que se ha convertido. El problema es enfrentar a un individuo con su

imagen literaria.

En "Soledad" se encuentra la misma problemática que en "La esfinge". La lucha de una conciencia entre la atracción de la gloria, de la historia, frente a la paz y el vivir a la vez, sin posibilidad de exclusión de los dos términos, en la historia y en la eternidad, como "ser-para-sí" y "ser-para-los-demás". También aquí se presenta el ansiado retorno al regazo materno-conyugal, tan hondamente arraigado en la historia personal de Unamuno.

En "El hermano Juan o El mundo es teatro", Unamuno recrea el personaje creado por Tirso de Molina. Don Miguel presenta al Don Juan acentuando sus características de conquistado más frecuentemente que de conquistador. Presenta la concepción básica de que la vida es representación teatral.

Estas notas siguientes irán tratando de presentar esa relación que existe en Unamuno entre su Conflicto de Personalidad y las criaturas que mueve en su teatro, su identificación y significación.

II. VIDA.

No vamos a repetir lo que toda Historia de la Literatura, enfocaremos su vida en relación con la temática de estas notas y solo consideraremos aquello que esté más ligado para los fines que se persiguen en ellas: relacionar el conflicto de su personalidad en sus piezas dramáticas.

Niñez: Nace en Bilbao, 1864, provincia vascongada, húmeda, con clima de montaña y consecuentemente bella región con bosques. La constante visión y asimilación del paisaje que le vio nacer ejercen una influencia decisiva en el desarrollo de su personalidad. Por otra parte la religiosidad profunda de sus primeros años y un incipiente afán de saber, que nunca fue calmado, son las circunstancias que caracterizan su niñez y que van a influir en su personalidad.

Adolescencia y juventud: En Madrid realiza sus estudios universitarios y si por una parte pierde contacto con su religión, adquiere otro que también será decisivo: el diario sentir del paisaje castellano que va a inclinarlo, como a toda la Generación del 98, a una valoración e identificación con él. "El paisaje es un recurso expresivo de su personalidad y una demostración de su drama íntimo". (3)

Aprende del Krausismo - al que se afilia en esos momentos - ese amor a la naturaleza, esa identificación con el paisaje y el ansia de limpieza y pureza en el hombre interior.

Al perder contacto con su religión infantil se le presenta la primera crisis que le llevó, tras otra breve crisis de retroceso, a un positivismo cientifista y socialista.

Terminados los estudios regresa a Bilbao donde se casa después de encontrar a la mujer-madre, paradigmática para todos sus personajes femeninos.

De ahí a Salamanca que será el lugar donde residirá más tiempo.

Años de madurez: Sobreviene la crisis de 1897, que le llevará a un "cristianismo agónico": el conflicto entre fe y fama, entre representar el papel de hombre notorio que más se identificaba con su egocentrismo o vivir nuevamente la fe religiosa infantil que le daría paz espiritual. De esta crisis sale el núcleo que definirá para siempre su personalidad y que lo definirán a él como hombre con esa constante lucha. Junto a esto, también muy característico, es el hogar, la esposa como significación espiritual que llena de contenido su vida. Este sentido del hogar aparece íntimamente ligado a un instinto regresivo muy fuerte: esa búsqueda de la madre en la sensibilidad de la esposa y en todo lo que a ella conforma.

En 1905, trata de hallar una solución práctica, una moral de acción, una ética activa. Esto se revela en "Vida de Don Quijote y Sancho"; la doctrina de este libro contiene sus más arraigadas ideas por lo que se refiere a la concepción de la vida: es el resumen de su sistema filosófico: el quijotismo donde muestra el ansia de inmortalidad en sus dos aspectos de sal-

vacación eterna y de sobrevivir en la historia.

Experiencias de la vejez: Destierro: Entre 1924 y 1930 ya en el destierro busca nuevas soluciones. Su posición de estos años se halla cercana al misticismo panteísta. Sufre una última crisis que desemboca en una religiosidad agnóstica, con matiz panteísta donde ya no cabe la inmortalidad del alma.

Pero por otra parte, en París en 1925, la situación de angustia de su crisis de 1897 le lleva al enfrentamiento con su drama personal, lo que él llamará "problema de la personalidad", consistente en saber si uno es lo que es, es decir, si uno es lo que parece; si estamos fingiendo o no nuestra personalidad, si el yo íntimo intrahistórico coincide con el yo externo histórico que mostramos a los demás.

La vuelta a Salamanca: Regresa lleno de gloria, pero su inteligencia y su ambición no concuerdan con ese mundo y no halla eco ahí. En todo el ámbito nacional no encuentra el eco que desea. Se siente solo, aislado, y trata de relacionarse, cuando menos epistolariamente, con el mayor número de personas que más se acerquen a su realidad intelectual. Desde Salamanca critica el racionalismo y el intelectualismo.

Muere aquí el día último del año de 1936 posiblemente desilusionado, defraudado tanto de la situación política de esa España que trató de levantar hasta con gritos; le dolía España; y también, desilusionado en su situación personal.

Rasgos psicológicos:

La personalidad de Unamuno, como la de todos los humanos, es compleja. En él se dan una serie de contradicciones, paradojas, excentricidades, pero hay algo que le caracteriza y que se puede generalizar.

De él se ha dicho que no hay una religión definida, pues si bien parece ser católico profundo (y en esto radica una de sus problemáticas existenciales) en muchas de sus realizaciones es protestante; es idealista, quijotesco, espiritualista, pero también materialista, socialista, fascista; pero siempre su gran anhelo: la individualidad que lo lleva a ese egocentrismo tan suyo y tan criticado.

Los rasgos psicológicos que más pueden caracterizarlo se generalizan en:

a) Egocentrismo.

La búsqueda constante de la inmortalidad personal se convertirá en una obsesión y por lo mismo en una problemática. Proyectarse, proyectarse siempre; como el hombre renacentista, buscar, buscar hasta encontrar aquello que lo realizará y le dará esa gloria. Seguidor de la doctrina del superhombre de Nietzsche buscaría esa realización. Pero aquí entra la problemática que se derivará en conflicto: su religiosidad lo llevará a pedirse humildad; pero esta humildad está en oposición a su ansia de gloria.

Escritos tendrán sobreabundancia de pronombres de primera

persona siempre en singular. Para él es decisiva esta actuación y esta forma de ser, pues ¿no es acaso la mejor pose para que no conozcan el interior conflictivo que se sumerge en una lucha constante de no saber a ciencia cierta lo que se es o para qué se sirve?

Esta situación conflictiva íntima lo lleva a afirmarse como conciencia plena de su realidad en lo exterior: "porque yo, Miguel de Unamuno, como cualquier hombre que aspire a conciencia plena, soy especie única". (4)

"Yo sé quien soy" dice el Quijote y Unamuno pretende afirmar lo mismo, hacerlo creer a los demás, pero falla quizá en hacérselo creer a sí mismo.

Y aquí entra la crisis de 1897, la religiosa e intelectual.

b) Obsesión religiosa.

La crisis fue condicionada por un proceso psicológico de introversión en el que influyeron las circunstancias ambientales sobre todo la geográfica y la social.

La primera caracterizó a toda la Generación del 98 que les fue influida por el krausismo de Julián Sanz del Río y que va a ser toda una escuela en España. Esta produjo en nuestro autor una serie de vivencias místicas en el que su sentimiento religioso sufrió una fuerte sacudida y se explayó.

La social fue producto de la época histórica que le toca vivir.

La Generación del 98 que pretendía la universalidad y al mismo tiempo la valoración de su España. Pero este idealismo sufre al contacto de un ambiente mediocre y vulgar, sacudido por sucias cuestiones políticas y que le producen una gran sed de gloria mundana, de ser oído, escuchado, aclamado, para que vieran lo que él era en comparación con la sociedad que le rodeaba.

Así la crisis religiosa se manifiesta bajo el carácter de una conversión al cristianismo. En un principio suprime la fama, pero no resiste sus cantos y vuelve a ella. En esa etapa de supresión busca desesperadamente volver a su fe infantil, primitiva, inocente, virgen; y el único camino era la figura de la madre que simbolizaba todo lo anterior que buscaba y en esencia la Virgen, uno de los máximos símbolos de la religión católica.

Esta obsesión religiosa la concilia momentáneamente con su extremo (la fama) buscando la pervivencia histórica y eterna. Pervivencia que había logrado Cervantes en la Batalla de Lepanto y en El Quijote.

c) Quijotismo.

Esto se presenta en Unamuno como un ideal personalista. Cuando trata de encontrar una solución, una moral de acción, una ética activa encuentra al Quijote cuya filosofía se va a arraigar en sus ideas y a identificarse con su concepción de la vida. En su quijotismo recoge el afán de inmortalidad en sus dos aspectos de salvación eterna y de supervivencia en la historia.

El Quijote es el pretexto o motivo que le da nacimiento. La fe verdadera y viva es fe que se alimenta de dudas, en esta fe que ha de estar continuamente ganando terreno a la razón consiste la filosofía española, el quijotismo. Porque la fe es creadora y su actitud propia es "crear lo que no vemos" frente a la definición de "creer lo que no vemos".

La moral quijotesca, orientación general hacia el combate espiritual, es una moral sin plan, ni programa, nace de los impulsos del corazón y sólo se atiende a los ideales que nos mueven.

Alonso Quijano renuncia a la mediocridad, a lo cotidiano y absurdo de la vida, nace al mundo guiado por los ideales de buscar un mundo mejor, pero no sólo buscar sino crear y entonces ya Don Quijote crea, inventa, porque también la verdad se inventa. Se inventa una Dulcinea: "¿Hay una filosofía española, mi don Quijote? Sí, la tuya, la filosofía de Dulcinea, la de no morir, la de creer, la de crear la verdad". (5)

Este quijotismo también identifica a toda la Generación del 98 y se proyecta en la generación de intelectuales contemporáneos españoles.

Machado dice sintetizando la esencia de Dulcinea: "Todo amor es fantasía; / él inventa el año, el día, / la hora y su melodía; / inventa el amante y, más / la amada. No prueba nada, / contra el amor, que la amada / no haya existido jamás." (6)

Hace entonces de don Quijote el ideal personalístico de su con-

ducta, el super ego que le guía en todos los trances de la vida. De aquí arranca su importancia en la totalidad de la personalidad unamuniana.

El Quijote en la consecución de sus ideales encuentra multitud de obstáculos, pero nunca se arredra. Siempre lucha y cuando es necesario llega a la agresividad para lograrlo. A la fuerza libera a los galeotes, con fuerza pelea contra los pellejos de vino, con agresión obtiene el yelmo de Mambrino. Pero ¿y Unamuno, por qué es agresivo?

d) Agresividad.

Se caracterizó por ese temperamento; era provocativo y no respetaba jerarquías de ningún tipo. Esto es derivado de su egolatría: yo al centro, todos a mi alrededor y por lo mismo que estaban abajo no hay finas maneras para ser tratados.

Siempre en desacuerdo con todos por su no ubicación en el mundo, puesto que no sabía cuál era su yo real. Desprecio hacia todos, hasta llamarles "pobres", "pobre Spinoza" o "pobre Cervantes". Pero esto es sólo pose derivativa del egocentrismo por un lado (yo más agredo al menos); necesitaba fama, gloria, individualización y era una forma de personalizarse; como luchador constante estaba a la ofensiva para no ser el ofendido ni para tener siempre que estar defendiéndose.

Unamuno era un ser agresivo, ofensivo, y no conocía más que su jerarquía.

13

¿Pero, no era todo esto una máscara? La mejor forma de ocultar su verdadera realidad. Ahora queda buscar qué hay de auténtico en el fondo de todas sus grandielocuencias, paradojas y contradicciones.

III. OBRA.

Su pensamiento y su problemática.

Hemos expuesto anteriormente que su personalidad es enormemente conflictiva y significativa. Es una figura que plantea un problema arduo para resumirlo.

Escritor polifacético, se vierte en sus obras y siempre hay una relación entre su pensamiento, su problemática y su obra.

Su pensamiento es contradictorio, difícil por variado.

Su problemática quizá fácil ya que gira alrededor de tres ideas enlazadas:

1.- Inmortalidad personal.

Su pensamiento se plantea la preocupación de qué va a ser de mí? y aquí entra inmediatamente el problema porque por un lado intuye su propio ser y por el otro, la nada de su ser: problema existencial de raíz metafísica. Observa Unamuno su ser y su no ser: "Soy, luego pienso". Ser de carne y hueso "pero no basta pensar, hay que sentir nuestro destino" (7) Pero si éste no se siente o no se sabe nada de él se corre el peligro de caer en el no ser; lo cual le aterra.

Después, alimenta sueños y esperanzas: "Dejadme soñar; si ese sueño es mi vida, no me despertéis de él. Creo en el inmortal origen de este anhelo de inmortalidad, que es la sustancia misma de mi alma". (8)

La esperanza de lograr ser, ser de verdad, auténtico y no ficticio, leal y legal: "Ser, ser siempre, ser sin término, ser de

ser, sed de ser más; hambre de Dios; sed de amor eternizante y eterno; ¡ser siempre! ¡ser Dios!“ (9) Y la gran y enorme esperanza, la clave de su vida: la continuidad, el ansia de sobrevivirse en el tiempo y en el espacio. Es decir la inmortalidad porque percibe la capacidad erosiva del tiempo, por ello se encuentra en contradicción con él, con ese tiempo aniquilador, con esa escasa consistencia lógica del discurrir: “ansia de no morir, el hambre de la inmortalidad personal, el conato con que tendemos a persistir indefinidamente en nuestro propio ser y que es (y aquí parte de las ideas de Spinoza), nuestra misma esencia, eso es la base afectiva de todo conocer y el íntimo punto de partida personal de toda filosofía humana, fraguada por un hombre y para hombres“. (10)

Pero la inmortalidad la crea uno, no le viene de fuera. El renacimiento, el homocentrismo nos enseñó a proyectarnos hacia la fama, pues era la única forma de lograr la inmortalidad. Nadie más que nosotros podemos valorarnos, sólo nuestras acciones harán decir a los demás lo que hemos hecho. De esto Unamuno es más que consciente y lo explota: por eso ese “yo” siempre, “yo” constante, “yo” hacedor: “Necesitamos que los demás nos crean superiores para creernos nosotros tales, y basar en ello nuestra fe en la propia persistencia, por lo menos en la de la fama. Agradecemos más el que se nos encomie el talento con que defendemos una causa, que no el que se reconozca la verdad o bondad de ella“. (11)

Y aquí ya reveló su propia situación, el hacer creer a los demás

para crearlo uno mismo, o como en su caso, para cubrir el fondo de su realidad. Porque como en el amor y en la guerra todo es válido y luchar por proyectarse al futuro entre el tiempo y el espacio es una verdadera batalla, de todo se puede echar mano, hasta del orgullo: "¿Orgullo querer dejar nombre imborrable?... Ni esto es orgullo, sino terror a la nada. Tendemos a serlo todo, por ver en ello el único remedio para no reducirnos a nada. Queremos salvar nuestra memoria, siquiera nuestra memoria. ¿Cuánto durará? A lo sumo lo que durase el linaje humano..." (12) Pero en esa ansia, Unamuno se plantea la posibilidad de más: "¿Y si salváramos nuestra memoria en Dios? (13)

2.- Conflicto entre vida y razón.

Para nuestro autor la vida verdadera es la fe y la razón se identifica también con la verdad científica, la lógica. No es importante para Unamuno conocer la verdad, por la verdad misma, pues como en el Quijote, también la verdad se inventa. Lo que interesa es conocer la verdad para seguir viviendo y para esto se inventa también la verdad.

Y aquí se mueve en la filosofía pragmática, pero lo de él es un pragmatismo humanista: La verdad es más verdad cuanto más materialmente inútil sea.

No cree en el conocimiento pero confía en la fe. A veces duda también de ella; pero cuando menos en su momento de conflicto sí "cree" en la fe (algo vital) en contra de la razón (algo convincente).

Después de que Unamuno ha tenido su problema de religión-fama y que trata de solucionar por medio del quijotismo: la pervivencia histórica y eterna, aquella problemática se convierte en conflicto fe-razón. Lo que antes era lucha moral entre dos valores contrapuestos, se convierte en un conflicto intelectual; la razón y la fe.

El drama religioso cobra una apariencia moral y una dignidad filosófica de que carecía. Es de este conflicto dramático del que hizo el centro de su filosofía y de su vida durante los años de madurez. El constituyó su yo histórico, yo externo y público el cual ocultó su verdadero conflicto - el problema de la personalidad - entre religión y fama.

Por eso en ese relegar a la razón puso mucho de su empeño, sostuvo que la razón empuja hacia el escepticismo y la fe afirma la inmortalidad pero también como es insegura nos lleva a la desesperación. (lo que sucede justamente con los personajes de los dramas que analizamos).

Así reacciona contra la razón y la inteligencia porque no le resuelven el problema de inmortalidad y sólo la fe, el sentimiento de la fe afirma con seguridad la inmortalidad pero la razón la niega.

3.- Sentimiento trágico de la vida.

Este conflicto entre la razón y la fe empuja hacia la angustia. Su origen es el ansia de inmortalidad, ese deseo de mantenerse por siempre en el ser, seguir siéndolo todo; de aquí surge una

especie de hambre de eternidad y por lo mismo de Dios, de infinitud. Esta actitud desemboca en la angustia y la desesperación (motivo último); el sentimiento trágico de la vida.

Motivos concretos: 1o. El existo pero no sé el fundamento de mi existir.

2o. Inseguridad de existir en el tiempo.

3o. Inseguridad de mi yo frente a la existencia de otros yo.

4o. Inseguridad de la limitación intrínseca de mi ser. En mí mismo encuentro el yo, pero en muchos encuentro el no yo; y me confundo. Puedo yo no ser mi yo.

Situación límite: la muerte.

Por eso ese dolor, esa desesperación y ese grito. La angustia constante de todos sus personajes que buscan sin encontrar y que gritan como él y por él: "bajo los actos de mis más próximos semejantes, los demás hombres, siento - o consiento más bien - un estado de conciencia como es el mío bajo mis propios actos. Al oír un grito de dolor a mi hermano, mi propio dolor se despierta y grita en el fondo de mi conciencia". (14)

IV. EL TEATRO DE UNAMUNO.

Referencia histórica:

Unamuno dejó escritas once piezas, sin contar su traducción de la Medea, de Séneca, ni la adaptación que Julio de Hoyos hizo de la novela corta "Nada menos que todo un hombre".

La redacción del primer drama de Unamuno puede fijarse hacia finales de 1898: "La esfinge", obra que no se llegó a representar hasta 1909. El público no entendió la obra, y Unamuno tuvo que conformarse con unas cuantas representaciones.

Apenas hubo terminado "La esfinge", Unamuno se puso a trabajar en un drama corto: "La venda", cuya gestación data de 1899 y no se estrenó hasta 1921.

Entre 1899, fecha en que compuso "La venda", y lo que se puede considerar su segunda época dramática, se interpone un paréntesis en sus actividades teatrales que abarca una decena de años, período que fue uno de los más fecundos de su vida literaria.

A finales de 1909, Unamuno vuelve a entregarse a los quehaceres dramáticos; fue la época de su teatro cómico y entonces compuso la farsa "La princesa doña Lambra", que no fue representada en vida del autor.

A comienzos de 1910 termina el sainete "La difunta", única obra de Unamuno que no tuvo que pasar por un largo período de retraso antes de subir al escenario.

En 1910 también escribió "El pasado que vuelve" y no se estrenó

hasta 1921.

A finales de 1911 termina el drama "Fedra". Después de algunos intentos fallidos para que se estrenara, este drama se representó en el Ateneo de Madrid, el 25 de marzo de 1918. El estreno "profesional" de "Fedra" tuvo lugar en 1921 y fue todo un éxito.

En los primeros meses de 1921 compone "Soledad", obra que tampoco se representó en vida de Unamuno.

Del mismo año que "Soledad", 1921, data la redacción de "Raquel encadenada", obra que se estrenó en 1926. "Apenas suscitó comentarios favorables; casi todos los críticos coincidían en señalar la escasa teatralidad de la obra". (15)

El período que va de 1924 a 1930 representa una de las etapas más difíciles de la vida de Unamuno. En febrero de 1924, como consecuencia de su incesante censura al gobierno, es deportado a la isla de Fuerteventura, en Canarias, por el dictador Primo de Rivera. De Fuerteventura pasa a París y de ahí a Hendaya, zona francesa de su tierra vasca, en donde compone tres obras dramáticas: "Sombras de sueño", "El otro" y "El hermano Juan".

La primera de estas piezas que compone en el exilio es una adaptación dramática hecha por el propio autor de una novela corta, "Tulio Montalbán y Julio Macedo" que había publicado en 1920.

En 1930, coincidiendo con el regreso de don Miguel a España, se estrenó el drama ya con el título definitivo de "Sombras de sueño".

La redacción de "El otro" data también de 1926. La situación política de Unamuno dio lugar a que el drama se representara en el extranjero antes que en España y no fue sino hasta 1932 cuando se estrenó en Madrid. Fue la obra de don Miguel que más vida tuvo en cartel y es el drama unamuniano más conocido.

La última obra que escribió en el exilio: "El hermano Juan", constituye la única pieza unamuniana que no ha sido juzgada en los escenarios.

El éxito mayor que se asocia con el nombre de Unamuno se debe a la escenificación que Julio de Hoyos hizo de "Nada menos que todo un hombre", relato novelesco cuya composición se remonta a 1916. "Todo un hombre" le ocasionó a don Miguel ratos desagradables, le irritaba el hecho de verse obligado a compartir honores y beneficios con otro. Nos parece inadmisible considerarla como obra de Unamuno. "Todo un hombre" es una creación de Julio de Hoyos basada en la novela unamuniana.

Unamuno remata sus actividades dramáticas con una traducción de la "Medea" de Séneca.

Temas:

En toda la obra de Unamuno late un tema único y apasionante, el tema central de la metafísica, el tema de cuál sea la realidad del hombre y cuál su destino. Variaciones de este tema integran todas las obras unamunianas.

Un rasgo típico de Unamuno es la continua aparición en sus pá-

ginas de temas y motivos literarios ajenos, que él incorpora hasta hacerlos sustancia propia.

El amor. El tránsito del hombre por la vida lleva implícita la necesidad del amor. Pero el amor no lo concibe Unamuno sólo como sentimiento, sino como una necesidad ontológica, es decir, como una exigencia del hombre o de la mujer para poder adquirir la categoría de ser perfecto. Se pueden poseer sentimientos de varia índole - estéticos, políticos, sociales, etc. que añaden cualidades a la persona, pero que no constituyen su esencia, su razón de ser. En cambio, el amor y la fe religiosa hacen ser de un modo y no de otro, de tal manera que si cambian la fe o el objeto de amor, se cambia sustancialmente. Y ello se debe, piensa Unamuno, a que la persona amada forma parte de la persona amante. Con el amor se rompe la dramática limitación del hombre, que no es ya un objeto cerrado en sí mismo y lanzado al universo, sino que se abre y se derrama, e invade a otro ser y lo hace suyo. Esta concepción unamuniana que es un intento de dar algún sentido al fugaz tránsito del hombre por los caminos de la vida, se encuentra ejemplificada en su "Fedra".

La maternidad. El amor no es la única posibilidad que la persona tiene de romper esa clausura de objeto solitario que se desliza entre dos misterios. Unamuno piensa que la más noble, la más generosa forma de realizarse, de sustantivarse, es dejar en el mundo algo de nosotros mismos, de nuestra sangre y espíritu, mediante los hijos. "Estos no es que nos den la ilusión de pervivir, no es que nos creen el espejismo de perdurar: es que per-

duramos y pervivimos realmente en ellos". (16)

De ahí que, como el amor, el instinto paternal o maternal sea también de necesidad ontológica, sea imprescindible para constituir ese todo sustancial que llamamos hombre o mujer.

Este problema del sentimiento maternal insatisfecho lo encontramos ejemplificado en "Raquel encadenada" y en "Soledad".

Desgarramiento de la personalidad y sus consecuencias relativas a la conducta de la vida. En "La esfinge" y en "Soledad", el héroe busca su propia personalidad, y el drama transcurre en primer lugar en él mismo, y después, en sus relaciones con el prójimo. Pero siempre se trata de un solo individuo que no logra vivirse.

La nostalgia de la infancia es uno de los temas unamunianos más importante, especie de variante del problema de la personalidad. Para Angel, la vuelta a la infancia se verá, sin embargo realizada, pero en el instante de la muerte. En "Soledad", la situación final es casi idéntica. De modo que se trata de elegir entre la vida y la muerte más que entre dos formas de vida.

La división trágica del individuo es un tema más importante que el de la angustia de la muerte ya que para sobrevivir hay en primer lugar que vivir. Para ser siempre hay que ser, simplemente; ser uno mismo. Ahora bien, está claro que la imposibilidad de ser uno mismo es también la imposibilidad de ser.

"La imposibilidad de vivir de que es testimonio el teatro de Unamuno se funda sobre este desgarramiento de la personalidad, y más en particular en el propio desgarramiento del autor"(17)

El problema de la personalidad lleva junto a sí el de la realidad ontológica de las criaturas literarias. Para Unamuno el personaje de existencia histórica en nada se diferencia del personaje de ficción. "Ambos son el producto de una creación, de un sueño. Un sueño de Dios es el hombre. Un sueño del autor, el personaje". (18)

La personalidad de Unamuno es ante todo división. Desde el ángulo que se considere, Unamuno es conflicto interior, desgarramiento.

Las diversas formas de una misma individualidad toman más realidad concreta hasta encararse en seres diferentes o parcialmente diferentes.

El conflicto entre generaciones es también una forma del problema de la personalidad. "En el pasado que vuelve", este problema se plantea en el interior de una familia. Cada nieto es una especie de reencarnación de su abuelo; pero las generaciones sucesivas están en contradicción una con otra.

"Sombras de sueño" es un drama en el que Unamuno enfrenta a un individuo con su imagen literaria, es decir, a una persona consigo misma, una vez convertida en personaje literario.

Es una lucha del hombre con su sombra, del hombre con el ente de ficción, que tiene más fuerza que él y le vence en la conquista de la mujer amada.

“El otro” está dentro de la problemática cainita. Uno de los dos hermanos gemelos mató al “otro”, pero el que queda no puede decir quién fue el muerto y sin embargo éste siempre es el “otro” y no es que sea los dos hermanos a la vez, sino ninguno de los dos porque en un sentido, se ha matado a sí mismo.

En “El hermano Juan” o “El mundo es teatro”, el tema central de la obra es el del ser y su representación, o realidad frente a ficción. Don Juan nace representándose, y tiene que hacer su papel, llevarlo a cometido hasta el final e inclusive más allá de la muerte. Porque Juan se está preparando “a bien morir”. Y aquí entra el otro gran tema: la muerte. Don Juan sólo se casa con la muerte, es a Ella a quien espera a cada momento, con Ella son sus únicos desposorios.

Temas cómicos. En el sainete “La difunta”, Unamuno presenta a un amo que se casa con la criada, el episodio es visto por su lado cómico. Es una autoburla, los temas del amor, la soledad, y la muerte tratados como materia risible.

En la farsa “La princesa doña Lambra” el tema es el siguiente: Eugenio, arqueólogo y poeta, enamorado de una estatua que está en el sepulcro de una princesa, va a expresarle su amor y se encuentra de noche con la hermana del conserje, Sinforosa, que espera la vuelta de un novio que se le fue hace veinte años al

Paraguay. El cree que es la princesa resucitada, ella que es el novio, y el conserje que les sorprende, los obliga a casarse.

Técnica:

Nos encontramos en las obras dramáticas de Unamuno, una ausencia de elementos de relleno; son dramas esqueléticos, puras líneas que definen y desarrollan el problema, y esto es una actitud estética que obedece a un propósito, ya que existe un apasionado vivir del autor dentro de sus obras. Unamuno carga el acento de la acción sobre uno de sus personajes, al que suele animar con un pedazo o con el todo de su propio espíritu. Pero tan formidable carga espiritual en ese personaje hace que los demás se resientan de la vida. Ello comunica al conjunto un aire de ejercicio dialéctico. En el drama "Soledad", aparece un escritor teatral que resume los anhelos estéticos de su autor.

Es un teatro para el alma, sin conceder el menor lugar a los sentidos; a veces ni siquiera a la lógica. La impresión que ello produce es de torpeza y desaliño aunque es falsa puesto que es propósito deliberado del autor.

Existen ciertas dificultades para el espectador en la contemplación de los dramas unamunianos: en primer lugar las inherentes al tema siempre al vivo, y al que el alma ha de dedicar todas sus potencias, sin ningún alivio sensorial y en segundo lugar, se tiene que dar por buena la estética dramática de Unamuno, lo cual supone la renuncia a los hábitos del espectador o del lector de teatro.

Una de las dificultades técnicas mayores para el autor teatral es la justificación verosímil del movimiento de los personajes, el lograr que, con motivos plausibles, tales y cuales personajes convengan en la escena, en un momento dado. Unamuno resuelve el problema por vía directa, sin disimulo ni concesiones a la verosimilitud.

Los escritores "puros" han rehusado siempre el confidente, como recurso falso y antiartístico y han tratado de restaurar el procedimiento clásico del monólogo. Unamuno también se acogió a este antiguo sistema.

En el diálogo le molesta el empleo del verso. Unamuno se propone hacer que sus criaturas hablen con desnudez, sin adorno. Como los dramas unamunianos se desarrollan en una constante y violenta tensión emocional, esto supone una considerable dificultad para la elaboración del diálogo.

Unamuno, por su convencimiento coherente con su concepción total del drama, deja que sus personajes se desboquen desde el principio, hablando con frases entrecortadas y empleando con profusión abrumadora exclamaciones e interrogaciones exclamativas. Un clímax permanentemente sostenido origina fatiga y resta eficacia a los verdaderos momentos dramáticos.

En el teatro, el estilo de Unamuno es perfectamente homogéneo con el estilo de narrador o ensayista. Así, la misma reciedumbre y arritmia en la frase. O el mismo gusto por las voces po-

pulares con sabor de terruño y preñadas de significación. También en sus obras dramáticas se reconoce la afición de Unamuno por la distorsión de las palabras para hacerlas significar más: *matria, madre.*

Unamuno es un "novelista-ensayista-poeta" que escribe obras de teatro porque la transposición de la escena le permite expresar mejor su pensamiento. Ello disminuye ciertamente el valor escénico de la obra de Unamuno, sin impedir que ofrezca un gran interés por la intensidad que los problemas planteados alcanzan en la obra.

V. CONFLICTO DE LA PERSONALIDAD EN EL TEATRO DE UNAMUNO.

LA ESFINGE.

Introducción. Hay que proponerse en la vida algún fin para dárselo al universo.

Y este es en definitiva la constante búsqueda del hombre: una finalidad que englobe todas sus realidades y manifestaciones y encauce la lucha. Pero justamente aquí aparece la problemática, en el conocer bien a bien qué se es, para qué se lucha o para qué se debe luchar.

A lo largo de la literatura los conflictos de personalidad y de realización son constantes y casi podemos decir que centrales en su temática. Ser o no ser (Hamlet) y liberarse de la mediocridad después de un proceso de autoconocimiento para buscar el ideal (Quijote).

Siempre o generalmente, el conflicto se da en dos momentos: cuando se está en tinieblas y no se ha tenido la revelación de para qué se es, o para qué se sirve. Más tarde, cuando esta revelación ha llegado se presenta el: hasta qué punto va a chocar con los cánones establecidos y a enfrentarnos con una fuerte lucha sin cuartel.

Es decir. 1o. Búsqueda y logro del autoconocimiento. 2o. Logro de la autenticidad.

La hazaña de ser realmente el que se es, o de convertirse en lo que se es (hazaña de privilegiados) exige por una parte, el des-

cubrimiento de los rasgos esenciales bajo el acicate de la insatisfacción personal, social o religiosa.

Angel busca su camino, su verdad, su fe. Unamuno, en primera potencia, expresa su conflicto ante la verdad profunda de su problema religioso:

Angel; en primera instancia, cree en las falsas imágenes que los falsos espejos le ofrecían; la lucha por devolverle la "libertad" a un pueblo; la falsa imagen del arengador listo para encabezar, por su egocentrismo, un movimiento revolucionario; el falso espejo, un ideal falseado, cuyo verdadero fondo es la autoconsagración.

Unamuno, "combatir todo dogmatismo, alegando libertad" (19) con el falso espejo de una fe cuyo verdadero fondo es la soberbia.

Ambos quieren creer y no pueden. Dudan entre su verdadera autenticidad y su soberbia.

Argumento. Unamuno resume el argumento de "La esfinge" en la carta que le escribió a Angel Ganivet el 20 de noviembre de 1898: "Ahora estoy metido de hoz y de coz en un drama, que se llamará Gloria o paz o algo parecido. Es la lucha de una conciencia entre la atracción de la gloria de vivir en la historia, de transmitir el nombre a la posteridad, y el encanto de la paz, del sosiego, de vivir en la eternidad. Es un hombre que quiere creer y no puede; obsesionado por la nada de ultratumba, a quien persigue de continuo el espectro de la muerte. Está casado y sin hijos. Su mujer, descreída y ambiciosa, le impulsa a la acción;

a que le dé nombre ya que no hijos. Es un tribuno popular, jefe presunto de una revolución. Después de un gran triunfo oratorio y cuando más esperan de él, quema las naves, renuncia a su puesto escribiendo una carta que no admite arrepentimientos; a consecuencia de esto, su mujer, después de tratarle como a un loco, le abandona, le abandonan los amigos, y se refugia en casa de uno, el único fiel, a buscar paz y fe. El día de la revolución las turbas descubren su retiro, van allá, le motejan de traidor, quiere contenerlos y cae mortalmente herido. Entonces reaparece la mujer, a la que pide que le cante el canto de cuna para el sueño que no acaba". (20)

El argumento no es más que el esqueleto de la obra. Así lo advertía Unamuno a Ganivet en su carta: "como usted comprende, lo capital es el desarrollo, los incidentes y episodios" (21). Verdaderamente el argumento de "La esfinge" es la versión escénica del drama interior que aparece en su "Diario Intimo". La crisis personal de Unamuno convertida en vivencia literaria por medio del teatro. Emplea, para llevar su confesión a la escena una forma simbólica, alterando los hechos "externos" para acomodarlos a las exigencias de un propósito más profundo: la biografía de su conciencia. Hay momentos, sin embargo, en que se atiene muy de cerca, en cuanto a los detalles, a la exactitud histórica. (Lo explicaremos más tarde en la Significación).

Personajes. Doce personajes intervienen en la obra. Angel es la encarnación dramática del propio autor; los demás, apenas dibu-

jados, son figuras simbólicas que representan aspectos de la conciencia unamuniana.

Angel. Se nos presenta en primer plano con una radical egolatría, rasgo que Unamuno compartía con los hombres de su generación. Desde el Romanticismo se viene acentuando el crecimiento del "yo" y se intensifica hacia finales del siglo. El autor de "La esfinge" es un ejemplo radical de este fenómeno. Unamuno estaba consciente de su egocentrismo y lo manifiesta en un Angel también consciente.

Eufemia le dice a Angel: "Para ti no hay más fin que tú mismo. Convéncete, Angel, de que todo lo que sufres es un inmenso orgullo, un orgullo masculino, un egoísmo monstruoso; que estás completamente encanallado en ese culto a ti mismo, que tanto combates en otros. Como vives lleno de ti mismo, crees que en muriéndote tú se acaba el mundo y la muerte significa para ti la nada....." (22)

Angel, en esa lucha a la que ha entrado para alcanzar la autenticidad, confiesa su egocéntrica ansia de ser distinto a los demás, de singularizarse, de individualizarse por medio de la locura como característica del genio: "he pasado por lo más horrible; por creerme loco. Por lo menos lo fingía. Y todo... ¿por qué? ¿por qué crees que lo hacía, Felipe? Por intrigar al prójimo; por hacerme el interesante; por aquello de que la locura y el genio.....¡qué sé yo por qué! He vivido lleno de mí mismo....., en satánica soberbia" acto III esc. iii p. 281

Satánica soberbia: "el hombre que escoge para el protagonista, parece símbolo del ángel que se condenó por el más grave de los pecados, por querer igualarse a Dios" (23)

La soberbia es en Angel el común denominador de su realidad pasada. Se da cuenta de que hasta el empeño en humillarse puede ser un acto más de soberbia: "Tienes razón. Humillarse para ser ensalzado es refinada soberbia... ¿Y no hay acaso algo de satánico también en ponerse al borde del camino a hacerse el centro de interés compasivo de los transeúntes mostrándoles el gangrenoso muñón?" Acto III esc. iii P. 281

Por eso mismo, en esta toma de conciencia, empieza a vislumbrar que como consecuencia de su soberbia se encuentra en el más absoluto aislamiento, en la prisión del "yo" "Sociedad... Naturaleza..., tierra..., cielos..., mundos... ¡Qué grande todo! ¡Qué grande! ¡Qué inmensidad! Y yo perdido como una gota en este océano sin riberas... que me absorbe y anula... ¡Qué inmenso todo! Y yo solo... solo..., sin poder arrancarme a mí mismo... ¡Hay que acabar de una vez! "Acto II esc. x p. 268.

A estos rasgos - egocentrismo, exhibicionismo, y soberbia - se une otra característica muy unamuniana: una disposición agresiva; pues esta actitud corresponde a esos rasgos.

Así como el Unamuno que aparece en su Diario, Angel lucha por ser mejor, esto se ve en sus últimas relaciones con la tía Ramona; pero nota también la imposibilidad de ser sencillo: "Con dos alas se levanta el hombre de las cosas terrenas, que son

sencillez y pureza. ¡Sencillez y pureza! ¡Es imposible, sí, imposible! No puedo ser ya sencillo. Mi mismo impulso a la sencillez, de sencillo nada tiene; nada de pura mi aspiración a la pureza... ¡Ah, si pudiera este libro darme el espíritu que dejó ella en sus páginas, al posar su mirada sencilla y pura!”

Acto II esc. x p. 267

No puedo y tengo que. Ahí está la lucha, ése es el verdadero problema del personaje. Puesto que, en la medida en que triunfe, en esa medida empezará a resolver su conflicto y lograr la autenticidad. Destrozar esa compostura de las acciones, de las facciones, dejar de perseguir la gloria y la fama, ser puro y sencillo, afirmarse como instancia suprema por encima de la desgracia, del desprecio y aun de la muerte, tal es la trayectoria que hubiera deseado Unamuno para sí y para su personaje - éste lo logra como proyección del querer ser de aquél - y que va desde el inicio del autoconocimiento hasta la realización plena de lo que se es, de lo auténtico, aunque (como en este caso) pueda llevar a un final trágico.

Para este personaje de Unamuno - lo mismo que para sí mismo - la realización consiste en reformar la personalidad, afirmarla para resolver su conflicto religioso; en este caso - el de Angel, - el anhelo de reconquistar la fe de la infancia es una respuesta al ansia de reformar la personalidad: “Dios mío, ¿por qué mi alma no te crea en fuerza de fe? Quiero humillarme, ser como los sencillos, rezar como de niño, maquinalmente, por rutina... ¡Dame fuerzas, Dios mío, para que crea en Tí! Dame fuerzas para que

renunciando a mí mismo me encuentre al cabo en paz! Dame fuerzas para que humillándome doble mis rodillas y brote de mis labios la plegaria de la infancia..." A. I esc. ix p. 227

Unamuno insistirá en el poder creador de la fe, partiendo de su propia necesidad de creer: "Mira, Eufemia: la fe crea su objeto... En fuerza de desear algo logramos sacarlo de la nada... no es así? ¿Qué es Dios más que el deseo infinito, el supremo anhelo de la humanidad?" A. II esc. vi p. 250

Este trozo de diálogo entre Angel y su mujer nos pone frente a una de las ideas fundamentales que Unamuno elaborará, primero en el ensayo "La fe" que es de 1900, y luego en "Del sentimiento trágico de la vida". Unamuno forja su concepto de la fe "agónica", la fe que se alimenta de la incertidumbre, de una esperanza desesperada en un Dios que nos salve de la muerte: "Es la esperanza en Dios, esto es, el ardiente deseo de que haya un Dios que garantice la eternidad de la conciencia, lo que nos lleva a creer en El" (24) La fe es una fuerza volitiva; por lo tanto, "la fe en Dios consiste en crear a Dios; y como Dios es el que nos da la fe en El, es Dios el que se está creando a sí mismo de continuo en nosotros". (25) Esto significa "que llevamos a Dios dentro, como sustancia de lo que esperamos" (26) Pero no basta querer que Dios exista: "Crear en Dios es amarle y temerle con amor y se empieza por amarle aun antes de conocerle, y amándole es como se acaba por verle y descubrirle en todo". (27)

El Dios unamuniano no se alcanza "sin pasión de ánimo, sin congoja, sin incertidumbre, sin duda, sin la desesperación en el consuelo" (28); es el Dios de los atormentados. Por un lado, San Agustín: amor, interiorismo; por otro, Kierkegaard: angustia, desesperación. La fe "agónica" de Unamuno es una especie de rodeo, una forma de satisfacer su necesidad de Dios, una vez que sus intentos de volver a la fe tradicional habían fracasado. Por esta razón, interesa más como proyección de su propio problema personal que como tesis teológica.

Finalmente el personaje logrará su autenticidad no sólo mediante su verdadera libertad de actuar como él es y debe ser, sino consiguiendo la fe en Dios y consecuentemente en sí mismo; y propiciando la fe de Eufemia por medio de la toma de conciencia de una maternidad - tema constante de Unamuno - espiritual en ella.

La trayectoria del personaje se presenta simple dentro de su complejidad. Egocentrismo, exhibicionismo, soberbia; crisis ante la toma de conciencia, inicio de un autoconocimiento, situación en su realidad; búsqueda y camino hacia lo auténtico, la libertad personal a pesar del encuentro con la soledad, ansia de reencuentro de la fe infantil y verdadera liberación por medio de la muerte.

Eufemia. Por debajo del drama de Angel se va vislumbrando otro; el de Eufemia. La analogía entre este matrimonio y la experiencia personal de Unamuno sólo existe en un nivel simbólico: "las

dos mujeres que más influyeron en su espíritu, su madre y su esposa, se funden en el pensamiento unamuniano, convirtiéndose en refugio para el hombre-hijo" (29)

Eufemia ha transformado su hambre de maternidad en sed de gloria, pero no se ha liberado de los efectos; lo que la impulsa es verse sin hijos. Esta mujer, que a primera vista parecía una excepción entre las criaturas femeninas de Unamuno, está hecha de la misma sustancia que Fedra, Raquel, Soledad, Tula y las demás hembras atormentadas por el instinto de maternidad que aparecen en sus dramas y novelas.

En "La esfinge" el drama de la maternidad está subordinado al problema de la fe. Eufemia se convierte en la madre espiritual de Angel.

La obra culmina con el grito de "¡Hijo mío!" que antes había lanzado la propia mujer de don Miguel:

"Así..., así..., Eufemia..., así..., hijo..., ¡hijo tuyo! ¿No querías ser madre?; Y me tenías a mí, al niño de siempre..., a tu hijo..., a tu hijo enfermo... Ya te he hecho madre..., ¡mira el poder de la muerte...!" A. III esc. vi p. 293

"La muerte del protagonista, el hombre "exterior" - el Miguel del "escenario", que decía en el Diario - ha engendrado fruto en las entrañas de Eufemia, que ahora es madre, símbolo de paz y consuelo. Angel ha tenido que morir para que pueda nacer el hijo, el niño creyente que fue Unamuno. Es, para el autor, un morir simbólico para renacer a la esperanza de la fe" (30)

Así, esta mujer que se nos presenta en primera instancia como poseída por una ansia de gloria, sumergida en un mundo de valores casi materiales - si a la fama terrena puede llamarse así - que abandona el hogar porque no ve la posibilidad de esa gloria, finalmente se redime ante el sacrificio del ser amado, convirtiéndose en madre-esposa, y asimilándose a la fe del amado.

Felipe. Amigo íntimo, es la voz interior de Angel, su conciencia religiosa. Mientras los demás le empujan hacia la vida pública, Felipe es el único que intenta encauzarle por otra dirección: "Ten calma, Angel, y convierte tus pesares mismos en fuente de renovación. Huye de ese mundo en que te has metido y que acabará por agotar la fuente de tu vida íntima. Vete al campo; sumérgete en naturaleza libre; derrama en su serenidad tu espíritu; y luego, recogíendote en ti mismo, espera a Dios. Y si has de hacer algo, escribe allí en calma y con pureza de intención cuanto El te inspire. Es mejor que dejes un consuelo que bañe en adelante las almas de los que sufren, que no el que contribuyas a dar a una pobre muchedumbre una falsa libertad que convertirán en esclavitud muy pronto". A. I esc. vi p. 214

Felipe da forma al pensamiento íntimo de Angel suscitando su crisis y poniendo su realidad pasada en tela de juicio; presentando el único camino posible: el reencuentro con la fe y con sí mismo. "Cobardía es no entregarse cada uno a su propio natural, desoyendo la voz de la conciencia... ¿A qué te metes a querer redimir al prójimo, si tan necesitado te hallas de propia redención? Regérese cada cual y nos regeneraremos todos. Purifica tu vista y purificarás el mundo a tus ojos..." A. I esc. vi p. 215

Pero en vez de dejarse llevar por los consejos del "amigo", Angel decide que la solución está en salir de sí mismo, anegarse en las masas.

"Es ese monstruoso egoísmo lo que a todas horas me pone ante los ojos del espíritu el espectro de la muerte y tras ella el inmenso vacío eterno. Yo no soy nadie. Voy a anularme del todo, a perderme en la muchedumbre. Renunciando a sí mismo es como, encontrándome al cabo, hallaré esa paz que no consigo... ¡No soy nada!" A. I esc. vi p. 216

Es una fórmula falsa. Lo único que conseguirá es hundirse más en el abismo de la desesperación. Cuando se da cuenta de su error, renuncia a su cargo político.. Entonces descubre un nuevo sentido de la palabra "¡libertad!": "¡Libertad! Es lo que quiero: libertad de ser como por dentro me siento... ¡Libertad! ¡Verdadera libertad!" A. I esc. xii p. 234

No cabe duda que el interiorismo formaba parte constitucional de su disposición psíquica; era un rasgo inherente que la crisis había hecho resaltar tanto en Unamuno como en Angel y como recurso literario para el logro de su drama usará para este desdoblamiento de su interiorización, otro personaje, conciencia religiosa y salvadora: Felipe.

Eusebio. Expretendiente de Eufemia y médico de la familia; representa la ciencia positivista. El autor está condenando la concepción positivista de la vida que pretendía sustituir la religión por la ciencia. Inventa una intriga amorosa para dramati-

zar su ruptura con el positivismo filosófico en que se había formado, y que sembró en su espíritu la semilla de la incredulidad.

Joaquín, Nicolás y Pepe son compañeros políticos de Angel. Teodoro es el literato. Estos cuatro personajes forman una especie de coro; son fuerzas que arrastran a Angel hacia el escenario público y son las voces negativas que acicatearán el dilema.

Este dilema se presenta de manera sintética en el Acto II, escena ix. Teodoro quiere encaminar a Angel hacia la literatura: "También en esto conformo con usted, mal que le pese. En la labor de emancipar al pueblo puede sustituirlo cualquier otro, y hasta con ventaja. En cambio, si usted nos cuenta sus pesares y sabe expresar las tormentas de su alma, podría legarnos una obra que nos eleve a la vez que nos recree el espíritu..."p.259

El trozo que se reproduce a continuación muestra cómo la conciencia unamiana se desdobra en escena. Los personajes que forman parte en este diálogo representan los impulsos que luchan entre sí en el alma de Angel-Unamuno:

"Joaquín: Nada más humano que el deseo de dejar al morir algo nuestro que nos sobreviva...

Angel: Nuestro..., mío..., ¡mío no! ¡Cómo puede ser mía la gloria cuando yo no existo! ¡Sin mí no hay mío!

Nicolás: No hay que ser egoísta; hay que luchar por los demás.

Angel: No hay que...; hay que... ¡Todo precepto! Y los demás, ¿no mueren?

Nicolás: ¡Por la verdad; por la belleza; por el bien!

Angel: ¡Verdad!...¿Verdad de qué? ¿Qué belleza? ¿El bien de quién? Nunca os faltan nombres sonoros con que encubrir el vacío... Vanidad de vanidades, y todo vanidad!... Oh, déjame..., déjame..., no quiero morir... no..., no quiero..."A. II esc. ix p. 262

La raíz del problema está en ese afán de no morir, el deseo de salvarse de la nada que la crisis de 1897 le había puesto ante los ojos. Ese terror a la muerte arraigado en lo más hondo de su ser irracional le impulsa hacia la búsqueda de alguna forma de inmortalidad. De un lado siente el anhelo de sobrevivir en Dios, garantizador de la única salvación completamente satisfactoria; de otro lado, porque no puede aceptar intelectualmente, la solución que le brinda el catolicismo, le atrae la gloria humana. Durante el resto de su vida Unamuno se debatirá entre esos dos polos, el de la eternidad y el de la fama terrestre.

Martina. La criada es la fe popular, lo tradicional, lo inconsciente, la fe de un pueblo que ha nacido en ella pero que nunca se entera porque no le importa averiguar su génesis. Fe de los seres que viven de una manera espontánea, que para dirigirse a Dios sólo tienen las oraciones aprendidas en la niñez y para recurrir a El no buscan el hermoso lenguaje coloquial íntimamente popular sino el catolicismo. Sin embargo es una fe de almas ingenuas y por lo mismo, dentro de su realidad posiblemente válido. Esta fe le está vedada al intelectual y es por

ello por lo que Angel la admira, posiblemente también porque en primera instancia es la fe de la niñez, sin razonamiento alguno.

La desconfianza de Unamuno en los frutos de la razón le irá apartando del catolicismo ortodoxo, y su ideario religioso madurado en la época de la crisis, adquirirá un carácter personal.

Dos niños de seis y nueve años, hijos de Felipe, están incluidos en la lista de personajes: simbolizan la infancia religiosa de Unamuno.

La tía Ramona, hermana de la difunta madre de Eufemia, desempeña una función puramente mecánica. Unamuno la emplea para poner de relieve los esfuerzos que hace Angel para modificar su carácter.

Identificación con la problemática de Unamuno. "La esfinge" nos presenta la situación de un ser atormentado por la pérdida de Dios. El drama se reduce a la representación del proceso anímico mediante el cual el protagonista, va descubriendo que la salvación se halla en su propia interioridad. El proceso de búsqueda introspectiva toma la forma de un conflicto en la conciencia de Angel-Unamuno, una lucha entre el "yo" interior, el eterno, y el "yo" exterior, el temporal.

El conflicto más profundo de Unamuno - el drama de su personalidad - se reduce a una pugna entre su "yo" íntimo y verdadero, ateo, y un "yo" exterior y ficticio, hipócrita, un "yo" pseudo-religioso que ocultaba, hasta para él mismo a veces, su incredulidad.

Unamuno siempre está presente en sus dramas, en esta obra, claramente visible detrás del artificio literario, ocupa él, el centro de la escena. En todos los escritos unamunianos late el problema religioso; en "La esfinge" constituye la esencia misma de la obra. Esta pieza tiene su origen en la crisis espiritual que sufrió Unamuno en la primavera de 1897. "El Diario Intimo" nos ofrece una oportunidad magnífica para conocer aquella experiencia en sus facetas más íntimas porque en él, iba anotando los efectos inmediatos de la crisis.

Al iniciar su "Diario", don Miguel afirma que siempre había "Combatido todo dogmatismo, alegando libertad, pero en realidad por soberbia...", (31) Se acusa de egoísmo en los términos siguientes: "¿Qué han sido durante años las más de mis conversaciones? Murmuraciones... Yo era el centro del Universo". (32) En diversos momentos del "Diario", se pone en guardia sobre la posibilidad de que su conversión no sea más que una "comedia", una manera inconsciente de explotar su nueva fe para vanagloria: "Debo tener cuidado con no caer en la comedia de la conversión y que mis lágrimas no sean lágrimas teatrales" "Dame, Señor, sencillez. Que no represente la comedia de la conversión, ni la haga para espectáculo, sino para mí." (33)

Tal vez sin pensarlo entonces, estaba trazando el plan de "La esfinge". En el "Diario" se destacan dos notas que aparecen en la pieza: el desso de corregir la forma de ser y la voluntad de creer.

Se puede recurrir al epistolario para ampliar las noticias acerca de los acontecimientos de 1897. El estallido de la crisis había tenido lugar en marzo de 1897 y el 30 de octubre del mismo año le escribe a Juan Arzadun, comentándole como él, socialista teórico, ha venido a dar en las preocupaciones religiosas; explica que conserva sus ideales políticos pero reconoce que "lo malo del socialismo corriente es que se da como doctrina única y olvida que, tras el problema de la vida, viene el de la muerte" (34) En esta carta se presenta como el Unamuno de la conciencia religiosa que busca a Dios: "¡Me pasado por tantas angustias íntimas! Me han revuelto hasta lo hondo los eternos problemas, el de la propia salvación, sobre todo. Me he sentido al borde de la Nada inacabable, y he acabado por sentir que hay más medios de relacionarse con la realidad que la razón, que hay gracia y que hay fe, fe que al cabo se logra queriendo de veras creer" (35)

En una carta dirigida a Pedro Jiménez Ilundain, fechada el 3 de enero de 1898, Unamuno parece no haber variado su situación religiosa y se refiere ya concretamente a los incidentes de la primavera anterior:

"Me cogió la crisis de un modo violento y repentino, si bien hoy veo en mis escritos el desarrollo interior de ella. Entonces me refugié en la niñez de mi infancia, y comprendí la vida recogida, cuando al verme llorar se le escapó a mi mujer esta exclamación, viniendo a mí: "¡Hijo mío! "Entonces me llamó hijo. Me refugié en la niñez de mi infancia, algo melancólica

pero serena" (36)

Este eco de aquel grito maternal repercute a lo largo de su obra. La acción de "La esfinge" culmina en una escena basada en el episodio conyugal de 1897.

Unamuno se había imaginado que estaba recuperando la fe que perdió cuando era estudiante en Madrid. Más tarde se da cuenta de que su conversión fue falsa; aunque había sido sincera, fue ilusoria. Cuando la crisis ya pertenecía a su pasado espiritual, el 9 de mayo de 1900, le escribe a Leopoldo Alas ("Clarín") y recurre a la tercera persona para hablar de sí mismo, lo que pone de manifiesto lo distanciado que se sentía intelectual y emocionalmente de la conversión de 1897. "Es como si se estuviera refiriendo a otro, a un Miguel de Unamuno que pudo haber sido, un "ex-futuro", y es que ahora él era "otro". Aquél, creyendo haber hallado el camino de la salvación eterna, había querido salirse de la historia; éste, consciente de la decapitación sufrida, tendría que volver a lanzarse a ella". (37)

En dicha carta hace constar lo siguiente:

"Después de una crisis en que lloró más de una vez y hubiera sido un infierno a no tener mujer e hijos, creyó en realidad haber vuelto a la fe de su infancia, y aunque sin creer en realidad, empezó a practicar, hundiéndose en las devociones más rutinarias para sugerirse su propia infancia" (38)

Y esto es justamente el argumento de la obra, el punto de partida real para la Realidad Literaria que es el drama de Angel

vivido en el plano de la Literatura, consiguiendo todo aquello que su autor quiere para sí; viviendo en su personaje una problemática existencial con una solución que sólo existe en su "querer-ilusión" pero no en su "haber-realidad". Por eso es el arte poder de salvación; no manera de evadirse de la realidad sino posibilidad de vivir también otra realidad, proyectando el querer ser ante la insalvable imposibilidad de poder ser.

Significación.

Los símbolos más interesantes y reveladores a los que recurre el autor están esparcidos en los tres actos.

El ajedrez, símbolo del juego que es en sí la vida, los seres humanos piecillas movidas ya por la mano de su autor o por la de otra pieza que se atreve a erigirse en motor de las demás.

El espejo, reflejo del otro yo o del querer ser o simplemente de la conciencia espiritual - como en este caso - que marcará los momentos conflictivos y decisivos.

El retrato de la madre, otro espejo-reflejo tan fuerte como el anterior que regirá también la realidad del hijo.

Finalmente los pasajes bíblicos, El jardín del Edén, el árbol del bien y del mal, la expulsión del paraíso, que en definitiva son los decisivos para la recuperación de la fe mediante la evocación idealizada de la infancia.

En la escena octava del primer acto aparecen Angel y Eufemia jugando una partida de ajedrez. Unamuno traza una analogía con

el destino de los seres humanos, pieza sobre un tablero, movidas por una mano invisible:

“Es verdad: no veo una jugada, me lo impiden las piezas. ¡Y pensar que todo el interés que ponemos en el juego de la vida no es más que el de este juego! Pensar que nos embarque tanto el evitar que se mate a un rey o el matarlo; ¡a una piececilla de boj torneado! Ganarán la partida unos u otros, blancos o negros, e irán luego confundidos a la misma caja para recomenzar otra vez, y otra. ¿Y la utilidad final? ¡Divertirnos, matar el tiempo! ¿No estaremos los hombres con nuestras luchas matando la eternidad a un Ser Supremo que con nosotros juegue?...”(39)

Si la vida no es más que un juego, para el que está consciente de ello, la existencia parece carecer de sentido y este juego consciente se convierte en un hacer el juego a su vez a quien lo realiza en primera instancia.

En la siguiente pregunta de Angel se encuentra contenido uno de los temas de la problemática existencial de Unamuno:

“¿Quién sabe si estas piezas tienen alguna oscura conciencia y se creen libres y meditan en el plan providencial de sus movimientos?” A. I. esc. viii p. 223

En Unamuno la alegoría del ajedrez no es destacar la función niveladora de la muerte sino dar expresión metafórica a la ilusoria noción de independencia del hombre con respecto a la Divinidad. La escena del ajedrez es una prefiguración del concep-

to unamuniano de la vida como representación. La metáfora "el mundo es teatro" late en "Soledad", es repetitiva en su obra alcanzando máxima realización en "El hermano Juan", donde aparece como subtítulo de la obra.

Uno de los momentos más logrados de todo el teatro unamuniano es la última escena del acto primero. Desdoblamiento de la personalidad, donde se convierte en espectador de su propia persona: "(En los paseos por la estancia pasa frente al espejo, y ahora, al aproximarse a él cabisbajo, vislumbra de pronto su propia imagen como una sombra extraña y se detiene ante ella sobrecogido. Levanta la vista al espejo y se contempla un momento. Acércase en seguida a él, y cuando está como en entrevista con su propia imagen, se llama en voz queda:) ¡Angell! ¡Angell! (Momento de recogimiento, tras el cual se pasa la mano por la frente, como ahuyentando una pesadilla, carraspea, se mira y palpa disimuladamente, avergonzado, y dice:)... ¿Sombra?... ¡No!... ¡No!... ¡vivo!... (De pronto, sintiendo una violenta palpitación, lanza un gemido y se lleva la mano al pecho, diciendo: ¡Pobrecillo! ¡Cómo trabajas! Sin descanso: Tú velas, mientras éste (Pasándose la mano por la frente) duerme, y si hay peligro, con tus latidos le despiertas. No me cabe en el pecho, ¡pobrecillo! Quieres latir en todo y con todo; palpitar con el universo entero; recibir y devolver su savia eterna, la que viene de los infinitos mundos y a ellos vuelve." p.236

Es una experiencia que tiene base histórica en la vida de Una-

munero. En una parte de su Diario, relata lo siguiente: "Yo recuerdo haberme quedado alguna vez mirándome al espejo hasta desdoblarme y ver mi propia imagen como un sujeto extraño, y una vez en que estando así pronuncié mi propio nombre lo oí como voz extraña que me llamaba, y me sobrecogí todo como si sintiera el abismo de la nada y me sintiera una vana sombra pasajera". (40)

El espejo es un motivo central en su teatro. El espejo puede ser la mirada, los ojos de un personaje, como acontece en "La venda"; en "El pasado que vuelve" es, por una parte, la sensación de verse duplicado en un descendiente - el abuelo en el nieto -, y por otra, la de encontrarse frente al que pudimos haber sido; en "Sombras de sueño" es el drama del hombre ante su personalidad histórica; en "El otro" la imagen se ha desprendido del espejo para confundirse con el protagonista y en "El hermano Juan" el personaje principal, leyenda encarnada, no es más que un reflejo de sí mismo: sólo existe en función de contemplarse y ser contemplado por los demás.

El espejo sirve para simbolizar la conciencia desdoblada del que se siente actor y espectador de su propio vivir. Es lo que ocurre a Angel:

"No hago más que representar un papel, Felipe; me paso la vida contemplándome, hecho teatro de mí mismo" A. I. esc. vi p. 215

Hay algo aun más importante en el recurso del espejo: representa la pérdida de la seguridad de la conciencia con respecto a

la propia identidad. La experiencia equivale a una desintegración de la conciencia.

Otro objeto - "espejo" también -, el retrato de la madre de Angel, va a cobrar significado dramático. Todo el segundo acto está dominado por el cuadro que cuelga de la pared:

"¿Ves ese cuadro? Parece que me mira mi madre desde más allá de la tumba, desde el misterio silencioso...". A. II esc. vi p. 250

La influencia de la madre de Unamuno fue decisiva en su personalidad; su pensamiento tiende a girar en torno a la figura maternal.

Como su creador, Angel está obsesionado con la idea del suicidio. Es un suicida en potencia como tantos otros personajes unamunianos, muchos de los cuales sí llevan a cabo el impulso destructivo. Convencido de que no le queda otra alternativa, saca una pistola, pero se detiene al oír una melodía que el vecino está tocando al piano: el Pietà, Signore, de Stradella.

"¡Oh, qué oleadas levantó en un tiempo en mi corazón ese canto! ¡Cómo se henchía a sus acentos! ¡Piedad, Señor!" A. II esc. xii p. 268

La madre le salva, se convierte en refugio, en guía, consuelo; pero es también amante, mujer, fémica. Yocasta espiritual, madre y amante, sendero y meta; y forma única de recuperar la fe.

La escena tercera del último acto revela verdadera emoción lí-

rica. La evocación que hace Angel de su infancia es una idealización de la experiencia de don Miguel.

Angel relata un incidente que aparentemente le había ocurrido al mismo Unamuno, y que le hizo pensar en la vocación religiosa: "¡El porvenir! ¡El porvenir! ¿Qué habrá en él? Tú sabes que jamás me deja el terrible espectro de la nada; pero lo que no sabes es un suceso, no sé si providencial o extraño, que me ocurrió siendo niño. Escucha. Quise consultar mi porvenir y una mañana, después de purificar a mi conciencia y puesto de rodillas, abrí al azar los evangelios y puse el dedo sobre aquellas palabras que dicen: "Id y predicad el Evangelio a todas las naciones". Quedé pensativo y sin decidirme; empecé a rumiarlo, y acordé pedir aclaración al Espíritu. Y otra mañana, con igual recogimiento y solemnidad, latíendome el pecho, volví a abrir el texto para leer aquello que el ciego curado dijo a los fariseos: "Ya os lo dije y no me oísteis, ¿por qué queréis saberlo otra vez?" p. 280

Unamuno no dirigió sus pasos hacia la Iglesia, sino que se marchó a estudiar a Madrid. El estudiante Miguel de Unamuno, bebiendo en las aguas filosóficas del positivismo así como en lo que había de racionalismo en la ideología krausista, comienza a racionalizar su fe, con el inevitable resultado de que se va tornando escéptico:

"Sí, hay que hacerse niño para entrar en el reino de los cielos. Pero tú sabes cómo me perdió la ciudad. A ella vine; a devorar libros. ¡Ah, mis primeros tiempos de ciudad! ¡Cuántas veces ocul-

to en un rincón de la vieja catedral y vibrando cual débil junco a los sonidos del órgano me sumía en un mar de vaguedades! Enjambres de larvas de ideas surgían en mi conciencia entonces como por ensalmo, y cual arrastradas de un viento por la pastosa y solemne voz del órgano formaban una nube que me cubría el espíritu y en que parecía palpitar pidiendo libertad un mundo entero..." (41)

Como hemos tratado de demostrar, el Unamuno de "La esfinge" es la proyección que parte de un momento de su realidad vital y que poco a poco, revelándose, concretizándose se nos va dando en su "yo" interno personal para finalizar no en el Angel-Unamuno sino en el Angel literario - querer ser de Unamuno. El personaje entonces toma vida propia mediante ese poder que le da su autor y que paradójicamente lo deja a él atrás en sus propios deseos de realización.

LA VENDA.

Introducción. "La venda" también, responde a la crisis unamuniana de 1897. Esto lo confirma el testimonio del propio autor, además de la temática y la época en que la obra fue engendrada.

"La venda" es un drama simbólico en un acto y dos cuadros, gira en torno al conflicto entre razón y fe, motor de la angustia religiosa de Unamuno. Contrapuestos ambos pero en definitiva dependiendo uno del otro y dejando entrever o inclinándose por el segundo aunque con la conciencia de que para una realización humana deben marchar indivisibles.

Argumento. El primer cuadro transcurre en una calle de una vieja ciudad provinciana. Don Pedro y don Juan discuten sobre la verdad y la ilusión, la razón y la fe. De pronto se acerca una mujer, Marfa, palpando el aire con las manos, como aterrorizada y sin saber a dónde va. Pide un bastón y don Juan le da el suyo. La mujer saca un pañuelo y se venda los ojos para "ver" mejor el camino. Marfa se marcha, segura ahora en sus pasos, en busca de su padre, que está gravemente enfermo. Una vecina, la señora Eugenia, les explica a los dos caballeros que Marfa era ciega; recorre toda la ciudad con su bastón, sin perderse nunca. Hace un año que se casó y casi todos los días acude a casa de su padre, en un barrio en las afueras de la ciudad. Por la criada de Marfa nos enteramos de que ésta nació ciega, pero acaba de recobrar la vista en una operación.

Marfa se hallaba en casa, acostumbrándose a la luz, alguien le

avisa que su padre se está muriendo. María se lanza a la calle haciendo caso omiso de las indicaciones del médico y de los esfuerzos de la criada por detenerla. Don Juan y don Pedro emprenden de nuevo su diálogo y siguen caminando. La vecina y la criada se quedan hablando sobre el caso de María.

El cuadro segundo tiene lugar en el interior de la casa del padre de María. El anciano sabe que se muere, a pesar de que su otra hija, Marta, procura ocultárselo. No quiere morir sin haberse contemplado en los ojos sanos de la recién curada.

Llega José el marido de María. El también se empeña en no decirle la verdad al enfermo acerca de la gravedad de su estado, pues ambos consideran que es mejor "que se muera sin saberlo". Marta y su cuñado creen que no sería conveniente que viniera María. No saben que está en camino. Pero entra María, trae la venda puesta. El padre le pide que se la quite, pero ella prefiere mantener los ojos vendados. Tampoco hace caso de la hermana que insiste en lo mismo. Aparece la criada con el niño de María en brazos. La madre lo toma y se lo pone al abuelo en el regazo. Con un gesto brusco y repentino, Marta le arranca la venda de los ojos a su hermana. Padre e hija se miran cara a cara despavoridos. La impresión es demasiado fuerte para ambos y el enfermo, se deja caer en el sillón exánime. María, tocándole una mano, exclama, "¡Oh, fría, fría!... Ha muerto; ¡Padre! ¡Padre!... No me oye... Ni me ve... ¡Padre! ¡Hijo, voy, no llores!... ¡Padre!... ¡La venda, la venda otra vez! ¡No quiero volver a ver!" p. 324

Pues sólo sus ojos le han servido para ver a su padre muerto. Nos volvemos a encontrar ante una proyección del drama religioso personal de Unamuno: el recurso de la venda corresponde a su anhelo de volver a la fe de la infancia, que si bien se simboliza por una venda, no son necesarios los ojos del cuerpo o sea la razón para el conocimiento del padre.

Los personajes de "La venda" son símbolos personificados que expresan el pensar y el sentir del autor.

Personajes y símbolos.

El diálogo entre don Pedro y don Juan constituye un prólogo a la obra. Es un recurso - un "monodialogo" - que emplea el autor para plantear en un nivel abstracto lo que luego se va a dramatizar. Sirve para exponer los temas y orientar al público. El primer tema que aparece es la verdad pero contrapuesta a la ilusión, matándola cuando ésta puede ser más positiva:

"Don Pedro: ¡Pues lo dicho, no, nada de ilusiones! Al pueblo debemos darle siempre la verdad, toda la verdad, la pura verdad, y sea luego lo que fuere.

Don Juan: ¿Y si la verdad le mata y la ilusión le vivifica?

Don Pedro: Aún así. El que a manos de la verdad muere, bien muerto está, créemelo.

Don Juan: Pero es que hay que vivir...

Don Pedro: ¡Para conocer la verdad y servirla! La verdad es vida.

Don Juan: Digamos más bien: la vida es verdad" p. 299

Y aquí se introduce ya el conflicto, más bien la problemática. Si la verdad que matará a la ilusión será más válida por el solo hecho de ser valor o si por convertirse en asesina pierda su primitiva capacidad para convertirse en negativa.

Iris M. Zavala sostiene que hay una intención simbólica detrás de los nombres Pedro y Juan, que se trata de una alusión a los dos apóstoles de Cristo.

Pedro y Juan suelen siempre estar juntos. De todos los apóstoles, Juan es el predilecto de Cristo, el discípulo amado. Juan es todo amor y confianza en el Maestro. Es natural, por tanto, que se preste a ser el símbolo de la fe. Los Evangelios nos revelan que la fe de Pedro tiende a ser incierta, al menos durante la vida de Cristo. No es que Pedro no crea; cree, pero su fe requiere un apoyo en lo "real", en lo que la razón le muestra como plausible.

"Para Unamuno Juan es la esencia del espíritu evangélico, mientras que tiende a ver en Pedro el símbolo de la Iglesia de Roma. Juan: la esperanza en Cristo, la fe viva; Pedro: el dogmatismo teológico, la fe subordinada a la razón". (42)

La oposición entre razón y fe, que establece Unamuno en "Del sentimiento trágico de la vida", se encarna en estos dos personajes. En su ensayo afirma: "Todo lo vital es irracional y todo lo racional es antivital, porque la razón es esencialmente escéptica" (43) El escepticismo de la razón se pone de mani-

fiesto en la reacción de don Pedro a María cuyo comportamiento en la calle (el hecho de vendarse los ojos, etc.) le parece síntoma de locura. Don Juan, en cambio, le entrega sin vacilar el bastón que ella necesita y no tardará en captar el significado de la venda una vez que se entera de la historia de la ciega.

“Don Juan: (a don Pedro) Mira, mira lo de la venda; ahora me lo explico. Se encontró en un mundo que no conocía de vista. Para ir a su padre no sabía otro camino que el de las tinieblas. ¡Qué razón tenía al decir que se vendaba los ojos para mejor ver su camino! Y ahora volvamos a lo de la ilusión y la verdad pura, a lo de la razón y la fe”. p. 305

Frente a la intuición de don Juan, el escepticismo de don Pedro: son dos contrarios que se complementan.

El imperativo de la inteligencia es descubrir la verdad, sin preocuparse de las consecuencias; la misión de la fe es sostener nuestra esperanza en la salvación eterna.

Para don Pedro, vivir consiste en someterse a la razón: “Se vive por la razón, amigo Juan; la razón nos revela el secreto del mundo, la razón nos hace obrar...” p. 300

Para don Juan luchar contra la lógica en nombre de la fe es lo que más importa: “La fe, la fe es la que nos da la vida; por la fe vivimos, la fe nos da el sentido de la vida, nos da a Dios”. p. 300

La ceguera de Marfa es simbólica, al recobrar la vista sale del mundo de la fe para entrar en la "luz" del intelectualismo. Su "curación" equivale a la pérdida de la fe sufrida por Unamuno al intentar racionalizar sus creencias.

El conflicto razón-fe se expresa en dos planos: en el abstracto, don Pedro y don Juan; en el real y concreto, Marta y Marfa.

En la tradición patrística Marta representa la vida activa; Marfa la vida contemplativa. Ello proviene de que mientras la primera se entregaba a los quehaceres domésticos, la segunda, sentada a los pies del Señor, escuchaba sus palabras.

Unamuno contrapone a las dos hermanas: Marta es la "juiciosa y razonable", Marfa es la "cédula y confiada". Marta es, como don Pedro, símbolo de la razón: en ella se funden el escepticismo y la "fe" en la ciencia. Es la antítesis del sentimiento religioso. Marta considera que la curación de su hermana es una maravilla de la ciencia médica, lo cual provoca la siguiente exclamación del padre: "¡Milagro eterno es la obra de Dios!" p. 312

El matrimonio estéril de Marta se contrasta con la unión fecunda de Marfa. Marfa es la verdadera madre: sólo la fe puede ser fecunda; la razón es estéril. Y Marta sólo es fecunda en relación a su amor y cuidado al padre y a la hermana ciega.

El anciano se está muriendo, y Marta le prepara caldos y le obliga a tomar la medicina que le ha recetado el médico. El empeño.

principal de Marta es evitar que el enfermo se entere de que está al borde de la muerte: "El médico y tú, Marta, no hacéis sino tratar de engañarme." p. 309

María es la fe, la que le da vida. Ella también negará que su padre se muere, pero no mintiéndole, sino con una dolorosa protesta: "¡Pues yo no quiero que te mueras, padre!" p. 317

Es la protesta irracional del sentimiento.

Marta dirá: "No se debe hablar de la muerte, y menos a moribundos". p. 317

La actitud de Marta se explica porque la razón es incapaz de consolarnos ante la perspectiva de la nada. Pero también es muy revelador y sólo lo deja entrever Unamuno, el que si por una parte la fe de María da vida, ella con la verdad de su videncia traerá la muerte del padre impresionado ante sus ojos.

Y la problemática subsiste, la fe puede bastar pero la verdad, sinónimo aquí de realidad, no basta para conseguir la vida; la ilusión puede, y en este caso, es más válida para la perfecta consecución de aquélla. En la medida que la ilusión falta, llegando la verdad sobreviene el caos quedando sólo un deseo inmenso y ya irremediable de volverse atrás.

En "Del sentimiento trágico de la vida", Unamuno nos dice: "Razón y fe son dos enemigos que no pueden sostenerse el uno sin el otro. Lo irracional pide ser racionalizado, y la razón sólo puede operar sobre lo irracional. Tienen que apoyarse uno en otro

y asociarse. Pero asociarse en lucha, ya que la lucha es un modo de asociación". (44)

La dependencia mutua de estas dos fuerzas antagónicas, razón y fe, se subraya en las relaciones entre Marta y María:

"Marta: Vaya, hermana, conformémonos con lo inevitable. (Abrazanse) Pero quítate eso, por Dios. (Intenta quitar-selo).

María: No, no, déjamela... conformémonos, hermana.

Marta: (A José) Así acaban siempre estas trifulcas entre nos-
otras.

José: Para volver a empezar.

Marta: ¡Es claro! Es nuestra manera de querernos..." p. 321

Este abrazo simbólico es la base del sentimiento trágico de la vida, ya que "en el fondo del abismo se encuentran la desesperación sentimental y volitiva y el escepticismo racional frente a frente, y se abrazan como hermanos. Y va a ser de este abrazo, abrazo trágico, es decir, entrañablemente amoroso, de donde va a brotar manantial de vida, de una vida seria y terrible. El escepticismo, la incertidumbre, última posición a que llega la razón ejerciendo su análisis sobre sí misma, sobre su propia ve-
lidez, es el fundamento sobre el que la desesperación del senti-
miento vital ha de fundar su esperanza". (45)

En "La venda", el padre es el símbolo de Dios. Cuando se ve con-
templado en los ojos de María, ahora invadidos por la luz de la
razón, él es el que se muere. La explicación la hallamos en

"Del sentimiento trágico de la vida":

"Y es que al Dios vivo, al Dios humano, no se llega por camino de razón, sino por camino de amor y sufrimiento. La razón nos aparta más bien de El. No es posible conocerle para luego amarle; hay que empezar por amarle, por anhelarle, por tener hambre de El, antes de conocerle. El conocimiento de Dios procede del amor a Dios, y es un conocimiento que poco o nada tiene de racional. Porque Dios es indefinible. Querer definir a Dios es pretender limitarle en nuestra mente; matarle. En cuanto tratamos de definirle, nos surge la nada." (46)

Es lo que aconteció a Unamuno al racionalizar su fe:

"Mientras peregriné por los campos de la razón a busca de Dios, no pude encontrarle porque la idea de Dios no me engañaba, ni pude tomar por Dios a una idea, y fue entonces, cuando erraba por los páramos del racionalismo, cuando me dije que no debemos buscar más consuelo que la verdad, llamando así a la razón, sin que por eso me consolara. Pero al ir hundiéndome en el escepticismo racional de una parte y en la desesperación sentimental de otra, se me encendió el hambre de Dios, y el ahogo de espíritu me hizo sentir, con su falta, su realidad. Y quise que haya Dios, que exista Dios. Y Dios no existe, sino que más bien sobre-existe, y está sustentando nuestra existencia existiéndonos." (47)

Como el Unamuno de la crisis de 1897, Marfa quiere volver a las "tinieblas" - la fe de la infancia o la "ilusión" -, y es dema-

siado tarde. La restauración de la vista - representación simbólica del intelectualismo que padeció don Miguel - ha tenido consecuencias que ya no se podrán alterar. "El padre - el Dios en que confiaba el joven Unamuno - ha muerto, pero queda el niño, el hijo de María y José. El, el Cristo histórico del Evangelio, se convertirá para Unamuno en el símbolo vivo de nuestra esperanza de salvación". (48)

Consideraciones. En ese constante deseo de Unamuno de convertir la problemática existencial en realidades Literarias - deseo de todo verdadero escritor y en definitiva principal quehacer de la literatura - crea este drama por demás revelador tanto de su crisis de fe como de su constante quehacer filosófico. Los símbolos y situaciones simbólicas son por demás reveladores: la fe primitiva, la infantil; el conocimiento de la razón por medio de la luz de los ojos; la representación de la polémica Pedro-Juan-razón-fe; la venda-invidencia-fe, preferida a la luz-videncia-razón porque esta última en definitiva sólo lleva - en la obra - a un conocimiento errado de la verdadera realidad eterna o vital del padre. Cuando se razona a Dios, éste muere. La obra se logra en cuanto a drama: acción y representación y en cuanto a simbología, representación de problemática de existencia y por lo mismo filosófica.

EL PASADO QUE VUELVE.

Introducción. La gran preocupación de Unamuno es la inmortalidad del ser individual, preocupación que le lleva a plantearse, desde distintas perspectivas, el problema de la personalidad.

En "El pasado que vuelve" el tema ofrece dos dimensiones: en primer término, la relación entre ascendientes y descendientes, nuestra perduración a través de las generaciones; en segundo término, íntimamente unido al anterior, la continuidad e identidad de la personalidad en la propia conciencia.

La relación entre ascendientes y descendientes es también preocupación fija de Unamuno; ese perpetuarse en los hijos es una constante humana ya que por otra parte es la única forma biológica de quedar vivo para siempre. Pero el problema no sólo radica en perpetuar la especie sino sobre todo el carácter, la personalidad y estar consciente de que se deja en esa especie el otro yo, el que se es. En este caso, tanto se desea la continuidad del idealismo (Víctor), como la del materialismo (Matías). En ambos hay la desesperanza porque sus hijos no son su reflejo, y sólo uno(dentro de la obra), logra la proyección en el nieto.

Argumento. Unamuno traza un boceto de la obra en una carta fechada el 4 de enero de 1910, dirigida a Francisco Antón:

"En el drama en que ahora trabajo el protagonista, joven entusiasta, utopista y radical, hijo de un usurero, tiene en el primer acto veinticinco años y lucha con su padre, a quien echa en

cara su sordidez e inhumanidad. Acaba marchándose a una revolución. En el segundo acto tiene cuarenta y cinco años, es un desengañado escéptico y tiene un hijo en quien se reproduce su padre. El hijo le inculpa sus liberalidades, y él le dice que es para rescatar culpas del abuelo. En el tercer acto tiene sesenta y cinco años y se ve reproducido en su nieto, que es la resurrección de su mocedad. Azuza al nieto contra su padre. Esto me sirve para escenas en que un viejo está en coloquio consigo mismo, tal como era de joven: un caso de desdoblamiento de edad. Cada uno de los que vamos siendo mata al de la víspera. El viejo y el mozo se unen contra el padre, que reproduce a su vez al difunto bisabuelo. Son cuatro generaciones de cualidades alternantes". (49)

Personajes. "El pasado que vuelve" es la pieza unamuniana que más personajes contiene: dieciséis. Desfilan cuatro generaciones: Matías Rodero, el bisabuelo; Víctor Rodero y Landeta, su hijo; Federico Rodero y López, su nieto, y Víctor Rodero y Salcedo, su bisnieto. En el primer acto, don Matías representa cincuenta años, y su hijo Víctor, veinticuatro. En el segundo acto, éste representa cincuenta años, y su hijo Federico, veintitrés. En el tercer acto, Víctor representa setenta y cinco años; su hijo Federico, cuarenta y ocho y su nieto Víctor, veintidós.

Don Matías. Es la figura capital aunque sólo aparezca en el primer acto. Una insaciable sed de riquezas le impulsa a amasar

dinero: "Doña María: ¡Cuántas veces le he dicho que deje este negocio, que ya somos bastante ricos..., que esto es ya tentar a Dios...; y él insaciable, insaciable! ¡Y no es por el dinero, no; es por el goce de ganarlo! ¡Qué vida, Dios mío! " A. I esc. iii p. 472

Don Matías es un individuo que se ha hecho a pulso. El oficio de prestamista le ha producido una gran fortuna, que considera su "obra de arte"; no olvida sus antecedentes sociales, es la clave de su psicología. Lo afectivo toma en el usurero, la forma de amor paternal. La tragedia de don Matías estriba en que Víctor repudia los valores del padre.

Don Matías y Víctor son dos temperamentos opuestos: el padre es indiferente al sufrimiento ajeno, materialista; el hijo es generoso, espiritual. El uno es un idealista, el otro es un "hombre de negocios". Para el usurero, la Humanidad se divide en dos categorías: ricos y pobres. El dinero es la medida de la persona: saber hacerlo es el máximo talento. A pesar de su cinismo, siente la necesidad de justificarse ante su familia. Es un prestamista honrado, no engaña a nadie. Eso sí, presta al más alto interés posible, exige buenas garantías, y si un cliente no puede pagarle, le aniquila sin piedad.

Como concibe la vida en términos materiales, se opone a que Víctor se case con Amalia, una muchacha pobre. Todo su afán está en que el hijo disfrute de los privilegios sociales y económicos que él no tuvo.

El lado humano de don Matías se revela cuando Víctor decide abandonar el hogar paterno: "Te perdono, y esta casa te queda abierta y, a pesar de todo, abierto mi corazón, y hasta mi bolsa." A. I. esc. x p. 498

El terrible prestamista se convierte en figura patética: "He procurado hacerme fuerte; he representado mi papel; me he mantenido con dignidad en mi puesto; no he cedido..., no he cedido... Y se me va... (Se sienta sollozando) ¡Y yo que lo hacía todo por él... por él..., por librarle de esas miserias que yo exploto, porque él no tenga que acudir un día a otro..., a otro... usurero! A. I. esc. xi p. 500

El hecho de que don Matías sea capaz de inspirarnos compasión debe señalarse como un acierto dramático. Lo que no siente el usurero es remordimiento; no está dispuesto a renunciar a tan lucrativo negocio. Persiste en la convicción de que sus clientes le necesitan, que él tiene la obligación de remediarlos; es su deuda de honor. El carácter de don Matías es inalterable: lleva la usura en lo más hondo de su ser.

Víctor lo. Es el protagonista del drama. Interviene en todos los actos. Aparece como hijo, como padre y como abuelo.

El joven que en el primer acto se marcha a dirigir un periódico socialista se revela contra todo lo que representa el mundo de su padre. El día de la ruptura definitiva expresa así a un amigo: "No puedo soportar más esto, Alberto. Hoy mismo, hace poco,

me encontré con una de las víctimas de mi padre, con una de sus moscas, y sentí todo el asco de esta indecente telaraña en que vivo..." A. I esc. vii p. 479

Rechaza el dinero de su padre porque es dinero de origen sucio, riquezas acumuladas a base de crímenes: "Crímenes, sí, padre, crímenes. Lo que me como me sabe a lágrimas y maldiciones." A. I esc. ix p. 491

Víctor insiste en que el padre devuelva todas sus ganancias como condición para quedarse. Ni uno ni otro ceden. El hijo renuncia a las comodidades que supone la fortuna paterna para lanzarse de lleno a la causa revolucionaria. Jamás podrá liberarse de la tiranía psicológica de su padre, cuya sombra le perseguirá desde la tumba.

Todo hombre lleva al padre-antagonista dentro: "Es con las almas de nuestros padres con las que más tenemos que pelear! Nuestra alma es un cementerio de antepasados, pero esos muertos resucitan y nos asedian con su muerte!" A. II esc. iv p. 518

Así como ve en su padre una persona detestable, la madre es para Víctor todo lo contrario: "Mi madre es como Dios, su mirada es pura" A. I esc. xiii p. 507

Doña María Landeta de Rodero es la antítesis de su marido: es todo compasión, amor, bondad. Es con la línea materna que Víctor se identifica: "no, no soy Rodero; yo soy Landeta... Como mi madre... A. II esc. iv p. 516

No es extraño que se case con Amalia, pues ella reúne las mismas cualidades espirituales que doña María. A pesar de todo, Víctor tiene rasgos en común con el usurero. De ahí que el choque, primero con el padre, y luego con Federico, sea inevitable. Le dice doña María a Víctor: "Eres implacable, eres duro, más heredado de él". A. I esc. iv p. 474

Cuando Víctor persiste en marcharse, la madre hace la siguiente observación: "Mira, hijo: creo que en todo esto entra por mucho tu amor propio y respetos humanos. La caridad consiste en comprender las faltas de nuestros prójimos..." A. I esc. iv p. 475

Años más tarde, será Amalia la que reprochará en términos parecidos; "¿Y no has pensado, Víctor, si en lo que hiciste con tu padre y en lo que ahora has hecho con tu hijo, no entra por algo la soberbia? Eres bueno, sí, bueno; pero quieres que todos piensen como tú, que todos obren como tú. Te falta caridad".

A. II esc. viii p. 539

Unamuno parece estar pensando en sí mismo al recalcar estos aspectos negativos del carácter del protagonista. Los comentarios de las dos mujeres recuerdan ciertos momentos de "La esfinge".

Porque ya se va haciendo esencial para Unamuno (como se ve en toda su obra) La identificación plena madre-esposa y se vale de un juego de espejos y correlativos para lograrlo, no sólo con los personajes femeninos sino aun más con los masculinos.

Transcurren unos veinticinco años entre los dos primeros actos.

Nos enteramos de que Víctor y Amalia vivieron modestamente durante largo tiempo.

Amalia le dice a su hijo: "Y aquellos años de privaciones y estrecheces, mientras tu padre, reñido con el suyo, peleaba con la fortuna, fueron años de paz doméstica y de dicha; tú lo sabes bien. Verdad es que tú, gracias a tu abuela, a quien no quisimos contrariar - ;era una santa! -, conociste las abundancias de casa de tu abuelo..." A. II esc. i p. 510

Víctor ha acumulado una pequeña fortuna propia, con la cual socorre a los necesitados: Víctor le dice a Federico: "No hago sino expiar, en lo posible, los..., los..., los crímenes de tu abuelo; sí, sus crímenes..." A. II esc. iv p. 517

El hijo se opone a la filantropía del padre, pues teme por la fortuna que heredó del abuelo, y que aun no está en sus manos. Víctor, exaltado, no tolera que su hijo le pida cuentas, y después de asegurarle que la herencia le será entregada el mismo día que cumpla la edad necesaria, le obliga a irse de la casa.

Amalia, como antes lo había intentado doña María años atrás, se esfuerza por reconciliar a padre e hijo. Federico está convencido de que debe marcharse, sus palabras al salir de casa son como un eco de las de don Matías cuando Víctor se marchó.

Como resultado de este incidente, Víctor siente latir dentro de sí al joven de antes, al idealista que abandonó la casa del usurero: "Vuelven los viejos días. Mejor, así me rejuveneceré. Esta

fortuna, este bienestar me estaban enervando. Empezaba a sentir como si ellos, como mi padre, como mi hijo; empezaba a dejar de ser el que fui. A. II esc. vii p. 537

Federico. El hijo de Víctor ha heredado el carácter del usurero. El mismo define su actitud hacia el dinero: "Afán de riquezas, no, madre, sino miedo a la pobreza. Todo lo que uno se proteja de ella es poco. No es sed de goce lo que a tantos nos arrastra el dinero, es terror a la indigencia; así como no es el deseo de alcanzar la gloria, sino el horror al infierno lo que a tantos lleva al claustro". A. II esc. i p. 510

Con Federico se restablece la casta de don Matías Rodero. Sin embargo, el nieto no está al mismo nivel que el abuelo, pues, según Víctor don Matías "era algo grande, algo genial, tenía mucho de artista y una cierta grandeza trágica: pero tú..., tú..., tú..." A. II esc. iv p. 520

Distingue entre Rodero el "Grande", el trágico, y Rodero "chico", el cómico. La opinión que tiene de su hijo responde a la realidad: Federico es frío, calculador, reservado, egoísta.

Víctor 2o. El nieto es idéntico al abuelo. Es la reencarnación del abuelo paterno. Ha heredado los mismos sentimientos, los mismos ideales, y hasta la misma vocación de periodista revolucionario. Después de impulsar al nieto a abandonar el hogar de Federico, por los mismos motivos que él abandonó el del usurero, Víctor se resigna a morir: "Vencí muriendo... ¡La victoria es

muerte...., muerte... muerte! ¡Y no me resta sino morir aquí en tu hospicio!" A. III esc. xv p. 578

Pero de pronto reacciona; se da cuenta de que el Víctor que acaba de marchar es él mismo, el abuelo que perdura en el nieto:

Pues no, no moriré, no, no moriré! ¡Soy yo quien dejé morir solo a mi padre, a Rodero el "Grande", el trágico; y soy yo, yo, sí, yo quien te deja morir solo, yo a ti, a Rodero el "Chico", el cómico, yo, yo, yo! A. III esc. xv p. 578

Víctor triunfa, su nombre es claramente simbólico, no sólo sobre su padre y su hijo, sino sobre el tiempo y la muerte.

La mujer del usurero es el prototipo del ideal femenino de Unamuno y con excepción de Carmen, las mujeres que pasan a formar parte de la familia Rodero responden al mismo modelo.

Temas. El contraste entre las dos series de individuos, don Matías y Federico, por una parte; Víctor 1o. y Víctor 2o., por otra, que componen esta sucesión de generaciones alternantes, se extiende a la identificación de parejas en la forma de ver y sentir el mundo sobre todo en dos aspectos: el religioso y el político social, ambos íntimamente ligados a lo que podríamos llamar un profundo sentido de los valores humanos en unos y de los valores económicos en otros.

El usurero es incapaz de penetrar en el mundo cristiano. Con razón le dice Víctor que "nuestro Dios no es el mismo" A. I esc. ix p. 492

Víctor considera a Federico ateo, rasgo que atribuye a la herencia materialista de don Matías: "Tu abuelo me llamaba ateo. Y el ateo era él, eres tú; tú, que eres el mismo, que eres tu abuelo..." A. II esc. iv p. 515

Aunque don Matías no se conceptuaba ateo, su materialismo le mantenía alejado del espíritu cristiano.

La irreligiosidad de Federico está más claramente indicada: Dios no tiene cabida en sus sentimientos.

En cambio, Víctor y el nieto de éste, son hombres de temperamento religioso. El Dios de Víctor y el de su nieto es el mismo, es el Dios "agónico" unamuniano: "Dios está vivo, vivo; es un Dios vivo y en guerra..., en guerra." A. II esc. iv p. 520

La conciencia religiosa del propio Unamuno se manifiesta además a través de otro personaje, Alberto. Este es un hombre que ha vuelto al pueblo donde nació en busca de su pasado:

"Alberto: Yo no me encontré. ¡Aquel Alberto ha muerto! No sé aquí semilla ni recuerdo.

Víctor lo.: Hombre, recuerdo...

Alberto: No me encontré. No encontré mi juventud y mi niñez sino en San Nicolás, en la iglesia en que me bauticé. Es lo único que no ha cambiado.

Víctor lo.: No, la iglesia no cambia.

Alberto: Por eso encontré mi niñez en ella; me encontré en ella. Allí encontré a mis padres.

Víctor lo.: Allí nos encontrarán nuestros hijos.

Alberto: Y recé.

Víctor lo. ¿Has vuelto a creer?

Alberto: He vuelto a creer. Entré en ella a llorar mi soledad, a reconquistar mi juventud, a rezar.

Víctor lo.: ¿Y rezaste?

Alberto: Volví a aprender el Padrenuestro; volví a tener ¡madre!" A. III esc. xii p. 571

Estamos una vez más ante uno de los temas más arraigados en el sentir de Unamuno: El nostálgico recuerdo de la fe infantil. Todo ser humano, sobre todo el español, parte de la fe infantil, después ésta sufre un cambio, abandonándose o desgarrándose; para su recuperación, irremisiblemente se pasa por una crisis y Alberto la tiene en contacto con España, pasado infantil-juvenil; después de una serie de vicisitudes indefectiblemente se regresa a ella y siempre al contacto con lo que aquel mundo pasado infantil logró perdurar hasta el presente del retorno. Este contacto en todas las obras de Unamuno está ligado al recuerdo de la madre en una u otra forma, identificada con la esposa, con una melodía o con Dios. Alberto dice: "Volví a aprender el Padrenuestro; volví a tener ¡madre!"

El drama de los Roderos está proyectado contra un velado telón de fondo político-social. De una manera general, las circunstancias en que se desarrolla la acción corresponden a la vida española de la época de Unamuno. Cada individuo de las cuatro generaciones de la familia Roderos cae dentro de uno de dos ban-

dos: o son conservadores y materialistas o de izquierdas e idealistas.

La actitud conservadora de don Matías tiene raíces egoístas: la patria es para él la que hace leyes que protegen la propiedad y el orden. No siente ninguna responsabilidad hacia las clases explotadas. Considera que el socialismo, como la religión, es un consuelo inventado por los pobres. En su juventud don Matías pasó por una etapa socialista, pero ya pensaba en hacerse rico. Federico ha asimilado la actitud del usurero: "El socialismo es bueno en teoría..., como todo. Y ni aun en teoría. Odio toda utopía... A. II esc. i p. 511

Encuentra en su futuro suegro, don José Salcedo, una persona que sabe apreciar las ideas "sensatas". Don José Salcedo es el conservador burgués oportunista por excelencia. Se siente orgulloso de haber subido de la nada, sin embargo, su mujer tiene humos de gran señora: los Salcedo son los clásicos nuevos ricos pero en quiebra. Es una pareja que está en contraste con Víctor y Amalia. La mujer de Federico está hecha para él: Carmen será fiel reflejo del ambiente materialista en que se crió.

Víctor se encuentra en el polo opuesto a don Matías y Federico: en cuanto a convicciones políticas: profesa ideas socialistas que va a transmitir a su nieto. Es enemigo de las clases privilegiadas. Por eso animará al nieto a atacarlas con la pluma, como él había hecho en su juventud: "Así, duro, duro contra la ley inicua de la herencia, duro contra la propiedad, duro con-

tra los ricos..." A. III esc. iv p. 552

Víctor pudo haber emigrado a América con su amigo Alberto. Este decía: "La patria es la tierra que uno conquista con su trabajo". A. I esc. vii p. 480

Sin embargo Víctor concibe la patria - España - en términos de un compromiso ineludible, como un deber moral, por eso se queda a "hacer patria". "La patria no es madre, es hija nuestra. La patria no es sólo la que nos ha hecho, ni es principalmente ella: es la que hacemos." A. I esc. vii p. 481

Si Alberto se marcha obligado, en alguna medida, porque la mujer que ama ha preferido al amigo, también le expulsa el ambiente que reina en su país. Tanto a Alberto como a Víctor les "duele España". Son dos reacciones distintas a un mismo problema, y Unamuno sintió las dos. La reacción de Alberto es abandonar la patria, crearse otra en el extranjero; la de Víctor es quedarse en ella y obrar por transformarla, forjarla a la medida de un ideal.

Significaciones. En "El pasado que vuelve", Unamuno proyecta tendencias contradictorias, exageradas, por supuesto, de su propio espíritu. Y así, junto al creyente aparecerá el no creyente; junto al idealista, el hombre práctico; junto al socialista-revolucionario, el burgués conservador; junto al luchador civil, el que pierde confianza en la acción político-social.

Hasta en la contraposición avaro-liberal está Unamuno.

"El pasado que vuelve" es el drama de Miguel de Unamuno, el drama de su conciencia por esa serie de contraposiciones.

"El pasado que vuelve" contiene una crítica implícita de la sociedad burguesa española. A través de este drama, don Miguel está expresando, entre otras cosas, su preocupación acerca del destino de España.

La verdadera oposición está entre el espíritu de Víctor y de Federico. Unamuno muestra alguna simpatía por don Matías, ya que es un personaje trágico, acaso un Víctor frustrado puesto que anota en el mismo hijo - quien detesta al padre - una cierta admiración por él. En cambio, hay un rechazo total a Federico y su mundo.

Unamuno se identifica, evidentemente, con Víctor. En el héroe está el socialista convencido que fue don Miguel en un tiempo.

El idealismo de Víctor aparece como valor positivo, y ha de volver a manifestarse en las generaciones venideras, a pesar de Federicos. El pasado que le interesa resucitar al autor es el de Víctor. El idealismo de este personaje se proyecta hacia el futuro: los sueños del abuelo acaso los podrá realizar el nieto.

El pasado de Víctor se convierte así en porvenir, en esperanza. Es repetitivo y aquí está también el juego de los espejos pero terciados que van reflejando la imagen penúltima con una vuelta a las mismas situaciones en la posición de la mujer-madre; repetitiva por ser obsesión en Unamuno esa temática.

Identificación. En "El pasado que vuelve", Unamuno aborda los temas, el de los "yos" futuribles por un lado, y el de los "yos" que hemos sido.

Los "yos" futuribles representan "yos" potenciales, los hombres que no llegamos a ser. Los "yos" que hemos sido constituyen los estados sucesivos de nuestro vivir.

El hecho de que cada uno de los que sucesivamente somos devora al que le precedió en la conciencia es para don Miguel una verdad patética. Los dos amigos, Víctor y Alberto, encarnan el fenómeno de lo futurible y a su vez el yo pasado: cada uno representa lo que la vida del otro pudo haber sido.

Los dos estaban enamorados de Amalia y Alberto comprendió que la suerte no podía favorecer a ambos. Uno decidió marcharse al Nuevo ^{Orleans} a hacer fortuna, el otro se quedó a hacer patria.

Después de un largo período de no tener noticias de su amigo, Víctor recibe una carta de él, en la cual le dice que no quiere morir sin volver a verle, sin conocer a su hijo, tal vez a sus nietos. La carta le hace pensar en la vida que habrían tenido si hubieran emigrado, como hizo Alberto: "Esta carta nos trae ensueños de otro mundo. Esta carta nos hace ver el presente desde el pasado..., como pudo haber sido y no como es. Esta carta, Amalia, viene no de Chile, de hace veinticinco años" A. II esc. viii p.543

Transcurre otro cuarto de siglo, y oímos decir a Víctor: "¡Oh, si hubiésemos ido a Chile, como yo te decía, junto a Alberto!" A. III esc. iii p. 550

Este personaje que regresará a su tierra natal después de unos cincuenta años es, y el mismo lo reconoce, un "espejo", un espejo donde Víctor y Amalia se contemplan.

Se da la paradoja en los tres que están identificados por lo que quieren lograr y el otro logra. Es decir: Alberto desea el amor de la novia de Víctor, desea su hogar, sus hijos y nietos. A su vez Víctor desea una patria madre no como la que sólo pare, sino la que amamanta; desea la Patria a la que puede ir a refugiarse Alberto y no el hospicio en que se encuentra.

El futuro sólo se desea, puede percibirse pero no es nunca una seguridad. Y eso es justamente lo trágico o irónico de la situación de estos personajes. Lo que uno tiene es lo que el otro deseó en su pasado como futuro. Así la ironía está dada y sólo se consuela - si hay consuelo posible - en aceptar su presente.

Alberto, volver a Chile; Víctor, proyectarse en el nieto. Amalia lograda como madre-esposa, amante y amada.

Veamos cómo Unamuno presenta el tema de los "Yos" que hemos sido, es decir el yo pasado.

Al ver al nieto de su amigo, reproducción idéntica de éste cuando era joven, Alberto dice: "En efecto, Víctor, tú resucitas; pero yo..." A. III esc. xiii p. 574

Y es verdad, el abuelo "resucita" en el nieto: "Y yo me oigo cuando te oigo. Eres el que dejé hace cuarenta años en el camino de la vida. Siempre, Víctor, siempre me atormentó este pro-



blema de que estamos muriendo cada día. Vivir es morir. El hombre que somos hoy entierra al que ayer fuimos, y el de mañana enterrará al que somos hoy. Soñé siempre por recobrar mi pasado, con verme y abrazarme tal cual fui. ¡Y se cumple, se cumple! Vamos sembrándonos por el camino de la vida. Tu harás lo que yo no pude hacer; yo haré, yo haré de nuevo lo que entonces no hice, ¿Verdad, Víctor, verdad?" A. III esc. iv p. 554

Alberto no tiene fuera de sí un ser en quien "resucitar", no obstante, ha podido hacer revivir en su conciencia uno de los "yos" de su pasado: el muchacho creyente.

Y aquí está el Unamuno de la crisis religiosa, el que desea volver a la fe primitiva y al mismo tiempo el que desea esa convicción fuerte no sólo para sí sino para sus otros, sus reflejos, sus proyecciones. Afán de inmortalidad. La resurrección los descendientes es una forma de invertir la marcha del tiempo: el abuelo que "resucita" en el nieto está, en efecto, volviendo a vivir su propia vida. Es una fantasía que responde al deseo de vencer la temporalidad:

"Víctor 2o. : Sí, abuelo, en nosotros viven las almas de nuestros descendientes todos.

Víctor 1o. : Sí, nuestra alma es un nido de los venideros que piden vida. ¿Y di, no serán estos nuestros muertos mismos que piden resurrección, que piden vida?" A. III esc. v p. 555

"El pasado que vuelve" es una muestra de cómo la facultad ima-

ginativa de Unamuno operaba para satisfacer sus ansias de inmortalidad: "Las esperanzas se edifican con recuerdos; quien no tiene pasado, no tiene porvenir. El camino por recorrer es proyección del recorrido. "Yo, yo soy el que tengo esperanzas, yo. Tú eres mi esperanza, hijo, tú eres mi porvenir." A. III esc. v p. 553

Víctor es el puente temporal de esas generaciones y en el que el afán de inmortalidad se da fervientemente. Pero si bien él busca su inmortalidad y la continuidad en su nieto, no soporta o detesta la continuidad del carácter y forma de pensar de su padre-hijo. No acepta ese tipo de inmortalidad pero está consciente de que es así como se da. Y como en el caso de lo futuro, se resigna y se consuela en su inmortalidad y proyección en Víctor 2o.

EL OTRO

Introducción. Unamuno compuso "El otro" hacia la primavera de 1926, a raíz de la crisis moral que había sufrido en París. Esta crisis es el resultado de muchos factores relacionados entre sí: la soledad, la repercusión de antiguos síntomas cardíacos, el temor a morir fuera de España y lejos de la familia, la convicción de su fracaso político y un sentimiento de auto-reproche por haber huido a Francia. La crisis aviva en él la conciencia del abismo insondable de su propia personalidad.

En la autocrítica que apareció en un diario madrileño con motivo del estreno, el autor afirma que "El otro" le "ha brotado de la obsesión mejor que preocupación, del misterio - no problema-, de la personalidad, del sentimiento congojoso de nuestra identidad y continuidad individual y personal" (50) En la autocrítica ya citada, Unamuno hace constar que la obra va dirigida a los que como él "se arriman alguna vez al brocal del pozo sin fondo de nuestra conciencia humana personal, y de bruces sobre él tratan de descubrir su propia verdad, la verdad de sí mismos." (50)

No importa desde qué ángulo nos contemplemos; el que aparece reflejado en el espejo es inevitablemente "otro". El hombre aspira a ser uno en el tiempo, en el espacio, y aspira a serlo para siempre. Y esta es la tragedia de la condición humana, que el hombre es un ser condenado a la muerte, constitutivamente escindido y en pugna consigo mismo, incapaz de descifrar el secreto de su destino.

El subtítulo es: Misterio en tres jornadas y un Epílogo; la palabra Misterio significa divino, secreto, y sirve para poner de relieve el carácter inexplicable del misterio de la personalidad.

Personajes. Unamuno emplea un número mínimo de personajes.

Cosme y Damián, los dos mellizos, se han fundido en un solo protagonista: "El otro".

Laura y Damiana son las mujeres de Cosme y Damián, respectivamente. El autor les asigna un papel de "furias" y ambas se disputarán al sobreviviente.

Ernesto, hermano de Laura, es el personaje que se propone resolver el misterio, "Loquero", "carcelero" y "juez instructor del crimen" son denominaciones que recibe durante el transcurso del drama y que bien puede ser el mensajero de las tragedias griegas, el que develará el misterio.

Don Juan es el médico, en él hallamos al "hombre de ciencia". Ernesto y Don Juan representan la actitud racionalista, mientras que el ama, la vieja nodriza de los gemelos, le sirve al autor de portavoz.

Argumento. Todo el argumento de la pieza gira en torno a un crimen: Un hermano gemelo ha matado al otro. Eran tan idénticos que nadie podía distinguirlos, y menos ahora que uno ha muerto.

El asesino está convencido de que se ha matado a sí mismo ¿quién

es quién? ¿quién es el vivo y quién es el muerto? Estas son las interrogaciones que pesan sobre la obra y que quedarán sin respuesta. La bifurcación en todo ser humano de Abel-Cafn, lo bueno y lo malo o al contrario; la lucha entre ambos por la superación. Y ésta no sólo consiste en ver quién agrada más a Dios, sino quién vence en la lucha a muerte y quién por lo tanto merece los adjetivos de bueno o malo. La acción tiene lugar en un aposento de la casa de Cosme. La atmósfera es densa y opresiva; dos de los personajes la definen como "mezcla de cárcel", "cementerio" y "manicomio".

A partir de la escena IV de la Jornada I, ya estamos conscientes de la presencia de un cadáver en la bodega.

El tiempo que abarca la representación es un período breve, pues los acontecimientos decisivos, como las tragedias griegas, han sucedido antes de dar comienzo el drama.

Ernesto, que no conocía a su cuñado, acaba de regresar de América. Tanto él como Laura están seguros de que Cosme - ellos creen que es Cosme - se ha vuelto loco, opinión que reafirma el médico. El protagonista, que se dice "El otro", ha perdido toda noción de su propia identidad.

Laura comenta que su marido se volvió loco. Desde el día en que "enloqueció", duerme solo para que no se le pueda oír lo que dice en sueños. Para no encontrarse con su imagen ha hecho tapar los espejos. Permanece encerrado en su casa porque todos los demás hombres le parecen espejos. Estamos ante una idea con lar-

ga historia en el pensamiento de Unamuno.

Hay repetidas alusiones al día del misterio - "día fatal", "día del destino" - que es el día en que se manifestó la "locura" de Cosme-Damián.

"El otro" confiesa a Ernesto lo que ha sucedido, todo esto hace poco más de un mes y en la misma habitación en que se hallan ahora los dos cuñados. Laura había salido a arreglar unos asuntos de familia, y "el otro", sintiendo la necesidad de estar solo para ponerse en paz consigo mismo, no había querido acompañarla.

Los dos hombres descienden a la bodega, y Ernesto puede comprobar que allí se está pudriendo un cadáver que parece ser el del mismo Cosme. El incidente que describe el protagonista equivale a una representación de la propia muerte: Cosme o Damián se ha contemplado a sí mismo morir. El haber sido testigo de su propia muerte despierta en él la sensación de ser él mismo el muerto. El protagonista resucita con conciencia de muerte.

En la jornada primera no hay ninguna mención de Damián. No se sabe todavía que el protagonista tenía un hermano gemelo. La revelación de que un hermano ha matado al otro no se da hasta la segunda jornada, aunque ya se anticipa en el final de la primera; en esta misma escena comienza ya a perfilarse el ama. Por medio de Laura nos enteramos de la existencia de los dos mellizos, Cosme y Damián. Los dos se enamoraron apasionadamente de

ella. Como no habfa forma de distinguir entre uno y otro, Laura se sentfa conquistada por ambos. De esta rivalidad "nació un íntimo odio, por celos, entre ellos, un odio fraternal y entrañable" Esc. II, pág. 811

Los dos hermanos decidieron - nunca se supo cómo - que uno se casaría con Laura y el otro marcharía. El que se quedó fue Cosme, y Laura le aceptó como marido. Algún tiempo después Damián escribió que se casaba, y Cosme fue a la boda.

La narración de estos hechos es interrumpida por la llegada de Damiana, que viene a reclamar a su marido Damián. Sin embargo cuando entra en escena el protagonista, cada una de las mujeres ve en él a su propio marido.

Ernesto acusa al mellizo sobreviviente de haber asesinado al hermano. Pero "el otro" no sabe bien a bien quién mató a quién, ni en qué consiste la verdadera muerte.

Cuando el ama quiere saber qué ha hecho "el otro" de su hermano éste contesta que lo lleva dentro y que lo está matando: "El que se hace víctima es tan malo como el que se hace verdugo. Hacerse víctima es diabólica venganza" Esc. VI, p. 819

La única persona que comprende la tragedia de los mellizos es el ama: "Tú eres, tú serás para mí los dos. Porque los dos sois uno. Víctima o verdugo, ¿qué más da? ¡El uno es el otro!" Esc. VI p. 920

Se descubre entonces la razón última del odio entre los dos hermanos ya que desde pequeños sufría "el otro" al verse fuera de sí mismo..., no podía soportar aquel espejo, ni podía verse fuera. "El camino para odiarse es verse fuera de sí, verse otro".

No soportaban ser un hombre, por eso se odiaban, los distinguían por el nombre, por una cinta, por una prenda. Por eso los dos son malos: "Cuando uno no es siempre uno, se hace malo. Para volverse malo no hay como tener de continuo un espejo delante, y más un espejo vivo, que respira..." Esc. VI p. 831

La jornada tercera se abre con una escena semejante a la que Unamuno había insertado en "La esfinge": un espejo de luna y de cuerpo entero, tapado por el biombo; el Otro paseándose cabisbajo y hablando consigo mismo, se detiene ante el espejo y se para el biombo, se contempla, pretende coger la imagen reflejada, por la garganta pretende tomarla; mas al ver otras manos que se vienen a él, se las vuelve a sí, a su propio cuello, como para ahogarse, cae de rodillas al pie del espejo y empieza a sollozar.

La sensación de desdoblamiento que experimenta el protagonista tiene base en la experiencia personal de Unamuno.

Laura pretende hacerlo creer que realmente mató al hermano por su amor, sea quien fuere, Cosme o Damián; el amor de ella que lo llevó a la crisis, lo salvará. Pero finalmente es repudiada, lo mismo que Damiana quien pretende justamente lo mismo y aún más:

ser la conquistadora de los dos, ya que revela que será madre y lleva en su seno un hijo, o dos, ya que siente la lucha de ellos dentro de su vientre, luchan por reafirmarse en el primer sitio como los supuestos padres. El otro se siente entregado a las dos furias y aquí se prepara el desenlace: estalla la disputa-también bíblica - por el amado. Ante la feroz voluntad de Damiana, Laura renuncia al gemelo sobreviviente, Pero éste prefiere la muerte, la liberación del suicidio; y antes de abandonar el escenario exclama: "Y es castigo del hombre que conquista una mujer ser conquistado por otra. El seductor acaba en seducido. Y cosa tremenda no poder ser uno, uno, siempre uno y el mismo, uno. Nacer solo para morir solo. ¡Morir solo, solo, solo! Tener que morir con otro, con el otro, con los otros... Me mataba el otro, me mata... Pero, en fin, ¡hágase su voluntad así bajo la tierra como sobre el cielo! ¡Y allá me voy!"

Esc. Vi p. 843

Restablecido el orden, Ernesto y el médico insisten en la necesidad de resolver el misterio racionalmente. El ama, figura maternal, símbolo unamuniano de paz para la conciencia agónica, explica que el asesino se consideraba víctima puesto que ya el mito bíblico representa el dualismo interior del ser humano. Todo hombre es víctima y verdugo de sí mismo, Abel y Caín simultáneamente.

La respuesta al misterio la da el ama: "¡Cierre los ojos al misterio! La incertidumbre de nuestra hora suprema nos deja vivir

el secreto de nuestro destino, de nuestra personalidad verdadera, nos deja soñar... Soñemos, pues, mas sin buscarle solución al sueño. La vida es sueño... soñemos la fuerza del sino..." Epiflogo p. 852

Y ya la solución pública, la de todos, también la da el ama: "¡Quédese cada cual con la suya y ... en paz!" Epiflogo p. 853 Finalmente nada se sabe de quién fue el asesino, ni el propio autor lo sabe. Y el público ha podido darse cuenta de que "El otro" es el drama de todo ser humano; es el drama del autor, pero también el drama de cada espectador.

Significación. Unamuno se mantiene dentro de la tradición dramática al llamar a su obra misterio. Misterio es el nombre que corresponde a cierto tipo de composición de teatro litúrgico medieval. El mito estructural de "El otro" lo constituye una de las historias bíblicas que se solían representar en los antiguos "misterios", el relato de Abel y Caín.

Sin embargo, añadido a esto, la obra es una verdadera tragedia griega. Si bien la ruptura del equilibrio no se da dentro de la obra es porque está dada fuera, lo mismo que los motivos de la tragedia; Damiana nos explica que todo se ha iniciado con la asistencia de Cosme a su boda. "El otro" es el personaje trágico castigado por el pecado de hbris, éste no consiste sólo en el orgullo y la soberbia, en el ansia de superar al otro, sino en el asesinato mismo. Esto lo llevará al suicidio, a la muerte física puesto que la moral ya estaba realizada en la destrucción

de su "otro"; sólo le faltaba el tiro de gracia, pues la agonía era ya demasiado larga.

Con este suicidio se restablecerá el orden y se aplacarán las furias, las mujeres que lo reclaman para sí y que son al mismo tiempo causa de la ruptura del equilibrio y causa de la última muerte física y en definitiva destrucción de ambos hermanos.

Unamuno se sirvió de ambos relatos bíblicos, el de Abel y Caín y el de Esaú y Jacob, en numerosas ocasiones para expresar su visión agónica de la existencia.

Pone en boca del protagonista del drama una de las ideas que le inspiró la lectura de la historia de Abel y Caín, y es que si éste no mata a Abel, Abel le habría matado a él.

Se borra toda distinción entre asesino y asesinado: "¿Yo?" Uno y otro Caín y Abel, ¡Verdugo y víctima! J. III Esc. IV p. 817

El protagonista se identifica con el mito de Abel y Caín, porque su lucha con "el otro" responde también al afán de sobrevivir. Lucha por salvar su ser del olvido, por afirmar la personalidad individual. Pero más bien Unamuno simpatiza con Caín porque lo considera la verdadera figura trágica.

Por su parte la identificación Esaú-Jacob se da en la lucha dentro del vientre de las dos madres (la madre de "el otro" y Damiana), luchan aún antes de nacer justamente por la primacía en el momento del alumbramiento ya que eso es determinante para la primogenitura (Esaú), aunque después la batalla subsista y pueda

vencer al nacido después (Jacob).

El drama de Cosme-Damián da lugar a otro drama: el drama de "la otra". En sendas escenas paralelas, Laura y Damiana solicitan apasionadamente al "otro". El protagonista se dirige a Laura: "Lo que tú quieres saber a qué saben los besos del otro, quieres a Caín y no a Abel, al que mató..." Esc. II pag. 827. Conquistada por ambos, se casó con uno, pero deseaba al otro: "Siempre al que no tenías delante, al ausente, y cuando nos veías juntos odiabas a los dos" Esc. II p. 829.

Damiana no fue conquistada ni por Cosme ni por Damián, sino que conquistó a los dos mellizos, por lo menos esa fue su intención y así lo propaga: "Os tuve a los dos, gocé de los dos, de ti y del otro, os engañé a los dos..." Esc. III p. 835

El drama del anuncio de Damiana que va a ser madre es fuerte y plantea otra terrible incógnita: ¿de quién es el hijo, de uno o del otro? Pero ni la madre futura lo sabe, ni el pretendido padre lo quiere: "Estamos locos... sólo los locos engendran... Y matan. Y Dios, no debe condenarme a tener hijos, a volver a ser otra vez otro." Esc. III p. 837

El sino trágico del otro, su condición de ser dividido, se proyecta hacia las generaciones venideras, y lleva implícito un profundo desconsuelo irremediable siempre.

Las palabras de Damiana, que lleva en su seno un hijo o hijos del "otro" son desconsoladoras: "Dar vida es dar muerte. Un seno

materno es cuna. La tumba es cuna y la cuna también es tumba. La que da vida a un hombre para que sueñe la vida -sólo el sueño es vida - da muerte a un ángel que dormía la terrible felicidad eterna..., eterna por vacía. La cuna es tumba, el seno materno es sepulcro". J. III Esc. VIII p. 846

La tesis unamuniana de la vida como agonía, como contradicción, se reafirma por medio de la alusión simbólica a Esaú y Jacob, los dos mellizos que se peleaban en las entrañas de Rebeca.

Dice Damiana: "Logré la maternidad con guerra, y no espero ya paz. Aquí, en esta mentirosa paz de mi seno, cuna y tumba, renace la eterna guerra fraterna. Aquí esperan acabar de dormir y empezar a soñar otros" J. III Esc. IX, p. 848

Sin embargo, en contraste con esa guerra e iluminada por el amor maternal, el ama sí es capaz de la paz y el amor, y por lo mismo de distinguir a un mellizo del otro. Pero ahora, cuando le preguntan cuál era el matador y cuál la víctima, contesta: "¡Lo he olvidado! La compasión, la caridad, el amor, olvidan. Yo quiero tanto a Caín como a Abel, a uno tanto como al otro. Y quiero a Abel como a un posible Caín, como a un Caín en deseo... Quiero al inocente por lo que sufre conteniendo dentro de sí al culpable" p. 851

Dada la condición humana, sólo cabe apelar al perdón, a la caridad: "Hay que perdonarles a todos el haber nacido" p. 851

Por eso ella da la solución, la mejor, la que debe ser pública

y la que en definitiva vale para cada uno: cada quien la suya y en paz. Porque: "¿El misterio! Yo no sé quién soy, vosotros no sabéis quiénes son, el historiador no sabe quiénes son. (donde dice: "El historiador no sabe quién es" puede decirse "Unamuno no sabe quién es"), no sabe quién es ninguno de los que nos oyen. Todo nombre se muere cuando el Destino le traza la muerte, sin haberse conocido, y toda muerte es un suicidio, el de Caín. ¡Perdonémonos los unos a los otros, para que Dios nos perdone a todos!" p. 854

Identificación. En el destierro, Don Miguel se ve obligado a enfrentarse consigo mismo. Tiene que hacerse una pregunta fundamental: ¿quién es Miguel de Unamuno?

Por una parte hay un problema de interioridad y exterioridad.

¿Es el que él se cree? o ¿es el que se imaginan los demás?

¿Es el hombre hogareño o contemplativo? o ¿es el batallador, el desesperado agonista de la leyenda?

¿Es el que se muestra al público? o ¿es "otro" un "hipócrita" que se oculta bajo una máscara?

Por otra parte pesa sobre él el recuerdo de los "yos" que ha sido; dejando atrás por el camino de la vida los "yos" sucesivos y los "yos" futuribles".

De todos estos "yos" que desfilan ante su conciencia, que son su conciencia ¿cuál es el real y eterno? Cuando decimos que en el interior del individuo hay dos seres, y que los podríamos llamar el "personaje" y el "sí mismo", hay que entender que es una ma-

nera de expresar un fenómeno constitutivo de lo humano.

“Vivir es aceptar el desgarramiento, asumir esa destrucción recíproca de los diversos aspectos de la personalidad. Sólo la muerte puede librarnos de esa lucha al privarnos de nosotros mismos, ser y personaje” (51)

En este drama (lo mismo que en “Sombras de Sueño”) las dos caras de una sola persona son encarnadas en seres diferentes o parcialmente diferentes y realmente la imagen del “otro” simboliza la división constitutiva del ser humano.

El protagonista ha perdido toda seguridad con respecto a su propia identidad. Y ésta es la problemática del autor-protagonista: la pérdida o la inseguridad de la propia identidad.

Por eso Unamuno dice: “El otro me ha brotado de la obsesión, mejor que preocupación del misterio - no problema -, de la personalidad, del sentimiento congojoso de nuestra identidad y continuidad individual y personal” (52)

Y de esa obsesionante búsqueda de la verdad íntima, de ese drama del alma, sale el drama literario, voz, grito congojoso donde, como expresa su autor, “No corre ni una brisa fresca ni un hálito de humor” porque hay una profunda razón para que esto suceda así y es que estamos ante la verdad íntima-trágica: los dos antagonistas que llevamos dentro, que tratan de destruirse; pero que no debemos dejar que suceda porque en el momento que permitimos que uno destruya al otro siempre quedará el “remordimiento”

de haber hecho lo equivocado; y ese remordimiento lleva obviamente a la locura y a la muerte del que queda. Porque no se puede, no se sabe distinguir cuál es el bueno y cuál el malo, quién tiene verdaderamente la razón; ya Hesse lo plantea en su *Demian*: Caín podía tener la razón, el mal ladrón podía ser el auténtico. Por otra parte Unamuno lo ve y lo vemos todos: el hombre participa del bien y del mal y la posible solución podía ser reconciliarlos a ambos, que convivan sin permitir la supremacía de ninguno. Finalmente lo válido aquí es la expresión del conflicto en la literatura. La exposición unamuniana en el personaje conflictivo que trata de explicar su situación. Por eso el autor dice: "Para una obra *añ*, de arte, literaria - o si se quiere de poesía -, la desgracia es que se le juzgue no con criterio artístico, estético sino con criterio ético... que haya incomprensivos que se pongan a discutir, a censurar o a aprobar las doctrinas con que un personaje dramático trata de explicar su situación... Claro está que en este "misterio" lo que importa es la verdad íntima profunda, del drama del alma..." (53)

SOMBRAS DE SUEÑO

Introducción. El título original de este drama en cuatro actos fue "Tulio Montalbán y Julio Macedo", el mismo que el de una novela corta de idéntico asunto publicada a finales de 1920.

En 1926, Unamuno viviendo ya en Hendaya escenifica Tulio Montalbán y Julio Macedo; y con este título lo hace imprimir.

El estreno se efectúa en 1930 con el título definitivo de "Sombras de sueño".

"Este nuevo título, que deriva de Píndaro ("Sueño de una sombra") y de Tasso ("Sombra de un sueño"), es una imagen que aparece con frecuencia en Unamuno aplicada al ser del hombre" (54)

El eterno dilema del hombre que cree soñar la vida y acepta más que ésta sea sueño, o por otra parte, quiere soñar la vida porque es más válida que la propia realidad.

En este caso los personajes viven sumergidos en la historia que o los absorbe como a don Juan Manuel, o los saca de su realidad como a Elvira, o los destruye como a Julio-Tulio.

Argumento. Don Juan Manuel de Solórzano y su hija Elvira son los últimos descendientes del conquistador y colonizador de una pequeña isla perdida en la bastedad del océano. El padre arruinado, pero orgulloso de su linaje, se dedica a compilar y a archivar datos sobre la historia insular. Elvira, soltera y sin perspectiva de casarse, condenada a una vida de soledad y estrechez económica, sueña y lee. Como el buen hidalgo de Cervantes, con quien el autor se esfuerza en compararla, vive en el mundo de sus

lecturas, y también ha venido a dar en una manía libresca: se ha enamorado del protagonista de un libro, de Tulio Montalbán. Es la biografía de un personaje histórico contemporáneo, escrita después de su supuesta muerte.

La historia de Montalbán se puede reconstruir a base de los comentarios de Elvira: "Había nacido y creándose en una pequeña república americana sometida al rapaz predominio de una fuerte potencia vecina. Vivió vida de campo, al sol y al aire,... enamoróse perdidamente de una Elvira... Enviudó Montalbán y se sumergió en una desenfrenada desesperación. El padre de ella, su suegro... cuenta la vida de Tulio..." A. I. esc. iii pp 736-739

Al ver a su patria postrada se propone luchar por ella y después de una sucesión de heroicos hechos de armas, su campaña tiene éxito pero una noche al cruzar un río se cree que se ahogó. Los soldados que le acompañaban dijeron que le enterraron ahí cerca y ya no se supo más de él.

El padre se resiste a aceptar como obra histórica un libro que carece de documentación. Está convencido de que el biógrafo era más poeta que historiador. Elvira, en cambio, no duda de la veracidad del relato y halla consuelo para su aislamiento pensando cómo habría sido su vida al lado de un hombre como Tulio Montalbán.

Ha desembarcado en la isla un forastero, hombre fino y culto, Julio Macedo, nada se sabe de él, parece una persona misteriosa, su llegada es la novedad de la isla. Un día, estando Elvira

junto al mar, absorta en la lectura de su libro predilecto, se acerca Macedo, le hace saber sin rodeos que pretende ganar su corazón y quedarse a vivir en la isla. No contesta a las preguntas de Elvira sobre quién es, y le da a entender que no importa: "El pasado no cuenta. No tengo pasado, no quiero tenerlo; ahora no quiero sino tener porvenir" A. II esc. ii p. 745

Elvira no se opone a que Macedo la visite pero le hace ver que su hombre ideal sigue siendo el héroe del libro. Macedo le atrae pero le da miedo.

Al padre se le ha metido en la cabeza que Tulio y Julio son la misma persona, pero la hija no admite esta posibilidad puesto que ella lo habría reconocido. No obstante se propone descifrar el secreto de Julio. Cuando ella le pregunta si conoció al héroe, él le confiesa que sí y que él mismo le mató, no por envidia, sino porque el libertador de la patria se iba a convertir en un tirano. Con esta revelación el fantasma de Tulio se interpone entre Elvira y él. Este se da cuenta que Tulio vive en la imaginación de Elvira y que ésta siempre será del otro.

En el último acto Julio afirma que es realmente el matador del caudillo pero que son la misma persona; luchó consigo mismo queriendo destruir su propia personalidad histórica: "Y erré, más muerto que vivo, huyendo de mí mismo, de mis recuerdos, de mi historia... Solo me faltó el valor supremo, el de acabar del todo con Tulio Montalbán... Los que parecemos de carne y hueso no somos sino entes de ficción, sombras, fantasmas, y ésos que

andan por los cuadros y los libros y los que andamos por los escenarios del teatro de la historia somos los de verdad, los duraderos. Creí poder sacudirme del personaje, y encontrar bajo de él, dentro de él al hombre primitivo y original. No era sino el apego animal a la vida, y una vaga esperanza. Pero ahora, ahora sí que sabré acabar con el personaje". A. IV esc. iii p.782

Cuando no logra destruir su propio mito, Julio se suicida, cumpliendo así su trágico sino. El hombre de carne y hueso sucumbe frente al personaje legendario.

Personajes. Julio Macedo.- Está en busca de su personalidad auténtica, su ser "intrahistórico". El Tulio Montalbán que liberó la patria era una creación de la historia. La escisión que experimenta Macedo es la del hombre que quiere ser él mismo y se halla amenazado por su papel histórico, por el personaje. La solución está en retornar a la inconsciencia de la niñez eterna, más allá del nacimiento: "Sí, me gustaría volver al seno materno, a su oscuridad y su silencio y su quietud... No, a la muerte no; eso no es la muerte. Me gustaría "Desnacer" no morir... ¡Un amor así como el que busco, me valdría lo mismo! ¡Volver a la niñez!" Acto II esc. ii p. 748

Macedo busca a la madre en la mujer. El deseo más hondo de este personaje agónico es poder refugiarse en un "hogar infantil y anti-histórico": "¡Basta el hogar! El hogar y la historia están reñidos entre sí... No hay otra inmortalidad que la de la muerte... ¡Llámelas historia!" A. III esc. iv p. 766

La historia es muerte y el hogar infantil presidido por la madre - esposa es la vida y por lo tanto la única realidad y el único deseo.

Elvira de Solórzano.- No es como la mayoría de las protagonistas unamunianas pues parece carecer de sentimientos maternales.

Lo que precipita el suicidio de Macedo es que descubre que la semejanza entre esta Elvira y la otra reside únicamente en el nombre y en el aspecto físico; en lo demás son seres opuestos: "Te vi, sentíme resucitar, creí que había resucitado mi Elvira, la mía, te busqué y me encontré con el que creí haber matado y que te había vuelto loca; me encontré con el de ese libro fatal. Y tú, que amabas - ¿amar? - con la cabeza, cerebralmente a Tulio Montalbán, no podías amar con el corazón... a un naufrago sin nombre. Todo tu empeño fue conocer mi pasado cuando yo venía huyendo de él.

¡Y ni me conociste! Prueba que era tu cabeza, cabeza del libro y no tu corazón el enamorado..." A. IV esc. iii p. 784

Por eso es rechazada, porque no concuerda con el tipo de mujer-madre unamuniana y por lo mismo no puede satisfacer el ansia de amor, hogar, paz y fe.

En la comparación que hace de las dos Elviras, Unamuno está contraponiendo la idea al sentimiento, la razón a la vida. Es el núcleo de su dialéctica existencial lo que late en esta contraposición.

Elvira es una mujer que vive de la literatura, Elvira Jacquetot

nos trae a la memoria la mujer-madre que encontró Unamuno en su propia esposa.

Don Juan Manuel de Solórzano.- También busca la inmortalidad, pero la busca en las reliquias superficiales del pasado. Así como Elvira nutre su fantasía en la Literatura, él vive de la historia, concretamente la historia de la isla que conquistó y colonizó su ilustre antepasado Don Diego de Solórzano. Lo que queda de su legado histórico es un patrimonio en ruinas, un apellido en peligro de extinguirse, un retrato y muchos datos almacenados. Es un pasado de muerte. El y su hija son tan víctimas de la historia como lo es Julio Macedo.

La tragedia de los Solórzano es que también a ellos les ha sido impuesto un papel, el que corresponde a los últimos descendientes de la familia Solórzano. La historia les obliga a permanecer en la isla, a pesar de que escasean cada vez más los recursos económicos. El padre no está dispuesto a que Elvira se case con uno de los "patanes" de la isla, ni que trabaje, aunque tienen que depender de la generosidad de una pareja de fieles criados.

El aislamiento de los Solórzano es doble: geográfico, como habitantes de la isla, y social, como descendientes de la familia más distinguida. El suicidio de Macedo, el hombre que huye de la historia, tiene una terrible impresión sobre la familia Solórzano y finalmente reniega de la historia: "¡Hay que quemarlo todo..., ¡todo, ¡Acaso habría que quemar la isla! ¡Que resucite el volcán! ¡Quemarlo todo..., todo..., todo! ¡Quemarlo la historia! ¡Quemarlo

todo!" A. IV esc. vii p. 791

Significación. "Sombras de sueño" es una pieza que rezuma lirismo. La atmósfera en que se desarrolla el drama es testimonio de la sensibilidad poética de Unamuno. En sus demás composiciones teatrales no existe un escenario geográfico palpable; en "Sombras de sueño" la naturaleza es un ingrediente importante. La presencia del mar se intensifica de tal manera que figurará en la lista de personajes uno nuevo: "La mar". El uso del artículo femenino le imparte a la imagen un sentido materno.

Cuando Solórzano dice que hay que quemarlo todo, acabar con la isla y la historia, su hija contesta: "Menos la mar, ¡padre! ¡mírala! ¡Como si no hubiese pasado nada! ¡Como si no hubiese historia! ¡Mírala, mientras haya mar no habrá aislamiento!"

A. IV esc. vii p. 791

La mar no es historia, es contrahistoria, eternidad. Es, como el regazo de la madre, símbolo de una vida fuera de tiempo, una forma de olvidarse de la existencia agónica.

Elvira le preguntará a Macedo: "¿No le parece, Julio, que la mar es como la niñez, una niñez eterna? ¿No siente junto a ella, hundiendo en ella con la mirada el alma, que se hace niño, que nos hacemos niños? ¿No lo siente?. A. II esc. ii p. 749

Y es que verdaderamente y dentro de esta realidad, la mar es maternal y en esa medida hace inocente a quien la ve. El arrullo del mar es: "un canto brizador para el último sueño de la pobre

humanidad doliente" A. II esc. iii p. 753

Así se convierte también en la que recoge en su seno al que sufre y al que muere cual si fuera Pietà.

Aunque Unamuno, como ya dijimos, se esfuerza en presentarnos una Elvira quijotesca o más bien "cervantina" por estar siendo vinculada por unos y otros con el Quijote (por el supuesto idealismo nacido de sus lecturas), con Dulcinea (por parecer ser la dama idealizada, la buscada), con Sancho (por pretender creer en su *ínsula Barataria*); en este caso es una frustración de todo. Las lecturas aquí sólo la encasillan en un sueño loco sí, pero sin finalidad, estéril. Y esa esterilidad no le permite sacar su esencia maternal que es la que en definitiva podía salvarla.

Será una mujer frustrada por su carencia de sentido materno, porque no ha hecho de su seno un cobijo de corazones infantiles o adultos que desean volver a la fe infantil.

El rechazo de Julio a Elvira obedece a ello, no coincide la Elvira esposa primera, inocente, maternal, virgen de hombres y libros, en ella; porque ella aunque idealista es fanática, casada con un libro, con un personaje que paradójicamente viene a ser del que huye Julio.

El padre irremisiblemente sumido en la historia también se frustra, en ella, no sirve para la realización de la vida, por eso debe ser quemada.

Tulio, símbolo del pasado, hombre exterior con un primitivo ser interior que se le ha desvanecido y que pretende hacer realidad en Julio, se frustra porque quien era su símbolo de fe e inocencia infantil no puede renacer, y así el "desnacimiento" que desea para sí (como probable camino para el renacimiento de su Elvira) no le funciona en la otra Elvira enamorada del Tulio hombre exterior épico.

Problemática. El problema central que se plantea en "Sombras de sueño" no es nuevo en el pensamiento de Unamuno. Es el tema del choque entre el hombre exterior y el hombre interior, tema que ya había abordado en "La esfinge".

El temor de que el Unamuno de la leyenda borrara al verdadero se agudiza en él a medida que pasa el tiempo. El drama de Tulio Montalbán y Julio Macedo es el de Miguel de Unamuno. El es uno y otro: Tulio el hombre que se había lanzado al escenario de la historia para hacer de su patria, "patria de verdad y no sólo ficción de ella", y Julio el hombre que quería huir de la leyenda.

Unamuno siempre deseó la conciencia entre lo que era y lo que creía ser o lo que creía que era, ese hombre interior que se es y ese hombre exterior que se muestra a los demás para decir ese soy yo. Muchos de sus críticos dicen que "nunca podía dar la medida de lo que él creía que era" (55); y es que si posiblemente es así, esto era resultado de su propio conflicto. Es decir, si él mismo no sabía a ciencia cierta cuál era su verdadera persona-

lidad o si ésta exterior coincidía con la que verdaderamente era; mal podría mostrar realmente su ser real. De ahí el egocentrismo y estereotipación que tanto se le tacha. Por eso aquí Tulio, después que ha vivido y sentido la verdadera gloria y antes de llegar al egocentrismo, a la tiranía, mata esa realidad para crearse otra (anhelo muy profundo de Unamuno pero nunca realizado); pero Julio representación de esa otra se frustra también en el anhelo de encontrarse porque la única persona que puede ayudarle a lograrla no existe. Sólo la inocencia y la fe, el amor materno-conyugal le salvará y éste trágicamente no se realiza; esto desembocará por lo mismo en un suicidio.

En esta obra hallamos este conflicto entre la atracción de la historia y el anhelo de salir de ella, afán de obrar en el mundo y anhelo de paz espiritual.

Un elemento fundamental distingue a "Sombras de sueño" de los otros dramas mencionados con ese mismo tema - "La esfinge", "Soledad" y el relato "Tulio Montalbán y Julio Macedo" - y es la eliminación de referencias explícitas a lo religioso. Lo que el protagonista de "Sombras de sueño" añora es la inconsciencia del estado prenatal, "desnacer". No da a entender que el retorno a la niñez representa para él un entregarse a la fe. Aparece un detalle, sin embargo, que acaso pueda considerarse como enlace simbólico entre la imagen de la mujer-madre y el sentimiento religioso: Macedo Montalbán llevaba sobre el pecho, junto con el retrato de su Elvira, un escapulario.

SOLEDAD.

Introducción. Refundición del primer drama "La esfinge". Es la pieza unamuniana que más se acerca a su biografía.

A partir de la primera guerra mundial, la oposición de Unamuno a la política de Alfonso XIII es cada vez más pronunciada. Un artículo que publica en un periódico de Valencia en septiembre de 1920 da como resultado un proceso y una condena a dieciséis años de presidio por supuestas injurias al rey. Unamuno queda en libertad porque el régimen teme convertirle en una "causa célebre". Accediendo a los deseos de los republicanos de Bilbao y los socialistas de Madrid, don Miguel va a permitir que le presenten como candidato a Cortes:

El fracaso electoral con que terminó para Unamuno el año 1920, más la condena a presidio, habrían de inspirarle el drama "Soledad", cuya composición realiza durante los próximos meses.

Está en lo cierto Andrés Franco cuando dice que "Más que refundición, Soledad es una "Recreación" - vocablo grato a don Miguel de "La esfinge". (56) A pesar de su estrecho parentesco, son obras distintas. Si los argumentos se parecen, es porque los problemas de Unamuno, planteados en "La esfinge" no se habían resuelto en su conciencia. Lo que realmente tienen en común es el esfuerzo de abarcar la totalidad de ese drama íntimo, por lo menos en los aspectos fundamentales. Lo nuevo en "Soledad" será que Unamuno enfoca la pieza desde el punto de vista de un

dramaturgo - él mismo - cuya concepción "escénica" del mundo incluye el tablado interior (la conciencia) y el exterior (teatro de ficción, vida pública).

Argumento. A Soledad y a su marido Agustín, dramaturgo, se les ha muerto el único hijo. Soledad ha quedado sin consuelo, pero Agustín, tiene su arte, y lucha por convertir su propio dolor en criaturas dramáticas. Impulsado por Pablo, político profesional, y Soledad que siente celos de la actriz que encarna las creaciones de su marido, Agustín se lanza a la política; Sofía, madre del protagonista, Enrique, crítico de teatros, y Gloria, la actriz, no logran disuadirle. La experiencia política de Agustín es catastrófica. La policía le busca y tiene que esconderse en su propia casa, donde sólo saben los más íntimos que ahí se refugia. Lo que ha visto del mundo de la política le ha repugnado. Cuando los amigos le proponen que se fugue, Agustín consiente en ello. Las autoridades descubren su retiro, y le prenden. Al salir de la cárcel, donde ha permanecido varios meses, sólo siente un anhelo de descansar, de dormir eternamente en el regazo materno de Soledad, pues siente un sueño inmenso pero nunca puede dormir.

Personajes. El número de personajes ha quedado reducido a seis, Agustín es, como Angel, el protagonista de "La esfinge", un "alter-ego" del autor, y los demás personajes son sólo facetas del drama de su conciencia.

Agustín lucha entre escoger el tablado literario para convertir

el dolor de la muerte de un hijo en personajes vivos que conmueven al público y que éste los convierta en verdaderos seres de carne y hueso. O tomar el tablado político para salvar al pueblo de la tiranía y hacerles conscientes de la justicia.

Soledad - sumergida en el masoquismo - pretende la gloria política de su esposo para separarlo de Gloria, actriz que hace vivos los personajes creados por aquél. Finalmente se desengaña de su error y sólo desea ser la madre-esposa del hijo-esposo que la necesita.

Sofía es el coro griego que pretende la realización artística de su hijo y que en su demencia final reafirma la posición de sus hijos de refugiarse en el amor materno-conyugal.

Pablo y Enrique sin verdaderas ideas profundas, viven en la superficialidad y como pseudo-furias se disputan para su bando al dramaturgo-orador. Por su exterioridad y superficialidad creen ser los únicos despiertos en ese mundo de sueño que es la casa de Agustín y Soledad.

Problemática.

a) La creación literaria. En "Soledad" presenciamos la lucha del escritor por dar claridad a sus creaciones; esta lucha se convierte en tragedia, la tragedia de la creación literaria. El protagonista del drama padece de la misma aflicción que Unamuno: "Este loco anhelo de renombre, de inmortalidad"; La inmortalidad! ;Inmortalidad!" A. I. esc. v p. 599

Muerto el hijo de la carne - símbolo de la fe perdida de don Miguel-Agustín ahora quiere eternizarse en "hijos de ensueño, de niebla, de palabras...". A. I esc. v. p. 599

La obra se inicia con una escena en que aparece el dramaturgo esforzándose por dar a luz un ente de ficción: "Le tengo aquí, aquí (Se señala la cabeza); Y no lo saco! Le veo, le oigo, le siento palpitir, le siento nacer... Para mí está claro, clarísimo; pero ¿cómo lo echaré fuera? ¿Cómo será otro, otro que yo...? Uno que me lleve como yo ahora le llevo...! Y quiero verlo, verlo... fuera mío, henchido de vida... chorreándola... Porque hasta que no esté fuera; hasta que no lo vea fuera de mí, no estaré vivo" A. I esc. i p. 582

En esa misma escena, Unamuno expresa, por medio de Agustín, la impresión que le produjo la lectura de un poema de Browning. Cuenta el poeta inglés que a un artista se le ocurrió representar al famoso grupo escultórico de Laoconte, eliminando las serpientes que agarrotan y estrujan su cuerpo y contra las cuales se retuerce en espasmódica agonía tratando de librarse de ellas. Algún espectador comprendió que la figura seguía luchando contra obstáculos que no se veían, pero los demás pensaron que estaban contemplando un bostezo de fatiga.

Agustín también siente las serpientes invisibles que en su caso son conflictos íntimos. El problema es conseguir que los espectadores se percaten de la verdadera causa de sus contorsiones "que sientan mis torturas, que mis criaturas palpiten de vida...".

de goce y de dolor!...; Sobre las almas!, que hinchan de pasión el escenario. ;Y éste es mi drama, el drama del dramaturgo, el drama del parto!" A: I esc. i p. 584

Si no logra proyectar su angustia espiritual en criaturas vivas, los espectadores creerán que el autor está bostezando y se encogerán de hombros. Y él quiere identificación, no bostezos.

Unamuno expone en esta obra una serie de ideas sobre el género teatral. El protagonista trabaja en un drama que se basa en la historia de Agar, la esclava de Sara. Este relato de Sara y Agar, el drama de la maternidad, es una representación simbólica del drama de la mujer de Agustín, drama que a su vez simboliza el espiritual del propio Unamuno. Soledad, que no puede tener más hijos, padece de hambre de maternidad, y empuja a Agustín a la política para llenar el vacío. Soledad no sólo representa la presencia de la esposa-madre, sino también lo que su nombre indica, la soledad en que se encuentra sumergido el hombre que no puede hacer parir ni a su hembra ni a su creación literaria. Agustín está consciente de que sus creaciones resultan téticas pero no está dispuesto a componer cosas para divertir a los espectadores.

No sólo su madre, que expresa el punto de vista de los que van al teatro a distraerse, sino el mismo Enrique, el crítico dramático, le recomienda que cultive el género cómico.

Por un lado, Unamuno se permite emitir un juicio sobre su talento cómico, y, por otro, desliza una censura contra el gusto del público teatral. Más indignación aun le producen los críticos:

"Siempre definiendo, poniendo mote. Aun no están lejanos los días en que la tarea de la crítica era clasificar y etiquetar...; que si estuvo bien llamada tragedia...; que si comedia..., que si drama...;" A. I esc. vii p. 601

Por eso Agustín bautizó su última pieza "druma", juego análogo al que Unamuno había hecho con la palabra "novela", convirtiéndola en "nivola".

El protagonista exclama: "yo no hago papeles ni producciones. ¡Creo personas!" A. I esc. ii p. 595

Esta concepción de la dramaturgia excluye el uso del teatro como instrumento didáctico. El ideal dramático de Agustín está muy lejos de ser el "teatro de tesis": "Yo no voy a probar nada, a corregir nada, a discutir nada... discutirán mis personajes... ¡No! Personas, pero por su cuenta y para mostrar su alma... ¡Y allá ellos! No respondo de lo que digan. Voy a crear almas, a poner almas ante las almas, de los que contemplándolas las tengan; a que sientan calor y frío, calorfrío de alma... Porque necesito crear almas!..., necesito crear..., crearnos..., crear-me..., y nada de tribuna ni de cátedra..." A. I esc. vii p. 602

Para Unamuno, tanto el escritor como el lector (o el espectador), se crean a sí mismos en la obra literaria, a la vez que crean y recrean a los personajes. Y para un poeta, creador, es más válida su realización en el arte que en la política o en la cátedra.

Unamuno establece una analogía entre la creación literaria y la

teológicas:

“Agustín: Seré autor, actor y público. Me representaré a mí mismo y para mí mismo, para mi propio goce. ¡Autor, actor y público!

Pablo: ¡Y empresario!

Enrique: ¡Y Dios!

Agustín: ¡Autor, actor y público, repito! ¡Padre, Hijo y Espíritu santo! Y un solo Dios verdadero... ¡Yo!”

A. I esc. vii p. 604

Y esta metáfora que es en sí la palabra poesía, lo explica todo, por eso es tan constante la identificación entre poeta y Dios pues ambos son creadores y por lo mismo los más valiosos del drama que es el Universo y el todo.

En el Acto tercero, Agustín medita sobre el momento de enfrentarse con el Creador Supremo: “Y cuando me vea ante sí, al presentarme a El, me dirá: “Pecaste, Agustín, por soberbia; te quisiste igualar a Mí; quisiste ser como Yo, creador, es decir, todopoderoso, porque crear es poderlo todo; la creación es todopoderío; pecaste contra mí”. Y yo le diré: “¿No me hiciste, Señor, a imagen y semejanza tuya?” Pues para honrarte, creyendo en Ti, quise crear, y has permitido, Señor, que los hombres...”
 ¿Y que más le diré? ¿Y qué me dirá?” A. III esc. iii p. 641

El creador literario no hace sino imitar a Dios, tanto el escritor como Dios - el Gran Autor - necesitan crear para perpetuarse en sus criaturas. Y Además, necesitan contemplarse en ellas

para así poder conocerse: autor, actor y público.

La relación entre personaje, o persona, como prefiere decir Unamuno, y autor, corresponde a la que existe entre éste y Dios. La relación inicial de subordinación se transforma dialécticamente en una relación de reciprocidad, de creación mutua constante. Unamuno escribe en "Del sentimiento trágico de la vida": "En el fondo, lo mismo da decir que Dios está produciendo eternamente a Dios" (57)

En las páginas de la obra "Del sentimiento trágico de la vida" puede comprobarse que detrás de la estética de Agustín, está, subyacente, la idea unamuniana de Dios y el hombre como creaciones recíprocas: "Dios y el hombre se hacen mutuamente, en efecto; Dios se hace o se revela en el hombre, y el hombre se hace en Dios; Dios se hizo a Sí mismo. Deus ipse se fecit, dijo Lactancio (Divinarum Institutionum, II, 8), y podemos decir que se está haciendo, y en el hombre y por el hombre. Y si cada cual de nosotros, en el empuje de su amor, en su hambre de divinidad, se imagina a Dios en su medida, y a su medida se hace Dios para él, hay un Dios colectivo, social, humano, resultante de las imaginaciones todas humanas que le imaginan." (58)

"El poder de crear un Dios a nuestra imagen y semejanza, de personalizar el universo, no significa otra cosa sino que llevamos a Dios dentro, como sustancia de lo que esperamos, y que Dios nos está de continuo creando a su imagen y semejanza". (59)

En su desesperado afán de salvación, Unamuno llega a concebir un

Dios que, para existir, requiere el esfuerzo soñador del hombre, que a su vez, no puede existir de veras sin El. En última instancia, lo que pretende Unamuno es salvar a Dios, forzarlo a existir para que nos salve en su sueño eterno.

b) La política. El aspecto político de la trama no es una mera reelaboración de los elementos políticos que estaban presentes en "La esfinge". Ahora no solo se les censura en general, sino la española, la de la época del propio Unamuno.

El individualismo radical de don Miguel le impedía militar en las filas de partidos políticos o identificarse con determinado régimen. Espíritu rebelde e indomable, no transigía en sus convicciones personales. El único papel que aceptaba era el de disidente, ni con unos ni con otros.

El problema de Agustín se manifiesta en la siguiente forma: Soledad y Pablo le convencen que la política le permitirá esculpir una patria, crear de la muchedumbre un pueblo. Agustín abandona la literatura para dedicarse a la política porque llega a creer que es la más alta dramaturgia, verdadero teatro de acción y no ficción de ella: "¡Voy a representar mi propio... papel! ¡Magnífico! ¡Yo autor, actor y personaje! Me creo a mí mismo, me lanzo al tablado... político y me represento. ¿Y cuál soy yo?" A. I. esc. vii p. 606

No es la primera vez que a Unamuno se le ocurre pensar que el papel que representamos con respecto a los demás y a nosotros

mismos es de naturaleza escénica. La incógnita frente a la personalidad auténtica - ¿somos el que representamos o somos otro? - irá adquiriendo mayor importancia en la conciencia de Unamuno, sobre todo a partir de la experiencia del destierro.

El protagonista de Soledad no sólo fracasa en la acción política sino que sufre una honda decepción: "¡Y esa hedionda política! ¡Ese cenegal de las más asquerosas pasiones...! "La política no tiene entrañas," dicen. Y son ellos, ellos, los que así dicen, los que no las tienen. ¡No, sino tripas! ¡No más que tripas! ¡Canalla..., canalla..., canalla...! ¡Miserables hombres... públicos! ¡Hombrezuelos! ¡Ambición? A cualquier cosa llaman ambición..." A. II esc. i p. 612

Como un nuevo don Quijote, Agustín arremetió contra el retablo de Maese Pedro, contra la forma que era esa representación. Unamuno arremete aquí contra la farsa que es la política, el teatro - sinónimo en este caso de engaño - que es la tribuna y los dirigentes y la podredumbre de sus filas, concepciones y titiriteros:

Soledad: ¡Cómo te persigue, Agustín, ese agorero pasaje del retablo de Maese Pedro...!

Agustín: Sí, me sacasteis de mi tablado, del tablado que poblé con mis criaturas, con mis hijos...

Soledad: ¿Tus hijos...?

Agustín: ¡Con mis hijos, sí! ¡Y tuyos, sí, tuyos! De la que-
rencia que le tenía... Me sacasteis de mi tablado,

del que fui poblando con sus hermanos...

Soledad: Sus hermanos...

Agustín: Sus hermanos, sí. Me sacasteis de él para llevarme a ese hediondo retablo de títeres, de muñecos de palo, más ficción que el otro, y quise deshacerlo y empecé a estocadas con él, y ya ves...;

Soledad: ¿Si lo veo... Abandonado de todos, renegado por todos, tenido por loco." A. II esc. i p. 613-614

Lo que Unamuno pensaba de los partidos políticos queda patente en estas palabras que Agustín le dirige a su mujer: "Sí, Tú, como ese... Pablo, quisisteis verme esculpir en una muchedumbre un pueblo; no te satisfacían mis otras obras... Y no comprendisteis que tenía que obrar dentro de un partido y con él, y que un partido no crea, no puede crear nada... sólo crea un hombre, un hombre entero y solo..." A. II esc. i p. 615

Todo es teatro, pero la política es pura farsa. El protagonista le pregunta a Enrique, el crítico de teatros: "¿No me decía que el género cómico? ¿Y que más comedia que la que en ese retablo de Maese Pedro estuvo representando? ¡Astracanada! ¡Y astracanada trágica! ¡Tragedia bufa!" A. II esc. iii p. 621

En ambos teatros, el de las tablas y el político, se da un fenómeno parecido: "Los unos, que si es comedia, o drama, o tragedia, o sainete; que si es teatral o no; y los otros que si esto no es político, no es eficaz... ¡Imbéciles! Conservador, liberal, socialista, comunista, demócrata... Retablista, ista..., ista...,

¡Cada cual se pone su etiqueta y se matricula.y... saca su cartilla!" A. II esc. iii p. 622

Teatro por teatro, es más honrado el de ficción' pero el de ficción artística, el que parte de una realidad para convertirse en una vivencia estética; y no el otro el de sola y pura ficción política: "Siquiera en el otro, en el de las tablas, en el del teatro de verdad...f en el teatro de verdad no hay patraña ni engaño..., en él es el heroísmo francamente, noblemente escénico..." A. II esc. iii p. 623

Hamlet, Segismundo, Prometeo y Brand son más reales que todos los que representan la "comedia" política: "Los que son cosa de teatro son los actuales ministros de la Corona y los diputados y los senadores; los que sois cosa de teatro, Pablo, sois vosotros, todos los hombres... públicos". A. II esc. iii p. 623

Las alusiones al ambiente político español no pueden ser más claras, y es probable que esto contribuyera a que los planes originales para el estreno no se llevaran a cabo.

Significación. Unamuno, a través de toda la obra, juega con la idea, calderoniana y shakespeariana, de que la vida es teatro, ficción de realidad:

"Soledad: ¡Es que "esto" no es drama, Enrique, esto es realidad!

Enrique: "¿Esto"?

Pablo: Y la realidad ¿no es drama?

Enrique: ;Y el drama realidad! ;Qué drama africo... esto!"

A. III esc. iii p. 641

Y como ya se anotó anteriormente hay más realidad en los personajes literarios porque ellos sintetizan la esencia del ser humano, porque en ellos se dan las problemáticas existenciales y vitales del hombre. Por ello Aristóteles afirmó que "el arte es más filosófico y didáctico que la historia". (60)

Porque el arte tiene poder para revelarnos realidades insospechadas, o situaciones objetivas en diferentes planos de modo que aquellos sean más válidos y por lo mismo más universales.

Junto a este tema, aparece otro, el tema calderoniano por excelencia, y es el protagonista el que lo anuncia: "La vida es sueño". A. II esc. ii p. 617

El tema de la existencia como sueño se recalca en el siguiente diálogo que sostienen Pablo y Enrique:

"Enrique: ;Y nosotros estamos muy despiertos!

Pablo: ;Claro!

Enrique: Pisamos en suelo firme, y no estamos dispuestos a que se nos engañe. Dudar de que se está despierto es ya soñar...

Pablo: Pero ¿Dudar de que se sueña es estar despierto? Yo a las veces sueño que sueño...

Enrique: Pero representas tu papel...

Pablo: Toda la vida es representación, Enrique...

Enrique: La vida es sueño, que dijo el otro...” A. III esc. iii
p. 646

La vida es sueño, y el mejor soñar está en el regazo de la madre; por ello Agustín siempre lo busca, desea dormir: “Cántame, Soledad, acúname...; Viene el sueño mujer de Dios...! ;Que descanso Dios mío!” A. III esc. v p. 651. Y Soledad es la que hace que el sueño se produzca: “duerme, hijo mío, duerme... duerme...” A. III esc. v p. 652

Agustín halla en el regazo de la esposa-madre el sueño creador, el sueño inmortalizador. Carlos Blanco Aguinaga clasifica el sueño de Agustín como ejemplo de lo que para Unamuno era el “bueno sueño”; Escribe el crítico citado: “Es este el sueño en que se duerme el hombre-niño en la inconsciencia de la fe, o ya sin precisión dogmática, en el abandono y la paz de la eternidad continua e inconsciente. Este es el buen sueño, el sueño de dormir. El centro simbólico en que se apoya este concepto es la madre, su regazo”. (61)

Este sería el sueño de Unamuno contemplativo, el Unamuno que, según el mismo crítico, coexistía con el Unamuno agónico: “Por algo en el drama “Soledad”, Agustín, el agonista, cansado de tanta batalla en la Historia (concretamente en la política), busca el sueño de dormir, la inconsciencia, en el seno de su mujer-madre. En el sueño que desde su ser no agónico anhelaba Agustín... Encontramos el significado último que para Unamuno tiene la idea de la madre como imagen viva del subconsciente: “Si el Unamuno

agonista es el hombre despierto y "despertador" de conciencias, el contemplativo será el buscador del sueño de paz inconsciente y continua, absoluta, en el regazo de la madre." (62)

Blanco Aguinaga señala que: "la madre, su regazo, es la vía más próxima a su verdadero ser que para desnacer (no morir) hacia una eternidad de olvido donde todo - o nada - duerme en el buen sueño, encuentra en el niño-hombre a quien movían extrañas tendencias ajenas a su voluntad más fenoménica." (63)

El concepto de "desnacer" aparece en el diálogo del drama:

Agustín: ¡Oh, si pudiera achicarme..., achicarme..., añiñarme..., hacerme niño...!

Soledad: Como él...

Agustín: Menos que niño..., encarnar de nuevo en tu seno, Soledad, y dormir allí... para siempre..., para siempre... para siempre." A. II esc. iv P. 625

Blanco Aguinaga reconoce que: "a menudo, el sueño no es más que un encubridor de verdades amargas, un ensueño, otras veces, aparece en la obra de Unamuno en forma tan positiva que no solo es la revelación de la continuidad de lo eterno, sino que en esta continuidad encuentra Unamuno a Dios y a El se abandona como el hijo a la madre en su regazo." (64)

Si el sueño de Agustín es un "desnacer", o sea, una regresión a la inconsciencia de la vida prenatal, es también un entregarse, como antes lo había hecho el protagonista de "La esfinge", a la

serenidad de la fe de la niñez.

Soledad, la protagonista, es un símbolo doble. Si representa, por una parte, el encuentro con la nada, la soledad radical, también puede ser, por otra parte, refugio espiritual, símbolo maternal de vida eterna. El regazo de Soledad es tierra, mas tierra de vida, carne de inmortalidad: "tierra sí, pero tierra viva..." A. III esc. i p. 635

La tierra, pues, ya no es la nada, sino la madre consoladora: "Lo que haremos al cabo es tierra..., nos haremos tierra..., Pero la tierra no es patria, la tierra es "matria", matria como tú, Soledad de mi vida, matria..., madre... La tierra es carne..."

A. III esc. i p. 636

Unamuno intercala en el diálogo del drama (A. III esc. i) unos versos de su poema "El Cristo yacente de Santa Clara de Palencia", representa uno de los momentos más angustiados de toda la producción literaria de Unamuno.

Soledad es otra prueba de la importancia que tuvo en la vida de Unamuno su mujer, doña Concepción Lizárraga de Unamuno. Durante más de cuarenta años de convivencia conyugal, doña Concha fue para él un refugio cotidiano de paz espiritual. Don Miguel encontró en su mujer, mujer sencilla y nada intelectual, una figura maternal que calmaba sus ansiedades. Así, el grito que lanzó su esposa una noche de 1897 vuelve a escucharse en boca de Soledad: "¡Agustín, hijo mío!" A. III esc. iv p. 647.

También Agustín halla en su mujer un ancla de fe: "La mano de

Dios es tu mano, mujer; ¡Dios me la dio y sólo El me la quitará...! ¡Tu mano, Sol, tu mano... mi ancla! Mano de madre..."

A. III esc. iv p. 648

Agustín y Soledad están unidos por un lazo de dolor. Han transcendido la etapa física del amor y viven lo que Unamuno considera una experiencia más honda, el amor espiritual.

Al formular Unamuno esta teoría del amor espiritual en "Del sentimiento trágico de la vida", estaría pensando en su propia experiencia. Como es usual en él, va de lo personal a lo universal. "Esta otra forma del amor, este amor espiritual, nace del dolor, nace de la muerte del amor carnal; nace también del compasivo sentimiento de protección que los padres experimentan ante los hijos desvalidos. Los amantes no llegan a amarse con dejación de sí mismos, con verdadera fusión de sus almas y no ya de sus cuerpos, sino luego que el mazo poderoso del dolor ha triturado sus corazones remejiéndolos en un mismo almirez de pena. El amor sensual confundía sus cuerpos, pero separaba sus almas, mantenías extrañas una a otra; mas de ese amor tuvieron un fruto de carne, un hijo. Y este hijo engendrado en muerte, enfermó acaso y se murió. Y sucedió que sobre el fruto de su fusión carnal y separación o mutuo extrañamiento espiritual, separados y fríos de dolor sus cuerpos, pero confundidos en dolor sus almas, se dieron los amantes, los padres, un abrazo de desesperación, y nació entonces, de la muerte del hijo de la carne, el verdadero amor espiritual. O bien, roto el lazo de la carne que les unía,

respiraron con suspiro de liberación. Porque los hombres solo se aman con amor espiritual cuando han sufrido juntos un mismo dolor, cuando araron durante algún tiempo la tierra pedregosa uncidos al mismo yugo de un dolor común. Entonces se conocieron y se sintieron, y se consintieron en su común miseria, se compadecieron y se amaron. Porque amar es compadecer, y si a los cuerpos les une el goce úneles a las almas las penas."(65)

Gloria. El significado simbólico de Gloria es evidente: es la gloria terrestre, la fama. Al final del drama, Agustín dirá de ella: "Eso es sueño... Eso no es de carne como tú, mujer, Sol de mi carne... Eso habla, pero no quema ni alumbra." A. III esc. v o. 650

Soffa. El nombre de la madre de Agustín significa "sabiduría" (Sophia) en griego. El papel de Soffa consiste en reforzar la imagen maternal. De ahí que en el Acto II aparezca ya en estado de delirio confundiendo a Agustín con el niño. Repite, como un estribillo, la frase : "¿Le arropasteis bien?". Es como una voz que le llega al protagonista desde el fondo de la inconsciencia, que es el seno de la madre telúrica, la "matria". En esta tragedia es el coro que refuerza y repite.

Agustín. Es significativo el hecho de que el protagonista se llame igual que el autor de las Confesiones, sobre todo teniendo en cuenta el parentesco de este drama con "La esfinge", obra que, a su vez, está íntimamente relacionada con El Diario Intimo, donde la huella de San Agustín es patente.

EL HERMANO JUAN O EL MUNDO ES TEATRO.

Introducción: Nueva visión, personalísima, del tema de don Juan Tenorio. Se acerca al tema porque ve en don Juan el personaje más eminentemente teatral, el que está siempre representándose. Sobre su génesis se sabe poco. La vieja comedia nueva la escribió probablemente en la segunda mitad del año 1927. Fue publicada en 1934 precedida de un prólogo.

El interés de Unamuno por don Juan Tenorio era antiguo, pero es difícil precisar cuándo cesó su desprecio. Primeramente lo vio como caso biológico y patológico. En 1908 escribe el ensayo Sobre don Juan Tenorio, en el que lo considera "pernicioso" para el pueblo y le es profundamente antipático, porque "nunca tuvo el valor sereno y constante de ponerse a examinar sus propias creencias para buscarles fundamentos". (66)

Hay, evidentemente, un cambio de enfoque. En 1915 ya considera a don Juan superior a Fausto en su ensayo "Sobre el paganismo de Goethe"; en 1923 lo cita en San Quijote de la Mancha entre los seis grandes hombres de la historia española.

Unamuno pasa a comprender el verdadero sentido de don Juan. Su preocupación por el ser y su representación lo llevan al antiguo mito - pero aquí otra vez -; el mito no es ente operante en la obra, porque el don Juan de Unamuno es algo muy distinto a todos los concebidos. "El hermano Juan" trata sobre un personaje cuyo ser, cuyo fondo, es la representación; ese es su sino.

Argumento. La obra comienza en un parque público, donde Juan está conversando con Inés, una de sus enamoradas. Al protagonista le persigue la idea de la muerte, cuya proximidad siente como una pesadilla. Hay un momento en que casi se desvanece al creer que "Ella" ha pasado por su lado. Juan le confiesa a Inés que no puede hacer mujer a mujer alguna, ni hacerse él hombre a sí mismo. Reconoce que está siempre representándose, desempeñando un papel de "celestino" que le fue asignado al entrar en el mundo. Nació condenado a no poder querer a nadie. Le ruega a Inés que se case con Benito, el novio que ha abandonado, que le quiera a éste como marido, y a él como hermano, el hermano Juan.

De pronto aparece Benito, que se imagina que Juan estaba intentando seducir a Inés. Después de un estallido de violencia en que Benito está a punto de morir estrangulado por Juan, se presenta Elvira, otra enamorada del protagonista, que viene dispuesta a rescatarle de sí mismo.

Benito e Inés se marchan, dejando solos a Juan y Elvira. Ella le anima a que vuelvan juntos a Renada, ciudad natal de ambos, a la misma casa donde él nació y en la cual transcurrió su común niñez. Cuando están para salir del parque, ya convencido Juan por Elvira, aparece el padre Teófilo, que les advierte que no están tomando la vida en serio. Se burlan de sus admoniciones, pero Juan se queda con la sospecha de haber conocido al padre Teófilo en una existencia anterior. Juan está convencido de que él ha sido en otra de sus vidas don Juan Tenorio. Tam-

bién cree que en una de sus encarnaciones precedentes fue Fausto, y concluye que entonces al padre Teófilo le llamaban Mefistófeles. Elvira le saca de sus cavilaciones llevándosele consigo.

El acto segundo tiene lugar en una habitación de la antigua casa de Juan, ahora convertida en posada. Elvira quiere hacer revivir en la memoria de Juan los días cuando de niños jugaban a marido y mujer, pero hasta los recuerdos de infancia le hacen a él pensar en la muerte. Juan vuelve a sentir que la muerte --"Ella"-- le está acechando.

Lo que pretende Elvira es que Juan le dé hijos, pues cree que así él se hará hombre y ella, mujer. Pero esto es imposible, puesto que Juan no puede responder a la pasión amorosa. Elvira se empeña en conquistarlo, pero él la rechaza. Le aconseja que se case con Antonio, un psiquiatra.

Les interrumpe la llegada de doña Petra, una viuda estafalaria que culpa a Juan por el suicidio de su hija, Matilde. Al protagonista no le conmueven ni los juramentos pronunciados ante la tumba, ni el pañuelo ensangrentado, el último usado por la difunta, que doña Petra le arroja, melodramáticamente, a la cara.

Llaman a la puerta, y es Antonio, que llega con su ciencia médica decidido a "curar" a Elvira y a Juan. Este, que le había dicho lo mismo a Benito con respecto a Inés, le pide al psiquiatra que se lleve a Elvira. Juan le recomienda que la haga madre, y a ella le asegura que con el otro sí llegará a realizarse como

mujer. Cuando Antonio le echa en cara su falta de hombría, Juan vuelve a reaccionar con la violencia que mostró en el primer acto. Inés, que ha sido rechazada por Benito y que acaba de entrar en escena, también presencia el incidente. Juan se domina a tiempo, pero siente la angustia de saber que una vez más la muerte ha estado rondando cerca. Finalmente, todos le abandonan y él cierra el acto con un monólogo en el que afirma que la existencia es teatro, representación escénica.

El último acto transcurre en un convento. Aparece el protagonista vestido de fraile, literalmente transformado en el hermano Juan. Entra en escena el padre Teófilo, y mientras los dos conversan sobre la comedia humana y la divina, sale una pastora que ha sido abandonada por su hombre, y quiere que Juan le obligue a volver. El hermano Juan, nos dice Teófilo, ha cobrado fama en la comarca gracias a su éxito en "concertar a desavenidos, urdir noviazgos y arreglar reyertas conyugales" esc. II p. 943. Dentro del claustro, Juan ha seguido desempeñando su eterno papel de medianero.

Ya apenas le queda tiempo al hermano Juan; se aproxima la hora de su muerte. Comienzan a desfilar ante él los personajes de los dos actos anteriores: doña Petra, Antonio, Elvira, Benito, Inés. Los ha hecho venir porque quiere despedirse de ellos. A doña Petra le señala que ella también tuvo parte en el suicidio de su hija, y le impone una penitencia. Antonio y Elvira se casaron, y Juan hace que la otra pareja se reconcilie. Les pide perdón

por las discordias que ha causado. Muere el hermano Juan, pero continuará ejerciendo su oficio desde el otro mundo, apadrinando generaciones de hijos ajenos.

Personajes: Ocho personajes intervienen en esta "vieja comedia nueva", todos ellos vestidos al día, salvo Juan, cuya capa oculta la moda romántica de 1830.

Juan, reencarnación de don Juan Tenorio, no ha sido sino un incitador de amores, un Cupido, que es como le llamaban los antiguos: "Mi destino no fue robar amores, no, no lo fue, sino que fue encenderlos y atizarlos para que otros se calentaran a sus brasas... Soñando en mí y en palpitantes brazos de otros concibieron no pocas locas de amores imposibles. Así se encintaron..." A. III esc. ix p. 973-974

El don Juan del drama unamuniano es un zángano sui generis, pues es incapaz por cuenta propia de hacer madre a ninguna mujer. Gracias a don Juan, la fecundación de la hembra se lleva a cabo, pero él no interviene en el proceso sino indirectamente. No posee jamás a las que se enamoran de él. Este don Juan unamuniano ya no es un burlador. No engaña a las mujeres, sino que intenta desengañarlas, disuadirlas. Y ahora viene lo más interesante: no es el conquistador, sino el conquistado: "Cuando crees ser tú - le dice Elvira -, son ellas, somos nosotras...; pero yo te quitaré a las demás..." A. I esc. iii p. 889

Las mujeres se lo disputan como una presa: "¡Y qué remedio!...

Es mi mala sombra." A. I esc. iii p. 890

A don Juan le sobra masculinidad, pero le falta hombría. En el drama, Benito le dirá al protagonista: "Tú, Juan, no eres hombre, a pesar de tus manos de hierro y tu furia, no lo has sido nunca, no puedes serlo; a pesar de tus garfios, digo..." A. I, esc. iii p. 893

El hombre se hace hombre y la mujer mujer al fundirse en pareja, la célula personal básica que garantiza no sólo la conservación de la identidad espiritual del linaje, sino la perduración de la especie humana. El sentimiento de paternidad o maternidad es lo específicamente humano, la verdadera hombría. Don Juan carece de este atributo de los seres cabales, de la persona. Y en esto estriba la tragedia de este personaje, que le es imposible salir fuera de sí mismo, entregarse: "Condenado - se lamenta el protagonista del drama - a ser siempre él mismo..., a no poder ser otro..., a no darte a otro... Don Juan... ¡Un solitario! ..., ¡un soltero!... ;Y en el peor sentido!" A. III esc. p. 951

La idea de reproducirse le aterroriza: "Es mi oficio, dejarme querer... Pero le temo al fruto, le huyo... Mis hijos serían hijos de muerte..." A. III esc. i p. 910

Para subrayar la estirpe donjuanesca del protagonista, Unamuno le hace recitar versos del "Tenorio" de Zorrilla. Además, Inés se llama igual que el "ángel de amor" que redime al don Juan zorrillesco.

El nombre de Elvira figura en las versiones de Molière, de Mozart, y también en el poema narrativo de Espronceda, "El estudiante de Salamanca", obra ésta cuyo protagonista, está dentro de la tradición donjuanesca. El nombre de doña Petra, sustantivo latino de donde deriva el español "piedra", es una clara alusión al Comendador de Calatrava, el Convidado de piedra.

Teófilo y Antonio, el sacerdote y el psiquiatra, representan dos facetas contradictorias de la vida espiritual de Unamuno, la conciencia religiosa frente al escepticismo intelectual.

Un personaje que jamás llegamos a ver, pero cuya presencia sentimos a través de toda la obra es la misteriosa dama que persigue a Juan. "Aquí, donde nací - dice el protagonista -, nació Ella conmigo..." A. II esc. u p. 911

"Ella" es su "eterna novia", la prometida cuyo abrazo espera con ansiedad.

Identificación: A medida que se va acercando Unamuno al ocaso de su vida, observamos que se refuerza en él la convicción de que lo que sobrevive al hombre de carne y hueso es su personalidad histórica, el personaje mítico que perdura en la memoria de las generaciones venideras.

La posibilidad de salvación de la muerte total está emparentada con la idea de la inmortalidad por medio de la fama, pero va más allá. Unamuno no se conforma con salvar el nombre; aspira a existir - sobreexistir - a la manera de las criaturas de fic-

ción: como presencia viva en la conciencia de los demás.

¿Puede el hombre conquistar la inmortalidad de que disfrutaban los seres novelescos o dramáticos? Sí, si se hace personaje mítico, si convierte su vida en leyenda de eternidad. En el destierro, el intento unamuniano de mitificación se pone a prueba; sabe que su papel de proscrito está contribuyendo a la creación del mito. Se da cuenta de que el Unamuno mítico, el que se está haciendo en el escenario de la historia, puede o no coincidir con el Unamuno íntimo, pero termina aceptando el papel que desempeña porque se convence de que es el que moralmente le corresponde.

Unamuno está consciente de que el personaje legendario puede anular al hombre esencial, y este temor lo vimos expresado en "Sombras de sueño". "El hermano Juan" supone una aparente superación del problema planteado en aquel drama. Ya no se trata de huir de la historia, sino al contrario, aferrarse a ella, salvarse a través del mito. La dificultad estriba en hacer que el personaje mítico sea fiel a la imagen del hombre que queremos ser, el que debemos ser. Ahora bien: el mito es creación nuestra, pero es también creación de los demás. Hay un doble peligro, ya que nosotros nos forjamos una leyenda, y el mundo nos forja otra. Nosotros mismos podemos estar sacrificando nuestra verdadera personalidad al mito o la sociedad puede estar imponiéndonos una imagen falsa. La incertidumbre que experimenta don Miguel cuando trata de distinguir entre su "yo" íntimo - el que quiere eternizar - y el "yo" superficial se refleja en "El hermano Juan".

El protagonista no sabe quién es, si es el que se cree o el que los demás le creen. Se siente escindido, confuso por las imágenes distintas que ve cuando se contempla en las miradas de los otros: "Juan, Juan, Juan, ¿te ves a ti mismo?, ¿te oyes? ¿te sientes?, ¿te eres? ¿Eres el de Inés y Elvira?. ¿el de Matilde?. ¿eres el de Antonio y Benito?. ¿eres el del público?. ¿te sueñas?. ¿te escurres en sueños?" A. II esc. vi p. 941

La misma incertidumbre está presente cuando la propia personalidad se considera desde el punto de vista de su continuidad: "¿Estás seguro, Juanito, de ser reencarnación del otro? ¿Quién te ha hipnotizado para sugerirte eso?" A. II esc. vi p. 941

Esta pregunta que se hace el protagonista suscita otras: ¿Qué relación hay entre los "yos" que hemos sido en otros momentos de nuestro vivir y el "yo" de la actualidad? ¿Existe una continuidad de la personalidad esencial en la historia vital del individuo? ¿Qué alteraciones sufre nuestra leyenda a lo largo del tiempo? Estamos ante una obra cuyo simbolismo sólo se hace inteligible, y éste es un rasgo fundamental de todo el teatro unamuniano, refiriéndolo a la biografía espiritual del autor.

Por muy inverosímil que parezca a primera vista, Unamuno llegó a sentir una "afinidad" con don Juan. Esta afinidad no se basa, naturalmente, en la dimensión erótica del personaje, sino en lo que éste tiene de criatura escénica. Unamuno está consciente de que él también, Miguel de Unamuno, es un mito que se está haciendo en el teatro de la vida.

Unamuno hace constar que quería fundir en su don Juan a don Quijote, Segismundo, don Alvaro, Fausto y Hamlet. Don Miguel se identifica con estos personajes que directa o indirectamente están presentes en la obra. El "¡Yo sé quién soy!" de don Quijote queda incorporado en el "¡Yo sé qué represento!" de don Juan. Lo mismo puede decirse de la sentencia que se asocia con Segismundo; además las metáforas "vida - sueño" y "mundo - teatro" ambas tienen base calderoniana, por supuesto se complementan en la temática de "El hermano Juan". Aunque la presencia de don Alvaro se hace notar principalmente en el último acto, el recuerdo del héroe romántico pesa en el ánimo del protagonista unamuniano a través de toda la pieza.

En "El hermano Juan", el protagonista comparte no sólo la duda existencial de Hamlet - su obsesión con el ser y el no ser - y la idea de que acaso morir sea dormir un sueño eterno, sino que también siente el terrible silencio de Dios.

Nosotros nos preguntamos si no serán todos los personajes de ficción que se funden en el don Juan unamunESCO "reencarnaciones" del propio Unamuno. ¿No vivimos en cada personaje que hacemos nuestro? Don Juan, don Quijote, Segismundo, don Alvaro, Fausto y Hamlet son seres que se encaran con el destino humano, "agonistas", en los que Unamuno se reconoce a sí mismo. Ellos se sueñan en él, y él, a su vez, se sueña en ellos.

Significación: "El hermano Juan" enlaza con la novela "Amor y Pedagogía" de 1902, no sólo por su mezcla de lo cómico y lo

trascendente, sino porque responde a la misma concepción básica de que la vida es representación teatral.

Unamuno intenta con su comedia "El hermano Juan" que, el actor, el personaje representado afirme que siendo teatral es el único real. Expone esta misma idea con mayor precisión y amplitud en el prólogo que compone en 1934 para la publicación del drama; además nos revela cómo llegó a hablar en la figura de don Juan el símbolo del carácter escénico de la vida:

"Un compañero de letras, Julio de Hoyos, que había escenificado mi "Nada menos que todo un hombre" (novela) dejándomelo reducido a "Todo un hombre" (drama), me propuso llevar a escena mi "Niebla"- ¿por qué la llamé novela? Lo tuve, desde luego, por un despropósito. Mi Augusto Pérez, el héroe - héroe, sí de mi "Niebla", se afirma frente a mí y aun en contra de mí, el autor del libro - del libro, no de Augusto Pérez -, sosteniendo que él, y no yo, es la verdadera realidad histórica, el que de veras existe y vive - sólo vivir es existir -, y yo un mero pretexto para que él exista y viva en los lectores de su historia. Y lo tuve por despropósito porque no cabe en escenario de tablas un personaje de los que llamamos de ficción representado allí por un actor de carne y hueso, y que afirme que él, el representado, es el real y no quien lo representa, y menos el autor de la pieza, que puede estar hasta materialmente muerto. ¿Y cuando presumí después que acaso se propusiera proyectarme a mí, el autor, cinematográficamente, y acaso hacerme hablar

por fonógrafo? ¡Antes muerto! Sólo se vive por la palabra viva, hablada o escrita, no de máquina. Y entonces me di cuenta de que la verdadera escenificación, realización histórica, del personaje de ficción estriba en que el actor, el que representa al personaje, afirme que él y con él el teatro todo es ficción y es ficción todo, todo teatro, y lo son los espectadores mismos. Que es igual que lo otro, que lo que parece inverso. Son dos términos al parecer contradictorios, mas que se identifican. ¿Qué más da que se afirme que es todo ficción o que es todo realidad? Y me acordé al punto de Don Juan Tenorio y de su leyenda”.

En el mismo texto, nuestro autor hace constar que “toda la grandeza ideal, toda la realidad universal y eterna, esto es: histórica, de don Juan Tenorio consiste en que es el personaje más eminentemente teatral, representativo, histórico, en que está siempre representado, es decir, representándose a sí mismo. Siempre queriéndose a sí mismo y no a sus queridas”. (67)

Lo incluye en la trilogía de los grandes soñadores hispánicos: “Si don Quijote nos dice: “¡Yo sé quién soy!”, don Juan nos dice lo mismo, pero de otro modo: “¡Yo sé lo que represento! ¡Yo sé qué represento!” Así como Segismundo sabe que se sueña. Que es también representarse. Se sueñan los tres y saben que se sueñan. Don Juan se siente siempre en escena, siempre soñándose y siempre haciendo que le sueñen, siempre soñado por sus queridas. Y soñándose en ellas”. (68)

Unamuno descarta las teorías acerca de don Juan que han trazado biólogos, fisiólogos y psiquiatras. El resorte de este personaje hay que buscarlo, según don Miguel, en el afán de representar su papel ante los demás: "El legítimo, el genuino, el castizo don Juan parece no darse a la caza de hembras sino para contarle y para jactarse de ello. Recuérdese la lista de sus víctimas, de sus piezas cobradas, que presenta el don Juan del drama de Zorrilla. Y recuérdense sus desafíos. ¿Por celos? No, el Burlador no los siente. Como acaso no siente el celo. Lo que le atosiga es asombrar, dejar fama y nombre. Y hasta sacrifica la eficacia a la espectacularidad." (69)

La interpretación de Unamuno se centra en que don Juan aspira a vivir en el recuerdo de la humanidad. Es un ser que "quiere salvar el alma de la muerte" (70)

El protagonista unamuniano tiene plena conciencia de que la vida transcurre en escenario: "Lo que no olvido es que piso tablado". A. II esc. ii p. 918

Todos nacemos condenados a representarnos, y debemos "apurar el papel hasta la muerte, y aún más allá si cabe, so pena de olvido..." A. III esc. x p. 981

Nuestra vida es parte de una Divina Comedia, una representación de títeres cuyos hilos invisibles manipula Dios, el Sumo Hacedor. Juan hace la crítica del espectáculo en los siguientes términos: "... El Sumo Hacedor nos mueve muy al azar de su divino

capricho a sus muñecos para divertirse con nosotros..., pero anda escaso de técnica escénica... Buena disposición, promete, pero poca experiencia del tinglado todavía... A pesar de sus siglos de oficio, novicio... Hasta que no entre en la Sociedad de Autores... ¡Cualquiera acierta por qué nos trae de la ceca a la meca!... ¡Inescrutables designios de su providencia - creo que se dice así -, que tan sólo los reverendos padres jesuítas atisban!". A. I, esc. vi p. 899-900

Si la vida es comedia, Comedia Divina, está también juego, Juego Divino, "pues nada menos que todo un Dios de Amor se entretiene, digo, se re-crea en jugar con nosotros... Y a las veces nos despanzurra - ¡qué retortijones de remordimiento! - a ver qué llevamos dentro..." A. III esc. ii p. 944

En el teatro de la vida no podemos distinguir entre lo que sucede de verdad y lo que soñamos. Y esta angustiada inseguridad nos obliga a plantearnos el problema de si verdaderamente existimos: "¿Existo Yo? ¿Existes tú, Inés? ¿Existes fuera del teatro? ¿No te has preguntado nunca esto? ¿Existes fuera de este teatro del mundo en que representas tu papel como yo el mío? ¿Existís, pobres palomillas? ¿Existe don Miguel de Unamuno? ¿No es todo esto un sueño de niebla? Sí, hermano, sí, no hay que preguntar si un personaje de leyenda existió, sino si existe, si obra. Y existe Don Juan y don Quijote y don Miguel y Segismundo y don Alvaro y vosotras existís, y hasta existo yo..., es decir, lo sueño... Y existen todos los que nos están aquí viendo y oyendo mientras lo estén, mientras nos sueñen..." A. III esc. ix p. 972

Unamuno siente la necesidad de inquietar al prójimo, despertar al dormido. Hacernos dudar de nuestra propia existencia: es lo que pretende en "El hermano Juan". Dudar de la propia existencia es ya un paso decisivo hacia una toma de conciencia frente a la nada. De esa duda metafísica nace el ansia de afirmar nuestro ser, de forjarnos una realidad íntima, sustancial. Existir es obrar, crear. El personaje de leyenda, el ente de ficción, existe porque se crea a sí mismo y es recreado en la imaginación de los demás. Es un ser que se hace - se sueña y es soñado - a medida que va viviendo. El hombre de carne y hueso, si aspira a ser plenamente, a vencer la nada, tiene que seguir el ejemplo de Juan: "Y me estás viendo hacerme..., al teatro" A. III esc. iv p. 973. "Sólo el que se hace personaje consciente, el que sepa infundirle vida a su papel en el teatro del mundo, podrá existir y continuar existiendo en el sueño de la humanidad, y acaso en el Sueño Divino". (71)

El protagonista de "El hermano Juan" ha dicho que "existen todos los que nos están viendo y oyendo mientras lo estén, mientras nos sueñen..." Unamuno reitera en sus escritos que el lector - y el espectador hace lo mismo - interviene en la creación de la obra de arte; éste se adueña de los personajes, los recrea - es decir, los crea de nuevo - en su imaginación, y al recrearlos, se recrea a sí mismo. Dicho de otro modo, se sueña en ellos y por ellos. La idea de que el lector o espectador se recrea en el ente de ficción nos remite al concepto unamuniano del Dios soñador-soñado, pues también El se recrea en nosotros.

VALORACION.

Indiscutiblemente el teatro de Unamuno es fruto de una dedicación persistente. Sus dramas eran difícilmente representados por la tan criticada falta de acción dramático-teatral. Sin embargo, Unamuno mismo afirma: "Es que hay que educar el público para que guste del desnudo trágico" es decir de las ideas desnudas, que guste de las verdaderas ideas, sin velos, que no se sirvan de "dramas detestablemente literarios, estragando su gusto". (72)

Realmente y a pesar de su falta de engarce dramático entre las ideas unamunianas, sus problemáticas, conflictos, crisis, frustraciones, anhelos profundos, símbolos, con la acción; el autor logra su verdadero deseo que es el de todo autor: expresar su íntima situación por el único camino posible de inmortalidad: el arte.

Las situaciones que Unamuno presenta en estas obras son universales por identificables. El personaje es el autor, pero también somos nosotros mismos. Sus problemas son los del autor pero también son los nuestros. Y si las soluciones son trágicas es porque no hay soluciones tan fáciles a tan difíciles problemáticas.

Nosotros así lo entendemos, lo sentimos; porque el autor así quiere que lo sintamos, que sea así, que nos metamos a su mundo, que lo sintamos vivo y verdadero, dialoguemos con él, - por qué no - percibamos con él ese dolor que causan los conflictos, nos identifiquemos a esa angustia existencial.

Realmente Unamuno consigue - cuando menos en nuestro caso - esa identificación, esa participación de realidades existenciales, que por lo humano se universalizan y que por lo mismo, en primera instancia, cumplen el cometido de la realización artística: la identificación de problemáticas a un nivel estético.

Si bien es cierto que sólo son almas las que nos presenta, ¿para qué queremos cuerpos, sólo carne, carentes de aquélla? Porque "Una alma humana vale por todo el universo". (73)

Creemos que en esencia Unamuno quería que pensáramos, que filosofáramos como él, porque el quehacer filosófico engrandece, "filosofar no con la razón sólo, sino con la voluntad, con el sentimiento, con la carne y con los huesos, con el alma toda... Filosofa el hombre" (74). Y el hombre es él, somos nosotros, y por lo mismo nada humano debe sernos ajeno.

El teatro de Unamuno se funda sobre el desgarramiento de la personalidad y más en particular en el propio desgarramiento del autor. Es ello, lo que justifica que Unamuno, gran novelista, se haya interesado en el teatro. El problema planteado en "Niebla" termina en "El hermano Juan", obra que cierra el ciclo dramático centrado en el misterio de la personalidad.

En "La esfinge" ya está planteado todo el problema, se trata de una preocupación profunda, que se manifiesta de diversas maneras. En el fondo se trata de saber cuál de estos dos "personajes" es más real: el ser de ficción o el que lo ha creado.

El Augusto Pérez de "Niebla", que se rebela contra Unamuno y pretende ser más real que él, es siempre Unamuno; y es a partir de ese momento cuando el problema se hace verdaderamente "unamunésco". ¿Quién es quién?, habría que preguntar, en efecto, la personalidad resulta imposible de comprender. Dada esta situación del asunto, se comprende que Unamuno se haya visto inclinado por el teatro. Efectivamente, una de las consecuencias esenciales de la convención escénica es la dispersión de la personalidad. ¿Quién es real? ¿Quién es cada uno de los individuos que intervienen en una representación: autor, actor, personaje, modelo, espectador? Quizá, Unamuno no saca a la situación toda su sustancia teatral porque no es autor dramático, es un "novelista-ensayista-poeta" que escribe obras de teatro porque la transposición de la escena le permite expresar mejor su pensamiento.

De acuerdo con el punto de vista del desgarramiento de la personalidad y sus consecuencias relativas a la conducta de la vida, la obra dramática de Unamuno presenta tres aspectos principales:

A. Conflicto interior. En "La esfinge" y "Soledad", el héroe busca su propia personalidad, y el drama transcurre en primer lugar en él mismo, y después, en sus relaciones con el prójimo. Pero siempre se trata de un solo individuo que no logra vivirse.

Se trata de elegir entre la vida y la muerte más que entre dos formas de vida. Toda existencia lleva consigo la falsificación. De esta manera cuando decimos que en el interior del individuo

hay dos seres, y que se podrían llamar el "personaje" y el "sí mismo", se entiende que es una manera de expresar un fenómeno constitutivo de lo humano. Es imposible ser solamente el personaje, identificarse absolutamente con él; pero tampoco podemos hacer abstracción de él. El "sí mismo" tiene necesidad de esta forma exterior para existir. Vivir es aceptar el desgarramiento, asumir esa destrucción recíproca de los diversos aspectos de la personalidad. Sólo la muerte puede librarnos de esa lucha al privarnos de nosotros mismos, ser y personaje.

B. Drama exteriorizado. En la obra más conocida, "El otro", lo mismo que en "Sombras de sueño", las dos caras de una sola persona son encaradas en seres diferentes o parcialmente diferentes. Así, el drama sale del individuo para manifestarse en el mundo, para tomar una significación más objetiva. Al mismo tiempo, la posibilidad de una solución queda definitivamente descartada.

La ambigüedad constitutiva de la personalidad hace imposible la vida de cada uno, lo mismo que las verdaderas relaciones entre individuos. Siendo la personalidad un terrible problema de por sí, el que juega con ella y no dedica todas sus fuerzas a buscarla o a conservarla acaba por perderla totalmente y, por consiguiente, perdiéndose a sí mismo.

En "El pasado que vuelve" el problema se plantea en el interior de una familia; parece el símbolo de la imposibilidad absoluta de volver a esa infancia de la que se siente nostalgia, puesto

que ésta aparece en un individuo distinto del que la busca. Puedo eventualmente encontrar mi infancia en mí mismo - hemos visto que, para Unamuno, ello equivale a la muerte -, pero a un hombre le es imposible convertirse en su nieto. Al encarnar éste la infancia de su predecesor, se la arrebató definitivamente. Sería entonces una negación de la última esperanza, subsistente, a pesar de todo, en "La esfinge" o en "Soledad". Pero si bien tenemos esta negación, también existe la indicación de una superación del problema. El nieto es la prolongación carnal de su abuelo, el aspecto material o natural bajo el que éste último va a sobrevivir. El nieto es sobre todo, en cuanto que ha sufrido su influencia, la prolongación espiritual de su antepasado. El abuelo nunca morirá, pues su concepción de la vida se mantiene en el mundo.

C. La vida como representación teatral. Por último, la versión unamuniana de don Juan, "El hermano Juan" podría representar una especie de superación del problema. No existe oposición entre los diversos aspectos de un individuo, y no puede haberla, ya que los diversos aspectos son igualmente reales, auténticos (lo cual Unamuno no quería admitir con anterioridad). Si son contradictorios, es que esta contradicción será parte integrante del individuo. El error sería querer suprimirla, sustantivar una de las "personalidades" a expensas de las demás. Fue el error de Angel y de Agustín, que sólo creían ser soñador o niño truncado.

De modo que el drama continúa, puesto que todavía puede dejarse sentir el desgarramiento. Se ha superado, en el sentido de que la oposición se considera inevitable, "esencial". No es realmente oposición, sino multivalencia, pluralidad de significación.

La noción de la personalidad múltiple, tal como aparece en Unamuno, hace ilusorias las relaciones humanas. El prójimo sólo puede encontrar una de las formas del individuo; de modo que el hallazgo nunca será total, ni siquiera real. Perdido entre sus múltiples "sí mismo", cada hombre está condenado a la soledad.

Pero esta última es a la vez una consecuencia y una causa; no se puede vivir, no se puede ser hombre porque se está absolutamente separado del prójimo; pero al mismo tiempo está separado de los demás en virtud de la íntima ambigüedad que constituye lo humano. La soledad es el aspecto más trágico y el más visible de la situación de los personajes unamunianos. Forma parte de los héroes que hemos encontrado; forma lo esencial del don Juan.

Una de las dimensiones fundamentales de la frustración de Juan, además de ser desgarrado e incompleto, consiste en su unión íntima con la muerte. Juan vivo es necesariamente incompleto; "Ella" su "novia eterna", es la muerte.

Si Juan es la reencarnación de don Juan - poco importa que éste sea histórico o ficticio - es probable que no muera, sino que simplemente pase a otra vida. Juan no puede morir porque don

Juan es inmortal, y no sólo porque es un personaje de teatro, y el teatro es inmortal, sino también porque representa un tipo humano que no está cercano a extinguirse.

Esta creación, por artificial que parezca, es más duradera que la otra, que el nacimiento carnal que termina en la tumba. El personaje que cada uno vive, y que esencialmente está representado en nuestras relaciones con el prójimo, subsiste después de la muerte.

Así termina el mensaje de Unamuno, en un tono a la vez serio e irónico: dado que la vida está ahí, imposible y absurda, hay que intentar no obstante asumirla. Hay dos soluciones: el suicidio o la representación.

En "El hermano Juan", Unamuno nos propone la segunda, sin ocultarnos que es una representación trágica.

NOTAS.

- 1) Ruiz Ramón, Francisco. Historia del teatro español. 2 Siglo XX, El libro de Bolsillo, no. 339, Alianza Editorial, Madrid, 1971, p. 85.
- 2) Salcedo, Emilio, Vida de don Miguel, Edit. Anaya, Salamanca, 1964. p. 173
- 3) Abellán, José Luis, Miguel de Unamuno a la Luz de la psicología, Editorial Tecnos, S. A., Madrid, 1964. p. 35
- 4) Serrano Poncela, Segundo, El pensamiento de Unamuno, Brevariario no. 76, Fondo de Cultura Económica, México, 1953. p. 81
- 5) Unamuno, Miguel de: Vida de don Quijote y Sancho, Colección Austral, Espasa-Calpe Argentina, S. A., Argentina, 1943. pag. 264
- 6) Machado, Antonio, Abel Martín, Editorial Lozada, Buenos Aires, 1953. p. 80
- 7) Unamuno, Miguel de, Del sentimiento trágico de la vida, Obras Selectas, Edit. Plenitud, Madrid, 1965. p. 271
- 8) Ibidem. p. 294
- 9) Ibidem. p. 288
- 10) Ibidem. p. 286
- 11) Ibidem. p. 297
- 12) Ibidem. p. 300
- 13) Ibidem. p. 359
- 14) Ibidem. p. 359
- 15) Franco, Andrés, El teatro de Unamuno, Insula-Madrid, 1971. p. 22

- 16) Unamuno, Miguel de, Del sentimiento trágico de la vida, op. cit. p. 299
- 17) Borel, Juan-Paul, El teatro de lo imposible, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1966. p. 138
- 18) Unamuno, Miguel de, Del sentimiento trágico de la vida, op. cit. p. 297
- 19) Unamuno, Miguel de, Diario Intimo, Escelicer, S. A., Madrid, 1970. p. 19
- 20) Unamuno, Miguel de, Teatro completo, Ediciones Aguilar, S.A. Madrid, 1959. p. 13
- 21) Ibidem. p. 13
- 22) Ibidem. p. 241
- 23) Franco, Andrés, op. cit. p. 66
- 24) Unamuno, Miguel de, Del sentimiento trágico de la vida, op. cit. 389
- 25) Ibidem. p. 393
- 26) Ibidem. p. 393
- 27) Ibidem. p. 394
- 28) Ibidem. p. 394
- 29) Franco, Andrés, op. cit. p. 67
- 30) Ibidem. p. 68
- 31) Unamuno, Miguel de, Diario Intimo, op. cit. p. 19
- 32) Ibidem. p. 55
- 33) Ibidem. p. 24
- 34) Franco, Andrés, op. cit. p. 61
- 35) Ibidem, p. 61

147

- 36) Ibidem. p. 62
- 37) Ibidem. p. 127
- 38) Ibidem. p. 62
- 39) Unamuno, Miguel de, Teatro completo, op. cit. p. 223
- 40) Unamuno, Miguel de, Diario Intimo, op. cit. p. 84
- 41) Unamuno, Miguel de, Teatro completo, op. cit. p. 278
- 42) Franco, Andrés, op. cit. p. 90
- 43) Unamuno, Miguel de, Del sentimiento trágico de la vida,
op. cit. 324
- 44) Ibidem. p. 339
- 45) Ibidem. p. 335
- 46) Ibidem. p. 376
- 47) Ibidem. p. 377
- 48) Franco, Andrés, op. cit. p. 95
- 49) Ibidem. pp. 113 y 114
- 50) Unamuno, Miguel de, Teatro completo, op. cit. p. 1025
- 51) Sorel, Juan-Paul, op. cit. p. 145
- 52) Unamuno, Miguel de, Teatro completo, op. cit. p. 1025
- 53) Ibidem, p.p. 1025-1026
- 54) Franco, Andrés, op. cit. p. 195
- 55) Penuelas, Marcelino C., Conversaciones con Ramón Sender,
Edit. Magisterio Español, Madrid, 1969. p. 183
- 56) Franco, Andrés, op. cit. p. 160
- 57) Unamuno, Miguel de, Del sentimiento trágico de la vida,
op. cit. p. 365
- 58) Ibidem. p. 378

- 59) *Ibidem.* p. 393
- 60) Aristóteles, El Arte Poético, Edit. Espasa-Calpe, Col. Austral, no. 803, Madrid, 1964. p. 32
- 61) Blanco Aguinaga, Carlos, El Unamuno contemplativo, Nueva Revista de Filología Hispánica, El Colegio de México, México, 1959. p. 135
- 62) *Ibidem.* pp. 137-138
- 63) *Ibidem.* p. 138
- 64) *Ibidem.* p. 140
- 65) Unamuno, Miguel de, Del sentimiento trágico de la vida, *op. cit.* p. 355
- 66) Zavala, Iris M., Unamuno y su teatro de conciencia, *Filosofía y Letras*, Tomo XVII, I, Salamanca, 1963. p. 95
- 67) Unamuno, Miguel de, Teatro completo, *op. cit.* p. 858
- 68) *Ibidem.* p. 858
- 69) *Ibidem.* p. 861
- 70) *Ibidem.* p. 863
- 71) Franco, Andrés, *op. cit.* p. 243
- 72) Unamuno, Miguel de, Teatro completo, *op. cit.* p. 392
- 73) Unamuno, Miguel de, Del sentimiento trágico de la vida, *op. cit.* p. 269
- 74) *Ibidem.* p. 280

BIBLIOGRAFIA.

Abellán, José Luis, Miguel de Unamuno a la luz de la Psicología, Editorial Tecnos, S. A., Madrid, 1964

Alberich, José, Sobre el positivismo de Unamuno, Cuadernos de la Cátedra de Miguel de Unamuno, Universidad de Salamanca, IX, 1959, pp. 61-75

Blanco Aguinaga, Carlos, El Unamuno contemplativo, Nueva Revista de Filología Hispánica, V., El Colegio de México, México, 1959.

Borel, Jean-Paul, El teatro de lo imposible. Ensayo sobre una de las dimensiones fundamentales del teatro español contemporáneo, Colección Guadarrama de Crítica y Ensayo, no. 46, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1966.

Clavería, Carlos, Temas de Unamuno, Biblioteca Romántica Hispánica, Gredos, Madrid, 1952.

Collado, Jesús-Antonio, Kierkegaard y Unamuno. La existencia religiosa, Biblioteca Hispánica de Filosofía, Editorial Gredos, Madrid, 1962.

Franco, Andrés, El teatro de Unamuno. Insula-Madrid, 1971.

Granjel, Luis S., Retrato de Unamuno, Edit. Guadarrama, S. L., Madrid, 1957.

Lázaro, Fernando, El teatro de Unamuno, Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno, Universidad de Salamanca, VII, 1956, pp. 5-29

Marías, Julián, Miguel de Unamuno, Colección Austral, no. 991, Espasa-Calpe, S. A., Madrid, 1971.

Meyer, Francois, La ontología de Miguel de Unamuno, Editorial Gredos, Madrid, 1962.

París, Carlos, Unamuno. Estructura de su mundo intelectual, Historia, ciencia, sociedad, 33, Ediciones Península, Barcelona, 1968.

Ruiz Ramón, Francisco, Historia del teatro español, 2, Siglo XX, El Libro de Bolsillo, Alianza Editorial, Madrid, 1971.

Salcedo, Emilio, Vida de don Miguel de Unamuno en su tiempo, en su España, en su Salamanca. Un hombre en lucha con su leyenda, Prólogo de Pedro Laín Entralgo, Ediciones Anaya, S. A., Salamanca, 1964.

Salinas, Pedro, Literatura Española del Siglo XX, Edit. Séneca, México, 1941.

Serrano Poncela, Segundo, El pensamiento de Unamuno, Breviario, no. 76, Fondo de Cultura Económica, México, 1953.

Torrente Ballester, Gonzalo, Teatro español contemporáneo, Edit. Guadarrama, S. L., Madrid, 1957.

Unamuno, Miguel de, Obras selectas, Editorial Plenitud, Madrid, 1965.

Unamuno, Miguel de, Diario Intimo, Prólogo - estudio del P. Félix García, Escelicer, S. A., Madrid, 1970.

Unamuno, Miguel de, Teatro completo, Prólogo, edición y notas bibliográficas de Manuel García Blanco, Biblioteca de Autores Modernos, Editorial Aguilar, S. A., Madrid, 1959.

Valbuena Prat, Angel, Historia del teatro español, Barcelona, Noguer, 1956.

Vega, Francisco, Unamuno y el magisterio del gesto. Diana, Madrid, 1969.

Villarrazo, Bernardo, Miguel de Unamuno, Edit. Aedos, Barcelona, 1959.

Zavala, Iris M., Unamuno y su teatro de conciencia, Filosofía y Letras, Tomo XVII., núm. 1 Salamanca, 1963.

Zubizarreta, Armando F., Unamuno en su "nivola", Taurus, Madrid, 1960.

INDICE	página
I.- INTRODUCCION.	1
II.- VIDA.	
- niñez, adolescencia y juventud	5
- años de madurez	6
- experiencia de la vejez	7
- rasgos psicológicos	8
III.- OBRA.	
- su pensamiento y su problemática	14
- Inmortalidad personal	14
- Conflicto entre vida y razón	16
- Sentimiento trágico de la vida	17
IV.- EL TEATRO DE UNAMUNO.	
- referencia histórica	19
- temas	21
- técnica	26
V.- CONFLICTO DE LA PERSONALIDAD EN EL TEATRO DE UNAMUNO.	
- La esfinge	29
- La venda	53
- El pasado que vuelve	63
- El otro	81
- Sombras de sueño	95
- Soledad	105
- El hermano Juan	123
VI.- VALORACION.	138
VII.- NOTAS.	145
VIII.- BIBLIOGRAFIA.	149