

DRAMATICIDAD EN LA OBRA EXTRA-ESCENICA DE UNAMUNO

LA literatura dramática española del siglo XX se escinde en dos zonas perfectamente delimitadas. Por una parte los autores que consiguen una completa adecuación con el público; así Benavente y los cultivadores más o menos acertados del «género chico»—Carlos Arniches, los hermanos Quintero, etc.—. Por otro lado, aquellos escritores de reconocida solvencia en diversos aspectos literarios, aunque poco afortunados en sus ensayos dramáticos. Dentro de este segundo apartado, podemos situar a Unamuno, junto con otros miembros del difuso grupo que para Laín constituye la «Generación del 98» y que Díaz Plaja subdivide en modernistas y noventaiochistas.

Todos ellos creían urgente la renovación del teatro español. Y, como es natural, cada uno encaró el problema desde sus propias opiniones y puntos de vista. Será esclarecedor a este respecto, observar de qué manera «Azorín» y «Unamuno, proponiéndose ambos la superación del pobre teatro realista al uso, llegan a realizaciones totalmente diversas. Porque en tanto que el levantino, para huir del realismo teatral, se refugia en un superrealismo esquematizado y racionalista, Unamuno escapa al puro costumbrismo, excluyendo de su teatro todo lo que no sea pasión.

Pero a pesar del entusiasmo con que Unamuno—tan caracterizado dentro de su generación—se lanzó a estas empresas, nunca llegó a ser un dramaturgo popular, ni dejó obra teatral alguna, realmente conseguida. Y sin embargo, aunque el drama unamuniano sólo tiene una importancia



relativa, encontramos que, en general, la producción toda de este autor está impregnada de dramatismo.

Para Unamuno, el objeto de cualquier actividad filosófica o literaria, ha de ser—forzosamente—el hombre concreto y existente. En toda obra debe reflejarse la esencia del hombre que es—para nuestro autor—su propia existencia, tejida de diálogo, de drama, de lucha continua para vencer a la muerte. Intento de ese reflejo de la existencia humana les viene a las creaciones unamunescas su profunda dramaticidad.

En toda la labor literaria de Unamuno, tiene una vigencia muy considerable la vieja metáfora senequista del «teatro del mundo», que Don Miguel moderniza y recrea en repetidas ocasiones. Así dice, por ejemplo: «No hacemos sino representar cada uno su papel. Todos personas, todos caretas, todos cómicos». («Niebla», capítulo XXX).

Las mismas ideas, sólo que singularizadas, expresa otra criatura unamunesca en la novela «Amor y Pedagogía»:

«Yo, Fulgencio Entrambosmares tengo conciencia del papel de filósofo que el Autor me repartió, de filósofo extravagante a los ojos de los demás cómicos, y procuro desempeñarlo bien».

Incluso a solas consigo mismo el hombre continúa el diálogo, la lucha que es su propia vida. Bien lo siente Augusto Pérez, el atormentado títere que Unamuno maneja en «Niebla». Y su amigo Víctor le explica que se trata de la representación de la existencia, la cual, ni aun en soledad cesa:

«Es la comedia, Augusto, es la comedia que representamos ante nosotros mismos en el tablado de la conciencia haciendo a la vez de cómicos y de espectadores».

El tema obsesivo del sempiterno drama reaparece en el prólogo de «San Manuel Bueno, mártir»:

«¿Monólogos? Lo que así se llama suelen ser monodialogos, diálogos que sostiene uno con los otros que son, por dentro, él, con los otros que componen esa sociedad de individuos que es la conciencia de cada individuo».

Con el nombre genérico de «Monodialogo» tituló Unamuno toda una serie de trabajos recogidos por García Blanco en el tomo IV de «De esto y aquello». Y son muy útiles estos artículos para comprobar hasta qué punto se cumplían en el autor las palabras que el mismo se aplicaba:

«No soy hombre de monólogos, no sé hablar y, por lo tanto, no sé



pensar, pues ya te digo que mi pensamiento es verbal; si no veo unos ojos que me miren y no siento tras ellos un espíritu que me atiende».

En otras ocasiones, la concepción del hombre como actor que recita su papel, le impulsa a utilizar el tema de «Maese Pedro». En un ensayo llamado precisamente como este personaje cervantino, Unamuno compara a Carlyle con el famoso titiritero, y a su obra «Historia de la Revolución Francesa», con el retablo exhibido. Vemos pues, que ya no se trata de comparar en primer grado—los hombres, títeres y Dios que los mueve, su Tramoyista—sino que, por analogía, el escritor es el titiritero y los entes de ficción (o reales recreados por él), quienes gesticulan en el tablillo.

Pero Maese Pedro, en el sentir de Unamuno, no se limitaría a tirar de los hilos para que sus figuras danzasen, sino que conversaría con ellas contradiciéndolas y aconsejándolas, según los casos. Por ello declaró en una entrevista que le hicieron en Hendaya:

«Tengo apuntes para un drama que se llamará «Maese Pedro». Pero Maese Pedro no será un personaje pasivo. Interrumpiré a sus muñecos, discutiré con ellos, hará aclaraciones sobre los motivos que mueven a los personajes».

Tal técnica teatral —o mejor, guiñolesca— inspira, por ejemplo, «Niebla». Allí Don Miguel hace respecto a sus criaturas el papel de titiritero; pero luego traspone la ficción al plano real, y se angustia al pensar si—como rencorosamente dice Augusto—no será él también, el propio Unamuno, simple juguete de Dios.

No terminan con esto las coincidencias entre novela y drama unamunianos. Porque no se da únicamente el parentesco en determinados trozos de sentido más o menos teatral; sino que en muchos casos, se trata de que la novela, toda ella, está a un paso de la creación escénica.

Bien patente es la dramaticidad de «Nada menos que todo un hombre» que quedó demostrada con la adaptación que de ella realizó Julio de Hoyos, convirtiéndola en el drama titulado solo: «Todo un hombre». Efectivamente, apenas si el adaptador necesita variar en lo más mínimo el desarrollo de una novela tan teatral que su mismo autor confesaba más tarde, haberla escrito pensando en la escena:

«Como mi novela «Nada menos que todo un hombre» escenificada luego por Julio de Hoyos bajo el título de «Todo un hombre», la escribí ya en vista del tablado teatral, me ahorré aquellas descripciones del fí-



sico de los personajes, los aposentos y los paisajes, que deben quedar al cuidado de actores, escenógrafos y tramoyistas» (Prólogo a «San Manuel Bueno, mártir»).

Unamuno, por otra parte, se opuso, casi agresivamente, a que sus obras fueran clasificadas por los preceptistas; y, para lograr este propósito, confunde adrede los límites entre los diversos géneros literarios. Procede en este aspecto de acuerdo con las teorías de Croce, en su «Estética come scienza dell'espressione e linguistica generale».

La mezcla consciente de los caracteres genéricos contribuye a que se filtren en la obra no escénica del autor numerosos rasgos dramáticos. Y, naturalmente, el problema se puede plantear a la inversa, como hace Julián Mariás en el prólogo a las «Obras selectas de Unamuno»:

«El teatro de Unamuno como era de esperar, se parece bastante a su novela, en algunos casos la distinción casi se desvanece: así en la novela dialogada en su integridad «Dos madres». ¿Hasta qué punto se puede distinguir lo teatral de lo novelesco en este relato y en «El Otro» o en «El hermano Juan?».

Después de lo que llevo dicho no extraña descubrir que un número relativamente considerable de los dramas que componen la reducida producción teatral de Unamuno, ha sido concebido, primero, en forma de narración. Y no hablo ya de «Todo un hombre» cuya definitiva forma dramática no es de Unamuno. Se trata de otros relatos cortos que el mismo autor publicó, amplificó y adaptó a la escena.

En el caso de «La ciega», cuento publicado el año 1900 en «Los lunes» de «El Imparcial», el drama resultante, «La Venda», apenas excede las dimensiones del relato original. Sin embargo en otras dos ocasiones, la adaptación amplía grandemente el primitivo cuento. Así el pequeño relato «Tulio Montalbán y Julio Macedo», origina «Sombras de sueño», obra de cuatro densos actos. De la misma manera, «El Otro» «misterio dramático en tres actos y un epílogo» procede de un breve cuento titulado «El que se enterró», que apareció el año 1908 en «La Nación» de Buenos Aires.

En suma, Unamuno dispersa a través de su producción gran cantidad de elementos teatrales que, sin embargo, se muestra incapaz de condensar en un verdadero drama.

