



# El Teatro de Unamuno

POR

D.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> DEL PRADO ESCOBAR

Doctora en Filosofía y Letras

## CAPÍTULO I

### Panorama del teatro español a finales del siglo XIX

Los hombres que integran la *generación del 98*—denominación discutible, pero sin duda la etiqueta menos confusa para hacer referencia a un grupo muy característico de escritores—empieza a figurar en la vida literaria social y política hacia el último tercio del siglo XIX. A su alrededor, la España pacífica y aparentemente satisfecha regida por la recién restaurada dinastía borbónica. Laín Entralgo describe clara y brevemente el panorama artístico y político de la Restauración. Examinemos aquí, solamente el estado en que se encontraba la escena española en estos momentos, al empezar Unamuno y los demás miembros de la generación su carrera literaria.

Desde 1860 poco más o menos en que se agota la violenta pero efímera vida del romanticismo dramático, se imponen en España—como en Europa entera—las corrientes realistas.

Lentamente, el realismo, que había empezado como reacción contra las exageraciones del teatro romántico, va degenerando a su vez, hasta llegar a la más absoluta chabacanería. Al contrario que el de la escuela romántica, el teatro realista, peca por exceso de sentido común y por defecto de poesía. Unamuno en su ensayo *La Regeneración del teatro* (1), al que seguiremos aludiendo, se rebela contra las tendencias dramáticas del naturalismo y del psicologismo que intentaba darle la réplica. Pues

---

(1) *La Regeneración del teatro español*, 1896. «Ensayos». Ed. Aguilar. Tomo I.

como hace notar Pérez de Ayala, de acuerdo por completo con D. Miguel, *el convencionalismo teatral, no es tal convencionalismo. Lo natural en el teatro es que una casa esté pintada en el lienzo y no erigida a cal y canto* (2).

A finales del siglo pasado triunfaba en los teatros madrileños el llamado *género chico*, el sainete. Si en Francia la tendencia realista llevada a sus últimos extremos desembocó en el naturalismo con obras de intención cada vez menos esteticista y más social entre nosotros el realismo pormenorizado, la descripción caricaturesca de costumbres populares dió origen a esta modalidad teatral en la mayoría de los casos pobre, absurda y ramplona.

Pero a pesar de sus defectos que no son pocos, ciertamente el sainete era *lo que queda de más vivo y más real, y en los sainetes es donde se ha refugiado algo del espíritu popular que animó a nuestro glorioso teatro*, dice Unamuno en su ensayo del año 1896 *La regeneración del teatro*.

Era, efectivamente, el género chico el más popular; porque el teatro serio, el género grande, reducido a un círculo vicioso sin asuntos verdaderamente conmovedores, vivía por completo divorciado del pueblo *atento solo*—se lee un poco más abajo en el artículo anteriormente citado—*a esas casuísticas del adulterio que aquí a nadie interesan de veras y que son de torpe importación*. Claro que, por aquellas fechas, no era del todo exacta esta afirmación. Porque, las *casuísticas del adulterio*, frase que debe aludir al teatro de Echegaray, no eran precisamente impopulares en el momento histórico de la Restauración. Pero es que para Unamuno, público y pueblo son cosas radicalmente distintas; por eso, aunque los teatros se viniesen abajo aplaudiendo a Echegaray, ello no significaba que sus obras fueran un éxito auténticamente popular.

En cuanto a la segunda imputación de que ese teatro era de importación, no resulta tampoco completamente exacta, por lo menos al creer de su autor, del creador de aquel drama, que consideraba tales conflictos como descendientes directos del teatro calderoniano.

Por otra parte al alzarse en rebeldía contra el teatro ya consagrado, contra Echegaray, Unamuno se muestra un poco injusto. Pues en la segunda fase del drama echegarayesco se plantean temas filosóficos y aparecen tipos de compleja psicología y significación mística, que no están muy lejos—aparte los efectismos exagerados—de ciertos aspectos del teatro de Unamuno. Y desde luego, bien cierto es que al final de su carrera—*El hijo de D. Juan, El loco Dios*—Echegaray se vió influido por Ibsen al que tanto admiraba el escritor del 98.

Además ya se había dado a conocer Benavente cuyo teatro, ni es gé-

(2) RAMÓN PÉREZ DE AYALA. *Las Máscaras*. («El Sol». 10 marzo 1918).

nero chico, ni fué, precisamente impopular; bien es verdad que en 1896, todavía no era acatado el dramaturgo madrileño como suma autoridad teatral y sus obras publicadas—tan sólo tres o cuatro—chocaban con los gustos de un público demasiado decimonónico. Sin embargo algún tiempo después, a principios del siglo XX, sí que tiene en cuenta Unamuno a Benavente, ya totalmente consagrado. Y, por cierto que no es muy halagüeña la opinión que acerca del drama benaventino expone D. Miguel de Unamuno en una carta de 1913 (3). En efecto, con ocasión de las preocupaciones que a este autor estaba ocasionando el intento de representar *Fedra*, de que se la representase una compañía profesional, escribe: *Todo consiste en que la pasión parece desterrada de nuestro teatro de hoy. Benavente, bajo sus exquisitas sutilezas, y a las veces ternura, es frío, Valle Inclán frío, Marquina como hojarasca, húmedo y frío, todos fríos. Apenas hay calor sino, a las veces en Dicenta; en el que fué, no en el que es.*

Ya antes, en una carta dirigida a Fernando Díaz de Mendoza el seis de noviembre de 1911, quejándose Unamuno de la falta de pasión del drama contemporáneo, elogiaba a Dicenta y aludía, algo despectivamente, a D. Jacinto Benavente. Al referirse a *Fedra*, dice Unamuno: *He querido y he logrado—lo afirmo—hacer una obra de pasión, de que nuestro teatro contemporáneo anda escaso. (Después de «Juan José» no recuerdo una obra de verdadera pasión). El supremo y soberano ingenio de nuestra dramaturgia es demasiado ingenio, tal vez, y en todo caso casi apatético.*

Aunque Galdós pertenece—tomada en conjunto su producción—a la generación anterior a la de Unamuno, sus dramas son en gran parte coetáneos de los de éste. En efecto, la cronología teatral de Galdós abarca del año 1892 en que se estrenó su drama *Realidad*, hasta 1918 en que aparece *Santa Juana de Castilla*. Y a pesar de que estos años coinciden parcialmente con el período de mayor actividad dramática de Unamuno, éste no alude apenas a la dramaturgia galdosiana. Será precisa la muerte del gran novelista para que Unamuno rompa su silencio y escriba algunos artículos sobre él, de donde poder extraer un juicio conciso y no muy halagüeño acerca de tal tema: *Apenas hay en la obra novelística y dramática de Galdós una robusta y poderosa personalidad individual (uno de esos héroes que luchan contra el trágico destino y se crean un mundo para sí; para sí mismos, un Hamlet, un Segismundo, un Don Quijote, un Tenorio, un Fausto, un Brand o un Juan José. Es que Galdós no los encontró en el mundo que el destino le hizo vivir. Su Pepet el de*

(3) Carta publicada fragmentariamente por LUIS DE ARMIÑÁN en un número de 1939 del Semanario «Domingo». Publicada fragmentariamente por MARIANO RODRÍGUEZ DE RIVAS, en *Correo Literario*.

«*La loca de la casa*», es más bien un personaje cómico y en cuanto al Máximo de «*Electra*», por ejemplo, Dios nos libre de ingenieros así (4).

Pero Unamuno sabe distinguir perfectamente entre el valor teatral de los tipos del drama galdosiano y el éxito que como símbolo de cierta ideología alcanzó éste en la fecha de su estreno. Y en otro artículo publicado en *España* en 1920, decía: *El hombre avezado a ganar la atención de cada uno de sus lectores quiso ganarlos en muchedumbre. Y llegó un día en que fué aclamado públicamente en que el grito de «Viva Galdós» proferido estentoreamente en la calle—¿verdad amigo Maeztu?—parecían el santo y seña de una rebelión ya que no de una guerra civil.*

A pesar de este despego, existen bastantes puntos de contacto entre estos dos autores. Galdós emplea el procedimiento—tan usado luego por Unamuno—de refundir para la escena narraciones anteriores. Es el caso de *Gerona*, estrenada en 1893, de *Doña Perfecta*, drama que data del año 96. Y algunas novelas galdosianas después convertidas en piezas teatrales, fueron, ya en su origen, escritas en forma de diálogos. Esto ocurre en el caso de *Realidad* o de *La loca de la casa*.

Por otra parte es innegable en Galdós, en ciertas ocasiones, la influencia de Ibsen a la que tampoco escapó Unamuno.

#### EL TEATRO EN LA GENERACIÓN DEL 98

La producción teatral de Unamuno es bastante tardía, su primera obra dramática *La esfinge*, no alcanzó su forma y título definitivos, hasta el año 1908 y hasta el 1909 no se estrenó. A partir de este momento, Unamuno le toma el gusto al teatro; en una carta asombrado de su fecundidad declara: *Y tengo otra porción de planes para cosas de teatro en que hace un año ni aún pensaba. Esto se dá como un avispero, parece* (5).

Pero, a pesar del entusiasmo con que se lanzó a estas empresas, a pesar del interés que en todo momento despertó en él lo dramático, Unamuno no llegó a ser un dramaturgo popular.

Es curioso observar a este respecto cómo la literatura dramática española de principios del siglo XX, se escinde en dos zonas perfectamente delimitadas. En primer lugar, los autores que consiguen una completa adecuación con el público; así Benavente y los cultivadores más o menos

(4) *La sociedad galdosiana*, en «El Liberal», 1926. Publicada por MANUEL GARCÍA BLANCO en el tomo II, de su edición «De esto y aquello». Donde también se recoge el otro artículo publicado en «España», en 1920.

(5) Otro fragmento de carta publicado también en el artículo citado.

acertados del género chico—los hermanos Alvarez Quintero, Carlos Arniches, etc.—. Hay además, aquellos otros escritores de reconocida solvencia en diversos aspectos literarios, pero poco afortunados en sus ensayos dramáticos.

Este segundo apartado lo constituyen hombres que, como Unamuno, «Azorín», Valle Inclán y los Machado, intentaban llevar a cabo una total renovación de la escena española. Se trata pues, del difuso grupo que para Laín Entralgo forma la generación del noventa y ocho, que Díaz Plaja subdivide en modernistas y noventaiochistas.

Todos ellos notaban el marasmo en que se hallaba sumido nuestro teatro, marasmo que era parte de la medocridad y atonía generales en la España de ésta época. Era urgente, pensaban, cambiar completa y radicalmente el teatro español; y, como es natural cada uno de estos autores pretendía conseguir la renovación aplicando sus propios puntos de vista. Por eso Valle Inclán crea un drama artificioso y preciosista, atento solamente a los valores estéticos y vuelto de espaldas a los problemas sociales o políticos que España tuviera planteados. Esta misma senda que busca ante todo producir belleza, es la que siguen también los otros modernistas Benavente o Marquina. Sólo que éstos, tienen un mayor dominio de la técnica y logran por ello obras mucho más teatrales que se hacen rápidamente populares y conocen el aplauso del gran público, que nunca alcanzó Valle Inclán.

Por otra parte, los escritores del noventa y ocho, buscan en una dirección distinta las causas de la decadencia de nuestro arte dramático. Y recurren a procedimientos bien diversos de los utilizados por los modernistas, para lograr la tan ansiada renovación—o regeneración, como entonces se decía—de la escena española. «Azorín», con sus obras simples y rectilíneas—*Old Spain*, *Lo invisible*, Baroja con sus diálogos, escenificables, como *La casa de Aitzgorri*, (6) y Unamuno con su teatro violento y descarnado, son la confirmación de lo que enunciábamos en el párrafo anterior. En las obras citadas sus autores, hacen subir a las tablas, las luchas de la pasión, los problemas sociales más urgentes. Aunque no por eso deba motejarse a Unamuno de sociólogo.

Quedaría más claro el sentido de todo el párrafo con una cita de la reseña que al drama de Arzadún *Fin de condena* publicó nuestro autor en *La noche* (28-I-1912). Dice así: *La fuerza precisamente de Ibsen... es que sus dramas no tenderán a probar nada ni a demostrar nada, ni a sostener tesis alguna. El mismo Ibsen protestó cien veces de los que le atribuían estos propósitos. Ahora que en todo drama haya un problema,*

---

(6) BAROJA confiesa que algunas de sus obras, como *El Mayorazgo de Labraz*, comenzó a escribirla en drama shakesperiano, y que no logró darle cima.

*como lo hay en todo suceso real, en todo crimen que apasiona, es otra cosa.*

En sus dramas, el rector de la Universidad de Salamanca, plantea las mismas cuestiones que en el resto de su producción; pero lo hace con menos vigor y desde luego, con menos flexibilidad formal.

Así es comprensible que ni aún hoy haya una edición completa y cuidada del teatro de Unamuno mientras que se multiplican las de su restante obra.

## CAPÍTULO II

**Preocupación dramática en la obra no teatral de Unamuno**

A pesar de la importancia solamente relativa que—según se dijo en el capítulo anterior—tiene el teatro de Unamuno al lado de sus grandes creaciones novelescas o poéticas, toda la obra de este autor está impregnada de dramatismo.

Junto a un teatro escasamente teatral, en el sentido que a este calificativo da Don Miguel en su ya aludido ensayo *La regeneración del teatro español*, ha creado el autor una obra no escénica que es, sin embargo, radicalmente dramática.

Y es que Unamuno odia el teatro si con tal palabra se entiende la teatralidad, la pantomina afectada. Esta aversión a todo lo que suponga amaneramiento desemboca en un ingenioso ataque que en el prólogo de *Niebla* se hace contra el abuso de la letra bastardilla. Pero la teatralidad no tiene nada que ver con el sentido dramático que recorre—ya lo hemos dicho—la obra toda del rector de Salamanca. Porque, para Unamuno, el objeto de cualquier actividad filosófica o literaria ha de ser, forzosamente, el hombre concreto y existente convertido así en sujeto—objeto de la especulación. Y en toda obra literaria debe reflejarse la esencia del hombre que es su misma existencia. Pero esta existencia que tiene que captar el escritor, el artista, es, precisamente, drama, diálogo, lucha continua para vencer a la muerte. De aquí la profunda dramaticidad de las creaciones unamunescas cualquiera que sea el género a que pertenezcan.

En el capítulo XVII de una de las novelas más representativas del autor, *Niebla*, Víctor Goti, el amigo de Augusto Pérez, expone las ideas de su creador sobre la raíz dramática que debe encontrarse en la novela. Y es que, cuando habla de una que está escribiendo, llega a decir, resumiendo, sus teorías: *Lo que hay es diálogo, sobre todo diálogo.*

## EL DRAMA ÍNTIMO DEL HOMBRE

Más adelante, en el capítulo XXX de esta misma obra, se dice: *No hacemos sino representar cada uno su papel. Todos personas, todos caretas, todos cómicos.* Las mismas ideas que expresaba Unamuno en *Amor y Pedagogía* por boca del filósofo don Fulgencio: *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* (pág. 53, col. Austral). Al hablar así don Miguel moderniza y recrea la vieja metáfora senequista del teatro del mundo.

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 Víctor le explica que se trata de la representación de nuestra existencia, la cual ni aún 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.* Porque, todos los humanos, *todo hombre bueno lleva dentro de sí las siete virtudes capitales y sus siete vicios opuestos, y, con ello es capaz de crear agonistas de todas clases,* resume Unamuno en el prólogo de sus *Tres novelas ejemplares*. Es también en otro prólogo, el de *San Manuel Bueno, mártir* donde vuelve a aparecer el obsesivo tema de la continua representación de la vida humana: *¿Monólogos? lo que así se llama suelen ser monodialogos, diálogos que sostienen 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 monodialogos, tituló Unamuno una serie de trabajos que recoge M. García Blanco en el tomo IV de *De esto y aquello*. Los temas son muy variados y no siempre conservan su vigencia. Sin embargo lo que ahora nos interesa no son los temas en sí, sino la manera de desenvolverlos. Y son muy útiles estos escritos para comprobar cómo se cumple en Unamuno lo que él mismo decía: *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 miran y no siento tras ellos un espíritu que me atiende.*

## EI. «TEATRO DEL MUNDO»

La misma concepción del hombre como actor que recita su papel es la que le mueve a utilizar tan frecuentemente en sus obras el tema de Maese Pedro, en realidad, una mera variante de la metáfora senequista a que antes aludíamos. Es también don Fulgencio Entrambosmares quien



habla de los hombres como figuras de un retablo a quien algún tramoyista tirase de los hilos.

En uno de los ensayos titulados precisamente *Maese Pedro* (Editorial Aguilar, tomo I) compara a Carlyle con este personaje cervantino y a su obra *Historia de la revolución francesa* con una titerera: *Se ha dicho que el teatro es el arte de las preparaciones y lo cierto es que Maese Pedro se preocupa de preparar las escenas que han de venir*. Vemos, pues, que ya no se trata de comparar en primer grado—los hombres, títeres y Dios, que los mueve, el Tramoyista—; sino que, por analogía el escritor es el titiritero y los entes de ficción, o reales recreados por él, quienes gesticulan dirigidos por el novelista.

Por último, sabemos por una entrevista que a Unamuno se le hizo en Hendaya, y que no llegó a publicarse (1), que su obsesión por el tema de Maese Pedro le había llevado a proyectar un drama con este título, cuyo titiritero—como Carlyle en su *Historia de la revolución francesa*—conversaría con los muñecos contradiciéndolos y aconsejándolos según los casos: *Tengo apuntes de un drama que se llamará «Maese Pedro». Pero Maese Pedro no será un personaje pasivo. Interrumpirá a sus muñecos, discutirá con ellos, hará aclaraciones sobre los motivos que mueven a los personajes*. Es decir, que Unamuno confiaba al personaje cervantino un papel análogo al que desempeñaba el coro en la tragedia clásica.

Esta técnica teatral, o mejor aún guiñolesca, es la que inspira por completo la *novela*, *Niebla*. Allí don Miguel hace respecto de sus criaturas el papel de Autor; pero luego traspone toda la ficción al plano de la realidad humana y se angustia pensando si—como dice Augusto—no será, él también, el propio Unamuno, mero sueño de Dios.

#### NOVELA CONCEBIDA DRAMÁTICAMENTE

Pero no hay tan sólo estos puntos de contacto entre novela y drama unamunianos. Porque no está la analogía únicamente en determinados párrafos de sentido hondamente dramático, sino que es, casi siempre la propia novela, toda ella, la que está a un paso del drama. Tomemos, por ejemplo, a *Abel Sánchez*. ¿No es acaso esta historia de pasión, una verdadera tragedia rectilínea y tremenda, cuyo escenario es el alma misma del protagonista Joaquín Monegro?

En *Nada menos que todo un hombre*, la dramaticidad es aún más patente, como quedó demostrado en la adaptación escénica de esta obra

(1) Entrevista citada por M. García Blanco en el prólogo de su edición del teatro de Unamuno, de «Fedra», «Soledad», «Raquel encadenada» y «Medea», concretamente. (Editorial Juventud, 1953).

que realizó Julio de Hoyos con el título abreviado de *Todo un hombre*. Efectivamente, apenas si es adaptador necesita variar en lo más mínimo el desarrollo de un asunto tan dramático en sí que el propio Unamuno confiesa, en el prólogo a su *San Manuel Bueno* (2), haberlo escrito con vistas al escenario, *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 todas aquellas descripciones del físico de los personajes, los aposentos y de los paisajes que deben quedar al cuidado de actores, escenógrafos y tramoyistas*. El arreglo de Hoyos se estrenó en 1926 y fué traducido al italiano tres o cuatro años más tarde.

#### CONFUSIÓN ENTRE LOS GÉNEROS LITERARIOS

Unamuno confunde a propósito los límites entre los géneros literarios porque los considera totalmente artificiosos. En este punto procede Unamuno como Croce, de quien tradujo y prologó la obra *Estética come scienza dell'espressione e linguística generale*. Juzga Unamuno que el escritor italiano destruye *la superstición de los géneros* y considera el hecho como una liberación para el escritor a quien los preceptistas intentan continuamente encasillar. Para el autor todo el que *siendo sueño de una sombra y teniendo la conciencia de serlo sufra con ello y quiera serlo o quiera no serlo, será un personaje trágico y capaz de crear y recrear en sí mismo personajes trágicos—o cómicos—capaz de ser novelista, esto es, poeta, y capaz de gustar de una novela, es decir, de un poema* (3). A lo largo de toda su obra repite Unamuno esta concepción de la misma como algo compacto e indiferenciado: *...Gregorio Marañón publicó un artículo sobre mi «San Manuel Bueno mártir», asegurando que ella, esta novelita ha de ser una de mis obras más leídas y más gustadas en adelante, como una de las más características de mi producción toda novelesca. Y quien dice novelesco—agrego yo—dice filosófica y teológica* (4).

Naturalmente que también se puede plantear este problema a la inversa, y es lo que hace Julián Marías [en el estudio que prologa a las *Obras selectas de Unamuno* de la Editorial Plèyade]: *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

(2) *S. Manuel Bueno, mártir, y tres historias más*. (Colección Austral).

(3) *Tres novelas ejemplares y un prólogo*. (Col. Austral, pág. 23).

(4) *San Manuel Bueno, mártir y tres historias más*. (Col. Austral, pág. 9).

teatral y lo novelesco en este relato y en «El Ostro» o en «El hermano Juan»?

Este confusionismo deliberado, este volverse de espaldas a la preceptiva tradicional y a sus perfectas delimitaciones, lo comprobamos no sólo en la propia estructura de alguna de sus novelas, como aquella de *Dos madres* que citaba Julián Marías, a la que sólo falta la distribución en actos y escenas para convertirse en drama, sino también en ciertos trozos concebidos en dramático diálogo de algunas otras novelas como *La tía Tula*.

#### INTERÉS POR EL TEATRO DE SU TIEMPO

Hay todavía en Unamuno otra manera de preocupación dramática. Y es el interés que en él despierta el estado del teatro en su tiempo, las causas de cuya decadencia analiza en su ensayo *La regeneración del teatro*, en donde señala algunas soluciones que él juzga convenientes para atajar el mal. Después de hacer una breve historia de nuestra escena y observar las deficiencias que entonces la aquejaban, sobre todo *la difusión hipertrófica del género chico*, y el divorcio entre los dramaturgos y el pueblo, da Unamuno consejos que han de seguir los autores, si quieren, realmente, vivificar el teatro español.

Para él como la raíz del mal está en que *el teatro no vive ya del pueblo ni busca sustento en las entrañas de éste; sino que vive de sí mismo*, no queda otro remedio para combatir este anquilosamiento que bajar de las tablas y volver al pueblo. Más brevemente, era necesario crear dramas no teatrales.

Esto fué lo que en adelante procuró Unamuno. Pero su drama a pesar de sus esfuerzos, no fué popular; es más pasó casi desapercibido tal vez, porque lo poco que de él se representó se hizo ante un público sofisticado y que al decir de Unamuno, no era, ni con mucho, el auténtico pueblo. Algún reparo hace Pérez de Ayala a estas diferencias que don Miguel observaba entre público y pueblo. Y objeta con bastante razón, creo, *Si el público es parte del pueblo ¿por qué no representa al pueblo? ¿Por qué a la suma de espectadores y oyentes que consagró a Shakespeare y Lope, tan semejante a nuestro actual público de estrenos, la llamamos pueblo, que no público, y a quienes hoy aplauden una comedia mediocre y vana los llamamos público y no pueblo?* (5).

(5) PÉREZ DE AYALA, *Las Máscaras*, «El Sol», 10 marzo 1918.

## CAPÍTULO III

**El tema de la personalidad en el teatro de Unamuno**

Hay escritores cuya personalidad pasa casi desapercibida para el lector, oscurecida por la importancia de su producción literaria. En ellos los contactos entre vida y obra son casi nulos pues ambas discurren por cauces diversos, que, sólo ocasionalmente confluyen. Otro es el caso de Unamuno cuya obra toda es reflejo inmediato de su poderosa individualidad. De ahí la impresión que recibimos al enfrentarnos con cualquiera de las creaciones unamunianas —poesía, novela, drama— de habernos puesto en contacto con un hombre, con «todo un hombre» más bien que con un libro.

En cada una de sus páginas está latiendo la realidad vital del individuo Miguel de Unamuno, toda entera, con sus problemas, su autenticidad y sus arbitrariedades.

Resulta por tanto exacta la observación de Marías, cuando afirma que todas las obras del autor a fuerza de reflejar el yo contradictorio de éste, dan un poco la sensación de ser siempre la misma.

Y es que para Unamuno existe una limitada serie de problemas acuciantes, de importancia trascendental, que replantea continuamente—tal vez machaconamente—a lo largo de su producción literaria.

Resulta, sin embargo, incompleto concebir la obra del rector de Salamanca, formando con su vida un bloque inalterable a través de los años. Es verdad que es inseparable el hombre Unamuno de la obra por él creada; pero no es menos cierto que la personalidad humana varía al correr el tiempo. Por lo cual, aunque las cuestiones esenciales permanezcan con rara constancia a lo largo de toda la creación unamuniana, se pueden distinguir dentro de ella matices que corresponden al proceso vital del escritor. Diferencias y matices que se refieren más a la técnica literaria que al pensamiento principal de la obra. El ejemplo más carac-

terístico es el cambio de procedimiento novelesco desde la obra de juventud *Paz en la guerra* hasta el esquematismo riguroso de *Abel Sánchez*.

Sin embargo, en su producción dramática relativamente tardía, no encontramos tan acusada esta evolución. La personalidad de Unamuno está ya totalmente formada y, definidos con tajante claridad los problemas que le preocupan, no hace sino encarnarlos en escuetas realizaciones escénicas.

El teatro de Unamuno tiene un carácter marginal complementario de su obra máxima; el ensayo, la novela y la poesía. Con el drama pretende ante todo, llevar su inquietud a un público más concreto que el de lectores al cual se dirigía con el resto de su producción.

El planteamiento de las cuestiones esencialmente unamunianas, pierde rigor al subir a las tablas; en cambio puede llegar más directamente al público por medio de las voces vivas de los actores. Y Unamuno necesitaba ponerse en contacto con su público, inquietarle, turbar su indiferente placidez, en una palabra *cortarle la digestión* como dice gráficamente Agustín, su personaje en el primer acto del drama *Soledad*.

#### EXISTENCIALISMO

Ahora bien, las cuestiones que preocupaban a Unamuno y que constituyen lo que pudiéramos llamar su filosofía, dispersa a lo largo y a lo ancho de su obra toda, tienen un mismo objeto; el hombre existente, concreto, el hombre de carne y hueso.

Para nuestro autor, como para Kierkegaard, el único objeto de la filosofía, el sujeto-objeto, más bien, es el hombre que nace, padece y muere; en este sentido, pues, la temática unamuniana es típicamente existencialista. Pero es que, además Unamuno coloca en el centro de su pensamiento la preocupación por el fin del ser humano, por su destino, tema que sólo accidentalmente tocan los existencialistas europeos.

En toda la obra de Unamuno cualquiera que sea el género a que pertenezca, es primordial la investigación de la personalidad del hombre; iluminar y mostrar desnudos los últimos rincones del espíritu, lo que el autor llama *el hondón del alma*, y, desde luego es también primordial la preocupación constante por la inmortalidad, por la supervivencia de esta misma personalidad. Trataremos el segundo de estos puntos en el capítulo siguiente, limitándonos ahora al análisis del primero.

Refleja Unamuno en su teatro sus preocupaciones de siempre, enfocadas desde el punto de vista dramático. Y aunque luego, al tratar por separado cada una de las piezas teatrales estudiemos con mayor detenimiento cómo se plantean estas obsesionantes cuestiones, es preciso ade-

lantar alguna de las consideraciones que entonces haremos a título de comprobación de lo que llevamos dicho.

Porque el individualismo, verdadero personalismo que constituye la fundamentación del pensar unamuniano, anima y vivifica a los agonistas de sus dramas.

El tema de la personalidad es el motivo y el motor del conflicto planteado en *Sombras de sueño*. En esta tragedia del aislamiento, el protagonista, Julio Macedo, afirma su propia realidad vital de *hombre de carne, hueso y sangre* sin pasado y sin historia. Pero al final, cuando este hombre primitivo fracasa ante el personaje libresco, Unamuno—Maese Pedro de todas sus criaturas literarias—expresa a través de él la duda, el problema sin resolver de la personalidad: *Los que parecemos de carne y hueso, no somos sino entes de ficción, sombras, fantasmas, y estos que andan por los libros, por los cuadros, y los que andamos por los escenarios del teatro de la Historia, somos de verdad, los duraderos. Creí poder sacudir al personaje y encontrar bajo de él, dentro de él, al hombre primitivo, original.* (Acto cuarto, escena tercera).

En esta ocasión el conflicto, digamos para entendernos pirandelliano, aunque sea discutible la influencia del dramaturgo italiano en esta obra; estalla entre la personalidad real y el ente de ficción. En *El Otro* la cuestión se enfoca de modo diverso y, pese a que también es la personalidad como problema el eje del drama, aumenta la complejidad de éste, al mezclarse con otro tema muy unamunescos: el cainismo, el odio fraternal que es *amor demoníaco*.

La esencia del ser humano es, precisamente, el existir y mejor aún, el querer existir siempre.

El hombre exige continuamente ser él mismo, vivir siempre y este anhelo es lo que reitera, lo que dice en todos los tonos Unamuno a lo largo de su dramaturgia.

Quizá es en *El hermano Juan* donde más intensamente aparece este deseo de la conservación de la personalidad. Ya en el prólogo—un verdadero ensayo sobre el donjuanismo y la individualidad humana—explica Unamuno cómo el éxito, la supervivencia del tipo de D. Juan estriba precisamente, en su profunda teatralidad, en estar siempre representándose, queriéndose a sí mismo.

En el acto segundo de esta *vieja comedia nueva* es el propio personaje quien expresa este sentirse ser en cada momento, así como la duda—tan unamunesca—del que se es verdaderamente: *Juan, Juan, Juan, Juan. ¿Te ves a tí mismo? ¿Te oyes? ¿Te sientes? ¿Eres el de Inés? ¿El de Elvira? ¿El de Matilde? ¿Eres el de Antonio y Benito? ¿Eres el del público? ¿Te sueñas?*

Lo que hablando de la novela de Unamuno dice Julián Marías que se le debía dar el calificativo de personal, por cuanto se trata de una vida concreta, de un personaje determinado podría aplicarse sin variación, al drama de este autor, que pone ante los ojos y los oídos del espectador las pasiones que actúan en el alma del personaje convirtiéndola de este modo en verdadero escenario de su teatro.

## CAPÍTULO IV

**Tema de la inmortalidad**

Hemos estudiado el problema de la personalidad y su planteamiento en el drama unamuniano; pero sucede que la preocupación de nuestro autor tiene más profundas raíces y no se satisface con la mera afirmación personal del individuo; necesita también asegurarse y asegurarnos la inmortalidad, saber que el hombre concreto, el *yo de cada cual* sobrevive eternamente. De ahí que todo el pensamiento de Unamuno esté dominado por la angustia irremediable de la personalidad que anhela permanecer y salvarse, siempre en conflicto con las despiadadas leyes naturales.

Porque la esencia del hombre, que es para Unamuno, la propia existencia, se compendia en dos instintos: el de conservación y el de perpetuación. Y porque el tema de la personalidad—instinto de conservación— y este de la supervivencia —instinto de perpetuación— están íntima y necesariamente enlazados a lo largo de su obra, se puede decir que, en definitiva, la única cuestión que de verdad preocupa a Unamuno, es como él dice, *la cuestión de saber qué habrá de ser de mi conciencia, de la tuya, de la del otro, de la de todos después que cada uno de nosotros se muera* (1).

Por tanto cualquier camino le parece bueno para lograr la sobre existencia, y en sus obras intenta por todos los medios imaginables encontrar una solución para tan acuciante problema.

En el drama, como en los restantes géneros unamunianos, es bien patente esta angustia existencial y este continuo y agónico debatirse en busca de la supervivencia. También en su teatro libra Unamuno, y reiteradamente, las que Azaola llama *batallas contra la muerte*.

---

(1) *Soledad*, ensayo, 1905. Tomo I de la edición Aguilar.



## SUPERVIVENCIA EN LA POLÍTICA

Piensa en primer lugar, que tal vez encuentre la salvación incorporándose al espíritu colectivo de su pueblo, creando en sus compatriotas una manera de pensar en la que pervivir después de muerto.

Por eso en el drama *Soledad* el personaje central Agustín, en cierto sentido autobiográfico— siempre lo son un poco los tipos de Unamuno— intenta crear un pensamiento, una doctrina política que le sobreviva y así obtener también la supervivencia. Sin embargo tal solución no satisface al protagonista del drama, ni por ende, a su creador, que pronto se convence de la falsedad que encierra la vida política.

## INMORTALIDAD EN LOS HIJOS

Y entonces el ansia de inmortalidad lleva a nuestro autor a librar una nueva batalla contra la muerte, y trata de perpetuarse en los hijos —carnales o de ficción—. En el drama antes citado, Agustín, después de haber perdido a su hijo pregunta obsesionado por la terrible incógnita: *¿No habrá aquí en la tierra, Pablo, otra inmortalidad que la de la carne? Porque yo la busco ahora en hijos de ensueño, de niebla, de palabras...* Es decir, en entes de ficción que amen, vivan y sufran, ya con independencia de su creador, que les dió la vida, para poder después vivir él a su vez en estas sus criaturas. Y aquí es preciso que nos detengamos para hacer una salvedad. Y es que, como se sabe, D. Miguel de Unamuno colocaba en un mismo plano de realidad al autor y a los personajes, a los seres de ficción creados por él. Cervantes y D. Quijote, Shakespeare y Hamlet, el propio D. Miguel y Augusto Pérez o el de D. Juan de su «vieja comedia nueva», son para él igualmente reales. Reiteradamente se expone esta teoría a lo largo de la producción unamuniana. Veamos por ejemplo la escena tercera del segundo acto de *Soledad*. Allí se expresa claramente la independencia de las criaturas literarias respecto de su autor:

*Agustín.—¿Hamlet cosa de teatro? No, Hamlet no es cosa de teatro, no lo es Prometeo, no lo es Brand. ¿Pero Hamlet? ¿Hamlet cosa de teatro? ¡Es más real y más actual que todos vosotros! ¡Como D. Quijote!*

Evidentemente es exagerado el concebir a los personajes como dotados de la misma realidad que su autor. Pero hay en el fondo de toda exageración un núcleo de verdad que se recalca por medio de ella. Y así —hace notar Julián Marías— cuando Unamuno dice que sus personajes

son tan reales como él, es preciso entenderle. Se refiere a que el modo de ser de sus criaturas coincide con el suyo.

Por otra parte, piensa Unamuno que si él mueve y domina en última instancia las vidas de sus entes de ficción también Dios nuestro Autor nos da la vida, nos sueña a los hombres de verdad, de carne y hueso, ya que—usando la metáfora calderoniana que D. Miguel recrea constantemente—, la vida es sueño; aun más nosotros mismos, estamos hechos según decía Shakespeare, de la materia de que se hacen los sueños. Así pues la diferencia entre los llamados seres reales y las criaturas ficticias, es meramente gradual. Lo que vá de ser sueño divino a haber sido soñado por un hombre.

En *El hermano Juan* pone Unamuno estas significativas palabras en boca del protagonista: *Y existe D. Juan y D. Quijote, y D. Miguel y Segismundo y vosotros existis y hasta existo yo... es decir, lo sueño... Y existen todos los que están aquí viendo y oyendo mientras lo estén, mientras nos sueñen* (2).

Pero a lo que no se resigna el autor es a que Dios deje de soñarle y desaparezca definitivamente su personalidad.

La preocupación obsesiva por la otra vida encarna otras veces en la vieja metáfora senequista que suena a siglo XVII: el mundo es teatro. Los seres humanos todos representamos los papeles que nos han sido encomendados por nuestro Empresario. Es lo que dice y repite el extraño D. Juan unamuniano protagonista de *El hermano Juan*: *Sí, representándome; en este teatro del mundo cada cual nace condenado a un papel y hay que llenarlo so pena de la vida*. Y poseído de la misma ansia de inmortalidad que poseía a su creador pregunta:

*Diga en secreto, fuera del teatro ¿qué hay? ¿No responde? ¿Fuera del teatro qué hay?*

*P. Teófilo.—(Señalando al techo) La Empresa y el empresario de la Divina Comedia.*

*Juan.—¡Comedia, comedia, divina comedia!*

Entresacadas de la obra dramática de Unamuno unas cuantas citas para demostrar cómo buscan el autor y sus personajes la sobreexistencia en la vida colectiva de la nación y en sus creaciones literarias, veamos ahora de qué manera dan en otras ocasiones la batalla a la muerte; perpetuándose en los hijos de la sangre. Por eso el sentimiento de la paternidad—que, en resumidas cuentas puede abarcar también a los hijos de ficción y a los discípulos de ideas políticas—empapa la obra toda de Unamuno y adquiere en ella variadas resonancias.

(2) *El hermano Juan o El mundo es teatro*. (Acto IV, Escena IX).

El pensamiento de la resurrección de la carne que se consigue haciéndose padre, lo expresa reiteradamente nuestro autor. Conviene hacer una distinción entre la necesidad de hijos que sienten los hombres y la que sienten las mujeres en la obra de Unamuno. Aquellos por un claro proceso discusivo, llevado a la exageración en *Amor y pedagogía*, desean perpetuarse en sus descendientes; saben que obedecen a un afán invencible de inmortalidad. Estas, en cambio, las criaturas femeninas del autor, piensan más en el hijo por sí mismo, que en la supervivencia que en él alcanzarán.

#### MATERNIDAD DE LAS HEROÍNAS DE UNAMUNO

Es más, todas las mujeres de la producción unamunesca, son maternales respecto del hombre, aunque se trate de la esposa o de la hija. Por ello, incluso dejando aparte *Raquel encadenada*, que gira en torno de la maternidad, su tema central, en todos los dramas pinta Unamuno la mujer-madre. Las queridas de D. Juan, de este D. Juan «sui generis» que presenta nuestro autor, le llaman hijo y también hijo dice Soledad en la obra que lleva este nombre a su marido Agustín. Asimismo en *La venda*, Marta, la hermana razonable, reencarnación del personaje evangélico, trata a su anciano padre con agridulce solicitud maternal:

*El Padre.*—*Vamos, sí, que yo tu padre, hago para tí las veces de hijo... Claro... Estoy en la segunda infancia... Cada vez más niño... Pronto voy a desnacer...*

*Marta.*—*(Dándole un beso). Vamos padre, déjese de esas cosas...*

*Padre.*—*Sí; Marta, sí; aunque con respeto, me tratas como un chiquillo antojadizo.*

Se explica perfectamente la aversión de Unamuno, hacia tipos como el de D. Juan—que sólo buscan en el amor, la satisfacción de los apetitos, sin pretender transmitir su vida a otros seres—; consideremos que para él la procreación era conseguir en parte, la inmortalidad, vencer, o al menos alejar temporalmente la amenaza de la muerte. Hasta tal punto repugna a D. Miguel el donjuanismo, que él, a quien parecía monstruosa la idea de un infierno sin fin, concibe a D. Juan, el burlador, condenado precisamente a ser siempre por toda la Eternidad el mismo. Nos lo dicen dos de los personajes de *El mundo es teatro*:

*P. Teófilo.*—*Pero ¿y después? ¿qué de D. Juan?*

*Juan.*—*Condenado a ser siempre el mismo, a no darse a otro... ¡D. Juan... un solitario... un soltero... y en el peor sentido!*

Por esta misma razón ataca la costumbre de llamar padre y madre a los religiosos o religiosas; y considera reprobables los matrimonios sin hijos. Por eso mismo Fedra, en la descarnada recreación unamunesca de la tragedia griega confiesa que un hijo hubiera sido defensa eficaz contra su terrible pasión. Y Raquel, en el drama de la maternidad *Raquel encadenada* ruega desesperada a su marido:

*Pues, mira Simón, necesito un hijo... Dámelo, dame un hijo, un hijo... Como sea, trae ese niño, le prohijaremos... traelo... Dame un hijo... Dame vida... ¡Si no, me muero Simón... me muero!*

#### LA SOBREEXISTENCIA DEL HÉROE

Otra solución cree encontrar Unamuno para el urgente problema de la supervivencia, y es, alcanzar ésta por medio del heroísmo, lograr inmortalizarse a fuerza de buscar gloria, aunque sea necesario pasarse la vida luchando para conseguirla.

Pues en esta misma lucha por la consecución de la gloria, que es quijotismo en el sentido unamuniano del vocablo, ve el autor un anhelo vehemente y auténtico de inmortalidad. El amor del héroe por Dulcinea, por la fama, es otra manera de esta sed de eternidad.

Bien es verdad que, en principio, la interpretación que del tema de D. Quijote hizo Unamuno fué más bien negativa; en el sentido de proponer como norma de conducta la renuncia a los ideales caballerescos representada en el último capítulo del *Quijote* propugnando la cordura sin sueños de Alonso Quijano. Este quijotismo—mejor quijanismo—fué luego completamente arrinconado, a raíz de la publicación de la unamunesca *Vida de D. Quijote y Sancho*. Sin embargo a veces en su obra teatral—toda desde luego posterior al 1905—reaparece este desengañado quijanismo. Tal es la conclusión que parece desprenderse del tantas veces mencionado drama *Soledad*, en el fracaso de Gloria, la actriz símbolo de la fama literaria, ante la cotidianidad y la costumbre representadas por Soledad, la esposa. No obstante, en esta misma obra se lee una defensa del quijotismo inmortalizador aunque el héroe esté de antemano condenado al fracaso, precisamente, por no contemporizar con el mundo que le rodea, por intentar crear algo que le haga sobrevivir.

También en *Sombras de sueño*, aparece el tema del quijotismo como afán inmortalizante. Sólo que aquí está encarnado en una figura femenina, Elvira Solorzano a la que repetidas veces se llama quijotesa: Esta protagonista cuyo quijotismo tiene algo de teresiano dice: *Y quien sabe, acaso salga yo un día no a caballo, pero sí en un velero, en un córcel del*

*mar, en un Clavileño marino, vela al viento del destino a correr mares... a desfacer entuertos de hombres* (3).

Por último existe una manera de concebir la inmortalidad a la que no acaba de llegar Unamuno. Se trata, naturalmente, de la concepción de vida eterna tal como la enseña el dogma católico. A veces parece que roza nuestro autor, la solución ortodoxa de la cuestión, como en ciertos pasajes de *El hermano Juan* ya al final, después del arrepentimiento del burlador sucede. Pero en general, ya lo he dicho, Unamuno no llega a resolver cristianamente en su teatro el problema, la tremenda incógnita que se planteó continuamente a lo largo de su vida.

---

(3) *Sombras de sueño*. Colección *El teatro moderno*, número 237, 8-III-1930. (Acto 1.º, escena 3.ª).

## CAPÍTULO V

**La estructura de los dramas unamunianos**

En un artículo que publica Fernando Lázaro en el número 84 de *Índice de Artes y Letras* se lee la siguiente apreciación acerca de la estructura teatral de los dramas de Unamuno: *Dan la impresión, siempre, de que su arquitecto ha hecho el primero y sustancial esfuerzo para crear la armazón, pero que no se ha cuidado de los elementos accesorios para que podamos dar la obra por concluida y normal.* Y, en efecto, es esto lo que sucede cuando nos enfrentamos con cualquiera de las extrañas creaciones escénicas del autor; pero si Unamuno descuida de tal modo la escenificación de sus obras, lo hace con plena conciencia. Responden estos peculiares dramas, lo mismo que sus escuetas realizaciones novelescas, al sentir de Unamuno, que considera superfluo todo aquello que no se refiera a lo más íntimo del hombre, a la entraña más personal y escondida del alma humana.

El desprecio por «la tramoya» es bien patente en todo su teatro, pero son sin duda *Fedra* y *El Otro* las obras en que más claramente puede admitirse tal característica, «el desnudo trágico», le llama su propio autor. *Fedra*, ya lo veremos al analizarla más en detalle, es la descarnada recreación de un tema eterno, hecha con una tan extraordinaria economía de recursos puramente escénicos, que despertó el asombro, y aun las protestas de la crítica. En *El Otro*, la desnudez, creo yo, es todavía mayor o, por lo menos, está más patente que en *Fedra*, la indiferencia que por los detalles de escenografía sentía D. Miguel de Unamuno. Pues en la primera de las obras citadas, se toma el trabajo de explicar largamente el por qué de su esquematismo. Y, además indica cómo quiere que se presente el drama, aunque este montaje se reduzca a: *Una limpia sábana blanca de fondo—que simboliza un cuarto—una mesa de respeto*

y tres sillas para que puedan sentarse, si lo creen alguna vez de efecto los actores y vestidos éstos con su traje ordinario de calle (1). Sin embargo, en *El Otro* no se encuentra una sola alusión a la escenografía. Nada más que la acción, el poner ante los ojos y los oídos del espectador el conflicto que tiene lugar en el alma de su atormentado agonista.

#### DESARROLLO LINEAL

En todos los dramas aparece como característica fundamental la linealidad, la ausencia de digresiones. Quiere Unamuno que el drama, el conflicto resultado del choque de pasiones vaya por el camino más corto posible. Suprime por ello *todo episodio de mero divertimento*, y ya desde el comienzo de sus obras, plantea con claridad las cuestiones que le preocupan. Sólo cuando no tiene más remedio, cuando es verdaderamente imprescindible para la total comprensión y verosimilitud de la obra, accede a dar algún rodeo antes de entrar en el meollo mismo del drama. Así sucede en *Raquel encadenada* o en *Sombras de sueño*.

En el exordio de *Fedra*—tan esclarecedor de muchos aspectos de su teatro—achaca Unamuno esta simplicidad a su constante contacto con los trágicos griegos. Y por cierto que el parentesco es innegable; aunque en Unamuno faltan por completo el aparato escénico, los elementos musicales y, desde luego, la solemnidad del diálogo, elementos todos que contribuían en la tragedia helénica a revestir el puro conflicto de pasiones, para convertirlo en un espectáculo capaz no sólo de conmover, sino también de proporcionar placer sensible al auditorio.

#### EL DIÁLOGO

Tan patente como la carencia de aparato externo es la escasa sonoridad del diálogo dramático de nuestro autor. El descuido de la eufonía es característico en el lenguaje de Unamuno, que no vacilará por ejemplo en hacer decir a Marcelo en la escena IX del segundo acto de *Fedra*: *¿E Hipólito?* Sin hacer caso de lo rara que a principio de frase suena la coordinada *e*. Y eso que D. Miguel de Unamuno es uno de los escritores más preocupados por los problemas atañaderos al idioma, dentro de la literatura española contemporánea. Sin embargo la musicalidad del lenguaje le tenía sin cuidado y, a despecho de ésta, retorció aquel, buscando la paradoja, el juego de palabras, que expresaran sus sentimientos, aunque frecuentemente el efecto fónico quedase muy mal parado. A veces emplea vocablos populares que disuenan extrañamente en el conjun-

(1) Exordio de *Fedra*. Edición de M. García Blanco. (Ed. Juventud).

to de la obra, como algunos que en *Raquel encadenada* dice Catalina, el ama de llaves, o aquellos con que en *El hermano Juan* se expresa la Pastora.

El diálogo de Unamuno es excesivamente entrecortado, sus frases saltan de continuo de unos temas a otros. Todo está lleno de preguntas, exclamaciones y repeticiones, y si esto, tal exceso de signos ortográficos fatiga un poco al leer; para los espectadores, y aun más para los actores y actrices que hubieran de encarnar los personajes unamunianos debía ser verdaderamente abrumador.

#### DESProporción ENTRE LOS DISTINTOS PERSONAJES DE CADA OBRA

Hace notar Julián Marías que a las novelas y a los dramas de Unamuno se les podía dar el calificativo de «personales» porque tratan del conflicto de un alma concreta, de este determinado personaje que puede ser Joaquín Monegro o Julio Macedo, el protagonista de *Sombras de sueño*. Y naturalmente la atención excesiva que pone el autor en aquella de sus criaturas sobre la que recae el peso del asunto, hace que—por compensación—el resto de los personajes aparezca desdibujado y como vacío de contenido. Tal desequilibrio logra darnos la impresión de que nos hallamos, no ante un verdadero drama, sino que tenemos frente a nosotros un mero ejercicio dialéctico. En la mayoría de los casos los personajes teatrales unamunescos no son más que dialogantes, a la manera de los que nos presenta designados con una letra o con un pronombre en sus monodialogos. Que también en estas obras de tan corta extensión la conversación, incluso la conversación con uno mismo es sinónimo de drama, nunca mero pasatiempo. Todo ello aumenta la sensación de torpeza e inacabamiento que da el teatro de Unamuno, a pesar de su indudable calidad.

En el exordio de *Fedra* definió Unamuno su pensamiento acerca del teatro en general: *Hay un perenne conflicto—dice—entre el arte dramático y el arte teatral, entre la literatura y la escénica, y de este conflicto resulta que unas veces se impone al público dramas literariamente detestables, estragando su gusto y otras veces se ahogan excelentes dramas.* Hasta aquí juzgo muy ciertas las palabras del autor; pero ya no creo tan admisible lo que sigue: *Y me parece en la mayoría de los casos un desatino eso de decir de un drama que es excelente para leído pero poco teatral. Lo que leído produce efecto dramático, cómico o trágico ha de producirlo si se sabe representar.* Sin embargo se demuestra continuamente que la esencia de lo teatral es distinta de la de otros géneros que sólo han menester la lectura.

Como dice Julián Marías un drama no debe ser totalmente suficiente en las ideas que exponga. Ha de dejar algo a la imaginación del público.



Pero su estructura y su juego escénico sí deben estar muy cuidados. Todo lo contrario sucede en el teatro de Unamuno, y a ello se debe su fracaso. Pues aunque su intento era crear un teatro poético, verdaderamente poético, las realizaciones quedan a veces muy por bajo de los proyectos. Y como, según dice él mismo, *en arte no salva la intención*, hemos de reconocer que algunos de los dramas unamunescos ni siquiera son buenos para leídos.

#### IBSEN Y UNAMUNO

Es indudable que el teatro de Unamuno, no se puede emparentar, no tiene nada en común con ninguna de las maneras de dramatizar vigentes entonces entre los españoles. Únicamente ya hemos señalado en el primer capítulo el lazo que indirectamente podía unirle a Echegaray, en cuanto que ambos admiraban a Ibsen; que efectivamente en las obras de los dos se puede rastrear la huella del autor nórdico. Expliquemos ahora más claramente hasta donde llegan las semejanzas entre Unamuno e Ibsen. En primer lugar es imposible ignorar la coincidencia que ambas dramaturgias presentan en lo que se refiere a los grandes temas, a los motivos esenciales que las recorren. Y antes de llegar a las creaciones en sí mismas observamos cómo es también parecida la actitud preliminar de los dos escritores ante sus obras. Que ambos consideran a sus criaturas como seres vivos, aunque esta postura esté mucho más claramente definida y sea más consciente en el español. Por otra parte, en cierta ocasión declaraba Ibsen: *Todas las poesías que he escrito se relacionan íntimamente conmigo, con lo que ha pasado por mí, aunque no lo haya pasado yo. Todos mis poemas han tenido por objeto limpiar y justificar mi conciencia*; afirmaciones que revelan una actitud ante los propios escritos análoga a la que más adelante adoptará Unamuno cuando hablando de *La venda* dijo: *Es la cristalización de un estado pasajero de mi espíritu, y aunque ya no me encuentro en la angustiosa situación de ánimo de cuando lo escribí quiero que quede. Goethe se libertó de una pasión escribiendo el «Werther»; tal vez mi drama ha contribuido a sacarme de aquellas torturas íntimas a más sereno ambiente...* Pero, aparte de este común reconocimiento de la función catártica que en el alma del autor ejercen sus obras ya escritas, existe también tanto en Ibsen como en Unamuno la conciencia de ser sus personajes y las situaciones que crean, parte de ellos mismos, *todo lo he buscado en mí mismo, todo ha salido de mi corazón*, afirma Ibsen, y en numerosas ocasiones expresa Unamuno su sentir coincidente por completo con la opinión ibseniana. Pues sabemos hasta qué punto consideraba a sus agonistas viviendo dentro de él *formando todo un pueblo*. Claro que llevaba muchos más lejos

estas teorías al considerar a sus creaciones otros que él, a quienes él había dado vida.

En cuanto a las grandes preocupaciones unamunianas que se han estudiado en los capítulos III y IV, la personalidad humana y la supervivencia de esta misma personalidad, las encontramos ya aludidas y, sobre todo la primera de ellas, bastante desarrollada en Ibsen. Y aunque no se pueda hablar de influencias concretas de una determinada obra del noruego sobre otra del vasco, es innegable el parecido entre ambos escritores. Semejanzas que, por otra parte, nada tienen de extrañas. Lo curioso sería que Unamuno, después de haber admirado las creaciones ibsenianas, que conocía perfectamente; después de estar interesado por las mismas cuestiones que el dramaturgo del Norte, no tuviera en su producción escénica parentesco alguno con él.

Decía que la preocupación por la personalidad humana, por el individuo es primordial en Ibsen. Efectivamente, al considerar cualquiera de sus dramas mejor conocidos, se observa, por encima incluso del interés social y del afán realista, el individualismo feroz que anima a todos sus grandes personajes. Los protagonistas de Ibsen como los de Unamuno están aislados, son verdaderos superhombres a los que la multitud no llega a comprender nunca. Así lo dice Juan Gabriel Borkman en el drama que lleva su nombre: *Si ese es nuestro mal, la maldición que pesa sobre nosotros los solitarios, los elegidos. La masa, la multitud, la mediocridad no nos comprende.*

De un modo similar se lamenta Agustín el del unamuniano drama *Soledad*: *Yo avanzaba a la trinchera, envuelto en aplausos y bravos... Y al llegar al pie de ella y volver la vista atrás me encontré solo... solo... solo... y los otros, desde lejos, aplaudiéndome, echados en tierra, arrastrados en ella, aterrados, pegados al suelo... como gusanos... como limacos... como lombrices.*

Hay en el individualismo de los personajes de Ibsen, que en Unamuno se llama heroísmo o más concretamente, qui jotismo, un eco de las teorías de Nietzsche.

La justicia o la moral ordinaria no cuentan con los elegidos. Juan Gabriel Borkman se rebela contra toda norma, contra las leyes que le han encarcelado; de la misma manera Agustín se burla del orden que le impedirá llevar a cabo sus revolucionarias doctrinas políticas: *lo que llaman justicia, Soledad, es lo más corrompido de esa... ralea de hombres... que se mueren sin haber hecho nada malo ni deseado nada bueno. La Iglesia ha canonizado a muchos, pero Jesús el Salvador, no canonizó, no prometió la gloria más que a uno y fué a un bandolero en la hora de la muerte, a un ajusticiado, a un ajusticiado como El... y Caifás, el fiscal supremo era un hombre honrado, un hombre de orden.*

El problema de la inmortalidad aparece en Ibsen; pero no con la riqueza de matices, y la fuerza con que se trata en las obras de Unamuno. Para el dramaturgo noruego se plantea tal cuestión, simplemente en el deseo de renombre, de fama póstuma que sienten sus protagonistas. El tema de la inmortalidad no ofrece, en las creaciones ibsenianas los caracteres de obsesión trágica y continua con que se da en el escritor vasco. Pese a ello es digno de tenerse en cuenta este motivo en alguno de sus dramas. *Catilina*, por ejemplo, obra impulsado por el ansia de renombre, por el deseo de no morir del todo: *Decidme si el destino me condena a desaparecer de la vida, a ser olvidado.. .a no dejar de mí ninguna huella gloriosa!*, ruega angustiado a los dioses en el segundo acto de la versión teatral que de este personaje nos da Ibsen.

Más significativas son las coincidencias de nuestro autor con Ibsen en otros temas no de tan capital importancia para él. Así la constante preocupación del dramaturgo nórdico por las leyes de la herencia, por la participación que puedan tener los hijos en las taras fisiológicas de los padres influye indudablemente en ciertos momentos de la producción teatral unamunesca. Porque en *Fedra* parece como si el mito clásico de Parsifae, el destino que pesaba sobre Fedra la de Eurípides, se hubiera mezclado, en la recreación unamuniana del tema, a la preocupación ibseniana arriba señalada de la «herencia». Algo así se desprende de estas palabras que pone Unamuno en boca de dos personajes secundarios.

*Marcelo.*—¿Para qué soy médico, señora? Además, conocí a su madre, a la madre de Fedra, he conocido a su hermana; sé algo, por tradición de familia, de su abuela...

*Eustaquia.*—Dejemos viejas historias...

*Marcelo.*—Sí, dejémoslas, pero, señora, hay cosas que van con la sangre... (2).

Por otra parte, y poniendo a un lado las semejanzas temáticas existentes entre Ibsen y Unamuno, observaremos que también en el estilo de los dramas unamunianos se pueden rastrear influencias, o al menos, semejanzas con el escritor noruego. La viveza y lo entrecortado del diálogo, el abuso de las exclamaciones y preguntas, así como la afición a las paradojas y juegos de palabras que señalábamos como características en Unamuno son también importantísimas en Ibsen.

#### PIRANDELLO Y UNAMUNO

Un cariz diferente, mucho más casual, tienen los puntos de contacto

(2) *Fedra*. Acto III. (Ed. Juventud).

entre el teatro unamunescos y la obra de Pirandello. Pues en este caso por razones de cronología y según afirmó Unamuno en repetidas ocasiones, no se puede hablar de influencia pirandelliana. Sin embargo la coincidencia de ambos autores era irremediable, puesto que, tanto Unamuno como Pirandello se sentían empujados al teatro por intereses análogos. Sobre todo, buscaban llenar de pasión y de sentido la dramaturgia demasiado endeble de su época. Querían «crear almas» como hace decir D. Miguel a su personaje Agustín, escritor como él, y agonista principal de su drama *Soledad*. Además la metafísica indagación de la personalidad humana era el centro alrededor del cual giraba el pensamiento de los dos autores. De modo que, pese a no intentar ninguno de ellos, construir un teatro de tesis, su preocupación común se filtra en sus dramas respectivos, y les hace asemejarse.

Unamuno como Pirandello, confunde continuamente y adrede, los límites entre realidad y ficción. A lo largo de ambas producciones menudean las referencias a este motivo. Se da también en Pirandello, igual que en el capítulo III hemos visto que le sucedía al escritor «del 98», esta concepción del mundo como teatro o, mejor aún, como un gran retablo de guignol. Fácilmente observable es tal característica en esta acotación del primer acto de *El hombre, la bestia y la virtud*: *Habla con una voz quejumbrosa, un tanto lejana, como si realmente no hablase ella, sino el titiritero invisible que la mueve.*

Luigi Pirandello lo mismo que Unamuno considera a los personajes, a los entes de ficción, *no como fantasmas, sino realidad creada; construcciones inmutables de la fantasía y por tanto más reales y consistentes que los actores.* Y más adelante en esta misma obra, *Seis personajes en busca de autor*, expresa así, por boca del Padre la realidad profunda de los seres ficticios: *Y fué una verdadera lástima, ya que quien tiene la ventura de nacer personaje vivo, puede burlarse hasta de la muerte porque no muere jamás. Morirá el hombre, el escritor, instrumento natural de la creación, pero la criatura es imperecedera y para vivir eternamente no tiene necesidad apenas de prendas extraordinarias ni de consumir prodigios. ¿Quiere usted decirme quién era Sancho Panza? ¿Quién era D. Abundio? Y no obstante, viven eternos, porque gérmenes vivos, tuvieron la fortuna de hallar un seno fecundo, una fantasía que supo crearlos y nutrirlos, darles vida de eternidad.* De la misma manera siente Unamuno, o su hijo de ficción Agustín: *¿Hamlet cosa de teatro? ¡Es más real y más actual que todos nosotros! ¡Como D. Quijote! (3).*

Es idéntico también en ambos autores el modo de considerar a las criaturas literarias como hijos que han de inmortalizar en parte, a su

(3) *Soledad*. Acto II. Edición de M. García Blanco. (Ed. Juventud).

creador, y que son ya distintos de éste que les ha dado vida a costa de su dolor. Lo expresa así Unamuno en el ya tan citado drama *Soledad*.

*Agustín.—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.*

Comparemos estas frases con otras de *Seis personajes en busca de autor*.

*El Padre.—¡Cómo ha podido verlo nunca si hasta usted siempre llega la obra acabada tras la que se oculta el dolor espiritual de quien la crea! Cuando los personajes han tomado vida verdadera en el espíritu de su autor, éste ya no es sino un instrumento ciego de la creación impelido a seguirlos en sus actos, en las palabras y en los gestos que ellos mismos le imponen.*

En Pirandello como en Unamuno aparece otras veces clara y desembozadamente, sin metáforas, el conflicto de la personalidad, del que se es, en realidad:

*El Padre.—¿Puede usted decirme quién es usted?*

*Director de la compañía.—¿Qué quién soy yo? ¡Soy yo!*

*El Padre.—¿Y si yo le replicara que no es verdad, sino que es usted otro: yo, por ejemplo? (4).* Vemos cómo en estas líneas se apunta el tema central de una obra tan característicamente unamuniana como es *El Otro*.

Y las coincidencias entre los dos autores no se dan sólo en los grandes motivos de su obra, sino incluso en otros no tan importantes. Así, el tema de la maternidad que se estudiaba en otro capítulo como derivación o variante del afán de perpetuidad expresado por Unamuno a lo largo de su teatro, de su producción total, mejor dicho. Pirandello tiene una obra, *La razón de los demás*, cuyo nudo está, precisamente en el dramático conflicto de la mujer que no es madre: *Yo me miro a mí misma, padre y sé lo que me falta. Donde están los hijos está el hogar... Y aquí, él no tiene hijos...* dice Livia. Con palabras bien semejantes se expresa la protagonista de la unamuniana tragedia de la maternidad *Raquel encadenada*:

*Manuel.—Tenemos que hablar del niño...*

*Raquel.—¿Del niño? ¿De qué niño?*

---

(4) *Seis personajes en busca de autor*. (Ed. Sempere, Valencia).

*Simón.—Nada, Raquel, cosas de familia...*

*Raquel.—Sólo donde hay niño hay familia... (5).*

Y estos párrafos entresacados de la producción teatral de los dos autores europeos a los que más se acerca Unamuno, creo que bastan para ejemplificar las semejanzas entre ellos; aunque las citas podrían prolongarse indefinidamente (6).

---

(5) *Raquel encadenada*. Acto I. Edición de M. García Blanco. (Ed. Juventud).

(6) Referencias concretas al «Brand» de Ibsen aparecen en «Una base de acción», artículo recogido en el tercer tomo de *De esto y aquello*; en el mismo volumen se incluye «Otra vez Brand» publicado originalmente en *Los lunes de «El Imparcial»*, 5-2-1927. A este último trabajo pertenecen unas frases que ilustran, las afinidades entre Ibsen, o sus personajes y Unamuno: *Brand vivió y murió buscando dentro de sí a Dios y el pueblo que le seguía le buscaba fuera. Para Brand Dios es la busca de Dios.*

## CAPÍTULO VI

**Los dramas menos conocidos del teatro de Unamuno. Proyectos dramáticos**

Aunque las obras teatrales mejor conocidas de D. Miguel de Unamuno son de fecha relativamente tardía en comparación con los otros aspectos más precoces de su producción total, la preocupación dramática de nuestro autor es bastante anterior. Hemos comprobado en el capítulo segundo, la pujanza de esta obsesión dramática a través de la obra no escénica de Unamuno; veamos ahora y aquí los orígenes de su producción teatral; ya se trate de obras acabadas, ya de proyectos sin realización completa.

García Blanco en el estudio preliminar a la edición de *«Teatro» de Unamuno*, cita como primer documento para la reconstrucción de la historia dramática de D. Miguel, una carta del 20 de noviembre de 1898, dirigida a Angel Ganivet, muy poco antes de su muerte. Unamuno explica a su amigo los proyectos que tiene: *Ahora estoy metido de hoz y de coz en un drama que se llamará «Gloria» o «Paz» o algo parecido*. Este iba a ser un drama personal, que pondría ante los ojos del público las luchas, la agonía de un alma. *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*. Se trata pues, a juzgar por estas explicaciones, de una creación típica del autor. Ya en la breve reseña del asunto que en su carta a Ganivet hace Unamuno, advertimos los temas centrales que animarán su producción futura. Desde este Angel del primer proyecto teatral hasta S. Manuel Bueno, o hasta el Hermano Juan, el conflicto de la inmortalidad persiste sin desvirtuarse en nada. Digo sin desvirtuarse, porque aquí, en estas escasas líneas se encuentra planteado con toda su escueta y rectilínea crudeza.

Además hay en el proyecto de 1898, otros temas tan característicos de su autor como el del matrimonio sin hijos o el de la búsqueda de la gloria cualquiera que sea su precio. Como vemos meras variantes del primer

problema señalado; el acuciante conflicto de la inmortalidad. Es el deseo de hallar la supervivencia si no se puede en hijos de carne, al menos dejando un nombre a la posteridad.

En la correspondencia que por estas fechas sostiene Unamuno, hay otras alusiones al drama en cuestión. Habla de él a Jiménez Ilundaín, a Rubén Darío y llega incluso a mandar el original de la obra al actor Emilio Thuillier para que se la estrene. Y es tal el empeño de Unamuno en que se represente su drama que no vacilaría—confiesa en una carta a Jiménez Ilundaín—en ser él mismo quien hiciera el papel de Angel, si no se encontrase actor apropiado para desempeñarlo. No es ésta la única ocasión en que Unamuno desconfía de los actores profesionales, y, ante el temor de que sus criaturas dramáticas sufran alteraciones por culpa del «oficio» de los cómicos, prefiere representar él a sus agonistas. Y así algunos años más tarde, cuando pretendía que le estrenaran su *Fedra* y se desesperaba por los inconvenientes que las compañías encontraban para su estreno, escribe: *Si yo fuera mujer o pudiera disfrazarme de ello, la haría, seguro de que parecerían muy naturales y muy serias y muy castas las crudezas de la pasión de «Fedra».*

#### LA ESFINGE

Pero es preciso volver a las peripecias que corrió el primer drama unamuniano, hasta alcanzar su forma y título definitivo. Por fin, en 1908, después de diez años de vacilaciones, se conoce el título de la obra: *La Esfinge*. Con este nombre la estrena en Las Palmas la compañía de Federico Oliver y Carmen Cobeña. A pesar de que es, probablemente el drama unamuniano que más representaciones alcanzó después de *Sombras de sueño* y el arreglo que Julio de Hoyos hizo de *Nada menos que todo un hombre* no está publicado en español. Únicamente, a continuación de la reseña que en *La Ciudad*, periódico de Las Palmas, hace Manuel Macías Casanova, se reproducen algunas de sus escenas. En cambio existe una versión italiana de Gilberto Beccari, publicada en 1922.

#### SEGUNDO ENSAYO TEATRAL.

El segundo de los dramas de Unamuno es *La Venda*, que se publicó primero en forma de relato corto el 22 de enero de 1900, en *Los lunes de «El Imparcial»*. Sin embargo los primitivos proyectos del autor eran, a lo que parece, darle forma dramática a este relato. Así se desprende de una carta fechada en 1899 y dirigida a Jiménez Ilundaín. Y por cierto que el título es diferente, que Unamuno llama en esta carta *La Ciega* al drama que definitivamente quedaría como *La Venda*.

Por fin alcanzó este asunto forma dramática, y se editó en el número



24 de una colección económica, *El libro popular*, el diecisiete de junio de 1913. Sin embargo ya en el año 11, debía tener rematado el drama porque en una carta que a finales de éste dirige Unamuno a Fernando Díaz de Mendoza habla de *La Venda*. Es más, pretende que se la estrenen junto con otra obra más larga, *El pasado que vuelve*. Por este mismo correo —dice— se los envió, sintiendo no poder ir a leerlos yo mismo que soy—debo confesarlo con la modestia que me caracteriza—un excelente lector.

De este drama dice Unamuno en una carta a Francisco Grandmontagne: *Es la cristalización de un estado pasajero de mi espíritu, y aunque ya no me encuentro en la angustiada situación de ánimo que cuando lo escribí, quiero que quede*. Pero aunque sea transitorio el estado de ánimo que inspiró la obra existen en ella algunas de las constantes que recorren la producción entera de Unamuno. Ya iremos viendo cómo y cuándo aparecen estas constantes en *La Venda* que intentaremos analizar con más calma.

El asunto lo mismo en el drama que en el cuento, son las vicisitudes de una ciega de nacimiento, que acostumbrada a las tinieblas, al recobrar la vista, necesita vendarse para encontrar el camino tanteando con el bastón de igual manera que cuando aún era invidente.

En un acto y dos cuadros de sencillez abrumadora se desarrolla este conflicto. Como se trata de un relato dramatizado necesita el autor introducir algunos personajes accesorios para que informen al público de lo que se narraba en la novelita. Y son dos amigos, D. Pedro y D. Juan, que discuten acerca de la verdad, la vecina señora Engracia y la criada de casa de María, quienes se encargan de ponernos en antecedentes sobre el caso de la mujer que precisa vendarse los ojos para poder ver su camino.

Sin embargo los verdaderos personajes accesorios, meramente informativos son sólo la señora Engracia y la criada, que la misión de los dos forasteros D. Pedro y D. Juan, es bastante más alta. Ellos en su diálogo explican el simbolismo de la acción toda que seguirá. En esta primera conversación del drama encontramos compendiado, reducido a esquema, el conflicto que más adelante dará origen a una de las mejores novelas del autor: *S. Manuel Bueno, mártir*.

Dicen así los dos interlocutores al principio de *La venda*.

D. 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.

D. Juan.—¿Y si la verdad le mata y la ilusión le vivifica?

Los dos personajes representan en su disputa la eterna lucha de Una-

munio contra sí mismo. En último término, el viejo problema—tan unamuniano—de la contienda entre la razón y la fe:

*D. Pedro.—¿Para qué se nos dió la razón, dime?*

*D. Juan.—Tal vez para luchar contra ella y así merecer la vida...*

En este diálogo D. Pedro representa la postura del Unamuno de *Mi religión*: *No sé, cierto és; tal vez no pueda saber nunca, pero «quiero» saber. Lo quiero y basta*, se escribe en el ensayo citado, D. Juan, sin embargo, encarna la actitud que posteriormente asumirá el también unamuneco y casi autobiográfico S. Manuel Bueno, que luchará incansable para impedir que su pueblo vea claramente, la verdad que él cree haber alcanzado.

Después, la obra toda no es más que la explicación, el desarrollo parábólico de esta conversación preliminar.

Pero con el tema principal se enlazan otros motivos también característicos del Rector de Salamanca. Y así aparece el tema de la maternidad, lograda en María, frustrada en Marta:

*El Padre.—Y no puedes decir el pan de nuestros hijos, Marta.*

*Marta.—¿Es un reproche, padre?*

*El Padre.—¿Un reproche? no... no... no...*

*Marta.—Sí, con frecuencia habla de un modo que parece como si me inculpara de nuestra falta de hijos».*

O el apenas esbozado motivo de la envidia, del odio fraternal. Las dos figuras Marta y María—sobre todo Marta—son el precedente dulcificadísimo de la pareja Joaquín Monegro y Abel Sánchez, o de los gemelos Cosme y Damián de *El Otro*.

Como en la casa evangélica de Betania, Marta se duele del continuo éxtasis de su hermana a los pies de Jesús; de la misma manera que el hijo fiel de la parábola ve con enfado las fiestas extraordinarias que en honor del pródigo se preparan; esta Marta de Unamuno juiciosa y razonable, se siente postergada ante el cariño incontenible y recíproco de María y el padre de ambas:

*Marta.—(Llevando una medicina). Vamos, padre, es la hora de tomar esto. Es la medicina...*

*El Padre.—¿Medicina? ¿Para qué?*

*Marta.—Para sanarse.*

*El Padre.—Mi medicina (señalando a María) es ésta. María, hija mía, hija de mis entrañas...*

*Marta.—Sí, ¿y la otra?*

*El Padre.—Tú vistes siempre, Marta, no seas envidiosa.*

*Marta.—(Aparte). Sí, ella ha explotado su desgracia.*

(Acto único, cuadro segundo).

La expresión—como siempre que de Unamuno se trata—es escueta, sencilla, no exenta de cierto conceptismo, sobre todo en el diálogo de los dos amigos en que, por operar con ideas de tipo abstracto y general, está más indicado el juego de palabras o la paradoja:

*D. Juan.—Pero es que hay que vivir.*

*D. Pedro.—¡Para conocer la verdad y servirla! La verdad es vida.*

*D. Juan.—Digamos más bien la vida es verdad.*

*D. Pedro.—Mira Juan, que estás jugando con las palabras...*

*D. Juan.—Y con los sentimientos tú, Pedro.*

Dentro del teatro unamunescos *La venda* no es ni mucho menos una cima. Se ven en esta obra cierta dureza de expresión, ciertas transiciones demasiado bruscas, que después, en otros dramas se irán paliando, aunque sin alterar nunca la desnudez y ausencia de efectismos que le son propias a Unamuno. El mismo autor comprende el progreso que *Fedra* significa respecto de sus obras primerizas *La venda* y *El pasado que vuelve*. Y así lo dice en una carta a Fernando Díaz de Mendoza que Mariano Rodríguez de Rivas reproduce en su artículo *La experiencia teatral de D. Miguel de Unamuno* («Correo Literario» 1 de mayo de 1953, número 71): *El argumento es como usted ve, tremendo, y estoy muy contento de como lo he desenvuelto; mucho más contento que de los dos dramas que le remití.*

#### «EL PASADO QUE VUELVE» DRAMA PERDIDO

García Blanco en su prólogo al teatro de Unamuno de la Editorial Juventud estudia *La princesa Doña Lambra* y otras obras menores de la dramaturgia unamuniana, a continuación de *La venda*. Basa este orden en consideraciones de tipo cronológico. Sin embargo, creo, que en el presente capítulo sobre la producción dramática peor conocida de nuestro autor, es preferible estudiar seguidos los dramas de carácter serio, y, luego, todas juntas, las obras cómicas de su teatro.

De *El pasado que vuelve* no se conserva edición alguna ni española ni extranjera. Para intentar reconstruir este drama, es menester buscar como hacía García Blanco, sus huellas a través del epistolario de D. Miguel de Unamuno.

*El pasado que vuelve* se representó en Salamanca entre 1918 y 1922. Pero su redacción es muy anterior, probablemente en el momento de su estreno, llevaba ya ocho o diez años escrito. Pues la primera noticia que de este drama ya concluido se nos conserva, proviene de una carta que Unamuno dirigió en 1911 al actor Fernando Díaz de Mendoza y a la

que ya hemos aludido en otras ocasiones, pero a principios del año 1910 ya debía estar más que mediada su redacción, como parece desprenderse de estas frases que Unamuno escribía al poeta portugués Teixeira de Pascoaes: *Ahora me ha dado por el teatro. Tengo en Madrid en espera de estreno dos dramas y una pieza cómica—debe tratarse de «La Esfinge», «La venda» y «La difunta»—y trabajo en una tercera, en mi tercer drama.* Este es seguramente a juzgar por el asunto que, según su costumbre esboza a continuación Unamuno, *El pasado que vuelve*. Un poco más adelante, en el año siguiente, sí que es seguro, que la obra que nos ocupa estaba esperando su aceptación, en poder del actor Díaz de Mendoza.

*El pasado que vuelve* debía ser una obra muy complicada. Además de tratarse, como dice su autor de *el drama de cuatro generaciones alternantes*, se encuentra en él aguzado, punzante como siempre, el problema de la personalidad, del yo de cada cual. Es el hombre que se ve reproducido en su nieto, tal como era hace cuarenta y cinco años. Al enfrentarse estos dos agonistas idénticos pero pertenecientes a tiempos distintos se produce un choque parecido, al del encare después de varios años de los dos mellizos Cosme y Damián en el misterio unamunescos de *El Otro*. No sabemos, sin embargo, cuál sería el desenlace en *El pasado que vuelve*, pero probablemente no llegaría a profundizar en los abismos inexplorados en que penetra *El Otro*, ya que Unamuno no hubiera dejado de hacerlo constar, si así fuese, en cualquiera de las alusiones epistolares que a este drama hizo.

#### EL SENTIMIENTO CÓMICO DE LA VIDA

En el mismo número de *El libro popular* a que antes aludíamos al tratar de *La venda*, se publicó la farsa *La princesa Doña Lambra*. Algunas noticias sobre este y dos dramas anteriores se encuentran en una carta dirigida por el autor a Francisco Antón, fechada el 4 de enero de 1905. Manuel García Blanco, en su prólogo tantas veces aludido, transcribe este significativo pasaje de dicha carta: *Pero en lo que me he metido de hoz y de coz es en el teatro. En el «Español» tienen además de «La Esfinge» y otro drama en un acto, «La venda» y en Lara una pieza cómica, «La princesa Doña Lambra».* Después, siguiendo su costumbre describe Unamuno a grandes rasgos el asunto y la situación culminante de esta farsa: *La princesa Doña Lambra, en cuyo éxito fió mucho, me ha hecho pensar que cabe más poesía en la comedia que no en el drama. La escena es un claustro gótico a la luz de la luna. Ahí está el sepulcro de una princesa, con estatua yacente. Un poeta arqueólogo medio loco,*

*enamorado de la estatua va a hacerle el amor y se encuentra de noche y a oscuras con la hermana del conserje, que espera la vuelta de un novio que se le fué hace veinte años al Paraguay. El cree que es la princesa resucitada, ella que es el novio, y el conserje que les sorprende les obliga a casarse. Pero dentro de esto, que tiene más de farsa que de otra cosa, he metido más poesía y melancolía que en las más de mis cosas. Está en gran parte escrito en una especie de prosa ritmoide, casi verso libre.*

Inspira a *La princesa Doña Lambra* el sentimiento cómico de la vida, que dijo su autor refiriéndose a la novela corta *Un pobre hombre rico*. Pero siempre entreverado de tragedia, y esta mezcla es la que dá origen a la melancolía y a la poesía que notaba en su farsa Unamuno, siempre consciente de sus intenciones artísticas. La mezcla del elemento cómico y el trágico, se expresa por boca del grotesco héroe Fortunato, el conserje:

*...También yo pude haber sido trágico y me he quedado en cómico... Otros hay en cambio, que pudiendo haber llegado a cómicos se han quedado en trágicos... «nemo contentus sorte sua» ¡Qué le vamos a hacer! «Sustine». Paciencia y barajar, como le hace decir a no se qué personaje el gran Cervantes, D. Miguel. ¡Lo perfecto es lo tragicómico!*

Y es que *D. Miguel tiene la preocupación del bufo trágico* y «no quisiera morir sin escribir una bufonada trágica o una tragedia bufa», según decía en el prólogo de *Niebla* Víctor Goti que debía saberlo muy bien, siendo como es, una criatura literaria, un hijo de ficción del propio Unamuno.

Realmente, la farsa de Doña Lambra no colma ni con mucho las aspiraciones de su inquieto autor. Se trata de una especie de entremés de los refranes, cuyo recurso cómico más empleado es el juego lingüístico y conceptual de citar una frase latina para, a renglón seguido, dar un equivalente romance tomado del refranero o de los más usuales lugares comunes. Sólo en contadas ocasiones se llega a la melancolía poética que D. Miguel anunciaba en su carta a Francisco Antón. Encontramos a veces tragicomedia en el quijotesco y casi heroico tipo del arqueólogo D. Eugenio. Es el único de los grotescos títeres de la farsa que logra cierto calor humano, a pesar de su ridiculez. El lenguaje altisonante remedo de la engolada retórica de que se sirve D. Quijote, es uno de los rasgos bufos y al mismo tiempo conmovedores que se dan en la figura de D. Eugenio: *Todo esto y mucho más cuando la honra de una dama, y una dama del siglo XII se trata. ¡Mancillar así la historia, el pasado incólume e intangible! ¿Y os creéis que por no quedarle ya padres ni hermanos ni parientes, ha de estar tan desvalida mi princesa que no haya de haber quien a su amparo y defendimiento salga?*, dice el poeta replicando a ciertas suposiciones picantes del abogado D. Carlos.

Termina la farsa con un párrafo grandguñolesco del eruditísimo

conserje: *Ahora desaparecerán tus melancolías Sinforosa hermana, «sublata causa tollitus efectus», muerto el perro se acabó la rabia. Que la princesa Doña Lambra, la que «in illo tempore» finó por casar, la pobre-cilla finó por no haberse casado, os bendiga «benedicat vos... pax vobis». Y tú princesa «sit tibi terra levis» (adelantándose al proscenio). Respetable senado «senatus púpulus! que romanus, consumatus est! ¡Laus Deo! Parce nobis! (hace ademán de aplaudir) Plaudite!».*

No se extingue con esta farsa la manera cómica del teatro unamuniano. Demos crédito a las afirmaciones que nuestro autor hace en una carta de 1909, que Luis de Armiñán publicó treinta años después en el semanario *Domingo*: *Porque le advierto que el día que yo, el trágico —así me llama el Sr. William Maxwell en el «Daily Mail» del once—, me dedique al cómico humorístico, voy a descuajaringar al público haciendo que él ría sus melancolías y que lloren sus alegrías. Y más ahora que estoy en vena.*

#### LOS SAINETES UNAMUNIANOS

Hacemos esta cita como introducción al análisis de *La difunta*, sainete que se estrenó en el teatro de la «Comedia» de Madrid, el 27 de febrero de 1910, y se estrenó en Salamanca al año siguiente. Muy poco, es lo que aparte de ésto sabemos de la obrita. Parece ser que se trata de la tragicomedia de un viudo que se casa con su cocinera. Se conoce un cuento, *En manos de la cocinera*, publicado en 1912 por *Los lunes de «El Imparcial»*, donde se relata, con ligeras variantes esta misma situación. Sólo que en vez de ser viudo el tragicómico héroe, es un soltero que termina por casarse no con su novia, sino con la mujer que le cuida en su enfermedad.

Menos noticias aún poseemos acerca de otro sainete de Unamuno. *El de la de López* porque éstas, se reducen a una mención de la obra que el autor hace en una carta de 1909 dirigida a Juan Arzadún: *Y trabajo en otro sainete, que es la desesperación de uno que se casó con mujer rica y fea, y tiene la desgracia de que su mujer se haya enamorado de él perdidamente. Y no puede el pobre, corresponder a sus entusiasmos (1).*

Estos son los puntos de humorismo, o de malhumorismo unamuniano llevado al teatro. Como el propio D. Miguel, reconoce, cuando está en vena de cómico se trata *de un cómico sangriento y cínico. Acaso tenga razón Canals al decir que soy, ante todo, un escritor humorístico.*

(1) Estos cuentos y artículos en los que se pueden rastrear las huellas de los sainetes de D. Miguel de Unamuno, han sido recogidos por M. GARCÍA BLANCO en su edición de la obra más dispersa del autor, titulada *De esto y aquello*.

## CAPÍTULO VII

## «Fedra». Recreación de un tema clásico

El estreno de *Fedra* no tuvo lugar hasta el año 1918, pero existen numerosos testimonios que demuestran la anterioridad de su redacción. Como ocurre con casi todas las obras de Unamuno, es la propia correspondencia del autor la que nos revela los detalles de la concepción de *Fedra* así como las peripecias que sufrió hasta lograr su perfección, la representación en un escenario que es el fin natural a que tiende toda obra dramática.

Las primeras noticias sobre este drama, que por entonces no era más que un proyecto, se encuentran en una carta de 1910 dirigida a Francisco Antón: *Fuera de esto, leo a los clásicos. Ahora a Eurípides. Y he concebido el propósito de hacer una «Fedra» moderna, de hoy. Voy a leer a Racine. Es un asunto inagotable.*

Al año siguiente, ya estaba concluída la tragedia, y dispuesta para ser representada. Porque es de noviembre de 1911 la carta en que Unamuno ofrece su *Fedra* a Fernando Díaz de Mendoza. Carta que, junto con otras dos, dirigidas también al insigne actor, están publicadas fragmentariamente en el artículo de Mariano Rodríguez de Rivas *La experiencia teatral de D. Miguel de Unamuno*. El articulista pone allí de manifiesto hasta qué punto debía interesarle a Unamuno su tragedia cuando no vaciló en enviarla a Díaz de Mendoza, aún después de que éste le había devuelto sus dos dramas anteriores, *La venda* y *El pasado que vuelve*. (Y es que, como decía por entonces el autor a su traductor italiano Gilberto Beccari, el tipo de Fedra, *es un papel de fuerza para una actriz trágica*

y por tanto era inevitable que a la hora de su estreno, pensara Unamuno en la actriz que con más probabilidades de éxito podría encarnárselo. Por eso dice a Díaz de Mendoza de la tragedia en cuestión: *Le ha de convenir a Vd. y sobre todo a su mujer María Guerrero.*

A partir de este momento las alusiones a *Fedra*, menudean en la correspondencia unamuniana. Porque el autor se desesperaba ante los trámites y las inacabables antesalas a que sus obras todas debían someterse previamente a su estreno; pero son sin duda los inconvenientes con que tropieza para la representación de *Fedra* los que lleva más a mal. Comprende Unamuno las dificultades de toda índole que su tragedia encerraba; así, confiesa a su amigo el poeta Juan Arzadún: *Aguarda su turno pero como yo no puedo estar ahí y recordarles que la tienen, aunque sólo sea con mi silenciosa presencia, ya ves... Y luego es obra que no tiene aparato, de una simplicidad, adrede exagerada. Seis personajes, en rigor tres; la misma decoración de una casa cualquiera para los tres actos; trajes del día todo de una desnudez extrema. En prosa muy enjuta, sin trajes, sin decorados, sin nada más que tres almas al desnudo.* Por eso en 1913, cuando a todas estas desventajas se sumaba la repulsa de doña María Guerrero que devuelve el original alegando se trataba de un papel demasiado crudo para ser representado ante el público madrileño, dice Unamuno: *Si yo fuera mujer o pudiera disfrazarme de ello lo haría, seguro de que parecerían muy naturales y muy serias y muy castas las crueldades de pasión de Fedra. como se lo parecieron a mi mujer—que no peca de desenvuelta—cuando se las leí.*

#### EL ESTRENO DE LA TRAGEDIA

Luego, intenta por conducto de Benavente, que sea Margarita Xirgu quien encarne su personaje; pero también es inútil esta tentativa y *Fedra* tiene que esperar para ser representada hasta el año dieciocho. Creo conveniente dar ahora una información sobre este acontecimiento y la resonancia que tuvo en la crítica contemporánea, antes de entrar a estudiar detenidamente la tragedia en sí misma.

A pesar de que el estreno de *Fedra* no lo efectuó una compañía profesional en un teatro comercial cualquiera, levantó gran revuelo entre los críticos y los aficionados más cultos. Y no sólo por la fama del autor en otros campos de la literatura, sino también por la escueta desnudez del drama, que por fuerza había de destacarse extrañamente entre las obras al uso.

El comentarista Félix de Paredes explica en *La Ilustración española y americana* de diciembre de 1918, el acto de la representación de *Fedra*, que había tenido lugar unos meses antes—marzo de este mismo año—en



el Ateneo de Madrid. *El fondo de terciopelo rojo de la escena de color de sangre, exaltado por el reflejo de la batería, la carencia absoluta de decorado, la indumentaria sencilla y actual de los artistas y la penumbra en que se envolvía el salón durante su representación, en conjunto, recordaba esos momentos altos de liturgia pagana, cuando los humaredas del ara de los sacrificios se erguían amenazantes y a un tiempo mismo propicias, revolando por entre las órdenes del oráculo.* Prescindiendo de la retórica del párrafo, de los símiles más o menos acertados, se hace patente, cómo era la desnudez externa y la parquedad de recursos escénicos lo que más impresionaba en esta dramatización del tema clásico, que dió a conocer Enrique de Mesa en un acto organizado por la sección de Literatura del Ateneo que el propio poeta presidía. Otros comentarios hicieron acerca de la tragedia de D. Miguel de Unamuno, *Crítico* Cejador y Enrique de Mesa; pero ya nos referiremos a ella al tiempo de analizar en detalle la estructura dramática de *Fedra*.

Seis años después fué repuesta en las carteleras madrileñas la tragedia de que nos venimos ocupando. Fueron Miguel Muñoz y su hija Carmen los intérpretes—no demasiado afortunados, si hemos de creer a Enrique de Mesa—que llevaron por segunda vez al escenario la *Fedra* de Unamuno. En su libro *Apostillas a la escena* Mesa se ocupa de este tema quejándose no sólo de los actores sino incluso del local. *El viejo y en balde remozado teatro Martín* en que se había confinado la obra.

Además, *Fedra* fué traducida al italiano por Beccari y representada en enero de 1923 en el teatro romano *delle Gemme* que dirigía Adriano Tilgher. La crítica italiana se ocupó casi más que la española del acontecimiento que esta versión y puesta en escena de la obra unamuniana suponía. Vittorio Cardinali, Ferdinando Carlesi, y el propio Tilgher escriben acerca de ella.

#### LA JUSTIFICACIÓN DEL «DESNUDO TRÁGICO»

*Fedra*, tragedia en tres actos de Miguel de Unamuno lleva un exordio del mismo autor. Se trata de unas cuartillas que Unamuno envió para que leyera, en su ausencia, el organizador del acto Enrique de Mesa. Estas líneas se reproducen íntegras en el semanario *España*, número 155 correspondiente al 28 de marzo de 1918 donde preceden a la crítica del comentarista *Crítico*.

Como siempre que de prólogos de Unamuno se trata, es este exordio de gran importancia para la comprensión de la obra a que precede. Porque se exponen en él las teorías teatrales de su autor, se analiza, explica y justifica lo que dice y cómo lo dice en *Fedra*.

Comienza atacando al mundo profesional de las candilejas—actores,

actrices y autores—por la falta de interés que por sus dramas se tomaban, porque *procuro—dice—en vez de cortar papeles crear personajes —o más bien personas— caracteres, tampoco puedo ni debo estar dispuesto a modificar y estropear a éstos para acomodarlos, como a un potro, a las condiciones de quien los haya de representar. Son éstos, los actores y actrices, los que en buena ley de arte deben doblegarse al carácter dramático.*

Después empieza Unamuno la explicación de su drama y la justificación de su particularidad más chocante, «el desnudo trágico». Porque, mejor que reformar él su obra para que agrade al público, opina que es éste el que debe ser educado para que guste de cierta clase de dramas. *Llamo desnudo en la tragedia o desnudez trágica al efecto que se obtiene presentando la tragedia en toda su augusta y solemne majestad.*

*Libre, primero, de todos los perifollos de la ornamentación escénica.*

Para Cejador y para Camile Pitollet, uno de los mayores inconvenientes de esta *Fedra* de Unamuno, radica precisamente, en la total ausencia de aparato escénico. Cejador en su artículo de *La Tribuna* reprocha concretamente al autor el que de su tragedia no se sacase—a causa de la desnudez esquelética de su arquitectura y a causa también de este no conceder el más mínimo respiro al espectador—la impresión de dolor ponderado y sereno que producían las tragedias griegas. Más bien compara *Fedra* con un drama de Echegaray, *no en los lirismos románticos ni en las doctrinas sociológicas, sino en lo escueto del movimiento trágico.*

Las razones que Pitollet aduce en su artículo de los *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, para fundamentar sus objeciones a *Fedra*, son en cambio, de signo contrario. Porque, para él, lo malo está en la falta de soplo trágico y en lo insípido del diálogo.

Verdaderamente la versión unamuniana de *Fedra*, más que desnuda resulta descarnada. Y sin embargo no creo que se pueda acusar de insulso a su diálogo. Los tres actos rectilíneos, sin transiciones, sin concesiones al humor ni al sentimentalismo, constituyen probablemente una de las obras más conseguidas de la dramaturgia de Unamuno.

#### ANÁLISIS DE LA OBRA.

En un lenguaje sencillísimo, sin retórica, sin oratoria de ninguna clase, en el que incluso faltan casi por completo los juegos de palabras y las paradojas a que tan aficionado se muestra por lo general el autor, discurren los tres actos ensamblados en una perfecta trabazón lógica y poética. Desde que en la primera escena Fedra descubre a su nodriaz, conocedora de la pasión que la consume, su propósito de no seguirla ya callando por más tiempo, hasta que la situación culmina en la declaración y amenazas de la protagonista a su hijastro, la emoción crece continuamente.

Y a partir de este momento se mantiene la tensión hasta que se produce el desenlace fatal. Porque es efectivamente desenlace y fatal. Que, pese a los esfuerzos de Unamuno por cristianizar la obra, sigue siendo el «fatum» quien dirige los destinos de los personajes.

En cuanto a maestría teatral, es éste uno de los dramas mejores del autor. Infinitamente mejor, por supuesto, que los que llevaba compuestos al tiempo de estrenar *Fedra* y parangonable solamente en este aspecto a *Sombras de sueño* o a *El hermano Juan*.

La escena cuarta del segundo acto en que Fedra acusa a Hipólito ante su padre valiéndose casi sólo de insinuaciones y reticencias es, sin duda, una de las mejores páginas del teatro de Unamuno:

*Pedro.*—...¿Cómo él te maldecía así, él, mi Hipólito? ¡Y a tí que le quieres tanto...!

*Fedra.*—Le quería...

*Pedro.*—Le querías... ¿Y ahora? .

*Fedra.*—Ahora...

*Pedro.*—Vamos, ¿qué hay?

*Fedra.*—Lo que hay es que tu hijo...

*Pedro.*—¿Mío? ¡Y tuyo!

*Fedra.*—¡Ojalá lo fuese!

*Pedro.*—Pues...

*Fedra.*—Que no se siente ya hijo mío...

*Pedro.*—¿Qué? ¿Te ha faltado al respeto?

*Fedra.*—Al respeto...

*Pedro.*—Vamos, ¿qué? Acaba, me tienes en ascuas...

*Fedra.*—Que tu hijo es casi de mi edad misma... podría ser mi hermano... mi marido...

Todos los actos comienzan paralelamente, por un diálogo entre Fedra y su nodriza—confidente, Eustaquia—. En esta conversación se expone sucintamente el desarrollo que tendrá la jornada, es como un resumen de lo sucedido hasta el momento y un adelantar los sucesos futuros. En el primer acto confiesa a Eustaquia su propósito de no seguir ya ocultando a Hipólito sus sentimientos. Intenta de este modo liberarse de un peso superior a sus fuerzas:

*Eustaquia.*—Resiste, hija, resiste.

*Fedra.*—No cabe resistencia. Esto así, contenido, me abrasa; revelado se curaría mejor.

Al empezar el acto segundo lo que no puede resistir ya Fedra es la repulsa de su hijastro, y confiesa con vehemencia a la nodriza, los planes vengativos que la animan:

*Eustaquia.*—¿Qué dices?

*Fedra.*—*Que así no se puede vivir, ama. O se me rinde, o se va de casa; le echo de ella. Verás en cuanto le amenace.*

En el acto tercero el conflicto ha ido complicándose progresivamente—si es que en la tragedia cabe progreso—y ya es la muerte la única liberación para la protagonista agobiada por su propia vida:

*Fedra.*—*¡Por fin va a acabarse esta tortura! ¡Llega la hora del descanso!*

*Eustaquia.*—*Pero ¿qué has hecho, hija mía?*

*Fedra.*—*No podía vivir más, no podía vivir en este infierno.*

Porque es esta precisamente, la característica de la tragedia, lo que la constituye tal, y tan distinta al drama: que con el agonista trágico sabemos desde el primer momento a qué atenernos. La situación está ya planteada y no caben reformas esenciales. Hay un camino trazado del que no se puede desviar el personaje. Y la única liberación, el único escape posible a este peso que desde el principio han cargado sobre él, es la muerte. Fedra en realidad, está sentenciada ya en el momento en que se le desata el amor fatal hacia su hijastro. Y ninguna circunstancia externa podrá alterar en lo sucesivo el curso de los acontecimientos. Así sucede en la tragedia griega y así sucede en la obra unamunesca. Lleva razón, según esto, Cejador cuando ve en *Fedra* un cristianismo más bien superficial y de barniz, que radicalmente profundo. No es, desde luego, muy cristiana la desesperación fatalista de Fedra. Pero además de las manifestaciones externas de piedad, hay en la obra de Unamuno un momento de cristianismo más intenso que no advertía Cejador. Me refiero al final del drama, cuando la verdad, la sinceridad póstuma de Fedra, permite la reconciliación de los otros dos agonistas, anulando así el poder del destino:

*Pedro.*—*(Mientras le tiene abrazado) ¡Después de todo ha sido una santa mártir! ¡Ha sabido morir!*

*Hipólito.*—*¡Sepamos vivir padre!*

Las revelaciones de Fedra, la carta que deja a su marido para que éste la lea después de que ella haya muerto, sustituyen en la tragedia española al «deus ex machina» de los griegos.

## TRADICIÓN LITERARIA DEL TEMA DE «FEDRA»

Comparemos ahora, brevemente, esta versión unamuniana de un tema eterno con las interpretaciones más importantes que dicho tema ha tenido a lo largo de la literatura: la versión de Eurípides y la de Racine. El asunto en rigor, es el mismo; pero Unamuno al tomarlo—digámoslo con sus mismas palabras—crea una *Fedra modernizada, hecha enteramente de nuevo, no refundida; es decir, el mismo argumento puesto en nuestra época. Creo haber hecho una obra de pasión*. Porque pasión es, en resumidas cuentas, lo que Unamuno busca tanto en sus obras personales como en sus personalísimas recreaciones. Que no sólo a Eurípides recurre Unamuno en demanda de pasión, de la pasión que el teatro contemporáneo le negaba. Pues, en una carta, publicada por Luis de Armiñán en *Domingo* dice: *No sé qué suerte correrá, pero ya estoy haciendo estudios para modernizar en igual forma otra leyenda, la de Tristán e Iseo. Tengo proyecto sobre el teatro para simplificarlo, limpiarlo de sentimentalidades melodramáticas e infundirle sencillez clásica, severidad de pensamiento y pasión. Sobre todo pasión*. Este afán de pasión es el que le empuja también a traducir la *Medea* de Séneca y, desde luego, a vivificar la obra de Eurípides. Y es que de las dos manifestaciones de la antigüedad clásica—lo apolíneo y lo dionisíaco—Unamuno el humanista, prefería la fuerza, la violencia, la pasión en una palabra, que anima a lo dionisíaco. Por ello se acerca tanto su pensamiento—que no sólo su teatro—a las magnas concepciones de la tragedia griega. Veamos pues, en qué coincide Don Miguel con sus predecesores y en qué se aparta de ellos.

En primer lugar, ha desaparecido por completo la retórica solemne de Eurípides, así como la elocuencia medida y racional de Racine. En Unamuno subsisten los caracteres centrales y la agonía que los consume. Pero, incluso en estos caracteres conservados ha introducido variaciones nuestro autor. Porque—aparte las alteraciones que la actualización imponía—se varía la acción, al cambiar el carácter de un personaje tan importante para Racine y Eurípides como la nodriza. Unamuno en su afán de concretar la tragedia en solas las tres almas de Fedra, Hipólito y Pedro, arrebató al ama su nefasta importancia como medianera, causante de desgracias, que tenía en las anteriores versiones, y la dejó únicamente su papel de amiga y consejera de Fedra.

## LOS CARACTERES

Teseo, convertido en Pedro, se humaniza al descender de su trono de semidiós. Y se convierte en un personaje totalmente unamuniano, que

agobiado por el ansia de inmortalizarse en los hijos de su hijo, ya que Fedra no le da nueva descendencia, empuja a ésta inadvertidamente a la sima, y le proporciona ocasión de declararse a su hijastro:

*Pedro.*—¿No habéis nunca hablado de ello?

*Fedra.*—¡Nunca!

*Pedro.*—Pues es preciso que le abordes, Fedra, que sonsaques su ánimo, que le hagas ver que hay una edad en que se debe pensar tomar estado y no vivir como un hongo, que yo, pues no tengo hijos de tí, quiero tener nietos de él.

Pedro, en su desgracia, pone en práctica el postulado de nuestros dramaturgos del Siglo de Oro, de callar, sobre todo callar, la deshonra:

*Pedro.* Y de ésto, Marcelo, sabes, de ésto...

*Marcelo.*—¿De qué?

*Pedro.*—De lo que no sabes ni palabra ¿eh? ni palabra.

(Acto segundo, escena 10).

Como se dice en la escena siguiente:

*Pedro.*—¡Qué infierno! ¿Sabrá algo? ¿Sospechará algo? ¿Pero no soy yo, yo quien me delato? Habrá que negar a todo el mundo la entrada en esta casa. Una cárcel... un sepulcro... Que nadie lo sepa, que nadie lo sospeche ni lo barrunte, que nadie lo adivine. ¡El honor ante todo!

También cambia el carácter de Hipólito; pero no tanto quizá como los otros. Continúa siendo el joven sano, seguro de sí, y lo bastante rudo como para no darse cuenta a tiempo de la pasión que consume a su madrastra. Tiene, pues, más semejanza con el personaje de Eurípides que con el galán que Racine nos presenta. En la obra del francés Hipólito se enamora de Aricia y los amores de ambos personajes tejen una intriga secundaria que, al margen de la trama central, la complica y entrecruza. Tampoco es igual el fin del Hipólito unamuneco que el de sus antecesores griego y francés. Porque en la obra que nos ocupa la carta de Fedra llega a tiempo—ya lo dijimos—de salvar al padre y al hijo y de que ambos puedan reedificar sus vidas sobre la verdad.

Por otra parte, Unamuno aumenta la grandeza de Hipólito, que se resigna con las calumnias por propia voluntad de evitar la deshonra de Fedra, y no, porque le ligara juramento de ninguna clase.

Pero es Fedra la figura trágica, por excelencia, quien atrae en mayor grado la atención. Fedra que, como decía Racine, *no es del todo culpable ni del todo inocente*. Y aunque no sea la cólera de los dioses quien la lleve fatalmente a la catástrofe, no deja de ir a ella empujada por una

fuerza invencible, que nace de su misma alma y es el amor que sólo la muerte podrá extinguir, contra el que no valen rebeldías.

Por otro lado, ha puesto Unamuno en el carácter de su protagonista preocupaciones y conflictos que no aparecían en Eurípides ni en Racine, porque son los problemas que a él le atormentaban y que, ni siquiera en una obra sólo en parte original, podría dejar de tratar. Y así la cuestión de la personalidad y del diálogo íntimo aparecen en el primer acto, en la escena 1.<sup>a</sup>:

*Eustaquia.*—*¡Es que no soy yo, ama, no soy yo!*

*Eustaquia.*—*¿Pues quién?*

*Fedra.*—*No lo sé; alguna otra que llevo dentro y que me domina y me arrastra.*

Por otra parte esta Fedra actual siente—como todas las mujeres unamunianas—sed de maternidad; y echa de menos el hijo que, según ella, salvaguardaría su honor y la escudaría contra la pasión arrolladora: *Está escrito, es fatal, y si al menos tuviese un hijo que me defendiera...*

Falta en la tragedia de Unamuno el coro; pero se puede considerar como tal a Marcelo, la nodriza y en ocasiones, también a Rosa, la doncella, que apenas interviene. Así, el papel coral de la nodriza, se percibe claramente en la escena 3.<sup>a</sup> del acto final, en que monologa:

*Eustaquia.*—*Esto se va... Pobre Fedra ¡A lo que llevan estas pasiones! Jamás la hubiese creído capaz de semejante cosa. Y no puedo quitarme de la cabeza a su madre y aquella muerte tremenda. Parece que con aquel beso, lo único que de ella recuerda ésta, transmitió su alma y su sino. Y esa medalla, esa medalla, ¡qué cosas secretas habrá oído! ¡qué ardores la han calentado! Me pidió más agua y salió a respirar. Parece morir de sed... Está que abrasa. Las alusiones a la madre de Fedra y a la medalla que ésta dejó a su hija, se encuentran repartidas a lo largo de la obra. Pues ocurre, que Unamuno recoge a su manera actualizándolo, el tema de Parsifae madre de la Fedra clásica, la que se enamoró del toro. En la tragedia unamuniana pesa también sobre la protagonista un lastre fatal, pero sin que se diga nunca en qué consiste realmente esta nefasta herencia. Al misterio familiar y al posible maleficio que sobre ella pesaba alude Marcelo en otra de las escenas más claramente corales:*

*Marcelo.*—*Además conocí a su madre, a la madre de Fedra, he conocido a su hermana; sé algo por tradición de familia de su abuela...*

*Eustaquia.*—*Dejemos viejas historias...*

*Marcelo.*—Sí, dejemoslas; pero, señora, hay cosas que van con la sangre...

*Eustaquia.*—¡Don Marcelo!

*Marcelo.*—No, si no he dicho nada. Bien traté de disuadir al pobre Pedro y eso que de ella...

*Eustaquia.*—Sí, de ella ¿Qué tenía que decir? ¿Qué tiene ahora?

*Marcelo.*—Nada, ¡es ella misma quien se ha juzgado!

*Eustaquia.*—No la juzguemos, pues, nosotros.

*Marcelo.*—Verdad; se juzgó, se condenó, hay que respetar la santidad de la cosa juzgada. (Acto 3.º, escena 8.ª).

Verdaderamente en estos párrafos, la nodriza y el médico parecen encarnar los dos grupos con que el coro alternaba su canto.

Por último, es preciso que nos detengamos en la manera de desenlazar la tragedia: en la muerte de Fedra, que no ocurre en escena, ni tampoco aparece en ella—como sucede en la versión griega—el cadáver de la protagonista.

En las palabras preliminares a la obra, ya explica Unamuno sus motivos para que el drama acabe así y no de otro modo: *Hay quien me ha dicho que Fedra debía morir en escena, más yo, después de bien pensado, sentí—sentí; no pensé—que la muerte tiene mucho más efecto poético y más grande pasando invisible sobre la escena que presentándose crudamente en ella.* Y añade un poco más abajo: *Una muerte en escena sólo convendría a una actriz de esas que tienen una colección de muertes para mostrar sus habilidades escénicas. Pero siempre que he visto a algún actor especialista en muertes expirar en escena, me ha parecido aquello más cinematográfico que dramático y casi siempre repulsivo.*

Es decir, se trata aquí como en muchas ocasiones a lo largo de la producción unamuniana, de un alegato contra la pantomina, cualquiera que sea la forma en que ésta se presente.

Y en verdad constituye un acierto, acierto dramático y poético este escamotear al público el espectáculo de una muerte aparatosa. Pues efectivamente. *Ha de haber un mayor misterio y una mayor angustia trágica en ver a Pedro, el marido de Fedra, pendiente de una muerte que se siente cernerse allí junto, y sentir que la pobre presa del amor trágico, y su víctima, su hijastro, se miran a los ojos bajo los ojos de la Esfinge.*



## CAPÍTULO VIII

## «Soledad»

Bastante posterior a los dramas hasta ahora mencionados es *Soledad*, que ha permanecido en el olvido hasta hace bien poco; hasta que en 1953 fué representado por Carmen Troitiño y José Luis Alonso; y D. Manuel García Blanco lo incluyó en su edición del teatro de Unamuno. Probablemente se debió escribir en 1921 como se desprende de una carta que el autor envió por estas fechas a Gilberto Beccari en la que promete enviarle el drama. En 1922 parece ser que Unamuno intentaba que se lo estrenara Ricardo Calvo en el Teatro Español. Pero no pudo realizar sus proyectos con respecto a la obra que nos ocupa; y como, por otra parte, pretendía que sus piezas teatrales no se publicaran si no habían sido previamente estrenadas, *Soledad* quedó olvidada totalmente durante los años que median entre el de su creación y el 53 en que ha sido dada a conocer.

Sin embargo en uno de los diálogos recogidos por García Blanco en el tomo IV de *De esto y aquello*, titulado *Acción y pasión dramáticas* hay una alusión clarísima al drama que nos ocupa y que demuestra cómo éste pese a su inedición, estaba bien presente en el pensamiento de Unamuno: *Mire V. yo tengo escrito y presentado a representación un drama del que he tenido muy buen cuidado de suprimir todo lo externo, todo lo que vaya por de fuera. Al protagonista...*

—¿Protagonista o monoagonista?

—¡Protagonista, señor mío! No es ningún monólogo aunque alguien lo crea así. Al protagonista, un dramaturgo metido a político lo meten preso. ¿Por qué? Eso no importa nada, o como no importa me guardo muy mucho de exponerlo. A los que no ven sino el problema de las res-

*ponsabilidades les podrá preocupar la razón de que a ese sujeto le metan preso, pero eso no importa...*

#### ESTRUCTURA DE LA OBRA

Su autor llama a éste «otro drama nuevo en tres actos». Pues así se distribuye su acción. En el primero de ellos se plantea el conflicto y el protagonista toma una decisión. Después, los otros dos desarrollan ante el espectador las consecuencias de esta resolución pero no aportan nuevos datos al conflicto. No sucede como en *El Otro* por ejemplo, donde cada jornada supone sumar a la anterior algo nuevo que complica progresivamente la intriga, hasta llegar al climax final, al desenlace en el punto culminante del problema. Sin embargo en *Soledad* la acción alcanza su momento decisivo al final del primer acto; mejor dicho, en el imaginario transcurso de tiempo que media entre los dos primeros actos. Y al comienzo del segundo de éstos la tensión disminuye al desengañarse Agustín de sus ambiciones políticas. Sin embargo, la obra alcanza en el segundo acto su punto de mayor emoción.

Las tres jornadas están concebidas, en lo que a su estructura se refiere, de una manera análoga. Al diálogo inicial de los agonistas Soledad y Agustín (en los dos primeros actos interviene también Sofía, un personaje secundario) se van añadiendo los pareceres, las ideas que aportan los restantes personajes Pablo, Enrique y Gloria, para terminar de nuevo solos, los dos protagonistas. Sí, solos, pese a las intervenciones que en las respectivas escenas finales de los dos últimos actos tiene Gloria. Porque estas fugaces intervenciones son circunstanciales y ni alteran apenas el dúo.

Como en casi todos los dramas de Unamuno, la escenografía, es bien sencilla. La acción de los primeros actos se desarrolla en el mismo lugar. La única complicación—nada extraordinaria por otra parte—la ofrece el montaje del tercer acto en que *La escena aparece dividida en dos estancias. Una, la de la derecha, un saloncito de recibo, y la otra, a la izquierda, el gabinete particular de Agustín y Soledad, el gabinete íntimo donde estarán el retrato del hijo y su caballo de cartón. Una puerta entre ambas estancias.* Claro, que a pesar de su simplicidad, el drama *Soledad* resulta realmente complicado al lado de *Fedra*.

Seis son los personajes que intervienen en la acción. Casi siempre son seis los personajes en los dramas unamunianos, aunque de ellos sólo uno—a lo sumo dos—lleve realmente el peso de la representación. Al comienzo de *Soledad* explica Unamuno bajo el epígrafe *Personajes: Las personas que hacen este drama son: Agustín, dramaturgo, luego político, soñador de la vida siempre, de treinta años pasados. Soledad, su mu-*

*jer; mujer de carne y hueso, de vida y alma, no emblema; a quien se les murió el único hijo que tuvieron, cuyo retrato y un caballo de cartón que fué su último juguete aparecen en escena. Sofía, madre de Agustín, Gloria, una actriz, que solía encarnar las mujeres que para el teatro creaba Agustín. Pablo, político, y Enrique, crítico de teatros, amigos de Agustín, y la criada inevitable.* De ellos, los verdaderos agonistas del drama son Agustín y Soledad; pero en esta obra los personajes accesorios tienen, ya lo iremos viendo, una importancia mayor que en otras del autor. Empecemos por estudiar los dos caracteres centrales que constituyen una de las parejas más típicamente unamunianas de todo el teatro del autor. Pero expongamos primero, siquiera sea brevemente, la situación que en *Soledad*, nos presenta Unamuno. Aunque gran parte de ella se puede colegir con sólo leer el reparto que hemos transcrito más arriba. Agustín deja su quehacer de dramaturgo, y empujado por su mujer, se lanza a la política. Fracasa en ella y le encarcelan. Cuando recobra la libertad es otro hombre; agotado y hundido, huye de toda popularidad, de la gloria, y busca refugio y amparo en su mujer, Soledad. En el héroe del drama vemos clarísimo el carácter autobiográfico que suelen tener los personajes de Unamuno. Como su creador, Agustín, agobiado por el problema de la inmortalidad, intenta conseguirla por los más diversos medios. En él podríamos seguir también, casi paso a paso, las que Azaola llama *batallas contra la muerte* y encuentra en el propio Unamuno.

#### LA BUSQUEDA DE LA SOBREENSISTENCIA

Porque al igual que su creador, Agustín intenta sobrevivirse incorporándose al espíritu colectivo de su pueblo, después de haber fracasado en su propósito de encontrar la inmortalidad en el hijo de carne y en las criaturas de ficción. Y, por último, ya desengañado, piensa al final de la obra, si no se podrá alcanzar la auténtica inmortalidad en el vivir cotidiano de la intra-historia.

Efectivamente, el héroe al perder a su hijo busca la continuación de su personalidad por otros procedimientos y no se resigna como su mujer, que vive consagrada a los recuerdos. Y algunas veces se le plantea también a él, el dilema de la preferencia, de la preeminencia de cualquiera de las dos actitudes. Pues en ocasiones Agustín se pregunta si no será más noble y adecuada la posición de su mujer, si no estará él sofisticando su ansia de inmortalidad al intentar sobrevivir en entes de ficción, o en discípulos de ideas políticas: *Es que padece... Su corazón de madre es una tumba. No habla sino de tierra. Casi todos los días va a la que le arroja a él. Y muchos de ellos me lleva allá. Pero tengo vergüenza de que mi dolor no es como el suyo, de que el arte me acorche, de que hago con mis*

*dolores... ¡literatura! Temo que esté profanando lo más santo. Este loco anhelo de renombre... de inmortalidad... ¡La inmortalidad! ¡Inmortalidad! Y me avergüenza que mientras ella va allá a vivir yo voy por el camino recogiendo semillas de dramas, dice Agustín. Se angustia el protagonista pensando si no habrá en la tierra otra inmortalidad que la de la carne. Y se lo pregunta así a su amigo Pablo añadiendo a continuación: Porque yo la busco ahora en hijos de ensueño, de niebla, de palabras. Que, por otra parte también cuestan dolor a su autor, a su creador, hasta que logra verlos vivos y fuera de él. En Soledad, casi al principio, en la primera escena del acto primero, se nos presenta, Agustín la explica, la tragedia del creador, y esta brega no la produce otra cosa que el hambre de inmortalidad. Porque es realmente terrible el drama del autor hasta que acaba de dar forma a sus personajes, a las criaturas, que están en su mente y que no puede sacar fuera, crearlas con palabras una vida propia: Le tengo aquí, aquí (se señala la cabeza) ¡y no le saco! Le veo, le oigo, le siento palpitar, le siento nacer... Para mí está claro, clarísimo, pero ¿cómo se lo pondré a la vista a los otros? ¿Cómo lo echaré fuera de mí? ¿Cómo será 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 le vea fuera de mí no estará vivo.*

#### EL DRAMA DEL CREADOR

Pero no logra hacerse comprender, su personaje, el que lleva dentro de él no se presenta ante los demás tal como lo ha concebido. Y para explicar esta radical insuficiencia del creador, pone Unamuno en boca de Agustín, una comparación que es un eco literario del poeta inglés Robert Browning, al que, efectivamente, por aquellas fechas de la redacción de *Soledad*, había leído D. Miguel. Es el tema de las serpientes invisibles que aparece también en una colaboración publicada el 30 de abril de 1921 en el semanario argentino *Caras y Caretas*. Browning, el poeta que se pasó la vida dialogando consigo mismo interesaba necesariamente a Unamuno, y por tanto, también a su personaje cuyo modo de ser coincide con el suyo. Porque en este sentido dice Julián Marías que ha de entenderse la afirmación unamunesca de que las criaturas de ficción son tan reales como el autor. Pues bien, así nos explica Agustín el drama del creador: *Cuenta Browning que a un artista se le ocurrió en Roma representar a Laoconte el famoso grupo escultórico, quitándole las dos serpientes que le agarrotan y estrujan el cuerpo y contra las que se retuerce en espasmódica agonía tratando de arrancárselas de encima, y que al verlo así uno solo, no más que uno, exclamó: «Creo que estos gestos indican*

que lucha contra algún obstáculo que no podemos ver...» mientras que los demás —¡los muy ladinos!— se pusieron al cabo del caso diciendo: «Es un bostezo de fatiga que cede al reposo. ¡Está claro que es la estatua de la Soñolencia!». Y yo siento las serpientes que me agarrotan y estrujan, pero si no las hago visibles para los demás, creerán que bostezo y se encogerán de hombros... Es menester que sientan mis torturas, que mis criaturas palpiten de vida... de vida y de goce y de dolor... que pesen sobre las tablas. Era necesaria, creo, la cita—tan extensa—, porque después a lo largo de la obra las alusiones al tema central de las serpientes invisibles se multiplicarán subrayando la personalidad del agonista y el problema que le atormenta.

#### CRÍTICA SOCIAL Y POLÍTICA

Al final del primer acto, Agustín parece convencido—le convencen su mujer y su amigo Pablo—de que el renombre que tanto ansía porque es en resumidas cuentas una forma de inmortalidad, se encuentra en la política y no en el teatro. Soledad al terminar el acto anima así a su marido: *¡Haz un pueblo y déjate de dramas; haz un pueblo! Y aunque en él no hayan de vivir hijos nuestros... ¡Haz un pueblo y viviremos en él! Llena este vacío...*

Pero la política, *ese cenagal de las más asquerosas pasiones*, no tolera a los héroes, a quienes verdaderamente buscan, como D. Quijote, sobrevivir en su obra, creando un pueblo mejor haciendo patria. Y bien pronto Agustín se desengaña de su ideal. Durante el segundo acto el personaje renuncia asqueado a su ilusión y comprueba la ficción que encierra la política. Un engaño mayor y menos noble que el del teatro: *Y mirad—dice Agustín— farsa por farsa es más honrada la otra...*

Agustín se retira a tiempo de su actuación pública, aunque hubiera podido hacerse el amo; pero en cambio, habría tenido que renunciar a su auténtica personalidad y él no podía disfrazarse: *Me iba entonteciendo... empezaba a no conocerme... a no serme...* y abandona la política a pesar de que su intransigencia le lleva a la prisión.

#### LA COTIDIANIDAD COMO SOLUCIÓN

Por último busca Agustín la verdadera razón de su vida, en el vivir cotidiano a solas con su mujer, con su Soledad: *Y este tormento, Sol, esta hambre, esta sed, este sueño, este ahogo de vida eterna... Todo esto es locura, es pasión... Ven Sol, Soledad, Sol de mi vida, Soledad de mi alma, ven... Ya no saldré de aquí...* dice en la escena cuarta del segundo acto. Sólo que, cuando realmente puede empezar esa nueva vida cuya vi-

sión se le ofrece tan tentadora, el personaje recién salido de su encierro, está física y moralmente agotado. Enajenado, casi loco; y es Soledad, la esposa, quien debe rehacer con ternura de madre la existencia de su marido.

#### LOS CARACTERES

Concibe Unamuno a Soledad, la que dá nombre al drama, *como una mujer de carne y hueso, no emblema*. Y así es en efecto, así se manifiesta en sus reacciones, en sus deseos. Pero ello no quita para que encontremos en Soledad un símbolo que se opone a todo aquello que, a su vez, simboliza Gloria la actriz. Es muy característica de Unamuno tal polaridad. tal dualismo entre la fama pública y la existencia auténtica al margen de ella, en la intra-historia. Con variantes, se trata del mismo dilema que se le plantea al héroe de otro drama unamuniano, *Sombras de sueño*.

Sin embargo, por encima de todo, lo que define a Soledad como a la mayoría de las heroínas de Unamuno es el sentimiento de la maternidad. Al principio de la obra, y mientras su marido se distrae con otras preocupaciones, ella se aferra más y más a su pena por la pérdida del hijo. Pero más adelante, en cuanto Agustín fracasado y deshecho, recurre a ella, Soledad se sobrepone a su dolor y le consuela, le protege de una forma esencialmente maternal. Es considerable la diferencia de actitud de la protagonista en el primer acto— en que relegada a un segundo plano sólo vive para sus recuerdos: *Perdóname... no sé lo que hago... no sé lo que digo... no sé lo que sufro... pero lo llevo dentro... mi corazón está oscuro y frío como la tierra que le arropa... y no sé... no sé... no sé si nos oye, si nos vé*—y la Soledad decidida, impetuosa del resto de la obra. Esta energía es, en el segundo acto meramente apasionada y defensiva; aún Agustín conserva su entereza y puede contradecir a su mujer:

*Soledad.—¡Pues no, no, no! ¡No irás! Tendrán que sacarte por sobre mí... por dentro de mí... no te llevarán... no te irás.*

*Agustín.—Déjame, Soledad, déjame ir...*

*Soledad.—¡No, no te irás... no te dejaré ir, no!*

Pero al final de la obra es Soledad, ya, mucho más fuerte que su marido, es el único seguro que éste encuentra cuando todos y todo le han abandonado, dejándole sin vitalidad y sin ilusiones. Entonces el carácter de Soledad alcanza su mayor grandeza. Ella encuentra entonces en Agustín al hijo que perdió; ya no tiene que derrochar sus sentimientos con el inútil caballo de cartón porque hay un ser vivo que necesita realmente de sus cuidados. Alguien a quien proteger y acunar dulcemente. Y así acaba el drama:

Agustín.—...Cántame, Soledad, acúname...

Soledad.—(Recitando con cadencia): *Duerme niño chiquito  
que viene el coco  
a llevarse a los niños  
que duermen poco.*

Agustín.—*Dáme la mano... Mano de tierra... mano de carne... Mano de madre... Dáme tu mano, Soledad, mi mano... la de Dios...*

Soledad.—(Dándole la diestra que él toma con las dos suyas) ¡Tómala!

Agustín.—*El ancla... el ancla, el ancla...*

Soledad.—*Duerme, hijo mío, duerme.*

Por otra parte, Gloria la actriz de nombre tan significativa como el de la propia Soledad, apenas tiene otra misión en el drama que, con todo lo que su figura comporta, contraponerse a ésta. Gloria es casi sólo éso: *Gloria, Soledad, no es más que una artista ¡pero toda una artista! Es la que encarna mis criaturas femeninas* la define Agustín en el primer acto. Y sin embargo, hay un momento en la última escena de la pieza, en que Gloria parece humanizarse y nos deja ver su intimidad de mujer real que ama y sufre, que no es un mero esquema. Al final del drama Gloria intenta en su último esfuerzo recuperar la atención —¿el amor?— de Agustín. No habla apenas, únicamente su llanto y sus acciones dan a entender al público la humanidad que encerraba esta figura que se ha movido dócilmente como una marioneta a lo largo de los tres actos.

Sofía, la madre de Agustín representa en el primer acto la voz de la experiencia, la cordura. Probablemente su nombre como el de Soledad y el de Gloria, no está tampoco elegido al azar. Los consejos que dá, están inspirados por el más estricto sentido común. En el acto siguiente la madre del agonista, medio loca a causa de un ataque, divaga continuamente. Con ello, sus estribillos, las cosas que dice, dan a sus intervenciones un tono poético. Y es que para Unamuno la locura tiene gran importancia y es por lo general mucho más bella que la cordura. Al final del acto acaba de morir Sofía. Apaciblemente, sin convulsiones ni aspavientos. No se trata, pues, en rigor, de una muerte escénica a las que tanto atacaba Unamuno en el exordio de *Fedra*.

Los amigos de Agustín, Pablo el político y Enrique el crítico teatral, son hablando con propiedad, los personajes más subalternos del drama. Y sin embargo juegan en él un papel bastante más importante que los tipos secundarios de otras obras unamunescas. Porque en *Soledad* la discusión literaria y la crítica social, ocupan un lugar bien primordial, dada las actividades y personalidad del protagonista.

## CRÍTICA LITERARIA

A lo largo de las conversaciones, que Agustín, Enrique y Pablo sostienen, aparecen perfectamente explicadas y hasta clasificadas, las ideas de Unamuno sobre la creación literaria en general, y el teatro en particular. Aunque también haya, a través del drama, fuera de estos diálogos, otras alusiones a los mismos temas.

Concretamente, la escena séptima del primer acto es una discusión de temas teatrales y políticos. En ella saca de nuevo a relucir Unamuno la cuestión de su posible humorismo, que es aquí el humorismo de su perna están a punto de convertirse a la forma de sentir del principal agonis-sonaje. En ella, hace Agustín que—como su creador—no consentía ser encasillado, alardes de rebeldía contra la crítica:

*Agustín.—¿Y qué es comedia?*

*Enrique.—Comedia es...*

*Agustín.—¡Basta! Siempre definiendo, poniendo motes. Aún 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...*

*Pablo.—Por esto tú al último tuyo...*

*Agustín.—¡Le bautizaré «druma»!*

Expone Agustín más adelante el ideal unamunescos del drama: *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 de los que contemplándolas las tengan; a que sientan calor y frío, calofrío del alma... Porque necesito crear almas... necesito crear... crearos... crearme... y nada de tribuna ni de cátedra.* Pues aunque Unamuno no fuera tampoco al teatro o a la novela para sentar cátedra, sino para crear personas, éstas, sus criaturas de ficción se parecen tanto a él, que tienen en casi todas las materias iguales opiniones que su creador. Agustín necesita que sus creaciones tengan sobre todo, pasión: *Quiero algo que reviente, que rebase la escena—dice a su crítico—, quien como encarnación de la medida en el arte contesta:*

*¿Qué se salga del cuadro, no es eso? Pues las cosas no deben salirse de su sitio. No es lícito pintar en el marco del cuadro la sombra del casco del caballo de primera fila. Esos caballos que se vienen en el cine sobre el espectador... ¡Horrible!*



*Agustín.—Preceptos, preceptos... preceptos... yo no hago dramas para la crítica.*

Estas teorías que convierten al escritor en creador de almas, le hacen semejante a Dios: *Enrique.—El arte tiene sus límites que Vd. quiere romper y crear como Dios. Y así...*

Del teatro se pasa a hablar del otro teatro que es la política—como que trata también de crear almas y una manera de sentir en el pueblo:

*Pablo.—¿Y esculpir una patria, un pueblo en la masa? Crear de una muchedumbre un pueblo. ¿No es la más alta dramaturgia la política?*

*Agustín.—¡La creativa... sí!*

Y sí, efectivamente es un teatro la política, pero en lo que de más insultante pueda tener el vocablo. De ello se convence el héroe en el segundo acto: *Estribillos, ritornellos son nuestras más apreciadas divisas, las que llevan a la muerte a los pueblos. ¡Dios, patria y rey! ¡Libertad, igualdad, fraternidad! ¡Pan y justicia! ¡Orden! ¡Disciplina! ¡La propiedad es un robo! ¡Hacer patria! Estribillos y teatro... teatro* (Escena cuarta). Astracanada y tragedia bufa que había dicho un poco antes el mismo Agustín. Infinitamente más real y más serio es el teatro de verdad:

*Agustín.—¿Hamlet cosa de teatro? No. Hamlet no es cosa de teatro; no lo es Segismundo; no lo es Prometeo; no lo es Brand... los que son cosas de teatro son los actuales ministros de la Corona; los diputados y los senadores; los que sois cosas de teatro sois vosotros todos, los hombres... públicos. Y sin embargo este tinglado de la política tan falso, deshace y aplasta al héroe con el peso de su ley, de su orden: ¡La justicia!... ¡La Justicia! La justicia es levadura de su podredumbre. La justicia de los hombres—de los machos quiero decir—la justicia que han inventado los hombres, la justicia en masculino... ¡el orden! Lo más podrido... lo más abyecto... lo más vil, dice Soledad en la última escena del acto segundo.*

Además del conflicto tan típicamente unamuniano de la supervivencia de la personalidad y la enérgica afirmación de ésta, que constituyen la verdadera trama de la obra aparecen en ella otros temas muy del autor también.

#### EL TEMA DEL SUEÑO

Algunos, como el del sueño reiteradamente a lo largo de la obra toda y casi con exclusión de los demás en el tercer acto. La indiscriminación entre la realidad y el sueño tan grata siempre a Unamuno se observa por ejemplo en la escena cuarta del tercer acto:

*Agustín.*—¿Estamos soñando, estamos viviendo? Y es tan fuerte la duda que contagia a los tan razonables amigos de Agustín:

*Enrique.*—Pisamos en suelo firme y no estamos dispuestos a que nos engañen. 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.

De la misma manera que para Unamuno, Sancho Panza va quijotizándose a lo largo de la novela cervantina, Pablo y Enrique en esta escena. Pero se afirman demasiado en el terreno que pisan y pronto vuelven a la realidad:

*Pablo.*—Y vámonos, vámonos que aquí estamos ya demás...

*Enrique.*—Sí, no nos contagiemos y acabemos por no ver dónde acaba «esto».

*Pablo.*—La vida... la vida... y creará no vivirla... quien sabe...

En cambio otros temas que, si no tan importantes como éste aparecen también frecuentemente a través de la producción total de Unamuno aquí apenas están esbozados.

Tal es el caso de la historia de Agar, que había dado el motivo de una de las tres novelas ejemplares, *Dos madres*. En *Soledad* se alude a ello en la escena segunda del primer acto:

*Gloria.*—¿Agar? ¿qué es eso?

*Soledad.*—Eso... era una esclava de Sara la mujer de Abraham, mujer estéril, y que para poder tener hijos hizo que su marido los tuviera en... ¡eso!

En *Soledad* hay una escena, la primera del acto final, en que Unamuno se cita a sí mismo. No se contenta con hacer alusiones a otras obras suyas, y repetir continuamente los mismos temas, sino que transcribe textualmente algunas estrofas de un poema que había publicado el año 1913 en *Los lunes de «El Imparcial»*; es un recuerdo autobiográfico que nos demuestra una vez más hasta qué punto se identifica el autor con su personaje: *Agustín.*—¿Te acuerdas, Sol, cuando en Palencia vimos aquel Cristo, aquel terrible Cristo yacente en la Iglesia de la Cruz, en aquel convento de clarisas, el de la Leyenda de Margarita la Tornera?

En resumen, me parece *Soledad*, si no, desde luego, el mejor de los dramas de Unamuno, sí al menos el más rico en motivos puramente personales, y hay que colocarlo después de *Fedra*, *Sombras de sueño* y *El hermano Juan* entre los más interesantes del autor.

## CAPÍTULO IX

## «Raquel encadenada»

Las primeras noticias que acerca de este drama poseemos, nos las proporciona el mismo Unamuno en una carta que dirigió el año 25 a Jean Cassou. *¿Quiere usted que le lea algún día el borrador de «Raquel»? Prefiero leérselo y luego lo pondré en limpio. Es también la tragedia de la maternidad*, dice en una de las cartas citadas. Pero no se representó en Francia: ni tampoco se llevó a Alemania la *Raquel*, pese a los proyectos de su autor de mandarlas a Berlín desde donde se la habían solicitado. Por fin, el 7 de septiembre del año 1926 se estrenó en el teatro Tívoli de Barcelona, presentada por la compañía argentina Rivera de Rosas. Y todavía no llevaba el título con que hoy la ha publicado García Blanco en su edición del teatro unamunescos; sino que se llamaba simplemente *Rhaquel*. Sin embargo, pese a lo tardío de su estreno, el drama que nos ocupa fué compuesto, como *Soledad*, del que trata el capítulo anterior mucho antes, hacia el año 1921.

## ESTRUCTURA DE LA OBRA

Esta «tragedia de la maternidad», como la llama su autor está dividida en tres actos y en ella intervienen ocho personajes, sin contar a la criada, a una mendiga con sus dos niños y al hijo de Aurelio que aparece en las últimas escenas. Tal número de intérpretes es realmente desacostumbrado en los dramas de Unamuno. Además, aunque el aparato escénico no peca de excesivo, desmiente un poco, sobre todo en el primer acto, la sencillez característica del autor. Y aún más que la escenografía resulta

relativamente complicado el desarrollo del drama. Me refiero con esto, en concreto, a las escenas primera y tercera del acto primero. En aquella, contrariamente a la costumbre de Unamuno, conversan hasta seis personajes en un marco tan frívolo como la terraza de un lujoso balneario. En la segunda de las escenas a que hice referencia, el diálogo pasa de un grupo de interlocutores a otro. Por una parte Simón y Manuel y por otra Raquel y Aurelio conversan respectivamente en dos mesas apartadas de la misma terraza. Sólo al principio y al final de la escena los dos diálogos se funden en uno.

Los otros dos actos son ya mucho más sencillos, y en ellos queda bien patente la manera de hacer unamuniana.

En cuanto a la escisión de la escena a que antes me refería, es curioso hacer constar cómo se practica también en el drama *Soledad* compuesto hacia la misma época que este de *Raquel encadenada*. Recordemos el tercer acto de aquella obra en donde llega a partirse incluso el escenario, para presentar al público dos estancias en las que a veces, se desarrollan escenas simultáneas.

No obstante, y pese al relativo despliegue de recursos y a la considerable soltura en el manejo de los personajes, estudiamos en este capítulo el peor de los dramas de Unamuno. Porque en él no se llega en ningún momento a la tensión trágica lograda en *Fedra* o en *Soledad*; por no citar sino las obras anteriores o coetáneas de *Raquel*. La acción y la pasión se diluyen en esta tragedia de la maternidad, a lo largo de diálogos pseudo-ingeniosos. Pero es que además la trama misma del drama y las situaciones en él planteadas, son de mucha menor consistencia que en otras obras del autor. No es, pues, defecto de estructura, que se trata de un fallo mucho más profundo. Estudiemos separadamente cada uno de los tres actos que componen *Raquel encadenada*, para pasar después al análisis de los caracteres centrales del drama.

Los actos son muy desiguales en duración, en su repartición por escenas. En los primeros, va perfilándose la situación, por diversos medios van los agonistas expresándose ante el público. Para revelarnos el carácter de cada personaje, sirve lo mismo el diálogo trascendental que el incidente sin importancia aparente. El ansia de hijos que en Raquel constituye el fondo de la personalidad, no se manifiesta sólo cuando directamente dice a su marido: *Pues mira, Simón, necesito un hijo... ¡Dámelo, dame un hijo, dámelo como sea, trae a ese niño!*; sino también en los detalles más nimios, como en el tener adornada de muñecos la habitación o en su furia contra las caritativas señoras de la Beneficencia por su forma de atender a los niños pobres:

*Raquel.*—*¡Secretaria de la «Gota de leche»! ¡Usted no tiene hijos, señora...*

*María.*—*No me hizo Dios esa merced...*

*Raquel.*—*...caridad sería llevar a su casa a alguno de esos niños, adoptarlo, alimentarlo, darle allí, en su casa, la gota esa...* (Escena cuarta, acto segundo).

A diferencia de lo que ocurre por ejemplo en *Soledad*, cuyo último acto resulta sereno y reposado al compararlo con la tensión de los precedentes, *Raquel encadenada*, va aumentando ésta progresivamente, y es al final de la última jornada cuando realmente estalla el conflicto que se había venido incubando durante toda la obra. No se resuelve nada y *Raquel* acaba planteando una situación que muy bien podría ser el origen de un nuevo drama.

#### IMPORTANCIA DE LO ACCESORIO

Es éste uno de los dramas de Unamuno, en que lo puramente accidental, los personajes y motivos ajenos al tema central, juegan un papel más importante. En realidad, la única realización dramática del autor en que lo accesorio, llega en ocasiones, a ocupar el centro de la atención, haciendo que lo esencial quede relegado en algún modo. Algo parecido sucede en *Soledad*, es cierto; pero notemos que en esta obra la crítica literaria y la social que frecuentemente absorben el interés no son, en realidad, motivos ajenos al asunto; sino consecuencia de la condición de escritor y político de su protagonista. Mientras que en *Raquel encadenada* no hay nada que justifique—dentro del esquematismo tan grato a Unamuno—las digresiones satíricas de que está plagada. La crítica más encarnizada se ejercita a lo largo de todo el drama contra la caridad oficial, contra *el deporte benéfico* que dice Raquel en una ocasión. Muy característico es, en este aspecto, el diálogo que en la cuarta escena del acto segundo sostienen María y Raquel.

*Raquel.*—*...Y por ello se dedica al deporte de la beneficencia...*

*María.*—*A la caridad, señora.*

*Raquel.*—*...Caridad... caridad, caridad sería llevar a su casa a alguno de estos niños, adoptarlo, alimentarlo, darle allí, en su casa, la gota esa...*

*María.*—*¿Yo?*

*Raquel.*—*¡Usted, sí! Y las demás del gremio. Darle padre y madre al que no los tiene.*

*María.*—*Todavía anteayer servimos una comida a los niños del Roperero...*

*Raquel.*—*¡Sí, para avergonzarlos!*

*María.*—*¿Pero qué dice usted, Raquel?*

*Raquel.*—*Digo que ese deporte... benéfico me repugna...*

Esta conversación todavía está justificada en cierta manera. Si Raquel habla como lo hace, es con el fin de que lo oiga su marido; es dirigirse a Simón de forma indirecta para ver si así consigue sus propósitos, si así conmueve a su marido y adoptan ellos al sobrino huérfano. Pero hay en el acto tercero otra escena desarrollada entre María y Catalina llena también de alusiones a las obras oficiales de caridad. Y ese diálogo sí que es realmente innecesario en el desarrollo del drama.

De todos los personajes accesorios son desde luego Aurelio y Catalina los más importantes. El primero que había sido rival de Simón a la mano de Raquel, representa el contraste más absoluto con éste; era antes de la boda de Raquel, un zángano completo—así lo dice Simón—; y aun después, pese a la herencia que lo ha hecho rico, lo sigue siendo, lo será siempre. La misión del primero, de Aurelio, no es otra que avivar en Raquel sus anhelos de maternidad; que esto hace, mas bien que despertar en ella el antiguo amor:

*Simón.*—*Pero el trabajo es, digan lo que quieran los zánganos, el mayor goce.*

*Raquel.*—*¿Y el parir no?*

*Simón.*—*¡Con dolor...!*

*Raquel.*—*¡Y aunque sea con muerte!*

*Simón.*—*Ese zángano, el de la contrata, tu primo, te ha sorbido el seso, ha soplado en el rescoldo...*

Aurelio vuelve y tiene con Raquel una larga conversación en la que intenta justificar su actitud de antaño. Raquel le explica entonces las causas de su repulsa:

*Aurelio.*—*¿Y fué por éso?*

*Raquel.*—*Sí, por eso fué, porque negaste a tu hijo... aunque no, no, no hagas caso, no. Fué porque...*

*Aurelio.*—*¿Por que fué?*

*Raquel.*—*Temí que llegases a ser mi muñeca... mi juguete... el juguete de la niña caprichosa que fuí... de la virtuosa del violín... Porque sentí que Simón era más fuerte, más hombre, que su brazo es más seguro y más recio para ir apoyada en él por el camino de la vida...*

*Aurelio.*—*Vamos, sí, una mejor proporción... Yo, el zángano... Tú nunca me tuviste, prima, más que lástima.*

Si Aurelio es la oposición a todo lo que representa Simón, Catalina el ama de llaves, es la réplica exacta del carácter de éste, a quien ha educado desde la infancia, al que conoce perfectamente: *No, Simoncete, no, tú no entiendes de esto. Tú no has sido nunca joven, tú no entiendes de ciertas cosas. Y es mejor, es mejor... tú fuiste siempre como un viejo, naciste viejo. Aún me parece verte de pequeño, mientras los otros jugaban tú, en tu rincón, contando tus vistas, tus botones de uniforme. ¡Y cómo los negociabas, picaruelo! Tú siempre tomaste la vida en serio...*

La figura de Catalina que aparece en el segundo acto de una manera fugaz pero interviene bastante en el tercero, sirve de fondo para subrayar la sordidez material y espiritual de Simón el marido de Raquel. Y ocupa además un lugar análogo al de otras nodrizas que aparecen en varios dramas de este autor. Claro que prescindiendo del carácter negativo de este personaje, la Catalina de *Raquel encadenada*, es una figura paralela a la del ama de *Fedra*, y, probablemente, inspirada por ella, igual que más adelante se inspirarán allí el carácter de las amas de *Sombras de sueño* y de *El Otro*.

Los demás personajes secundarios son puramente episódicos; de ellos únicamente María, la señora caritativa y el cuñado de Simón, Manuel, aparecen en más de una ocasión. Aquella, ya lo hemos dicho, para que el autor pueda zaherir a la caridad organizada; y éste, porque ha de proponer separadamente a Raquel y a su marido la adopción de un niño para que se vea la distinta manera de reaccionar de ambos personajes.

#### LOS AGONISTAS DEL DRAMA

El carácter de Simón, antagonista de la tragedia, se explica, se justifican sus reacciones por la codicia que le embarga y que forma el núcleo más profundo de su personalidad, de la misma manera que el deseo de maternidad constituye el fondo del alma de su mujer.

En el personaje encontramos dos facetas claramente diferenciadas. Por un lado nos puede parecer, el hombre cabal, seguro de sí, que inspira a su mujer miedo más bien que amor; en una palabra, Simón parece a veces, hermano del protagonista de *Nada menos que todo un hombre*. Así en la escena cuarta del primer acto hay un momento del diálogo Raquel-Simón, en que aquella intenta dar celos a su marido y en que éste le responde con frases dignas de Alejandro Gómez:

*Raquel.—Mírame a los ojos... ¿No temes...?*

*Simón.—¡Bah! Tengo confianza en tí... es decir, en mí. Aunque se te pasase por la cabeza un mal pensamiento, yo sé que en pensamiento se quedaría...*

*Raquel.*—¿Por miedo?...

*Simón.*—No, sino porque estás enamorada de mí, del violinista.

*Raquel.*—¿De veras?

*Simón.*—¡Y tan de veras! Más de lo que tú misma te puedes figurar.

*Raquel.*—Acaso... pero...

*Simón.*—Aurelio te divierte más que yo, que soy lo reconozco, muy poco divertido pero...

¿No nos recuerdan estas frases la situación de Julia y Alejandro ante el Conde de Bordaviella? Y otra vez, ya en el tercer acto a punto de estallar el conflicto, vuelve a decir Simón:

*Raquel.*—¿Faltando a qué? Vamos, dí, ¿a qué?

*Simón.*—A tu deber.

*Raquel.*—¿A qué deber dí, a qué deber?

*Simón.*—Al de trabajar.

*Raquel.*—¡Ah, creía!

*Catalina.*—No, Raquel, no; tu marido no supone esas cosas... tu marido te conoce bien...

*Simón.*—¡Y me conozco!

.....

*Simón.*—Estoy seguro.

*Raquel.*—¿De mí?

*Simón.*—No, de mí.

Pero a diferencia de lo que sucedía en la novela, en el drama que estudiamos, el marido se equivoca y Raquel pierde todo el amor o el temor, que éste pudiera haberle inspirado acabando por abandonarle. Claro que si esto llega a suceder, es porque la semejanza de Simón con Alejandro Gómez no pasaba de la superficie; en el fondo el agonista del drama difiere muchísimo de aquella otra creación unamunesca. Porque, y aquí entra la segunda faceta que en su carácter señalábamos, al marido de Raquel la sordidez le roe el alma y el cuerpo. De la misma manera que D. Juan, tal como lo concibe Unamuno, Simón está condenado a la soledad, a no dejar descendencia. Pero las causas del castigo son muy distintas. Al personaje de *Raquel encadenada* la avaricia le ciega de tal modo, que ocupado por acumular dinero ni siquiera se preocupa de sobrevivir en ~~hijos~~ hijos de carne y hueso—preocupación primordial entre las otras criaturas de Unamuno. En la escena cuarta del último acto se plantea con extraordinaria crudeza este problema y es entonces cuando Raquel, y no por primera vez en la obra echa en cara a Simón su culpable soledad:



*Simón.*—El nació para hacer hijos, no para mantenerlos...

*Raquel.*—¡Y tú, para no tenerlos mulo! ¡El dinero te hace estéril!... Ésa infame pasión te consume, te seca el alma y el cuerpo... Y es mejor que no dejes semilla.

La personalidad de Raquel es bien poco complicada. Ya lo hemos dicho, es el ansia de hijos, el deseo de hacerse madre a toda costa, lo que constituye el fondo de su carácter. Y lo que, en última instancia, determina el desenlace. Porque la violinista, que a pesar de la agitada vida que lleva, de los ambientes heterogéneos en que ésta se desarrolla, es completamente fiel a su marido, sólo empujada por su fracasado instinto maternal, llega a abandonarle. Pues aunque el deseo de hacerse madre—en definitiva una manera de inmortalizarse—aparece en el drama desde el primer momento, los sentimientos de Raquel respecto a su marido van evolucionando a lo largo de los tres actos y únicamente al final casi del tercero de ellos se perfila con claridad en la mente de Raquel la decisión inapelable de marcharse con Aurelio.

Al principio de la obra Raquel confiesa a su primo los sentimientos que Simón le inspira :

*Aurelio.*—Tú nunca me tuviste prima más que lástima y a él...

*Raquel.*—¿A él... qué?

*Aurelio.*—Miedo

*Raquel.*—¿Miedo? ¡No, sino lástima!

*Aurelio.*—Y sin quererle...

*Raquel.*—Eso vendría luego... con...

*Aurelio.*—Y como ellos no han venido... no ha venido...

*Raquel.*—¡Te digo que sí, que le quiero!

*Aurelio.*—No, si no que quieres quererle.

Y eso mismo dice a Simón al final de la escena cuarta—tan larga—en que intenta desesperadamente sofocar de alguna manera su insatisfecho amor maternal :

*Simón.*—¿Qué es lo que quieres?

*Raquel.*—¡Oh, no lo sé... no lo sé! ¡Quiero quererte... quiero hacer amor del deber... quiero... no sé lo que quiero!

*Simón.*—¡Cosas de artista!

*Raquel.*—¡No, no! Cosas de mujer. Quiero curarme... curarte.

*Simón.*—Pero curarte... ¿de qué?

*Raquel.*—De esto... de esto que me ahoga.

El anhelo se va precisando a medida que avanza la obra. Y a la mitad del segundo acto Raquel no habla ya de *la sima* en términos tan vagos como antes. Ahora, sus deseos se concretan al ver que existía la posibilidad de prohijar al sobrino de Simón:

*Raquel.*—*Tu deber, sí; el de amparar, mas el de recoger al huérfano de tu hermano, a mi sobrino...*

*Simón.*—*¡Buena buena! eso sólo faltaba.*

*Raquel.*—*¡Aquí falta todo, ya te lo tengo dicho!*

*Simón.*—*¿Y yo?*

*Raquel.*—*¿Tú? Tú...*

*Simón.*—*¿Sólo? (silencio) ¿Sólo? (silencio) ¿Sólo? ¿Pero no ves mujer de Dios que sin mí no serías nada?*

*Raquel.*—*Y contigo menos que nada pues no soy madre.*

Se le derrumban a la protagonista en este segundo acto sus esperanzas de redención dentro de su propio hogar. Por eso se rebela y cuando se le presenta la ocasión de cumplir sus deseos maternos no vacila ante nada y abandona a Simón para cuidar al hijo de Aurelio. Aunque, según confiesa a su marido *a Raquel le ha llegado la hora de rebelarse* todavía no piensa en el adulterio. Ello vendrá más adelante, después incluso de que Simón y Catalina—con la intención de que vuelva a tocar—se allanan a todos sus deseos e intentan firmar la paz. Pero ya es demasiado tarde:

*Raquel.*—*¿El niño, Susín, mi hijo ya... mi hijo? ¿Con ustedes?*

*Simón.*—*Sí, con nosotros.*

*Raquel.*—*Es tarde... Les estorbaría... Y aquí con ustedes, acabaría por morirme... sería como meter una flor en un sótano lóbrego y oscuro. ¿Cómo jugaría aquí? ¿Cómo reiría? Su risa sonaría aquí a lamento, como cuando se rompe una cuerda.*

Sucede que Raquel se ha dado cuenta de la diferencia que existe entre un verdadero hogar y las componendas con que su marido y el ama pretenden sustituirlo. Y se decide a romper con todo y a formar fuera de la Ley una familia auténtica.

No es pues el amor hacia Aurelio la causa de su adulterio; aquello no hubiera bastado, sólo, para que Raquel faltase a su marido: *Sí, Raquel viene de guerra. Raquel ha decidido irse a vivir con su hijo.* En esta misma escena quinta del tercer acto, un poco más abajo, acaba la protagonista de exponer sus proyectos que ya nadie podrá hacer variar y le dice a Aurelio: *¡Piensa ya no! He pensado... he sufrido... Tú me defen-*

*derás... Tú me protegerás... ¡No quiso él protegerme, no quiso curarme, no quiso llenar este horrible hueco que ahora sé cuál era, no quiso llenarlo y ha vuelto a renacer mi primer amor que ahora sé cuál era, Aurelio, ahora lo sé...!*

Acaba la «tragedia de la maternidad» con la marcha de Raquel. Ya vemos, como decía al principio del capítulo, que le falta fuerza trágica. Y es que en las mujeres de Unamuno el problema de la supervivencia es mucho más concreto que en los hombres y por eso, el conflicto se reduce, se empequeñece. Los hombres de Unamuno buscan los hijos con la conciencia plena de que en ellos pueden immortalizarse en parte. Pero las mujeres—entre ellas Raquel—, sólo sienten de un modo confuso todo esto, y si ansían el hijo es simplemente por el hijo en sí mismo.

*Raquel encadenada*, tiene indudables coincidencias de asunto y de detalle con la novela *Dos madres*. En ambas obras intentan las respectivas agonistas—las respectivas Raquel—formarse un hogar, aunque sea contrahecho o postizo. Se diferencian, sin embargo: en la novela hay dos mujeres disputándose a un hombre, en tanto que en el drama los términos se invierten. Además *Raquel encadenada* plantea un conflicto accesorio: la pugna entre la mujer y la artista. Que, desde luego, se resuelve enseguida a favor de la primera.

Por último es curioso observar la incomprensión de Unamuno hacia los temas musicales. En la primera escena de la obra, mientras unos cuantos personajes charlan acerca del arte de Raquel, se leen estos comentarios reveladores:

*José.—Le hace usted hablar, Raquel.*

*Raquel.—Será cantar...*

*José.—¿Cantar? ¡No! Eso lo hace un ruiseñor...*

*Raquel.—Que no piensa...*

*José.—Hablar... hablar... decir... decir...*

*Pedro.—Hablar, sí; el violín en manos de usted habla... dice...*

(Acto primero, escena primera).

## CAPÍTULO X

**«Todo un hombre», una novela de Unamuno llevada al teatro  
por Julio de Hoyos**

En diciembre de 1925, cuando Unamuno residía en París, Irene López de Heredia y Ernesto Vilches estrenaron en el teatro Infanta Beatriz de Madrid, la adaptación dramática de *Nada menos que todo un hombre*. Se trataba de la escenificación que había hecho Julio de Hoyos, quien por cierto, la tenía proyectada con bastante anterioridad. Porque fué en 1917, recién publicada la novela, cuando Hoyos pidió permiso a Don Miguel de Unamuno para intentar la dramatización de su obra. Sin embargo, todos estos detalles no fueron revelados hasta 1935 en que los hizo públicos Julio de Hoyos como réplica a las alusiones que en el prólogo del unamuniano *El hermano Juan* se hacían a la obra teatral *Todo un hombre*. Por tanto es preferible que nos reframamos a estas cuestiones algo más adelante, al tratar en detalle de la polémica que con tal motivo sostuvieron los dos autores.

En el prólogo de *San Manuel Bueno, mártir* nos revela Unamuno de qué manera la última de sus tres novelas ejemplares estaba ya concebida con vistas a la escena: *Como mi novela «Nada menos que todo un hombre» escenificada por Julio de Hoyos con el título «Todo un hombre», la escribí ya en vista del tablado teatral, me ahorré todas aquellas descripciones del físico de los personajes, de los aposentos y de los paisajes, que deben quedar al cuidado de actores, escenógrafos y tramoyistas. Así, no puede extrañarnos que, mucho antes de su dramatización definitiva, hubiera intentos de convertir en teatro la trágica historia de Alejandro Gómez. En un párrafo de cierta carta que en 1922 dirigía Unamuno a Alfonso Reyes, escribe así, hablando de sus actividades teatrales: *Planeadas sólo tengo cosas de teatro, pero se me ha metido en la cabeza que sean representadas antes que impresas. Seis obras dramáticas llevo producidas y apenas si he logrado que las pueda juzgar el público. Y tengo**

*dos más en el telar. Y ahora me dicen que Vidal y Planas va a escenificar sin mi permiso mi «Nada menos que todo un hombre». Acaso arreglada a la escena por él logre acceso al teatro y por mí no, pero yo sé que lo haría mejor que él.*

#### POLÉMICA ENTRE EL AUTOR Y EL ADAPTADOR

Pero no fué Vidal y Planas quien transformó en drama la novela de Unamuno. Y además Julio de Hoyos, el verdadero y definitivo adaptador, había conseguido autorización para hacerlo ya en 1917, cuando *Nada menos que todo un hombre* acababa de ser publicada en la colección *La novela corta*. Después, un año escaso antes del estreno, Hoyos fué a París para enseñar al por entonces ex-rector de Salamanca, la versión teatral ya concluída del relato. Parece ser que a D. Miguel no le gustó y el adaptador desanimado rompió la copia de su obra. Pero, más adelante cambió de opinión y entregó su original a la compañía Vilches-López de Heredia para que fuese representada. Todos estos detalles se conocen gracias a las manifestaciones que Julio de Hoyos hizo a José Luis Salado y que fueron publicadas por éste, el 4 de marzo de 1935 en *La Voz*. Porque unos meses antes en el prólogo a su farsa *El hermano Juan* o *El mundo es teatro*, había censurado Unamuno la versión teatral de su novela. Y Julio de Hoyos se justifica con estas consideraciones: *Mi obra teatral no había de haberse representado, como lo ha sido en toda España, en toda la América latina, en Portugal, en Italia, en Alemania, en Austria, etc., no había de haber obtenido los elogios que obtuvo—en Italia dijo la prensa que era una de las mejores obras teatrales que se han producido en lo que va de siglo—, no había de haber rendido los veinticinco mil duros de utilidad que han llegado a los copartícipes de los derechos de representación... no había de haber sido, en fin de cuentas, un éxito completo, y siempre efectivamente, quedaría claro el homenaje rendido por mí a D. Miguel.*

Cuando los dos autores se entrevistaron en París, dijo Unamuno a su adaptador que el que hubiese sido autorizado a hacer la versión teatral de la novela, no quería decir que él, Miguel de Unamuno, no fuese a hacer otra. A pesar de todo no la hizo. Se trata de uno de tantos proyectos dramáticos que nuestro autor dejó sin realizar. Y fué *Todo un hombre* de Julio de Hoyos, el drama más representado de la producción unamunesca. Porque no hay exageración en las declaraciones de *La Voz* que llevamos transcritas. En Italia, tres años después de su estreno, la representó con gran éxito la compañía de Luigi Pirandello, y en Portugal y América son también numerosísimas sus representaciones.

El drama en cuestión, fué publicado el mismo año de su estreno por

la Sociedad de Autores Españoles. En 1931 lo reeditó la Compañía Ibero Americana de Publicaciones bajo el epígrafe «*Todo un hombre*» escenificación de la novela dramática de D. Miguel de Unamuno titulada «*Nada menos que todo un hombre*», hecha en cinco jornadas por Julio de Hoyos. Estrenada en el teatro Infanta Beatriz de Madrid el 19 de diciembre de 1925. Y luego añade entre paréntesis, con vistas sin duda a la duración de las representaciones: *considerada como obra en tres actos*.

Siguiendo lo más fielmente que puede las escasas indicaciones que Unamuno dá en su novela respecto a lo que él consideraba externo y superfluo, ambienta Julio de Hoyos el drama. *La acción de la primera jornada se desarrolla en Renada, capital imaginaria de una provincia castellana, y las del resto de la obra en Madrid*, escribe Hoyos al comienzo de su adaptación.

#### ANÁLISIS DEL DRAMA. PARANGÓN CON LA NOVELA

Las alteraciones que introduce la obra teatral respecto de la novela no afectan a lo esencial de ésta. Por ejemplo, se reducen a uno los varios pretendientes de la protagonista, adelantando la aparición del indiano que llega justo después de la cobardía de aquél. Se cambia el nombre de la madre de Julia; Doña Anacleto que pasa a ser simplemente Doña Ana, y no interviene para nada D. Vitorino el negociante arruinado padre de la heroína. Por otra parte, en la novela, en sus primeras páginas, se nombra a un tal D. Alberto *riquísimo hacendado, disoluto, caprichoso en punto a mujeres* nombre que inspira a Hoyos al bautizar al doctor—que por lo demás nada tiene que ver con aquel libertino provinciano. Sino que se trata de un médico bondadoso amigo de la casa, cuya personalidad se ha resaltado respecto de la del doctor anónimo de la novela, para hacer posible un diálogo donde se diga todo aquello que Unamuno confiaba a la narración. Así en la escena tercera de la segunda jornada, las confidencias de Julia a D. Alberto explican las reflexiones que acerca del amor de su marido se hacía la protagonista en la novela:

*D. Alberto.—Supongo que ahora no tendrás queja de la suerte.*

*Julia.—¿Usted cree, D. Alberto?*

*D. Alberto.—¿Todavía? Eres insaciable, pero ¿qué deseas ahora muchacha?*

*Julia.—Una cosa que parece sencilla o, al menos, que es justa. Lo que cualquier mujer casada tiene derecho a saber: Si la quiere o no su marido... Esto es lo que me falta, y eso es lo que deseo, D. Alberto.*

Y continúa contando lo que en la novela pensaba acerca de sus relaciones con Alejandro:

*Mire usted, en la gran libertad que preside la vida de esta sociedad en que vivimos, hay sobradas ocasiones que se prestan al equívoco. Continuamente me veo yo amenazada por esta situación... ¿Cree usted que Alejandro siente la menor intranquilidad por ello? Me deja en una libertad tan absoluta que si no es indiferencia se le asemeja bastante.*

*D. Alberto.—No es indiferencia; es seguridad, sencillamente.*

*Julia.—¿Seguridad en quién?*

*D. Alberto.—¡En quién! en tí.*

*Julia.—¡O en él!*

Por lo demás D. Alberto es, como Marcelo el de *Fedra* y el D. Juan de *El Otro*, ambos médicos también, quien representa la ponderación objetiva y hace al tiempo oficio similar, en cierto modo, al que el coro desempeñaba entre los griegos. Se advierte tal característica coral del personaje en la penúltima escena de la obra, en el diálogo que sostienen Alejandro y él después de la muerte de Julia:

*D. Alberto.—Estaba bien previsto. Tenía que ser así... ¡y fué!*

*Alejandro.—Pero ¿quién se la ha llevado?*

*D. Alberto.—Ya lo ve usted: la muerte.*

*Alejandro.—¿Y usted cree que es posible que a mí ¡a mí! me quite nadie lo que es mío?*

*D. Alberto.—Contra la muerte nada puede la voluntad humana aunque sea tan fuerte como la de usted.*

Aparte de estas variaciones necesarias para cambiar el género de la obra, para convertir en drama la novela, introduce Hoyos por su cuenta, algunas reformas de poca importancia, y que, realmente no eran necesarias, ni convenientes tal vez. Al hacer esta observación pienso sobre todo, en la escena cuarta de la segunda jornada; allí el Conde de Bordaviella le declara su amor a Julia. Es el caso que donde Unamuno hace que el Conde hable de tú, rendido y apasionado a la mujer de Alejandro, continúa Julio de Hoyos utilizando el tratamiento «usted». Con ello se le resta, me parece, fuerza e intensidad a la situación. Transcribo a continuación, dos párrafos correspondientes de ambas obras para que se puedan apreciar las diferencias: *Donde estoy entrando es en tu conciencia Julia, El «tú» arreboló la oreja culpable.—El pecho de Julia ondeaba como el mar al acercarse la galerna. Si Julia, estoy entrando en tu conciencia.—¡Déjeme, por Dios señor conde, déjeme! ¡Si entrase él ahora!* Dicen en la novela los dos personajes. Mientras que en el drama el diálogo se desarrolla así:

*Bordaviella.—(Junto al oído de Julia). Donde estoy entrando es en su conciencia (Ella separa la cabeza, él se acerca). ¡Sí, Julia, sí; en su conciencia!*

*Julia.—Déjeme conde déjeme. ¡Si entrara él ahora!*

Probablemente Hoyos que, al tratarse de la violenta declaración—llamémosle así—de Alejandro, si seguía a Unamuno en el cambio del usted por el tú, lo omite en el segundo caso, en el caso del conde, para que resalte más la diferencia entre el indiano, hombre completo y cabal, y el personaje sofisticado por el convencionalismo que es el de Bordaviella. Aún así es innecesaria esta reforma. El abismo que media entre Alejandro y el Conde no necesita ser profundizado por ningún medio; se advierte a pesar de la ligerísima analogía que supone el cambio de pronombre. Pues, además la supresión del tratamiento indica particularidades bien distintas en ambos enamorados. Para Alejandro, el *tú* se impone en el trato con la mujer que va a ser suya. Es más directo, más conveniente que el *usted*. Y sin embargo cuando en la novela el conde apea el tratamiento, sigue muy en su línea de seductor que se sabe las tretas del oficio.

#### LOS CARACTERES

Por lo demás que es casi todo, el drama de Hoyos traslada fielmente al teatro los caracteres y las situaciones de la novela unamuniana.

Se trata de un drama personal, en el que todo gira alrededor del conflicto íntimo de unas almas. Se pone al descubierto el hondón de la personalidad del héroe Alejandro Gómez, que es una encarnación de la voluntad decidida y viril. Frente a él, Julia Yáñez, dice Díaz Canedo en *El Sol* (20 diciembre 1925): *Es lo femenino eterno, estudiado otras veces por Unamuno en ejemplares heroicos y reducido aquí al papel de antagonista*. Y no obstante, me parece que es esta obra precisamente, uno de los dramas que calan más hondo en el análisis del carácter de la heroína.

Porque el carácter de Alejandro se puede observar sobre todo a través de las impresiones que acerca de él, tiene Julia su mujer. Julia es como el resonador que recoge las más pequeñas particularidades de la personalidad de su marido. Esto, que en la novela lograba Unamuno mediante los mudos soliloquios de su heroína, se consigue en el drama—ya lo hemos dicho—a fuerza de diálogos entre Julia y los personajes accesorios. Y además, claro está, el propio Alejandro por su cuenta, se nos vá revelando hasta que al final de la obra, su alma se expresa totalmente.

Alejandro Gómez es un carácter de una pieza, un verdadero ejemplo



de personalidad, completa afirmación de la voluntad. Es, en cierto sentido, el anti D. Juan, por todo lo que tiene de auténtico y de no teatral. Si la esencia de D. Juan era—para Unamuno—el estar continuamente representándose, la del agonista de *Todo un hombre* es, sobre todo, vivir la vida sin soñarla nunca. D. Juan es un enamorado de la literatura en tanto que Alejandro Gómez la desprecia. Para D. Juan lo interesante no es sentir la pasión sino saber expresarla, en cambio el indiano del drama que estudiamos, habla en estos términos cuando su mujer trata de provocar en él una efusión amorosa: *Solamente los tontos hablan de esas cosas: «encanto, rica... hermosa... querida ».* ¿Yo? ¿Yo esas cosas? ¿Con esas cosas a mí? ¿A mí? *Esas son cosas de novelas.* (Jornada segunda, escena primera).

Alejandro pugna durante toda la obra por ocultar su pasión de amor por Julia, y ésta intenta a toda costa arrancarle su secreto. Y así lo consigue—al fin—en la última escena de la jornada cuarta, que en la novela se explicaba así: *Y entonces vió en Alejandro, su pobre mujer, por vez primera algo que nunca antes en él viera; le descubrió un fondo del alma terrible y hermética que el hombre de la fortuna guardaba celosamente sellado. Fué como si un relámpago de luz tempestuosa alumbrase por un momento el lago negro tenebroso de aquella alma haciendo relucir su sobrehaz. Y fué que vió asomar dos lágrimas en los ojos fríos y cortantes como navajas de aquel hombre.* En la obra teatral se han suprimido por exigencias del diálogo estas frases tan típicamente unamunescas y que tan bien exponen el sentido hondo de la tragedia que se está desarrollando. A pesar de la supresión necesaria del párrafo anterior creo que Julio de Hoyos consigue en esta escena uno de los momentos culminantes de su drama y queda en ella también bastante claro todo el alcance que la revelación de la pasión que al protagonista posee.

Julia es uno de los tipos más humanos de su creador. No puede negar su parentesco con otras heroínas de Unamuno.—Como a Elvira Solórzano en *Sombras de sueño* a Julia Yáñez la posee la manía quijotesca. Lo primero que le dice Doña Ana, apenas alzado el telón, es: *Pero, hija ¿no te cansa tanto leer? Mira, voy a empezar a creer que tiene razón tu padre cuando piensa que las novelas esas que lees te van a volver el juicio.* Y es que Julia decepcionada por la realidad, busca refugio en los libros. Antes de su matrimonio porque no ha logrado encontrar un hombre que lo sea a carta cabal; después, para olvidar su duda sobre el amor de Alejandro: *Y ya sé que a tí te gustaba leerlas,* le dice éste en la segunda escena refiriéndose a las novelas. *Y me gusta todavía* responde su mujer.

Pero, sobre todo Julia Yáñez es una mujer enamorada que no puede resistir la incertidumbre acerca de un punto tan importante como es el

amor de su marido. Y si se hubiera tratado de una mujer apocada e ignorante del tipo de la «Materia» de *Amor y Pedagogía*, probablemente no hubiera profundizado en las causas de la conducta del marido y se hubiera limitado a exclamar: *¡Qué mundo éste, Virgen Santísima!* Pero el caso de Julia es distinto; es lo bastante inteligente para analizar el comportamiento de Alejandro hacia ella y se dá cuenta del centro de la cuestión.

De la misma manera que su creador no podía resignarse y luchaba continuamente con sus dudas religiosas, la mujer de Alejandro Gómez se debate también frenética, para encontrar una solución a su problema: *Esto hace que yo me encuentre sola y como rodeada de un enigma que no puedo descifrar: ¿me quiere o no me quiere?... no, no, D. Alberto, necesito saberlo, y he de poner en la empresa todos los medios que están en mi alcance, sean de la índole que sean. Todo antes que esta duda, con la cual no puede haber felicidad para mí.* Y al fin resuelve el enigma aunque la lucha por descifrarlo, la conduzca a la muerte.

Los otros personajes del drama, forman el fondo, la perspectiva de los agonistas principales. Y ni siquiera el Conde de Bordaviella logra destacarse, salvo como mero instrumento, como piedra de toque que contrasta la personalidad de Alejandro.

En cuanto a D. Alberto ya hablamos de él al comentar las diferencias entre novela y drama. Mucha menor importancia tienen Doña Ana la madre de Julia, la marquesa y Margot. Así como la primera servía para enterar al público, en el principio de la obra de los antecedentes de su heroína; las dos últimas dan cuenta durante el desarrollo de la misma de aquello que no pueden decir los protagonistas. Es decir, comentan desde fuera la conducta de éstos y suplen, en ocasiones, al relato. Se sirve además de tales figuras Julio de Hoyos para hacer la crítica social que en la novela hacía el propio narrador. Por ejemplo en la escena primera de la jornada tercera, mientras las dos señoras conversan con el conde van exponiendo el estado de las relaciones de éste y Julia:

*Bordaviella.—¿También usted marquesa? Por Dios que no son más que suposiciones de ustedes.*

*Margot.—¿Ande usted por ahí, hipócrita!*

*Marquesa.—Pues así que esta tarde han estado ustedes...*

*Margot.—Como para dejar lugar a dudas.*

*Bordaviella.—Les aseguro formalmente que entre Julia y yo no hay más que una amistad desinteresada y respetuosa.*

*Margot.—Pues lo disimulan ustedes muy bien.*

Y en la escena siguiente aparece la sátira, la crítica social:

*Alejandro.—Ustedes ya saben que yo no entiendo estas óperas en italiano.*

*Margot.—Ni nosotros tampoco; pero lo de menos es la ópera. Lo principal es el pretexto que ofrecen para reunirnos, para exhibirnos, para charlar...*

La obra, ya lo hemos dicho, se divide en cinco jornadas equivalentes a tres actos. A lo largo de ellas se reparte el asunto de la novela siguiendo con bastante fidelidad el orden que en ésta tenían los acontecimientos. Únicamente, se acelera el «tiempo» en el drama, suprimiendo todo lo concerniente a la maternidad de la heroína, así como el comportamiento de Alejandro hacia su hijo recién nacido, al que en la segunda jornada se menciona como ya de dos o tres años.

El drama tiene, desde luego, grandes méritos; pero por tratarse de una adaptación no podemos por menos de compararlo con la obra de que proviene, y al hacerlo, nos encontramos con que—según decía Unamuno—la novela queda empuñecida en la versión teatral.

A partir de la penúltima escena de la jornada quinta se hace sensible la decadencia del drama con respecto a la novela. El impresionante diálogo que en el relato unamunescosostienen Alejandro y Julia, ya moribunda, no tiene punto de comparación con las explicaciones que en el drama se cruzan entre D. Alberto y el indiano. Y eso que, las palabras son las mismas, pues Julio de Hoyos pone en boca del médico casi todas las frases que pronunciaba Julia, ligeramente adaptadas. Pero pierde fuerza, pierde patetismo la situación. Y hasta verosimilitud; que parece un tanto forzado este confiar de repente Alejandro Gómez su escondida pasión al médico de la casa. No concuerda ello con el carácter del personaje. Sin embargo, era casi lo único que se podía hacer. Porque ni el mismo Unamuno de haber adaptado él su novela, hubiera sacada a escena la agonía de Julia; ya que no era partidario—lo confiesa en el exordio de *Fedra*—de dar oportunidad de lucimiento a cualquier actriz *especialista en muertes*.

## CAPÍTULO XI

## «Sombras de sueño»

En 1927 se editó en los talleres del diario «La Voz de Guipúzcoa», de San Sebastián, un drama de Unamuno titulado *Tulio Montalbán y Julio Macedo*. Se trataba de la adaptación de un cuento que con el mismo título había publicado su autor siete años antes en la colección *La novela corta*. La idea de dramatizar este asunto data, por lo menos, del año 26 según Unamuno, desterrado en Hendaya, le comunica a Jean Cassou, en su carta de 3 de noviembre. Este drama como *El hermano Juan* fué pues editado antes que representado. Sólo que en el caso de *Sombras de sueño*, la representación se llevó a cabo después, mientras que la «vieja comedia nueva» no llegó a estrenarse. Al poco de su vuelta del exilio vió Unamuno montada su obra por la compañía Rivas-Cherif. Primero *Sombras de sueño* se presentó en provincias, Segovia, Salamanca y por fin el 24 de febrero de 1930 se estrenó en Madrid en el teatro Español.

## DEL CUENTO AL TEATRO

El drama que estudiamos fué probablemente—junto con *Todo un hombre* la obra teatral de Unamuno que ha sido más representada en teatro profesional, y siempre, desde luego, bajo el segundo de sus dos títulos, mucho más sugestivo y en consonancia con la personalidad del autor que el primero.

*Sombras de sueño* está dividido en cuatro actos en los cuales se reparte la acción, escueta y descarnada como es normal en el teatro de Unamuno. Pero no olvidemos que esta obra proviene de una novela; por lo tanto tiene que pasar al drama parte considerable del relato que ha de transformarse en diálogo. Y como este diálogo informativo, no lo pueden llevar entero los caracteres centrales, ha de incorporarse a la acción por medio de dos personajes accesorios. Que son la pareja de ancianos servi-

dores de los Solórzano Tomás y su mujer. Pero ya hablaremos de cada personaje más adelante. Ahora es menester exponer a grandes rasgos el asunto del drama y explicar algo más este paso de novela a teatro tan fácil en Unamuno. Y es que para nuestro autor, como he dicho en el capítulo segundo, las diferencias entre los géneros literarios, son tan débiles que apenas existen. No es lo más importante de la obra literaria el que sea perfectamente encasillable. Sino que—como dice Unamuno en el artículo que cita Sanmiguel en el prólogo a las *Obras Completas* de Afrodísio Aguado: *En un buen cuento lo más importante son las situaciones y las transiciones. Sobre todo estas últimas. Las transiciones, oh! y respecto a aquellas es lo que decía el famoso dramaturgo d'Ermerly «En un drama (y quien dice drama dice cuento) lo más importante son las situaciones; compongá usted una situación patética y emocionante, e importa poco lo que en ella digan los personajes, porque el público cuando llora no oye»*. Por lo tanto, si la situación creada en el cuento *Tulio Montalbán* y *Julio Macedo*, era realmente conmovedora, alterando los términos en que más arriba se expresa Unamuno, también sería materia apropiada para un drama.

#### CARACTERÍSTICAS DEL DRAMA. EL AISLAMIENTO

*Sombras de sueño* es, hace ver Valbuena, la tragedia del aislamiento. Porque la insularidad del suelo en que se mueven, pesa sobre sus personajes: que está continuamente presente aunque invisible, la mar rodeándoles a todos. Así lo reconocía el propio Unamuno en 1928 cuando el drama aún no llevaba su segundo y definitivo título: *El ambiente es lo primordial en esta obra. Este drama es la escenificación de un cuento que escribí hace ocho o diez años. Entonces surgió de las cosas que me contara un muchacho canario muy inteligente, quien por cierto murió electrocutado al golpear, con un vicio nervioso en él habitual, un poste de un camino. Aquel chico era de la Gomera; ambiente de isla, de esas islas que yo luego he recorrido palmo a palmo y dentro de cuyos caserones he comprendido por primera vez en mi vida la verdadera amplitud de la palabra aislamiento* Porque, efectivamente, después de su destierro en Fuerteventura, la impresión de aislamiento que emanaba ya del cuento, debió de adensarse en la obra dramática.

#### LA LUCHA DEL SER REAL CONTRA EL PERSONAJE

La situación que en este ambiente se nos presenta, redúcese en último término, al conflicto planteado al modo pirandelliano, entre el hombre y el personaje. Díaz Canedo en su comentario de *El Sol* (25 de febre-

ro de 1930) resume así el meollo del drama: *Hay pues en el centro de este drama de Unamuno, otro conflicto de personalidad, la lucha del hombre con el personaje, en que éste acaba por matar a aquél; en que aquél sólo puede salvarse muriendo, de la tiranía de éste: él que no quiso ser tirano de otros.* Tal es en efecto, el verdadero centro de la cuestión; pero hasta llegar a él, ha sido menester que la acción se diluya un poco. Pues se trata, no lo olvidemos de una novela dramatizada; y cuando los personajes accesorios hablan para enterar al público de lo que en el cuento se relataba, el interés decae ligeramente. Donde se observa mejor esta baja del interés dramático, es en el primer acto, inferior sin duda alguna, a los otros tres. Porque en él se amontonan un poco forzosamente temas unamunianos que, poco a poco, van aclarándose hasta dejar en toda su desnudez, la tragedia de la personalidad.

A partir del segundo acto reconocemos ya la peculiar manera de dramatizar que tiene Unamuno—o de novelar, que en su sentir era lo mismo. Desaparecen los detalles accesorios; pero todas las características de los personajes son humanas, profundamente humanas. Sucede pues, que el prescindir de estos detalles secundarios hace que resalte más la verdadera personalidad de cada uno de los agonistas.

Parece como si tal procedimiento los engrandeciera, les confiriera una categoría, una talla dramática, distinta de la normal. El trío de personajes esenciales en *Sombras de sueño* está compuesto por: Julio Macedo, el señor Solórzano y su hija Elvira. Junto a ellos se mueven las figuras de Tomás y Rita, su mujer, los viejos criados de la familia Solórzano. Ambos son el prototipo de la fidelidad, que llevan hasta el extremo, ayudando incluso pecuniariamente, a los arruinados señores. Ellos son, en sus conversaciones con los demás personajes, o entre sí, quienes explican al espectador los pormenores de la vida y la situación de Elvira y su padre.

-Ahora bien, incluso en caracteres secundarios como los de este matrimonio de sirvientes, ha de dejar su huella Unamuno. Los temas que más preocupaban al autor aparecen también en sus figuras accesorias. Lo hemos visto en *La Venda* cuyo diálogo inicial, que nada tenía de común con la obra en sí, planteaba una cuestión tan unamunesca como la de la lucha entre fe y ciencia. Y ahora lo volveremos a ver en este drama de *Sombras de sueño*, donde las relaciones D. Manuel de Solórzano-Tomás están empapadas de quijotismo. De quijotismo entendido a la manera unamuniana, que un Sancho quijotizado es este Tomás del drama.

Rita, la otra figura secundaria es una de tantas nodrizas—calcadas de la de *Fedra*—como aparecen a lo largo del teatro de este autor. El rasgo fundamental de su carácter sencillo, es el amor maternal que siente por Elvira. Así lo descubre Macedo, casi de repente, en la escena tercera del segundo acto:

Macedo.—*Usted ha sido madre, señora.*

Rita.—*Y haga cuenta que lo soy.*

Macedo.—*Claro, cuando una mujer se hace madre de verdad es para siempre.*

En la isla vivían D. Manuel y su hija Elvira cuando llegó, nadie sabe de dónde, Julio Macedo. Esta llegada y el casi inmediato amor que Julio concibe por Elvira, dan lugar al apasionante drama y conducen casi irremediamente al desenlace funesto. Veamos pues, cuáles eran estos personajes y con qué obstáculos habían de luchar para que se llegue al suicidio que pone fin a la obra.

#### LOS CARACTERES CENTRALES DEL DRAMA

D. Manuel de Solórzano es un caballero arruinado que vive exclusivamente por y para sus libros. Vive en la historia, entre los antepasados y los personajes de los libros. En la Biblioteca olvida Solórzano el aislamiento que pesa sobre ellos. Necesita leer constantemente los grandes acontecimientos pretéritos. *Porque—según dice—la Historia se reduce ahora, aquí, a estas pequeñas viejas novedades, a estos hechos...*

—*Elvira.—¡Aislados!*

*Solórzano.—¡Aislados, así es! (Acto primero, escena tercera).*

D. Manuel contagia a su hija Elvira su manía quijotesca y también para ella llegan a ser los libros la única distracción:

*Tomás.—Y además su hija tiene un consuelo.*

*Solórzano.—¿Cuál?*

*Tomás.—El mismo que usted, los libros.*

*Solórzano.—Que, por cierto ahora, la trae loca esa historia de Tulio Montalbán que escribí, luego de muerto Tulio, su suegro. Y me parece que mi pobre Quijotesa hasta se halla enamorada de él.*

Así conversan al comienzo de la obra el padre de Elvira y su criado, para ir exponiendo la situación. Ya desde esta primera escena hace notar Unamuno las características especiales del ambiente que rodea y casi sofoca a los personajes. Y es también Solórzano quien nos lo va a decir apenado sobre todo por la suerte de su hija:

*Pero lo que más me acongoja es esa pobre hija mía, esa pobre Elvira... sola, siempre aquí sola... aislada. ¡Qué terrible palabra esta de aislamiento! Sólo los que vivimos en una isla así sin poder salir de ella, lo*

*podemos comprender... Sin embargo a Elvira no parece importarle demasiado— tan embebida está en sus continuas lecturas— el aislamiento y anima a su padre casi con alegría: No te acongojes así, papáito, yo me las compondré. A una mujer sola y acostumbrada al arreglo casero con muy poco le basta. ¿Sociedad? ¡La de tus libros, la del mar!*

Elvira es un tipo de mujer que se dá frecuentemente en la obra de Unamuno, voluntariosa, inquieta, inteligente, se opone al otro carácter femenino que también crea a menudo el autor, el de la mujer resignada puramente maternal, cuyas ideas son escasas, pero cuyos sentimientos son apasionados y profundos. Elvira Solórzano sabe lo que quiere, aspira a un ideal y sueña con encontrarlo alguna vez. En este sentido, y también como alusión a sus constantes lecturas, está plenamente justificado el apelativo de quijotesa que le suele dar su padre. En la escena tercera del primer acto se nos ofrece por extenso la explicación de todo esto:

*Elvira.—Y quién sabe... acaso salgo yo un día, no a caballo, pero sí en un velero, en un corcel de mar, en un Clavileño marino, vela al viento del destino a correr mares... a desfacer entuertos de hombres...*

*Solórzano.—...Quijotesa?*

*Elvira.—Y Quijotesa isleña... marina. Iré, sí, por esos mares de Dios, por esos mares eternamente niños... en busca...*

*Solórzano.—Sí, en busca de tu príncipe encantado, del hombre de tu libro.*

*Elvira.—Sí, del hombre de mi libro... el del libro de mi hombre, de mi Tulio, de mi...*

*Solórzano.—¡De tu Dulcineo! ¡Ay Quijotesa Quijotesa!*

Elvira Solórzano por esta insatisfacción constante nos recuerda casi más a cualquier agonista masculino que a las mujeres unamunianas. Y eso que su quijotismo bastante más concreto que el de los hombres de Unamuno, es de signo más bien femenino; en el sentir de su autor, podría llamarse, quizá, teresianismo. Que en muchas ocasiones estableció D. Miguel paralelos entre Santa Teresa y el caballero de la Triste Figura. La diferencia entre quijotismo masculino y femenino la expresa Elvira en esta misma escena:

*Elvira.—¡Mi ínsula Barataria!*

*Solórzano.—Ahora de Quijotesa pasas a Sancha.*

*Elvira.—Todo es uno, el hombre podrá ser Quijote o Sancho, la mujer papito, es Quijotesa y Sancha en uno. Nuestro ideal es la realidad.*



Pero es en la figura de Julio Macedo donde se encarna el conflicto central de la obra, problema de personalidad como tantos otros de la producción de Unamuno. Es la lucha de un hombre, de un ser real de carne, hueso y sangre, con un personaje, con un ente de ficción. Y al modo pirandelliano acaba por vencer éste de aquél. Julio Macedo, que es en verdad, Tulio Montalbán, convertido de héroe de personaje de la historia en hombre, en ser de pasión, choca con el personaje que él creía haber sepultado para siempre en el río de su patria, pero que reaparece vivo en el amor de Elvira:

*Macedo.—Siempre hay mal en enamorarse de un ente de ficción, de un fantasma...*

*Elvira.—¿Ente de ficción, fantasma? ¿Es que no fué real Tulio Montalbán?*

*Macedo.—No sé, pero creo que no es real ningún tipo que ande en libro, sea de historia o de novela...*

*Elvira.—¿Ninguno?*

*Macedo.—¡Ninguno! Sólo son reales los hombres de carne y hueso y sangre.*

Después de este diálogo que sostienen los protagonistas en la escena quinta del tercer acto, va comprendiendo Macedo su error, y al final de la obra acaba suicidándose. Un suicidio que no aparece realmente en el escenario, sino que se dá a entender a los espectadores por medio de otros recursos. En este caso concreto, porque se oye desde fuera el disparo.

La oposición entre el ser real y el personaje, el problema de la personalidad en una palabra, aparece de las formas más variadas a lo largo de la producción entera de Unamuno. Desde la peculiar concepción de D. Quijote frente a Cervantes, hasta las frases que a continuación transcribo, tomadas de un artículo de *El Sol* (marzo 1918), en que hablando de la pelea del hombre contra su propia profesión dice: *Toda profesión es una esclavitud. Y el que no busque al hombre bajo el profesional y lo rescate de éste, se encuentra perdido*. Eso intentaba hacer Macedo en *Sombras de sueño*, rescatar su propia personalidad del poder del personaje. Sólo que la profesión de héroe histórico es más fuerte que el hombre de carne y hueso, no somos sino entes de ficción, sombras, fantasmas y éstos que andan por los cuadros y por los libros, y los que andamos por los escenarios del teatro de la historia, somos los de verdad, los duraderos. *Creí poder sacudirme el personaje y encontrar bajo de él, dentro de él, al hombre primitivo y original*, dice o grita Macedo casi al final de la obra, en la tercera escena del último acto.

## EL TEMA DE CAÍN

Y esta lucha del hombre contra el personaje no podía dejar de tener para Unamuno, sentido cainita de odio fraternal. Pues si el precepto de esta tierra de odios parece ser, como dice Joaquín Monegro el de la historia de pasión *Abel Sánchez* y como repite *El Otro* del misterio unamunescos: *odia a tu hermano como te odias a ti mismo*, a la inversa, Macedo se odiaba a sí mismo, odiaba a Tulio Montalbán que era él, con odio fraternal, con verdadero *amor demoníaco*:

*Macedo.—¡Sí, yo le maté! ¡Yo, Julio Macedo maté a Tulio Montalbán!*

*Elvira.—¡Caín, Caín! ¡Vete!*

*Macedo.—...Yo maté, sí, a Tulio Montalbán, o al menos creí dejarle muerto; pero fué cara a cara, noblemente, a orillas de uno de los ríos sagrados de la Patria, en una noche de luna llena... Luchamos como luchan dos hermanos que sirven causas contrarias, noble, pero sañudamente como acaso lucharon, diga lo que quiera la Biblia, Caín y Abel, y le dejé por muerto como pudo él haberme dejado a mí...*

De esta forma explica el protagonista a Elvira su lucha contra el personaje.

## LOS DOS TIPOS FEMENINOS ESENCIALES EN LA OBRA UNAMUNIANA

Es curioso observar cómo Montalbán-Macedo guarda hacia las dos mujeres de que se enamora sucesivamente una actitud contraria a la que deberían exigirle los respectivos caracteres de éstas. Mejor dicho, son ellas las causas inconscientes de la continua paradoja, del desequilibrio que Julio Macedo no puede superar. Porque la primera, que ya ha muerto cuando comienza la obra, representa la cotidianidad, el amor sencillo y sin complicaciones cuando el héroe apetece la gloria. Y sin embargo es ella indirectamente—su padre escribe la biografía del yerno—quien hace que Tulio Montalbán quede incorporado de modo definitivo a la historia. Y en la otra, Elvira en la que Macedo quisiera ver simplemente la mujer, la madre, sencilla y hasta ignorante, se encuentra con una antagonista preocupada por los problemas que él creyó haber dejado atrás. Por eso busca salida a tanta contradicción en la muerte.

Después de haber analizado a cada uno de los personajes que aparecen en el drama, bueno será que nos ocupemos de otro que no aparece, y que, sin embargo constantemente a lo largo de los cuatro actos, pesa

sobre los protagonistas. Me refiero, claro está, al mar; a la mar, ya que Unamuno pudiendo escoger, eligió el artículo femenino para su personaje invisible.

Resulta chocante, a primera vista, que el autor tan amigo de prescindir en sus obras, de todo lo que no sea «el hondón del alma» de sus personajes, haya presentado en primer término de un drama tan elaborado y tan maduro, como *Sombras de sueño*, el ambiente, condicionado por la mar. Y es que, a poca atención que pongamos en la lectura de esta obra, veremos cómo casi nunca que en ella emplea Unamuno la palabra mar, le dá exclusivamente su significado literal. Sino que su autor, y sus personajes, ven siempre el mar—a través de sus respectivas personalidades—, como símbolo de alguna realidad trascendente—la muerte casi siempre—:

*Elvira.*—*¡Y la humanidad acabará en un arca, los que queden, la última familia! ¡y hundiéndose en la mar!... Y la mar es la historia.*

*Macedo.*—*No, no. ¡La contrahistoria, en ella se hunde la historia! (1).*

---

(1) Con idéntico sentido habla del mar en un trabajo corto fechado significativamente en Fuerteventura (15-6-1924): *A pesca de meláforas. ¡Ah, mar materno, madre de la historia, y que, desde más allá de ella nos miras enseñándonos en el fondo de tus ojos maternas el fin último de la historia misma!*

## CAPÍTULO XII

## «El Otro»

Este drama en tres actos y un epílogo constituye junto con *Sombras de sueño* y con el arreglo teatral de la novela *Nada menos que todo un hombre* hecho por Julio de Hoyos, la escasa parte del teatro unamuniano que ha sido realmente representada por compañías profesionales. *El Otro*, fué estrenada por Margarita Xirgu y Enrique Borrás en el Español, el año 1932. Pero su composición es bastante anterior; de 1926, según se desprende de una carta que Unamuno dirigió por estas fechas a Jean Cassou. En ella juzga que su obra *El Otro* es, como teatro, muy superior a *Raquel*. *Es más tragedia* dice. Algo después, en septiembre de 1928 explica Unamuno en una entrevista realizada por José Forns, la línea argumental de su drama: *Trato en él, de uno de esos temas eternos más interesantes aún que el del amor: El de la personalidad. Un hermano ha matado a su hermano gemelo; idéntico, exacto, tan exacto que él afirma que se ha matado a sí mismo. ¿Pero cuál de los dos es el muerto?*

Pero mucho antes, el 1 de enero de 1908 se publicó en *La Nación* de Buenos Aires, un cuento llamado *El que se enterró*, y en el que encontramos el boceto de este drama que su autor estrenaría 24 años después. (Este cuento—como tantas obras sueltas de Unamuno—se halla recogido en el 2.º tomo de la colección *De esto y aquello*).

Seguramente como hace notar Clavería, este drama se lo sugirió a Unamuno la relectura de *Abel Sánchez*, que por aquellas fechas iba a ser editado por segunda vez.

*El Otro*, fué estrenada además en Buenos Aires, en cuyo teatro San Martín la representó Luis Arata. Y en el año 40, con el Teatro Español Universitario, volvió a subir a los escenarios madrileños el misterio unamuniano.

## LA ESTRUCTURA DEL DRAMA

Antes de entrar a explicar el por qué de la denominación «misterio» que Unamuno aplica a su obra; antes de estudiar cada uno de los caracteres que en ella intervienen, analicemos su estructura formal.

Si en *Fedra* los tres actos se desenvuelven en cierto modo, paralelamente—pues que todos empiezan con un diálogo que explica, adelantándolos, los acontecimientos que durante él tendrán lugar—en el «misterio» por él contrario, las complicaciones se acumulan progresivamente desde la situación inicial, hasta que, iluminada pero no resuelta ésta, se produce el desenlace. Y después, ya que no ha habido prólogo, pone Unamuno el epílogo, explicativo dentro de lo que cabe. Por lo demás, en lo que al aspecto externo se refiere, nos encontramos ante la más escueta de las realizaciones teatrales de su autor. Más desnuda aún que *Fedra*, que al menos, conservaba de su remoto origen clásico cierto aire poético. En *El Otro* la desnudez se extrema hasta límites inverosímiles. Como hace notar Pedro Salinas en el estudio que a este drama dedica en su *Literatura española del siglo XX*, no encontramos en él ni la más ligera digresión, ni la concesión más pequeña al humor o a la poesía.

Unamuno, presa de su afán esclarecedor, no se desvía de su fin bajo ningún pretexto, por noble que éste hubiera sido. Y su fin, la meta que persigue con tan extraña tragedia no es otra, que mostrarnos, al desnudo, el alma de su personaje. No es culpa de Unamuno si la profundidad de este alma es tanta que su abismo escapa a la mirada escudriñadora.

En el primer acto, se plantea el problema con toda su crudeza. Porque Ernesto, hermano de Laura que no conoce a su cuñado Cosme, encuentra al llegar a casa de ambos, un ambiente letal de pesadilla, un hálito de locura que le agobia, y que él pretende disipar con la verdad. Sin rodeos, Ernesto—como su propio creador—pregunta a los demás personajes, pregunta sin descanso para aclarar el misterio.

Se inicia la obra con un diálogo entre Ernesto y D. Juan, médico de la casa. Y en él, ya, y desde sus primeras frases, aparece el conflicto que se desarrollará a lo largo del drama:

*Ernesto.—Pues bien, D. Juan; a usted, el médico de esta casa y algo alienista encima, le ruego que me aclare el misterio de ella, y el de mi pobre hermana Laura. Porque aquí hay un misterio..., se le respira con el pecho oprimido. Esto parece parte cárcel, parte cementerio, parte...*

*D. Juan.—¡Manicomio!*

La tensión va creciendo a medida que las escenas se suceden. Al no satisfacerle las respuestas del médico, Ernesto continúa infatigable sus interrogatorios. Uno a uno van desfilando ante él, como ante un detecti-

ve de novela policíaca, los distintos personajes encartados en el misterio. Y se cuida muy bien Unamuno de que en esta sucesión el interés vaya continuamente a más, conforme las preguntas se acercan a quien, con su extraña conducta, las ha provocado. Porque después que a D. Juan, un extraño al fin y al cabo, Ernesto interroga a su hermana y, por último, al propio Cosme. Bueno, o a quien sea; digamos al «Otro», que es la manera que tiene el autor de designar a este su personaje. A cada nuevo diálogo, se nota cómo nos vamos acercando al centro palpitante de la cuestión. Hasta que en la escena cuarta del primer acto, «Otro» revela al hermano de Laura su terrible secreto, se le confiesa:

*Me ví entrar como si me hubiese desprendido de un espejo, y me ví sentarme ahí, donde tú estás. No te palpés, no; no estás soñando;... eres tú, tú mismo... Me ví entrar y el Otro... yo... me puse como estoy, como estás... y se me quedó mirando a los ojos y mirándome a mis ojos. Y entonces sentí que se me derretía la conciencia, el alma; que empezaba a vivir, o mejor a desvivir, hacia atrás, retrocediendo, como en una película que se haga correr al revés... Empecé a vivir hacia atrás, hacia el pasado, a tener veinte años, y diez, y cinco, y me hice niño ¡niño! y cuando sentía en mis santos labios infantiles el gusto de la santa leche materna... desnací... me morí. Me morí al llegar a cuando nací, a cuando nacimos... Y prosigue después de las interrupciones de Ernesto: Al rato me fué retornando la conciencia, resucité pero sentado ahí, donde tú estás, y aquí donde estoy estaba mi cadáver... ¡Aquí en este mismo sillón, aquí estaba mi cadáver... aquí..., aquí está...! ¡Yo soy el cadáver, yo soy el muerto! ¡Aquí estaba lívido! ¡Aun me veo! ¡Todo era para mi espejo! Aun me veo. Aquí estaba lívido mirándome con sus ojos muertos, con sus ojos de eternidad, con sus ojos en que quedó, como en trágica placa, la escena de mi muerte... Y para siempre... para siempre...*

A partir de este momento aumenta más y más la complicación del problema. Que primero ha quedado expuesto de un modo total, gracias a las explicaciones parciales del ama, de Laura, y de «Otro». La nodriza es quien primero revela a Ernesto la existencia de dos hermanos idénticos:

*Ernesto.—Pero ¿qué dos?*

*Ama.—Los dos mellizos Cosme y Damián.*

Pero es Laura quien explica detalladamente las circunstancias en que conoció a los dos gemelos, y como a la postre, se casó con uno de ellos; pues no podía rechazarlos, como su hermano le aconseja a posteriori:

*Laura.—¡Me conquistaron! Me hacían la corte como dos torbellinos.*

*La rivalidad era feroz. Empezaron a odiarse como no es decidero. Llegué a temer, llegaron a temer, que se mataran el uno al otro, algo así como un suicidio mutuo. Y yo que me despadazaran moralmente. No había manera de resistirlos. Y así, con su furor me ganaron...*

*Ernesto.—¿Cuál de ellos?*

*Laura.—Los dos... uno... el otro. Y decidieron que él que no se casara conmigo se ausentase. Y un poco más abajo añade: Me casé con el que se quedó, con éste, con Cosme. Después, puesta ya a contar sus cuittas, Laura revela cómo halló otro a su marido, al volverse a reunir con él después del retorno de éste de la boda de su hermano.*

Quando ya parece que todos los agonistas de la tragedia saben la historia de los dos gemelos y el desgraciado fin de uno de ellos, entra en escena para hacer más compleja todavía la oscurísima situación, Damiana, la mujer de aquel de los mellizos que huyó de Renada, cuando no logró el amor de Laura. Y Damiana reclama a su marido y tiene que enterarse—ella también—del secreto que encubren los sótanos de aquella casa. La locura del personaje central se manifiesta desembozadamente en este segundo acto, el más flojo según Díaz Canedo, del drama todo. Y sin embargo, el segundo acto es fundamental; porque en él se descubre—no se aclara—el misterio, y se decide la conducta futura de los agonistas. En él, «Otro» se hace, cada vez más acuciante y cada vez más sin respuesta, la pregunta clave de esta hermética obra:

*Otro.—¿Y quién soy yo?*

*Ernesto.—¿Tú? ¡Cáin!*

*Otro.—¡Cáin, Cáin, Cáin! Me lo digo a mi mismo todas las noches en sueños, y por eso duermo solo, encerrado y lejos de todo. Para que no me oigan. Para que no me oiga yo a mí mismo.*

En el tercer acto la cuestión de la personalidad, candente desde el comienzo, se complica más todavía al trasplantarse a las dos mujeres que Unamuno llega a llamar Caina y Abela y que se disputan enloquecidas, el amor y la posesión de el «Otro». Si las jornadas anteriores sirven para plantear directa y objetivamente el problema, esta tercera lo enfoca desde el punto de vista de los dos caracteres femeninos en que apenas si se había reparado anteriormente. Y por si esto fuera poco, se añade el tan unamunescos tema de la maternidad esbozando la posibilidad de que nazcan otros dos mellizos que continúen, perpetuándola, la lucha fraternal, el odio entrañable que es amor demoníaco. Así lo expresa Damiana después del suicidio de el «Otro»: *Es que siento lucha en mi seno. A ver quien saldrá antes al mundo para sacar después al otro del mundo... Logré la maternidad con guerra y no espero ya paz. Aquí en esta menti-*

*rosa paz de mi seno, cuna y tumba, renace la eterna guerra fraternal.*

Realmente se hacía necesario un epílogo que sirviera por lo menos, para pacificar en lo posible los ánimos resumiendo y ordenando los datos del problema, que, sin embargo, permanece sin resolver:

*Ama.—¡El misterio! Yo no sé quién soy, vosotros no sabéis quienes sois, el historiador no sabe quién es (donde dice «el historiador no sabe quien es») puede decirse «Unamuno no sabe quien es»), no sabe quien es ninguno de los que oyen. Todo hombre 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!*

#### EL MISTERIO. EL CAINISMO

Llama Unamuno a esta producción misterio. A primera vista pudiera parecer que vamos a enfrentarnos con algo semejante a las representaciones medievales de este nombre. Pero en Unamuno—dice Pedro Salinas—hay que buscar siempre *tras lo culto lo romanceado*, y así cuando dice misterio quiere expresar con ello la acepción corriente del vocablo, cosa oculta, problema sin solución. D. Miguel nos presenta un misterio claro, si cabe hablar así, *brutalmente iluminado por el ansia descubridora del autor* se lee en el artículo de Salinas al que antes hemos aludido. No tiene pues nada en común tampoco, con las nebulosas creaciones de Maeterlink desde el momento en que Unamuno pugna sin descanso por lograr la aclaración. *El Otro* es la tragedia de la pasión pura, sin signo, como *Abel Sánchez*. La acción breve y condensadísima está constituida, en realidad, por la lucha de un alma consigo misma. Es el viejo tema del desdoblamiento de la personalidad, del diálogo íntimo, lo que Unamuno escenifica en su misterio (1). Cuando el hermano de Laura pregunta (escena cuarta del segundo acto), por enésima vez a su cuñado, cuál es su identidad, el «Otro» contesta: *¿Yo? Uno y otro. Caín y Abel ¡verdugo y víctima!* Esta locura del héroe va contagiando a los demás personajes hasta que convierte la casa en un manicomio: *Sí, estalló el misterio, se ha puesto a razón la locura, se ha dado a luz la sombra.* No se

(1) En uno de sus monodialogos expone también este tema con gran claridad: *Sí, como dijo Job, de sí mismo y como lo somos todos, hijos de contradicción. Y de contradicción íntima, entrañada, de guerra civil y más civil, doméstica, y más que doméstica, fraternal y más que fraternal, con nosotros mismos. No es ya Caín y Abel, los dos primeros hermanos, los fundadores de la fraternidad humana; es lo de Esdú y Jacob, los mellizos que se pelearon ya en el vientre de Rebeca, su madre*

Y todo el monodialogo, el género mismo, es una realización literaria de este problema de la multiplicidad de individuos dentro de cada conciencia.



trata de un artificio o de un recurso. El elogio de la locura está justificado pues para Unamuno, son los locos quienes dicen la verdad y la poesía. No es el «Otro» el único entre las criaturas unamunescas que bordea la locura. También en ciertas ocasiones el Agustín de *Soledad* o el Julio Macedo de *Sombras de sueño* parecen locos.

Pero Cosme o Damián, se diferencia de estos otros agonistas en la calidad de su enajenación pues *la suya no es manía quiijotesca; no es de lecturas, no es de libro*. La manía de el «Otro» nace de la entraña misma de su problemática personalidad. Uno de los hermanos ha matado al otro y el que queda, debe soportar en su interior el peso del mellizo muerto. Ya lo dice Laura: *Sin duda mi pobre marido se volvió loco y le persigue ese que él llama el otro. Es una obsesión fatídica; parece un poseído, un endemoniado, y como si ese otro fuese un demonio de la guarda*. Más patéticamente se lo explica el propio protagonista al ama en la escena sexta del segundo acto:

*Ama.—Pero hijo mío, hijo mío ¿qué has hecho de tu hermano?*

*Otro.—Le llevo dentro muerto, ama. Me está matando... me está matando... Acabará conmigo... Abel es implacable, ama, Abel no perdona. ¡Abel es malo! sí, sí, sí. Si no le mata Caín, él habría matado a Caín. Y le está matando... Me está matando Abel. Abel ¿qué haces de tu hermano?*

Y a Ernesto le confiesa las causas de su odio cainita: *Nos odiábamos desde chicos. Tú no sabes lo que es estarse viendo a sí mismo todo el día. Verse duplicado, ver materializados tus defectos. Llega uno a dudar de si es el otro. Por eso lo maté. Pero él está dentro de mí. Me está haciendo sufrir horriblemente*.

#### CONTINUACIÓN DE «ABEL SÁNCHEZ»

*El Otro* p'antea la situación que presagió el autor en *Abel Sánchez*. En esta novela Joaquín Monegro al dirigirse a su hija a la que quiere casar con el hijo de Abel dice: *Pensaba que acaso un día tus hijos, mis nietos, los hijos de su hijo, sus nietos, al heredar nuestras sangres, se encontrarán con la guerra dentro, con el odio en sí mismos. ¿Pero no es acaso el odio a sí mismo, a la propia sangre, el único remedio contra el odio a los demás? La Escritura dice que en el seno de Rebeca se peleaban ya Esau y Jacob. Quién sabe si un día no concebirás tú dos mellizos, el uno con mi sangre y el otro con la suya, y se pelearán y se odiarán ya desde tu seno y antes de salir al aire y a la conciencia! Porque esta es la tragedia humana y todo hombre es, como Job, hijo de contradicción*. Pues bien, el misterio de que nos venimos ocupando es la cabal realiza-

ción de este vaticinio. Pero no se trata de una adaptación, ni siquiera de una continuación del relato. Intervienen otros personajes distintos y se mezclan en el drama motivos que apenas si tocaba la novela. Como es el tema mismo del misterio indescifrable, que no aparece por ningún lado en *Abel Sánchez* donde se resaltaba sobre todo, el odio, la envidia de Caín por Abel. Y por otra parte este odio inextinguible se va desarrollando a lo largo de la *historia de pasión* en vida de los dos enemigos. Mientras que en *El Otro*, aunque haya coincidencias al tratar del odio fraternal, lo esencial es el problema insoluble de la personalidad que se plantea después de consumada la muerte de Abel. Es decir, que al drama le sirve de arranque la situación que en la novela era el prelude del desenlace. Sin embargo no hay duda de que, aun cuando la intención con que se trata el tema del odio es distinta en ambas producciones, la manera de hacerlo es idéntica. Porque en Unamuno los temas se reiteran inalterables y enteros en cualquier sitio que aparezcan. Así lo prueban, en relación al motivo del odio, las apasionadas palabras que sus héroes respectivos profieren en la novela y en el misterio: *¿Por qué he sido tan envidioso, tan malo? ¿Qué hice para ser así? ¿Ha sido un bebedizo mi sangre? ¿Por qué nací en tierra de odios? En tierra en que el precepto parecer ser: «Odia a tu prójimo como a tí mismo». Porque he vivido odiándome; porque aquí todos vivimos odiándonos*, comenta Joaquín Monegro a la hora de su muerte, y con parecidas razones se justifica el «Otro» en la tragedia: *Los dos mellizos, los que como Esaú y Jacob se peleaban ya desde el vientre de su madre, con odio fraternal, con odio que era amor demoníaco, los dos hermanos se encontraron... era el caer de la tarde, recién muerto el sol, cuando se funden las sombras y el verde del campo se hace negro... ¡Odia a tu hermano como te odias a tí mismo! Y llenos de odio a sí mismos, dispuestos a suicidarse mutuamente por una mujer, por otra mujer... pelearon.*

Idéntica compasión por Caín, idéntico reproche hacia Abel rezuman las páginas de ambas obras. *¿No has oído nunca una especie de broma que gastan a los niños que aprenden de memoria la Historia Sagrada cuando les preguntan: ¿Quién mató a Caín? —No— Pues sí, les preguntan eso y los niños, confundidos, suelen decir: Su hermano Abel —No sabías eso—. Pues ahora lo sabes. Y dime tú que vas a pintar esa escena bíblica... ¡y tan bíblica! ¿No se te ha ocurrido pensar que si Caín no mata a Abel habría sido éste el que habría acabado matando a su hermano? (Abel Sánchez, capítulo XI). En tanto que el «Otro dice: ¡Pobre Caín! Pero también me digo que si Caín no hubiera matado a Abel, Abel habría dado muerte a Caín... ¡Era fatal! Ya de chicos en la escuela era broma preguntarle a otro de sopetón: «¿Quién mató a Caín?». Y el preguntado solía caer y replicaba: «Su hermano Abel». Y así fué.*

*Y en todo caso, ¿se es Caín por haber matado al hermano o se le mata por ser Caín? Y el ama resume compasivamente en el epílogo toda la teoría del cainismo: Yo quiero tanto a Caín como a Abel, al uno como a un posible Caín, como a un Caín en deseo... Quiero al inocente por lo que sufre conteniendo dentro de sí al culpable. ¡Cómo les pesa su honradez a los honrados! Tanto como su vicio a los viciosos...*

En realidad el tema de Caín aparece—más o menos violentamente—en cuanto Unamuno presenta relaciones fraternales. Lo hemos comprobado en *Abel Sánchez*, en el drama *La Venda* y, aunque las relaciones no sean estrictamente fraternales, en *Sombras de sueño*. Y dentro de la producción ensayística, el trabajo *La envidia hispánica*, plantea en otro sentido este mismo tema, ya que afirma ser el odio, la envidia, como en Caín, la enfermedad moral de los españoles.

#### LOS CARACTERES

Estudiemos ahora, rápidamente, el carácter de cada uno de los personajes que intervienen en este misterio de Unamuno. En primer lugar, el «Otro», figura central de la obra. En realidad, apenas si de él conocemos otra cosa que el problema de personalidad que tiene planteado. No interesa bajo otro aspecto que como soporte del conflicto; es un esquema, una casi abstracción deshumanizada. Únicamente su locura, también lineal, hace que nos conmueva en ocasiones. En este sentido está muy lejos el personaje teatral, el drama todo de *El Otro*, del interés que la violencia y el apasionamiento de Joaquín Monegro despiertan en el lector. Y eso que Joaquín es también un simple sostén de la pasión que le domina hasta el punto de que llega a pensar, si no será ella, su envidia, su propia alma inmortal. El agonista del misterio dramático, es en otros aspectos—aparte su conflicto personal—un verdadero títere, al que, como a D. Juan en la versión unamuniana de este personaje, las mujeres traen de zarandillo. El «Otro» lo reconoce así, y se queja llamándolas furias: *¿Pero y ellas? ¿Las furias? ¿Esas furias con que me persigue y atormenta el destino, el mío, mi destino y el del otro? Esas furias de la fatalidad, esas dos viudas... esas furias desencadenadas...*

En cuanto a las dos mujeres, Laura y Damiana, representan los dos tipos de ellas en que se divide la galería de retratos femeninos de Unamuno. Efectivamente, Laura encarna la mujer pasiva que, como confiesa al principio a su hermano Ernesto, se ha dejado conquistar por la pasión de los dos mellizos. En tanto que Damiana, la dominadora, ha sido ella quien ha seducido a su marido. O a los dos hermanos, como pretende en el tercer acto: *Porque... y ahora que ya estamos solos, toda la verdad: Yo os conquisté a los dos, a los dos os hice míos*. Y prosigue: *Tú,*

*uno u otro, no puedes ser de ella. ¡Yo os arranqué de ella! La conquistáis para dividiros, para odiaros, y yo os conquisté para uniros en mi querer.* Y naturalmente es Damiana y no Laura la que, de las dos rivales, ha logrado hacerse madre. Por eso Laura lleva las de perder en el duelo por el amor del «Otro». Claro, que este duelo no llega a aclararse, a resolverse en ningún sentido, porque el seducido—cualquiera que sea—huye definitivamente de las dos mujeres suicidándose. Cada una de ellas enloquece de deseo del otro, del que no han logrado. En esto coinciden las actitudes de Laura y de Damiana pero en nada más. Porque en las dos escenas paralelas, segunda y tercera del último acto, en que el «Otro» dialoga e intenta defenderse sucesivamente de ambas, la manera de conducirse ellas es diversa, mejor contradictoria, en todos los detalles que no sean el común amor hacia el héroe. Mientras que Laura va a dejarse querer, e intenta que el «Otro» la conquiste de nuevo, Damiana no hace sino reivindicar sus derechos de conquistadora: *¡Qué débil! Pues sí, te mataré. Estoy dispuesta a matarte, a matarte de dolor, de remordimiento, si no te confiesas el mío, el que yo conquisté...* La forma de encarar el problema de la rivalidad amorosa entre mujeres, es análoga casi siempre en Unamuno. Por eso estas escenas nos recuerdan tanto otras paralelas de la novela—casi dramática—*Dos madres*.

Los restantes personajes del drama desempeñan en él, papel parecido al que tenía el coro en la tragedia clásica. Este oficio coral se hace patente sobre todo, en las escenas en que sólo dialogan Ernesto, el ama y D. Juan. Al ama, en primer lugar, incumbe la tarea de subrayar y aclarar situaciones. El epílogo dá, todo él, la sensación del canto alternante de los coros griegos, D. Juan y Ernesto que interpelan y la nodriza que expone la única solución posible, la solución íntima del misterio.

*Juan.—Pero queda el misterio y los misterios deben ser aclarados, resueltos...*

*Ama.—¿Para qué? Dejen que se pudra el misterio como se están pudriendo los dos muertos. ¡Pobres hijos míos!*

*Ernesto.—Pero diga ama, usted que lo sabe: ¿quién era el muerto? Y ¿por qué se pelearon?*

Y así continúa el epílogo que pone fin a esta tragedia. La tragedia de la personalidad se presenta a los espectadores encarnada en su esquemático personaje. *¡La terrible tortura de nacer doble! ¡De no ser siempre uno y el mismo!* Y es natural que a Unamuno le preocupara profundamente este tema. Pues, para él, que vivió obsesionado por el conflicto de la inmortalidad, de la supervivencia del propio yo, uno e inmutable a lo largo de la vida, resultaría doblemente dramático el hecho de ser repeti-

do. ¿Es que, entonces, esta duplicidad debe perpetuarse? ¿Es que por toda la eternidad el uno y el otro, serán dos y a la vez el mismo? En ello parece consistir la condenación de este personaje, de la misma manera que D. Juan, está *condenado a ser siempre el mismo, a no darse a otro.*

## CAPÍTULO XIII

**«El hermano Juan». Interpretación personal de un tipo literario**

Si en todo el teatro unamunescos, podemos encontrar pruebas de la afirmación de Marías de que en este autor novela y teatro llegan a ser casi una misma cosa, es, sin duda en *El hermano Juan* donde más claramente advertimos la vacilación de los límites intergenéricos. En la farsa que nos ocupa podríamos hablar con facilidad de una absoluta carencia de linde separadora entre novela y teatro. Da la sensación de ser un relato, o incluso un ensayo, antes que un drama. Y eso que respecto a él no se conserva, como sucede con otros escritos dramáticos unamunianos, la doble versión teatral y novelesca. Lo cierto es, desde luego, que nunca se ha llegado a representar esta *vieja comedia nueva de D. Miguel*. Ni siquiera en sesiones privadas de teatro de ensayo. Y es que en ella se cumple, en mayor grado que en ninguna de las otras obras del autor, lo que agudamente señala Marías de que *el escrito teatral tiene que ser una realidad mutilada, deficiente, que pida encarnarse en el escenario. Toda obra teatral «suficiente» es por eso mismo radicalmente deficiente. Y esto es lo que ocurre al teatro de Unamuno, que es también un esquema parcial abstracto de alguna de las condiciones que el teatro debería tener* (1).

Así, después de dejar bien claro el carácter híbrido de esta obra de Unamuno, se justifican los calificativos que Juan José Domenchina le prodiga en uno de los artículos que forman su libro *Crónicas de Gerardo Rivera*. Es el caso que el cronista, contagiado del afán expresivo y paradójico de su criticado, llama a *El hermano Juan, representativa e irrepresentable representación*. Y coincidiendo con esta apreciación, López Prudencio en su artículo de crítica literaria de *ABC*, se muestra muy reservado y prudente acerca del éxito teatral que esa obra recién editada

---

(1) JULIÁN MARÍAS. Prólogo a las *Obras Selectas de Unamuno*, de la Editorial Pléyade.

podiera merecer: *No quiere esto decir que nos atrevamos ni por asomo, a pronosticar nada respecto a la fortuna de esta obra, si se llevara al teatro lleno de público.*

Se publicó *El hermano Juan* en 1934 y se trata, por tanto, de la última muestra de la producción dramática de su autor. Y realmente, la más acabada en cuanto a la forma y a la adecuación de ésta con el pensamiento se refiere; pese a la radical imperfección teatral que su irre-presentabilidad supone.

Aunque *El hermano Juan* se publicó en 1934, estaba compuesto desde hacía bastante tiempo. Ya en el año 29, habla de ella Unamuno como concluída, a su traductor Gilberto Beccari, y dos años después, el propio autor la leyó a un grupo de amigos en Madrid. Esta lectura constituye que se sepa, la mayor aproximación de una verdadera representación del drama. Porque de *El mundo es teatro*, no hay ni siquiera noticias epistolares de un posible estreno.

José Antonio Maravall en *El Sol* (5 de julio de 1931) dando cuenta del acto dice: *Leída por su autor la nueva comedia, adquiriría su realidad más propia: el monólogo—la visión individual de Unamuno, que absorbe a la otra individualidad—, como encarnación de su calor personalísimo, como carne del espíritu unamunESCO.*

#### INTERPRETACIÓN UNAMUNESCA DE D. JUAN

Hay antes de la farsa un prólogo extensísimo e importante en el que el autor explica el proceso de formación de *El mundo es teatro*, al mismo tiempo que expone sus teorías sobre D. Juan y el donjuanismo. Es muy aficionado Unamuno a darnos en sus prólogos, la novela de sus novelas —o de sus dramas—. Esto hace en el de sus *Tres novelas ejemplares* y lo hace también en este que ahora estudio. Sólo que en el caso de *El hermano Juan*, el prólogo es necesario para llegar a la total comprensión de la obra subsiguiente.

Este prólogo es casi un ensayo sobre donjuanismo. En él se repiten y se amplían los conceptos que sobre el mismo tema exponía don Miguel en su trabajo *Don Juan*.

He aquí como se le ocurrió a Unamuno la idea de dramatizar de nuevo la figura y aventuras de don Juan: *Y entonces me dí 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 más que se identifican. ¿Que más dá que se afirme que es todo ficción o que es todo realidad?*

*Y me acordé al punto de Don Juan y de su leyenda.* Queda explicado además, con esta cita, el segundo título de la obra *El mundo es teatro*. Vemos pues, de qué manera culmina la serie de alusiones ininterrumpidas a lo largo de la producción unamunesca, a la metáfora senequista y barroca del mundo como representación. Y siendo el mundo teatro y no más que teatro, *...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. Que a Unamuno constantemente preocupado, por el ansia de dejar nombre, queriéndose —él también— buscando de continuo la supervivencia de su propio yo, tenía que atraerle lo que de estos problemas pueda haber en la leyenda de Don Juan. Con razón concibe Maravall la farsa de don Miguel como una pugna que fatalmente tenía que producirse, entre dos héroes históricos: Don Juan y su recreador, el propio Unamuno.

Hay tres héroes en la literatura española cuya sustantividad misma es un problema de personalidad. Son Don Quijote, Don Juan y Segismundo. Por los tres se siente atraído Unamuno en mayor o menor grado. Su interés por Don Quijote le lleva a escribir la conocidísima biografía del caballero manchego y de su escudero. Sobre Segismundo habla en repetidas ocasiones; es de 1909 una carta en que dice: *No es difícil todavía que haga yo una especie de segunda edición de «La vida es sueño»...*, aunque no se sabe que estos proyectos hayan sido realizados. Así, no es de extrañar que, en el prólogo de esta recreación del último de los tres grandes temas apuntados, se expresa Unamuno de este modo: *Si Don Quijote dice «Yo sé quien soy» don Juan nos dice lo mismo, pero de otro modo. «Yo sé lo que represento». Así como Segismundo sabe que se sueña. Que es también representarse. Se sueñan los tres y saben que se sueñan.*

Esto es lo que realmente interesa a Unamuno en la figura de don Juan; todo lo demás, el amor, la lujuria que era para los otros elaboradores del tema lo más importante, pasa para nuestro autor, a un plano secundario y hay que tratarlo en función de la cuestión de la personalidad y de la supervivencia. Lo principal es que *Don Juan se siente siempre en escena, siempre soñándose y siempre haciendo que le sueñen, siempre soñado por sus queridas. Y soñándose en ellas. ¿Y la lujuria? ¿La libido—pues que este término latino han puesto en modo los especialistas biológicos? ¿La... —no la llamaremos amor—, la rijosidad? ¡Bah! No se trata de biología, sino de biografía; no de materia sino de espíritu; no de física sino de metafísica.* Por eso le interesa a Unamuno el tipo de burlador que considerado simplemente, en su dimensión normal como tal, no le inspiraría sino desprecio. Pero nuestro autor ha des-



cubierto en el personaje de Tirso profundas analogías con don Quijote, e incluso con él mismo, con el propio Unamuno; analogías que se fundan en el afán primordial de dejar nombre, y, aunque don Juan busque esta supervivencia por caminos equivocados ensimismándose y no enajenándose, el creador del *Sentimiento trágico de la vida* no podía desentenderse del célebre tema literario.

Que, en resumidas cuentas, es este miedo a darse, este no agotar todas las soluciones en el problema de la inmortalidad, lo único que Unamuno reprocha a don Juan. Y por ello le falta humanidad a este personaje y a todos los donjuanes. Le falta la categoría común de humanidad, deficiencia que se puede dar no sólo en los hombres sino también en las mujeres, según explica Unamuno aduciendo el caso de verdadero donjuanismo femenino de la religiosa portuguesa sor María Alcoforado. Porque *cabe decir que el verdadero hombre, el hombre acabado, cabalmente humano, es la pareja compuesta de padre y madre. Es la célula humana personal. Y a ese hombre acabado le hace el nombre. Pero no ciertamente el que parecía buscar ese pobre don Juan soltero, esto es, solitario.*

Y pese a que Unamuno refuta las teorías de los psiquiatras sobre la falta de masculinidad de don Juan, viene a dar una interpretación del personaje bien cercana a la de éstos, cuando llega a concebirle no como burlador sino como celestino. Entonces *¿por qué se enamoran de Don Juan sus víctimas? ¿Es que, como sostienen ciertos autores, sienten la supuesta feminidad de él? ¿Acaso por una suerte de homosexualidad femenina? ¡Quidá! Es que le compadecen. Le agradecen, ante todo, que se fije en ellas, que les reconozca personalidad siquiera física, corporal. Y que las quiera—aun sin él propiamente quererlo—hacer madres. Hay vanidad en ello, regodeo de sentirse distinguida, la preferida y de distinguirse así. Pero hay además y acaso sobre todo compasión maternal.* Para el autor las queridas de don Juan desempeñan acerca de él, oficio de hermanas. Se compadecen del pobre personaje y están con él en relación de sororidad, que descubrió Unamuno como sentimiento bien distinto del de la fraternidad. De ahí el título que lleva esta *Vieja comedia nueva, El hermano Juan*.

#### ESTRUCTURA FORMAL DEL DRAMA

*El hermano Juan* o *El mundo es teatro*, vieja comedia nueva de Don Miguel de Unamuno, está dividida en tres actos, a lo largo de los cuales vamos conociendo a los ocho personajes—cuatro hombres y cuatro mujeres—entre los que se desarrolla la intriga. Estudiamos primero someramente, lo más externo del drama; esto es, su arquitectura teatral y su estilo literario.

Entre todas las obras dramáticas de Unamuno es esta la que hace uso de un mayor aparato escénico; hay en ella más recursos puramente de tramoya que en cualquiera de las anteriores; y eso que, como habíamos dicho al principio del capítulo, se trata de una obra no puramente teatral. Cada uno de los tres actos sucede en un lugar distinto—el primero, en un parque público, el segundo en un cuarto de la vieja posada de Renada y el tercero a la entrada del convento al que don Juan se ha retirado para morir. El teatro de Unamuno, por lo general, no nos tiene acostumbrados a esta variedad. Sólo en *Raquel encadenada*, la menos representativa de las obras dramáticas unamunianas, existe una escenografía con igual o aun mayor complicación, que la de esta farsa de don Juan. Por contra, pensemos en el puro esquematismo de creaciones tan características de su autor como *Fedra* o *El Otro*.

#### LA TRAGICOMEDIA

Paralelamente a la diversidad de lugares corre la variedad del diálogo. Porque no sucede en *El hermano Juan*, como en las más escuetas y rectilíneas realizaciones de Unamuno, en que no había disgresiones ni escape o respiro posible para la atención; aquí, por el contrario, se da cabida al humor, a la poesía y al sentimentalismo. El diálogo de la comedia, sin perder la característica sencillez del autor es flúido y ágil. Parece que, por fin, ha conseguido Unamuno llegar a lo tragicómico, que, según afirmaba en *La princesa doña Lambra* constituye la perfección suma del arte dramático. Claro que todo lo que llevamos dicho no arguye que el estilo de *El mundo es teatro* sea menos unamunescos que el de otras producciones. Al revés, yo creo que se ha llegado en esta obra a una gran depuración formal sin renunciar por ello a la prosa tan personal llena de paradojas y juegos de palabras, propia del escritor. Pero emplea éstos con menos profusión y quizás, sin embargo, más certeramente. Así en la escena quinta se lee:

*Juan.—¡Perdone, hermano, que no llevo suelto!*

*P. Teófilo.—¿Les pedí algo acaso? Diga.*

*Juan.—Como su oficio es pordiosear...*

*P. Teófilo.—Pordiosero, sí; menesteroso, no. Y como pordiosero, por Dios le pido que mire en sí, se de cuenta y despierte.*

Sin embargo, a veces se pasa Unamuno de gracioso en frases entrecortadas que suenan a sainete:

*P. Teófilo.—Como no van alla...*

*Juan.—Se vienen acá...*

*Elvira.—Y así están corrompiendo el arte sin sacar a flote la moral...*

Pero por lo general los juegos de palabras y las ingeniosidades filológicas son de buena ley. Nacen de que Unamuno tenía siempre presente el contenido conceptual todo del lenguaje que empleaba:

*Elvira.*—¿No te acuerdas? ¿No despiertas?

*Juan.*—Despertar no es acordarse, sino olvidar el sueño.

(Acto segundo, escena primera).

Elvira hace alusión a la identidad semántica que etimológicamente existe entre los dos verbos empleados, mientras que Juan se decide por concretar este significado.

La parte más bella en lo que a expresión literaria se refiere está, sin duda alguna, en el tercer acto. Cuando don Juan, próximo a la muerte, se engrandece hasta lo trágico. Hay momentos de verdadera poesía que, a lo mejor, son por completo episódicos, como en el teatro del siglo XVII sucedía. Así, la escena en que Juan, ya de fraile, se dirige a los niños con estas palabras: *Ahora, hijitos de Dios, id, con su gracia a jugar todos en amor y compañía, y no riñáis ¿eh? ¡Paz, paz!... y ahora, ¡adiós, adiós, adiós! Santitos míos, que todo vuestro día es sábado de gloria mejor aún que domingo de resurrección, mera esperanza limpia de recuerdos... ¡A holgar! ¡A Dios! ¡Qué antiguos son los niños! Los antiguos dioses inmortales. ¡Adiós mi niñez, mi porvenir pasado, mi maravilla!, cuando al amparo de los ojos de mi madre crecía en el lindero florido en que se vela el sueño, soñando la vela; cuando ignoraba que hay que apagarse un día —sin haber vivido acaso!—, cuando no había aun descubierto la senda pedregosa de la muerte... ¡Adiós niñez, maravillosa antigüedad del alma, su ley, el milagro!*

¿Qué le falta, pues, a la farsa de Unamuno, de qué elemento carece *El hermano Juan* para que se trate de una obra irrepresentable? Le falta, sencillamente, acción. Por eso no es del todo dramático este puro teatro de ideas.

#### LOS PERSONAJES

Intervienen en la comedia, además del héroe, Inés, Elvira y doña Petra, madre de la tercera víctima de este burlador «sui generis»; Antonio y Benito que completan las dos parejas aparentemente disociadas por Juan: el padre Teófilo y una pastora. A pesar de que en algunas ocasiones están en escena hasta cinco o seis de los personajes, prefiere por lo común Unamuno, jugar sólo con dos o tres intérpretes, sin que desdeñe tampoco el monólogo que en esta obra resulta importantísimo. Porque, aparte de los largos soliloquios de Juan, toda ella es un puro monólogo, o a lo más, como diría el propio autor, monodílogo.

## EL TEMA DEL TEATRO DEL MUNDO

Todos los personajes aparecen vestidos a la moda actual excepto don Juan, el hermano Juan, que va a la «romántica de 1830, con capa». Con ello se le da a la figura central del drama un aire irreal y «demodé» que ayuda a hacer comprender su simbolismo. Porque este burlador unamunescos, es viejo, caduco, está agobiado por el peso de otras vidas que él cree haber vivido, y el traje romántico le confiere un aspecto de polvoriento guardarropía que va muy bien a su carácter eminentemente teatral, casi guiñolesco. En efecto, el personaje de Unamuno se sabe, se siente uno con sus antecesores literarios y esta sabiduría le resta espontaneidad. Por ello, cuando al acordarse de los otros donjuanes y del dinamismo que éstos derrochaban intenta él imitarlos, le sale el gesto forzado. Es este un burlador—o burlado—reflexivo y consciente, pese a sus esporádicas explosiones de actividad. ¡*anda el movimiento!* ¡*acción, acción, acción!*!, dice al final del primer acto agitándose continuamente ante los ojos asombrados de Elvira. Pero no es eso lo normal en él, sino la reflexión continua acerca de su esencia de títere en el teatro del mundo. Constantemente se le escapan alusiones a este tema: *Además, 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...* Porque Juan no olvida que se mueve en un tinglado de farsa y se lo recuerda continuamente a los otros personajes más irreflexivos.

El tema del teatro del mundo se cruza y entremezcla—como sucedía en nuestra literatura de los siglos de oro—con otros dos que también son imagen y representación de la vida: el sueño y los ríos:

*Elvira.—La vida es sueño reza el refrán.*

*Juan.—Vale decir que es comedia... vida... sueño... río.*

Sería inacabable la serie de citas, si pretendiéramos hacer el recuento completo de las alusiones que a estas metáforas aparecen en *El hermano Juan* y tendríamos que comenzar por el propio título de la obra. Porque ya hemos dicho que el interés de Unamuno hacia la personalidad de don Juan estriba precisamente en el continuo representarse de éste. Por lo tanto siempre que se alude a la cuestión de la esencia del yo y de su permanencia eterna, aparecerán, más o menos explícitas, las referencias al teatro que constituye el fondo del ser del personaje.

## EL PROBLEMA DE LA PERSONALIDAD

El protagonista no está muy seguro de su verdadera personalidad:

*Elvira.—Pero tú, de verdad de verdad, ¿Quién eres?*

*Juan.—¿Qué sé yo...? (acto tercero, escena 8.ª).*

Lo único que se atreve a afirmar es su propia existencia; pero no las cualidades de ésta. Ni sabe con seguridad cómo es él realmente entre tantos juanes distintos: *Juan ¿te ves a tí 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? ¡No, no que me ahinco en firme, en madera de siglos henchida de recuerdos inmortales!* Lo que sí le parece cierto y fuera de duda es su esencia teatral. Cuando Inés le argüye: *Pero si don Juan Tenorio parece que no fué más que un personaje de teatro*, replica él: *Como yo, Inés, como yo y como tú y como todos*. Pero fuese cuál fuese el ser del personaje unamunescos, es lo cierto que está imbuído del mismo anhelo insuperable de inmortalidad que animó a su creador. Este don Juan pensativo y sensible, cruza la escena agobiado siempre por el peso de la muerte, por su amenaza, que no le deja ni en los momentos más íntimos cuando se encuentra a solas con sus víctimas. Ya en la primera escena, en que parece decidido, aun en contra de su voluntad, a irse con Inés, se deja sentir la sombra de la muerte:

*Juan.—Es la pesadilla... era Ella que pasaba... ¡Ella! ¡Ya pasó!*

*Inés.—¿Quién, dime?, ¿quién?*

*Juan.—No, no era Ella sino el aletazo de su ángel, del ángel heraldo que la precede...*

Y en el segundo acto la situación se repite al intentar Elvira redimir a don Juan con su amor:

*Juan.—¡Ella!...*

*Elvira.—¿Todavía?*

*Juan.—¡Siempre!*

*Elvira.—En mis brazos dejará de acosarte, de hostigarte.*

*Juan.—Aquí, donde nació, nació ella conmigo.*

#### ANHELO DE INMORTALIDAD

Por eso al final de la obra Juan arrepentido se prepara a bien morir, *Se apresta para la postrer escena* y pregunta siempre, lleno de inquietud, en metáfora, acerca de la suerte de nuestra conciencia:

*Juan.—Mas yo dormiré, solo ya, el eterno sueño en la huesa común de esta casa... Es la suerte... Solo...*

*Inés.—Con Dios...*

Juan.—¿Dormir con Dios? ¿Dormir en Dios, el altísimo personaje, la mar quieta? Ingresé aquí en su busca...

Inés.—¿Y has dado con El?

Juan.—El solo lo sabe...

Y como siempre que este tema se plantea en las obras de Unamuno, queda así, sin solución; el misterio permanece siempre para él.

Respecto a sus relaciones amorosas, Juan es, ya lo hemos dicho, un celestino. Pero Unamuno se ha encariñado con don Juan, con este don Juan hechura suya, y así se advierte en numerosos detalles. Por ejemplo en el amor y respeto para con la niñez con que lo concibe. Pues aunque don Juan rehusa hacerse padre, ama sobre todo a los niños. Por eso dice desaciéndose de Inés en la primera escena: *Aparta. Mira que pasan... son niños... ¡Hay que respetarlos! No hay que hurgar en la malicia de su inocencia...*

Y más adelante, ya en el convento, adoctrina a los niños y los enseña suavemente con las frases poéticas que ya transcribimos.

Los otros caracteres de la obra son, ni que decir tiene, mucho menos importantes, pero están a pesar de todo, y dentro de su ser episódico, enérgicamente trazados. También en ellos se advierte la huella de su creador. Antonio, el médico psiquiatra, aunque sirve a Unamuno para burlarse de la ciencia, hace a las veces observaciones esclarecedoras; ya que representan en ocasiones a la opinión del propio don Miguel. Así, cuando habla de Juan y dice: *Aunque cínico ¡no! sino hipócrita de cinismo... lo finge... lo representa.* (Acto segundo, escena 5.<sup>a</sup>).

Bastante menos interesante es la figura de Benito. En cuanto a las víctimas de don Juan, ya analizamos el carácter de las dos en conjunto, así como los idénticos motivos de su amor al Burlador. Sin embargo, aun dentro de la galería de mujeres unamunescas, un tanto uniformes, a que pertenecen, cabe señalar una distinción. Inés responde al tipo resignado y paciente, más bien cándido y alocado, está en la línea—sin llegar a ese punto—de la Marina de *Amor y pedagogía*; mientras que a Elvira la podríamos colocar al lado de otras heroínas más activas muy frecuentes también en la producción de este autor: Julia Yáñez, Raquel, o la otra Elvira a la vez Dulcinea y Quijotesa de *Sombras de sueño*.

El Padre Teófilo, doña Petra y la pastora, ocupan, me parece, un esca!afón inferior en la jerarquía de los caracteres. Y eso que en el Padre Teófilo se hallan resonancias muy interesantes y sugerentes para la comprensión total de la farsa. Me refiero, concretamente, a la conversación que en el acto tercero sostiene con el hermano Juan y que es el medio empleado por Unamuno para abordar problemas tan importantes como el de la inmortalidad del alma y el del sentido de la vida. Pero en todos

ellos, en todos los personajes, notamos una falta absoluta de humanidad. En éstos más que en los de cualquier otro drama de Unamuno, se observa su contextura, guiñolesca. Hasta podríamos decir que se les ven los hilos con que el autor los mueve.

### Conclusión

A través de estos trece capítulos, hemos intentado dar una visión completa del teatro de Unamuno. Como se hacía constar al principio, esta parte de la producción unamuniana ha permanecido casi olvidada por los investigadores y críticos, en tanto se multiplican los estudios referentes a la novela, el ensayo o la poesía del autor. En realidad, salvo el completísimo prólogo de García Blanco a la edición de cuatro dramas de Unamuno; y un artículo de Fernando Lázaro en *Índice de Artes y Letras*, la bibliografía acerca del drama unamuniano se reduce a reseñas de los estrenos, y alguna alusión, de pasada, dentro de las obras de carácter general. Por eso he creído útil un trabajo, que por lo menos, resumiera la bibliografía dispersa y estudiara sistemáticamente una faceta tan poco conocida en la obra de D. Miguel de Unamuno.

El olvido que ha caído sobre el teatro unamunescos está, me parece, relativamente justificado; por más que siempre sea interesante cualquiera de las actividades literarias de una personalidad tan atrayente como el Rector de Salamanca. Sin embargo, son varias y poderosas las razones que contribuyen a oscurecer la fama de Unamuno dramaturgo.

En primer lugar, al mismo autor cabe parte de la culpa del olvido en que se tiene su teatro. Porque se empeñaba en que sus obras fueran antes representadas que editadas, y ello retrasaba grandemente su publicación, impidiéndola a veces, y es un hecho que los dramas sólo mediante la representación se logran plenamente, quedando por tanto, truncada gran parte de la dramaturgia de Unamuno.

Por otra parte, hay también razones internas, basadas en la propia estructura del drama unamuniano, que ayudan a su desconocimiento. Pues, indudablemente y al contrario de la opinión del autor aquí estudiado, la esencia de la obra dramática es muy otra que la de una producción destinada a la lectura. Y ciertamente la construcción de las piezas teatrales de Unamuno, deja bastante que desear.

La reiteración, la falta de acción externa, la torpeza del diálogo y el escaso interés que se concede al ambiente, son mucho más perdonables en la novela, por ejemplo que en el drama. En el cual la situación ha de entrar no sólo por los oídos, sino también por los ojos. Y la pasión, cualidad que para Unamuno lo era todo, y que, existe, desde luego, en este

teatro mucho más romántico de lo que pudiera parecer, se diluye, a veces, por culpa del descuido o de la torpeza con que está bosquejada una situación.

A pesar de todo ello, es interesantísimo el teatro unamuneco. No sólo, como he dicho antes, en cuanto perteneciente a este importante y contradictorio autor, sino también en sí mismo. Porque refleja de forma dramática los mismos problemas que tanto habían preocupado al autor, y que, mucho más bellamente habían sido plasmados en sus obras de otros géneros literarios.

Es además importante el teatro de D. Miguel, por lo que tiene de renovación, al menos intencional, de los viejos moldes caducos.



## BIBLIOGRAFIA UTILIZADA

## OBRAS DE CARÁCTER GENERAL

- Baroja, Ricardo: *Gente del 98*.  
 Díaz Plaja, Guillermo: *Modernismo frente a «98»*.  
 Fernández Almagro, Melchor: *En torno al 98*.  
 Laín Entralgo, Pedro: *La generación del 98*.  
 Valbuena Prat, Angel: *Historia de la Literatura Española*.  
 Valbuena Prat, Angel: *Historia del Teatro Español*.

## OBRAS SOBRE UNAMUNO

- Azaola: *Las Cinco batallas de Don Miguel de Unamuno contra la muerte*. En el tomo II de Los Cuadernos de la Cátedra «Miguel de Unamuno» de la Universidad de Salamanca.  
 Basave, Agustín: *Miguel de Unamuno y José Ortega y Gasset*.  
 Clavería, Carlos: *Temas de Unamuno*.  
 Esclasans, Agustín.—*Miguel de Unamuno*.  
 Marías, Julián: *Miguel de Unamuno*.  
 Marías, Julián: Prólogo a las *Obras selectas de Unamuno*, de la Editorial «Pléyade».  
 Maril Alberes, René: *Miguel de Unamuno*.  
 Oromí, P. Miguel: *El pensamiento filosófico de Miguel de Unamuno*.  
 Pitolllet, Camile: *Homenaje a Unamuno*, tomo II de los Cuadernos de la «Cátedra Miguel de Unamuno».  
 Ramís, Alonso: *Don Miguel de Unamuno, crisis y crítica*.

## TRABAJOS SOBRE TEATRO UNAMUNIANO

- «ABC»: *El teatro de Don Miguel de Unamuno, «Fedra» y un homenaje nacional*. Madrid, 17-IX-1931.  
 «ABC»: Reseña del estreno de *El Otro*. Madrid, 1-5XII-1932.  
 «Ahora»: Reseña del estreno de *El Otro*. Madrid, 15-XII-1932.  
 Armiñán, Luis de: *Tres cartas de Unamuno sobre teatro*. En «Domingo», 1939.  
 Casares, Julio: *Crítica efímera*. «Espasa Calpe», 1944.  
 Cejador, Julio: *Unamuno, dramático*. En «La Tribuna». Madrid, marzo-abril, 1928.

- Díaz Canedo, Enrique: *Todo un hombre*, novela escenificada por Julio de Hoyos, en «El Sol». Madrid, 20-XII-1925.
- Díaz Canedo, Enrique: *Un estreno de Unamuno*, en «El Sol», 20-XII-1930.
- Díaz Canedo, Enrique: Reseña del estreno de *El Otro*, en «El Sol» 15-XII-1932.
- Domenchina, Juan José: *Crónicas de Gerardo Rivera*. Madrid, Aguilar, 1925.
- «España», n.º 155, Madrid, 28-III-1918: *La Semana teatral, La «Fedra» de Unamuno*.
- Fernández Almagro, Melchor: «*Fedra*», *tragedia desnuda*, en «La Gaceta literaria», 15-III-1930.
- Fernández Flórez, Wenceslao: *El mundo de las comedias. Los dos mellizos*, en «Blanco y Negro», 25-XII-1932.
- García Blanco, Manuel: Prólogo a la edición *Teatro de Unamuno*, en la Editorial «Juventud», 1954.
- García Blanco, Manuel: *A propósito del drama «Soledad» de Unamuno*, en «Revista», n.º 84, XI, XII-1953.
- G. L.: *Teatro, «Soledad», de Unamuno, drama inédito*, en «Índice de Artes y Letras», n.º 68-69, 1953.
- «Ilustración española y americana, La»: *La «Fedra» de Unamuno en el Ateneo*. Madrid, 8-IV-1918.
- Lázaro, Fernando: *El teatro de Unamuno*, en «Índice de Artes y Letras», n.º 84-IX-1955.
- López Prudencio: «*El hermano Juan» de Miguel de Unamuno*, en «ABC», 25-XII-1939.
- Maravall, José Antonio: *Glosa a una lectura; Unamuno y Don Juan*, en «El Sol», 5-VII-1931.
- Marín Alcalde, Alberto: *El hermano Juan o El mundo es teatro, por Miguel de Unamuno*, en «Ahora», 7-XII-1934.
- Mesa, Enrique de: *Apostillas a la escena, capítulo Fedra y el drama histórico*.
- Macías Casanova: *Acontecimiento teatral*, en «La Ciudad», Las Palmas, 25-II-1909.
- «Noticias, Las»: Reseña de *Raquel*. 8-IX-1926.
- Obregón, Antonio de: *El Teatro Español Universitario*, en «Arriba», 2-II-1940.
- Pérez de Ayala, Ramón: *Ideas de Unamuno sobre teatro*, en «El Sol», 10-III-1918.
- munio*, en «Correo literario», n.º 71, 1-V-1953.
- munio*, en «Correo literario», n.º 71, 1-V-1953
- Salado, José Luis: *Acercas de la adaptación a escena de Todo un hombre*, en «La Voz», 4-III-1935.
- Salazar y Chapela: *Julio de Hoyos y «Todo un hombre»*, en «El Sol», 20-V-1931.
- Salinas, Pedro: *Un Don Juan de Unamuno*, en «Índice literario», n.º 8, octubre, 1934
- Salinas, Pedro: *Teatro de Unamuno*, en «Índice literario», n.º 1, enero, 1933.
- Tilgher, Adriano: *L'escena e la vita, Nuovi studi sul teatro contemporáneo*. Roma, 1925.
- «La Vanguardia», Barcelona: Reseña de *Raquel encadenada*, septiembre, 1926.

## OBRAS DE UNAMUNO

- Abel Sánchez*. Colección «Austral».
- Amor y Pedagogía*. Colección «Austral».
- De esto y aquello*, escritos unamunianos dispersos, recogidos por Manuel García Blanco. 4 tomos.
- Ensayos*. Editorial «Aguilar», 2 tomos.
- Fedra*, en el volumen «Teatro de Unamuno». Editorial «Juventud».
- Hermano Juan, El o El mundo es teatro*. Madrid, «Espasa Calpe, S. A.», 1934.
- Medea*, traducción de Séneca, en el volumen «Teatro de Unamuno», Editorial «Juventud».
- Niebla*. Colección «Austral».
- Otro. El*: Madrid, «Espasa Calpe, S. A.», 1932.
- Princesa Doña Lambra, La*: colección «El libro popular», n.º 24, Madrid, 17-VI-1913.
- Raquel encadenada*: en el volumen «Teatro de Unamuno» de la Editorial «Juventud».
- San Manuel Bueno, mártir y tres Historias más*: Colección «Austral».
- Sentimiento trágico de la vida, El*: Colección «Austral».
- Soledad*: en el volumen «Teatro de Unamuno», Editorial «Juventud».
- Sombras de sueño*: colección «El teatro moderno», n.º 237, 8-III-1930.
- Tía Tula, La*: Colección «Austral».
- Todo un hombre*: Escenificación de la novela dramática de Miguel de Unamuno, titulada *Nada menos que todo un hombre*, obra por Julio de Hoyos. Madrid. «Sociedad de Autores Españoles», 1925.
- Tres novelas ejemplares y un prólogo*: Colección «Austral».
- Venda, La*: Colección «El libro popular», n.º 24, Madrid, 17-VI-1913.

## OBRAS DE OTROS AUTORES

- Ibsen, Heinrick: *Obras completas*. Editorial «Aguilar».
- Pérez Galdós, Benito: *Obras completas*. Tomo (Teatro). Editorial «Aguilar».
- Pirandello, Luigi: *Difunto Matías Pascal, El*.
- Pirandello, Luigi: *Hombre, la bestia y la virtud, El*. Editorial «Sempere».
- Pirandello, Luigi: *Razón de los demás, La*. Editorial «Sempere».
- Pirandello, Luigi: *Sea todo para bien*. Editorial «Sempere».
- Pirandello, Luigi: *Seis personajes en busca de autor*, Editorial «Sempere».
- Pirandello, Luigi: *Vestir al desnudo*. Editorial «Sempere».