

UNAMUNO DRAMATURGO: UN TRAJE ESCÉNICO PARA UN TEATRO DESNUDO

Unamuno playwright: Scenic costumes for a naked theatre

Puerto GÓMEZ CORREDERA

Laboratoire de Recherches en Langues et Littératures Romanes, Etudes Basques et Espace Caraïbe de la Universidad de Pau y Pays de l'Adour
puerto.gomez@wanadoo.fr

RESUMEN: A lo largo del siglo xx, varios dramaturgos trataron de potenciar los mensajes de dos obras del teatro de Unamuno (*Fedra* y *El Otro*), «vistiendo» la desnudez del texto dramático gracias a modernas e innovadoras puestas en escena.

Palabras clave: teatro, *Fedra*, *El Otro*, representación.

ABSTRACT: During the twentieth century, some playwrights tried to emphasize the messages of two of Unamuno's plays (*Fedra* and *El Otro*), «dressing» the text's nudity thanks to moderns and innovatings productions.

Key words: theatre, *Fedra*, *El Otro*, performance.

Mientras que los ensayos, las novelas y la poesía de Unamuno han sido objeto de numerosos estudios, el teatro es una de las facetas menos conocidas de este autor. Este desinterés se justifica por ser considerado como un teatro de poca calidad, demasiado «esquelético»¹ y filosófico, y poco

1. ASZYK, U. «Miguel de Unamuno, teórico del teatro», *El teatro de Unamuno*, San Sebastián: Universidad de Deusto, 1987, p. 29.

«teatral»². Así pues nunca ha sido visto como un teatro para ser representado, sino para ser leído³.

Sin embargo, un estudio detallado del teatro de Unamuno me ha llevado a hacer dos constataciones. La primera es que los fallos imputados a su teatro no pueden ser debidos a su desconocimiento de las reglas teatrales, contrariamente a lo que afirmaron algunos críticos. Unamuno, por su formación y cultura, conocía el teatro de la época como lo demuestra su artículo «La regeneración del teatro español» escrito en 1898 y donde se puede encontrar ya el germen de la mayoría de los conceptos teatrales que más tarde intentó llevar a la práctica. A pesar de ser consciente de los gustos del público, no estaba de acuerdo con el tipo de teatro imperante al ser regido por el anquilosamiento del mundo teatral, por la mala formación de los actores, y por los intereses económicos. Así pues, Unamuno preconizaba una regeneración de éste a través de un cambio radical de las reglas teatrales impuestas hasta entonces. Eligió por lo tanto escribir un teatro experimental en el que la palabra ocupa el lugar primordial, único medio, según él, para mostrar el inconsciente, las pasiones y tormentos de los hombres sin máscaras, desnudando el alma humana de sus vestidos de apariencias y presentando la mente como escenario de todos los conflictos.

La segunda constatación es que tan sólo han sido tenidos en cuenta los aspectos textuales y filosóficos. Sin embargo, los últimos estudios de semiología teatral⁴ demuestran que la obra dramática ha de definirse como un todo que comprende a la vez el texto literario y el texto dramático. Las puestas en escenas son consideradas creaciones que completan la visión de la pieza teatral y pueden tener su parte de responsabilidad en el éxito o el fracaso de aquéllas. Aunque el texto pueda presentar deficiencias, la dimensión escénica puede compensarlas. La trama teatral del teatro unamuniano ofrece precisamente numerosas posibilidades escenográficas, así como una gran libertad a los actores, haciendo que cada puesta en escena sea un acontecimiento particular y único que ofrece una visión diferente de la pieza y aporta un ritmo y un alcance distinto a la obra: cada representación da vida plástica al texto teatral.

Para este artículo, me centraré en algunas puestas en escena que me han parecido interesantes de las estudiadas en mi tesis⁵ precisamente por el revestimiento

2. SENABRE, R. «Introducción», *O.C.*, III, Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1996, p. XII.

3. Así lo atestiguan los numerosos años que pasan entre la escritura de la obras teatrales y su representación, por ejemplo, *Fedra* fue escrita en 1910 y representada por primera vez en 1918 y *El Otro* fue escrita en 1926 y representada en 1932.

4. Veáanse: ANDERSON, Michael *et al.* *A Handbook of Contemporary Drama*; ELAM, Keir. *The Semiotics of Theatre*; GROTOWSKI, Jerzy. *Teatro de Laboratorio*; KOWZAN, Tadeusz. *Littérature et spectacle*; DE MARINIS, Marco. *Semiotica del teatro*; PAVIS, Patrice. *Problèmes de sémiologie théâtre*; y PIERCE, Charles Sanders, con su ingente obra pionera, recogida en *Collected Papers*.

5. *Fortune et Infortunes du théâtre d'Unamuno: péripéties et avatars de Fedra et El Otro*, defendida en la Universidad de Pau et des Pays de l'Adour (Francia) en mayo 2005.

que ofrecían al teatro desnudo de Unamuno. Para llevar a cabo esta demostración, me centraré en las piezas de *Fedra* y *El Otro*, ya que son las más representadas, en un período que comprende desde su estreno hasta el 2003, (20 representaciones de *Fedra* y 15 de *El Otro*) con lo cual se puede estudiar mejor su evolución⁶. Además, *Fedra*, en cuyo exordio expone su teoría teatral, es considerada su primera pieza de madurez, mientras que *El Otro* es juzgada como la obra más lograda. Por otra parte, estas dos piezas son complementarias desde un punto de vista temático, ya que son dos manifestaciones de la dualidad⁷. *Fedra* es la representación del desdoblamiento interno, mientras que *El Otro* propone además de éste, una representación externa del doble.

FEDRA

Es de destacar la fidelidad a los deseos del escritor de la primera puesta en escena de *Fedra*. Fue una representación privada llevada a cabo por Rivas Cherif el 28 de marzo de 1918 en el Ateneo de Madrid. La escueta desnudez del decorado prevista por Unamuno en el exordio —una habitación con una sábana blanca como fondo, una mesita y tres sillas—, Rivas Cherif la respetó casi al pie de la letra. La única traición es la utilización de una tela de color rojo en lugar de la tela de color blanco. De esta manera, conservando la simplicidad impuesta por Unamuno, Rivas Cherif contribuía a realzar el sentido interno de la pieza, ya que este color simboliza la pasión irresistible que arrastra a Fedra. Además este color contrastaba con el traje oscuro de la mayoría de los personajes, excepto Fedra quien llevaba un traje blanco que traducía el deseo de pureza, también expresado por Unamuno al introducir la sábana blanca de fondo. La única objeción que se puede hacer a esta puesta en escena es el hecho de proponer una interpretación más declamatoria que visual como imponían los preceptos teatrales de la época. Como consecuencia se ofrecía una representación que gustó a los intelectuales presentes, pero que hubiera tenido pocas posibilidades de alcanzar un éxito comercial.

Sin embargo, la puesta en escena más significativa es la llevada a cabo por Miguel Narros en 1957 en el salón-teatro del Círculo de Bellas Artes de Madrid con

6. Para el estudio de cada puesta en escena me basaré en elementos encontrados en el Museo Teatral de Almagro, en diversas bibliotecas, como la Biblioteca Nacional o la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, o en la Casa-Museo Unamuno de Salamanca en lo que concierne a las representaciones más antiguas y en entrevistas con los directores, como Javier Vidal y Jaroslaw Bielski, y videos en el caso de las más recientes, lo que hace que el tratamiento no sea siempre el mismo y dependa de la importancia de los datos obtenidos.

7. Juan Bargalló comenta que el tema de la dualidad o desdoblamiento «quizás no suponga más que una metáfora de esa antítesis o de esa oposición de contrarios, cada uno de los cuales encuentra en el otro su propio complemento», *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Sevilla: Alfar, 1994, p. 11.

la compañía Dido pequeño teatro⁸. Aunque Narros no respeta todos los deseos de Unamuno en cuanto a montaje, logra imprimir a la pieza, con gran eficacia, un toque vanguardista, poniendo de relieve la desnudez que necesita la obra para expresar plenamente su mensaje. Para ello, el director utiliza una cortina negra como fondo del decorado con el fin de realzar la soledad y la tragedia de los personajes. Además, la escena está dividida en tres secciones: por una parte, una plataforma principal en la que se desarrolla la tragedia; por otra parte, dos espacios laterales donde los personajes esperan su intervención, sentados en seis sillas cubiertas de una tela blanca. La separación entre los tres se consigue a través de una estructura de tubos metálicos que sugiere no sólo el encerramiento y aislamiento de los protagonistas, como una cárcel, sino que también muestra el interior del decorado y de los personajes. Para poner de relieve este espacio central, Narros introduce una plataforma tapizada en rojo. De esta manera, el director juega con los colores, ya que propone el blanco de las sillas «en sustitución de la sábana blanca colocada al fondo que pedía Unamuno y que simbolizarían para mí la intimidad del hogar⁹ y el rojo para simbolizar la pasión de Fedra, como lo hizo Rivas Cherif.

Gracias a los tres espacios escénicos, Narros mantiene siempre a todos los personajes en escena. En cuanto éstos terminaban sus diálogos, se iban a sentar en la sillas que les estaban reservadas. En el espacio lateral izquierdo, se sentaban Pedro, detrás Fedra, y más lejos Rosa, y en el derecho, Hipólito, después Marcelo y la última la ocupaba Eustaquia. Otras dos sillas destinadas a los personajes que entraban en escena se situaban en la plataforma central. De esta manera, los personajes mostraban no solamente su lado público, sino que el espectador veía sus reacciones fuera de escena, donde enseñaban su yo íntimo. Pedro, por ejemplo, sentado en la primera silla, cara al público, se levantaba cuando Fedra, en pleno diálogo con Eustaquia, citaba su nombre, como si hubiese oído lo que Fedra acababa de decir:

FEDRA. Respeto... respeto..., ¡qué triste, qué frío es eso del respeto! Cuando tengo que abrazar a Pedro veo en él, en sus ojos sobre todo, los de mi Hipólito..., son los mismos, y me hago la ilusión... [*Dura*.]¹⁰

EUSTAQUIA. ¡Calla!

[*Fedra explota con un gemido. Se sienta y sujeta sus sienes, que están a punto de saltar. Pedro se ha levantado y mira ahora la escena.*]¹¹

8. Dido Pequeño Teatro era una compañía teatral de ensayo que seguía la tradición de los teatros «de cámara», al estilo del *Mirlo Blanco*, *El cántaro roto* o *El club Anfístora*. Estaba constituida por un grupo de aficionados y algunos profesionales, deseosos de dar a conocer obras con fama de ser difíciles, para ofrecer una teatro diferente a un público minoritario.

9. NARROS, Miguel. Apuntes sobre el montaje de *Fedra* de don Miguel de Unamuno, *Primer Acto*, 1964, n.º 58, p. 36.

10. Entre corchetes, las acotaciones escritas por Narros.

11. NARROS, Miguel. Apuntes sobre el montaje de *Fedra* de don Miguel de Unamuno, *Primer Acto*, *op. cit.*, p. 42.

De esta manera, Pedro participa de la tortura que supone para Fedra su persona, como si su sola presencia o la sombra de ésta bastase para perturbar a Fedra.

Además, la posición que ocupa cada personaje es significativa. Por ejemplo, las sillas ocupadas por Pedro e Hipólito están situadas cada una a un lado de la plataforma central, poniendo de relieve el alejamiento existente entre ambos. Padre e hijo están situados al mismo nivel, ya que los dos tienen derecho al amor de Fedra, el primero por los lazos del matrimonio, el segundo por las leyes naturales.

El hecho de mantener los personajes en escena, junto con la estructura metálica realza el aislamiento, la soledad y la lucha que la pieza entraña. Todo ello se ve reforzado por un juego de luces complejo que según su intensidad y el hecho de que se centre sobre algunos personajes más que sobre otros, sirve para dirigir las miradas de los espectadores y poner de relieve los momentos cruciales de la pieza. Por ejemplo, en la última escena del segundo acto, Narros utiliza una luz directa, sin filtros para presentar el alma desnuda de Fedra:

[*van*] *disminuyendo poco a poco, sólo se ilumina la cara de Fedra.*]¹²

Se subraya la importancia de la palabra, ya que la luz se concentra en la cara del personaje. Además la intensidad disminuye, como la vida de Fedra: el final trágico se sugiere, como una premonición, cuando la luz se apaga poco a poco hasta la oscuridad total. Lo que pone de manifiesto, junto al silencio, la soledad de Fedra frente a la decisión final.

Narros propone acotaciones suplementarias en cuanto a los gestos, movimientos y accesorios de los personajes para mostrar más claramente sus relaciones. Por ejemplo, en la primera escena, para expresar la profunda relación que une a Fedra y a Eustaquia, Narros se vale de un ovillo de lana¹³ que aparece como una especie de cordón umbilical, impresión confirmada por las palabras de Eustaquia:

FEDRA. Nunca has querido hablarme de mi madre. [*Con lágrimas.*]

EUSTAQUIA. ¿No lo he sido, no lo soy para ti yo? [*Fedra deja caer el ovillo de lana al suelo. Se levanta y abraza a Eustaquia.*]

FEDRA. ¡Pero la otra, la que me llevé en sus entrañas...! ¡Qué fatídica niebla vela su memoria! ¿Por qué callas Eustaquia?¹⁴

12. *Idem*, p. 50.

13. El ovillo puede encerrar cierto simbolismo referido a Ariadna, la heroína minoica que ayudó a Teseo a salir del Laberinto del Minotauro, de igual manera que Eustaquia intenta ayudar a Fedra.

14. NARROS, Miguel. Apuntes sobre el montaje de *Fedra* de don Miguel de Unamuno, *Primer Acto*, *op. cit.*, pp. 41-42.

Contrariada al no obtener respuesta de Eustaquia, Fedra se aleja bruscamente y parece volver a su papel anterior al recoger el ovillo, volviendo a la relación ya establecida entre las dos mujeres:

EUSTAQUIA. (*Acariciándola*) Ten juicio, hija, ten juicio. ¿A qué viene esto ahora?

[*Se separa violentamente, recoge el ovillo de lana, se sienta, va a reanudar su labor, pero se detiene.*]¹⁵

Más tarde, Narros explota hábilmente el potencial de este símbolo, cuando Eustaquia persiste en su silencio y el cordón que las unía se rompe definitivamente. Esta ruptura marca también el fracaso de Eustaquia: no puede hacer que Fedra olvide sus ideas y su concepción del destino:

FEDRA. ... ¿No es aquí ama, la mano de la fatalidad o de la Providencia?

[*Eustaquia va a ella. Clavándole sus dedos en el brazo de Fedra.*]

EUSTAQUIA. Te veo en mal camino.

[*Mira a Eustaquia, acaricia la mano que la daña.*]

FEDRA. Lo malo, ama, el camino; pero una vez que se llega...

[*Le atenaza más fuerte el brazo. Fedra se escapa con gesto de dolor y rompe el hilo que las unía.*]¹⁶

Esta puesta en escena respetaba las ideas que Unamuno había expresado en su pieza de manera rigurosa y constituye uno de los mejores intentos por llevar esta obra a escena. De hecho podemos encontrar otras puestas en escena más tardías que no han hecho sino inspirarse en ésta: la representación de la Cazuela en 1974 mantiene de igual modo a todos los personajes sobre la escena. Ángel García Moreno, en 1973, hizo lo mismo y tradujo el espíritu de la estructura metálica en la utilización de trajes de malla metálica para mostrar el aislamiento de cada personaje, separados, incomunicados y prisioneros de sí mismos.

EL OTRO

Las primeras representaciones de esta pieza fueron la de Rivas Cherif en 1932 y la de Luis de Arata en 1934. Ambas puestas en escena utilizan un decorado más bien realista en el que podemos reconocer el interior de la casa. Sin embargo, estos son poco recargados para los gustos de la época. La primera utilizó un decorado de una gran expresividad, realizado por Salvador Bartolozzi destacando una composición lineal, con una casa en forma de embudo, lo que ponía de realce un ambiente opresivo. La segunda representación gozó de un éxito inesperado para una obra del escritor, ya que fue interpretada más de cincuenta veces, sin duda la pieza de

15. *Idem*, p. 41.

16. *Ibidem*.

Unamuno más representada en la época. Igual que en la anterior, se destacan las líneas rectas y un decorado frío, compuesto de paredes y un sillón imitando la piedra, para crear un ambiente sombrío y lúgubre. Además, para poner de relieve las oposiciones se recurre a la vestimenta, ya que Laura y Damiana llevan trajes de colores opuestos: blanco y negro.

Sin embargo, hay que destacar dos puestas en escena de corte vanguardista que sobresalen por ser de una gran fidelidad al espíritu unamuniano: la de Javier Vidal en 1986 y la de Jaroslaw Bielski en 1995. Aprovechando el maquillaje, los trajes, los juegos de luz, la música y los movimientos y gestos de los actores, ambos directores proponen puestas en escena simbólicas que conjugan desnudez y funcionalidad, sin perder de vista la importancia de la palabra, para poner de relieve la temática de la identidad y la alteridad, introduciendo juegos especulares.

Javier Vidal representa con el grupo Theja¹⁷ en el Ateneo de Caracas la obra de Miguel de Unamuno. Esta puesta en escena participa en un ciclo titulado «Cincuenta años después» y consigue un gran éxito de público y crítica, así como el premio al mejor director, al mejor actor principal y el premio municipal a la mejor producción teatral de ese año.

El director propone una escena bifrontal: tiene la forma de un triángulo isósceles cuyo mayor lado constituye el fondo de la escena. El público se reparte en los otros dos lados de manera simétrica. Pero el elemento más importante es el gran espejo colocado en el fondo de la escena, que la desdobra, y en el que por consiguiente el público se refleja también. De esta manera, la temática de la dualidad está presente permanentemente en escena. Los actores/personajes dialogan, a veces, a través del espejo, hablando al reflejo del otro personaje. Ama, por ejemplo, durante su monólogo que constituye el epílogo, se dirige al público a través del espejo.

Igualmente, respeta los deseos de desnudez de Unamuno, ya que la escena tan sólo consta de algunas sillas cubiertas de una tela blanca. De esta manera, Javier Vidal borra toda connotación de moda o de época, construyendo un espacio relativamente atemporal y universal.

Con los trajes, el director intenta subrayar la personalidad de cada personaje. Por ejemplo, para acentuar la oposición entre Laura y Damiana, la primera aparece vestida de manera tradicional: con un moño, vestido blanco y chal negro; mientras

17. Grupo teatral fundado en 1974 por José Simón Escalona para paliar la falta de alternativas tetrales estudiantiles. En 1975, con el reconocimiento de la crítica, el grupo se convierte en compañía estable y propone varios talleres de creación teatral. Desde su creación, la compañía no ha cesado de recibir numerosos premios que prueban la calidad de sus actividades a todos los niveles. La compañía agrupa dramaturgos, actores, directores y críticos que trabajan con el fin de proponer una estética que renueve los hábitos teatrales. Se interesan sobre todo por lo que llaman la «teoría del espejo» que Xiomara Moreno, miembro del grupo, explica en un fascículo descriptivo de sus actividades de la siguiente manera: «El actor debe trabajar frente a un espejo en el proceso de ensayos, debe estar frente al público como si se reflejara en él, cuidando todos los detalles para que el espectador, a su vez, sienta la irrealidad de su presencia.». Esto explica, sin lugar a dudas, el interés que mostraron ante la pieza teatral de Unamuno.

que la segunda se presenta con un aspecto más moderno y de mujer liberada: pelo corto, vestido, sombrero y guantes negros. Ama llevaba un vestido blanco que podría simbolizar la pureza, ya que el personaje representa la comprensión y el amor. Los hombres vestían trajes oscuros: don Juan un frac negro, Ernesto un traje negro y Otro una camisa blanca y un chaleco negro. Al utilizar tan sólo los colores blanco y negro, se expresa la dualidad en escena así como las oposiciones entre los personajes o en el interior de un mismo personaje, como es el caso de Otro.

De la misma manera, los movimientos y gestos refuerzan las actitudes de los personajes. Por ejemplo, en la segunda escena del segundo acto, Laura explica su encuentro con Otro, que sigue presente en la escena así como su reflejo, subrayando la dualidad del personaje. En el transcurso del diálogo, Javier Vidal indica que Laura debe apoyarse en el espejo, como si se interpusiese entre Otro y su doble, entre los dos gemelos:

LAURA. No sé, no supe, no quise saber cómo lo decidieron. Habían de separarse para siempre... Me casé con el que quedó.¹⁸

Además, Javier Vidal acompaña la pieza con un fondo musical que pone de relieve los momentos claves de la obra. Cada escena está marcada por una música de violoncelo que especifica su ritmo. Por ejemplo, el primer acto pasa de un ritmo *andante*, es decir con un *tempo* moderado, a *fuoco*, es decir, un ritmo rápido. Este ritmo cada vez más acelerado corresponde a la tensión generada por el descubrimiento del misterio en la última escena, cuando Otro lleva a Ernesto al sótano para hacerle descubrir el cadáver del otro. Para crear un ambiente lúgubre en esta escena, el director no duda en utilizar también la luz, ya que deja la escena a oscuras y tan sólo será iluminada por la luz de una vela.

Al inicio del tercer acto, una de las actrices canta, acompañada del violoncelo, «Triste España sin ventura» de Juan del Enzina, canción del Renacimiento. Se trata de un romance dedicado al príncipe Don Juan, hijo y heredero de los Reyes Católicos, muerto en 1497. Esta muerte trágica cambia el destino de España. Ciertos críticos asocian el texto a la Guerra Civil española, lo que coincide con las intenciones del director al construir la puesta en escena. La canción acompaña la escena mimada del tercer acto, proponiendo una visión de la lucha interior del personaje como metáfora de la España dividida y opuesta.

Javier Vidal ha modernizado el texto al suprimir ciertas réplicas que consideraba demasiado cultas o que juzgaba nocivas para la fluidez del texto. Por ejemplo, cuando considera que los elementos son demasiado repetitivos los elimina, como es el caso de las incesantes preguntas del final del segundo acto destinadas a investigar lo que ocurrió el día en el que Laura no se encontraba en casa.

Además ha transformado el epílogo, que es reducido a un monólogo de Ama que se queda sola en escena, siendo el único centro de atención. El monólogo se

18. UNAMUNO, Miguel de. *El Otro, Teatro Completo*, Madrid: Aguilar, 1959, pp. 811-812.

construye con las réplicas de los tres personajes previstos: Ama, don Juan, Ernesto. Ama explica la reacción de las mujeres, su deseo hacia Caín, y evoca el sufrimiento de Otro, a la vez verdugo y víctima. Al final habla del misterio, deseando que permanezca insoluble para que nos permita soñar.

Además ha incluido algunos versos del poema de Unamuno «Vendrá la noche» entre el segundo y el tercer acto, para realzar la tragedia con la oscuridad de la noche, símbolo de muerte y de misterio.

La iluminación es utilizada también para dar sentido y acompañar el texto. Por ejemplo, al final de la quinta escena del acto segundo, la luz cambia:

ERNESTO. Dejémosle con su conciencia. Y ahora (A DAMIANA) quédese señora, en esta nuestra casa, o la suya, y espere a que todo se aclare. Mas antes vengan conmigo a que les enseñe... el otro¹⁹.

Una luz enrarecida ilumina a Otro y a Ama que permanecen inmóviles, mientras que los otros van a descubrir el cadáver a la luz de las velas. De esta manera, la penumbra muestra el misterio que permanece y se marcan los dos grupos de personajes: los que pretenden iluminar y descubrir el misterio y aquellos que aceptan la existencia de éste y su carácter indescifrable.

A pesar de que no siga al pie de la letra los deseos y acotaciones de Unamuno, Javier Vidal respeta la desnudez deseada por el escritor. Construye una puesta en escena que rompe con los modelos realistas y tradicionales y ofrece una representación innovadora que juega con todos los elementos teatrales poniéndolos al servicio del texto.

En lo que concierne a la segunda puesta en escena, Jaroslaw Bielski representa la pieza de Unamuno del 2 al 12 de noviembre de 1995 en el teatro Olimpia durante el «Festival de Otoño», antes de comenzar una gira por la comunidad de Castilla León y Castilla La Mancha. Conocedor de la obra de Unamuno, respeta su deseo de una escena desnuda. En ella, tan sólo se encuentran tres estructuras metálicas rectangulares sobre ruedas cuyo interior gira para mostrarnos su cara opaca o un espejo. Estas estructuras son utilizadas hábilmente: pueden actuar como puertas para que los personajes entren y salgan; o al separarse, dejan huecos a través de los cuales los personajes se espían para realzar la atmósfera de misterio y de desconfianza. Por ejemplo, al final de la tercera escena del tercer acto, Ernesto pide explicaciones a Otro:

ERNESTO. ¡Bueno!, pues revienta de una vez y descárgate de ese peso²⁰.

Atraídos por la posibilidad de encontrar una explicación al misterio, Ama se coloca entre la estructura central y la de la izquierda y don Juan entre la estructura central y la de la derecha.

19. Versión de Javier Vidal, p. 19.

20. UNAMUNO, Miguel de. *El Otro, Teatro Completo, op. cit.*, p. 780.

Otras veces representan los diferentes «yoes» y su unión o separación. En la primera escena del tercer acto, las tres estructuras se presentan juntas mostrando su lado opaco. Otro los hace girar, uno a uno, convirtiéndolos en espejos que reflejan su imagen y que terminan separándose y ofreciendo un tríptico en el que Otro muestra sus tres «yoes». Los tres reflejos cercan y encierran a Otro situado en el centro de la escena.

Los gestos y movimientos de los personajes están estudiados para poner de manifiesto las alianzas o enemistades que surgen. Por ejemplo, en la cuarta escena del primer acto, Ernesto se sienta al lado de Otro para buscar su complicidad y establecer un clima de confianza situándose a la misma altura; o en la cuarta escena del segundo acto, después de una lucha por recuperar a Otro, cada mujer termina en un lado opuesto de la escena para marcar esa oposición.

Bielski se sirve de la iluminación para crear un ambiente de misterio desde el principio. La primera escena transcurre en la oscuridad casi total, ya que la única luz que brilla en escena procede de las velas que llevan Ernesto y don Juan. De esta manera el director subraya la oscuridad en la que se encuentran los personajes con respecto al misterio que reina en la casa.

Los juegos de luz sirven igualmente para crear ambientes de intimidad. Por ejemplo en el segundo acto, cuando Laura cuenta a Ernesto su encuentro con los dos hermanos y la lucha que se estableció entre ellos por su amor, la luz baja de intensidad y un foco de luz ilumina la parte central de la escena, estableciendo un espacio cerrado que corresponde con la intimidad que requieren las confidencias de Laura.

Bielski construye espacios diferentes sin necesidad de utilizar decorado valiéndose de efectos luminosos. Por ejemplo cuando Ernesto y Otro bajan al sótano a ver el cadáver, reina la penumbra, ellos desaparecen por la izquierda y un débil foco de luz alumbra a Laura y a Ama, inquietas, quienes aparecen por la derecha manteniéndose fuera de la escena. Cuando Otro y Ernesto vuelven para abrirles la puerta de la habitación, otro foco de luz los ilumina. Una vez abierta la puerta, estos dos espacios no se justifican y la luz principal se alumbra apagándose las laterales.

Un elemento muy interesante y puesto de relieve por Jaroslaw Bielski son los trajes, para expresar visualmente la personalidad de cada personaje. Así por ejemplo, Laura y Damiana llevan trajes diferentes según el espectador va descubriendo elementos nuevos de sus personalidades. Al principio, Laura lleva un vestido con numerosos volantes que le da un aire inocente, de niña. Pero en el tercer acto, lo cambia por un vestido corto y provocador, ya que su objetivo es conquistar a Otro. Damiana, sin embargo, lleva un vestido rojo y de amplios pliegues que muestra su carácter provocativo desde el principio y su deseo de llamar la atención. En la escena de seducción del tercer acto, de su vestido saldrá una cola, como la de un pavo real que quiere mostrar su fuerza y su poder.

El director se vale también de una percusión metálica para realzar el sentido interno de la pieza. Por una parte, la percusión se intensifica para poner de relieve ciertas palabras como «otro» con el fin de construir un ambiente misterioso y extraño. Por otra parte, ésta sirve igualmente para expresar la lucha interior de Otro. Por ejemplo, cuando éste entra por primera vez en escena, los sonidos metálicos sirven para reforzar la impresión de locura del personaje y su lucha interior. Por eso, su percusión desaparece con la muerte de Otro, ya que en cierta manera, representaba su conciencia. Así en la séptima escena del tercer acto, cuando se debería oír el cuerpo de Otro caer sin vida, según la acotación escénica de la versión de Unamuno, Jaroslaw elige hacer desaparecer todos los espejos de la escena, haciendo aparecer a Otro que se ocultaba detrás, así como una luz que revele la presencia del percusionista al fondo de la escena.

Jaroslaw Bielski construye una puesta en escena en la que dominan la desnudez de decorados y el actor es el único vehículo de vida en escena, conceptos muy cercanos a la propia concepción teatral de Unamuno.

En definitiva, estas puestas en escena demuestran que la dramaturgia de Unamuno sí es teatro, que ofrece posibilidades e interpretaciones escénicas diferentes, pero igualmente válidas y que lleva un mensaje todavía actual. Hoy en día, se sigue reclamando un teatro verdadero que se aleje del teatro entendido como pura diversión, ya que en una época en la que se pierden las referencias, la identidad está de nuevo en el centro de nuestras preocupaciones. Unamuno y sus teorías siguen vigentes:

Sé que no es fácil mantenerse al margen de las tendencias más comerciales, pero si verdaderamente queremos que nuestro teatro perdure, que nos trascienda, que siga teniendo validez para otras generaciones, es forzoso arriesgarse, buscar nuevos registros, proponer siempre la interrogación y la incertidumbre como formas de acercarse a la realidad...

Porque sólo así favoreceremos la creación de un público lúcido, crítico, pensante, capaz de resistir la tendencia hacia el adormecimiento y la pasividad. Porque sólo así la palabra seguirá siendo «un arma cargada de futuro»²¹.

Hombres de escena como César Oliva y Jaroslaw Bielski han defendido la idea de que el fracaso del escritor como dramaturgo se debe en parte a que las puestas en escena no han sabido poner de realce el mensaje que las piezas contenían²²:

Cuando unas cuantas gentes de teatro nos enfrentamos ante la imposibilidad de representar coherentemente a Unamuno siguiendo los recursos instrumentales

21. MORALES, Gracia. Hacer teatro hoy. España el difícil equilibrio, *Revista teatro/celcit*, 2003, n.º 24.

22. «Quizás hubiera necesitado una expresión escénica más adecuada, un director como Copeau, para poder haber sacado de él las posibilidades que la lectura reduce a una especie de monólogo continuado», OLIVA, César. *Teatro español del siglo XX*, Madrid: Síntesis, 2002, p. 86.

heredados de nuestra tradición escénica, descubrimos pura y simplemente que la 'incapacidad técnica' era nuestra, no del poeta²³.

A pesar de estos intentos para que la obra teatral unamuniana no sea sepultada, ninguno ha obtenido la repercusión necesaria para cambiar los tópicos en torno a este teatro. Sin embargo, el teatro contemporáneo debe un gran tributo tanto a los textos de Unamuno como a los de otros grandes olvidados —Azorín, por ejemplo—, y debería considerar que forman parte del panorama teatral español. En efecto, gracias a estos autores y a sus piezas teatrales vanguardistas, se ha abierto el camino a escritores como Lorca, que a su vez han intentado revelar las pulsiones del ser con obras como *El Público*, también calificada de *irrepresentable* en su tiempo. No eran tentativas aisladas, sino que se enmarcaban en un movimiento mucho mayor a nivel europeo. De hecho podemos encontrar las mismas intenciones escénicas de Unamuno en el teatro de otros autores europeos de la época que han alcanzado el reconocimiento público, como es el caso de Copeau y de sus innovaciones en el Vieux-Colombier, o más tarde del teatro de Grotowski y de su concepción de teatro pobre.

23. FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel. Andrés Franco y su «Teatro de Unamuno», *Ínsula*, mars 1973, n.º 316.