

EL TEATRO DE UNAMUNO

EL TEATRO EN LA OBRA UNAMUNIANA

Ha discernido Jean Paul Sartre, con la sagacidad que le caracteriza cuando de temas literarios trata, un rasgo diferencial entre los que vaga e imprecisamente podemos llamar escritores tradicionales y los contemporáneos. Es, a saber, un cambio total de postura ante el mundo como fuente de literatura. Frente al escritor tradicional que escribe desde el reposo absoluto, como un cronista de los hechos humanos, el escritor moderno escribe desde una situación, embarcado en ella como protagonista, junto a otros millares y aun millones de protagonistas: todos los hombres, en definitiva.

Quizá hallemos en esto la clave de los arrebatos que levanta la obra de Miguel de Unamuno en nuestro momento. Es un escritor embarcado junto con nosotros, quizá el único escritor español contemporáneo que realiza este viaje. Escribe desde una situación que es la *nuestra*. Y ello hace que, de una parte, se discutan sus soluciones y, de otra, que la joven literatura del mundo lo admire como maestro y precursor.

El hecho de tener al escritor tan atosigadoramente cerca de nosotros nos impide movernos con tranquilidad, con impavidez, entre los escritos de don Miguel. El hombre está siempre entre líneas. Por otro lado, al natural desasosiego que cualquier lector experimenta ante casi todas sus páginas, el crítico añade el descubrimiento de continuadas infracciones de los que él juzga sólidos y respetables principios literarios. Y ante esas infracciones, el crítico no tiene más remedio que preguntarse si los cánones que juzga tan firmemente asentados no son otra cosa que costras sedimentadas en su espíritu por la rutina.

En suma, los problemas especialísimos que la obra de Unamuno plantea al crítico son estos dos:

1.º Las cuestiones ideológicas, que le afectan en cuanto hombre, en cuanto prójimo de Unamuno; y

2.º Las cuestiones de índole literaria, de mera técnica, en las que el genial escritor se movió de modo enteramente personal.

Los problemas son siempre los mismos, cualquiera que sea el sector de la obra unamuniana ante el cual nos situemos. En todos ellos el crítico no tiene más remedio que habérselas con un hombre antes que con un escritor, y con un extraordinario escritor, que ejerce el más noble de los atributos del hombre: la libertad. Caso, pues, de singular dificultad dentro de la literatura española. Escritores que se hayan nutrido literariamente de sus peculiares problemas ha habido otros muchos: ahí están Lope y casi todos los románticos. Podemos juzgarlos serenamente porque sus problemas son suyos, de ellos, no nuestros. Pero Unamuno—como Cervantes—se muestra de otro modo, porque en sus páginas reconocemos, dolorosamente abiertas, las cuestiones que, mejor o peor resueltas, tenemos todas encapsuladas en el fondo de la conciencia.

Unamuno—Julían Mariás lo ha mostrado palmariamente—es un filósofo por vía indirecta. Queremos decir con ello que sus obras no se acomodan a lo que canónicamente llamamos «tratados de filosofía». Son, por el contrario, novelas, dramas, poesías, breves ensayos... Pero el tema central de todas ellas es de preclara naturaleza metafísica: cuál es el sentido de nuestro vivir; o, dicho de otro modo, qué hay detrás de nuestro vivir, qué aguarda al hombre en los umbrales de la muerte. El centro de gravedad, exclusivo casi, de la obra de Unamuno es el hombre.

Ello determina en sus novelas la ausencia absoluta de paisaje. Todo lo que no sea acción y comportamiento humanos carece de interés para él. Cuando su gusto lo lleva a cultivar el género literario del paisaje, escribe libros especialmente dedicados a esta materia. Así, sus *Andanzas y visiones españolas*, o *Por tierras de Portugal y de España*. Se trata, pues, de un método filosófico enteramente personal. El problema no se nos ex-

pone con actitud refleja, sino de modo intuitivo e inmediato. No se nos dice cómo vive el hombre ni cuál es su dolor o ha de ser su moral, sino que Unamuno nos muestra al hombre viviendo, sufriendo y obrando. Habremos de ver más adelante la importancia que esto posee para comprender la concepción unamuniana de los entes de ficción, de los personajes literarios.

· Dos géneros literarios dan plena satisfacción a este método de don Miguel; no hay que decir que son la novela y el drama. En ellos, la vida de los personajes se desarrolla con una dialéctica individual, tanto más típica y caracterizada cuanto mayor haya sido el acierto de su creador. Y aun, entre la novela y el drama, no cabe duda de que este último aventaja al primero en sus posibilidades de mostrarnos a hombres y mujeres consumiendo su vida, por cuanto elimina la lectura, inevitable intermediaria entre los personajes y la persona. Por ello, Unamuno cultivó el teatro con entusiasmo. Con más entusiasmo y amor que asiduidad, ya que una vez tras otra fracasó en sus intentos de llevar sus dramas al escenario, y, cuando los llevó, ganaron para él lauros más que éxitos duraderos, esos éxitos que don Miguel necesitaba en su prosaica lucha cotidiana. Y es que él no quiso doblegarse a los caprichos de público y comediantes, como veremos, más que hasta el justo límite que le toleraban sus propias convicciones.

Haremos, en primer lugar, una breve reseña de las obras dramáticas de Unamuno, para entrar después en el análisis de las principales.

RESEÑA HISTÓRICA

El primero de sus dramas, escrito en 1898, es el titulado *La esfinge*, que fué estrenado nada menos que once años más tarde, en Las Palmas de Gran Canaria. En 1899 da fin a otro drama, *La venda*, repetidamente editado, pero seguramente nunca representado. La primera de estas obras le fué entregada al actor Emilio Thuiller, y la segunda, a la compañía Guerrero-Mendoza. En cartas a sus amigos, recientemente exhumadas por mi colega el doctor García Blanco, escritas en 1898 y 1899, les expresa su esperanza de que sean estrenadas muy pronto. Sus es-

peranzas fueron vanas y, probablemente desalentado, abandonó por algunos años la literatura dramática.

Pero en 1910, Unamuno vuelve a sentir el aguijón del teatro. Ha publicado ya libros importantes, como sus dos obras paisajistas antes citadas, la *Vida de Don Quijote y Sancho*, *Paz en la guerra*, *Amor y pedagogía*, etc. Su nombre figura en la primera línea de la literatura nacional y, desde su puesto privilegiado, pone de nuevo sitio al escenario, con esperanzas fundadas de que se le rinda. En ese año, en 1910, escribe a un su amigo: «Pero en lo que me he metido de hoz y coz es en el teatro. En el Español tienen, además de *La esfinge*, otro drama en un acto, *La venda*, y en Lara una pieza cómica: *La princesa doña Lambra*. Tengo otra terminada, *La difunta*, y ahora trabajo en un drama y una pieza.» Y añade: «Confío mucho en el éxito de *La princesa doña Lambra*.» Ni que decir tiene que esta obra no fué estrenada nunca. Sí lo fué, en cambio, y con mediano éxito, *La difunta*.

Por aquellos años escribe también *El de la de López*. Sainete que tampoco pasó por la incertidumbre del estreno.

Estas tres obras, compuestas por la misma época—*La princesa doña Lambra*, *La difunta* y *El de la de López*—poseen carácter cómico. En una carta dice el autor: «Estoy en vena de cómico, pero de un cómico sangriento y cínico. Acaso sea ante todo un escritor humorístico.» Pero, no. Unamuno no es ante todo, ni siquiera en segundo grado, un escritor cómico. Hablan quienes le trataron, de su incorregible interés por los menudos dramas cotidianos de Salamanca. Conocía a sus convecinos y se apasionaba por todas las incidencias de sus vidas. Una de ellas le inspiró su sainete *La difunta*, que es la tragicomedia de un viudo que se casa con la cocinera. Pero Unamuno no quedaba en un chismoso urbano, ni en un cronista local, ni siquiera en un sainetero: el espectáculo de sus conciudadanos le interesaba en cuanto rebullir de vida, en cuanto vida de hombres haciéndose, desarrollándose. El hecho concreto, pintoresco o insignificante, dramático o banal, trascendía en su mente a magnitudes superiores. Por eso, quizá dándose cuenta de ello, abandonó para siempre aquel camino. Y el mismo año de 1910 pone las manos sobre la primera de sus obras importantes: una tragedia,

Fedra, con el tema clásico de Eurípides y Racine, que tampoco fué representada hasta cinco años más tarde, y no en un teatro comercial, sino en el Ateneo madrileño. Por fin, en 1924, al amparo de la popularidad que había proporcionado a su autor el destierro a Fuerteventura, fué representada *Fedra* en un teatro madrileño, con éxito notable, aunque efímero.

La última de las obras escritas en este período de asedio al teatro, comprendido entre 1910 y 1912, es *El pasado que vuelve*, estrenada unos diez años después de su redacción.

Nueva época de desaliento. Unamuno ve que aquellas obras, en las que tanto empeño puso, se representan muy de tarde en tarde, sin que logren dar la chispa que prenda el éxito popular. Se resigna y abandona la empresa. Pero de nuevo, hacia 1920, otra intentona. Es la época de su plenitud; ha pasado ya de los cincuenta y cinco años; ha publicado *El sentimiento trágico de la vida*, *Abel Sánchez* y *Niebla*. En carta al gran crítico mejicano Alfonso Reyes, le comunica: «Planeadas sólo tengo cosas de teatro, pero se me ha metido en la cabeza que sean representadas antes que impresás. Seis obras dramáticas llevo producidas, y apenas si he logrado que las pueda juzgar el público de teatro. Otras dos las reduje a novela. Y tengo dos más en el telar.» La obra con que Unamuno se disponía a romper el cerco del teatro era *Soledad*, drama que fué representado por primera vez ante el público, y en representación única, en 1953. Otro gran drama, *Raquel*, escrito en 1921, se estrenó en 1926.

Después de este fracasado tercer intento, don Miguel aún tuvo fuerzas para un último, que realizó durante su añorante permanencia en Hendaya, en 1927.

Tres obras dramáticas compuso entonces: *Sombras de sueño*, estrenada en 1930; *El otro*, que fué llevada a la escena por Enrique Borrás y Margarita Xirgu, en 1932, y, por último, *El hermano Juan*, representada en 1934.

La tarea dramática de don Miguel de Unamuno, que había iniciado su plenitud con una obra de abolengo clásico, *Fedra*, se cierra armoniosamente con su traducción de la *Medea*, de Séneca, representada en Mérida, en 1933, por los actores ahora mismo citados. Esta traducción no entrará en nuestro análisis, así como tampoco la adaptación que de su novela *Nada menos que*

todo un hombre hizo Julio de Hoyos, repudiada por el propio Unamuno.

DESCARNAMIENTO TRÁGICO Y ACCIÓN UNIPERSONAL

Para hacer eficaz esta exposición, que sólo tiene por objeto ofrecer una visión somera de las cuestiones técnicas y temáticas del teatro de Unamuno, debo limitarme a unas pocas obras, las principales, y debo imponerme un orden. Será precisamente éste: aludiremos primero al estilo dramático del gran escritor, y después a los elementos y temas con que nutre sus obras.

En el prólogo de una de sus novelas justifica la ausencia en ellas de todo elemento de relleno. «Y es—explica—que creo que dando el espíritu de la carne, del hueso, de la roca, del agua, de la nube, de todo lo demás visible, se da la verdadera e íntima realidad, dejándole al lector que la revista en su fantasía.» Esta opinión sirve *mutatis mutandis* para explicar esa impresión de descarnamiento que nos dan sus obras dramáticas. Compone Unamuno dramas esqueléticos, puras líneas que definen y desarrollan el problema, sin que jamás se preocupe de vestirlos de carne para hacerlos familiares al espectador, para captar su confianza, para darles, en suma, verosimilitud existencial. Dan la impresión siempre de que su arquitecto ha hecho el primero y sustancial esfuerzo para crear la armazón, la estructura, pero que se ha quedado en ello. No se ha cuidado de dar al edificio el revestimiento exterior, que nos hace admitirlo por conclusivo y normal.

Que esto es una actitud estética, que obedece a un propósito deliberado y no a una inconsciente torpeza, nos lo confiesa el mismo Unamuno, el cual, en un breve discurso pronunciado en 1918, declaraba: «Dentro de la tragedia... he tendido, acaso por mi profesional familiaridad con los trágicos griegos, a la mayor desnudez posible, suprimiendo todo episodio de pura diversión, todo personaje de mero adorno, toda escena de mera transición o divertimento. Los personajes están reducidos, con una economía que quiere ser artística, al mínimo posible, y el desarrollo de la acción, resultado del choque de pasiones, va por la línea más corta posible.»

Este absoluto descarnamiento, unido al apasionado vivir del autor dentro de sus obras, da a los personajes unamunescos un rasgo singular, seguramente el primero y de más bulto que aparece ante el lector o espectador. En efecto, Unamuno carga el acento de la acción sobre uno de sus personajes, al que suele animar con un pedazo de su propio espíritu. Esto, en sí, es admirable y abona la sinceridad de este teatro. Pero tan formidable carga espiritual en uno de los personajes hace que los demás se resientan de levedad. Son éstos, unas veces, una simple apoyatura sentimental del protagonista. Otras, desustanciados opugnadores, simples obstáculos colocados en el camino del personaje principal, sin alma propia. Ello comunica al conjunto un aire de ejercicio dialéctico, con lo cual, el verdadero drama, el drama que en la definición de Voltaire es un combate, parece desvanecerse por la manifiesta superioridad de uno de los combatientes.

Hay un personaje en el drama *Soledad*, un escritor teatral, que parece resumir los anhelos estéticos de su autor. Dicho personaje, Agustín, sostiene con Enrique, crítico teatral, el siguiente diálogo:

ENRIQUE.—Tiene usted, don Agustín, una idea del arte que le va a enloquecer.

AGUSTÍN.—Quiero hacer algo que reviente, que rebase de la escena.

ENRIQUE.—Que 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...

ENRIQUE.—Pues lo parece...

AGUSTÍN.—No, sino para...

ENRIQUE.—Para el público...

AGUSTÍN.—Tampoco, sino para el alma de cada uno de los espectadores que la tenga.

ENRIQUE.—Usted quiere pintar la salida del sol de manera que tapando todas las ventanas del aposento, o a media noche cerrada, el sol pintado alumbre como el del alba... El arte tiene sus límites, que usted quiere romper, y crear como Dios.

En efecto, si no una actitud divina, sí una actitud adánica,

de primer hombre, de inventor, es la adoptada por Unamuno. Y además de inventor-titán, que pretende nada menos que el espectador vea el sol en escena, sin mostrarle la luz. Teatro para el alma, como define ese personaje de *Soledad*, sólo para el alma, sin conceder el menor lugar a los sentidos; a veces ni siquiera a la lógica. La impresión que ello produce es de torpeza y desaliño. Falsa impresión, como ahora sabemos, porque todo es propósito deliberado del autor.

De ahí que la contemplación de los dramas unamunianos su pongan para el espectador dos dificultades a la vez:

Una, la inherente a un tema siempre al vivo, y al que el alma ha de dedicar todas sus potencias, sin ningún alivio sensorial.

Y otra dificultad superior: la de dar por buena la estética dramática de don Miguel, lo cual supone la renuncia a los hábitos de espectador o de lector de teatro.

Ello nos explica esa permanente lucha de Unamuno en busca del éxito que nunca alcanzó. Y hasta el descuido en que la crítica profesional tiene su teatro, considerándolo menos digno de su atención.

VEROSIMILITUD TÉCNICA

Comprenderemos el esquematismo descarnado y violento del teatro unamuniano con algunos ejemplos.

Una de las dificultades técnicas mayores para el autor teatral es la justificación verosímil del movimiento de los personajes, el lograr que, con motivos plausibles, tales y cuales personajes convengan en la escena, en un momento dado. Y, naturalmente, que esa escena se disuelva razonablemente, para dejar paso a la siguiente, que ha de ser tan congruente como la anterior. Unamuno resuelve el problema por vía directa, sin disimulos ni concesiones a la verosimilitud. He aquí, por ejemplo, en su drama *El hermano Juan*, a Don Juan con Inés. Están en un paseo, desarrollando su diálogo. Pero el autor necesita a Benito, enamorado de Inés, para que intente librarla de los presuntos encantamientos del seductor. Sin ninguna justificación, que no sea la nuda y pura dialéctica dramática, Benito sale a escena. Don Juan se limita decir:

—El... aquí..., ¿cómo? ¡Mírale! ¡Ni por escotillón! ¡Pasillo de magia! ¡Alerta, pues!

Falta el cuarto personaje del drama. Es ahora Elvira, enamorada de Don Juan, que quiere arrancarle de los amorosos encantos de Inés. Allí llega al paseo, convertido en centro de todas las coincidencias. Los cuatro individuos se increpan duramente: las dos mujeres adoran a Don Juan y se odian entre sí. Es el momento menos adecuado para que ninguna de las dos abandone el campo. De pronto, impensadamente, Inés ordena a Benito: *Vámonos*.

Y allá se van, dejando que Elvira complete la seducción, porque, sencillamente, así le convenía al dramaturgo.

EL MONÓLOGO Y EL DIÁLOGO

Otra de las primordiales dificultades de orden técnico que Unamuno resuelve de modo personal es el diálogo. Veámoslo rápidamente. El teatro realista decimonónico impuso como único procedimiento para que los espectadores conocieran los sucesos no acontecidos en la escena, pero necesarios para el desarrollo del drama, la presencia del *confidente*. Es éste un personaje que se hace de nuevas, y al que su interlocutor informa, informando así de paso al público. Los escritores «puros», es decir, los no claudicantes, los que han querido dejar en el teatro una huella personal, han rehusado siempre el *confidente*, como recurso falso y antiartístico, y han tratado de restaurar el procedimiento clásico del monólogo. Puede recordarse, por ejemplo, la defensa del monólogo que hizo Antonio Machado, denunciando como inhábil la presencia del confidente. O bien, el sistemático empleo del monólogo que hacen Gómez de la Serna o García Lorca en sus obras dramáticas. Unamuno también se acogió a este antiguo sistema. Hablando de sus dramas escribe: «Si hay monólogos, como en el antiguo arte clásico los había, es porque ahorran largos rodeos y son de una verdad íntima mucho mayor que la de éstos.»

Refiriéndose al diálogo, en general, señala don Miguel cómo le molesta el empleo del verso—a pesar de que, en su juventud, había escrito una farsa, *La princesa doña Lambra*, en prosa rí-

mica—, apto sólo «para que los recite, declame o canturree cualquier actor o actriz de voz agradable y de tonillo cosquilleador o adormecedor de oídos». El, por el contrario, se propone hacer que sus criaturas hablen con desnudez, sin adorno. Este ha sido el ideal de muchos escritores dramáticos, y han pretendido acercarse a él haciendo que los personajes se expresen con el lenguaje común culto hablado en medios de cierto nivel intelectual.

No es ésta la solución de Unamuno, que no se ha molestado tampoco—o deliberadamente no ha accedido a ello—en someter su diálogo a ninguna concesión. El estilo de Unamuno en el teatro es perfectamente homogéneo con su estilo de narrador o ensayista. Así, la misma reciedumbre y arritmia en la frase. O el mismo gusto por las voces populares con sabor de terruño y preñadas de significación. De este modo hablan algunos de sus personajes, pertenecientes a clases sociales distinguidas:

—Yo te cantaré, yo te brezaré para dormirte...

—Tú serás el arado y yo llevaré la mancera...

—Está ya pintiguando, vendrá el calabobos y no quiero pescar un reuma... Como el campo está a la intemperie, que dijo el zamorano...

—Y él andará contigo, juntitos, en esas mismas lenguas sucias... ¡Qué ricura!

—Cuanto más me pisen, más me erguiré... ¡arrecha!

Cualquiera reconocerá también en sus obras dramáticas la conocida afición de Unamuno a la distorsión de las palabras para hacerlas significar más, para apurar su jugo:

—Pero la tierra no es patria, la tierra es *matria*, *matria* como tú, Soledad de mi vida, *matria*, madre, madre.

O a los juegos de palabras, aun en momentos de tensión dramática. Así, en el ápice de un diálogo idílico entre Don Juan y su amada Inés, dice el galán:

JUAN.—No voy; me paseo; la vereda me retiene... faldeando el monte de la vida... y rehuyo los atajos, que son trabajosos.

INÉS.—Así no podemos seguir...

JUAN.—(Introduciendo su mano, como un peine, por la melena de Inés.) ¡Qué frescura!

INÉS.—¡La tuya!

JUAN.—Qué frescor!

Y junto a esto, continuadas antítesis paradójicas:

—Tomás es de la familia; no es un criado cualquiera... Mejor nosotros sus criados porque él nos cría.

Entiéndase bien que estos ejemplos no se han espigado con lupa en los dramas de Unamuno, sino que se dan tan sólo como muestra de la riquísima cosecha que puede recogerse con sólo abrirlos por cualquiera de sus páginas. Quizá desde Quevedo no haya habido otro más penetrante conocedor de todos los recovecos de nuestro idioma que Unamuno. Y tampoco ningún otro—dejando aparte los místicos—que haya tenido un contenido mental que desbordara los límites expresivos de la lengua. De ahí el que Unamuno y Quevedo sean nuestros dos más grandes conceptistas, porque el conceptismo no es otra cosa que un prefiar las palabras de significado, en dramática lucha con ellas.

Pero quizá don Miguel no usó con tiento en el teatro de esos recursos idiomáticos, que tanto contribuyen a alejar el drama del ingenuo y apacible público.

CLÍMAX SOSTENIDO

Un último rasgo estilístico hemos de señalar en el teatro unamuniano, específicamente suyo. Como ya hemos apuntado, y aún tendremos ocasión de repetir, estos dramas se desarrollan en una constante y violenta tensión emocional, lo cual supone una considerable dificultad para la elaboración del diálogo. Y Unamuno—al menos, así lo creemos—no acertó a resolverla de manera acertada.

En efecto, se le ofrecía la solución normal de refrenar la expresión de las emociones, en el desarrollo de los actos, para darles rienda suelta en un momento de clímax, de ápice emotivo. Pero Unamuno, por un convencimiento coherente con su concepción total del drama, deja que sus personajes se desboquen desde el principio, hablando con frases entrecortadas, y empleando con profusión abrumadora exclamaciones e interrogaciones exclamativas. Para ejemplo, bastaría leer cualquier página del teatro unamuniano. He aquí una, al azar:

JUAN.—¿Qué es esto, Benito? ¿Ahora salimos con éstas? ¿Remoloneas? Arrímate. La mano... Daca la mano de hermano... ¿Me perdonas?

BENITO.—¡Perdonado!

JUAN.—¿Y tú, Inés, tú? ¡Trae la tuya!... ¿Qué, me la rehusas? ¿Se la niegas al que va a zarpar al viaje sin retorno? ¿No quieres dejarme morir en paz? ¿Quieres condenarme a eterno suplicio?

INÉS.—¿Es qué sigue la comedia, farandulero?

JUAN.—No, es que principia su fin. ¿Comedia a estas honduras? ¡Por amor de Dios, mujer!

INÉS.—¡No le invoques, perjuró!

JUAN.—Pues por amor mío... Si es que me quisiste, si es que aún me quieres... ¿Me quieres? Di, ¿me quieres todavía? ¡Inés..., Inés..., Inés!

INÉS.—¡Juan!

JUAN.—¡Ya me reconociste! ¡Trae la mano! ¿La habrías sabido reconocer si la hubieras visto aislada, separada del tronco de que forma parte? Si tu Inés hubiera venido velada, ¿la habrías reconocido por la mano sola? ¿Conoces su mano? ¡Responde, hombre!

BENITO.—¡Sí, la conozco!

JUAN.—Así, desnuda y escotera y ensenta, sin amuleto ni sortilegio ni sortija alguna, sin otra prenda, ¿la conoces? ¿Como si fuese otro espejo del alma?

Habrà podido percibirse en este ejemplo esa prosa cortada, de frases breves admirativas e interrogativas, que el actor ha de declamar en continua tensión. En varias cartas se lamenta Unamuno de cómo los cómicos a quienes ofrecía sus comedias se quejaban—con razón, creemos—de los casi insalvables escollos que ofrecía su ejecución. Un clímax permanentemente sostenido origina, quizá, fatiga y resta eficacia a los verdaderos ápices dramáticos.

LITERATURA VIVIDA

Tampoco habrá pasado inadvertido en el pasaje que acabo de citar un rasgo típico de Unamuno: la continua aparición en sus páginas de temas y motivos literarios ajenos, que él incorpora hasta hacerlos sustancia propia. En el fragmento leído son de origen transparente estos dos motivos:

—Daca la mano de hermano.

—Trae la mano. ¿La habrías sabido reconocer si la hubieras visto aislada? ¿La habrías reconocido por la mano sola?

Estas alusiones de carácter literario dan también al teatro unamuniano un aspecto aparentemente libresco, cuyos resultados nocivos a efectos dramáticos se perciben con claridad cuando, en momentos de tensión emocional—y ya hemos dicho cómo Unamuno no se permite respiro en esa tensión—, los personajes hacen esas referencias literarias que, si son importantes en el conjunto del drama, desustancian psicológicamente a los personajes, les restan verdad, sinceridad dramática. No es verosímil—y no hablo de una vulgar verosimilitud doméstica, sino de otra más alta verosimilitud psicológica—que un hombre y una mujer, en un trance patético, hagan referencias a situaciones existenciales homólogas a las suyas, ni aunque sean de señeros personajes literarios.

Comprenderemos cuanto decimos con un ejemplo. En *Sombras de sueño*, Elvira, enamorada idealmente de un personaje a quien sólo conoce a través de un libro, consuela a su padre, don Juan Manuel de Solórzano, cuya fortuna se ha extinguido, y que expresa sus temores ante el futuro que espera a su hija. Dice así Elvira:

ELVIRA.—No te acongojes así, papaito; ya me las compondré. A una mujer sola y acostumbrada al arreglo casero, con poco, con muy poco, le basta. Haré milagros. ¿Sociedad? ¡La de tus libros; la de la mar! Y quién sabe... acaso salga 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.—(*Enternecido*) Solórzano... Solórzano... Solórzano! ¡Quijotesa!

ELVIRA.—Y Quijotesa isleña... marina... Iré, sí, por esos mares de Dios, por esos mares eternamente niños...

SOLÓRZANO.—Ya salió la mujercita... la madrecita...

ELVIRA.—Iré, Quijotesa marina, 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!

Como puede verse, estas alusiones dan una imagen exacta del personaje *Elvira*, pero desde fuera, desde el autor, no desde el

personaje mismo. Y en buena ley dramática, es el personaje quien debe autodefinirse su juego.

Con lo que llevamos dicho hemos cumplido la primera y más extensa parte de nuestro propósito, que era, según dijimos, dar una idea rápida y aproximada de cómo, con arreglo a qué técnica, desarrolla don Miguel de Unamuno sus dramas. No hemos apurado, claro es, la cuestión, pero si esperamos haber fijado algunos rasgos salientes de esa técnica unamuniana, enteramente personal, y a la que nos hemos atrevido a poner algunas respetuosas reservas. Vamos a ver ahora, con brevedad, y en sus líneas más generales, la temática que el extraordinario escritor vasco llevó al teatro.

TEMA CON VARIACIONES

En toda la obra de Unamuno late, como un inmenso corazón, un tema único y apasionante. Es, según dijimos, el tema central de la metafísica, el tema de cuál sea la realidad del hombre y cuál su destino.

Variaciones de este tema integran todas las obras unamunianas. Voy a limitarme a tres de estas variaciones. Son las siguientes:

- a) *El problema de la imperfección de la persona impar;*
- b) *El problema del sentimiento maternal insatisfecho;* y, por último,
- c) *El problema de la realidad de los entes de ficción, de los personajes literarios.*

Entiéndase que no son éstas las cuestiones únicas planteadas por Unamuno en su teatro, sino unas pocas a las que me limito por su valor ejemplar, y por no extenderme en demasía. Tampoco examinaremos todos los dramas de Unamuno, sino aquéllos tan sólo en que él puso mayor aliento.

LA PERSONA IMPAR: *Fedra*

La primera cuestión que va a ocuparnos es el que he definido como problema de la persona impar, es decir, de la persona sin pareja. Unamuno vive con un patetismo que le adelanta a su momento y lo sitúa en la primera línea del existencialismo

moderno, el desasistimiento que aqueja al hombre, lanzado de lo que él llama el pre-nacimiento a la post-muerte. Bien sabido es cómo le aterraba la oscuridad que se abre en el último cerrar de ojos, y cómo experimentaba una acuciante necesidad de dar algún sentido a la vida del hombre. Con frases patéticas, escribe Unamuno en *El sentimiento trágico de la vida*: «¿Por qué quiero saber de dónde vengo y adónde voy, de dónde viene y adónde va lo que me rodea y qué significa todo esto? Porque no quiero morir del todo y quiero saber si he de morir o no definitivamente.» Y bien conocido es cómo Unamuno, para hallar alguna salida a este angustioso problema, crea a Dios, más que cree en El.

El tránsito del hombre por la vida lleva implícita la necesidad del amor. Pero el amor no se concibe por Unamuno sólo como un sentimiento, sino como una necesidad ontológica, es decir, como una exigencia del hombre o de la mujer para poder adquirir la categoría de ser perfecto. Puedo poseer sentimientos de varia índole—estéticos, políticos, sociales, etc.—, que añaden cualidades a mi persona, pero que no constituyen mi esencia, mi razón de ser. En cambio, el amor y la fe religiosa me hacen ser de un modo y no de otro, de tal manera que si cambian mi fe o el objeto de mi amor, me *altero*, me cambio sustancialmente. Y ello se debe, piensa Unamuno, a que la persona amada forma parte de la persona amante. Con el amor, se rompe la dramática limitación del hombre, que no es ya un objeto cerrado en sí mismo y lanzado al Universo por un azar impenetrable, sino que se abre y se derrama, e invade a otro ser y lo hace suyo.

Esta concepción unamuniana, que, como vemos, no es sino un intento de dar algún sentido a este fugaz tránsito del hombre por los caminos de la vida, se encuentra señeramente ejemplificada en su *Fedra*, aquella tragedia escrita hacia 1910. El asunto no es otro que el del *Hipólito* euripidiano: Fedra, la madrastra de Hipólito, concibe un violento amor hacia su hijastro Hipólito que, aterrado, la repudia. Fedra, despechada, acusa a su hijastro ante su esposo. Hipólito se ausenta de la casa paterna y Fedra se suicida.

Unamuno se vió fuertemente atraído por esta singular tra-

gedia, que de modo tan exacto tipificaba su concepción del amor. En carta a un amigo suyo—esas cartas que nos dan la última entraña de Unamuno, si es que alguna quedó sin hacerse aparente en sus obras—le escribía: «He concebido el propósito de hacer una *Fedra* moderna, de hoy. Voy a leer a Racine. Es un asunto inagotable. Sobre todo, la terrible némesis del amor en busca de quien ni le busca a él.» *Fedra* es un ser impar, incompleto, encerrado en sí mismo, puesto que el objeto de su amor resiste heroicamente y hasta con asco a su violenta pasión. Es el drama romántico por excelencia, y ante el que, si la resignación, la triste resignación no asiste, no queda más que la romántica solución del suicidio. La solución que adopta *Fedra*.

Unamuno no ha añadido ni quitado crudeza al meollo del drama. Es, como él decía a su correspondiente, «una pasión en carne viva». Y añadía: «La cosa es fuerte y recia. Primero me dijeron los cómicos que era muy crudo. Y le aseguro que es ello muy casto. Lo que hay es que esta gente se asusta del desnudo y no del desvestido; representa verdaderas indecencias, pero no sabe dar solemnidad trágica a la pasión.»

Pero, aun manteniendo el palpitante nudo del problema, don Miguel pretendió—lo confiesa explícitamente—hacer una «*Fedra* cristiana». Yo diría más bien, puesto que la catástrofe es inexplicable con postulados cristianos, que la *Fedra* de Unamuno es una *Fedra* española, barroca. Una *Fedra* que trae muy a reuuelta con sus pasiones los rezos e invocaciones a la Divinidad. En la reacción de Hipólito está bien clara la ascendencia hispánica. Recuérdese cómo el Hipólito de Eurípides escapa al asedio de su madrastra mitad porque ha ofrecido su virginidad a la diosa Diana, y mitad por horror al incesto. La actitud del Hipólito unamuniano es la de cualquier héroe de nuestro teatro clásico: los móviles que le apartan de *Fedra* son su hombría de bien y la defensa del honor de su padre. Cuando éste ha descubierto la verdad, pregunta a su hijo:

—¿Y por qué no me lo revelaste antes, hijo mío?

E Hipólito contesta:

—¿Quién? ¿Yo? ¿Contra ella? ¿Contra  ¿Contra tu paz, tu sosiego y tu honor? ¿Y para qué? ¿Sólo para defenderme?

Este personaje, Hípólito, es, sin duda, uno de los más bellamente creados por don Miguel. Sus reacciones dan un giro peculiar a la clásica tragedia y justifican el dictado de española que hemos dado a esta *Fedra* unamuniana.

La resolución técnica del drama no puede ser más escueta, más de acuerdo con el carácter y esquematismo que he señalado como principal característica formal de este teatro. El autor, a quien tanto le placía reflexionar sobre sus propias obras, dice: «He querido hacer un drama de pasión, y de pasión rugiente, donde hoy se hacen casi todos de ingenio. Y un drama desnudo. Un mínimo de personajes, no más que seis, y sólo tres capitales; la misma decoración para los tres actos (la mejor, una sábana por fondo y tres sillas); trajes, los de calle; nada de episodios ni digresiones y lo menos posible retórico.» Unamuno, solitario y desconocido en sus aventuras dramáticas, se adelantaba así a dos rasgos típicos del teatro posterior. Uno, la simplificación al máximo de los decorados, cuyo adalid fué Jacques Copeau, en su parisino Vieux-Colombier, ese venerable teatro que ha servido de vivero del teatro francés contemporáneo. Y otro, la re-creación y modernización de los temas trágicos clásicos, a la que deben sus mejores y más originales éxitos O'Neill, Giraudoux, Anouilh y Sartre.

MATERNIDAD INSATISFECHA: *Soledad* y *Raquel*

La segunda de las magnas cuestiones dramatizadas por Unamuno que va ocuparnos es la del sentimiento maternal insatisfecho.

El amor no es la única posibilidad que la persona tiene de romper esa clausura de objeto solitario que se desliza entre dos misterios. La más noble, la más generosa forma de realizarse, de sustantivarse en el mundo, piensa Unamuno, es dejar en él algo de nosotros mismos, de nuestra sangre y espíritu, mediante los hijos. Estos no es que nos den la ilusión de pervivir, no es que nos creen el espejismo de perdurar: es que perduramos y pervivimos realmente en ellos. De ahí que, como el amor, el instinto paternal o maternal sea también de necesidad ontológica, sea imprescindible para constituir ese todo

sustancial que llamamos hombre o mujer. En la memoria de todos está el extraordinario papel que este problema juega en la obra unamuniana. Recuérdese, si no, una de sus más admirables novelas: *La tía Tula*. En el teatro aparece en dos obras nacidas casi gemelamente, hacia 1920: *Soledad* y *Raquel encadenada*. Las dos no son sino dos variaciones sobre el tema de la maternidad.

En *Soledad* se nos presenta a un matrimonio, Agustín y Soledad, que ha perdido recientemente a su único hijo. Ello constituye para Soledad un aguijón obsesionante, que se plasma teatralmente con la presencia en escena, siempre junto a la protagonista, de un caballito de cartón del pequeñuelo muerto. El problema no existe, en cambio, para Agustín, el esposo, cuyo oficio de autor teatral le convierte en padre real y efectivo de criaturas humanas, de personajes dramáticos. Soledad siente celos de la primera actriz que suele representar los dramas de Agustín y, de acuerdo con unos amigos, le impulsa a abandonar la literatura y dedicarse a la política. Agustín se resiste.

—¿No habrá aquí en la tierra—pregunta a Pablo, amigo suyo—otra inmortalidad que la de la carne? Porque yo la busco ahora en hijos de ensueño, de niebla, de palabras...

PABLO.—¡Esculpe en el pueblo! ¡Haz patria! ¡Forja ciudadanía! ¡A la acción!

AGUSTÍN.—Pero di, ¿no puedo esculpir pueblo, hacer patria, eso que llamáis los políticos hacer patria, forjar ciudadanía, desde el teatro y con el arte? ¿Un drama no vale muchos mítines? ¿No puede legislarse desde la escena? ¿Hacer la revolución desde ella?

Agustín acaba cediendo.

¡Haz un pueblo—le dice Soledad—y déjate de dramas; haz un pueblo! Y aunque en él no hayan de vivir hijos nuestros... ¡Haz un pueblo y viviremos en él!

Pero la aventura política de Agustín es un desastre. Sus correligionarios le abandonan y es encarcelado. Con una dignidad muy unamunesca se niega a ser objeto de ninguna clemencia. A la salida de la cárcel, su hundimiento moral es completo. Y se opera en él un escalofriante y humanísimo proceso psicológico: el retroceso, la añoranza de la madre, que nos completa en la niñez, que nos salva de ser un pobre guiñapo,

un objeto ciego, sordo, enclaustrado en nuestra propia inania. Y Agustín regresa a la infancia—recuérdese cómo ha usado de estas regresiones la literatura existencialista—y se refugia en el regazo de madre, que ya no de esposa, de Soledad. Y Soledad queda salvada con el aniquilamiento de Agustín, el cual, en la patética escena final del drama, solicita de su mujer que lo acune, que lo arrulle, y le pide su mano para sentirse seguro y completo:

AGUSTÍN.—Dame la mano... mano de tierra... mano de carne... mano de madre... dame tu mano, Soledad, mi mano... la de Dios...

SOLEDAD.—¡Tómala!

AGUSTÍN.—El ancla... el ancla... el ancla...

(*Soledad le acaricia la frente con la mano.*)

SOLEDAD.—Duerme, hijo mío, duerme...

AGUSTÍN.—(*Sintiendo la mano de ella posada en su frente.*)

¿Es tierra sobre mi frente? ¿Es carne?... Viene el sueño, mujer de Dios, el de nuestro hijo..., viene la tierra... ¡Qué descanso, Dios mío!

SOLEDAD.—Me quedo aquí, mi hombre, contigo y con él... para siempre... para siempre... duerme, hijo mío, duerme... duerme... hijo mío, duerme... duerme...

Más hermoso y más intenso es el drama titulado *Raquel encadenada*. Quizá, el más bello drama de Unamuno. Raquel, violinista famosa, no tiene hijos. Se los niega sistemáticamente su esposo, Simón, un sujeto dominado por la pasión del dinero. Presiente éste que la maternidad de Raquel secaría la fuente de sus ingresos, puesto que ella preferiría ser madre antes que artista. Raquel se conformaría con poco: con prohijar a un sobrino huérfano. Hasta esto le es negado por su logrero esposo. Raquel, sin el amor de Simón, sin el hijo que tanto desea, vive desolada, sin apoyos para convertirse en persona. Se siente sola, y la impresión que experimenta es la de ir caminando por el borde de un insondable vacío: el vacío que llenarían el amor del esposo y el hijo.

—Me siento desfallecer—dice Raquel a Simón—me faltan las fuerzas... Parece ver siempre al lado una sima, una sima sin fondo, oscura y helada, llena de vacío, y que si caigo en ella he de estar cayendo siempre, siempre, siempre, sin fin, sin fin, sin fin, en el vacío oscuro y helado... ¡Es peor que el infierno!

El respeto, la sumisión de Raquel a su marido, se convierte en odio. Un antiguo novio suyo, Aurelio, viene a pedirle ayuda y consejo. Su hijo, un niño de corta edad, está enfermo. Ella se ofrece a ir a casa de Aurelio a cuidar a su hijo.

—¿Y no hay hermanas de la caridad...?—pregunta egoístamente Simón.

Y Raquel contesta con violencia:

—¡Yo! ¡Y no hermana! ¡Madre! ¡Yo! ¡Yo!

La rebeldía estalla. Raquel se niega a seguir tocando, y se marcha con Aurelio, a ser madre de aquel niño ajeno salvado con sus desvelos. El tercer acto de esta admirable *Raquel* es, sin lugar a dudas, lo mejor que Unamuno ha escrito para el teatro. La rebeldía de la heroína alcanza grados de sublimidad. Al ver su terrible determinación, el marido se dispone a transigir: podrán llevar a Susín allá, a su casa; podrá tenerlo siempre Raquel junto a ella. El propio padre, Aurelio, está dispuesto a dar por buena esa solución. Pero Raquel, desbordada por su pasión maternal, fuera de sí, no acepta fórmulas de compromiso. El hijo involucra la necesidad de un padre. Ha de amarlos a los dos, ha de entregar su alma a los dos. Cuando Aurelio va a casa de Raquel, Simón le acusa de ir a robarle su mujer.

El drama se consuma, y Raquel marcha, saltando por encima de todos los principios morales, en busca de sí misma, a completarse, a realizarse como mujer.

AURELIO.—Yo no vengo a eso, Simón, yo no vengo a robarte nada... Yo no la necesito. Quien la necesita es el niño, y estoy dispuesto a todo, a dejároslo... Venimos de paz.

RAQUEL.—¡Pues yo no! ¡Yo vengo de guerra!

AURELIO.—¡Raquel!

SIMÓN.—¡Raquel!

RAQUEL.—¡Sí, Raquel viene de guerra! Raquel ha decidido irse a vivir con su hijo...

AURELIO.—¿Pero estás loca?

SIMÓN.—¡Sí, sí, finge ahora! ¡Finge que no lo sabías!

RAQUEL.—¡NO, no lo sabía, no! ¡Lo he madurado yo, yo sola, lo he decidido yo, yo sola...! ¡Me voy a vivir con el niño!

AURELIO.—¿Y yo?

RAQUEL.—¿Tú...? ¡Tú con nosotros! ¡Con el niño y conmigo! ¡Con tu hijo! ¡Y con su madre!

EL PERSONAJE DE FICCIÓN: *El otro, El hermano Juan, Sombras de sueño*

Pasemos, por fin, y para acabar, al último problema, el más conocido de los problemas unamunianos: el de la personalidad, que lleva anejo el de la realidad ontológica de las criaturas literarias.

Sabido es que para Unamuno el personaje de existencia histórica en nada se diferencia del personaje de ficción. Ambos son el producto de una creación, de un sueño. Un sueño de Dios es el hombre. Un sueño del autor, el personaje. Existencialmente no es más verdadero Shakespeare que Hamlet. Antes bien, parece como si Shakespeare no hubiera sido sino un mero pretexto para que Hamlet existiera. Recuérdese de qué modo patético plantea Unamuno esta cuestión en su novela, en su «nivola» *Niebla*. Por necesidades argumentales, ha llegado el momento de que Augusto Pérez, el protagonista, muera. Pero Augusto Pérez, creado por Unamuno, se presenta en casa de su creador a pedirle angustiado que no le quite la vida. El novelista insiste, y su personaje pronuncia aquellas casi apocalípticas palabras: «No quiere usted dejarme ser yo, salir de la niebla, vivir, vivir, vivir, verme, oírme, tocarme, sentirme, dolerme, serme... Pues bien, mi señor creador don Miguel, también usted se morirá, también usted, y se volverá a la nada de que salí... ¡Dios dejará de soñarle! Se morirá usted, sí, se morirá, aunque no lo quiera; se morirá usted y se morirán todos los que lean mi historia, todos, todos, todos sin quedar uno. ¡Entes de ficción como yo, lo mismo que yo!» Se han señalado muchas veces las concomitancias que, en este punto, existen entre Luis Pirandello y Miguel de Unamuno. El propio Unamuno ha hecho saber que la coincidencia fué fortuita y cronológicamente simultánea. Por lo demás, este singular planteamiento de la realidad existencial del personaje se encuentra prefigurado en el *Quijote*, como ya hace años señaló don Américo Castro.

En el teatro, el problema se desarrolla en los tres dramas que don Miguel escribió en Héndaya hacia 1927, que son sus últimas obras teatrales: *El otro, Sombras de sueño y El hermano*

Juan. Todavía por entonces, planeó un drama, *Maese Pedro*, que seguramente no escribió, en el que el tema habría alcanzado una expresión señera, a juzgar por la noticia que de él daba a un periodista en 1928: «Tengo apuntes de un drama que se llamará *Maese Pedro*. Maese Pedro estará en escena, y sobre ella se levantará un segundo escenario, donde sus muñecos realizarán el drama. 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.» Se ve, pues, bien claro que, por estos años (1927-1928), Unamuno había descubierto la fecundidad dramática de aquel tema varios años antes desarrollado en su magistral «nivola».

En *El otro* se nos plantea un problema alucinante. Dos hermanos gemelos, Cosme y Damián, exactamente iguales en sus rasgos físicos, se han enamorado de la misma mujer. Por suerte deciden quién se casará con ella. Le corresponde a Cosme, que se casa con la amada Laura, mientras Damián se marcha y contrae a su vez matrimonio con Damiana. Los dos matrimonios viven tranquilos y felices, hasta que un día, Damián vuelve, resucitan antiguos odios, riñen ambos hermanos y uno da muerte al otro. Aquí surge el problema: ¿quién es el superviviente, Cosme o Damián? El nuevo Caín, que ha depositado el cadáver de su hermano en la bodega, enloquece horrorizado por el acto. Ni él mismo sabe quién es. Damiana y Laura se lo disputan: ambas creen que es su esposo. *El otro*, este desgraciado asesino, se suicida. Y cuando los personajes de la comedia hacen cábalas sobre cuál de los dos hermanos había sido el asesino, el ama, la única persona que podría desvelar el misterio, exclama:

—Yo no sé quién soy, vosotros no sabéis quiénes sois, Unamuno no sabe quién es, no sabe quién es ninguno de los que nos oyen.

Nada se revela, pues, porque el autor no está en el secreto, porque el propio Unamuno, que no sabe quién es él mismo, mucho menos ha de conocer la misteriosa personalidad de aquel extraño asesino y suicida creado por él.

He de notar que, en este drama, como en los otros dos escritos en la granada madurez del autor, otros temas, secundarios unos, fundamentales otros, se entremezclan; pero no pode-

mos atender a todos. Señalemos aquí que el drama *El otro* está dentro de la problemática caínica, tan doctamente ilustrada por Carlos Clavería en su reciente libro *Temas de Unamuno*.

Del mismo modo, en *El hermano Juan*, expone don Miguel su particular interpretación del mito de Don Juan, según la cual, el motivo de la seducción que el burlador ejerce sobre las mujeres no es otro que la compasión que ellas sienten por él. Don Juan es un ser impar, un hombre condenado a no completarse jamás mediante el amor y a no continuarse ni dejar huella en la tierra mediante la paternidad. Las mujeres, intuyendo esto, se verían maternalmente atraídas por aquel hombre-niño, perpetuamente desvalido. En *El hermano Juan* Unamuno quiso realizar la experiencia de ver a un personaje literario por antonomasia, Don Juan, representándose, viviéndose, en las tablas, autónomamente, roto todo cordón umbilical con su autor. Creo que la experiencia le resultó fallida y que el valor casi único del drama estriba en lo que tiene de ilustrativo acerca de la psicología del burlador y de su relación con las mujeres, es decir, de esa ingeniosa y penetrante concepción unamuniana a que acabo de referirme.

Por fin, y para acabar, consideremos un último drama, en el que la cuestión de la existencia real de los personajes se presenta con claridad y belleza. Me refiero a *Sombras de sueño*. Unamuno, con un alarde de inteligente virtuosismo, enfrenta en ella a un individuo con su imagen literaria, es decir, a una persona consigo misma, una vez convertida en personaje literario. He aquí cómo:

Elvira Solórzano, muchacha que vive en una isla, *aislada*, esto es, sintiendo de manera más lacerante su soledad, condenada a no despertar el amor de nadie, porque su alta alcurnia se interpone entre ella y sus convecinos, vive enamorada de Tulio Montalbán, un caudillo revolucionario de una pequeña república americana, que dió la libertad a su pueblo y desapareció misteriosamente después de una batalla. Elvira no conoce a Tulio Montalbán sino a través de un libro, de una biografía de dicho personaje, que ha caído en sus manos. Ese amor nutre su vida y la satisface plenamente. Es la cumbre del amor, el

que se concibe por un ser que se crea idealmente, el amor de Dante por Beatriz, de Don Quijote por Dulcinea.

Llega a la isla un misterioso individuo, Julio Macedo, que se enamora de Elvira. Ella, en un patético diálogo, le pregunta si acaso no será Tulio Montalbán. El confiesa haberlo asesinado la noche aquella de la transcendental batalla. «¿Por qué?—le pregunta Elvira—. ¿Por envidia, acaso?»

—No, sino porque él—contesta Julio Macedo—, el libertador de la patria, iba a convertirse fatalmente en su tirano.

—¿Y qué más podía apetecer aquella patria que tener semejante tirano, un amo así?

—¡Tú, acaso; mi patria no! Mi patria no debía aceptar tiranos. La que se ha dejado tiranizar por él, luego de muerto, por un fantasma, por un tipo de libro, eres tú.

Elvira intuye que el secreto de Julio Macedo es más hondo y dramático. Efectivamente, Julio Macedo—acaba confesándolo— es el propio Tulio Montalbán, al que aquella noche sangrienta mató en sí mismo, aniquilando en él su vida pasada—el ternísimo amor de su esposa muerta, sus ideales y ambiciones políticas— para hacerse un hombre nuevo, un ser distinto. Ya lo es. Ya vimos cómo al cambiar el objeto del amor cambia el ser mismo de la persona. Ahora Tulio Montalbán ama a otra mujer, a Elvira, y ya no es Tulio Montalbán, sino Julio Macedo. Pero Elvira no puede amarle a él, no puede amar a Julio, que es una persona vive y tangible, porque está enamorada, involucrada en Tulio, que es un personaje, un libro.

En un instante fuertemente dramático, Julio arroja al suelo el libro, la biografía. Es la lucha del hombre con su sombra, del hombre con el ente de ficción, que tiene más fuerza que él y le vence en la conquista de una mujer.

—¡Es tan extraño este mundo... y el otro!—comenta Julio—. Los que parecemos de carne y hueso, no somos sino entes de ficción, fantasmas. Y esos que andan por los cuadros y los libros, y los que andamos por los escenarios del teatro, de la historia, somos los de verdad, los duraderos... Creí poder sacudirme del personaje y encontrar bajo de él, al hombre primitivo y original. No era sino el apego animal a la vida, y una vaga esperanza... Pero ahora..., ¡ahora sí que sabré acabar con el personaje!

La decisión de Julio Macedo no puede quedar sin cumplimiento. Pesa sobre él el destino trágico del hombre impar, como sobre Fedra, como sobre Don Juan. Y no hay para ellos otra solución que la muerte.

FINAL

Recuerda Agustín, el dramaturgo protagonista de *Soledad*, un poema de Browning en el que se cuenta cómo a un escultor se le ocurrió representar a Laoconte quitándole las serpientes que se ciñen a su cuerpo y lo estrujan. Los espectadores, ante la extraña actitud de aquel sujeto, lo tomaron como la representación de la Somnolencia, interpretando lo que era un gesto trágico para librarse de la muerte, como un indolente bostezo de pereza.

Unamuno escribe también su teatro atormentado por su pensamiento siempre en presencia de la muerte. Pero, a veces, ya lo hemos visto, no ha cuidado mucho de que se vean los gruesos anillos de las serpientes que lo estrujan, y sus dramas quedan ante el espectador como una indescifrable incógnita.

Ello le vedó el fácil éxito en sus aventuras teatrales. Pero ahí quedan, como importantísimas experiencias dramáticas, sus obras, excesivamente personales, excesivamente extrañas, es verdad, pero, por ello, más entrañablemente suyas. Podrán gustar o no al lector o al espectador. Pero guardémonos de ver en ellas la imagen de la torpeza o de la indolencia.

Sabemos perfectamente que, aunque no se vean en sus dramas, Unamuno, nuevo Laoconte, escribe con las implacables serpientes del Destino ceñidas a su cuerpo.

FERNANDO LAZARO

NOTA.—El presente ensayo ha sido redactado con las notas de una lección pronunciada por el autor con ocasión de la apertura del V Curso de Filología Hispánica (12 de febrero, 1955), en la Universidad de Salamanca. Su origen se revela en la rapidez con que son tratadas cuestiones que merecían más amplio desarrollo, en la omisión de problemas importantes, en la ausencia de referencias bibliográficas... El autor, sin embargo, se decide a publicar estas apresuradas consideraciones con la confianza de que puedan ser útiles como introducción a la dramática unamuniana, a la que la crítica empieza a conceder la debida atención. Y aunque omite toda clase de referencias, se cree en la obligación de señalar cómo se ha visto asistido en su trabajo por el hermoso libro de J. MARÍAS, *Miguel de Unamuno*, Madrid, Austral, 1950, y por el útil prólogo de M. GARCÍA BLANCO a la edición del *Teatro* de Unamuno, Barcelona, Juventud, 1954.