

YO, UNO Y EL OTRO. QUIÉN ES QUIÉN EN EL TEATRO DE UNAMUNO

Rosa Sanmartín Pérez
Universitat de València

RESUMEN: Miguel de Unamuno concibió una nueva forma de hacer teatro basada en una creación que parte de las inquietudes existenciales y de la necesidad de un «otro» para crear un «yo». Claros ejemplos de esta concepción dramática fueron *El Otro*, *Sombras de sueño* y *El hermano Juan*; tres obras, tres «otros» para crear una dualidad existencialista, la del «tú-yo».

PALABRAS CLAVE: Miguel de Unamuno, *El Otro*, *Sombras de Sueño*, *El hermano Juan*, Teatro siglo xx.

ABSTRACT: Miguel de Unamuno conceived a new way of making theatre based on a creation that departs from the existential worries (restlessnesses) and from the need of a “other one” to create “I”. Clear examples of this dramatic conception were *Other one*, *Shades of dream* and *The brother Juan*; three works, three “others” to create a duality existentialist, her(it) of “you I”.

KEY WORDS: Miguel de Unamuno, *El Otro*, *Sombras de Sueño*, *El hermano Juan*, teatro siglo xx.

1. Pequeño apunte biográfico

Miguel de Unamuno nació en Bilbao en 1864 y falleció en Salamanca el 31 de diciembre de 1936. Fue aquí en Salamanca donde fluyó la parte más importante de su obra: filósofo, autor teatral y novelista.

Perteneció a la generación del 98 en donde el autor se posicionó en la vanguardia teatral de los años xx. Miguel de Unamuno creó, en una forma que posteriormente tomaría el nombre de «unamuniana», una nueva forma de hacer teatro, en un intento por renovar la escena española del primer tercio del siglo xx, con factores principales en la creación dramática como el sentimiento trágico de la vida, sus inquietudes existenciales y la necesidad de un «otro» para crear un «yo».

Esta forma de creación dramática no fue entendida por el público y la crítica de aquellos años, con muy pocas excepciones como la de Enrique Díez-Canedo.

Su teatro, como veremos a lo largo de este análisis, no se estrenó y, cuando lo hizo, no tuvo ninguna repercusión.

Con todo, Unamuno fue prolijo en su creación dramática y así nos encontramos obras como *La Esfinge* (1898), *La Venda* (1900), *La princesa doña Lambra* (1909), *La difunta* (1909), *El pasado que vuelve* (1910), *Fedra* (1911), *Soledad* (1921), *Raquel encadenada* (1921), *Medea* de Séneca (1934), *El otro* (1926), *El hermano Juan* (1929), *Sombras de sueño* (1930); estas tres últimas analizadas en este artículo.

2. *El otro* (1926)

El otro, misterio en tres jornadas y un epílogo escrita desde 1926 no se estrenó hasta el 14 de diciembre de 1932 siendo una de las obras unamunianas que más éxito ha cosechado.

Miguel de Unamuno, que trasladó su pensamiento filosófico a toda su dramaturgia, consiguió captar la atención de crítica y público con esta obra, siendo la única que recibió el aplauso de ambos sectores, a diferencia de lo que ocurriría con el resto de su dramaturgia e igual que ocurrió con las obras más renovadoras de aquellos años: *Azorín*, *Grau* o *los Machado*,¹ no fueron entendidos por la crítica de aquellos años, por lo que su incursión en los escenarios fue todo un fracaso.

- LA OBRA

En *El otro* la tragedia viene dada porque la muerte de uno lleva al suicidio del «otro». En ambos casos la muerte del personaje da como resultado la transposición de papeles; tras el asesinato de uno de los gemelos el otro se convierte en el personaje de Otro. No tiene nombre, ha sido eliminado con la muerte del hermano; antes eran Cosme y Damián, ahora son «uno» y «otro». El conflicto, por tanto, se desarrolla porque todos conocen a los gemelos, saben quiénes son y han compartido parte de sus vidas con ellos. La dificultad en este drama es reconocer quién es quién y el que queda no discierne quién es él mismo.

Las mujeres de ambos, tan iguales ellos, tampoco consiguen descifrar quién es y ambas luchan por obtener al vivo. A la muerte de éste, el desconuelo llega cuando una de estas, Damiana, confiesa que ya nota en sus entrañas ese cainismo que ha terminado con la vida de su esposo.

Dos son los personajes del drama que conciben el misterio del «otro» desde un plano irreal: el Ama y el Otro. El resto de los personajes basan la realidad en la presencia del cadáver que se le muestra a Ernesto en las primeras escenas del drama y que culmina en uno de los momentos de mayor carga dramática de toda la obra, cuando el Otro se identifica con los personajes bíblicos de Caín y Abel, por un lado, y de Esaú y Jacob, por otro:

OTRO: ¡El otro, he dicho! ¡El otro del otro! ¿Ya estáis aquí las dos furias? ¿Venís a perseguirme? ¿A atormentarme? ¿A vengaros? ¿A vengar al otro? ¿Ya estáis aquí las furias? Tú, Laura..., tú, Damiana...

[...]

(*Cruzándose de brazos*) ¿Yo? ¿Asesino yo? ¿Pero quién soy yo? ¿Quién es el asesino? ¿Quién el asesinado? ¿Quién el verdugo? ¿Quién la víctima? ¿Quién Caín? ¿Quién Abel? ¿Quién soy yo, Cosme o Damián? Sí, estalló el misterio, se ha puesto a razón la locura, se ha dado a luz la sombra. 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 encontraron...² (UNAMUNO, 1975: 25)

Del personaje protagonista que vemos en escena no sabemos nada: ni su pasado, ni su presente ni sus intenciones para un futuro próximo o lejano; lo único que se nos explicita en la obra es el odio que sentía por su hermano gemelo, por no poder discernir quién era quién, hasta el punto de que sus propias esposas eran incapaces de diferenciarlos.

1. Nos referimos a *Las Adelfas* y *El hombre que murió en la guerra*.

2.. Todo este monólogo del protagonista explica la filosofía de Unamuno ante la vida.

La figura del espejo es clave en este drama, pues lleva implícita la locura, la lucha interna, unida al símbolo de la llave, como único mecanismo de conocimiento de la verdad, pero que el protagonista rehúsa:

El otro se va a la puerta, que cierra por dentro con llave, y se guarda ésta después de haberla mordido.

[...]

En el fondo de la escena un espejo de luna y de cuerpo entero, tapado por un biombo; el Otro se pasea cabizbajo y gesticulando como quien habla para sí, hasta que al fin se decide, separa el biombo y se detiene ante el espejo, crúzase de brazos y se queda un momento contemplándose. Se cubre la cara con las manos, se las mira, luego se las tiende a la imagen espejada como para cogerla de la garganta, mas al ver otras manos que se vienen a él, se las vuelve a sí, a su propio cuello, como para ahogarse. Luego, presa de grandísima congoja, cae de rodillas al pie del espejo, y apoyando la cabeza contra el cristal, mirando al suelo, rompe a sollozar. (UNAMUNO, 1975: p. 15 y 35, respectivamente)

Este mecanismo de conocimiento se desarrolla más ampliamente cuando el Otro explica por qué mató a su hermano, momento en el que se entrevé la filosofía unamuniana.

OTRO: Desde pequeñitos sufrí al verme fuera de mí mismo..., no podía soportar aquel espejo..., no podía verme fuera de mí... El camino para odiarse es verse fuera de sí, verse otro... ¡Aquella terrible rivalidad a quién aprendía mejor la lección! Y si yo la sabía y él no, que se la atribuyeran a él... ¡Distinguirnos por el nombre, por una cinta, una prenda!... ¡Ser un nombre! Él me enseñó a odiarme...³ (UNAMUNO, 1975: 28)

La dualidad de personajes, el «uno» y el «otro», aparece claramente marcada en este drama: Damián y Cosme, representación de los antiguos Caín y Abel, emergen en escena desde el principio de la obra; uno de ellos ha muerto y el otro es el que se cuestiona quién es. No averiguaremos el enigma y no podremos saber quién era el «uno» y quién el «otro».

Observamos aquí, asimismo, la transposición del mito de Caín y Abel. En toda la cultura cristiana es Caín el malo, porque asesinó a su hermano Abel. Aquí, Unamuno transpone ese mito y culpa del asesinato al propio Abel, porque era más fuerte que Caín. Éste ante la imposibilidad de luchar con su hermano, por su inferioridad, le mata. Lo mismo ocurre con Damián y Cosme. El más fuerte es el asesinado, mientras que el que no soporta verse reflejado en el otro es el asesino; el débil es el verdugo, el fuerte, la víctima.

Pero el verdugo no puede asumir esa muerte, no consigue quitarse la imagen del espejo en su mente y acaba por suicidarse: mueren, así, el uno y el otro:

OTRO: *(Desde dentro)* ¡La muerte! ¡Muera Caín! Caín, Caín, Caín, ¿qué hiciste de tu hermano? *(Ernesto contiene a las dos mujeres que quieren acudir a él, cerrándoles el paso)*

OTRO: *(Desde dentro)* ¡Laura!

LAURA: ¡Su voz!

OTRO: *(Desde dentro)* ¡Damiana!

DAMIANA: Ésta sí que es su voz.

3. Se confirma esta falta de autenticidad unos párrafos más hacia delante, mientras dialoga con el Ama:

OTRO: Nos hicimos malos los dos... Cuando uno no es siempre uno se hace malo... Para volverse malo no hay como tener de continuo un espejo delante, y más un espejo vivo, que respira...

OTRO: (*Desde dentro*) ¡Damiana! Ahí te dejamos nuestra maldita simiente, ahí se quedan otros nosotros... Las furias..., ¡las furias! ¡Muera Caín! ¡Muera Abel! ¡Por llave o por espejo, mueran! (*Se oye un cuerpo que cae, mientras las mujeres quedan aterradas. Ernesto acude a ver lo que ha sido.*) (UNAMUNO, 1975: 44)

Esta dualidad a la que nos hemos referido se traslada a los personajes femeninos: Laura y Damiana, esposas de los anteriores, y que ahora luchan por saber quién es el que está vivo. Su lucha nunca terminará, pues también morirá «el otro», y la disputa se reubicará en el vientre materno de Damiana, que nota en su interior la lucha de los gemelos.

Laura y Damiana son antagonistas en este drama, como también lo son Cosme y Damián, «el uno» y «el otro». La primera creó el conflicto al enamorarse a dos gemelos idénticos, a los que era incapaz de identificar:

LAURA: ...me encontré con dos mellizos, Cosme y Damián Redondo, tan parecidos, que no había modo de distinguirlos. ¡Dos arrebatados ambos! Enamoráronse de mí, frenéticamente, de donde nació un íntimo odio, por celo, entre ellos, un odio fraternal y entrañable. Como yo no los distinguía –ni una señal visible que los diferenciara–, no tenía por qué preferir el uno al otro, y, además, era un peligro que casándome con el uno se quedase el otro cerca...

ERNESTO: ¡Haber rechazado a los dos!...

LAURA: ¡Imposible! ¡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 despedazaran moralmente. No había manera de resistirlos. Y así, con su furor, me ganaron... (UNAMUNO, 1975: 22)

Damiana perpetúa este conflicto en sus hijos. Ambas luchan por amar al «otro» esperando que no sea su marido, sino efectivamente, el otro. La lucha de éstas y la lucha interna de «el otro» lleva al suicidio del protagonista que las identifica con «furias»:

OTRO: ¡Caín! ¡Caín! ¡Caín! Y ahora, entregado a las furias, a las dos furias, a esta furia sobre todo. Y entre las dos, la seducida y la seductora, la conquistada y la conquistadora, me matarán... (UNAMUNO, 1975: 39)

También al final, el conflicto entre ellas se desarrolla a la forma de Cosme y Damián. El Otro las identifica como una sola, aunque se diferencien, y las llama, no por su nombre, sino como, «la Una», «la Otra».

Ellas mismas desarrollarán un enfrentamiento paralelo al de los gemelos, pero aquí con dos personalidades muy marcadas y diferenciadas: Laura se siente utilizada por su marido, tiene miedo; mientras que Damiana, de personalidad mucho más fuerte que la anterior, se da cuenta de que los ha tenido a los dos, es la poseedora, y por eso en ella se perpetúa la especie:

DAMIANA: ¿Yo? Yo, la conquistadora; yo, la seductora; yo, la queredora; yo.. ¡la mujer! La mujer del uno y del otro, ¡de los dos! ¡Y tú solo la querida! ¡Caín no tuvo querida, tuvo mujer, mujer queredora que le conquistó! La querida era la de Abel... Abel era el conquistador; Caín, el pobrecito, el pobrecito Caín el conquistado, el seducido, el ¡querido! ¡Abel no supo sufrir!

Tú no has tenido más que al uno, y es él quien te tuvo, y yo tuve a los dos, a los dos, al que te hizo suya y a al otro... ¡a los dos! (UNAMUNO, 1975: 41)

La figura del personaje del ama tiene especial relevancia porque es la única que sabe quién es quién en esta dualidad de personajes. Pero se niegan a dar la solución al enigma que recorre toda la obra perdonando a sus hijos antes de que hayan cometido el crimen:

OTRO: Ojos de muerto...

AMA: Adiviné lo que hiciste con...

OTRO: ¡No le nombres! ¡Yo soy el otro! Y tú, ama, tú no sabes ya quién soy... lo olvidaste, ¿no es así?

AMA: ¡Sí, lo he olvidado! ¡Y te he perdonado!

OTRO: ¿Y al otro?

AMA: He perdonado también al otro. Os he perdonado a los dos...

OTRO: ¡Madre! Pero y éstos, ¿lo sabrán?

ERNESTO: (*Al otro*) Ahora empieza aquí otra vida.

OTRO: Otra muerte, querrás decir...

ERNESTO: Hay que iluminar, limpiar esta casa... ¡Luz! ¡Luz!

OTRO: ¿Luz? ¿Para qué luz?

ERNESTO: Para que os veáis, para que nos veamos todos.

AMA: Mejor no verse...

OTRO: Verse es morir, ama. O matarse. Y hay que vivir, aunque sea a oscuras. Mejor a oscuras.

AMA: Y ahora a ser tú mismo, a salvarte. (UNAMUNO, 1975: 20)

Por último, nos gustaría dejar constancia de la importancia del símbolo de la luz, pues es relevante en el personaje del «otro», como lo es, asimismo, el espejo. «El otro» no quiere luz, pues no quiere conocer la verdad; prefiere vivir en la oscuridad, no reconocerse, no saber quién es, ser solo el «otro», el que permanece vivo. El ama pretende que se salve, como dice al final de este último diálogo, pero esa salvación pasaría por no enfrentarse nunca con él mismo, lo que es imposible y de ahí que el personaje acabe suicidándose.

Toda esta filosofía a la que nos hemos estado refiriendo culmina en el Epílogo del drama en boca del personaje del Ama:

AMA: ¿Ellas? Locas también..., ¡locas las dos! Locas del deseo de Caín. Cada una de ellas deseaba al otro, al que no conoció a solas, y el deseo les cegó y creyeron que era el otro, el de la otra... Además, las dos acabaron por prendarse locamente del matador, de Caín, creyendo cada una, queriendo creer cada una que mató por ella... Una mujer que sea mujer, es decir, madre, se enamora de Caín y no de Abel, porque es Caín el que sufre, el que padece... Nadie ha inspirado más grandes amores que los grandes criminales...

[...]

(*Poniéndose en pie y con solemnidad*) ¡El misterio! Yo no sé quién soy, vosotros no sabéis quiénes sois, el historiador no sabe quién es (*Donde dice: «el historiador no sabe quién es», puede decirse: «Unamuno no sabe quién es»*), no sabe quién es ninguno de los que nos oyen. Todo hombre se muere, cuando el Destino le traza la muerte, sin haberse conocido, y toda muerte es un suicidio, el de Caín. (UNAMUNO, 1975: 48 y 50, respectivamente)

El otro recoge la historia bíblica de la muerte de Abel por su hermano Caín, la historia de Esaú y Jacob que en el Génesis luchan en el vientre materno de Raquel, y que Unamuno ya había retratado en su novela *Abel Sánchez*, nueve años antes.

Esa lucha en el vientre materno se repite en este drama al final del acto tercero:

DAMIANA: Es que siento lucha en mi seno. A ver quién saldrá antes al mundo para sacar después antes al otro del mundo... Tú arrulla a tus muertos, que yo arrullaré a mis vivos. Tú, como no hubo tuyo, no darás vida a otro. La vida mata, pero da vida, da vida en la misma muerte. (*Mirándose el seno y cruzando sobre él las manos.*) ¡Qué paz ahora, hijo mío, qué dulce y triste paz sin contenido! Mi... muerto, y tú ¡mi vivo!, ¡vida mía!, ¡hijo mío! (*A Laura*) Ve en paz con tu hermano. Logré la maternidad con guerra, y no espero ya paz. Aquí en esta mentirosa paz de mi seno, cuna y tumba, renace la eterna guerra fraternal. Aquí esperan acabar de dormir y empezar a soñar... otros. (UNAMUNO, 1975: 46)

- PUESTA EN ESCENA Y RECEPCIÓN

El otro se estrenó el 14 de noviembre de 1932 en el Teatro Español, por la compañía de Enrique Borrás, con el siguiente reparto:

Enrique Borrás	El Otro
Margarita Xirgu	Damiana
Laura Bori	Laura
Amalia Sánchez Ariño	Ama
Aguirre/Contreras	Ernesto/Don Juan

A diferencia de lo que ocurriría con otros dramas vanguardistas, *El otro* obtuvo un éxito considerable. En todos los diarios se elogiaba el esfuerzo realizado por la compañía al interpretar una obra de estas características:

Si el éxito de la obra fue rotundo, no le fue a la zaga el conquistado por los intérpretes. Difícil, difícilísimo el papel de Borrás, tuvo en el gran actor un encaje perfecto, una realización completa. Las inquietudes, las cavilosasidades, las ausencias de alma, las crisis y metamorfosis que se operan en el debatido ánimo del protagonista hallaron en Enrique Borrás actitud, gesto y expresión de una magnífica elocuencia. Margarita Xirgu infundió a su personaje humano aliento, pasión y brío; el orgullo de su maternidad triunfadora, entre los resplandores de un amor sensual.

Laura Bori, actriz de positivo mérito, realizó con su belleza y arte la figura de su mismo nombre en el reparto. Amalia Sánchez Ariño, Aguirre y Contreras compusieron con gran acierto sus papeles.⁴

Para los actores del Español ha sido prueba muy ardua. Pero los buenos comediantes parecen aún mejores en lo difícil. Margarita Xirgu saca de su voz, de su entrañable entonación, los afectos más hondos. Es la amante, la furia: la mujer. Enrique Borrás pone su arte al servicio del personaje central; podría representarse sin ese eterno temblor de manos, en forma severa, esquemática; pero, interpretado por Borrás, bien está así, ya que tales son sus recursos infali-

4. FLORIDOR: «Español: «El otro»» en *ABC*, 15 de diciembre de 1932

bles, acerados en el estudio y penetración del carácter. Completan el reparto Amalia Sánchez Ariño, Laura Bori, Alberto Contreras y Fernando Aguirre.⁵

Los críticos de aquellos años supieron ver el trasfondo del «misterio» y relacionaban este drama unamuniano con otras creaciones del autor:

Al que conozca bien la obra de Unamuno no han de sonarle a nuevos los motivos que se agitan en este sombrío misterio. Una de sus novelas «Abel Sánchez», inicia algún tema de los desarrollados en la obra dramática. Nada de adaptación. Otra cosa, otro poema. En la obra total de Unamuno muchas ideas se corresponden, se completan, se confrontan o contradicen de libro a libro.⁶

La obra fue del gusto de crítica y público y de ello dejaron constancia en las crónicas aparecidas al día siguiente del estreno. Los críticos sí intuyeron cuál era el tema de la obra y supieron elogiar la dificultad que supone una escritura dramática de temas filosóficos:

Basado en las normas clásicas del *Edipo*, que la conciencia tiene aquí categoría de protagonista. Todo gira a sus impulsos, y con fuerzas contradictorias, en una especie de desdoblamiento de lo consciente y de lo subconsciente, que se contrasta en su dualismo con intensa energía vital.

Don Miguel de Unamuno nos muestra estos combates del espíritu en una desesperada lucha, que llega a trasponer las fronteras de la razón, confundidos la realidad y el delirio, en el alucinado personaje que es centro de la obra y encarnación humana del mito de Caín y Abel, en que ha fundado su obra D. Miguel de Unamuno.⁷

Con el tema de los hermanos gemelos se puede urdir una anécdota graciosa, una comedia de equívocos. No he de precisar recuerdos que están presentes a todos. Unamuno ha visto el lado trágico, la eterna lucha del ser consigo mismo, exacerbada ante el doble, que le repite, como un espejo, su imagen.

«El otro» quedará como ejemplar acabado del arte dramático de Unamuno, y será timbre glorioso en los anales del teatro español. Más de una vez lo he dicho. Este teatro, apenas representado, temido casi por los «hombres de teatro», salvaría en lo porvenir a nuestro tiempo de una nota demasiado persistente de frivolidad.⁸

3. Sombras de Sueño (1930)

I. INTRODUCCIÓN

Sombras de Sueño es una adaptación de la novela unamuniana *Tulio Montalbán y Julio Macedo* (1920) escrita en 1926, el mismo año de *El otro*, y editada en un primer momento, 1927, con el título de la

5. Díez-CANEDO, Enrique: «Español. «El otro», misterio de D. Miguel de Unamuno», *El Sol*, 15 de diciembre de 1932

6. *Ibidem*.

7. FLORIDOR: «Español: «El otro»» en *ABC*, 15 de diciembre de 1932

8. Díez-CANEDO, Enrique: «Español. «El otro», misterio de D. Miguel de Unamuno», *El Sol*, 15 de diciembre de 1932

misma novela;⁹ en 1930, en la colección Teatro Moderno se publica con el título con el que hoy se la conoce.

Este mismo año de 1930 se estrenó en provincias,¹⁰ bajo la dirección de Cipriano Rivas Cherif,¹¹ y el 9 de mayo llegaba a los escenarios madrileños, concretamente al Teatro Español, por la compañía clásica Barrón–Rivas Cherif, siendo sus actores principales Juan Espantaleón e Isabel Barrón.¹²

La obra narra la historia de Julio Macedo que ha decidido matar a su antiguo yo, Tulio Montalbán, hastiado de la vida que lleva. No contento con él mismo busca al «otro» y lo hace matándose a sí mismo y cambiando su vida por la de otro, la de Julio Macedo.

El protagonista tiene la necesidad de recuperar ese pasado que rechaza, lo que ocurre es que cada uno lo hace a su manera: Tulio Montalbán, reconvertido en Julio Macedo, busca en otra mujer e incluso en «la Mar» a su esposa muerta. Es decir, huye de su yo, pero al mismo tiempo necesita volver a ese pasado para reencontrarse con la mujer que siempre amó, porque le proporcionaba la tranquilidad del seno materno.

Esa vuelta al seno materno, a la que nos hemos referido, es otro de los aspectos que se advierten en este drama. A Macedo le gustaría volver a la tranquilidad del seno materno, allí donde no hay que

9. Se tiene noticias de un intento por parte de la compañía de Lola Membrives de llevar a escena esta obra; pero el miedo a la censura, impidió esta puesta en escena, que acabarían por estrenar Rivas Cherif e Isabel Barrón:

[42; San Sebastián, 3 de septiembre de 1928.]

Mi querido D. Miguel: ayer domingo a las tres recibí la adjunta carta; fui a las siete al teatro; vi a Reforzo y a su señora Lola Membrives. Se mostraron encantados con la obra; pero estaban recelosos de la censura. Yo les manifesté que no había nada en la obra que pudiera alarmar a la censura más suspicaz. La obra se estrenará en Madrid, en el teatro Calderón, de octubre a enero. Si la censura lo permite. Tengo interés en que sea puesta artísticamente; pediré que el decorado lo haga Mignoni, que es uno de los más modernos y originales escenógrafos.

Cordialmente su amigo y admirador.

Azorín.

[43; Madrid, 7 de octubre de 1928.]

Mi querido D. Miguel: Reforzo, el marido de la Membrives, me ha visitado para decirme que dada la brevedad de la temporada que van a hacer en Madrid, no tiene tiempo para estrenar la obra. El hecho, que ya se está comentando en Madrid, es merecedor de toda atención y yo me propongo dedicársela. La obra ha sido ya entregada a otra compañía que la ha recibido con entusiasmo: la de Bové-Torner; la estrenarán en provincias y luego en Madrid; lo que pido a usted encarecidamente es que no conceda autorización para esta obra a ninguna compañía; es decir, que mantenga la exclusiva a la dicha, y fíe usted en mí, que velaré como si fuera obra mía, por la apropiada postura del drama. Le tendré al corriente de lo que haya.

Azorín

[45; Madrid, 4 de noviembre de 1928.]

Mi querido D. Miguel: ruégole que escriba al Gerente de la Sociedad de Autores Españoles –calle del Prado, 24– concediendo autorización a la Compañía Bové-Torner para estrenar en Castellón su obra *Tulio Montalbán y Julio Macedo*; como esta compañía hará la obra en toda España, tendrá usted que ir dando autorizaciones a medida que las necesiten; si es que no prefiere usted darles una autorización general. Yo estoy a su disposición para todo.

Su admirador de hace treinta años,

Azorín.

ROBLES, Laureano (ed.): *Azorín-Unamuno. Cartas y escritos complementarios*, Consellería de Cultura, Educació i Ciencia de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1990, pp. 194-197

No se tienen más noticias de la obra hasta su estreno en provincias, poco antes del estreno madrileño. No sabemos los motivos por los que no se representó la obra con la compañía anteriormente citada (tal vez, en última instancia, Unamuno no firmara los permisos de representación a los que se alude en estas cartas), ya que solo tenemos constancia de los datos que arriba se han incluido, sin que podamos aclarar los motivos de esa anulación del contrato.

10. Segovia, Salamanca y Valladolid fueron las capitales de provincia en las que se representó el drama antes de llegar a los escenarios madrileños (de febrero a mayo)

11. Fue quien sugirió el cambio de título.

12. Según José Paulino, editor de esta obra, tiene constancia de una última representación durante los años 80:

Tengo noticia de una versión y representación de esta obra a finales del año 1986 (durante los meses de octubre a diciembre), en la conmemoración del cincuentenario de la muerte de Unamuno, por el Teatro Estable de Valladolid, que actuó en centros universitarios de Estados Unidos y en teatros de varias ciudades castellanas: Palencia, Zamora, Ávila, Salamanca, Burgos, Valladolid, entre otras. La adaptación fue de Ramón García y la dirección de Juan Antonio Quintana. Los intérpretes: Juan A. Quintana, Ángel Rojo, Pilar Castelao, Carlos Martín, Esther Izquierdo. De la escenografía y los figurines se encargó Mary Maroto. El texto, con explicaciones preliminares e ilustraciones, fue publicado en Valladolid, Caja de Ahorros Popular, S.A.

buscar al «otro». Ese retorno es llamado por Unamuno como «des-nacer» y será uno de los motivos principales por los que se desencadene el conflicto entre los Solórzano y Julio Macedo:

MACEDO: Sí, me gustaría volver al seno materno, a su oscuridad y su silencio y su quietud...

ELVIRA: ¡Diga, pues, que a la muerte!

MACEDO: No, a la muerte, no; eso no es la muerte. Me gustaría «des-nacer», no morir...

(UNAMUNO, 1998: 59)

- LA OBRA

El conflicto del drama salta ya en la primera escena de la obra cuando nos enteramos de que los Solórzano están arruinados y la pobre Elvira no puede salir de la isla para conseguir un marido decente. Por otro lado, dos conflictos paralelos surgen: Elvira se ha convertido en una quijotesa, enamorada de los libros, como anteriormente lo había estado su padre, y se ha enamorado de uno de los protagonistas de una novela que está leyendo; el otro, la aparición en la isla de un hombre que acude allí a pasar unos días, pero que ha decidido quedarse para siempre.

Más adelante sabremos que ese hombre es el protagonista de la novela, Tulio Montalbán, que ahora aparece reconvertido en Julio Macedo.

TOMÁS: Jamás, señor [refiriéndose a si la hija se queja por la situación que atraviesa la familia] que yo sepa. Y además su hija tiene un consuelo...

SOLÓRZANO: ¿Cuál?

TOMÁS: ¡El mismo de usted...: los libros!

SOLÓRZANO: Que por cierto ahora le trae como loca esa historia de Tulio Montalbán, el caudillo de las luchas de aquella republiqueta, que escribió, luego de muerto Tulio, susuegro. Y me parece que mi pobre Quijotesa hasta se halla enamorada de él.

[...]

SOLÓRZANO: ... Más hablemos de otra cosa. ¿Quién es ese hombre extraño...?

TOMÁS: ¿Ese que llegó en un barco de paso y se quedó como a descansar unos días y no se va...?

SOLÓRZANO: ¡El mismo!

TOMÁS: Nadie lo sabe y todos hablan de él. Es la novedad... (UNAMUNO, 1998: 47-48)

Elvira es descrita y se describe a sí misma como una quijotesa, una soñadora de un mundo encantado cuyo personaje principal es Tulio Montalbán, que ahora aparece en escena convertido en Julio Macedo, quien se describe a sí mismo como náufrago sin pasado. Elvira, por el contrario, vive anclada en este pasado, invención suya, a partir de la novela del histórico Tulio Montalbán:

ELVIRA: ¡Decir que vivo aislada cuando tengo por compañera a la mar! ¡Y al libro, que es otro mar! ¡O mejor a Tulio, a mi Tulio! Mi Dulcinea que dice mi padre. ¿Por qué nací viuda? Porque yo nací viuda, no me cabe duda de ello. En fin, mientras el libro de la mar me arrulla, voy a releer su historia en este otro...

[...]

MACEDO: Sí, aquí, yo y para siempre. Vine con terribles propósitos de enterrarme en vida, pero... ¡Ahora quiero vivir! Quiero saber qué es eso que llaman vida y de que otros gozan...

Elvira: No lo comprendo.

[...]

ELVIRA: Bueno, pero y usted ¿quién es?

MACEDO: ¿Yo? Yo me llamo Julio Macedo.

ELVIRA: ¿Y quién es Julio Macedo?

MACEDO: Y eso, ¿qué importa? Un náufrago..., uno que ha echado la mar a esta isla..., un hombre nuevo que empieza a vivir ahora..., uno sin historia... ¿Qué importa quién es Julio Macedo? Éste que está aquí y que le habla ahora y le mira y arde por dentro. ¿Le he preguntado yo acaso quién es Elvira Solórzano? Para mí es como si hubiéramos nacido ahora y sin historia. El pasado no cuenta. No tengo pasado; no quiero tenerlo; ahora no quiero sino tener porvenir. Y en esta isla... (UNAMUNO, 1998: 56-58)

Macedo no quiere tener pasado, solo presente; pero no puede evitar estar unido a ese pasado de Tulio Montalbán en el que vive sumida Elvira y de ahí el fracaso de emprender una nueva vida. Tampoco Elvira puede separarse del pasado en el que vive soñando y en el que su deseo mayor sería encontrar a Tulio Montalbán. Lo único que acaba por unir a los dos personajes es la inmensidad del mar que es, a la vez, el elemento que los separa. Su simbología es grande en este drama, llegando a darse el caso de ser una verdadera personificación del ser humano:

ELVIRA: Oía a la mar...

[...]

RITA: Sí, la mar era su margarita y las olas sus hojas...

ELVIRA: Pero éstas no se acaban nunca..., a la mar no se la deshoja...

[...]

No, no lo digo... ¡Cállate! Quiero oír a la mar..., quiero hojearla..., deshojarla... (*Silencio.*)

RITA: ¿Qué te dice? (UNAMUNO, 1998: 64-65)

El conflicto final surge cuando el padre de Elvira desea que Macedo le visite en casa para que pueda enamorar a su hija. Ésta sigue pensando en su Tulio Montalbán y su padre cree que pueden ser la misma persona. Julio Macedo por su parte lo que pretende es hacer olvidar a Tulio y convertirse en el «otro»:

SOLÓRZANO: Me place..., me place que venga... Y yo a mi vez deseo conocerle, interrogarle, sondarle... Porque se me ha metido una idea en la cabeza...

RITA: ¿Cuál?

SOLÓRZANO: Nada..., nada... Este hombre y el otro hombre, el del libro...

[...]

¿La conoce?

RITA: ¿Y quién no en la isla? Y como él, por mucho que se aísle, vive en ella... La conoce y me ha hablado de esa manía...

SOLÓRZANO: ¿Y qué te dijo, qué?

RITA: Me dijo que era una enfermedad de la pobre Elvira y que él se prometía curársela.

[...]

SOLÓRZANO: Buenos, hija. Y ya sabes que esperamos a don Julio Macedo. Que yo aquí, para entre nosotros, sigo con la sospecha de que ni es Julio ni es Macedo...

ELVIRA: Claro, como no te ha presentado los documentos que lo justifiquen...

SOLÓRZANO: Yo insisto en que podría ser...

ELVIRA: ¿Quién? ¿Él? ¿Montalbán? ¡Tonterías! ¿Crees tú que si fuese él no le habría yo reconocido en cuanto se dirigió a mí la primera vez? ¡En seguida! No, no; ni se parece al retrato que figura al frente del libro ni... Y, en todo caso, de ser él, habríámelo dicho al punto el corazón...

SOLÓRZANO: Vamos, sí, que te habrías enamorado de él locamente a las primeras miradas.

ELVIRA: ¡Claro está! Y lejos de haberme enamorado el hombre se me despegó..., yo no sé..., le tengo miedo... El caso es que cuando me está ausente llevo hasta desear volver a verle, tenerle a mi lado, pero así que le tengo ya quisiera escaparme de él... No sé lo que me pasa... Y ese misterio... ¡No, él no es; no puede ser! (UNAMUNO, 1998: 66-68)

Esta lucha interna de la protagonista se produce porque desea, igualmente, tener al Tulio Montalbán de sus novelas, pero tiene miedo del «otro», del nuevo personaje creado por aquél, de Julio Macedo, al que teme cuando está presente.

El conflicto final al que nos hemos referido surge cuando Elvira, que desearía por encima de todo conocer al héroe de su novela, insiste en buscar en Julio al verdadero Tulio, muerto por aquél; esto provoca la pérdida del verdadero Julio, que necesita no tener pasado, romper definitivamente con él para poder existir de nuevo. La existencia del personaje pasa irremisiblemente por la muerte del «yo» anterior.

ELVIRA: Soñó que las conocía... ¿Y puedo preguntarle, ya que no por usted mismo, por alguno de los que soñó conocer?

MACEDO: Pregunte y yo sabré responder... o silencio o verdad.

ELVIRA: ¿Conoció usted a Tulio Montalbán? (*Silencio*) ¿Le conoció usted? (*Silencio*.) ¿Le reconoció usted?, diga.

MACEDO: ¡Sí, le conocí!

ELVIRA: ¿Mucho?

MACEDO. Mucho. Éramos del mismo lugar. Del mismo tiempo, nos criamos juntos; juntos hicimos la campaña por libertar a la patria...

ELVIRA: Y bien (*Se incorpora, apoyando la mano temblorosa en el libro*), ¿murió Montalbán?

MACEDO: Sí, murió. (UNAMUNO, 1998: 71-72)

Como en el caso de *El otro* y *El hermano Juan*, Caín y Abel van a ser protagonistas del diálogo siguiente. Quién mató a quién, por qué lo hizo y quién es la víctima y quién el verdugo, van a ser los temas que a continuación se van a tratar y a los que era aficionado Miguel de Unamuno:

ELVIRA: ¿Cómo? ¿Se ahogó? ¿Se suicidó?

MACEDO: Fue muerto.

ELVIRA: ¿Quién le mató? (*Silencio*.) ¿Quién le mató? La verdad, la verdad que me ha prometido, ¿quién le mató? (*Silencio*.) ¡Ah, usted le mató, Macedo, usted le mató... usted!

MACEDO: ¡Sí, yo le maté; yo, Julio Macedo, maté a Tulio Montalbán!

ELVIRA: ¡Caín! ¡Caín! ¡Vete y no vuelvas..., vete! Por algo me aterraba tu presencia..., por algo no me sentía tranquila a tu lado..., por algo... (*Elvira retrocede*.)

MACEDO: (*Cogiéndole de un brazo*.) No, tú no me has huido; tú me has buscado, pero no a mí. Yo maté, sí, a Tulio Montalbán, o al menos creí dejarle muerto, pero fue cara a cara, noblemente, a orilla 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...

ELVIRA: ¿Y por qué? ¿Por envidia también?

MACEDO: No, sino porque él, el libertador de la patria, iba a convertirse fatalmente en su tirano. Que allí es así...

ELVIRA: ¿Y qué más podía apetecer aquella patria que tener semejante tirano, un amo así? (UNAMUNO, 1998: 72)

Julio deja en la lucha a otro hombre a los que no quiere parecerse: matan al «otro». Cada uno tiene un motivo, pero los dos un mismo fondo: abandonar a aquél que se está convirtiendo en alguien que no desean ser.

El fin es bien parecido: la eliminación de «el otro», del Abel que todos llevamos dentro y que acaba tiranizando a nuestro Caín.

ELVIRA: Ah, ¿sientes celos?

MACEDO: ¡Sí, siento celos! ¡Me devoran los celos! No puedo soportar que lo que debió ser mío, lo que sería mi paz, mi vida, algo como un dulce seno materno en vida, me lo robe..., ése..., ése del libro..., ése que creí dejar muerto. Vine acá, a esta isla buscando la muerte o algo peor que ella; te conocí, sentíme resucitar a nueva vida, a una vida de santo aislamiento; soñé en un hogar que hubiese de ser, te lo repito, como un claustro materno -«y bendito el fruto de tu vientre...»-, cerrado al mundo, y he vuelto a encontrarme con él..., con él...

ELVIRA: ¿Es que no le dejó bien muerto, acaso?

MACEDO: Puede ser. ¿Y ahora?

ELVIRA: Ahora vete, vete y no vuelvas. Si no eres Tulio Montalbán, mi Tulio, eres por lo menos algo tan grande como él...

MACEDO: ¿Entonces?

ELVIRA: No basta la grandeza.

MACEDO: ¿Y ése... qué más tiene?

ELVIRA: ¡Ah, con él...!

MACEDO: Se hace historia, ¿No es eso? (UNAMUNO, 1998: 72-73)

En el fondo, tampoco es que Elvira busque al Tulio Montalbán anterior, pues ella al que busca es al de la leyenda, al que se ha forjado en su imaginación mientras leía su novela; busca algo que ha creado en su memoria, pero que no es lo que en realidad existe. Renuncia a la posibilidad del matrimonio y de una vida feliz con un hombre al que habían inventado por no haber encontrado al hombre de su leyenda:

En el acto cuarto se nos descubre la verdadera historia, la de la muerte de Tulio Montalbán para que naciera Julio Macedo; «otro» Caín convertido en víctima:

ELVIRA: Y me lo decía yo misma a solas y callandito. Pero, entonces, ¿por qué renegó de sí mismo? ¿Por qué aquella historia?

MACEDO: ¿Historia? ¡Eso es lo terrible! Aquella historia que te (*Apoyando el tuteo.*) conté, Elvira, era y sigue siendo verdadera. Te prometí silencio o verdad. Y era verdad lo que te dije. Por lo menos, así lo creí.

ELVIRA: ¿Aquello de la lucha y la muerte?

MACEDO: Sí, en aquella noche trágica, junto al río más sagrado de mi patria, creí haber dado muerte a Tulio Montalbán, al de la historia, para poder vivir fuera de ella, sin patria alguna, desterrado en todas partes, peregrino y vagabundo, como un hombre oscuro, sin nombre y sin pasado. Hice jurar a mis fieles soldados que guardarían el secreto de mi desaparición haciendo creer en mi muerte y entierro, y huí... ¿Adónde? Ni lo sé. (UNAMUNO, 1998: 79)

Elvira confunde al uno y al otro y los considera uno solo, mientras que los protagonistas se consideran diferentes. Ahí radica la esencia del personaje, en que hay una diferencia entre «uno y otro». Él ha matado al «otro», pero Elvira no. Es más, ella guarda en su interior la imagen que creó del «otro» y no puede matarlo:

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

ELVIRA: ¡Tulio!

MACEDO: ¿Tulio? ¿Tulio o... Julio?

ELVIRA: ¡Es igual!

MACEDO: ¡No, no es igual! Y me has llamado; has invocado el nombre, uno u otro, pero el hombre; no me has tomado, al hombre, al animal si quieres. Y éste sobra... ¡No, no te me acerques, no me toques! Todo lo que hagas o digas ahora será mentira, nada más que mentira! Eres una mentira, una mentira que se miente a sí misma... Llegué acá, a esta isla, decidido a enterrarme en ella vivo y te vi! (*Pausa.*) ¡Te vi..., te vi y sentí resucitar al que fui antes de mi historia, antes de esa fatídica historia que ha contado ese hombre que hizo el libro de mi vida, que me hizo libro; sentí revivir al oscuro mancebo que se casó a los dieciocho años con su Elvira! [...]

¡No, de quien yo quiera..., no! ¡Tú eres del otro, no de mí! ¡Tú eres del nombre! Te vi, sentíme resucitar, creí que había resucitado mi Elvira, la mía, te busqué y me encontré con el que creí haber matado y que te había vuelto loca; me encontré con el de ese libro fatal. Y tú, que amabas -;amar?- con la cabeza, cerebralmente, a Tulio Montalbán, no podías amar con el corazón, carnalmente si quieres, a un naufrago sin nombre. Todo tu empeño fue conocer mi pasado cuando yo venía huyendo de él. ¡Y ni me conociste! Prueba que era tu cabeza, cabeza de libro, y no tu corazón, el enamorado... (UNAMUNO, 1998: 80-81)

Como en el caso de *El otro*, Julio Macedo se suicidará porque no puede matar al «otro». Éste permanece en él y para acabar con uno ha de acabar con el otro. En este caso el encuentro con la muerte se produce en el portal de la casa de los Solórzano; pero, hipotéticamente surge en la Mar, tranquila y serena, a diferencia de los personajes que permanecen en una incesante inquietud a lo largo de todo el drama:

MACEDO: Sí, voy a callarme y para siempre. ¡Adiós! (*Volviéndose*) ¡Ah, bien me decía el corazón que olvidaba algo...! (*Saca la concha y se la da a Elvira.*) ¿La recuerda? ¿Recuerda aquel cadáver de casa que recogí en las arenas de Bahía Roja? ¡Tómela! ¡Guárdela en recuerdo mío!

ELVIRA: Pero...

MACEDO: ¡Tómela, he dicho! ¡Y... adiós!

ELVIRA: ¡Padre! ¡Padre! ¡Deténle! ¡No le dejes salir...; mira que sé adónde va!

SOLÓRZANO: Pero ¿es que voy a retenerle aquí para siempre, hija?

MACEDO: Sí, sabe adónde voy... (UNAMUNO, 1998: 83)

El drama concluye con la muerte de Julio Macedo y Tulio Montalbán, pero ahora la historia permanece en la casa de los Solórzano y la única manera de deshacerse de esa historia es quemarlo todo; dice el personaje incluso, quemar la isla, hacerlo desaparecer todo para poder borrar la historia, contrariamente a lo que ocurría en las primeras escenas en donde esa historia era el fin de la existencia de los personajes. Frente a toda esta sensación de ahogo y frustración ante la historia, la Mar, impasible, continúa su cadente ritmo:

SOLÓRZANO: Ya hay, Elvira, en nuestro hogar, en el portal de nuestra casa, hasta ahora limpio y honrado, una mancha de sangre..., ¡sangre! Y ahora hay que coger ese maldito libro y echarlo a la mar... ¡pero no!, quemarlo..., quemarlo..., quemarlo...

ELVIRA: ¿Y por qué no también ese retrato? (*Señalando el de Don Diego.*)

SOLÓRZANO: Acaso. Y los libros todos... ¡Hay que quemarlo todo!

ELVIRA: Pero aquí me ahogo. (*Va y abre el balcón que da a la mar.*)

SOLÓRZANO: ¡Hay que quemarlo todo..., todo! ¡Acaso habría que quemar la isla! ¡Que resucite el volcán! ¡Quemarlo todo..., todo..., todo! ¡Quemar la historia! ¡Quemarlo todo!

ELVIRA: ¡Menor la mar, padre! ¡Mírala! ¡Como si no hubiera pasado nada! ¡Como si no hubiese historia! ¡mírala!. Mientras haya mar no habrá aislamiento... ¿Y no sería lo mejor echar a ese hombre a la mar, de donde vino? ¡Qué pesadilla!

SOLÓRZANO: ¡Después de quemarle!

ELVIRA: ¿Para qué? ¡Mírala, padre, mírala! ¡Es como si no hubiera pasado nada! (UNAMUNO, 1998: 85-86)

Por último, nos gustaría anotar ciertos aspectos que ya habíamos visto apuntados en otros de los dramas analizados y que aquí quedan plasmados en algunos de los diálogos del drama. En primer lugar la importancia que cobra en esta obra el sentimiento de madre, en el que se reconoce la tranquilidad del seno materno, el des-nacer al que alude el protagonista:

ELVIRA: ¿Quiere decir que el poeta y la poeta no tienen sexo?

MACEDO: ¡Están sobre él! ¡usted es para mí poeta, es decir creadora, madre! La madre no tiene sexo. Me está creando y recreando como la mar... ¡Y nada de poetisa!

[...]

RITA: Y yo no veo inconveniente en que usted venga a casa del señor. Aunque aquí, en la isla, nadie le conozca, su sola presencia le abona.

MACEDO: (*Emocionado*). 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. (UNAMUNO, 1998: 60-61)

En segundo lugar, la metateatralidad, aunque en menor medida que en *El hermano Juan*, también queda reflejada en esta obra, para complicar el asunto de la realidad/ficción del personaje de Tulio Montalbán:

ELVIRA: ¡Solo a ti se te ocurre dudar de ello; solo a ti se te ocurre dudar de que sea historia verdadera una tan hermosa! ¡Malditos documentos!

SOLÓRZANO: Ésas son cosas de teatro.

ELVIRA: Las cosas de teatro son las de más verdad, padre. (UNAMUNO, 1998: 68)

O el concepto de la vida es sueño, que tanto había invadido *El hermano Juan*, pero que aquí aparece de forma escueta:

ELVIRA: Pero usted en ese pasado de que reniega, vivió...

MACEDO: Soñé que vivía...

ELVIRA: Soñó que vivía y conoció a otras personas...

MACEDO: Soñé que las conocía...

ELVIRA: Soñó que las conocía... ¿Y puedo preguntarle, ya que no por usted mismo, por alguno de los que soñó conocer? (UNAMUNO, 1998: 71)

En este drama se puede observar cómo el protagonista es reconocido por sus novia: Elvira reconoce a Julio Macedo porque mucho antes de que este apareciera en escena, ya se había enamorado del personaje de la novela que leía, y que ahora resulta ser el que intenta conquistarla.

– PUESTA EN ESCENA Y RECEPCIÓN

El drama unamuniano se estrenó en el Teatro Español el 9 de mayo de 1930 bajo la dirección de Rivas Cherif, por la compañía clásica Barrón–Rivas Cherif. Momentos antes de representarse el drama se leyeron unas cuartillas en las que se explicaba el propósito de este director por llevar a escena obras más vanguardistas.

La compañía estaba formada por los siguientes actores:

Juan Espantaleón	Don Juan Manuel de Solórzano
Isabel Barrón	Elvira, su hija
Venegas	Tomás, criado
Srta. *Santoncha ¹³	Rita, su mujer
Ricardo Canales	Julio Macedo
El Mar	La Mar

Sombras de sueño recibió el aplauso de crítica y público, que oyeron con agrado este drama de la personalidad escindida del maestro Miguel de Unamuno. No parece que recogiera el éxito de su posterior drama, *El otro*, pese a la similitud en su temática.

La prensa reseñaba con estas palabras la recepción de la obra:

Fue escuchada sin prejuicios, con fervoroso interés y aplaudida entusiastamente. Por encima de toda pasión y de todo acento partidista, volaba muy alto la recia mentalidad de Unamuno, su emancipado pensamiento, en una visión de arte más amplia, de más serena belleza que las agitadas y turbulentas formas de un confusionalismo peligroso visto al través del empañado cristal de la política.

«Sombras de Sueño» se escapa de las apesadoras manos del teatro, en cuanto a lo que es inherente estructura del mismo. Si el teatro es síntesis o debe serlo, la obra de Unamuno es su antagónica expresión, no por defecto, sino porque su belleza ideológica, lo profundo de

13. La deficiencia en el original de la prensa hace que no podamos asegurar que sea este el apellido correcto de la actriz.

su discurso requiere más dilatados panoramas, más anchos cauces. Veamos pues, «Sombras de Sueño» como un frondoso poema dramático empapado de lírica efusión, poema que a la manera clásica tiene por escenario la mar, cuna y sepulcro de nuestras vidas, mar donde se abrazan la civilización y la Historia, lleno de sugerencias y de evocaciones infinitas.¹⁴

Apresurémonos registrar ante todo el éxito franco, unánime, completo de «Sombras de sueño», la nueva obra de Unamuno.

La honda belleza de la concepción dramática, la noble y pura ideología de su fondo, la gracia fuerte de su lenguaje, la penetrante originalidad de los pensamientos que surgen a cada instante en el diálogo con atrevido garbo y sorprendente naturalidad..., lograron poner de acuerdo a todo un público –que llenaba a rebosar el teatro- y en el que había, sin duda, amigos y adversarios políticos del autor; en aquellos momentos admiradores de todos el gran escritor, en el noble y puro y superior terreno del arte.

Los aplausos, que interrumpieron a veces la representación, se repitieron unánimes y reiterados al final de todos los actos.¹⁵

Algunos críticos acertaron, no solo en el tema de la obra, sino en el conflicto interior del personaje principal:

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 solo puede salvarse muriendo de la tiranía de éste; él, que no quiso ser tirano de otros.¹⁶

– SÍNTESIS

Si algún error se le puede encontrar a este drama es que en la sucesión de acontecimientos surgen saltos temporales que no se especifican y que hacen que el drama pierda parte de su carga dramática. La aparición de Julio Macedo se produce de improviso y ya conoce a toda la familia, a la que se supone que ha estado observando, pero no se nos indica en ningún lugar.

Entre el acto segundo y tercero ocurre lo mismo. Solórzano y su hija esperan la llegada de Julio Macedo; Solórzano ya ha estado haciendo cábalas de que ese hombre es el del libro de su hija, cuando lo que se presupone desde un primer momento es que la hija se ha convertido en una «quijotesa» enamorada de un hombre que ha muerto hace años. Pero, en las primeras escenas del acto tercero ya se nos habla de la posibilidad de esa duplicación de personajes.

Esta visita parece ser una más de otras tantas visitas anteriores que tampoco se nos especifican en las acotaciones ni en los diálogos.

La obra es escasa en hilo argumental, aunque lo que se pretenda sea mostrar un drama sobre la personalidad escindida, pues no hay una coherencia textual. Los dos primeros actos son una toma de contacto con los personajes que culmina de forma excesivamente rápida en el acto tercero, momento en el cual el drama recobra la carga dramática que no existe en los dos primeros actos.

14. FLORIDOR, «En el Español, “Sombras de Sueño”» en *ABC*, 10 de mayo de 1930

15. M. M.: «Compañía dramática de Isabel Barrón y C. Rivas Cherif. Inauguración. “Sombras de sueño”, drama en cuatro actos, de D. Miguel de Unamuno.» *La Libertad*, 10 de mayo de 1930

16. Díez-CANEDO, Enrique: «“Sombras de sueño”, de Unamuno, en el Español. Compañía Isabel Barrón-Rivas Cherif», *El Sol*, 10 de mayo de 1930

4. *El hermano Juan*

– INTRODUCCIÓN

El hermano Juan o el mundo es teatro, catalogada por el propio autor como «vieja comedia nueva», en tres actos y prosa, se escribió en 1929, se publicó en 1934, pero nunca llegó a representarse.

Miguel de Unamuno se acercó a la creación del mito donjuanesco, como hicieran muchos de los autores de las primeras décadas del xx, pero lo hizo particularmente suyo, creando en el personaje una disociación de personalidades.

John P. Gabriel definió, a nuestro juicio con gran acierto, la significación de esta comedia:

Drama de meditación es *El hermano Juan*, y con todo ello quiero decir que se constituye en una «meditatio mortis» como todas las de Unamuno, que reflexiona en torno a los problemas de la realidad de los entes de ficción, la imperfección de la persona impar, el anhelo de la perduración, el ansia de la singularidad del individuo, la realidad del hombre y la incógnita de su destino y, finalmente, el problema de la maternidad insatisfecha.¹⁷

– LA OBRA

Unamuno comienza su drama con un prólogo, que él mismo reconoce ser un epílogo, en el que expresa el significado de esta obra sobre el mito del don Juan. En él nos explica su concepción sobre el mito, diferente de la del resto de los dramaturgos que, a su parecer, estaban acabando con la figura de este personaje que tanto admiraba Unamuno. También en este Prólogo realizó una abierta crítica a las últimas teorías científicas que habían nacido en España durante esos años y que se referían a las enfermedades que sufría nuestro mítico don Juan:

¿Qué más da que se afirme que es todo ficción o que es todo realidad? Y me acordé al punto de Don Juan Tenorio y de su leyenda.

Porque toda la grandeza ideal, toda la realidad universal y eterna, esto es: histórica, de Don Juan Tenorio consiste en que es el personaje más eminentemente teatral, representativo, histórico, en que está siempre representado, es decir, representándose a sí mismo. Siempre queriéndose. Queriéndose a sí mismo y no a sus queridas. Lo material, lo biológico, desaparece junto a esto. La biología desaparece junto a la biografía, la materia junto al espíritu.

[...]

Hanse apoderado de la figura histórica de Don Juan, y hasta han pretendido acotársela, los biólogos, los fisiólogos, los médicos –y hasta, entre éstos, los psiquiatras-, y hanse dado a escudriñar si es –no si era- un onanista, un enucoide, un estéril –ya que no un impotente-, un homosexual, un esquizofrénico –¿qué es esto?-, acaso un suicida frustrado, un ex futuro suicida. A partir, en general, de que no busca sino el goce del momento. Ni siquiera conservarse, menos reproducirse, sino gozarse. Proceso catabólico, que diría un biólogo.¹⁸ (UNAMUNO, 1975: 56-58)

17. GABRIEL, John P. (ed.): *Nuevas perspectivas sobre el 98*, Iberoamericana, Madrid, 1999, pp. 233-235

18. Continúa el autor a lo largo de varios párrafos criticando estas posturas científicas y dando a conocer al lector su postura sobre este personaje literario.

Explica, asimismo, el autor, el significado de su obra, de su visión del mito de la que tanto habían hablado los dramaturgos de las primeras décadas del siglo XX; su particular visión, diríamos mejor, pues en el fondo este don Juan nada tiene que ver con los que nos habían presentado los autores de esa época y sí mucho con una serie de dramas, podríamos llamar, de la conciencia escindida; una trilogía que recoge sus obras más conocidas: *El otro*, *Sombras de sueño* y *El hermano Juan*.

Presta Unamuno especial atención a las figuras femeninas que sin tomar el papel protagonista, cobra una significación relevante, pues son ellas las que se convierten en don Juan, mientras que el protagonista pretende huir de ellas, dejarlas pasar, pues ve cercana su muerte, la siente. Ya en los primeros párrafos del drama se refiere a «Ella», a la muerte, que será la única que conseguirá atraparlo para siempre, como antes había ocurrido con los dramas de Jacinto Grau y Martínez Sierra:

Y ¿qué son las víctimas del Burlador sino sus hermanas de la caridad? Caridad, y no en el sentido físico amor, *agape* y no *eros*, caridad, compasión, amor fraternal, que es a la vez maternal. O paternal, en otro caso. Y he aquí por qué en esta mi reflexión del misterio de Don Juan sus mujeres aparecen hermanas y él, Don Juan, el Hermano Juan. Y con ello medianero, intercesor. Y ellas maternales y hermanales, corredentoras. (UNAMUNO, 1975: 63)

En el mismo Prólogo nos habla Unamuno del mito de Caín y Abel que, en cierto sentido, también se desarrolla en este drama, pero que se vería reflejado con mayor intensidad en su obra *El otro*:

Así la leyenda bíblica que abre la verdadera historia humana, la de la guerra, la de la lucha por la vida –*struggle for life*–, con el asesinato de Abel por su hermano Caín, no se lo hace cometer a éste por hambre ni por celo, ni disputándole pan ni disputándole hembra. Sino que Yahvé, el Señor, ve con buenos ojos las ofrendas de Abel y no las de Caín. O sea que ve con buenos ojos al uno y no al otro. Y le mata Caín a Abel por envidia. En el fondo, lucha de personalidad, de representación. (UNAMUNO, 1975: 57)

El conflicto surge ya en las primeras escenas y, asimismo, la diferencia de esta concepción del mito con respecto a los últimos dramas relacionados con él. Se podría decir que observamos a los personajes protagonistas en ese acto que desaparece de casi todos los dramas pero que es tan necesario: la conversión del don Juan. Aquí, empero, esa conversión pasa por el descubrimiento no sólo de la muerte, sino de la toma de conciencia de lo que significa ser mito, de su representación; de la representación de los «otros» en el «yo». La vida como representación, la vida como sueño del drama calderoniano.

Este conflicto, a diferencia de lo que esperaríamos, y aquí surgiría la primera sorpresa del drama, aparece cuando doña Inés le está pidiendo a don Juan que se quede con ella, que deje esa vida donjuanesca por ella, porque de lo contrario volverá con su novio:

INÉS: Pues bien, ahora que me tienes ya aquí, a tu merced y albedrío, ahora que acudo a tu reclamo, dejándole a él, ¡y con qué pena!, ¿me sales con esto? Juan, no te entiendo...

JUAN: Ni yo acabo de entenderme... Así me nació...

[...]

Pues haces bien, Inés, porque él se lo merece más que yo; es noblote, es sencillo, sin esquinas ni recovecos, todo un ángel de Dios...

INÉS: ¿Angelitos a mí?

JUAN: Él sabrá hacerte mujer, y yo no; nací condenado a no poder hacer mujer a mujer alguna, ni a mí hombre... (UNAMUNO, 1975: 75-76)

Se complementa este diálogo con la aparición de la figura de la Muerte y la conversión de Inés en la figura maternal que nos avanzaba Unamuno en el Prólogo, que después veremos representada en la figura de doña Elvira, quien, por encima de todo, desea un hijo del don Juan:

INÉS: ¿Qué te pasa? ¿Llamo a socorro?

JUAN: No, no llares..., quedémonos solos en este rincón...

INÉS: Pero ¿qué te pasa, Juan?, ¿qué tienes, hijo?

JUAN: Hijo..., hijo... ¿Ahora me llamas hijo? ¡Mujer! Madre... ¡Ya sacaste a luz las entrañas! ¡Dios te lo pague! Es la pesadilla..., era Ella que pasaba... ¡Ella! ¡Ya pasó! (UNAMUNO, 1975: 79)

Culmina esta visión de la Muerte en la última escena del acto II, antes de la conversión del don Juan, en un largo monólogo del protagonista en el que insiste en la búsqueda del «yo» auténtico, es decir, del «otro» y la representación de la Muerte como fase final de ese conocimiento del «otro».

En este monólogo, además, se nos muestra la máxima expresión de la metateatralidad del drama cuando don Juan afirma: «...hasta más ver, que aún queda comedia. Digo, cómo no... ¡Buenas noches!», en el que se nos revela toda la obra como una representación del don Juan representado, asimismo, con personajes de los dramas literarios conocidos por el lector/espectador y, con nuevos personajes que representan las teorías freudianas y la nueva sociedad que está surgiendo en las primeras décadas del siglo XX.

El psicoanálisis formará parte de un juego escénico entre los personajes, que culmina con la visión del don Juan a partir de estas teorías psicoanalíticas que son, con ironía sutil, claramente criticadas por el autor. Por la importancia que tiene este diálogo, aunque extenso, lo reproduciremos completo. En él, además, Unamuno refiere las últimas modas femeninas, rasgo un tanto banal que choca con el interesante tema de la personalidad escindida. La dualidad entre las teorías freudianas que se representan y la banalidad del diálogo viene a mostrar, al lector/espectador, esa crítica abierta a la que nos hemos referido:

INÉS: Hablar..., hablar... Una cosa decían tus labios; otra, tus ojos, que me devoraban... ¿Se puede jugar así con la honra...?

ELVIRA: ¡Échela un remiendo! ¡Un zurcido!

ANTONIO: ¡Bueno, bueno, ya salió aquello!

JUAN: ¡Oigamos a la ciencia! ¡Tregua!

ANTONIO: Eso de la honra, señorita, se lleva mucho en nuestro teatro clásico, el de los lances de honor...

JUAN: ¡Sí, del honor de lance!

ANTONIO: Pero ahora, con la melena y la falda corta al uso, pasó ya de moda la honra...

ELVIRA: ¡La honra!

JUAN: ¡Bien por el método!

INÉS: ¿De moda? ¿Es que es un traje?

ANTONIO: ¡Claro! ¿O la cree piel?

ELVIRA: ¡Pellejo!

ANTONIO: No tome, pues, ese aire romántico, que la cosa no lo merece...

INÉS: La cosa... la cosa... Pero este hombre...

ELVIRA: ¡Cosa también!

ANTONIO: Este hombre, señorita, esta hecho por su profesión a ver a las gentes entre bastidores y en paños menores...

ELVIRA: ¡Las ganas!

JUAN: (*Aparte*) Psicoanálisis... o cosa por el estilo...

INÉS: Pero, ¡qué desahogado! ¡qué cínico!

ANTONIO: ¿Cínico? ¡El cínico es éste (*señalando a Juan*), el robador de honras...!

ELVIRA: No hay sino recogerlas del arroyo...

JUAN: ¡Doctor en causas de honor!

ANTONIO: Aunque cínico... ¡no!, sino hipócrita de cinismo... lo finge... lo representa... ¡El muy... botarate quiere hacer creer que se cree irresistible! Pero él se conoce bien aunque se pasa el sueño representándose a sí mismo... Y mire, señorita, no me sorprende lo que le ocurre, porque este desgraciado, este pobre hombre -¿hombre?- que vive buscándose a sí mismo, rebuscando al hombre en sí y sin encontrarlo, se venga así... Él nunca ha querido...

INÉS: ¿El doctor lo sabe?

ELVIRA: ¡Sábelo todo!

ANTONIO: ¡Y él! Y si no, que lo diga...

JUAN: Esta mujer sabe todo lo que tiene que saber a mi respecto, y está más pura que el agua del manantial serrano... (*Bebe.*)

ANTONIO: ¡Déjate de metáforas, culterano! Y no quieras aparentar lo que no eres. Y aquí, ante las dos, hay que desenmascararte. Engañas a la una con la otra, y a las dos, con tu quimera. Y sobre todo te engañas a ti mismo y trabucas tu papel.

JUAN: ¡Eso...no! ¡Mi oficio le sé! ¡Mejor que tú el tuyo!

ANTONIO: ¡Sí, representante!

JUAN: ¡Y tú, médico, cúrate a ti mismo!, que dice la parábola (Luc., IV, 23).

ANTONIO: Y no quieres, no sabes querer ni a una ni a otra, ni a nadie. Que a la una buscas, que te busca la otra... es la misma patraña...

JUAN: ¿Y qué le voy a hacer?

ANTONIO: Dedicarte...

JUAN: ¿A qué? ¿A labores de mi sexo?

ANTONIO: Eso se queda para los guerreros.

ELVIRA: Y para los que se casan con una vieja rica...

ANTONIO: Ninguna se te resiste... A pesar tuyo todas se enamoran de ti, ¿no es eso? ¡Tienes un don fatídico!... La una se suicida porque la desprecias; la otra se casa, por desesperación, con otro; la de más allá suspira en secreto por ti; todas te desean...

JUAN: ¿Voy a andar con careta puesta?

ELVIRA: Siempre se te verían las niñas de los ojos.

INÉS: Las niñas con que nos miras...

ELVIRA: Sí, siempre se te vería la mirada... Y sobre todo se te oiría...

JUAN: Y sin bocina...

ANTONIO: ¿Caretas? ¡Bah!, no llevas otra cosa. Y la mirada, mirada de careta, y la voz... ¡de máscara! ¡Claro! Como que tú no las ves más que a ellas, ellas no ven sino a ti, de ti se

prendan. Para ti se visten –o desvisten-, se emperifollan, para que tú las desnudes con tu mirada; para ti se acortan las faldas y se cortan el pelo...

JUAN: ¡Y la nuca al rape, si es que no se la afeitan! ¡Aquel plumoncillo de antaño! ¡Qué ternura!

ANTONIO: Porque ahora, Dalila, la del pelo largo...

ELVIRA: Y el ingenio corto, ¿no?

ANTONIO: Ahora, Dalila, digo, en vez de cortarle el pelo a su Sansón, se lo corta a sí misma y luego va al fútbol a enronquecer como una verdulera salida de madre, o al boxeo a gritar –lo he oído–: ¡Mátale!, y se hace diputada para hombrearse...

ELVIRA: ¿Con el hombre? Desde que el hombre ha dado en mujerearse... ¡Ay, chico! Es el feminismo que se disfraza de masculinidad... (UNAMUNO, 1975: 107-109)

También en este diálogo que mantienen los personajes observaremos la necesidad que tiene don Juan de deshacerse de las mujeres. De ellas solo espera el goce y cuando este ha pasado necesita que vuelvan con sus maridos para que le dejen seguir representando el papel de don Juan:

JUAN: ¡Pues mira, Antonio, defiéndeme de ella y llévatemela! ¡En ti está el hacerla entrar en madre!

ELVIRA: ¿Pero es que vienes como médico o como...?

ANTONIO: ¡Como todo! ¡Como médico de tu alma desquiciada! (UNAMUNO, 1975: 104)

La búsqueda del «otro» en esta obra pasa por el intento de don Juan de abandonar el papel que le ha tocado representar. Su mayor pesar es no ser auténtico, no poder vivir una vida real, sino la fabricada anteriormente por otros:

JUAN: Cállate, cállate... Esa voz, ese tonillo –¡qué bien la remedas!- me parecen llegar del otro mundo... Y yo quiero vivir en éste, vivir, vivir, vivir... en éste, en éste, en éste. (*Pisoteando el suelo.*) ¡Suena a tablas! ¡Seis tablas!... Vivir... (UNAMUNO, 1975: 90)

[...]

ELVIRA: A mí, a mí, que yo te redimiré... Y dime, prenda, ¿de dónde te vino eso de Don Juan Tenorio?

JUAN: ¡Va en serio, no creas!

ELVIRA: ¿En serio, tú?, ¡guasón!

JUAN: Creo en mis otras vidas con toda el alma que me queda de ellas...

ELVIRA: Y Tenorio ¿qué?; ¿cuál su gancho?; ¿puede saberse?

JUAN: Ello lo dice: ¿Tenorio?... ¡tenor! ¡Don de mujeres! (UNAMUNO, 1975: 91)

Esa búsqueda del otro surge desde la infancia.

JUAN: ¡Pero si nacimos muertos, Elvira, si nacimos muertos!... El día en que enterraron a mi madre y a tu padre, el día del desastre, nos pusieron a dormir juntos... Y cuando repaso nuestra niñez...

[...]

La tengo delante...; ¡no!, ¡dentro!, ¡muy dentro! Y ahora aquí me ciñe y envuelve y abriga con los recuerdos –neblina de madrugada- que me hicieron la memoria que de ellos nació... ¿Quién sabe? Acaso sin yo saberlo, en el fondo de mi memoria, como su cimiento, está el recuerdo del gemido de mi pobre madre al verme asomar la cabeza a este escenario del mundo... Y su primer beso... (UNAMUNO, 1975: 94)

La metateatralidad, como ya habíamos apuntado, es uno de los rasgos más reseñables de este drama, junto con la concepción de la vida como un sueño:

BENITO: No, no puedes serlo. No eres sino sombra de hombre...

JUAN: ¡Bah, literatura! ¿Dónde has leído eso?

BENITO: En ti; en los ojos de tu cara...

JUAN: No, sino en tu papel...

ELVIRA: Oiga...

INÉS: ¡Apuntadoras...no! (Unamuno, 1975: 85)

[...]

JUAN: ¡Bah!, ¡estos mendicantes trotasenderos!... 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... Buena disposición, promete, pero poca experiencia del tinglado todavía... A pesar de sus siglos de oficio, novicio... Hasta que no entre en la Sociedad de Autores... ¡Cualquiera acierta por qué nos trae de la ceca a la meca!... ¡Inescrutables designios de su providencia –creo que se dice así-, que tan sólo los reverendos padres jesuitas atisban! Y este monje era acaso un mensajero providencial, inverosímil, caído de... ¡A éste le he conocido yo!...

ELVIRA: ¿Cuándo? ¿Dónde?

JUAN: ¡Hace siglos! ¡En otra de mis vidas!

ELVIRA: ¿Ya vuelves a tu matraca?

JUAN: Se dedicaba a deshacer tuertos... Como no sea aquel otro a quien llamaban... aguarda... ¡Qué memoria esta mía! ¡De tanto soñar la he perdido! Le llamaban... le llamaban... ¡Ah!, ¡ya caigo! ¡Mefistófeles! (UNAMUNO, 1975: 89)

Hay muchos momentos a lo largo de la obra en los que esa metateatralidad se hace patente, pero uno de los más interesantes surge al final del drama:

JUAN: ¿Qué? ¿No quieres perdonarme para que pueda morirme en paz?

BENITO: (*A Antonio*) ¿Qué nueva comedia vieja es ésta?

ANTONIO: No, Benito, no es comedia; está ya domeñado. ¡Y va a sucumbir! Esta vida se le acaba...

BENITO: ¿Estás seguro?, ¿bien seguro?

ANTONIO: ¡Segurísimo! Se muere tan de veras como él puede morir. (UNAMUNO, 1975: 128)

En realidad no muere, al menos su representación. Muere el don Juan que él está representando, el «otro», pero nunca podrá morir el verdadero don Juan, que encontrará su reencarnación en otros donjuanes que quieran imitarle.

Termina este don Juan con un monólogo, intercalado en un diálogo en el que el personaje se pregunta quién es en realidad; en estas últimas frases el protagonista nos revela la significación de su existencia, el significado de todo este drama:

JUAN: [...] «¿Pero esto sucedió de verdad?» ¿qué les diréis? Porque yo no lo sé... Yo no sé qué es lo que sucede de verdad y qué lo que soñamos que sucede en este teatro que es la vida..., qué es lo que se nos aparece en sueños y qué es lo que soñamos que se nos aparece... Tenías razón, Antonio, me la he pasado rastreando en mí al hombre y sin encontrarlo; siempre, Elvira, Juanito entre ellas, ¿te acuerdas? (UNAMUNO, 1975: 131)

El cuestionamiento del sentido humano, de la existencia, se hace patente en este final de la «nueva comedia vieja»:

JUAN: ¿Hasta....? ¿Existo yo? ¿Existes tú, Inés? ¿Existes fuera del teatro? ¿No te has preguntado nunca esto? ¿Existes fuera de este teatro del mundo en que representas tu papel como yo el mío? ¿Existís, pobres palomillas? ¿Existe don Miguel de Unamuno? ¿No es todo esto un sueño niebla? Sí, hermana, sí, no hay que preguntar si un personaje de leyenda existió, sino si existe, si obra. Y existe Don Juan y Don Quijote y don Miguel y Segismundo y Don Álvaro, y vosotras existís, y hasta existo yo..., es decir, lo sueño... Y existen todos los que nos están aquí viendo y oyendo, mientras lo estén, mientras nos sueñen... (UNAMUNO, 1975: 135)

Esta representación se lleva hasta el último extremo, justo en el momento de la muerte del don Juan:

JUAN: Me tiran las entrañas de la madre tierra... y oigo el agua...

PADRE TEÓFILO: ¡Gran comediante el hermano!

JUAN: ¿Qué hacerle? Hay que apurar el papel hasta la muerte y aún más allá si cabe, so pena de olvido...

PADRE Teófilo: ¡Ánimo, pues! (UNAMUNO, 1975: 141)

En estas últimas escenas del drama se observa al don Juan fracasado, al desventurado, al que no entiende la vida que le ha tocado vivir y que no desea vivir. Como en *El otro*, el protagonista busca a «otro» para alejarse del «yo»; lo que ocurre es que en cada caso esa búsqueda del yo es diferente. En el caso de *El otro*, el protagonista acaba por suicidarse porque ese «otro» es él mismo, su doble. El asesinato de su hermano no le ha dejado encontrar al «otro» y ante esta situación se suicida.

Por último, en *El hermano Juan*, esa búsqueda del «otro» pasa por la reconversión del propio don Juan en santo y, al mismo tiempo *celestino* de las mujeres que ha amado, para encontrar la muerte en la última escena del drama.

La representación, al final del drama, termina de la forma más metateatral que nos podría ofrecer Miguel de Unamuno:

INÉS: ¡Don Juan no muere!...

PADRE TEÓFILO: Y ahora, benévolos representantes del respetable público que hace y deshace leyendas y personajes y comentarios, ¡se acabó la comedia nueva de don Miguel!

PASTORA: ¿Volverá a hacerse?

ELVIRA: ¡Todo vuelve!

ANTONIO: ¡Ande el movimiento!
 (La Pastora se pone a bailar)
 INÉS: ¡Don Juan es inmortal!
 PADRE TEÓFILO: ¡Como el teatro! (UNAMUNO, 1975: 144)

- PERSONAJES

También las protagonistas adoptan un papel relevante en este drama, llegando incluso a representar el papel del don Juan; intentan convencer al protagonista de que son ellas quienes le conquistan a él y no al revés. Es el propio don Juan el que se deja arrastrar por las mujeres, son ellas las conquistadoras y no él; pero lo que ocurre es que esa conquista pasa por reconvertir a las mujeres en seno maternal.

Por otro lado, como ya habíamos observado en su anterior drama *El otro*, el *verdugo* pasa a ser *víctima*, el burlador pasa a ser burlado; siendo ellas las que toman la iniciativa cuando se trata de conquistar al don Juan:

ELVIRA: ¿Y cómo te arrastró ella acá, a esta celada?
 JUAN: Fui yo..., fui yo... Digo...
 ELVIRA: ¡No, que fue ella..., ella! Cuando crees ser tú, son ellas, somos nosotras..., pero yo te quitaré a las demás... Y tú, arañita muerta, ¿dirás que es él quien te ha seducido?
 INÉS: ¿Seducir?, ¿seducir?
 ELVIRA: Sí, él, ¿no?
 INÉS: Y si fuese yo a él, ¿qué? (UNAMUNO, 1975: 83)
 [...]
 ELVIRA: Sal de aquí, retorna a nuestra Renada y allí te diré, a solas, con qué deber vengo a arrancarte de tu perdición. ¿Has visto?; ¿has visto cómo se han ido?, ¡y de bracete! Ya no se les columbra..., ya les tapan los árboles... Es tu mal sino...
 JUAN: ¿Y si mal sino fueses tú, Elvira? Con sinrazón me acusas...
 ELVIRA: Bueno, vente conmigo, ¿eh?, y San Se Acabó (*Le coge del brazo para sacarle.*), ¡pobre Juan!
 JUAN: ¿Don Juan?
 ELVIRA: ¿Don Juan? ¡Quiá! ¡Don Juan no!, sino... Juanito... Juanito entre ellas. Anda, vente, ¡niño! (UNAMUNO, 1975: 86)

La expresión que resume esta conversión de don Juan en víctima y a las mujeres en *donjuanes* nos la da el propio protagonista al final de la escena segunda del segundo acto: «¡Si yo no sé nunca nada!...; ¡si me traen de zarandillo!... ¡si soy su hechura!...» (Unamuno, 1975: 102)

Otro personaje a reseñar en esta obra es el Padre Teófilo. Ya en el Prólogo, Unamuno advierte que se hace llamar Padre, precisamente alguien que jamás será padre por su condición de sacerdote. En las primeras escenas del acto segundo el Padre Teófilo aparece para hacer ver a don Juan el pecado que está cometiendo y la posibilidad de redimirse. Don Juan hace oídos sordos a los comentarios del sacerdote al que insulta despiadadamente. Este mismo Padre será el que, en las últimas escenas del drama, recoja a don Juan en su iglesia a la espera de que le llegue la muerte. El Padre Teófilo ha conseguido su propósito, redimir al pecador, lo que ocurre es que en realidad no es él quien le redime, sino el miedo a la Muerte a la que el protagonista ve de forma velada a lo largo de todo el drama. Ese miedo a morir, a no ser auténtico, a no pasar a la historia como un personaje legendario hace al protagonista reconvertirse. La solución del don Juan pasa por aceptar que no es el personaje

que representa y decide pasar a la historia como «el hermano Juan» dejando que otro represente el don Juan literario que él ha estado interpretando mucho antes de empezar esta comedia.

El tercer acto comienza con esa conversión del don Juan a la que ya hemos hecho referencia. El protagonista es ahora «El hermano Juan», fraile que da consejos a los feligreses que, en peregrinación, acuden a él para recibir consejo.

Su conversión le permite ver quién es él de verdad y la imposibilidad de ser otro; el protagonista acepta esta condena, sabiendo que su conversión final, como la de los otros donjuanés, pasa por la muerte:

PADRE TEÓFILO: Pero Don Juan fue carnal...

JUAN: Tal vez, mas no carnero, sino espíritu puro... Porque hay el espíritu de la carne y hay la carne del espíritu...

PADRE TEÓFILO: ¿Ángel, pues?

JUAN: ¡Sí, caído, demonio!

PADRE TEÓFILO: ¿Y quién le levantará?

JUAN: ¡Ella! ¡La Muerte!

PADRE TEÓFILO: Pero, ¿y después?, ¿qué de Don Juan?

JUAN: ¡Condenado a ser siempre él mismo... a no poder ser otro... a no darse a otro... Don Juan... ¡Un solitario!... ¡un soltero!... ¡y en el peor sentido! (UNAMUNO, 1975: 120-121)

- INTERTEXTUALIDAD

El hermano Juan se caracteriza por ser una obra en la que la metateatralidad es abundante; toda la obra parece querer ser la representación de una comedia, pero resulta ser el drama del don Juan representado por un personaje que es el mismísimo don Juan intentando salir de su papel para poder ser «otro». El encuentro con la Muerte y la aceptación de no poder serlo, lleva al protagonista a su conversión y, en última instancia, a actuar como *celestino* de sus mismas amantes.

Esta imposibilidad de ser «otro» se refleja en la obra con algunos parlamentos entremezclados en los diálogos que nos recuerdan frases literales del don Juan literario, así como alusiones textuales al personaje protagonista:

JUAN: ¡Sí, por dentro! Pero sonríete, mas no te rías... Yo fui Don Juan Tenorio, yo he sido entre otros Don Juan Tenorio, pues el Señor nos acuñó con el mismo troquel... (UNAMUNO, 1975: 127)

- SÍNTESIS

Para concluir, nos gustaría señalar cómo los conflictos que se desarrollan en el drama se resuelven cuando don Juan que desea huir de las mujeres para encontrarse a sí mismo frente a la Muerte, actúa como *celestino* de sus antiguas amantes. Esta solución adoptada por el autor se enfrenta claramente con las teorías libertinas del mito; pero, lo que pretende Unamuno aquí es redimir al don Juan buscando al «otro» que va con él. Por eso huye de las mujeres, porque no quiere enfrentarse con el don Juan literario que representa y es, por este motivo, por el que a todas rechaza y a todas anima al matrimonio con otros hombres, pasando a convertirse él en «El hermano Juan»:

JUAN: Las cosas que no se quieren pensar son las que se piensan; los pensamientos nos persiguen. Cásate, pues, ¡cásate con él!; quíerele como a marido y a mí como hermano –el hermano Juan-, sé mi hermana de la caridad; ten piedad de mí..., ¡soy tan desventurado! (UNAMUNO, 1975: 80)

JUAN: No, no te has de ir sin ella; ¡llévatela!, ¡líbrale de mí!, ¡líbrame de ella! ¡Y ahora pégame, abofetéame, castígame y que lo vea! (UNAMUNO, 1975: 81)

JUAN: Te engañas, Elvira. Y dime, ¿por qué le desdeñas?

ELVIRA: ¿Desdeñar?; ¿a quién?, ¿a quién? ¿a Antonio? ¡Bah!; ¡no necesito de médico!

JUAN: ¡Es tan cabal!, ¡tan entero!, ¡tan generoso! ¡tan hombre!

ELVIRA: ¿Hombre? ¡Como otros muchos! ¡Son montón! ¡Hay tantos hombres cabales, enteros, generosos! No se enamora una de uno por éste ser hermoso, sino que al enamorarse de él le hermosea. (UNAMUNO, 1975: 98)

El metateatro es otra de las características que se pueden observar en las obras que estamos analizando. Casi todos los autores acuden a ella como recurso para mostrar su postura filosófica, y Unamuno lo lleva al extremo haciendo ver que su vida es una representación del mito. No distingue entre el «yo» y el «otro»:

INÉS: Tú..., no lo sé..., pero la verdad, se me antoja que siempre estás representando...

JUAN: ¡Sí, representándome! En este teatro del mundo, cada cual nace condenado a un papel, y hay que llenarlo so pena de vida... Pero mira, Inés, dejémonos de cavilaciones, y a lo del momento... a lo que pasa, que nadie nos quitará lo vivido... Mañana será otro día... (UNAMUNO, 1975: 77)

Por último destacar cómo Unamuno dentro de la obra incluye una crítica mordaz a la forma de hacer teatro de aquellos años, crítica que ya había avanzado en el Prólogo:

JUAN: Acción, acción, acción... Esta época es la del *dancing* y del cine, ardillesca, y tengo que plegarme a ella. Si tuviese ahora una varita mágica, haría surgir aquí un coro de bailarinas iluminadas por bengalas eléctricas de todos colores. Eso que llaman género lírico, ¡Vaya lira!, ¡pianola! Pero nada de devanarse los sesos, que eso da quebraderos de cabeza. Decir..., decir... ¡Mejor hablar por hablar!, ¡por no callarse! ¡Ande el movimiento! En marcha, ea, y movámonos así de noche sobre el tablado, que después Dios dirá..., si dice... Porque se me hace que va a tronar, y no nos caemos. Son malas estas mojaduras al sereno de bastidores... (UNAMUNO, 1975: 92)

[...]

ANTONIO: Siempre tienes presente al público...

JUAN: ¡De él vivo! ¡En él vivo!

ANTONIO: Ello te quita naturalidad...

JUAN: Pero me da humanidad.

ANTONIO: El buen actor es el que se conduce en escena como en su casa o en la calle...

JUAN: Al revés; el buen actor es el que se conduce en su casa –tal yo aquí– y en la calle como en escena... ¡Todo es arte! Y más el vivir... (UNAMUNO, 1975: 110-111)

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE, Joaquín M^a; Milagros ARIZMENDI; Antonio UBACH: *Teatro siglo XX* (actas del congreso celebrado de 17 al 20 de noviembre de 1992), Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1994
- ALBORNOZ, Aurora: *La presencia de Miguel de Unamuno en Antonio Machado*, Gredos, Madrid, 1968
- ASZYK, Úrsula: *Entre la crisis y la vanguardia. Estudios sobre el teatro español del siglo XX*, Universidad de Varsovia, Varsovia, 1995
- DÍEZ-CANEDO, Enrique: *Artículos de crítica teatral: el teatro español de 1914 a 1936*, Joaquín Mortiz, Méjico, 1968
- DOUGHERTY, Dru; María Francisca VILCHES: *La escena madrileña entre 1918 y 1926 (Análisis y documentación)*, Fundamentos, Madrid, 1990
- ___: *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, CSIC/Fundación García Lorca/Tabacalera, Madrid, 1992
- MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, Agustín (ed.): *Teatro español de vanguardia*, Clásicos Castalia, Madrid, 2003
- OKUBO, Michiko: *Aspectos del conflicto interior en el teatro español entre 1910-1936*, Fundación Universitaria Española, Alcalá de Henares, 2003
- SÁNCHEZ BARBUDO, A.: *Estudios sobre Galdós, Unamuno y Machado*, Guadarrama, Madrid, 1974
- SANMARTÍN PÉREZ, Rosa: «El otro en *El hombre que murió en la guerra*» en *¿De qué se venga don Mendo?: teatro e intelectualidad en el primer tercio del siglo XX: actas del congreso internacional conmemorativo del 125 aniversario del nacimiento de Pedro Muñoz Seca*, Cádiz, 2004, pp. 561-574
- ___: «Algunos apuntes sobre la investigación teatral a través de la prensa. El siglo XX» en *Actas del III Congreso Internacional de Aleph. En Teoría hablamos de literatura*, Universidad de Granada, Granada, 2006, pp. 817-824
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo: *Teatro español contemporáneo*, Guadarrama, Madrid, 1968
- ___: *Don Juan*, Ediciones Destino (CCC), Barcelona, 1997
- UNAMUNO, Miguel: *El otro* (edición publicada conjuntamente con *El hermano Juan*), Austral/Espasa-Calpe, Madrid, 1975
- ___: *Sombras de sueño* (edición publicada conjuntamente con *Soledad*), Biblioteca Nueva, Madrid, 1998
- VILCHES, M^a Francisca; DOUGHERTY, Dru: *La escena madrileña entre 1926 y 1931 (un lustro de transición)*, Fundamentos, Madrid, 1997