

Zeitschrift:	Hispanica Helvetica
Herausgeber:	Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band:	24 (2013)
Artikel:	Mito, tragedia y metateatro en el teatro español del siglo XX : ensayo sobre el cuerpo y la conciencia en el drama
Autor:	Herzog, Christophe
Kapitel:	Miguel de Unamuno (1864-1936) : conciencia metateatral de la existencia y sentimiento trágico de la vida
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-840905

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 09.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

10. Miguel de Unamuno (1864-1936): conciencia metateatral de la existencia y sentimiento trágico de la vida

La obra, tanto teatral como filosófica de Miguel de Unamuno nos proporciona un excelente punto de partida para nuestra reflexión. De hecho, podríamos considerarla como la matriz de este trabajo, ya que los problemas con los que nos enfrentamos son los mismos que sustentan los monodiálogos unamunianos, aunque no utilicemos la misma terminología. A través de sus monodiálogos, Unamuno intenta edificar un teatro de la conciencia, necesariamente trágico, y cuya metateatralidad se pone en evidencia en obras como *El hermano Juan o el mundo es teatro*, *Soledad* o, incluso, en *Fedra*. Doménech (2003: 127) lo considera el más trágico de nuestros autores, aunque no sea autor de grandes tragedias:

Toda la obra de Unamuno es como un gran monólogo (soliloquio, diría él) y ya es hora de recordar que, según Goldmann, esta es en última instancia la verdadera forma de expresión del hombre trágico: un monólogo cuyo único oyente es –debería ser– el Dios ausente y mudo.

Sí: Unamuno ocupa un lugar de excepción en el camino de la tragedia española moderna, no por ser autor de grandes tragedias, sino por ser el más trágico de nuestros escritores contemporáneos.

Doménech pone así el dedo en una llaga a la que aludimos teóricamente en la introducción y que caracteriza también el teatro de Unamuno: me refiero a la disyunción entre lo trágico y la tragedia. Y es que el hecho de pensar la tragedia la convierte en lo que no es, es decir, en un objeto filosófico o conceptual. Ahora bien, según Cerezo Galán (1996: 381), Unamuno define la filosofía como «ciencia de la tragedia de la vida, reflexión del sentimiento trágico de ella. [...] La reflexión del sentimiento significa la toma de conciencia, no objetiva, sino práctico/existencial, de aquel temple radical de ánimo en que el existente se siente ser». Conciencia y sentimiento forman pues una unidad orgánica en el pensamiento unamuniano que trata de mantenerlos en un diálogo constante y anticipa filosóficamente los postulados de la neurología de Damasio. La conciencia para Unamuno no tiene el sentido epistemológico cartesiano de acto de representación, sino que, como parafrasea Cerezo Galán (1996: 377): «Conscientia

es conocimiento participativo, es con-sentimiento, y consentimiento es compadecer». Para Unamuno, la conciencia se relaciona con la compasión y nace, por lo tanto, de una de las emociones que componen la catarsis.

Desde el punto de vista unamuniano, conciencia metateatral de la existencia y sentimiento trágico de la vida se inducen mutuamente. Y es que la concepción unamuniana de la inseparabilidad del cuerpo y la conciencia anticipa las teorías neurológicas contemporáneas. Según Unamuno (1999: 52-53), en el drama «hay que poner en pie hombres concretos de carne y hueso, y en fuerza de estados de conciencia. [...] Preguntarle a uno por su yo, es como preguntarle por su cuerpo». El cuerpo funciona como un *yo*, como principio de unidad en el espacio y continuidad en el tiempo, como sustento o pretexto para el surgimiento de estados de conciencia. En *El sentimiento trágico de la vida*, Unamuno (1999: 57) postula que si el cuerpo funciona como principio, la conciencia es la finalidad: «El mundo es para la conciencia. O, mejor dicho, este *para*, esta noción de finalidad, y mejor que noción sentimiento, este sentimiento teleológico no nace sino donde hay conciencia. Conciencia y finalidad son la misma cosa en el fondo». La conciencia como finalidad de la existencia es inseparable del sentimiento necesariamente trágico de la vida, del que nace como reflexión. Como veremos, Unamuno encuentra en el teatro y en los mecanismos del drama un medio para expresar el proceso vital de toma de conciencia; es más: es en el teatro donde consigue exponerlo con mayor desnudez.

De hecho, la finalidad del teatro de Unamuno es descubrir la verdad de uno mismo. Pretende, pues, hacer un teatro de conciencia, lo cual lo sitúa en el centro de nuestra oposición entre el metateatro y la tragedia, género que Doménech (2003: 128) relaciona también con la conciencia:

¿Y qué otra cosa es la tragedia, desde *Edipo rey* hasta hoy, sino un teatro de conciencia? Teatro de conciencia son obras como *Sombras de sueño*, *El Otro*, *El hermano Juan*, etc. En ellas reconocemos el Ethos griego: conciencia de unos personajes que, como Edipo, buscan la verdad de sí mismos. Conciencia también de un dramaturgo que busca una respuesta al hondo misterio que nos rodea... Este es el horizonte que da el autor al tema de la personalidad –del gran enigma de la conciencia individual–

que aparece de manera sobresaliente en estas obras, sobre todo en *El hermano Juan*.

Sin embargo, hay que contrastar el destino intratextual o intradiegético de Edipo con el carácter más bien intertextual o extradiegético del destino del Hermano Juan. En *Edipo rey*, no hay un mito anterior, sino una palabra performativa, un oráculo que se convierte en *mythos* y configura la diégesis de la obra. En cambio, en *El hermano Juan*, el protagonista conoce el mito o la historia de Don Juan, tiene conciencia de ella y, por lo tanto, trata de evitar vivirla a su vez. En *El hermano Juan*, el mito –de Don Juan, en este caso– cumple una función metadiegética. Participa indudablemente del proceso de significación, aunque no llega a encarnarse.

EL HERMANO JUAN (1929) O EL METATEATRO

Aunque Unamuno nunca habló de metateatro, basta recordar las palabras de su prólogo a *El hermano Juan o el mundo es teatro* (1996: 467-468) para cerciorarse de que su concepción del teatro y, por lo tanto, de la existencia se basa en un concepto metateatral:

Y entonces me di cuenta de que la verdadera escenificación, realización histórica, del personaje de ficción estriba en que el actor, el que representa al personaje, afirme que él y con él el teatro todo es ficción y es ficción todo, todo teatro, y lo son los espectadores mismos. Que es igual que lo otro, que lo que parece inverso. Son dos términos al parecer contradictorios, mas que se identifican. ¿Qué más da que se afirme que es todo ficción o que es todo realidad?

Si comentamos este fragmento en función de las ideas de ficción y encarnación, nos damos cuenta de que Unamuno quiere que el espectador se sienta ficción sabiéndose realidad o que sintiéndose real llegue a la conciencia de ser ficción; pero sobre todo quiere implicarlo en el proceso de la ficción, no tanto como creación sino en cuanto reflexión, y para ello elige el metateatro como procedimiento, aunque con una finalidad o un sentido trágico.

Se trata sin duda de un fragmento muy característico de la manera de pensar de Unamuno (de hecho, los textos unamunianos tienen una

textura fractal en el sentido de que cada fragmento contiene en miniatura la estructura característica de la forma de pensar que sustenta el todo). Podríamos comparar su manera de manejar las palabras, y sobre todo las que él recoge como oposiciones, a un acelerador de partículas en el que dos partículas van aceleradas hasta que entre ellas se produzca un impacto aniquilador del cual no resulta ya una partícula sino una onda. Pues bien, el pensamiento de Unamuno está constantemente a la búsqueda de ondas, de realidades vividas, más allá de las partículas que son las palabras. Los términos *realidad* y *ficción* en este caso solo son contradictorios como palabras, como apariencia; sin embargo, en la experiencia del teatro deberían identificarse en la mente del espectador, según nuestro autor. Y para propiciar tal identificación es necesario un desenmascaramiento del personaje que como tal (es decir, como personaje, porque sigue formando parte del papel que le ha asignado un autor) afirme su estatuto de actor. Se trata de un movimiento inverso al de *Niebla* donde Augusto Pérez toma conciencia de su estatuto de ente de ficción a través de Unamuno. El protagonista de *El hermano Juan* se distingue pues de Augusto Pérez en que es consciente de su estatuto y, desde el principio, lo afirma y lo asume:

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... (485)⁷⁰

En este caso, las lógicas de ficción y encarnación no están yuxtapuestas en una continuidad temporal creadora de sentido, sino que se superponen en una estaticidad reflexiva. El personaje se dice actor, desvela su estatuto ficticio para alcanzar al espectador. Lo que en la novela se da como trascendencia metafórica del sentido corre el peligro de convertirse en tautología en el drama, ya que lo enunciado puede referirse tanto al significado como al significante. Así, mientras «Augusto Pérez trasciende su existencia apariencial hasta pal-

⁷⁰ De ahora en adelante, se indica entre paréntesis el número de la página correspondiente a la ya citada referencia bibliográfica de la obra del corpus en cuestión.

parse sustancialmente, don Juan se consume en ella, sabiéndose no más que mera representación», según Cerezo Galán (1996: 742). De hecho, Unamuno (1996: 468) considera a Don Juan como el personaje teatral por antonomasia, lo que se deduce tanto de la expresión metonímica del título *El hermano Juan, o el mundo es teatro* como de la cita siguiente:

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 representando, 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..

Al hacer explícita la naturaleza teatral de Don Juan, Unamuno lo desmaterializa y convierte en conciencia metateatral. Pero aun descorporeizada, la conciencia de ser representación anima la voluntad de vivir, aunque la vida deba transcurrir en el teatro:

JUAN Y yo quiero vivir en éste, vivir, vivir, vivir... en éste, en éste, en éste. [Pisoteando el suelo.] ¡Suena a tablas! ¡Seis tablas!... Vivir... (496)

La alusión directa y física al tablado del escenario va más allá de la búsqueda de enunciados ambivalentes en cuanto a su referencia: significa tanto significante como al significado. Entre los efectos metateatrales que devuelven a las circunstancias presentes de la enunciación, a los que pertenece la alusión concreta al escenario en el que se desenvuelve la acción, cabe subrayar el uso de los deícticos mediante los cuales Juan apunta a «este» teatro en el que está representando y viviendo. Comparte con su predecesor mítico el hambre de encarnación, aunque no quiere satisfacerla en el otro (como hacía Don Juan con las mujeres burladas), sino a través del medio que lo lleva a la existencia (el teatro).

PRESENCIA Y FUNCIÓN DEL MITO EN *EL HERMANO JUAN*

Antes de comentar *El hermano Juan*, Pedro Cerezo Galán advierte que la crítica hasta entonces no ha reparado lo suficiente en la segunda parte del título de la obra, «*o el mundo es teatro*». La obra suele interpretarse como una desmitificación de la leyenda de don Juan Tenorio. Y lo es en buena medida. Sin embargo, lo que nos propone Unamuno es una lectura existencial del personaje como encarnación de la visión estética del mundo asociada a una concepción ontológica del teatro como única verdadera realidad. En palabras de Cerezo Galán (1996: 743-744):

Sin duda, Unamuno se ha propuesto hacer un examen de conciencia, poner al hombre frente al mito de don Juan para que se vea en él como criatura de sombra y apariencias. Parece vincular así el doble tema de la existencia estética, en el sentido de Kierkegaard, y de la existencia teatral.

Efectivamente, Unamuno enfrenta a sus personajes al mito de Don Juan, aunque no utiliza el mito como argumento sino como metadiégesis o comentario de la acción. Añade de este modo un tiempo a la temporalidad del drama: el tiempo metadiegético, cuya presencia produce, paradójicamente, un énfasis en el tiempo escénico. La acción se convierte más bien en inacción reflexiva, lo cual da protagonismo al tiempo escénico sobre el tiempo diegético.

De hecho, según Franco, Don Juan simboliza para Unamuno el carácter escénico de la vida. El protagonista unamuniano tiene plena conciencia de que la vida trascurre en un escenario: «Lo que no olvido es que piso tablado» (507). Es un ser cuántico metateatral y, por lo tanto, consciente de que su existencia depende de una visión exterior. Para Franco (1971: 249): «Se siente escindido, confuso por las imágenes distintas que ve cuando se contempla en las miradas de los otros: «¿Eres el de Inés y Elvira?; ¿el de Antonio y Benito?; ¿eres el del público?» El hermano Juan sufre la difracción identitaria del personaje cuántico, cuya personalidad se manifiesta como una multitud de posibilidades ontológicas.

El hermano Juan, al que hemos achacado cierta falta de corporeidad, es al mismo tiempo una condensación de mitos: Don Quijote,

Segismundo, Don Álvaro, Fausto y Hamlet participan de su génesis, y esa genealogía literaria y ficticia le pesa:

JUAN Siento sobre mí –¡cómo me pesan!– los pecados de todas mis [...] encarnaciones precedentes... [...] Yo fui Don Juan Tenorio, yo he sido entre otros Don Juan Tenorio, pues el Señor nos acuñó con el mismo troquel... (532-533)

Juan percibe su vida como una ficción determinada por encarnaciones previas, lo que le lleva a interrogarse e interrogar al público sobre el sentido o incluso la existencia de la existencia:

INÉS ¡Pero si Don Juan Tenorio parece que no fue más que un personaje de teatro!

JUAN ¡Como yo, Inés, como yo, y como tú..., y como todos!

INÉS ¡Si creo que hasta no existió!

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... (539-540)

Como en el fragmento programático que hemos citado arriba, la conciencia de la ficción abarca tanto a los actores-personajes (curiosamente, la figura del personaje-actor no aparece todavía en el teatro de Unamuno) como a los espectadores. No se trata solamente de la conciencia metateatral de la condición ficticia de ser espectador, sino también del sentimiento trágico que resulta de la contemplación de la existencia como una ficción. Es más, la duración de la existencia se limita a la duración de la acción teatral en sus dos vertientes: actuación y contemplación. ¿Por qué? Porque el mito y el personaje existen mientras obran tanto en el actor como en el espectador. Es decir: no existen fuera de la duración del tiempo escénico. «Eres la música mientras dura».

Las personas que pueblan el escenario unamuniano carecen de existencia dramática, aunque tengan conciencia propia de su existencia teatral. Apenas tienen existencia diegética propia: se presentan más bien como la suma o confluencia de existencias o ficciones anteriores, o como objetos de observación para un público. De ahí que el cuerpo les aparezca como el único garante de la existencia:

ELVIRA ¡Ay, mi Antonio, ampárame, escúdame, guárdame [*Palpándole.*] Porque tú eres de veras, ¿no es eso?, y no de teatro...; tú tienes huesos... con tuétano.

ANTONIO El teatro es la primera de las verdades..., la más verdadera..., no la que se ve, sino la que se hace... (546-547)

La conciencia del no ser aviva el deseo de comprobar físicamente la existencia de otro ser y, a través de ella, la propia: así también se manifiesta el hambre de encarnación. Palpando a Antonio, Elvira también se siente existir y protegida, además.

Para diferenciar mejor la existencia dramática (la que se hace) de la teatral (la que se ve) quizás podamos referirnos a la iteración semántica, según la describe García Barrientos (2003: 102):

Cabría hablar de una especie de iteración "semántica", presente en el teatro, con especial intensidad debido al carácter más estricto, riguroso o limitado de sus representaciones. Atendiendo a su plena significación, ningún drama puede ser singulativo, o sea singular representación de acontecimientos rigurosamente singulares. Cada elemento dramático no remite sólo a *uno*, sino a toda *una serie* de elementos de la realidad, que de algún modo, se repiten (más bien en el eje de la equivalencia que en el de la contigüidad). [...] Y es que, como afirma Pablo Palant (1968: 18), el personaje dramático es «alguien que es muchos, que tal vez lo ignoraban; alguien en quien esos muchos se reconocen, y que aparece con toda claridad a la luz del conflicto que el autor ha sabido crear».

Juan se sabe signo teatral iterativo y es consciente de que su presencia en el tablado le concede existencia porque por un lado vuelve a encarnar y re-presenta conflictos que otros personajes habían representado antes, y, por otro lado, porque está siendo visto por el público:

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... (517-518)

El parlamento final de Juan produce una superposición verbal de espacio representante y representado que crea un choque entre realidad y ficción en la mente del espectador. También pone de relieve el verdadero escenario en el que trascurre la vida del personaje: me refiero al público, de cuya mirada el personaje, como ser cuántico, depende y en cuya conciencia vive y actúa. De hecho, el significado del personaje anida en la conciencia y en el cuerpo del espectador, en el que llega a encarnarse mediante las emociones y los sentimientos que su vida ficticia produce realmente.

Para Zavala (1963: 96), la preocupación unamuniana por el ser y su representación lo llevan al antiguo mito, pero

el mito no es ente operante en la obra. Porque el Don Juan de Unamuno es algo muy distinto a todos los concebidos. Como lo es su *Fedra. El hermano Juan* trata sobre un personaje cuyo ser, cuyo fondo, es la representación; ese es su sino.

En el teatro de Unamuno, asistimos a la representación en cuanto destino; es decir, que nos sitúa entre la tragedia como representación del destino y el metateatro como destino de la representación.

FEDRA (1910): ENTRE TRAGEDIA Y REESCRITURA

Aunque Unamuno subtituló su *Fedra* «tragedia en tres actos» manifestando así su deseo de que fuera recibida como tragedia por el espectador, hay algunos aspectos en ella que, desde un punto de vista crítico, hacen problemática su clasificación dentro de ese género.

Uno de ellos son las frecuentes alusiones a la fatalidad en boca de los personajes, como anota Franco (1971: 147):

Por toda la pieza resuenan alusiones a la fatalidad. Es un procedimiento que resulta extremadamente artificioso. Estaba en lo cierto Alfonso Reyes cuando lo señaló como un error del dramaturgo: «El público es quien debió, por su cuenta, pronunciar la palabra fatalidad; los personajes no se la debieron dictar al público desde el escenario».

En la mente de la protagonista tiene lugar una lucha entre fatalismo y esperanza cristiana, entre la tragedia como destino y la oración como consuelo:

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

EUSTAQUIA Te veo en mal camino.

FEDRA Eso es lo malo, ama, el camino, pero una vez que se llega...

EUSTAQUIA ¿A dónde?

FEDRA ¡Adonde sea, qué sé yo..., al destino!

EUSTAQUIA No digas eso, por la Virgen Santísima.

FEDRA A ella pido ayuda y consuelo en mi aflicción... [...] Pido consuelo y luces a la Virgen de los Dolores, y parece me empuja... (1996: 223-224)

A través de la conciencia metatrágica de la fatalidad y del destino, la obra expresa una interpretación de lo trágico. Conforme con su intención de escribir una tragedia y concorde con sus afectos personales, Unamuno introduce el elemento cristiano, con el fin de expresar una lucha interna y una verdadera y viva pasión que opone conciencia y oración.

Otro elemento a priori incompatible con la tragedia es la búsqueda de la desnudez trágica, el querer superar la oposición actor-personaje y sustituirla por la de persona, lo que corre el riesgo de disociar ambas y crear un efecto metateatral no deseado. Veamos cómo Unamuno (1996: 213-214) justifica esa estrategia en el *Exordio a Fedra*: «Ni sé ni quiero saber escribir papeles [...] procuro, en vez de cortar papeles, crear personajes –o más bien, personas, caracteres–». Y en la autocrítica:

Las personas de esta tragedia –no las llamemos personajes, porque esto debe quedar para los políticos, que no suelen ser ni de carne ni de espíritu– son modernas, de hoy, de siempre; son de aquí. (218)

Prosiguiendo, Unamuno llega a expresar realmente la utopía que subyace en su escritura teatral:

Las personas de esta tragedia se visten y se mueven en un mundo de cosas tangibles y no fantástico ni nebuloso. Lo que hace cargar casi todo el peso sobre los actores encargados de encarnar –encarnar más que representar– las personas de esta tragedia. Personas, digo. Antes se rechazó lo de personajes; ahora rechazamos lo de papeles.

Los artistas a quienes vais a ver y oír, saben que no van a hacer papeles aquí, sino que personas ellos mismos –personas como vosotros y como el autor, no personajes, ni menos de papel, personas de carne y hueso, y sangre y de alma– van a encarnar y a espiritualizar personas eternas e inmortales. (219)

En vez de apuntar a un personaje mítico y trascender así la oposición actor-personaje en otra realidad, Unamuno prefiere neutralizarla en la noción de persona como ‘cuerpo y alma’, no como ‘máscara’ (en el sentido etimológico del término). La distinción entre representación y encarnación se debe a la consideración de un hiato fundamental en la oposición actor-personaje que disocia realidad y ficción, mientras que la noción de persona permite sintetizarlas. De ahí que en *Fedra* el destino y la fatalidad aparezcan como herencia genética, es decir, como algo interno al personaje. El destino no se confunde con el argumento, con la acción que hace al personaje, sino que se identifica como una pulsión personal heredada:

FEDRA ¡Es que no soy yo, ama, no soy yo!

EUSTAQUIA ¿Pues quién?

FEDRA No lo sé; alguna otra que llevo dentro y me domina y arrasta...

EUSTAQUIA [Aparte.] ¡Como su madre! (225)

La poética del desnudo teatral y la descorporeización a favor de la expresión de la conciencia a través de la palabra encuentra en la persona de Fedra un sentido verdaderamente trágico. La palabra de Fe-

dra es la expresión de un hiato y una disyunción entre ser (sí misma) y no ser (ser como su madre), cuerpo y conciencia, carne y espíritu, cabeza y corazón:

EUSTAQUIA Pero qué, ¿no se te quita eso de la cabeza, Fedra?

FEDRA ¡Ay, Eustaquia!, si hubiese de ser de la cabeza sólo, ya se me habría quitado, pero...

EUSTAQUIA El corazón es más rebelde, lo sé. [...]

FEDRA Pero no puedo más, ama, no puedo. Cada vez que llamándome madre me besa al despedirse, una ola de fuego me labra la carne toda, se me aprieta el corazón y se me anuda la garganta. (223-225)

Para Unamuno, quien cita a San Juan, la palabra viva, que es carne y espíritu, es acción. Con su lenguaje intensamente corporal, la palabra de Fedra es, pues, la expresión descarnada de una pasión fatal. La palabra como acción es prolongación del cuerpo-conciencia de la persona unamuniana: su finalidad es la conciencia del espectador, con lo cual debería alcanzar, por lo tanto, su cuerpo también. Es lo que se deduce de la diferencia que Unamuno plantea entre encarnar y representar, y la creación de la categoría de persona como neutralización de las de actor y personaje. Esta concepción deriva de lo que Cerezo Galán (1999: 393) llama la «subjetividad carnal» unamuniana, según la cual

La conciencia de sí es, pues, inseparable del esfuerzo por escapar al no-ser y afirmarse en ser.

Este esfuerzo es el acto de una subjetividad real, viviente o carnal. El cuerpo desmiente al *cogito* cartesiano. [...] El cuerpo es el asiento de la experiencia de ser-se como acción/pasión. [...] Unamuno [1999: 53] no afirma que la conciencia sea un epifenómeno del cuerpo. Más bien identifica el yo con el cuerpo. «Preguntarle a uno por su yo es como preguntarle por su cuerpo» [...]. Pero si la conciencia es cuerpo, *a converso* el cuerpo es conciencia, una red de significaciones vividas, que me liga al mundo con el triple lazo del interés, la imagen y el deseo.

El proyecto filosófico unamuniano encuentra en el teatro una metáfora onto-epistemológica de sus planteamientos. Parafraseando lo citado, el cuerpo del espectador es conciencia, una red de significaciones vividas a través del interés que manifiesta por la imagen del deseo

que es Fedra como encarnación de «lo más trágico que en el mundo y en la vida hay», es decir, el amor tal como Unamuno lo describe en *El sentimiento trágico de la vida* (1999: 161-162):

El amor busca con furia a través del amado algo que está allende éste, y como no lo halla, se desespera. [...] Porque el amor no es en el fondo ni idea ni volición: es más bien deseo, sentimiento; es algo carnal hasta en el espíritu. Gracias al amor sentimos todo lo que de carne tiene el espíritu.

La representación, a diferencia de lo que ocurre en *El hermano Juan*, no afirma su estatuto de ficción, sino que manifiesta el anhelo de hacerse encarnación total de un conflicto de conciencia, tanto en el actor como en el espectador. Según Zavala (1963: 56-57) a Fedra, «como personaje no la adorna nada. Es un alma al desnudo. [...] personaje de una pasión, y una pasión, sea cual fuere, hace un hombre». Y añade:

El mito no determina la obra. Es el pretexto para que se muestre el drama de la personalidad y es el drama de un tipo específico de persona, llámese ésta Fedra o María. Es una persona presa del sentimiento trágico de la vida: la eterna lucha, la cabeza y el corazón. (Zavala 1963: 53)

En vez de ser finalidad, el mito es pretexto para el despliegue dramático del problema de la personalidad como hiato entre cuerpo y conciencia que solo el amor puede reconciliar:

El amor es una forma de escape del sentimiento trágico de la vida. Es la posible salida ontológica que lleva hasta Dios. [...] El amor no es otra cosa que el ansia de un más allá y más adentro; anhelo de romper la propia finitud. Y hay que amar, porque es el único medio que tiene el hombre para romper su cerco, y, personalizando cuanto ama, descubre a Dios. El hombre se completa amando, y se completa como persona para llegar a la Conciencia del Universo. [...] El amor será, pues, una razón vital, una *conditio sine qua non* de los personajes unamunianos. Es el único medio de llegar a ser hombres. O, lo que es más, persona. (Zavala 1963: 54-55)

El amor recompone la unidad de la persona, haciendo una síntesis entre cuerpo y conciencia, y es esta síntesis la que revela el alma de

la persona. La tragedia de *Fedra* y Fedra es la imposibilidad de la realización de dicho amor.

Con *Fedra* aparece el destino como inscrito en el proceso del ser, proceso genésico y genético, necesidad del cuerpo y del alma individual. De ahí que no lo pronuncie un ser exterior y sobrenatural sino la misma Fedra. Zavala (1963: 60-61) formula de este modo la búsqueda trágica de *Fedra*:

La ontología de este ser le obligaba a completarse –tenía que llegar a ser persona y todo su ímpetu está lanzado hacia ello–. [...] Tendrá, pues, que completarse mediante el amor. Y su ser estará lanzado hacia ello. Es más que el Fatum. Es un impulso genésico de su ser el que la lanza hacia el amor de Hipólito. Por eso únicamente la muerte podrá aquietarla, porque únicamente la muerte podrá hacer desaparecer la pasión. Y ésta precisamente es la sustancia de la *Fedra* unamuniana: el ser que busca completarse. He ahí la tragedia. Esto, unido al hecho de que sea una *Fedra* cristiana, le da el «pathos» a la obra.

Quiero subrayar las palabras de Zavala, sobre todo porque no subscriven un estereotipo de la crítica literaria que con frecuencia ha negado al cristianismo y a las obras inspiradas explícitamente por la moral o teología cristiana el que tengan un sentido trágico. En este caso, el elemento cristiano intensifica el conflicto de conciencia y al mismo tiempo el *pathos* de la obra. Es más: la obra nos recuerda que la conciencia no tiene únicamente un componente metateatral, existencial o físico, sino que la conciencia de ser posee ante todo una dimensión moral. La conciencia moral, tal como lo muestra claramente la pasión de Fedra, incluye al cuerpo y permite vislumbrar la naturaleza del alma, a diferencia de la conciencia reflexiva moderna. De ahí que al hacerla cristiana, Unamuno consiga más fuerza trágica, puesto que, según Zavala (1963: 59), «hay más lucha en un espíritu cristiano poseído de una pasión culpable que en un espíritu pagano».

EL TEATRO DE LA CONCIENCIA

Ambas obras, aunque muestran facetas distintas de la conciencia (la metateatral en *El hermano Juan*, la moral en *Fedra*) son sintomáticas

de la nueva ontología que Unamuno concibe y elabora en esos años, que se presenta como ontología del ser y de la conciencia como representación. Como subraya Zavala (1963: 8), el teatro le aparece cada vez más a Unamuno como una metáfora de la vida:

Será mediante el teatro donde pueda Unamuno revelarnos con mayor claridad su ontología. [...]

Plantea Unamuno el teatro de la conciencia. Tener conciencia es representarse, hacer espectáculo de uno mismo. En esta representación de sí mismo, en la del «otro» y en la representación de la sociedad desea Unamuno aprehender la última realidad: Dios. [...]

Unamuno planteó, pues, en el teatro el problema de la conciencia. Pero la conciencia, en su ontología, es lo mismo que representación.

Hay en Unamuno un afán de resucitar la antigua metáfora del mundo como teatro. Sin embargo, más que de una fe a ciegas, un creer absoluto, se trata de un querer creer en el poder de la ficción. El teatro de Unamuno se inscribe dentro de la tendencia autorreflexiva del teatro del siglo XX, aunque su cometido es trascender la tautología («el teatro es teatro») partiendo de ella. Expresándola y exponiéndola en su plena desnudez significante, espera desvelar su potencial metafórico de transporte de significados más allá de la barrera entre sala y escenario y de la frontera entre realidad y ficción. Sin embargo, ese afán, que logra expresar y realizar de manera plena en una novela como *Niebla*, por ejemplo, no lo lleva a cabo de manera satisfactoria en su teatro. Y ello se debe, de modo paradójico, a que su conciencia metateatral propia contamina hasta tal punto a sus personajes que pierden la corporeidad que haría de ellos unos personajes de carne y hueso y por lo tanto, unos personajes cuyas interacciones puedan llegar a constituir el tejido de una fábula o un mito. *El hermano Juan* es un caso paradigmático de la encarnación de una idea –la del personaje metateatral por antonomasia– hasta el punto de ser solo persona, y no personaje. Es la encarnación de la idea de ficción. En cambio, en *Fedra* Unamuno consigue ponernos ante los ojos una conciencia encarnada que se sacrifica. En ella, la construcción de la persona no es únicamente una deconstrucción del binomio actor-personaje, sino también la búsqueda de un destino más allá de la fatalidad.

En obras como *Soledad* y *El hermano Juan*, Unamuno escoge la vertiente hiperrealista del metateatro, por la que la obra se denuncia a sí misma como artefacto:

En su vertiente metateatral, el autor se complace en mostrar con mayor o menor descaro el carácter artificioso de su ficción, los hilos y resortes de su *artefacto*, las convenciones que constituyen la carne y la sangre de sus personajes, atrapados a menudo entre su «deseo» de existir plenamente y la sospecha o evidencia de su naturaleza ficcional.

Estas palabras de Sanchis Sinisterra (2002: 263) se aplican perfectamente a la vertiente metateatral del teatro unamuniano y a los personajes que lo componen. Unamuno nos desvela que la sangre y la carne de sus personajes son artefactos o convenciones, y, por lo tanto, que son conciencias sin cuerpo. Para Sanchis Sinisterra (2002: 184), «su humanidad ha sido reducida al mínimo en función de la idea que los habita. No son seres de carne y sangre sino fragmentos de una conciencia contradictoria –la del autor– que circunstancialmente toman presencia y voz ante nosotros». Puede ocurrir, sin embargo, «que la idea de que son soporte adquiere tal consistencia, tal vitalidad, tan precisos contornos, que llegamos a otorgarle existencia escénica, categoría de personaje». Este milagro ocurre en la protagonista de *Fedra*, cuya conciencia no aparece como un reflejo de la del autor, ya que la vemos encarnada: con *Fedra*, Unamuno consigue crear plenamente una persona, es decir, una vida radicalmente distinta de su creador, independiente aunque con similitudes.

En *Acción y pasión dramáticas*, Unamuno define

lo que entiende por drama, y nos hace notar que, para él, la sucesión lógica de los acontecimientos no tiene importancia fundamental en la obra, ya que lo que se busca es una representación de la personalidad. Hay que llevar a cualquier tipo de escenario –sea éste material o psíquico– los diferentes tipos de «yos» que cada hombre lleva dentro.⁷¹

La noción de persona, entendida como síntesis disyuntiva o unidad de múltiples «yos», cobra más importancia en la dramaturgia unamuniana que el *mythos* aristotélico. Se trata programáticamente de

⁷¹ Cito por Zavala (1963: 128).

exponer los problemas de la conciencia, la pasión como acción. La realización del ser no es una trayectoria o un destino prefijado como ocurría en la dramaturgia «aristotélica», sino un abrirse en abanico de sus potencialidades, de acuerdo con una dramaturgia que llamo «cuántica». El ser se identifica con la conciencia; por lo tanto, como la tragedia ha de ir por dentro, la acción será reducida a lo mínimo indispensable. El hombre es una pasión que actúa y una acción que padece. Nosotros diríamos que *Fedra* es una pasión que actúa, mientras que el *Hermano Juan* representa una inacción que padece. Fedra muere como persona, mientras que Juan no muere, ya que como ser ficticio es virtualmente inmortal:

INÉS ¡Don Juan no muere...! [...] ¡Don Juan es inmortal!
PADRE TEÓFILO ¡Como el teatro! (548)

Ambas obras y ambos personajes apuntan a una oposición que desarrollaremos en la conclusión: el teatro como celebración de sí mismo, como ejercicio retórico, o el teatro como mística, es decir, como metáfora vivida.

BALANCE

En su obra filosófica, Miguel de Unamuno insiste sobre la interdependencia entre cuerpo y conciencia. Al revés, en el teatro pone en escena personajes o personas que sufren una disyunción entre cuerpo y conciencia. Es el caso de *Fedra* quien en este caso no contradice a sus predecesoras homónimas, sino que prolonga la pasión que las caracteriza. Es la protagonista de una tragedia porque encarna su destino mítico hasta la muerte, lo cual, además del hecho de que la obra unamuniana epónima no usa un lenguaje explícitamente meta-teatral, posibilita también su recepción como tragedia a través de la catarsis; aunque cabe recordar que el énfasis en el fatalismo puede mitigar el efecto trágico y orientar la recepción hacia un patetismo de índole romántica. En cambio, si Juan padece también dicha disyunción, decide desencarnarse para abandonar su papel mítico y los pecados que le corresponden. *Mythos* y mito no coinciden: Juan ingresa en un monasterio y el mito de don Juan queda relegado a una función

metadiegética. Contrariamente a *Fedra*, *El hermano Juan* recurre abundantemente al lenguaje metateatral: incluso la muerte del protagonista parece un truco teatral a los ojos de otro personaje (Benito). Además, la dramaturgia de la obra es muy discontinua y dominada por la inacción. De este modo, Unamuno realiza su intención de poner en escena «hombres en fuerza de estados de conciencia». Juan cristaliza muy bien esta ontología de estados que llamo cuántica:⁷² se ve a sí mismo como una suma de posibilidades existenciales, concibe su vida como presionada por el peso de encarnaciones anteriores y reflexiona sobre su estatuto de personaje captado por el público en cada momento. Juan concibe, pues, su vida como una ficción y tanto él como los que asisten a su muerte sin conmoverse transmiten al espectador su conciencia de ser ficción. Contrariamente a lo que ocurre en *Fedra*, metateatro, desmitificación y desencarnación funcionan en plena sinergia. El mito funciona como ficción, mientras que en *Fedra* se produce la encarnación del mito.

⁷² «l'une des ontologies les plus "naturellement" adaptables aux théories quantiques est une ontologie d'états». (Bitbol 1996: 373). A modo de comparación, la ontología correspondiente a la física clásica es la ontología corpuscular, mientras que a la teoría de la relatividad corresponde una ontología de acontecimientos.