

Rasgos unamunianos en el teatro de Pedro Salinas.

PILAR MORALEDA GARCIA

A lo largo de las catorce piezas que integran la producción dramática de Pedro Salinas, aparece como una constante el mismo tema sobre el que gira su poesía: la búsqueda de la realidad esencial que se oculta tras la aparental y evidente. De este modo, el diálogo que el poeta mantiene con la amada, y a través del cual, la busca "por detrás de las cosas" y de ella misma, se multiplica y se trasmuta en otros personajes gracias al dramaturgo.

Pero si, en cuanto al tema básico, este teatro está íntimamente relacionado con la poesía del propio autor, aparecen en él subtemas e incluso situaciones concretas que remiten a la obra de Unamuno, un escritor por quien Salinas sentía profunda admiración y con el que, por otra parte, le unen conexiones que van más allá del texto dramático.

En primer lugar, ninguno de los dos puede ser considerado exclusivamente como autor teatral; ésa es sólo una faceta de sus respectivas producciones literarias y no la más importante ni, desde luego, la más feliz, ya que ambos encontraron grandes dificultades para ver sus obras representadas. Por otra parte, uno y otro eran conscientes de que una pieza dramática sólo alcanza su plenitud cuando se produce el hecho escénico; por ello, no sólo pusieron gran interés en que se estrenasen sus obras, sino que, incluso, se resistieron a que fueran impresas sin haber

cumplido previamente el requisito de la puesta en escena. (1)

Hay además otra coincidencia fundamental: ni Unamuno ni Salinas basan su teatro en la acción dramática, que existe, sí, pero como elemento subsidiario. Así, el del primero puede definirse como "teatro de ideas", mientras que el del segundo es, primordialmente, un "teatro de palabras" en el que predominan los diálogos narrativos o líricos.

Centrando ya el análisis en las coincidencias temáticas, se observa que el tema del desdoblamiento de la personalidad -uno de los más constantes a lo largo de toda la obra literaria de don Miguel- aparece en el teatro de Salinas como un aspecto concreto de lo que hemos considerado su tema básico, la oposición entre apariencia y realidad. Y, en ambos autores, el espejo es el elemento que más frecuentemente actúa como revelador de ese *otro yo* recóndito, cuyo descubrimiento sorprende, repele o, incluso, aterroriza.

La importancia que uno y otro conceden al espejo parte de una misma idea básica: el espejo hace que el ser humano se vea fuera de sí y, al mostrarle su imagen de forma objetiva, pone de manifiesto la diferencia que existe entre cómo cree ser y cómo es en realidad.

En *El Otro*, Unamuno lleva el problema hasta una situación límite; Salinas, en cambio, no llega a situar a ninguno de sus personajes ante un espejo viviente, pero sí les hace reaccionar ante el cristal azogado al modo unamuniano; tanto, que si Angel, el protagonista de *La Esfinge*, cuando se detiene ante el espejo, "vislumbra su propia imagen como una sombra extraña y se detiene ante ella sobrecogido" (2), y si *El Otro* quiere estrangular a la figura que le devuelve el espejo (3), en el teatro de Pedro Salinas encontramos escenas como éstas:

(...La mecanógrafa saca del bolso borla y polvos, va a arreglarse y

(1) Son pruebas evidentes de ese interés por estrenar, tanto las innumerables gestiones de Unamuno ante empresarios y directores teatrales, como la emoción de Salinas en el estreno de *La fuente del Arcángel* (Vid. Dámaso Alonso "Con Pedro Salinas", A.P. Debicki (ed.), *Pedro Salinas*, Madrid, Taurus, 1976 págs. 53-60). Del segundo hecho ha dejado constancia, en un caso, el propio Unamuno, tal como refleja García Blanco en su prólogo a Miguel de Unamuno, *Teatro Completo*, 1ª ed., 1ª reimpr., Madrid, Aguilar, 1973, pág. 11; en el otro, de nuevo Dámaso Alonso, "España en las cartas de Pedro Salinas", *Insula*, nº 74, 15 feb. 1952, pág. 5.

(2) Miguel de Unamuno, *Teatro Completo*, cit., pág. 255.

(3) *Idem*, pág. 991.

se acerca a un espejo, pero retrocede asustada.)

MECANOGRAFA.- ¡Jesús! ¿Pero qué espejo es éste? ¿Soy yo ésa? ¿Soy yo ésa? Nunca me había visto ese rostro ¡Dios mío!
(El *Director*, Acto I) (4)

SOLEDAD.-...Y alguien me acercó un inmenso espejo redondo, y yo me incliné sobre su círculo y me hundí desde entonces para siempre en él. La vi, a ella, no a mí.

(*La bella durmiente*, Cuad. II.) (5)

En su prólogo al *Teatro Completo* de Unamuno, García Blanco pone de relieve que la extrañeza que el protagonista de *La Esfinge* siente ante su propia imagen proyectada en el espejo es, a su vez, reflejo de una real preocupación de don Miguel por el problema del desdoblamiento de la personalidad, y basa su conclusión en afirmaciones del autor acerca de esta obra o referidas a experiencias personales:

“...Pero le aseguro que hay en él (el drama) gritos del alma, gemidos de dolor realmente sentidos y alguna escena que, pareciendo exagerada, es rigurosamente exacta.” (6)

“...Dicen que cuando uno oye su propia voz reproducida por un fonógrafo, no la reconoce como suya. La sensación, sensación que puede llegar a ser pavorosa, que yo he experimentado alguna vez, es la de quedarme un rato a solas mirándome a un espejo y acabar por verme como a otro, como a un extraño, y decirme: “ ¡Conque eres tú!...”y hasta llamarme a mí mismo en voz baja; la sensación terrible del desdoblamiento de la personalidad, de convertirme en espectador de mi propia persona” (7)

No cabe duda, pues, de que la preocupación de Unamuno es auténtica hasta límites obsesivos; por eso no es extraño que Augusto Pé-

(4) Pedro Salinas, *Teatro Completo*, Madrid, Aguilar, 1957, pág. 362.

(5) *Idem*, pág. 185.

(6) Carta de Miguel de Unamuno a Angel Ganivet, publicada por Antonio Gallego Morell en *Insula*, n^o 35, 15 nov. 1948 y reproducida por García Blanco en el prólogo citado, pág. 14.

(7) Miguel de Unamuno, “Días de limpieza”, *La Nación* (Buenos Aires), 24 ene. 1913. Tomo la cita de García Blanco, prólogo citado, págs. 17 y 18.

rez sienta también esa “pavorosa sensación” y la exprese en términos casi idénticos a los de su creador:

“...una de las cosas que me da más pavor es quedarme mirándome al espejo, a solas, cuando nadie me ve. Acabo por dudar de mi propia existencia, viéndome como otro...” (8)

Es muy probable que el desdoblamiento de personalidad que padecen los personajes dramáticos de Pedro Salinas no responda, como ocurre en los de Unamuno, a una vivencia personal del autor; pero sí es, sin duda, consecuencia de su preocupación por el tema, ya que éste no sólo aparece con gran frecuencia en su teatro sino que es también constante en su obra poética. Así lo pone de relieve Olga Costa Viva quien, al referirse a lo que denomina “ciclo antinómico de *tú*”, observa que es el espejo el que demuestra al poeta que “la amada a la que aspira, la amada de verdad, se esconde detrás de una falsa apariencia” y añade:

“...Esta mezcla de sospecha y certidumbre de que un ser distinto del que están viendo nuestros ojos refleja su verdad en el espejo, el que, junto con el agua, es el portador de la imagen verdad, imagen sin cuya intervención permanecería inaccesible para el amante, lo hacen lanzarse al mundo del *detrás*”.(9)

Ya hemos visto, sin embargo, que la principal misión que el espejo tiene en el teatro de Salinas no es tanto la de mostrar el *otro tú* -la “amada de verdad”- como la de conseguir que los personajes vean su *otro yo*, la de obligarles a asumir la escisión de su conciencia y la existencia, dentro de ella, de su *ser esencial*.

Y también, como en su poesía, Salinas convierte el agua en otro espejo “portador de la imagen verdad”. Por eso, la protagonista de *El Precio* afirma que “cuando no se tiene reflejo en el agua, uno no es de uno” (10); es decir, uno no es de verdad. Esa es también la razón de que Lisardo -el personaje principal de *El Chantajista*-, después de haber fin-

(8) Miguel de Unamuno, *Niebla*, en *Obras selectas*, 5ª ed. numerada, Madrid, Plenitud, 1965, pág. 675.

(9) Olga Costa Viva, *Pedro Salinas frente a la realidad*, Madrid, Alfaguara, 1969, pág. 124.

(10) Pedro Salinas, *Teatro Completo*, cit., pág. 206.

gido ser, sucesivamente, el autor de un chantaje, un Romeo llamado Eduardo e incluso el mismísimo Romeo shakespereoano, deba aclarar las dudas sobre su identidad mirándose en el agua:

LISARDO.-Y ahora, Lucila, ¿somos de verdad?

LUCILA.-(Lucila le lleva al borde de la fuente.)Mira, míranos...
¿Nos ves?

LISARDO.-Sí, somos de verdad..., por fin somos de verdad...(11)

Dentro de este mismo tema del desdoblamiento de la personalidad, existe un marcado paralelismo entre *Sombras de Sueño*, de Unamuno, y otra de las piezas teatrales de Salinas, *Judit y el tirano*. En ambos dramas, el protagonista se ve en la necesidad de elegir entre dos personalidades opuestas -ser un tirano deshumanizado o un ser humano sensible- y, aunque los dos se decantan a favor de la segunda alternativa, finalmente se encontrarán con la imposibilidad de culminar su elección.

En *Sombras de sueño*, Julio Macedo confiesa haber matado a Tulio Montalbán “porque él, el libertador de la patria iba a convertirse fatalmente en su tirano” (12). En realidad, Julio había matado en sí al héroe, al tirano en potencia, pero “no le dejo muerto” (13); y así el amor que Elvira Solórzano siente por el legendario libertador, cuya vida conoce a través de un libro, resucita al *otro yo* que Julio no había querido ser.

En el drama de Pedro Salinas, el Regente es ya un tirano desde el comienzo de la acción, pero no ha asumido como conflicto su escisión óntica entre el tirano y el hombre. Será Judit quien le haga consciente de esa contradicción interna y quien, al contrario que Elvira respecto a Julio Macedo, le ayude a intentar superarla.

Sin embargo, en ninguno de los dos casos se hace posible la supervivencia del nuevo *yo* integral. Julio Macedo se suicida para poder matar definitivamente a Tulio; Andrés, el nuevo hombre que ha nacido gracias al amor de Judit y que cree haber matado en sí al tirano, muere a manos de la policía del Regente, es decir, cae en el mecanismo represivo que su otro yo había creado y que aún permanece vivo, como una prolongación de su ser. Por eso, la últimas palabras de Andrés son: “fue el

(11) *Idem*, pág. 142.

(12) Miguel de Unamuno, *Teatro Completo*, cit., pág. 924.

(13) *Idem* pág 925.

otro, el que no era yo...El nos mató..., el tirano” (14). Y es que, en definitiva, tampoco este tirano estaba bien muerto.

En *El Otro*, don Miguel enlaza el tema del desdoblamiento de la personalidad con el mito cainita -que ya había desarrollado en su novela *Abel Sánchez*-, presentando una conciencia escindida en la más radical dualidad: Caín mata a Abel, pero ambos -Cosme y Damián- son uno al mismo tiempo, Caín y Abel a la vez; de ahí que el superviviente afirme que es “el otro”. Pues bien, Pedro Salinas también reelabora en su teatro el mito cainita, pero lo hace desde el punto de vista opuesto, bien que apuntado asimismo por el escritor vasco. En *Caín o una gloria científica*, Clemente -el pok a Caín”, como repetidamente exclama El Otro unamuniano- mata a Abel, sí, pero no por envidia ni por odio; no porque se hubiera “vuelto malo”, como El Otro, por “tener de continuo un espejo delante, y más, un espejo vivo, que respira” (15). No, el hermano de Abel Leiva sólo es Caín para el general Ascario, el dictador; todos los demás -su hermano, su cuñada, el espectador... -saben que en ningún momento ha dejado de ser Clemente, y que si ha matado a Abel ha sido a petición de éste y -haciendo honor a su nombre- por clemencia, para evitar que Abel se convirtiera en el Caín de la humanidad.

Abel Leiva se debate en la misma tragedia que envuelve a los seres de conciencia escindida unamunianos; es un científico, pero también un hombre de paz y un amante de la libertad humana; por eso, cuando comprende de que su descubrimiento científico será usado inevitablemente para la guerra y para la represión, se ve obligado a elegir uno de los dos aspectos de su *ser yo mismo*. La imposibilidad de lograrlo será, a su vez, el motivo para una nueva conciencia escindida, la de su hermano Clemente, que se convertirá en su asesino -en Caín- siendo al mismo tiempo su salvador.

En *El Precio*, Salinas lleva a la escena una situación que Unamuno había ya planteado en *Niebla*: la humanización de un personaje de novela que se escapa de la mente de su creador y pretende hacer una vida autónoma.

Don Miguel, según afirma en el prólogo a su “vieja comedia nueva” *El hermano Juan o El mundo es teatro*, se había negado a convertir en drama su novela “porque no cabe en escenario de tablas un personaje de los que llamamos de ficción, representado allí por un actor de carne y hueso, y que afirme que él, el representado, es el real y no quien lo re-

(14) Pedro Salinas, *Teatro Completo*, cit., pág. 358.

(15) Miguel de Unamuno, *Teatro Completo*, cit., pág. 987.

presenta, y menos el autor de la pieza, que puede estar hasta materialmente muerto” (16). Sin embargo, don Pedro evita lo que, en palabras de Unamuno, sería un “despropósito” porque, a diferencia de lo que le ocurre a Augusto Pérez respecto a Unamuno, Melisa, la protagonista de *El Precio*, no rechaza la omnipotencia del novelista sobre su destino de ente literario sino que, como queda de manifiesto en la canción que entona en escena, inconscientemente, la añora.

Además, Melisa sabe que no se pertenece, que su verdadero *yo* no existe, porque su cara no se refleja en el agua de la fuente, y espera que aparezca su dueño para poder emerger de ese estado de continuo presente que el doctor llama amnesia y que es un “no vivir”. De ahí que le resulte vital encontrar a su dueño -así llama en una ocasión al doctor cuya hija la encontró tras “desertar” de la novela-, y cuando Jáuregui se presenta reclamándola como posesión propia, Melisa no se rebela sino que ratifica esa posesión, feliz de recobrar su *yo* perdido, y con él, la posibilidad de seguir existiendo:

MELISA.-...A ti vuelvo...Ya sé quién soy...Quiero vivir... ¡Tuya, tuya! (17)

La actitud de Melisa supera, en principio, a la de Augusto Pérez en cuanto no se limita a un acto de rebelión puramente verbal, sino que logra independizarse efectivamente de su autor y se lanza a vivir su vida. Pero, una vez lograda esa independencia, su visión del problema no coincide con la de Augusto Pérez sino con la de Unamuno. Porque, en efecto, Melisa reconoce que Jáuregui es su creador y que depende de él; pero, a su vez, Jáuregui también admite depender de su criatura novelesca, a la que necesita para seguir existiendo “del todo”:

JAUREGUI.-...Empecé a crearla, la tenía ya medio hecha, la quería como a nadie, y se me marchó; y ahora se quedará ella a medias, y yo, igual, ella sin su pasado, que yo tengo, y yo sin su mañana, sin su otra mitad, que iba a darle... (18)

Es decir, el novelista Jáuregui asume, en parte, la tesis defendida

(16) *Idem* pág. 1031.

(17) Pedro Salinas, *Teatro Completo*, cit., pág. 217.

(18) *Idem*, pág. 217.

en *Niebla* por Augusto Pérez ya que, si bien no se considera “un mero pretexto para que él [el personaje] exista y viva en los lectores de su historia”, sí admite que éste forma parte de su vida no sólo en cuanto creador literario sino, por serlo, también en cuanto hombre.

Así, la postura de Salinas, que en principio podía parecer más radical incluso que la de Unamuno en *Niebla*, se nos muestra como conciliadora de los dos puntos extremos que, en la obra de don Miguel, aparecían como antagónicos. Porque, además, Melisa no actúa como un ser humano; su lenguaje, sus gestos, su manera de caminar y de moverse... ponen de manifiesto una especie de irrealidad que hace de ella algo intermedio entre el “personaje autónomo” - cuyo máximo exponente es Augusto Pérez- y el “personaje simbólico”.

A la vista de las conexiones que se observan entre *El Precio* y *Niebla*, no parece aventurado suponer una relación entre los dos escritores vascos -Miguel Jáuregui, el personaje creado por Pedro Salinas y Miguel de Unamuno, el creador de Augusto Pérez- relación que completa las que se han establecido en este trabajo.