

Discusión existencial en el desnudo trágico de Miguel de Unamuno

Juan Estrades

Juan Estrades

Magíster en Ciencias Humanas: Opción en Teoría e Historia del Teatro (Udelar). Profesor de Literatura (IPA). Ejerció la docencia en la enseñanza secundaria pública y privada. Inspector de Institutos y Liceos (Consejo Enseñanza Secundaria). Especialista en Política y Gestión de la Educación (CLAEH)

Resumen:

Miguel de Unamuno introduce en su teatro la discusión existencial de su sentido trágico de la vida. Una obra claro ejemplo de esta concepción dramática será *El Otro*. En un juego de dualidad tú-yo encontramos seres presos de sus existencias.

Palabras clave: Unamuno- teatro- existencial- despojado- innovador.

Abstract:

Miguel de Unamuno enter in your theater existential discussion of his tragic sense of life. A work is a clear example of this dramatic conception *The Other*. In a game of duality between “you and I” are prisoners of their stocks being.

Key words: Unamuno- theater- existencial- stripped- innovative.

En España como en muchos otros países el teatro se había estancado en convencionalismos que ignoraban todas las investigaciones dramáticas y escénicas en su época. Como expresaba Miguel de Unamuno “ el convencionalismo terrible es la invasión en el teatro de la hechología, porque si de algo carece el hechólogo de toda laya, es el sentido dramático de la realidad” (Unamuno, 1896, 15) La regla de conducta era entretener a un público pasando de drama histórico a comedia de costumbres, una versión superficial pero segura de éxito. Se imponía a los autores de “éxito” un trabajo continuo y una dedicación exclusiva. Debían, estos autores, mantenerse en cartel a costo de su popularidad y por tanto de sus ingresos. En ese encuadre encontraremos varios autores teatrales españoles en comienzos del siglo XX como Jacinto Benavente con un teatro de oficio que irá de la ironía del mundo del dinero al estudio psicológico de los medios rurales. De la misma manera los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero y Carlos Arniches que ilustraron uno de los géneros más populares como lo fue el sainete, los primeros en Andalucía y el segundo en Madrid. Sin olvidarnos de agregar las evocaciones históricas de Francisco de Villaspesa, Eduardo Marquina con su tono lírico modernista o José María Pemán.

En ese panorama general Miguel de Unamuno introduce la discusión existencial de su sentimiento trágico de la vida, referido no al hombre abstracto sino al concreto de carne y hueso que nace, sufre y muere, en la vida teatral. Lo hace en un ensayo que aborda la cuestión del significado y uso del instrumento dramático como forma de expresión literaria. Se trata de la obra titulada *La Regeneración del teatro* publicada en 1896 y de la que tomaremos algunos fragmentos para ilustrar la visión de Unamuno del teatro. Para este autor el teatro es la expresión colectiva; nace con la épica y lírica populares y lleva a la escena la vida dramática de la colectividad con sus tradiciones y sus historias. Pero con el tiempo, según Unamuno, el teatro se ha ido separando de sus manantiales inspiradores hasta transformarse en un producto personalista donde el hombre, sus pasiones y sus problemas han sido sustituidos por la elaboración literaria de

tipos y caracteres, en lo que denomina “ difusión hipertrófica del género chico y la vanidad de éste” (Unamuno, 1896,18) “copias de tipos reales, observación de costumbres” (Unamuno, 1896, 19)

Es así, que el teatro para vivir debe buscar su sustento en las entrañas populares. Si este teatro vivo sale del pueblo y a él se dirige se representa para “ una retina colectiva” (Unamuno, 1896, 32) definida como “ verdadera síntesis combinatoria de conciencias individuales” (Unamuno, 1896, 32) que buscará un problema y su solución. Por tanto todo teatro vivo debe ofrecer una tesis que está en la cabeza de quién contempla la escena, de modo que el mérito del dramaturgo será acentuar la realidad de la tesis. Es importante destacar que para Miguel de Unamuno el teatro es docente “una escuela de costumbres por ser espejo de ellas”

La obra dramática de Miguel de Unamuno consta de nueve dramas y dos piezas menores, la farsa *La Princesa doña Lambra* y el sainete *La Difunta* ambas de 1909, estrenada la segunda el 27 de febrero de 1910. Los dramas están escritos , excepto el último, por parejas, en cuatro momentos cronológicos: 1) 1898-1899 *La esfinge* y *La venda*, la primera de las obras estrenada en 1909 y la segunda sin constancia de estreno ;2) en 1910 *El*



Miguel de Unamuno

pasado que vuelve y Fedra, estrenada la primera en 1923 y la segunda en 1918, 3) en 1921-1922 *Soledad y Raquel Encadenada*, con la particularidad de que la primera obra nunca la vio representada pues fue estrenada en el teatro de cámara que dirigían Carmen Troitiño y José Luis Alonso en el Español el 16 de noviembre de 1953, la segunda obra presentada al público español por una compañía argentina en Barcelona el 7 de setiembre de 1926; 4) En ese año 1926 escribe *Sombras de sueño* estrenada en 1930 en el teatro del Liceo de Salamanca el 24 de febrero coincidiendo con el regreso del autor exiliado y *El Otro* misterio en tres jornadas estrenada en 1932. Finalmente su producción dramática terminará en 1929 *El hermano Juan o el mundo es teatro* que nunca fue estrenada. Sin embargo a esta lista tendríamos que agregar una versión de *Medea* de Séneca traducida sin cortes ni glosas del verso latino a prosa castellana en 1933 y representada por Enrique Borrás y Margarita Xirgu en el teatro romano de Mérida en junio del mismo año. Única vez que Unamuno vio una obra suya representada a poco de ser escrita, dado que los estrenos siempre tuvieron lugar mucho después de que el autor las escribiera.

Como hemos visto el teatro se constituyó para Unamuno no en una creación marginal ni esporádica sino fruto de una dedicación persistente que estuvo cortada por períodos de silencio no por la carencia de motivación literaria sino por la falta de aceptación de las compañías teatrales que veían en el contenido de sus obras poco éxito comercial.

Vivía Miguel de Unamuno cansado de sus continuos fracasos en cuanto a las representaciones teatrales pues consideraba que los dramas no eran solo para ser leídos sino representados si no perdían su esencia. En relación a este punto dirá Francisco Ruiz Ramón (2011, 78) las dos razones de los estrenos tardíos de sus obras serán debidos a una causa externa al drama y otra interna del propio autor, más allá de atribuirse él mismo la poca suerte sobre las tablas

Las primeras son : que no forma parte del cotarro de lo que se llama por antonomasia los autores ni está dispuesto a perder el tiempo en saloncillos y otros lugares análogos para conseguir que estrenen ni sabe ni quiere saber escribir papeles a medida de tal actor o actriz .

Por tanto la concepción de Unamuno, la misión del dramaturgo será crear personajes- personas, donde los actores deben doblegarse al carácter dramático. Pero también estará en juego el conflicto entre el arte dramático y arte teatral, entre la literatura y la escénica porque Unamuno es claro en sus apreciaciones “ hay que educar al público para que guste del

desnudo trágico”. Concepto que defenderá en forma permanente; la desnudez en el decorado, en el vocabulario, en la economía de personajes y en el esquematismo de la acción. Como expresa Ruiz Ramón en esa desnudez

se cumple, pues, un fenómeno de reducción estética, que en Unamuno adopta el carácter de una vuelta plenamente consciente a la fuente poética del drama, es decir, al teatro como poesía dramática que nada tiene que ver con el teatro poético

Para Unamuno el personaje de existencia histórica en nada se diferencia del personaje de ficción. Ambos son producto de una creación, de un sueño. El sueño del autor, el personaje.

Es el caso de la obra *El Otro* donde el autor encuentra seis personajes presos de sus existencias. Obra que como dijimos se estrenó el 14 de noviembre de 1932 en el Teatro Español, por la compañía de Enrique Borrás con un reparto que incluía a Margarita Xirgu en el papel de Damiana así como Enrique Borrás en el personaje de El Otro. Y en el año 1934 con un estreno muy exitoso con más de 50 representaciones en Buenos Aires en el Teatro San Martín por la Compañía de Luis Arata.

La historia que iremos descubriendo será la de dos hermanos gemelos, Cosme y Damián (idénticos) enamorados de una misma mujer que deciden entre ellos, en forma fatal, quién se casará con ella. Le corresponde a Cosme, casarse con esa requerida mujer, mientras Damián se marcha y contrae a su vez matrimonio con Damiana. Todo transcurre en la normalidad hasta que un día Damián vuelve. ¿Cómo vuelve? ¿A dónde va? ¿Con quién se relaciona? Es parte de este misterio con el que comienza la obra. Lo cierto es que de los dos hermanos gemelos solo tenemos la referencia de uno de ellos que se auto denomina “El Otro”; no sabemos nada de su pasado, ni de su presente, ni de sus propósitos para el futuro De allí nuevamente el misterio ¿Quién es el superviviente Cosme o Damián? Solo sabemos que un cadáver está depositado en la bodega lo que produce la locura del Otro.

Otro (entrando)- ¿Qué es lo que hay que preguntarme a mí, Laura?

Ernesto - A ti Cosme...

Otro- ¡No, sino el otro!

Laura- Quiere preguntarte mi hermano que no te conocía...

Ernesto- Ni puedo decir que lo conozco...

Otro Ni yo a mí mismo.

Laura- Quiere preguntarte por el misterio de esta casa...

Otro- ¿Por el mío?

Ernesto - Sí por tu misterio y el del día fatal en que, ausente tu mujer y tú encerrado aquí solo, con...

Otro- ¡Con el Otro! (EO 1969,14)

Desde el comienzo mismo de la obra nada se revela, porque el mismo autor no está en el secreto, porque el propio Unamuno como expresa Fernando Lázaro “no sabe quién es él mismo, mucho menos ha de conocer la misteriosa personalidad de aquel extraño asesino y suicida creado por él”.

Sin embargo, Unamuno irá desnudando los problemas que aquejan al protagonista, que terminan siendo, acaso, sus propios problemas:

Otro- Las gentes temen tanto quedarse a solas con uno a quien tiene por loco, siempre peligroso, como temen entrar de noche y a solas al campo-santo. Un loco, creen, es como un muerto. Y tiene razón, porque un loco lleva adentro de sí un muerto... (EO, 1969,15)

Tema de la locura que nos aproxima a la muerte, pero sobre todo el tema del otro intrínsecamente unido a la soledad. De las relaciones interhumanas, de lo característico en el hombre no como naturaleza sino como condición en el filosofar existencial de Unamuno.

El otro-dice Sartre- tomado por Serrano Poncela (1964,171) “se convierte de pronto en un sistema ligado de experiencias fuera de mi alcance, en el cual yo vivo como un objeto entre otros”. Por tanto esta percepción determina ser visto, desposeído, desnudado, hecho y robado por el otro. Así esto vacía a la soledad de algo esencial, la libertad. El ser- para- sí, expresa Poncela, se convierte en “el ser -para- otro”, por lo tanto la experiencia máxima de esta condenación por

el otro se da en la muerte. Porque el muerto en su estado se constituye en un ser- para -otro ante la mirada de los demás.

Pero para acercarnos al misterio el autor introduce un elemento fundamental, el espejo que lleva en el reflejo a la locura del protagonista que intentará explicar su estado “y entonces sentí que se me derretía la conciencia, el alma; que empezaba a vivir, o mejor a desvivir, hacia atrás, retro tiempo, como en una película que se haga correr al revés...Me morí al llegar a cuando nací, a cuando nacimos...” (Unamuno, 1969,16)

Uno de los centros penetrantes de este primer encuentro con el protagonista es cuando a continuación le explicará a Ernesto -¿el hermano de su mujer? – por qué mató a su hermano metiéndonos dentro de las profundidades del pensamiento de Unamuno:

Otro-Al rato me fue retornando la conciencia, resucité; pero sentado ahí, donde tú estás, y aquí, donde yo estoy, estaba el cadáver... ¡Aquí en este mismo sillón, aquí estaba mi cadáver... aquí... aquí está! ¡Yo soy el cadáver, yo soy el muerto! Aquí estaba... lívido... (se tapa los ojos); ¡Aún me veo! ¡Todo es para mí espejo! ¡Aún me veo! Aquí estaba, lívido, mirándome con sus ojos muertos, con sus ojos de eternidad, con sus ojos en que se quedó, como en trágica placa, la escena de mi muerte... (EO, 1969,17)

Así de la soledad que sobreviene, se yergue inmediatamente una presencia irreal del otro, purificada por la ausencia y la distancia pero a su vez la pesadumbre de una situación irreversible.

A partir de este momento la obra teatral adquiere la composición propia de una pieza policial. Un hombre asesinado y los personajes comienzan un camino de cuestionamiento e investigación a fin de descubrir



Margarita Xirgu, Enric Borràs y Miguel de Unamuno el día del estreno de “El Otro”.

la verdad. Así el desarrollo de la acción está constituido por esa investigación. Sin embargo la pieza terminará sin que los personajes, ni los espectadores hayan descubierto la verdad. Aquí está una de las mayores críticas al teatro de Unamuno, el esquematismo de la acción. Sin embargo

los personajes pertenecen al mismo mundo, el del misterio dramático, que nunca pierde la coherencia que le es propia. Unamuno concentra la acción, sin episodios dialógicos que la interrumpan, ni quiebren su unidad... desarrollando en intensidad, y no extensivamente, la situación básica del drama (Ruiz Ramón 2011, 90)

Personajes que se mostraran en dualidad: Damián y Cosme imagen de Caín y Abel bíblicos, “uno” de ellos muerto y el “otro” que se cuestiona quién es pero que en definitiva también está muerto. Un hermano ha matado a su gemelo idéntico, su semejante. Tan igual que afirma el Otro que se ha matado a sí mismo. Pero ¿cuál de los dos es el muerto? ¿Quién es el malo? Damián- Abel o Cosme- Caín. ¿Quién es cada uno? ¿Nos muestra una lucha con su propio yo? Misterio ya anticipado por Unamuno en el título de la obra que nos podría llevar al carácter inexplicable e insondable de la personalidad que no se pueden resolver con las armas de la lógica.

Como expresa Oreste Macri (1980, 380) en relación a la reviviscencia dramática de Caín y Abel:

... donde es más patente la manera pirandelliana y el juego intelectualístico de la descomposición de la personalidad y su inmediata recomposición en la conexión invisible de los gemelos, cada uno de los cuales ha matado al Otro, y es marido y adúltero y está asesinado en la bodega y es todavía el Otro que mira en el espejo su personalidad dividida e idéntica, y finalmente se suicida purificándose en la muerte. Pero a su vez todo está cargado de violencia contra el otro o contra sí mismo.

En Cosme y Damián la autoconciencia trata de resolver el problema con la muerte del otro, falsa solución, según Antonio Regalado (1968,200) puesto que, al matar al otro, lo que se mata es el término objetivo del conflicto, indispensable para el reconocimiento de la propia existencia. Sin embargo en la dialéctica de Unamuno, el eliminar a uno equivale a la muerte del alma, a la soledad absoluta

En la rivalidad de los iguales, los enfrentados se imitan mutuamente y repiten los mismos gestos. De ese enfrentamiento surge la violencia que tiene por objeto una imitación vengadora de un asesinato precedente.

En este caso hacia sí mismo. Para René Girard (2005), el tema de la violencia está estrechamente unido a su intuición originaria, es decir, la concepción de mimesis. A su vez es correlato de lo sagrado. La presencia de la violencia y de las huellas de lo sagrado, se encuentran en todos los ámbitos humanos y en las relaciones interpersonales.

Sacrificio y homicidio pueden unirse, ya que para Girard están emparentados. En esta unión imposible el sacrificio se asimila a la violencia para derivar su connotación negativa en positiva. Si matar es algo perverso su cariz puede cambiar cuando se canaliza mediante el rito del sacrificio. Existe pues una racionalización inconsciente de la violencia para que pueda realizarse sin que las contradicciones la anulen. Es natural que la víctima establecida para el sacrificio tiene que parecer humana pues esta semejanza permite el desahogo del ser humano. La crisis del sacrificio llega en el momento en que la violencia sagrada no interrumpe el círculo de la violencia sino que da su inicio.

Dirá El Otro:

¿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. (EO, 1969, 25)

Por otra parte para Girard el deseo humano es esencialmente mimesis o imitación. Si un individuo imita a otro cuando este se apropia de un objeto se determina así la mimesis de los antagonistas ya que el deseo mimético del objeto se transforma en obsesión recíproca de los rivales. La rivalidad y los conflictos tienen lugar porque la imitación comporta deseos.

Sacrificio (suicidio) tiene una violencia solapada que tiene como fin una violencia no generalizada. La víctima carga sobre sí rivalidades, odios, rencores y agresiones.

Otro ¡Odia a tu hermano como te odias a ti mismo! Y llenos de odio a sí mismos dispuestos a suicidarse mutuamente, por una mujer... por otra mujer... pelearon. Y el uno sintió que en sus manos, heladas por el terror, se le helaba el cuello del otro...Y Dios se callaba... Y sigue callándose todavía! ¿Quién es el muerto? ¿Quién es el más muerto? ¿Quién es el asesino? (EO, 1969, 25)

El objeto-sujeto -Laura- es deseada por dos rivales. Si uno de los dos alcanza el objeto del deseo, Cosme, la enemistad se acentúa hasta el grado inevitable de la

violencia. Viejo concepto de mimesis donde dos deseos convergen en una misma persona atravesando a ambos. Esto solo puede llevar al conflicto en la figura literaria del doble que concentraran su atención en la posesión y el dominio del contrario y su eventual eliminación. El tema del doble “que explicita el drama de la conciencia escindida, por excelencia, el drama del alma” (Ruiz Ramón 2011, pag 89)

Esa dualidad también se transfiere a los personajes femeninos Laura y Damiana, en el acto tercero, esposas de los anteriores que en el campo de batalla de los arrebatos y las posesiones se disputaran el ser que está vivo que ambas reconocen como propio.

Unamuno mantiene el tema de la personalidad en una disputa demencial de las mujeres sobre el amor del personaje del Otro.

Otro- No te reconozco, ¿quién eres?

Laura- Laura, tu Laura...

Otro- ¿Mi Laura?, pero ¿la de quién?

Laura- La de cualquiera de los dos... ¡La tuya!

Otro- Lo que tú quieres es saber a qué saben los besos del otro, quieres a Caín y no Abel, al que mató...

Laura- ¡Por mí! (EO, 1969, 34)

(En la escena tercera aparece la otra mujer Damiana...)

Damiana- Esto tiene que acabar...

Otro- ¡No, que empezar!

Damiana- Cierito; esto tiene que empezar. Cosme...

Otro- ¿Cosme? No, tú sabes bien quien soy...

Damiana- ¡El mío!

Otro- El tuyo sí, el que has conquistado, mujer terrible, mujer de sangre...

Damiana- Ya veo lo que sufres... ¡Y por mí! ¡Por mí le mataste!

Otro- ¡Calla, mujer!

Damiana- ¡Por qué no me llamas Damiana?

Otro - Ese nombre...

Damiana- Te recuerda...ya sé lo que te recuerda

Otro- ¡Al otro! ¡A mí!

Damiana- Desde que te conocí cuando viniste a nuestra boda, no pude descansar de deseo. El brazos del otro me decía: ¡Cómo será el otro? ¿Cómo sus besos? ¿Será el mismo?

Otro- ¿Es decir, que al entregarte a mí no eras mía?



Escena de *El Otro* estrenada en el Teatro Español de Madrid en 1932.

Damiana - Luego tú eres...

Otro- ¡El Otro!

Damiana- Quien seas... ¡El mío!... (EO, 1969, 35 y 36)

Laura y Damiana son claramente las antagonistas en la obra. Laura enamoró perdidamente a los dos gemelos a los que es incapaz de reconocer creando el conflicto y dejándose llevar por la pasión. Damiana perpetúa este conflicto en una ambigüedad sobre cuál es el hermano más deseado y en el embarazo que reproduce la lucha en el vientre de los gemelos. Dejando entrever perversamente que era el otro al que estaba casada, el deseado.

El mito griego está presente en las dos mujeres las cuales como expresa Orestes Macri (1980,380) “ durante el curso obsesivo de la acción se delinear siempre como Furias esquileas, espectros de la lujuria generatriz de la discordia y de la tragedia” Demonios interiores del alma humana ligada a los instintos bestiales del macho y de la hembra. Hembras que reclaman al superviviente, cualquiera sea. Más allá de que Damiana tenga el germen de la mujer cuando siente que será cuna de un hijo del Otro, hechos uno en la muerte recíproca.

Mujeres que también pierden sus nombres en la denominación del personaje en disputa como “la una” y “la otra”. Sin embargo esta lucha por poseer al protagonista no tendrá ningún resultado positivo para estas mujeres pues el seducido -tanto sea Cosme como Damián- huye definitivamente de las dos mujeres suicidándose.

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 con-

quistada y la conquistadora, me matarán... (EO, 1969,39)

.....

Otro- ¿Yo? Yo no puedo ya conmigo y me voy... Es terrible tener que llevar a costas dos mujeres sobre un muerto...

...Y cosa tremenda no poder ser uno, uno siempre uno y el mismo uno... ¡Nacer solo para morir solo! ¡Morir solo, solo, solo!... Tener que morir con otro, con el otro, con los otros. Me mata el otro, me mata... Pero, en fin, ¡hágase su voluntad así abajo la tierra como sobre el cielo ¡Y allá voy! (EO, 1969,42)

Nos encontramos en la dialéctica de conceptos, en una pelea de razonamientos interrumpidos por el exceso feroz del suicidio, drama intemporal y pragmático. Si las dos mujeres sintieron la muerte de uno de los hermanos de manera colateral compartirán una misma muerte la del OTRO. Si bien el telón cae quedará un epílogo que agregara Unamuno con otro personaje que ya había marcado su presencia durante la obra, el Ama.

Será esta quien revele a Ernesto (hermano de Laura) la existencia de dos hermanos gemelos, germen de la tragedia de la pasión. Pero por sobre todas las cosas es la depositaria del conocimiento, sabe quién es quién en la dualidad de personajes, y por lo tanto la única que podría revelar el misterio que nunca será revelado: quién es quién en el OTRO.

En el epílogo al final de obra dirá:

Ama- ¿El misterio? El misterio es la fatalidad... el destino... ¡Para que aclararlo? ¿Es que si conociéramos nuestro destino, nuestro porvenir, el día seguro de nuestra muerte, podríamos vivir? ¿Puede vivir un emplazado? ¡Cierre los ojos al misterio! La incertidumbre de nuestra suprema nos deja vivir, el secreto de nuestro destino, de nuestra personalidad verdadera, nos deja soñar...Soñemos, pues, mas sin buscarle solución al sueño...La vida es sueño...soñémosla fuerza del sino... (EO, 1969,49).

Es Miguel de Unamuno que habla, son sus fantasmas que sobrevuelan el pensamiento expresado por el Ama. El sueño como anticipación experimental del morir; el sueño como refugio huyendo de la angustia existencial. Toda la filosofía de Unamuno es como dice Serrano Poncela una "meditatio mortis"(1964, 112). En el Epistolario: Ensayos II tomado por Serrano Poncela nos revela una reflexión sobrecogedora:

cuando morimos nos da la muerte media vuelta en nuestra órbita y emprendemos la marcha ha-

cia atrás, hacia el pasado hacia lo que fue. Y así, sin término vamos devanando la madeja de nuestro destino, deshaciendo todo el infinito que en una eternidad nos ha hecho, caminando a la nada... (1964, 113).

Es la vivencia de una experiencia empírica en la opacidad de la muerte y la transparencia de la muerte vista desde la trascendencia que lleva a una incitación existencial. "AMA- Y los dos mayores misterios, don Juan, son la locura y la muerte." (EO, pág50)

Hemos llegado al final de la obra pero no al final del drama, como si Unamuno quisiera que el drama terminara fuera del teatro, en el teatro interior de la conciencia de cada espectador. Es decir que de esta manera el espectador se convierte en co-protagonista de su drama. Como expresa Francisco Ruiz (2011, 88) el escenario no existe, en rigor como un lugar físico, sino como un espacio metafísico donde personaje y espectador están incluidos. Como expresamos, aquí se revela la esencialidad del teatro de Unamuno en el esquematismo de la acción. Como ya expresamos en ningún momento habrá un quiebre de la unidad con diálogos que interrumpan ni la más ligera digresión para mostrarnos, al desnudo, el alma del personaje.

Es así que no hay una solución final, el personaje se entrega a la muerte sin haber superado la segmentación interior y es el espectador quien deberá hacer el epítome.

BIBLIOGRAFÍA

- Berenguer, Angel (1980). "El teatro hasta 1936" en *Historia de la Literatura Española S XX Tomo IV*. Madrid. Ed. Taurus
- Clavería, Carlos (1970) *Temas de Unamuno*. Madrid : Editorial Gredos
- Girard, René(2005) *La violencia y lo sagrado*, Barcelona: Anagrama. Col Argumentos.
- Macri, Oreste (1980) "Ejemplaridad en el teatro de Unamuno" en Antonio Sánchez Barbudo *Miguel de Unamuno*. Madrid Editorial Taurus
- Regalado García, Antonio (1968). *El siervo y el Señor*. Madrid . Editorial Gredos.
- Ruíz Ramón, Francico (2011). *Historia del teatro Español Siglo XX*. Madrid. Editorial Cátedra.
- Serrano Poncela, S. (1964). *El pensamiento de Unamuno*. México. Breviarios del Fondo de Cultura Económica.
- Unamuno, Miguel. (1969). *El otro, El hermano Juan*. Madrid . Espasa Calpe . S.A. (EO)
- Unamuno, Miguel (1896) *La regeneración del teatro Español*. Página web (sic) Editorial. www.ellibrototal.com./Itotal/ficha.jsp?idLibro=3315