


<p>TIPO DE ARTÍCULO: Reflexiones teóricas o metodológicas sobre una temática de la especialidad</p>	 Letralia Revista del Departamento Letras
<p>Don Juan Tenorio en el espejo <i>Notas a la obra "El Hermano Juan" de Miguel de Unamuno a partir de un nuevo rasgo constitutivo del personaje: la conciencia de sí mismo</i></p> <p><i>Don Juan Tenorio in the mirror</i> <i>Notes to the work "The Brother John" by Miguel de Unamuno from a new inherent feature of the character: self-awareness</i></p> <p>Páginas 37-48</p>	
<p>Pablo Javier Sosa</p>	<p>Licenciado en Letras (UNCA)</p> <p>textumluce@yahoo.com.ar</p>
<p>Cátedra <i>Literatura Española II</i></p> <p>Departamento Letras Facultad de Humanidades Universidad Nacional de Catamarca</p>	<p><i>Letralia. Revista del Departamento Letras</i> Dirección de Publicaciones Facultad de Humanidades Universidad Nacional de Catamarca</p> <p>Año 3 N° 3 Volumen 2 ISSN 2545-8515 Septiembre de 2017</p> <p>Fecha de recepción: 01.nov.2012 Fecha de aceptación: 01.may.2013</p>

<p>El artículo aborda el análisis de la obra <i>El Hermano Juan o el mundo es teatro</i> (1934) de Miguel de Unamuno. La imagen arquetípica de don Juan Tenorio -heredada de Tirso- presenta un giro en la versión de Zorrilla, quien lo hace enamorarse. Con ello el personaje pierde parte de su valor arquetípico, aunque gana en humanidad. Unamuno, años después, le incorpora una nueva característica, que provoca otra innovación: lo hace un personaje excesivamente preocupado por su existencia, un personaje reflexivo, centrado en el reconocimiento de sí mismo. Esta revelación, esta anagnórisis, altera su conducta. Si Maeztu ha considerado que el haberse enamorado ha constituido una <i>tragedia</i> para el personaje en tanto arquetipo, el reconocimiento de sí que Unamuno le aporta podría entenderse como la segunda tragedia que sufre el personaje, opinión que se intenta sostener en el artículo.</p> <p>Palabras-clave: <i>Unamuno. Don Juan Tenorio. Teatro. Literatura española. Anagnórisis</i></p>	<p>Resumen</p>	<p><i>The article analyzes the work El Hermano Juan o el mundo es teatro (1934) by Miguel de Unamuno. The archetypal image of Don Juan Tenorio - inherited from Tirso- presents a change in the version of Zorrilla, who makes him fall in love. With this, the character loses part of its archetypal value even though it gains in humanity. Years later, Unamuno incorporates a new characteristic, which provokes a new innovation: it makes him a character excessively worried about its existence, a reflexive personage, centered in the recognition of himself. This revelation, this anagnorisis, alters his behavior. If Maeztu has considered that having fallen in love has constituted a tragedy for the character as an archetype, the recognition of himself that Unamuno gives him could be understood as the second tragedy that the character suffers, an opinion that is tried to sustain in this article.</i></p>
	<p>Abstract</p>	<p><i>Key words: Unamuno. Don Juan Tenorio. Theater. Spanish literature. Anagnorisis</i></p>

Introducción

“Su tragedia es el amor por Doña Inés. No tenía necesidad de haberse enamorado.”
Ramiro de Maeztu (1926)

“Es menester –tal es la prueba a que Unamuno somete a Don Juan- llevar a cabo una reminiscencia o anamnesis, un reconocimiento de su verdadero carácter que yace enterrado bajo las capas de la leyenda.”
José Lasaga Medina (2004)

El Hermano Juan o el mundo es teatro (1934) de Miguel de Unamuno evoca la figura arquetípica de don Juan, que nace con el drama de Tirso de Molina *El burlador de Sevilla* (1630). La recuperación del personaje presenta características particulares, no sólo si se lo compara con el drama de Tirso sino también con el tratamiento que otros autores anteriores a Unamuno han hecho de esta figura. Es el caso, por ejemplo, de la obra *Don Juan Tenorio* (1844) de José Zorrilla.

Algunos estudiosos que se han ocupado de la pieza breve de Unamuno (Fajardo, 1987; Karsian, 2000; Lasaga Medina 2004) señalan en ella la presencia de elementos peculiares y coinciden, en general, en uno: la metateatralidad del texto. La metateatralidad es una característica evidente en la obra, sólidamente desarrollada por Unamuno, aunque es posible señalar un elemento más, que probablemente contenga o englobe a aquélla. *El Hermano Juan* presenta un problema de conciencia, no sólo la conciencia de la teatralidad en tanto *personaje en/de tablas*, sino la conciencia en tanto reflexión, reminiscencia y reconocimiento de la propia vida pasada. Planteado en estos términos, el don Juan unamuniano difiere del don Juan de Tirso en que es un personaje que vive del recuerdo, del pasado o de la conciencia de saber lo que ha sido en vidas anteriores. Situar el conflicto en la conciencia del personaje permite a Unamuno dotar a esta figura mítica de una característica muy suya: don Juan habla constantemente consigo mismo o, como diría su autor,

autodialoga, aspecto que será retomado más adelante.

Si Ramiro de Maeztu ha señalado, refiriéndose a la obra de Zorrilla, que el drama de don Juan es haberse enamorado, se podría postular que la segunda tragedia, el segundo drama de este personaje mítico, es probablemente el de la *anagnórisis*, es decir, el reconocimiento de sí. Desarrollar esta idea es el propósito de este trabajo. El orden de la exposición atenderá, en primer término, al rasgo de metateatralidad, coincidente en varios estudios. Luego se hará una sucinta descripción de los enfrentamientos *hombre/mujer* y *viejo/joven* presentes en la obra, a partir de la recuperación de idénticos enfrentamientos en las obras de Tirso y de Zorrilla. Un tercer momento centrará el interés en *El Hermano Juan* como metáfora de una España cansada. El artículo se cerrará con la descripción de puntos de contacto entre dos obras de Unamuno, a partir de los cuales se podría inferir que su autor dota de características similares a sus personajes de ficción. En la base de este acercamiento a la obra del escritor español en particular, y de la figura mítica de don Juan en general, se encuentran los aportes teóricos de Maria Moog-Grünwald (1987) sobre la recepción, de José Martínez Fernández (2001) sobre intratextualidad y de George Steiner (1996) sobre las constantes principales del conflicto humano.

1. Metateatralidad

Diógenes Fajardo pretende demostrar que “el don Juan unamuniano se caracteriza por la presencia de tres elementos: 1) la conciencia de la teatralidad de don Juan, 2) su función de celestino, y 3) su relación peculiar con la muerte” (1987: 370). Al desarrollar el primero de estos, Fajardo señala que la novedad que aporta Unamuno al tratamiento del mito es que “don Juan es sólo una figura de teatro, es el personaje que vive eternamente representándose” (372-373), y señala, además, que Unamuno encuentra esta característica en Tirso y en

Zorrilla. De acuerdo con Fajardo está Gayané Karsian (2000), quien distingue tres atributos del mito de don Juan presentes en la obra de Unamuno, aunque se detiene en el de la metateatralidad en tanto elemento formal que le permite a su autor la recuperación del teatro clásico español. En efecto, ambos advierten la metateatralidad del personaje y la influencia de Tirso y de Zorrilla. Sin embargo, no hay coincidencia en la valoración que cada uno hace de lo que Unamuno toma y modifica de la tradición mítica. Fajardo, apoyándose en las declaraciones que hace Unamuno en el prólogo a la obra, considera que don Juan “es un personaje que está condenado a llenar un papel” (373). En tanto personaje de teatro, “ser Don Juan, según Unamuno, es ser un pobre Juan condenado a sufrir todo cuanto en sus pasadas encarnaciones había hecho a las mujeres, con la única esperanza de que la muerte lo redima de ese tormento” (378). De aquí se desprende –siempre de acuerdo con Fajardo– que si Unamuno sitúa el problema en términos de *personaje de teatro, de comedia*, además de su condición metateatral, don Juan “está condenado a dudar de su existencia” (373). Esta duda, recurrente en el texto, se hace concreta cuando en el tercer acto dialogan Inés y Juan:

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? (1959:972; en adelante se indicará sólo el número de página).

La pregunta reiterada por la existencia requiere que don Juan sea un personaje reflexivo. Un ejemplo acabado de ese ensimismamiento, de esa reflexión reconcentrada en torno de la existencia puede leerse en la escena final del segundo acto:

Juan (*solo*): - [...] ¿Y qué me queda?

Prepararme a bien morir, ensayar una nueva muerte... [...] (*Palpándose*) Juan, Juan, Juan, ¿te eres? ¿Eres el de Inés y Elvira?; ¿el de Matilde?; ¿eres el de Antonio y Benito?; ¿eres el del público?; ¿te sueñas?; ¿te escurres en sueños? [...] ¿Estás seguro, Juanito, de ser reencarnación del otro? (940-941).

Como puede observarse, difiere abiertamente del don Juan de Tirso, quien vive de la eventualidad, en un eterno presente, sin reflexiones ni preocupaciones por el futuro:

Catalinón: - Los que fingís y engañáis / las mujeres de esa suerte, / lo pagaréis en la muerte.

Juan: -¡Qué largo me lo fiáis! (vv. 901-904)

Tisbea: -Advierte, / mi bien, que hay Dios y que hay muerte.

Juan: - (*Aparte*) (¡Qué largo me lo fiáis!) (vv. 942-944)

No es diferente el caso con el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla. La urgencia del deseo de gozar de las mujeres no le da tiempo para reflexiones, como se lee en la escena xii del segundo acto:

Don Juan: - (*Riéndose*). Con oro nada hay que falle. / Ciutti, ya sabes mi intento: / a las nueve en el convento, / a las diez en esta calle. (vv. 1430-1433)

La preocupación reiterada por la existencia, por la realidad, por el teatro, proporciona al don Juan unamuniano un sesgo nuevo que lo distingue de las versiones de Tirso y de Zorrilla. Mientras en *El burlador de Sevilla* se acentúa el carácter de personaje siempre atento al goce del presente y despreocupado ante las advertencias que Catalinón le hace a Juan (hecho que además da velocidad y movilidad al desarrollo dramático de la historia), el personaje de Unamuno, retrasando demasiado el decurso de las acciones, se vuelve sobre sí mismo una y otra vez para reflexionar. Un ejemplo puntual es el parlamento con el que se cierra la escena ix del último acto. De este modo, mientras la tradición propone un personaje joven, que vive en el presente, que no tiene en cuenta el pasado y tampoco le preocupa el futuro porque vive de la

espontaneidad, Unamuno pone en tablas a un don Juan que vive del recuerdo (Lasaga Medina 2004: 151), del pasado, de la conciencia de saber quiénes ha sido y de la preocupación por la muerte.

Si se acuerda con Maria Moog-Grünewald cuando afirma que “para que la recepción se convierta en un diálogo, en una *comunicación literaria*, se requiere mucho más que la recepción y la conservación pasivas; se requiere una respuesta que, por su parte, evoca réplicas que producen consecuencias reales” (1987: 249), el personaje unamuniano se convierte en un claro ejemplo de “consecuencia real”, pues cambia considerablemente el *horizonte* del lector al proponer una obra que se asienta sobre divergencias con respecto a la tradición. Así, frente al don Juan de la tradición literaria –espontáneo, despreocupado por el pasado y el futuro y que hace de su vida un culto a la eventualidad–, Unamuno hace hablar a un don Juan rebuscado, apesadumbrado por el pasado y pendiente del futuro inmediato.

Karsian, de quien se ha dicho ya que coincide con Fajardo en reconocer la metateatralidad de la obra, opina que Unamuno “hace una interpretación propia del hombre angustiado”.¹ Si bien Karsian advierte en la propuesta unamuniana la recuperación del teatro clásico español, considera que “el autor manipula el mito según su propia filosofía existencialista”, que le permite “escenificar las ideas”. Es, en ese sentido, interesante su opinión, ya que sin la base de un personaje ensimismado, con un alto grado de conciencia por su/s pasado/s y por la angustia del futuro, Unamuno no podría haber construido un texto dramático que es “casi un ensayo filosófico en forma de diálogo”. Así, si Zorrilla hace del enamoramiento del personaje un “suceso dramático”, como propone Maeztu, el reconocimiento de quién es y el problema de la conciencia

constituyen el segundo “suceso dramático” de don Juan.

2. Energías en pugna

Al estudiar las constantes del conflicto humano en *Antígona*, George Steiner (1996) distingue cinco tipos de enfrentamientos. Los conflictos, procedentes de enfrentamientos, no son objeto de negociación, dice Steiner. De los cinco que describe presentes en la obra de Sófocles, al menos dos pueden señalarse en *El hermano Juan*. La localización y descripción de estos enfrentamientos en el texto de Unamuno permiten analizar las energías en pugna en la obra literaria. La tradición fija un curso de las acciones que el autor, en una relación dialógica con ella, irá modificando a su gusto. Cuando existe una verdadera transacción entre las líneas que fija la tradición y las que propone un autor particular, la obra producto de esta negociación se muestra como un caso concreto de *recepción productiva* (Moog-Grünewald 1987: 255) en tanto permite la creación de una nueva obra de arte.

El primer enfrentamiento al que se asiste en *El hermano Juan* es entre este y las mujeres, en especial Inés y Elvira. La relación que mantiene el protagonista con ellas presenta desde el inicio de la obra una inversión de papeles. Este cambio ya se insinúa en el *Prólogo*:

¿Es Don Juan acaso la pura masculinidad –no precisamente virilidad o varonilidad–, el puro catabolismo que diría un pedante de biología, sin lo común a los hombres todos, varones o mujeres, sin hombría y sin verdadero sentido de paternidad? [...] *Los hombres verdaderamente padres se sienten madres.* (870, el subrayado es mío).

No es Juan el seductor ni las mujeres las seducidas sino al revés. La primera escena²

don Juan, pero creyendo que es el duque, su prometido: “Duque Octavio, por aquí / podrás salir más seguro” (vv. 1-2). Es decir, cuando se presenta este diálogo ya se da por sentado que antes hubo algo que no se muestra en escena, y que el espectador irá conociendo a lo largo de la historia.

¹ Por tratarse de un estudio editado solamente en versión electrónica, no se indica número de páginas.

² Podría decirse también que técnicamente la escena es similar a la obra de Tirso en tanto comienza *in media res*. Recuérdese, al respecto, que cuando se inicia el drama, Isabela habla con

nos pone en sobreaviso de esta inversión:

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... (875)

A diferencia del don Juan tradicional, que quiere gozar del momento y no desaprovecha oportunidad para burlarse de las mujeres, el don Juan unamuniano, frente a una Inés que ha dejado todo para estar con él, responde con un “ni yo acabo de entenderme...” (875). Es decir, ni siquiera es un “no”, sino una vacilación, una duda, un dejar la respuesta en suspenso. La inversión de roles se confirma en la escena iii, cuando Elvira acusa a Inés de arrastrar a Juan hacia sí a través de un engaño:

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? (889-890)

Igual caso se observa con Elvira. En el segundo acto, solos en un cuarto, es ella quien explicará que lo llevó ahí, a ese lugar, para quererlo:

Elvira: -¡Para quererte! ¡Te quiero y basta!, desde antes de conocerme. Te quiero todo.

Juan: -Otra vez: ¿para qué?

Elvira: -¡Sin para qué ni cosa que lo valga! ¡El fiel querer no busca más allá del querer mismo! ¡Te quiero! (908)

Y más adelante:

Elvira: -¡Sin pero! ¡Juan, Juan! (*Al oído*)
Bésame con toda tu boca y en mi boca toda... (910)

Es interesante la inversión que propone Unamuno no sólo porque priva a Juan de una de las características esenciales del mito, es decir, la seducción, sino también porque invierte la candidez y la inocencia de Inés al dotarla de un carácter firme y decidido. Inés se muestra clara en su objetivo y conciencia de que, para unirse a

Juan, dejó a Benito.

Inés: -¿Vas a volverte?, ¿vas a desdecirte?

Juan: -Lo he sentido mejor, y como estás comprometida...

Inés: -¡Como si no!... ¡Me armó una escena! Si supieras cómo se puso... ¡Qué lástima!... Porque el caso es que, a pesar de todo, le quiero... (875)

Por el contrario, Juan se niega a “aprovechar” la partida y en un parlamento de notable claridad, le pide a Inés que contraiga matrimonio con Benito y que, con respecto a él, lo vea como a un hermano:

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 a hermano –el hermano Juan-, sé mi hermana de la caridad; ten piedad de mí..., ¡soy tan desventurado! (883).

Esta declaración contrasta con el parlamento que leemos en Zorrilla, cuando se cuenta el desmayo de Inés al ver la imagen de Juan, y el beneficio que saca este de la situación:

Brígida: -La ha fascinado / vuestra repentina entrada, / y el pavor la ha trastornado.

Don Juan: -Mejor; así nos ha ahorrado / la mitad de la jornada. / ¡Ea! No desperdiciemos / el tiempo aquí en contemplarla, / si perdernos no queremos. / En los brazos a tomarla / voy, y cuanto antes, ganemos / ese claustro solitario.

Brígida: -¡Oh! ¿Vais a sacarla así?

Don Juan: - ¡Necia! ¿Piensas que rompí / la clausura, temerario, / para dejármela aquí? [...]

Brígida: -¡Ay! Este hombre es una fiera, / nada le ataja ni altera... (vv. 1778-1796)

“Lo que siempre se encuentra como simiente de todo drama es el encuentro de un hombre y una mujer. Ninguna otra experiencia de que tengamos conocimiento directo tiene tanta carga de potencial colisión”, dice Steiner (1996: 278). Si la simiente del drama en Tirso y en Zorrilla ha consistido en situar frente a frente a hombre y mujer, uno como seductor y la otra como seducida, en Unamuno este mismo drama se conserva intacto, salvo por una inversión proporcional, ya que el

seducido es Juan y la seductora, Inés. Así, aunque invertidos los roles, el esquema que describe Steiner es constante en *El hermano Juan*. Y, como tal, sostiene de principio a fin la puesta en tablas del drama. En este sentido pueden leerse las afirmaciones de Fajardo y de Karsian cuando precisan que el don Juan de Unamuno es un personaje que está condenado a llenar un papel, como si fuera un títere, sin voluntad propia.

Otro enfrentamiento en la obra es la relación entre los viejos y los jóvenes. Las figuras del Padre Teófilo y de Doña Petra se inscriben en el orden de la experiencia de la vida y de la sabiduría, mientras que Benito, Elvira e Inés, en el orden de la vitalidad, de las fuerzas impetuosas de la juventud. No obstante, el caso puntual que interesa subrayar ahora es el enfrentamiento entre el Hermano Juan y las dos parejas que aparecen en la obra, es decir, Antonio y Elvira, y Benito e Inés. Se trata de un caso complejo, puesto que el Hermano Juan no es un viejo. A propósito de esta cuestión, es decir, la vejez de don Juan, Lasaga Medina, en un interesante ensayo sobre el mito de este personaje, considera que “el envejecimiento de Don Juan es la alteración más profunda que se podía llevar a cabo sobre la estructura del mito” (2004: 136). No puede decirse que el *Hermano Juan* de Unamuno sea viejo, porque no lo es. Sin embargo, “aunque no [es] viejo, se siente viejo, próximo a la muerte y no seduce” (148). Y esta nueva faceta de Don Juan es común a varios autores en las postrimerías del siglo xix y principios del xx, según se desprende de los estudios de Lasaga Medina y de Jordi Luengo López (2008: 56, n. 27). El primero de estos, en un artículo publicado en el diario *El País* (13/03/1998) insiste en esta cuestión: “Don Juan [en las postrimerías del siglo xix] ha envejecido... Vive con el recuerdo de sus fechorías, se conforma con placeres sencillos, siente nostalgia y pacta con sus demonios interiores”.

El tercer acto de la obra, en sus acotaciones, muestra un don Juan avejentado, vestido de fraile y aleccionando a niños y niñas. Mientras habla se ahoga y su tarea es la de socorrer a personas desoladas como en la escena entre este y el Padre Teófilo (943).

Como hombre viejo (o avejentado, para no traicionar el texto) y experimentado, el Hermano Juan reúne condiciones para ayudar a otros: ayuda a reconciliarse a los casados, a los solitarios a conseguir pareja. Aun cuando el texto no lo diga explícitamente, puede inferirse que este hacer de Juan se desprende de su experiencia pasada en la relación con las mujeres, con el amor, con la pasión; es decir, a su experiencia de vida. Por ello, Teófilo es preciso al describir las ayudas que brinda Juan y al compararlo con San Antonio, el santo a quien se sugiere invocar cuando se quiere obtener un buen esposo o esposa. Juan es quien con su palabra y prédica logra que Elvira y Antonio, por una parte, y Benito e Inés, por la otra, se unan como pareja.

Antonio: -¡No, no te muevas, Juan, hermano Juan! [...]

Juan: -Ya sé que estáis al fin casados, que sois marido y mujer como Dios manda y no como lo éramos nosotros, Elvira, de niños, en chancitas y como por juego... (960)

Esta escena se reitera, con matices, más adelante (964-965) cuando dialogan Juan y Benito, quien toma la mano de Inés a pedido del primero para indicar la entrega de uno hacia el otro a través de la mediación de Juan. La relación viejo/joven se acentúa, en efecto, cuando en la escena x Juan pide que sean las mujeres quienes lo ayuden a pararse y caminar:

Juan: -(*Se le acercan Antonio y Benito ofreciéndole sus brazos*) ¡Los vuestros... no! ¡Los de ellas! (*Pónese en pie apoyándose en los hombros de ellas dos, que le sostienen con sus brazos. [...] Elvira le arregla a Juan los pliegues del hábito para que le caigan bien [...]*) (979-980).

Es, metafóricamente, la descripción de una relación paterno-filial que recuerda a Edipo ayudado por su hija en Colono. Ser viejo le brinda experiencia, pero le impide gozar de los placeres de los jóvenes. Por ello, el Hermano Juan se reconoce a sí mismo y advierte un antes y un después: un antes de famoso burlador, de juerguista:

Juan: [...] Allá, en tiempos pasados, mucho antes que tú, Elvira, y yo durmiéramos juntos

en la cuna, fui Don Juan Tenorio, el famoso burlador de Sevilla..., un juerguista, un badulaque y un... ¡celestino! (972).

Ahora, condenado a dudar de su existencia. Es un don Juan condenado a sufrir por su pasado y con la esperanza de que la muerte lo redima.

Al titular la segunda parte de su ensayo, Lasaga Medina se interesa en lo que denomina “inversiones de Don Juan”, y el apartado dedicado a Unamuno se centra en un componente clave: la reminiscencia.

A diferencia del de la tradición, joven y poco dado a las reflexiones, éste es un don Juan consciente de sí, condenado a recordar su pasado y revivir su leyenda de Tenorio. Desde el principio de la obra, *Don Juan sabe...* se sabe Don Juan... [...] La reflexión, la conciencia de sí parecen ser incompatibles con la actividad burladora (2004: 149-150).

En efecto, y tal como explica Lasaga Medina, el don Juan unamuniano es una inversión del mito, avejentado, reflexivo y a la espera de la muerte. Pero de estos tres componentes, es lo reflexivo lo que lo individualiza. Fajardo y Karsian insisten en que en esta versión del mito, don Juan ha nacido condenado a representar un papel. El mismo Unamuno hace decir a su personaje:

Juan: -[...] En este teatro del mundo, cada cual nace condenado a un papel, y hay que llenarlo so pena de vida... (879)

Indudablemente, el papel de don Juan aquí es el de un personaje apesadumbrado, consciente de sus actos y atado a la rememoración de su pasado, a vivir del recuerdo, a ser un Juan reminiscente, opuesto a las parejas de la comedia que, como jóvenes, no se disponen a reflexionar sino a vivir (o a soñar, que es lo mismo):

Elvira: -¡Ah! Pero cuando vayamos a casa... a hacernos...

Inés: -(A Benito). ¿Me querrás ahora siempre..., siempre?...

Benito: -¡Ahora es siempre, Inés!

Inés: -¿Me perdonas aquella locura?... Fue un sueño para despertar en tus brazos...

Benito: -Pues duérmete en ellos y vuelve a soñar, locuela..., a soñarme... (983-984)

3. Una metáfora de España

En un artículo que les dedica al teatro del 98 y a la figura arquetípica de Don Juan, Karsian opina que el texto de Unamuno es “casi un ensayo filosófico en forma de diálogo”; y más adelante acota: “Escenificar las ideas es lo que le importa a Unamuno”. Por su parte, Fajardo insiste en que la intención de Unamuno “no es la de tratar el tema de don Juan por tratarlo. Se allega a él con el objeto de sacar algo nuevo de lo viejo” (1987: 372). En efecto, si se aceptan los juicios anteriores, cabe preguntarse: ¿qué elemento nuevo saca Unamuno a partir del tratamiento de un mito heredado de la tradición? O, para decirlo de otro modo, ¿cuáles son las ideas que Unamuno escenifica y pone en forma de diálogo? Al detenerse en la figura mítica de Don Juan, Ramiro de Maeztu lo describe como “una energía bruta, instintiva, petulante, pero inagotable, triunfal y arrolladora: es, como dice Said Armesto, ‘el símbolo de aquella España inquieta, caballeril y andariega, que tenía por fueros sus bríos y por pragmáticas su voluntad’...” (1981: 88).

Si Maeztu tiene razón al considerar que una de las características del “españolismo de Don Juan” es ser un símbolo de la España inquieta, caballeril y andariega, se podría postular que otra de las características, en este caso recogida por Unamuno a través de su *El Hermano Juan*, es la de ser símbolo de una España débil, cansada y decadente. Si bien no se puede establecer un acuerdo con Maeztu cuando considera que “el sagrario de la conciencia [de don Juan] nos está cerrado” (1981: 99), puesto que Unamuno hace justamente lo contrario al mostrar la intimidad de la conciencia de su Hermano Juan, sí se puede adherir a lo que opina unos párrafos más adelante: “Don Juan ha vuelto a surgir entre nosotros, porque estos años [¿1926?] marcan otras crisis de ideales [...]. En esta incertidumbre resurge Don Juan” (100-101). Este *Hermano Juan*, que sube a las tablas en el primer tercio del siglo xx, “muere como mito, pero se transforma en sujeto histórico”, dice Lasaga Medina. Y añade que “prácticamente todos los don juanes elaborados desde fines de siglo hasta bien entrado el xx coinciden en

explorar el paso del tiempo sobre la carne mítica del seductor..." (2004: 135). Si hay acuerdo con esta opinión, bien se podría afirmar que la imagen de Juan en la obrita de Unamuno puede ser una metáfora de la España de ese momento. De hecho, al presentar sus "ensayos en simpatía", dirá Maeztu que estos personajes (refiriéndose a don Quijote, a Don Juan y a Celestina) "se destacan como las figuras más firmes que ha engendrado la fantasía hispánica [puesto que] son para nosotros *realidades más profundas que las de muchos seres de carne y hueso*" (1981: 11; las cursivas son mías). El mismo Unamuno afirma en el prólogo a su obra:

Mi Augusto Pérez, el héroe -héroe, sí- de mi *Niebla*, se afirma frente a mí y aun en contra de mí, el autor del libro -del libro, no de Augusto Pérez-, sosteniendo que él, y no yo, es la verdadera realidad histórica, el que de veras existe y vive [...] ¿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. (857-858)

De este modo, a través de su *vieja comedia nueva*, que es ficción, Unamuno pondría sobre tablas una idea más que una historia, tal como opina Karsian. Y esa idea es la de un personaje reminiscente y cansado, que sólo espera la muerte.

4. Puntos de contacto: San Manuel y el Hermano Juan

En el prólogo de la edición española a *La agonía del Cristianismo* (1931), Unamuno recuerda que este ensayo reproduce en forma más concreta mucho de lo que ya había expuesto en su *Del sentimiento trágico de la vida* (1912). Y agrega que sus críticos le han dado en llamar "monólogos" a sus escritos. Y es ahí donde se detiene y se vuelve sobre este modo de discurso.

¿Monólogo? Así han dado en decir mis... los llamaré críticos, que no escribo sino monólogos. Acaso podría llamarlos monodialogos; pero será mejor autodiálogos, o sea diálogos conmigo mismo. Y un autodiálogo no es un monólogo. El que dialoga, el que conversa consigo mismo repartiéndose en dos, o en tres, o en más, o en

todo un pueblo, no monologa. [...] Pero los escépticos, los agónicos, los polémicos, no monologamos. (1984: 8-9)

En *El hermano Juan* se puede leer un monólogo, ubicado en la última escena, la vi, del segundo acto (940-941). En ese fragmento de antología -pues ahí Unamuno insiste en la metateatralidad, en la vida como sueño y en el problema de la conciencia-, Juan "autodialoga". Y en ese "conversa[r] consigo mismo, repartiéndose en dos, o en tres" puede verse el conflicto de un ser agónico. En la frase "¿Estás seguro, Juanito, de ser reencarnación del otro? ¿Quién te ha hipnotizado para sugerirte eso?" (941), el personaje no monologa sino autodialoga como quería Unamuno, es decir, conversa consigo mismo repartiéndose en dos voces: el Juanito, el Hermano Juan que escucha por una parte, y por la otra, la voz de la memoria, la voz reminiscente que le trae al presente la historia "del otro", del Tenorio de la tradición. Los personajes unamunianos, en su mayoría, "autodialogan", se desdoblan. Y es esta una característica técnica en la construcción del personaje. Así es Augusto Pérez de *Niebla* y así es *San Manuel Bueno* de la novela homónima. Pareciera que estos personajes son uno solo, con distintos nombres.

Martínez Fernández habla de *intratextualidad* "cuando el proceso intertextual opera sobre textos del mismo autor [puesto que] el autor es libre de aludir en un texto a textos suyos pasados y aun a los previsibles, de autocitarse, de reescribir este o aquel texto" (2001: 151-152). En el caso de algunas obras de Unamuno, la intratextualidad se manifiesta como un caso de "reescritura", con variantes que hacen al proceso de la historia (cada personaje está inserto en una sucesión diferente de hechos) pero con elementos idénticos que hacen al proceso técnico (cada personaje, aunque diferente, conlleva en sí las mismas características de otros). Para verlo mejor, son ilustrativos dos fragmentos de la novela *San Manuel Bueno mártir*, pues entre esta (publicada en 1931) y *El Hermano Juan* pueden señalarse algunos casos de intratextualidad.

En *El Hermano Juan* se lee:

Padre Teófilo: -Ahí espera, hermano Juan, una pastorcita desolada y desalada, que viene por su socorro...

Juan: - ¿Por mi ayuda, Padre Teófilo?

Padre Teófilo: - ¡Por su ayuda, sí! ¡Ha cobrado ya tal renombre el hermano en la comarca! Nadie como él para concertar a desavenidos, urdir noviazgos y arreglar reyertas conyugales; con el tiempo hará concurrencia a nuestro bendito padre San Antonio. (943)

El parlamento que pronuncia el Padre Teófilo recuerda a otro agonista unamuniano, el curita de Valverde de Lucerna, de quien la narradora dice que “hasta al colegio llegaba la fama de nuestro párroco, de quien empezaba a hablarse en la ciudad episcopal” (Unamuno 1995: 98). Y más adelante:

Su vida era arreglar matrimonios desavenidos, reducir a sus padres hijos indómitos o reducir los padres a sus hijos, y sobre todo consolar a los amargados y atediados y ayudar a todos a bien morir (98).

Pero hay otro elemento que relaciona aún más a estos dos personajes-agónicos: ambos libran una lucha en su interior, una lucha de conciencia. Y para huir del peso de la conciencia, ambos deliberadamente insisten en que no hay que pensar tanto sino *hacer*.

Su vida era activa, y no contemplativa, huyendo cuanto podía de no tener nada que hacer. Cuando oía eso de que la ociosidad es la madre de todos los vicios, contestaba: ‘Y del peor de todos, que es el pensar ocioso’: Y como yo le preguntara una vez qué es lo que con eso quería decir, me contestó: ‘Pensar ocioso es pensar para no hacer nada o pensar demasiado en lo que se ha hecho y no en lo que hay que hacer [...] ¡Hacer!, ¡hacer! Bien comprendí yo ya desde entonces que don Manuel huía de pensar ocioso y a solas, que algún pensamiento le perseguía (1995: 104-105, cursivas mías).

Y en *El Hermano Juan*:

Adelante, pues, con la comedia, que el toque está en matar un rato la vida mientras desfila la película. [...] ¿Estás seguro, Juanito, de ser reencarnación del otro? ¿Quién te ha hipnotizado para sugerirte eso? [...] ¡Vaya, a volver a ser yo mismo! ¡A campear!

(*Paseándose agitado*) ¡Acción, acción, acción! [...] Y ahora, hermanos y hermanas, basta ya de monólogo, que empacha, hasta más ver, que aún queda comedia (941, cursivas mías).

Las acciones continuas, por lo tanto, funcionan en ambos personajes como la salida para su conflicto, un conflicto que se sitúa dentro del personaje y no fuera. Por ello, al igual que con el curita de *San Manuel Bueno*, el Don Juan unamuniano va a decir casi desesperadamente “¡Acción, acción, acción! [...] basta ya de monólogo, que empacha”, tras lo cual será otro, no ya un seductor y despreocupado joven, sino un avejentado fraile aleccionador de niños.

5. Un antecedente del existencialismo

Antes de Karsian otros críticos se han referido a Unamuno como un precursor del existencialismo. Reale y Antiseri, por ejemplo, advierten que Unamuno es el descubridor de Kierkegaard cuando este era todavía un desconocido en Europa, y “por ello ha de verse en él también un precursor de los movimientos filosóficos, particularmente del existencialismo” (1995: 941). La aseveración cobra fuerza no tanto porque sea –o no– el descubridor de Kierkegaard sino más bien porque el mismo Unamuno construye su obra a partir de un eje plenamente existencialista: el concepto de agonía, que “gravita [...] sobre el sujeto, el hombre que soporta en sus carnes aquel tremendo conflicto” de su propia existencia (942). En efecto, si se acuerda en que el existencialismo se interesa por el hombre en su singularidad, si “la existencia es algo constitutivo del sujeto que filosofa, y el único sujeto que filosofa es el hombre”, si el hombre en tanto sujeto que piensa será “aquello que él haya decidido ser” y si, en definitiva “la existencia es un ‘poder ser’, y por ello, es ‘incertidumbre, problematicidad, riesgo, decisión y empuje hacia adelante’” (1995: 528), se puede afirmar que Unamuno, a través de sus textos filosóficos pero en especial de sus personajes novelescos, traza una clara relación con la filosofía existencialista.

Acierta, pues, Karsian cuando afirma que

Unamuno –como se ha dicho ya- “hace una interpretación propia del hombre angustiado”. No sólo don Juan libra una lucha en su conciencia, sino también el cura Manuel de su *San Manuel Bueno*, su Abel Sánchez de la novela homónima y su Augusto Pérez de *Niebla*. De este modo, la inversión que Unamuno hace del mito de don Juan se corresponde con su propia filosofía, dentro de la cual el peso de la conciencia, la agonía diaria y la pesadumbre de la reflexión sobre la existencia lo acercan a la filosofía de tema existencialista.

6. Recapitulación

El *Hermano Juan* es un caso puntual de recepción productiva en tanto su autor, “estimulado e influido por determinadas obras literarias [...], crea una nueva obra de arte” (Moog-Grünwald 1987: 255).

Miguel de Unamuno responde y mantiene el diálogo abierto con la tradición literaria por medio de la modificación e inversión de un motivo: la del seductor. En esta respuesta a las voces de la tradición, propone un cambio de horizonte: se apropia de un personaje y modifica varios elementos. El primero de ellos consiste en transformar en un ser reflexivo a un personaje que se le ofrece como despreocupado por el futuro y por las probables consecuencias de sus actos. Este cambio es operado a través de la inversión de roles: mientras don Juan Tenorio vive del presente y su vida es acción, el Hermano Juan vive del pasado y su vida es una constante reminiscencia, bajo el signo de la duda, que Unamuno expresa a través del mecanismo de la metateatralidad. Es, por lo tanto, esta reminiscencia, esta anagnórisis, una segunda tragedia del personaje en tanto arquetipo, aunque gracias a ello gana nuevamente en humanidad.

El segundo de los cambios operados se manifiesta como fuerzas en pugna, en oposiciones e inversiones, al hacer de un personaje seductor y joven, un personaje seducido y avejentado. Si el texto fuese leído en clave histórica, se podría aventurar que Unamuno muestra metafóricamente –a través de la imagen invertida de don Juan-

la realidad de España durante el primer tercio del siglo xx, en contraste con la que muestra Tirso de Molina trescientos años antes.

El don Juan de Unamuno es un personaje atrapado en una relación dialéctica: cae en la cuenta de quién es y quién ha sido pero sabe al mismo tiempo que no puede cambiar porque se reconoce un personaje de teatro, cuya característica es seguir cumpliendo el papel asignado. Esto lo convierte en un personaje *agónico*, es decir, en términos de Unamuno, un ser-en-lucha. Al igual que su antecedente más próximo, San Manuel Bueno, mártir de su falta de fe y de la imposibilidad de hacerla pública, libra una lucha en su conciencia. En este sentido, *El Hermano Juan* es un claro ejemplo de construcción de un personaje de factura estrictamente unamuniana.

Referencias bibliográficas

- Fajardo, D. (1987). “El Don Juan de Unamuno: ‘El Hermano Juan o el mundo es teatro’”. *Thesaurus*. Tomo LXII, Nº 2, pp. 370-379. [en línea, citado el 10.07.2009] Recuperado de: http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/42/TH_42_002_098_0.pdf
- Karsian, G. (2000). “El arquetipo de Don Juan y el teatro del 98: los Machado, Valle-Inclán y Unamuno”. *II Conferencia de Hispanistas de Rusia*. Versión electrónica del Centro Virtual Cervantes, Documentos, sección II Literatura y teatro. [en línea, citado el 10.07.2009] Recuperado de: <http://hispanismo.cervantes.es/documentos/Karsian.pdf>
- Lasaga Medina, J. (1998). “Don Juan, ante el milenio”. *El País*, Madrid, España, 13.03. [en línea, citado el 21.07.2009]. Recuperado de: http://www.elpais.com/articulo/cultura/Don/Juan/milenio/elpepicul/19980313elpicul_6/Tes?print=1
- Lasaga Medina, J. (2004). *Las metamorfosis del seductor*. Ensayo sobre el mito de Don Juan. Madrid: Síntesis.
- Luengo López, J. (2008). “Tenorios amanerados. Una lectura *queer* de la desmitificación del donjuanismo”. *Lectures du genre* Nº 5: Lectures théoriques, approches de la fiction. [en línea, citado el 10.07.2009] Recuperado de: http://lecturesdugene.fr/lectures_du_genre_5/Luengo.html
- Maeztu, R. (1981). *Don Quijote, Don Juan y La Celestina*. 20ª ed. Madrid: Espasa-Calpe.
- Martínez Fernández, J. (2001). *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra

- Molina, T. (2008). *El burlador de Sevilla*. Ed. de Carmen Becerra Suárez. Madrid: Ediciones Akal.
- Moog-Grünewald, M. (1987). "Investigación de las influencias y de la recepción". En Rall Dietrich (comp.) *En busca del texto*. Teoría de la recepción literaria. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Reale, G. y D. Antiseri (1995). *Historia del pensamiento filosófico y científico*. Barcelona: Herder. Tomo III.
- Steiner, G. (1996). *Antígonas*. Una poética y una filosofía de la lectura. Barcelona: Gedisa.
- Unamuno, M. (1959). "El hermano Juan o el mundo es teatro". En *Teatro completo*. Ed. de Manuel García Blanco. Madrid: Aguilar.
- Unamuno, M. (1984). *La agonía del cristianismo*. 7ªed. Buenos Aires: Losada.
- Unamuno, M. (1995). *San Manuel Bueno, mártir*. Ed. de Mario J. Valdés. Barcelona: Altaya.
- Zorrilla, J. (1994). *Don Juan Tenorio. Traidor, inconfeso y mártir*. Ed., intr. y notas de José Luis Gómez. Barcelona: RBA Editores.

