

APROXIMACIÓN A LA VENDA DE D. MIGUEL DE UNAMUNO

Jesús Moreno Moreno
I.B. Complutense

A manera de introducción o esquema de una Filosofía

Partamos de un principio unamuniano: la creencia en la estructura lógica de la dialéctica, como método de investigación personal. Este método consiste en formular la encuesta en términos de conceptos contradictorios que mutuamente se excluyen y cuya relación, por tanto, es de mutua dependencia opositora.

Este método dialéctico de Unamuno «dramatiza» el pensamiento básico de la filosofía agónica, ya que el ser es esencialmente un fenómeno «en lucha» y nunca puede ser concebido en términos estáticos. Ello implica un lanzamiento hacia la búsqueda de la realidad dramáticamente.

Cerrada la etapa de activismo radical de protesta juvenil socializante, se abre un momento clave para entender su obra dramática: 1897. Se abre la crisis personal, la del individualismo y la proyección sobre sí mismo: lucha entre el Dios y el Yo, entre lo eterno y la historia, entre la gloria divina y la humana vanidad, entre la apariencia y la realidad. Para resolver el conflicto entre la necesidad de religión y la vanidad, Unamuno ensambla ambas mediante la creencia en la inmortalidad personal, la perpetuación no sólo en la otra vida, sino también en ésta mediante la supervivencia en la memoria de los hombres. Pero la creencia en la inmortalidad hay que mantenerla en lucha contra la razón mediante el esfuerzo de un voluntarismo creador. Este esfuerzo constante origina un agonismo trágico, una guerra incesante para conseguir lo que queremos, constantemente emprendida y fracasada. Esta concepción conflictiva produce ese sentimiento trágico de la vida cuya esencia consiste en la contradicción, en el enfrentamiento constante entre la razón y la fe, la inteligencia y la vida, el pensamiento y el sentimiento, el corazón y la cabeza.

Dice Unamuno en una carta escrita a su amigo Jiménez Ilundain el 25 de marzo de 1898: «Hace un año sentí como una súbita visita de aquellos sobresaltos e inquietudes, resurgió con nueva fuerza en mi alma el recuerdo de esa extraña experiencia de mi juventud».

Se está refiriendo a 1897. Él mismo lo cuenta en su *Diario Intimo*: «Vivía dormido, sin pensar en tales cosas, perdido en mis proyectos y mis estudios, confiado en la razón, como viven otros. Vivía alegre y animoso, sin pensar en la muerte más que como se piensa en una proposición científica y sin que su pensamiento me diera más frío ni calor que el que me da el de que el sol se apagará un día. He vivido como viven los más de mis amigos, dejándome vivir y soñando en dejar algo y en aportar mi partecilla a la obra del progreso. He vivido discutiendo la filosofía, arte

y letras, y como si todo esto fuera eterno. He vivido como viven los que se llaman sanos de espíritu, fuertes de él, equilibrados y normales, considerando a la muerte como a una ley natural y necesaria condición de la vida. Y he aquí que ahora no puedo vivir así y veo esos años de ánimo, de bríos de lucha, de proyectos y de alegría como unos años de muerte espiritual y de sueño. Pero no puedo impedir cierta tristeza por ellos. He creído vivir feliz y me veo arrancado a esa felicidad. No logro arrepentirme de ellos. Suspiro por las ollas de Egipto. Pero la realidad ahora es otra. Ya no volveré a esa vida, ya no sanaré, tal como mis amigos entienden esto de sanarse, ya no podré vivir como he vivido. ¿Quién me ha arrancado de ese sueño? ¿Qué ha sido esto? La crisis venía incubándose lentamente y no he comprendido su incubación hasta que ha estallado. Me encuentro en otro país, con otros horizontes, con otra vida. Parece que ha variado en todo la perspectiva. Y así como entonces usaba del criterio del creyente como de cosa extraña, digna de ser conocida y estudiada, y que servía para rectificar las medidas tomadas con mi criterio, hoy me encuentro con que todo lo adquirido en esos años me resulta algo extraño, un aparato externo a mí, algo que no ha tomado carne en mi espíritu»¹.

A partir de este momento va a surgir un anhelo dramático, trágico, de encontrar finalidad a la vida, a la historia y al destino del hombre concreto y personal, el «hombre de carne y hueso». Se aúnan y se confunden lo filosófico y lo religioso. Tales preocupaciones van a aparecer en constantes tensiones y polaridades que podríamos reducir en su raíz humana al conflicto del hombre individual, moderno, consigo mismo, con los demás, con el mundo y, en último término, con Dios, con un Dios que Unamuno busca agónicamente y cuya significación es la de dar finalidad a la existencia y garantizar la inmortalidad.

En todo este contexto entra en juego el teatro: «Vía o camino para buscar la realidad del hombre. Especie de método de conocimiento. Sentía Unamuno la necesidad de crear espiritualmente; él mismo, desde su conciencia, otras vidas que acompañaran y a la vez fueran suyas. Suyas pero distintas. Puebla su obra, el teatro especialmente, de criaturas vivas con el afán de que le acompañen. Es un proyectarse fuera, en ajena desnudez, a sí mismo. El mundo que nos da es de los personajes, mundo temporalizado. Cada personaje aborda el tema de la existencia y la persona humana desde distintos supuestos y en diversos sentidos. Muestra una dimensión. Es un punto de vista. Pero existen. Ex-sistere significa estar, sistere, fuera de sí, ex. Y no existe sino para los demás»².

La venda

Sin lugar a dudas *La Venda* es un drama simbólico, en estrecha relación, como hemos indicado, con la crisis religiosa que padece Unamuno en 1897. Su simbolismo se nos presenta en el mismo título. En su debido momento nos referiremos a él.

El cuadro primero nos presenta el diálogo de dos hombres, Don Juan y Don Pedro; hablan de la verdad, de la verdad que es vida, según uno, o de la vida que

¹ UNAMUNO, Miguel de, «Diario Intimo», Ed. Alianza, 6.ª Edición, págs. 126-127.

² ZAVALA, Iris M., «Unamuno y su teatro de conciencia», Universidad de Salamanca, 1963.

es verdad, según otro, defendiendo cada uno de ellos una vía distinta de acceso a la verdad: la fe y la razón.

Antes nos ha ubicado la acción dialogante en «una calle de una vieja ciudad provinciana». Es calle, acción abierta al exterior, diálogo exteriorizado, al aire libre, la intimidad que sale del «yo» de ambos personajes al mundo social de una calle sin espacios cerrados, o sin espacio concreto, cruce de calles, cruce de conciencias. Son dos en el diálogo. Difícil la presencia de un tercero. Como dice Iris M. Zavala: «No hay tercero posible que armonice los contrarios»³.

El diálogo entre «dos» se representa a través de una discusión, de una lucha intelectual o de conciencias, en donde el género teatral confirma su esencia unamuniana: diálogo en su más pura esencia. Pero antes de entrar en el significado del mismo nos llama la atención, en la frase de presentación, la expresión «ciudad», encuadrada en el contexto de la obra. Según el pensamiento medieval el hombre es un peregrino entre las ciudades: la vida es un pasaje de la ciudad de abajo a la ciudad de arriba. Pero hay más. Según el análisis contemporáneo la ciudad es uno de los símbolos de la madre, con el doble aspecto de protección y de límite. Se emparenta, en general, con el principio femenino. De la misma manera que la ciudad posee sus habitantes, la mujer contiene en sí a sus hijos. Por esta razón las diosas se representan llevando una corona de murallas. En el antiguo testamento las ciudades se describen como personas; ese tema aparece, por otra parte, en el nuevo testamento, donde la *Epístola a los Gálatas*, ofrece un precioso ejemplo: «la Jerusalén de arriba es libre; ella es nuestra madre; pues está escrito: regocíjate, estéril, que no das a luz; estalla en gritos de júbilo tú que no tienes dolores de parto» (4, 26).

No podemos olvidar la permanente referencia de Unamuno, tanto en personajes como en temas, a las *Sagradas Escrituras*. La madre es la tierra, el mar, en donde vida y muerte son correlativas. Nacer es salir del vientre de la madre; morir es retornar a la tierra. Pero la madre, siguiendo la transcripción mística del cristianismo, es la Iglesia, concebida como la comunidad donde los cristianos gozan la vida de la gracia, pero donde pueden también sufrir, por las deformaciones humanas, una tiranía mental abusiva.

En este sentido, toda la obra está planteada en estratos duales: Juan-Pedro, Marta-María, Padre-Madre (iglesia), razón-fe, razón-instinto (madre), Padre igual a conciencia, madre igual a instinto, inconsciente.

El Padre no es sólo el ser que queremos poseer o tener, sino también el que queremos llegar a ser, el que queremos ser o valer. Su influencia puede entonces emparentarse con la atracción del héroe o del ideal. Y este progreso pasa por la vía de la supresión del padre «otro» hacia el acceso al padre «yo mismo». La relación con el mito de Edipo flota en toda esta interpretación y no menos en la posible relación de la ceguera de María con la ceguera de Edipo.

³ ZAVALA, Iris M., «La dialogía del teatro unamuniano: Género interno», *Revista Mundaiz*, Ed. Jesús M.ª Lasagabaster.

Retomemos el diálogo-debate entre Don Juan y Don Pedro. Significativamente el mismo está entrelazado con el resto del contexto ideológico unamuniano; poseen un significado en el nivel del contenido, pero nada más. Su función dramática no existe. Desaparecen y no vuelven a escena. Son sólo eso: posturas conceptuales opuestas que plantean, en abstracto, la oposición razón-fe (Pedro-Juan), elementos antitéticos que cultiva como sentimientos agónicos. Es el problema de Dios planteado como lucha interna. Intelectual o conceptualmente Unamuno no cree poder conocer la existencia de Dios, pero éste se le revela por la vía cordial, por el sentimiento, como se le reveló su propia existencia.

Diálogo interno representado a través de dos sujetos discursivos: yo y el otro, en donde la pregunta y la respuesta pertenecen a un mismo yo que necesita del elemento dramático-dialogante para producir confrontación, enfrentamiento; por ello Unamuno necesita el teatro y su mundo representativo, confirmando así la esencialidad del drama en donde el individuo se abre, se descubre a sí mismo soltando todo su «chorro» conciencial. Es la confirmación de la excelencia del diálogo dentro del género teatral. Dice en «*Del sentimiento trágico de la vida*»: «sentirlo todo dentro de uno mismo, personalizarlo todo. En el tablado de la conciencia hay que conocerse para representarse». No importa el argumento ni su estructura, tan sólo el lanzamiento de personajes al tablado de la representación en donde la palabra pierde su estructura formal para convertirse en campo semantizado amorfológico. Sólo los elementos externos suprasegmentales adquieren valor por sí mismos, de mayor importancia que el elemento tercero en el diálogo, cuya única función sería la de coadyuvante a la réplica o confirmación del concepto. Tal sería el papel de la Sra. Eugenia y la Criada en *La Venda*.

Juan y Pedro tienen sentido mientras dialogan. Tienen nombre porque Unamuno necesita conciencias activas y representables que sean el elemento externo-interno de su propio diálogo subjetivo. Es como si el eco necesitara la reduplicación de su mensaje a través de personajes fantasmas que van respondiendo permanentemente al mensaje emitido. El mundo interno del emisor unamuniano crea, por mímesis, casi por un proceso de catarsis, un proceso de socialización activo a través del lenguaje que necesita salir y entrar, entrar y salir en constante ebullición. Y aquí no sólo la palabra, sino aspectos denotativos de la misma adquieren valores simbólicos. A ellos nos tendremos que referir reiteradamente.

El momento clave del diálogo se produce cuando D. Juan dice a D. Pedro: «tal vez nos sucede con la verdad lo que, según las Sagradas Letras, nos sucede con Dios, y es que quien le ve se muere...». Evidentemente la expresión está repleta de símbolos, tomados del Antiguo Testamento, *Éxodo*, 33, 18-20:

«En cuanto a ver mi rostro, prosiguió el Señor, no lo puedes conseguir, porque no me verá hombre alguno sin morir»⁴.

Verdad es salvación, vida (*Salmos* 4, 7; 36, 10; 97, 11) que es el mismo Dios (*Salmos* 27,1). La ley de Dios es una luz en el camino de los hombres (*Salmos* 119,

⁴ *Sagrada Biblia*, Herder, 18.ª Edición, 1982.

105) así su palabra (*Isaías* 2, 3-5). El Mesías trae también la luz y él mismo es luz (*Isaías* 42, 6; *Lucas* 2, 3). Verdad es Luz. ¿Y quién es Dios? Dice D. Juan: «La fe, la fe es la que nos da vida, por la fe vivimos, la fe nos da el sentido de la vida, nos da a Dios». Dios es la fe. Quien se quita la venda hace que la fe (Dios) muera en él mismo, ese Dios que existe en el interior del hombre. Por eso María, al final de la vida dice: «¡La venda, la venda otra vez! ¡No quiero volver a ver!». Quiere seguir teniendo a Dios dentro de sí, quiere seguir teniendo fe porque «la fe nos da vida», decía D. Juan.

A través de la primera acotación Unamuno nos presenta a María «despavorida y quien no sabe dónde anda. Las manos extendidas palpando el aire».

Las manos simbolizando la idea de actividad al mismo tiempo que la de potencia y dominio, de poderío y de supremacía. Extendidas palpando el aire como medio propio de la luz, vía de comunicación entre la tierra y el cielo.

La primera expresión de María es pedir un bastón que después devuelve a Don Juan. Es el sostén de la marcha del peregrino, del pastor, pero también simboliza el maestro indispensable en la iniciación y por lo tanto en la regeneración. Para ello necesita vendarse los ojos. En el plano esotérico los ojos vendados poseen el sentido de retirada interior, de contemplación «para mejor ver el camino». D. Pedro la llamará loca. Todo iniciado parece loco por algún aspecto de su comportamiento, que escapa a las normas comunes. Para esta viajera errante nada es fijo, nada está adquirido. Si en el orden de los arcanos mayores el loco no tiene lugar determinado, es que puede afectar a todos. Es como el coeficiente de desatino vinculado a cualquier ser, y que para él constituye de modo permanente una amenaza de jaque mate, al mismo tiempo que una invitación a la vigilancia y al perpetuo viaje. Simboliza entonces tanto lo irracional inherente a todo ser, confundido a menudo con lo inconsciente, como la sabiduría suprema de aquel que, al término de una larga búsqueda, por último ha aprendido en la luz de su conciencia que, como decía Esquilo, «parecer estar loco es el secreto de los sabios».

María «vendada ya» reclama de nuevo el bastón. Entonces anda con paso seguro y firme. «¡Extraña locura!», dice Don Juan. Es cieguera, en palabras de la Sra. Eugenia. Bastón, locura, cieguera. Tiresias, el adivino, fue privado de la vista por Atenea, porque la había observado mientras se bañaba; Edipo se arranca espontáneamente los ojos para expiar su doble crimen, etc. Los dioses ciegan o enloquecen a quienes quieren perder, y a veces salvar. Pero si les place el culpable recobra la vista, ya que son los amos de la luz. Entre los celtas al dejar de ser ciegos pierden su don de videncia. Tal vez para Unamuno la visión interior tiene por sanción o por condición renunciar a la visión de las cosas exteriores y fugitivas. Algunos ascetas hindúes creen alcanzar la iluminación espiritual fijando los ojos en un sol deslumbrante y ardiente hasta perder la vista. El ciego evoca la imagen de aquel que ve otra cosa, con otros ojos, de otro mundo. Al respecto se me ocurre recordar los versos de Baudelaire:

«Huérfanos ya los ojos de la divina centella,
contemplando lejanías, fijos se quedan
al cielo; nunca los verá nadie hacia la solería

inclinarse a pensamientos su agravada testa.
... Así transverberan la negrura sin límites,
esa hermana del eterno silencio»⁵.

En cualquier caso la ceguera espiritual de María o la fe ciega aparece claramente explicada en el *Diario Íntimo* de Unamuno, como hemos indicado.

Estas y las sucesivas expresiones del *Diario* están en pura consonancia con la expresión de Don Juan: «Mira, mira lo de la venda; ahora me lo explico. Se encontró en un mundo que no conocía de vista. Para ir a su padre no sabía otro camino que el de las tinieblas. ¡Qué razón tenía al decir que se vendaba los ojos para mejor ver su camino!».

A partir de aquí Pedro y Juan desaparecen de la acción dramática.

Su función sólo era esa: plantear el mundo ideológico-simbólico que va a ser desvelado poco a poco en el resto de la obra. Su papel de personajes complementarios y contrapuestos ha finalizado. Han abierto la cueva platónica de las sombras. La luz irá entrando poco a poco. Ellos, en el fondo, también han estado vendados en su fe o vendados, precisamente, por su fe. Su diálogo ofrece la sensación de no terminado, inacabado. La duda sigue y permanece.

El diálogo entre la Criada y la Sra. Eugenia continúa. La Criada explica cómo recobra la vista y qué es lo primero que hizo: «Pedir un espejo» que posteriormente tira para recobrar a su hijo. Indudablemente este momento queda enlazado con aquel del final en el que el Padre expresa cuántas veces se miró en los ojos de María, extasiado contemplándolos, mirándose dolorosamente en ellos. Sus ojos eran un espejo vivo. Amplia puede ser la interpretación de todo este mundo de imágenes. En base al contexto del drama podría interpretarse como que la reflexión de la luz o de la realidad no cambia ciertamente la naturaleza, sino que entraña un cierto aspecto de ilusión (la captación de la luna en el agua), de mentira con respecto al Principio. Dicen los textos hindúes: «La luz se refleja en el agua, pero de hecho no la penetra». La especulación, entonces, no es más que un conocimiento indirecto, lunar. No hay posibilidad de conocer el misterio divino. Todo queda en ilusión y deberá seguir la agonía, la duda. Tal vez, por ello, esta pasividad que refleja las cosas sin ser afectada por ellas, es, en la China, símbolo de la inacción del Sabio.

¿Cómo resolver esta gran pregunta? ¿No podemos «ver» a Dios en esta vida? No podemos olvidar que María abandona el espejo, rompiéndolo, lo hemos indicado anteriormente. Lo importante es qué hace: se vuelve al niño, a verlo y a tocarlo. ¿Es ésa la clave? En la tradición cristiana los ángeles se representan a menudo con rasgos infantiles, en señal de inocencia y de pureza. En la evolución psicológica del hombre unas actitudes infantiles o pueriles, que no se confunden en nada con las del niño como símbolo, marcan periodos de regresión; a la inversa, la imagen del niño puede indicar una victoria sobre la complejidad y la ansiedad, así como la conquista de la paz interior y la confianza en sí mismo.

⁵ BAUDELAIRE, Ch., *Oeuvres*, Colección Pléiade, París, 1940.

Dice María, refiriéndose al niño: «No padre, no; déjele que duerma. No se debe despertar a los niños cuando duermen. Ahora está en el cielo. Está mejor así».

El niño sonríe en sueños y ve. Fe igual a infancia o sueño. El sueño se convierte entonces en una teofanía, como un sueño de la naturaleza en él y sueño de él a propósito de la naturaleza, o un signo de Dios en él y un signo de él a Dios.

El cuadro segundo se abre en el interior de una casa de familia de clase media. No olvidamos que el primer espacio era un exterior. Siempre elementos contrapuestos y complementarios. En ese interior el Padre dialoga con Marta y José, marido de María, ambos personajes nuevos. Es la aparición del complementario y opuesto de María a través de Marta, la razonable. Su procedencia de los personajes evangélicos del mismo nombre es evidente. Pero el núcleo dramático de este cuadro lo constituye el retorno y el miedo de María a quitarse la venda para ver al padre. Es en la oscuridad donde mejor ve al Padre, donde lo ve de verdad.

El Padre es la representación de la conciencia a las pulsiones instintivas, los arrebatos o lo inconsciente. Tal identificación con el Padre entraña el doble movimiento de muerte (para él) y de renacimiento (para María). El Padre subsiste siempre como una imagen permanente de trascendencia. El Padre unamuniano es, pues, el Dios «nacido» en el mundo interior del hombre. Dice Unamuno en el *Diario Íntimo*: «Para mí la idea de Dios, entraña la idea de Padre también»⁶. ¿Quién es el Padre? Un puro signo, como María al que el espectador debe unir sus significantes y sus significados. El espejo se hace pedazos cuando María realmente ve y el Padre deja de mirarse en él. Tiene que aparecer de nuevo la venda para que la fe siga intacta e interiorizada en el hombre. La visión del Padre es muerte.

«La venda, la venda otra vez. No quiero volver a ver».

De nuevo hay que hacer referencia al retorno de María. Ahora vuelve con vista aunque con venda porque el ver es un inconveniente. Parece reflejar Unamuno todo el dinamismo del pensamiento neoplatónico siguiendo el esquema de la emanación del Uno y del regreso al Uno. Al mismo tiempo es el modelo metafísico en el que se inscriben las grandes teologías, las Sumas de la Edad Media y especialmente la de Santo Tomás de Aquino. El símbolo del retorno es el de la fase final de un ciclo; es la duración indefinida, concebida bajo el aspecto de un perpetuo retorno, siguiendo la filosofía de Mircea Eliade. ¿Es éste el caso de María? «La venda, la venda otra vez», solicita María.

Esta es la metafísica de María. Vista-venda-vista-venda, etc. En cualquier caso lo que sí parece ser es la sincronía conceptual unamuniana. Es un viaje que expresa un explícito deseo de cambio interior, una necesidad de experiencias nuevas. Según Jung, es testimonio de una insatisfacción que impele a la búsqueda y al descubrimiento de nuevos horizontes. Esta aspiración al viaje, ¿es la búsqueda de la madre perdida, como piensa Jung? Cirlot observa justamente que también puede ser la huida de la madre. Puede servir también de referencia interpretativa el canto 6.º de

⁶ UNAMUNO, *op. cit.*, pág. 200.

la *Eneida*: el viaje al infierno representa un descenso a los orígenes, o un descenso a lo inconsciente, según las interpretaciones modernas. En ambos casos, ¿no puede describirse una necesidad de justificación? De cualquier manera el viaje simboliza una aventura y una búsqueda, se trate de un tesoro o de un simple conocimiento, concreto o espiritual. Pero semejante busca no es en el fondo más que una demanda y, por lo general, una huida de sí. En este sentido el viaje se convierte en el signo y en el símbolo de un perpetuo rechazo de sí mismo y habría que concluir, siguiendo la conceptualización unamuniana, que el único viaje válido es aquel que realiza el hombre en el interior de sí mismo.

Y todo así, a golpe de temas y símbolos lanzados con fuerza, conflictos ideológicos que en muchas ocasiones no están ubicados en la acción pero sí en el desarrollo conceptual. Todo ello constreñido en un final inquietante que roza lo absurdo y lo misterioso, de difícil explicación, con interrogaciones subyacentes sin fácil respuesta, en donde el personaje fundamental, María, siente una nostalgia de infancia, de necesidad de permanencia en aquel estado, de puerilidad cuando no encuentra otra solución a su angustia. Es como si la vida como lucha fuera inevitable pero absurda porque no hay sostén. ¿Entonces para qué ese intento de construcción? Una posibilidad de explicación: la muerte de su personaje como el origen de la continuidad de la vida.

BIBLIOGRAFÍA

1. BEAUDELAIRE, Ch., *Oeuvres*, Col. Pléiade, París, 1940.
2. CHEVALIER, C., *Diccionario de símbolos*, Herder, Barcelona, 1986.
3. DURAND, G., *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Taurus, Madrid, 1982.
4. MONLEÓN, J., *El teatro del 98 frente a la sociedad española*. Cátedra, Madrid, 1975.
5. RICO, Francisco, *Historia y crítica de la literatura española*, Modernismo y 98, tomo 6, Crítica, Barcelona, 1979.
6. RUIZ Ramón, Francisco, *Historia del teatro Español Siglo XX*, Cátedra, 1984.
7. *Sagrada Biblia*, Herder, 18.ª Edición, 1982.
8. UNAMUNO, Miguel de, *La Venda*, Clásicos Castalia, Edición de José Paulino.
9. UNAMUNO, Miguel de, *Diario Íntimo*, Alianza, 6.ª edición.
10. ZAVALA, IRIS M., *Unamuno y su teatro de conciencia*, Universidad de Salamanca, 1963.
11. ZAVALA, IRIS M., «La dialogía del teatro unamuniano: Género interno», *Revista Mundaiz*, Edición de Jesús M. Lasagabaster.