

NOVELA Y DRAMA DE TULIO MONTALBAN

Una creación de Unamuno

Sebastián de la Nuez Caballero

BIOBIBLIOGRAFIA DE LA OBRA

La narración novelesca titulada *Tulio Montalbán y Julio Macedo* aparece en Madrid en el nº 260 de la *Novela Corta*, fecha de 11 de diciembre de 1920, y luego sin cambiar de título, y ya escenificada, en San Sebastián, en 1927, en la imprenta del diario *La voz de Guipúzcoa*. Después, al fin, la compañía de Rivas Cheriff representa el drama el 24 de febrero de 1930 en el Teatro del Liceo de Salamanca, y luego también en el Teatro Español de Madrid. Finalmente se vuelve a editar en la colección «El Teatro Moderno» (8 de marzo de 1930, año VI, núm. 237) bajo el título de *Sombras de sueño*, con el que se había representado.

Confrontándose las fechas se pueden ver enseguida que entre la creación de los personajes de la narración y la recreación o encarnación de estos en la escena transcurren justamente diez años. No demasiados si se compara con la suerte que corrieron otras obras, como la *La Esfinge o Fedra*. Pero importantes acontecimientos habían ocurrido en la vida y la obra del autor en esos diez años. Piénsese en el destierro en Fuerteventura, su crisis espiritual de 1924-25, la gestación y creación de obras como *La Agonía del cristianismo* (1925) y *Cómo se hace una novela* (1926). Y luego también los largos años del exilio voluntario en París y en Hendaya, frente a los muros de la patria, donde se escenificó la historia de Tulio Montalbán, que sólo se representaría -como hemos indicado- a la vuelta de Unamuno a su vieja Salamanca.

Es evidente, pues, que entre la narración novelesca de Tulio y su dramatización tienen que haber diferencias, que no pueden escapárseles a un lector perspicaz o al investigador que desee penetrar en la formación y la evolución del pensamiento unamuniano. Esto lo veremos al contrastar ambas obras, pero antes conviene que rastreemos la formación del personaje, en la vida y en la obra de su creador, desde su más remotos orígenes.

LOS ORIGENES

Aunque no lo dijera el mismo don Miguel, cuando le interrogaron, todavía en Hendaya, sobre sus planes teatrales ¹, se notaría que el «ambiente es lo primordial en esta obra», y que ese ambiente tenía su origen y venía sugerido del sentimiento del aislado, que, como sabemos, por múltiples testimonios que analizo en otro lugar ², corresponde a su estancia en Las Palmas (1910). Allí conoció a dos seres excepcionales, cuyas vidas son verdaderos dramas del aislamiento, que ayudaron a comprender su profundo significado a don Miguel. Me refiero a Macías Casanova -el crítico de *La Esfinge*- y a Alonso Quesada -al que prologó su *Lino de los Sueños*. Como confirmación de ello tenemos el testimonio de las propias palabras de Unamuno, que nos dice que «aquella narración surgió de las cosas que me contara un muchacho canario, muy inteligente, que por cierto, murió electrocutado al golpear, con un vicio nervioso en él habitual, un poste de un camino»³.

Pero esta vaga referencia a la génesis de la narración y del drama no hace más que estimular nuestra curiosidad y nos invita a penetrar en el misterio. ¿Hasta qué punto contribuyó ese muchacho a la creación del drama? ¿Es Macías el mito-personaje o el protagonista real de la obra? ¿Qué relación hay entre ese joven desaparecido bruscamente de la vida de Unamuno y el drama de ese personaje?⁴. Vamos a tratar de aclarar estas preguntas, y acaso con ello podamos acercarnos al meollo de la obra, al núcleo central de la creación unamunesca, que, aunque breve, es altamente significativa, entre las suyas.

Expongamos antes un corto resumen del argumento o trama de la obra y planteemos, al mismo tiempo, sus temas fundamentales. Así estaremos en condiciones de analizar los personajes y de exponer una interpretación -más o menos acertada que otras- de la motivación o significado central de la obra.

Sitúa Unamuno a sus personajes en una ciudad isleña y colonial. Son estos don Juan Manuel Solórzano y su hija Elvira, que viven en un gran caserón, aislados de sus conciudadanos y aislándose del mundo. El se dedica a administrar unas menguadas rentas y sobre todo al estudio de sus antepasados y de su isla, y ella sueña, en su soledad, con «desaislarse» con el hombre que llegaría un día a desposarla. Pero su padre no consciente en la realización de ese sueño, ya que pertenece al linaje de los Solórzano y debe permanecer para siempre en el solar de los conquistadores.

Mas en la magnífica biblioteca de don Manuel hay un libro, una biografía de un tal Tulio Montalbán, ciudadano de una pequeña república hispanoamericana, que a poco de casado con una joven, también llamada Elvira, sufre el dolor de perderla. Entonces se consagra a luchar por la libertad de su patria que padecía el yugo de un tirano, y después de conseguirlo, un día desaparece al intentar cruzar un río según cuenta la leyenda. Ella está tan sugestionada por esta historia que casi no vive sino para el héroe de este libro. El padre, por su parte, no está conforme con ciertos puntos de la biografía ya que no hay documentos que los prueben.

Un buen día llega a la isla un extraño personaje que dice llamarse Julio Macedo, y que, según él, no tiene pasado o al menos quiere olvidarlo, emprender una nueva vida. Al encontrarse con Elvira Solórzano se enamora, y quiere crear con ella un hogar, renacer, volver a la infancia, aislándose de la historia y del mundo. El padre y la hija discuten sobre la verdadera personalidad del extranjero, él insinúa que acaso sea el mismo héroe de la historia de Tulio, ya que no cree probada su desaparición, pero ella lo niega ya que no lo ha identificado con el héroe de sus sueños. Don Juan Manuel la invita a interrogarle, que a buscar la verdad de la historia.

Al entrevistarse de nuevo Elvira y Macedo, ella le pide que le cuente su pasado, pues si no lo tuviera él no sería un hombre real. Y Julio afirma que es un hombre de carne y hueso, que es el que le «está sorbiendo con los ojos y el corazón». Pero él termina por confesar, a medias y alegóricamente, «su secreto; el mismo fue quien mató en leal lucha» a Tulio Montalbán porque iba a «convertirse fatalmente» en el tirano de su patria. Entonces Julio Macedo tiene que enfrentarse con la terrible situación de confesar sus celos «por un fantasma, por un tipo de libro», del que está enamorada Elvira. Y ella lo despide aunque se siente atraída por ese misterioso personaje, pues si no es su Tulio Montalbán piensa por lo menos «algo tan grande como él».

En esta zozobra se presenta el supuesto Macedo en la casa de los Solórzanos a despedirse, pues ha decidido reemprender su viaje. Entonces cuenta rápidamente como fue el mismo Montalbán del libro, y como huyó de su patria haciendo jurar a sus soldados que no contarían el secreto de su desaparición. Luego, «huyendo de sí mismo», de su pasado, de su historia, creyó poder volver a encontrarse con el personaje que le arrebató a su nueva Elvira y su esperanza de renacer con ella. Estaba equivocado al creer que pudo encontrar a su primera Elvira, la que apetecía solamente el silencio y la obscuridad del hogar, y no como ésta que «sólo ama al hombre por el nombre», por la fama de su historia. Y por más que ella le promete que será suya, se le escapa el nombre del antiguo Tulio y no del nuevo Julio, lo que demuestra que sólo lo ama con la cabeza y no con el corazón.

Y ante ellos, sin poder impedirlo el extranjero sale al zaguán de la casa, y allí mismo se quita la vida, para destruirse, para destruir de una vez al personaje que ha triunfado definitivamente sobre la persona real, convirtiéndolo en historia, en leyenda.

Termina la narración con la noticia de que Elvira recibe un paquete con las *Memorias de Tulio Montalbán*, que ella no quiere leer, y que manda reducir a cenizas. Finalmente en una conversación entre padre e hija, ella insiste en escapar de la isla, del aislamiento, indicando la posibilidad de que Montalbán hubiese renunciado a su nombre por el de los Solórzanos, para perpetuar su linaje. Don Juan Manuel -que como buen investigador ha leído las Memorias- le indica que esa fue la causa de la muerte, el que no pudiera renunciar al nombre, a ningún nombre; es decir a ser quien fue. Ella termina comprendiendo que lo que deseaba aquel hombre era «volver al seno materno», y de que no puede vivirse sin historia o de historia, pues la historia mata incluso a los que la contemplan, pues al final desaparece la persona y quedan sólo las cenizas, las cosas⁵.

EL AMBIENTE Y LAS CIRCUNSTANCIAS

Todo esquema del género novelesco está construido en un ambiente y con unos personajes que pueden desarrollarse en diversas direcciones o formas en torno a temas más o menos concretos. Sin entrar a analizar las características de la novela o «nivola» unamunesca, que además pueden encontrarse en ensayos y estudios como los de Marías o los de Ferrater Mora, todos están conformes en afirmar la especial estructura que Unamuno le da al género, por otro lado, extensivo a gran parte de la obra literaria o filosófica.

Una de las cosas que lo distingue del arte de la novela tradicional es la ausencia de toda circunstancia, de todo ambiente o paisaje. «lo circunstancial es reducirlo a un mínimo -como dice Ferrater Mora- o francamente eliminarlo...los diálogos, aun los aparentemente más triviales, no constituyen un «ambiente» o una atmósfera... De este modo se destruye toda «exterioridad»⁶. Y el mismo Unamuno cuando, en algunas ocasiones, se enfrenta con el

problema de la novela o la del personaje «nivolesco» afirma: «La realidad es la íntima. La realidad no la constituyen las bambalinas, ni las decoraciones, ni el traje, ni el paisaje, ni el mobiliario, ni las acotaciones...»⁷.

Pero he aquí que en 1920, cuatro años después de estas afirmaciones, escribe la narración, objeto de nuestro comentario, donde las circunstancias y el ambiente juegan un papel importante, como además el mismo autor lo confirmará al estrenar el drama que había surgido de esta obra, *Sombras de Sueño* (1927). Antes, pues de seguir adelante con esta paradoja unamuniana, que, como otras veces, parece contradecir la línea de sus creaciones, debemos analizar ese ambiente para ver si realmente tiene la categoría que el autor le da o es una afirmación hecha a la ligera, para despistar a la crítica, ya que siempre trataba de escaparse de cualquier encasillamiento o de cualquier juicio aclaratorio.

El ambiente de esta novela ha sido señalado repetidamente y el mismo Unamuno nos dice que viene dado por una circunstancia bien concreta de su vida: la convivencia con unos escritores y amigos en la ciudad de Las Palmas, cuando fue de mantenedor a unos Juegos Florales en 1910. Allí tiene ocasión de asistir a la tertulia del médico y novelista, don Luis Millares, en su amplia y señorial casa del viejo barrio colonial de la isla. Y «Allí, en Gran Canaria, -como el dice- en aquella isla, conocí toda la fuerza de la voz a-isla-miento»⁸. El tema comenzó a preocuparle desde que necesitó meditar sobre los problemas y los males de la sociedad isleña. Y así, con la franqueza que le caracterizaba, lo expuso, en Las Palmas, en una asamblea política: «Vivís aislados y aislándoos. Vivís como el enfermo que siente la voluptuosidad de su enfermedad»⁹. Exacto diagnóstico que puede servir para explicar, en parte, la psicología de la familia Solórzano. Y aún insiste con palabras que habrá de transcribir diez años más tarde en la novela de Montalbán: «Sentís la moniformanía, sentís el aislamiento. Pasan los buques por esta tierra como pasan por ellas las nubes sin descargar la lluvia de que van preñadas»¹⁰. Así al presentarnos a la joven Elvira enferma de aislamiento, «consumidapor una esperanza desesperada, por un anhelo imposible», nos dibuja, como fondo de este drama, el mismo cuadro: «las nubes pasaban sobre la isla sin dejar caer en ella su riesgo, y los buques pasaban a lo largo sin detenerse en el pequeño puerto que era capital» (*T. Montalbán*, p. 1098).

Y esta circunstancia fue arándole por dentro, durante diez años, hasta que se convirtió, al fin, en sentimiento y en idea, que don Miguel hubiera querido hacer tema central de una obra suya, pero que hasta ese momento fue dispersándose en algunos poemas, ensayos o artículos cortos. El primer choque con el tema de la isla fue la noticia de la muerte de Macías Casanova, poco después de su partida. Así recordará: «Nunca olvidaré la despedida. Parecía salirse el alma por los ojos. Me hablaba de libertad, de desaislarse».

Unamuno, desde el principio de su narración, tiene buen cuidado de señalar que sus personajes viven, y «¡Qué vida aquella -exclama- en semejantes islas, más bien islote, perdida en aquel rincón del océano!» completamente aislados. (Acaso pensaba en La Gomera, la isla de su isloteño amigo Macías, que quería llevarlo a ella). Este es el punto de partida de la acción dramática de la obra, puesto que don Juan Manuel Solórzano subraya que hay que «tener que» vivir en una isla para saber lo que es aislamiento, o más bien, como dijo don Miguel repetidas veces, «aislotamiento». Y en este «tener que» están involucradas otras circunstancias de índole económica y de índole social-histórica. La primera es que su «menguado patrimonio le exigirá vivir arraigado» a la isla, por la «fatídica necesidad de tener que cuidar la finca que en aquella isla perdida les sustentaba a él, al señor Solórzano, y a su hija». Y la otra era el linaje de su apellido, el ser descendiente de «los primitivos colonos y sus conquistadores que aún en ella quedaban» (*T. Montalbán*, 1097).

Y esto parece coincidir con las circunstancias de cualquier familia isleña de la época (añadida la ascendencia aristocrática para acentuar aun más el aislamiento dentro de la misma isla) viene a ser consultada por los detalles que nos da Unamuno, saliéndose de sus hábitos novelísticos de rehuir toda descripción, del hogar de los Solórzanos, que hasta parecen tomados de algún edificio concreto del antiguo barrio de Vegueta de Las Palmas, que bien pudo ser la casa de los Millares o el caserón del doctor Chil y Naranjo, dedicado a la Biblioteca y Museo bibliográfico y antropológico de Gran Canaria. He aquí la minuciosa descripción:

«Habitaban en la pequeña ciudad, de aspecto colonial, capital de la isla, un viejo caserón que daba a una solitaria calleja; caserón de largos corredores y vastas habitaciones, las más de ellas destartadas y vacías o llenas de muebles desvencijados y apolillados. En una de ellas había reunido don Juan Manuel un buen número de cráneos y otros huesos de los primitivos habitantes de la isla, de los indígenas que al arribar a ella encontraron los «conquistadores»... En otra había instalado su biblioteca, y aquí era donde mataba las horas de sus días vacíos, sobre todo cuando en los malos años sus escasas rentas menguaban». (T.M., p. 1098) Biblioteca que, como dice en otro lugar, era «de obras que trataban de la isla solariega o que la mencionaban de algún modo».

Estos detalles de ambiente y circunstancias, que en realidad se puede resumir en uno: *el aislamiento*, se va transformando en sentimiento, en manera, móvil y ser de estos personajes, de tal modo que se convierte en uno de los temas centrales de la obra, pero no en el tema único. Es una confirmación positiva de lo que Marías, -siguiendo la teoría de Ortega- dice que «El hombre vive en el tiempo y en el espacio en una circunstancia que comprende por igual el paisaje, la época histórica en que le ha tocado vivir, el ambiente social, sus determinaciones físicas y psíquicas»¹¹. Mas tampoco hagamos demasiados castillos en cuanto a la estructura y desarrollo de este relato en relación con los otros, pues a poco nos damos cuenta de que esa circunstancia sólo sirve de pretexto para exponer las propias preocupaciones, no de sus personajes situados en tales ambientes, sino de sí mismo. Ese aislamiento es el que sintió el escritor, que vivió a través de sus amigos, y el que revivió luego, con sus meditaciones y sentimientos, en los entes novelescos o de ficción. Se cumple aquí, pues lo que Marías dice de sus relatos en general: «Unamuno mismo les presta su circunstancia propia, de ahí su excesiva resonancia de la voz de don Miguel que se advierte... en la mayoría de sus entes de ficción».

No obstante, acaso, a pesar de mismo autor, la circunstancia pesa mucho en la acción y la pasión de los personajes, y esto le diferencia de otras narraciones. Se apunta también otro elemento que, aunque circunstancial, está destinado a jugar un papel cuando se cumpla el ciclo de esta creación con la forma dramática. Me refiero al mar, que en la novela sólo aparece insinuado levemente al principio. En cambio este importante elemento, después de la experiencia de *Fuerteventura*, se convierte en auténtico personaje, como el autor lo indica en el reparto de *Sombras de sueño*. Así lo vio Díaz Canedo, «puesto que su presencia, que es ámbito y a la vez camino, está presente a lo largo de toda la obra, cuya acción ocurre en una isla»¹².

LOS PERSONAJES Y LOS TEMAS

Propósito muy difícil en una obra novelesca de Unamuno es separar estos dos elementos, puesto que para él no existen entes abstractos. Todo tiene una realidad íntima, entrañable. Y en repetidas ocasiones dice que «la realidad es una realidad íntima creativa y de volun-

tad». En este caso la temática unamuniana ha de surgir hecha «hombre de carne y hueso», «o sea de los que llamamos ficción, que es igual». Aunque ello parezca extraña paradoja o tremenda contradicción, este es el resultado de su idea o de su agonía en torno a sí mismo y a sus criaturas, las del prójimo reales o las inventadas.

Lo que notamos en seguida es que el tema del aislamiento se enlaza con otro, no menos sustancial, que es el de la dualidad realidad-ficción, o si se quiere, del personaje-persona o de la historia-sueño, que bajo todas esas caras pueden presentarse. Al madurar este tema en el ensayo autobiográfico *Cómo se hace una novela* (1926) veremos como el hacer historia es hacerse o recrearse uno mismo en la criatura que queremos ser. Lo interesante pues, será ver como se recrean o se viven estos personajes en su lucha, en su agonía, viviendo estos problemas como sustancias de sus seres.

Solórzano, el historiador de su linaje

Don Juan Manuel de Solórzano, el personaje que está más alejado de la historia de este drama, está inspirado en las referencias que seguramente le dió Millares de la personalidad del doctor Chil y Naranjo (1831-1907), que habitaba, no hacía muchos años, en un gran caserón perteneciente a la misma manzana donde vivía don Luis. Ya hemos apuntado como la vieja casa de los Solórzanos se parecía mucho a la casa del doctor, convertida luego en Museo. Pero esta semejanza se mantiene también en el personaje al comprobar que era aficionado, como el doctor Chil, a la antropología, a la bibliografía y a la historia, aficiones a las que Unamuno añade la genealogía, pues al parecer «proponíase escribir copiosa y menudamente de su isla, y muy en especial en los linajes de la docena, mal contada, de familias patricias, de descendientes de los primitivos colonos y conquistadores que aún en ella quedaban» (*T. M., p. 1907*). Pero él era consciente de las limitaciones de su aislamiento, contra el que no se revela, acaso porque se ha convertido en sustancia de su propio ser a través de las generaciones isleñas que pesan sobre él. Y dice a su hija, que es una necesidad seguir en la isla que «conquistó aquel esforzado don Diego de Solórzano, el capitán, aquí los dos aislados, aislados más bien» (*T. M., p. 1099*). Y añade, a continuación, la actividad que define la actitud del personaje en el curso de la acción: «Yo consumiendo mi soledad en el estudio amargo de la historia, ya que no puedo hacer papel en ella». Pero luego Unamuno dirá: «¡Vivir en la historia y vivir la historia! Y un modo de vivir la historia es contarla, crearla en libros»¹³. Y esto es lo que hacía el señor Solórzano, que además de revivir en la historia de sus antepasados quería inmortalizarla en libros, es decir prolongarse en ellos. El vivir la historia activa, la vida real, estaba destinada para otros. El será sólo un espectador, pero un espectador que vive el drama que se desarrolla a su vista, en su propia casa. En el fondo el viejo Solórzano sentía ansia de renombre, de inmortalidad, y en sus sueños de aristócrata, como don Quijote, «por ser el mayorazgo de esta vieja casa colonial, se creía algo así como el virrey honorario de la isla» (p.1097). Este orgullo tropieza con su deseo de continuarse en sus nietos, y ello, en parte, es causa del drama que se va a desarrollar al influir sobre su hija. Piensa que «ninguno de esos patanes es para ti; no hay, no, no puede haber en la isla quien se merezca la flor de los Solórzanos». Pero por otra parte sueña con que se case para crear una familia, por «continuar la de los Solórzanos».

Cuando surge el problema del personaje, del héroe del libro, donde ha ido a refugiarse el amor de Elvira, ya que a su padre no la deja ponerse en contacto con el mundo real, el

mismo don Juan Manuel es quien la incita al sueño, puesto que no cree que Tulio haya muerto, pues no hay documento que lo pruebe.

Corroborando lo que decíamos de este personaje encontramos, en su carácter positivista, las características del inquisidor que quiere conocer a toda costa la verdad. Es el deshacedor de mitos, y acaso había en él algo del propio Unamuno, como lo testimonia el ansia de nombre y su afán por el conocimiento. Por eso quiere saber quién es ese Julio Macedo recién llegado a la isla. -«Mira Elvira; pregúntale si conoció a Tulio Montalbán...».

Sólo le interesa lo histórico, las apariencias de los hechos, no el ser real de carne y hueso que tiene ante su vista. Y esto es uno de los móviles de la tragedia. El cala en el corazón de su hija cuando le dice que ese hombre le atrae. Y cuando Montalbán lanza el grito desgarrador de la confesión de su derrota frente a la historia o al libro, sobre el que Solórzano, padre, ha puesto su cerebro de investigador y Solórzano, hija, su corazón de soñadora, no se le ocurre sino exclamar:

-«¿No te lo decía yo, hija, que jamás me convenció el relato de aquella muerte no documentada? ¿Lo oyes?» (p. 1115).

No es capaz de comprender el drama tremendo que ha estallado en el alma de aquel hombre, ni presentir su trágico desenlace. Y cuando su hija le suplica: -«¡Padre! ¡Padre! -detenle, no le dejes salir, mira que sé adonde va...»; no hace nada por retenerle y se consume el sacrificio.

Sin embargo, en el último capítulo de la narración la personalidad de don Juan Manuel Solórzano se va acercando al pensar y al sentir unamunescos. Después del «rudo golpe» exclama como un personaje agónico más: -«¡Ahora sí que se acaban definitivamente los Solórzanos de la isla!» (p. 1119). Y a continuación hace unas afirmaciones paradójicas en torno a uno de los temas fundamentales de su filosofía-novelesca: -«Sí, sí, se que te gusta soñar y que no estás muy segura de que los muertos sueñen. Te gusta soñar en la muerte, que no es sino vivir...»

Y surge así todo un diálogo que en el sentir de Unamuno es toda una explicación del drama, donde padre e hija, representan las dos caras de la lucha, de la agonía entre el soñar y el vivir, entre la historia y la realidad, que se presentan siempre en forma de constantes paradójicas. Pero siempre hay declaraciones que revelan el carácter diferencial del personaje, como cuando afirma que:

-«El mundo todo, hija mía, no es más que un islote. Llevo en él ya cerca de sesenta años, y voy convenciéndome de si los hubiese vivido en el eje mismo del torbellino de la historia, no habría a la hora de hoy atesorado más saber que el que poseo: sueño por sueño...» (p 1120). y luego, al final cuando Elvira le dice, en frase también muy unamunescas, que no se vive de historia, «la historia mata». El insiste en que «A los que la hacen, no a los que la contemplan...» Pero aunque este es el punto de vista del creador, del Dios-autor respecto a su criatura, Unamuno no está de acuerdo, pues también el Dios también se hace y se crea en la historia de los personajes creados, y por eso afirma ella: «A todos, padre, a todos...»

Elvira o el drama del aislamiento

Como ya sabemos, Elvira Solórzano y Julio Macedo son los personajes centrales y esenciales de la narración y el drama, a pesar de la importancia del papel de don Juan Manuel, cuya figura hemos examinado.

Contemplando el personaje de ficción Elvira, desde el punto de vista de la génesis de la obra intentaremos demostrar que su antecedente es la persona real de Manuel Macías Casanova, que en esta ocasión se encarna en personaje femenino. No vamos a repetir aquí toda la verdadera historia de este joven canario-gomero que vivió en Las Palmas en la primera década de nuestro siglo, y la profunda huella que de su personalidad dejó en el ánimo de don Miguel, pues ya la hemos relatado en otro lugar¹⁴. Baste decir que, a través de él, conoció el sentido del aislamiento y el ansia de sueños de los que lo padecen. Recuérdesse también aquellas palabras que hemos citado del prólogo al libro de Quesada: «Me hablaba de libertad, de desaislarse...» O como había dicho, en un artículo, «Me llevo el recuerdo del silencio fiel de Macías...»¹⁵. Aunque a éste habría que añadir otra persona, entrañable amigo del primero, y que fue uno de los mejores poetas de aquel momento, que se interfiere en el recuerdo de Unamuno para dar corporeidad a Elvira, en su ansia de desaislarse. Me refiero a Rafael Romero (Alonso Quesada), del que ya hemos hecho mención. El mismo don Miguel le escribía a su amigo canario: «le veo suspirando en su jaula, en su isla, tanto la exterior y geográfica como la interior y suspirando por libertad» (Carta, 20-XII-1912).

Este será el eterno ritornelo de Elvira Solórzano desde el primero hasta el último momento de la narración, aunque en el drama tome otras formas más profundas. Ella misma se puede decir que es la encarnación de la tragedia de los efectos del aislamiento, de los que quieren escapar por la válvula de los sueños, de la dicción o de la recreación ensoñadora.

He aquí como nos la presenta el autor: «iba ya ésta entrando en sus veinte años (la misma edad de Macías), consumida por una esperanza desesperada, por un anhelo imposible. ¡Sobre ella sí que pesaba el aislamiento solariego!» (p. 1098). Y probablemente, lo mismo, que aquel muchacho, Elvira, «sentada en un rellano de una roca, que dominaba el golfo diminuto en que estaba el puerto, pasábase... largas horas de largos días de su vida, aunque breve en años, muy larga la espera y tristezas, contemplando la inmensa amargura del mar... como pasaban a lo largo, como las nubes, los buques, llevándose acaso al príncipe de sus sueños» (p. 1098) (Aquí léase, para Macías, el renombre, la fama, la gloria,...).

En toda ocasión se aprovecha para lamentarse de su soledad, de su aislamiento. Y así cuando su padre se queja de no tener descendencia, ella propone «correr mundo y fortuna y salvar el linaje, perpetuándolo» (p. 1099). Lo mismo sugiere, aún más claramente, cuando su padre la ve pensativa y soñando con un héroe ficticio: «Salir de aquí, desaislarnos, ir al mundo...»

Y cuando el narrador quiere señalar con un apelativo en aposición, al personaje dice: «Se decía la hija de don Juan Manuel, la aislada». Este aislamiento es el que determina la evasión hacia la historia o hacia la literatura, que llega a parecerse al personaje femenino de la *Vida de Tulio Montalbán*, pues «esta era la historia que leía y releía Elvira Solórzano, dejándose amparar del opio romántico ...» (p. 1103). Y cuando su padre le advertía «que si no se aprende a vivir», ella volvía con su obsesión: «¿No te he dicho que el remedio está en que nos vayamos, en que dejemos esta isla y en ella los huesos de don Diego Solórzano...?» (p. 1104). Y él decía que estaban atados por la herencia, «que es la muerte de nuestra vida» y «por sus libros». Entoces ella concluía diciendo que la dejara «con el pueblo, la soledad de nuestro aislamiento».

Tenemos, pues, dos vidas paralelas resultantes de una sola situación: el aislamiento. Una que busca vivir la historia de sus antepasados, la vida de sus libros, el revivir la historia de su linaje; y otra que busca rehacer y revivir la leyenda, en sí misma, a través de unos personajes históricos o ficticios. Los dos pues escapan de la realidad y se debaten desesperadamente en las jaulas de su aislamiento.

Por eso al llegar al hombre verdadero, el ser real, el náufrago, que podía desaislarlos, aislándose con ellos (paradoja unamunesca, pero no menos verdadera y entrañable), al darles continuidad en la familia, ni uno ni otro reconocen al hombre de carne y hueso. Este es el sentido con que deben interpretarse el siguiente diálogo:

Julio: -... Ahora no quiero sino tener porvenir. Y en esta isla...

Elvira: -¿En esta isla? ¿Aislado? ¿Sabe usted lo que es vivir aislado?

Julio: -Sí, aislado quiero vivir. ¡Aislado... con usted!

Esto significa que el aislamiento tiene, en el caso de este personaje, una dimensión distinta que estudiaremos más adelante.

Mas el conflicto se produce cuando Elvira, instigada por su padre, que, como historiador, sólo cree en el hombre que tenga un pasado, impulsado por el afán de conocimiento que padece todo isloteno (el propio Unamuno simboliza en el cazurro de Ulises), hace que se produzca el choque violento, que viene a despertar, a destruir el sueño, cuando «aquel hombre misterioso, náufrago de la historia, que parecía llegado para matar su ensueño» le reveló su secreto.

Y el héroe diagnostica, despiadadamente, el mal de Elvira, la aislada: «Y tú, que amabas con la cabeza, intelectualmente a Tulio Montalbán, no podías amar con el corazón, apasionadamente, carnalmente si quieres, a un náufrago sin nombre.» (p. 1116).

Y cuando ella comprende, entonces, la tremenda decisión del hombre, de Julio o de Tulio, con el alma desgarrada se aferra a su última esperanza declarándole su amor y su locura. El la rechaza despiadadamente, con sus últimas palabras: -«No, estabas ya... loca de aislamiento. ¡Adiós!».

Después del suicidio de Montalbán, Elvira ya no vive el ensueño de su aislamiento o el sueño de su intrahistoria, sino otra vida más profunda y más aislada todavía, puesto que se ha truncado su última salida. Pero, sin comprender su sino fatal, todavía duran sus ansias de desaislarse:

-«¡Ah! Si pudiéramos irnos, emigrar, escaparnos, padre, para ir a perdernos en el ancho mundo, a no sentirnos, a no conocernos. El aislamiento no nos deja gozar de la soledad...» (p. 1120).

Después de aquel argumento de que «la historia mata» «a los que la hacen, no a los que la contemplan...», los supervivientes del drama quedan entes intemporales, fuera de la historia. Pero Elvira que los mata a todos y que «al final desaparece la persona y queda la cosa...» Y que así quedaría, dentro del alma de Unamuno, el recuerdo de Macías Casanova, el isloteno que murió tocando las cosas, buscando un asidero en el mundo real, para salirse del mundo de sus ensueños, y, al fin, morir petrificado, convertido en una cosa.

Además de este antecedente real del personaje «nivolesco», hay otras fuentes literarias que se amalgaman o se entrecruzan con éste. El mismo padre de nuestra heroína le advierte «que te va sorbiendo el seso esa biografía de Tulio...» como le ocurrió a don Quijote con la vida de los caballeros andantes. Ahí su obstinación en rechazar a la persona por el personaje, aunque el padre le advierte que aquello es literatura. Ella cree, sin necesidad de documentos, en la existencia del personaje de la biografía hasta el punto de que sueña que aparezca cualquier día, por arte de magia, arrojado por las aguas en aquella isla perdida en el océano.

Ensueño que nos enlaza con otros antecedentes literarios como es la espera desesperanzada de Nausica por Ulises, en la literatura clásica, y la de Dácil por Castillo en la literatura de Canarias¹⁶. Elvira-Dácil guarda esa actitud cuando dice: «no es conquistador, sino conquistado» (p. 1101).

TULIO MONTALBÁN O JULIO MACEDO

El tema del personaje

Entramos en este tema, no circunstancial sino fundamental y permanente en la obra de Unamuno, en el estudio del drama del personaje, entre el ente real y el de ficción creadora, convertido en realidad o en criatura literaria.

Ya don Miguel le había dado forma filosófica en sus comentarios a la *Vida de don Quijote y Sancho* (1905), donde se planteó el problema del personaje de ficción que tiene más realidad que su propio creador como don Quijote con relación a Cervantes. Luego el mismo problema del creador y el ente de ficción se hace novela o «nivola» con *Niebla* (1905), donde cobra vida el drama entre el personaje, Augusto, que quiere pervivir y no dejarse destruir por su creador, Unamuno, hasta el punto de amenazarle con que con su muerte él también dejará de ser pensado o soñado, dejará de existir. Pero en su *Tres novelas ejemplares y un prólogo* (1916)¹⁷, y precisamente en este último, donde nos presenta la teoría y el tema expuesto con toda su esencial metafísica, ya que en él recoge todas sus meditaciones sobre la realidad y la ficción del ser creador o creado, tal como le dará vida en otras novelas o narraciones, especialmente en la que venimos ocupándonos, y volverá a exponer, ya definitivamente, en *Como se hace una novela*, en dos ocasiones de su destierro, en París (1925) y en Hendaya (1927), que también viene a coincidir con la fecha de la conversión de la novela en el drama de Tulio Montalbán (1927).

En ese famoso Prólogo ya es significativo que comience haciendo referencia a *Niebla*, su nivola, para decirnos que ahora también «este prólogo es, en cierto modo» otra novela, «la novela de mis novelas», «a la vez que la explicación de mi nivolería» (p.11). Del mismo modo, luego, *Como se hace una novela* será la novela de «la eternización de la momentaneidad» en la circunstancia-eterna de su destierro.

Esa exégesis de su novelar o novelaría parte de sus meditaciones constantes sobre la realidad en la creación, y de que el creador -por mucho que pretenda- si quiere infundir realidad a sus personajes, tiene que sacarlos de «una realidad íntima, creativa y de voluntad». Pero «¿cuál es la realidad íntima, la realidad real, la realidad eterna, la realidad poética o creativa de un hombre?». «Sea hombre de carne y hueso o sea de los que llamamos ficción, que es igual» (p. 31). Y es que estos seres agonistas trágicos creados por Unamuno en sus novelas más significativas, llámense Augusto, Abel, Joaquín, Alejandro, Cosme o Damián, Tula o Tulio, como dice Ferrater Mora «se nos revelan especialmente en ciertos momentos y que lo hacen igual que nosotros y nuestros prójimos efectivos en un grito, en un acto, en una frase». Sólo así se da su «realidad íntima» que ya no cabrá distinguir de la del «ente real», pues tanto los entes sedicentes reales como los entes que se suponen de ficción poseen la misma especie de realidad¹⁸.

En dos obras, *Niebla* y *Tulio Montalbán*, Unamuno nos presenta el conflicto dramático del personaje de ficción en lucha con la carne y hueso dentro de las entrañas de la realidad y del sueño, en su manera de expresarse y de ser. Y es en la primera donde se noveliza el combate «entre los personajes ficticios y los autores de ficciones, entre los proyectos de ser y lo que se es, entre el hombre y Dios»¹⁹. Y es la novela de *Tulio Montalbán* donde se noveliza el drama del ente real que no se resigna a ser ente de ficción de libro, es decir: el conflicto de una persona real convertida en novela. Al revés de *Niebla*, que era un personaje de novela que quiere alcanzar la categoría de la existencia de la persona real.

Pero según el propio Unamuno, y volviendo al prólogo de sus «novelas ejemplares» y hablando sobre la realidad de las personas «además del que uno es para Dios -si para Dios es uno alguien- y del que es para los otros y del que se cree ser, hay el que es para los otros y del que se cree ser, hay el que quisiera ser. Y éste, el que uno quiere ser, es en él, en su seno, el creador, y es el real de verdad...» llámese Augusto, Tulio o Miguel de Unamuno.

Pero como dice don Miguel, «ahora que hay quien quiere ser y quien quiere no ser, y lo mismo en hombres reales encarnados en carne y hueso que en los hombres reales encarnados en ficción novelesca o nivolesca. Hay héroes del querer no ser, de la voluntad» (p. 14). Claro que la introspección y la angustia del ser no se detiene aquí, pues Unamuno sigue con su dramático juego conceptista con el ser y el existir, hasta llegar a establecer «cuatro posiciones, que son positivas: a) querer ser; b) querer no ser; y dos negativas: c) no querer ser; d) no querer no ser». Y un poco más adelante, añade, ya pensando en dar cuerpo dramático a estos conceptos: «De uno que no quiere ser difícilmente se saca una criatura poética, de novela; pero de uno que quiere no ser, sí. Y el que quiere no ser, no es, ¡claro!, un suicida» (pp. 14-15).

Precisamente en Tulio Montalbán vemos la encarnación del personaje que va pasando por todas las gradaciones del ser: 1.º) *quiere ser* el libertador de su patria, «de la tierra en que mi Elvira descansa», 2.º) Una vez que ha conseguido ser el libertador, *quiere no ser* el tirano de su patria «que iba a convertirse fatalmente», y como éste no es un suicida, como dice Unamuno, pues el mismo héroe nos dice que «me faltó el valor supremo, el de acabar del todo con Julio Montalbán»; para entrar en la fase negativa, a pesar de las dificultades que nos anuncia el propio creador: 1.º) será el *no querer ser* personaje de la historia que había compuesto su suegro, no querer ser el Tulio Montalbán de la leyenda, o 2.º) *no querer no ser* o dejar de ser Julio Macedo, su personaje real inventado por el mismo y no por los otros. Claro que la existencia del personaje se mantiene mientras Unamuno, como creador, lo sostiene en lucha entre la voluntad y la «noluntad», mientras esté en lucha con su ficción «con la fatídica historia que ha contado ese hombre que hizo el libro de mi vida» (p. 1115). Pero cuando se decide a terminar con el personaje -como el *Niebla*- le escamotea los valores positivos del querer ser y se derrumba en la nada del no querer ser.

Y bien claro lo dice el propio Unamuno cuando, en su prólogo, nos aclara el fundamento de la vida o de la obra creadora, donde sólo existe «el que quiere ser o el quiere no ser, el creador», pues es el que «tiene que soñar la vida que es sueño. Y de aquí, del choque de esos hombres reales, unos con otros, surgen la tragedia y la comedia y la novela y la nivola...» (p. 16).

Proceso creativo del personaje

Pasemos, ahora, una vez esclarecido el tema dramático que sustenta a la narración de la vida de Tulio, a intentar seguir el proceso creativo del personaje en la mente de su autor, como hemos hecho con los otros.

Ya está claro que es la corporización de una de las más obsesionantes preocupaciones unamunescas, que atañen, no sólo, a la existencia de los personajes creados, sino también a la existencia del hombre vivo, y, naturalmente, a la propia vida del autor. En este sentido el personaje tiene la misma importancia que el de *Niebla*, pero además, representa una anticipación -como ya hemos apuntado- a las meditaciones autobiográficas del personaje de *Cómo se hace una novela*, con el que está estrechamente unido.

El hecho de presentarse el autor con sus propios problemas y sus angustias, lo justifica el mismo Unamuno en esta obra últimamente citada: «Si, -dice- toda novela, toda obra de ficción, todo poema, cuando es vivo es autobiográfico. Todo ser de ficción, todo personaje poético que crea un autor hace parte del autor mismo»²⁰. Y aquí el personaje, Tulio Montalbán, es un intento más de expresar el conflicto de la personalidad, de la existencia humana, en sus ansias de ser o de hacerse, de tener un yo pensante, eterno y verdadero, reflejo del mismo creador. Su génesis debe estar inducida por las ansias realísimas de Macías y de Alonso Quesada de no querer ser aislados, de buscar una tabla de salvación en sus naufragios islotefños. Al morir Macías de un modo tan fulminante deja de realizarse uno de los sueños de Unamuno: moldear un alma aislada y verdadera. Y entonces surge el personaje Macías-Elvira, la aislada, la quijotesa, que busca para desaislarse a un personaje famoso, el de la leyenda de Tulio. Pero éste, lo mismo que don Miguel, tenía existencia real independiente de la fantasía-novela que ella se había forjado. Y al llegar a la isla Unamuno-Tulio deseoso de paz, de olvidar su historia, de no querer ser lo que quieren que sean los otros, para ser él mismo, para encontrarse, aislado, consigo mismo, se encuentra que Macías-Elvira le tiene como el hombre del libro, el de la leyenda. En su locura de aislamiento no ve sino al héroe Unamuno-Tulio, el que corría en la historia. Lo mismo que «la realidad en la vida de Don Quijote no fueron los molinos de viento sino los gigantes», para el aislado no existe el hombre, sino el héroe de la fama; en cambio para éste «no es real ningún tipo que anda en los libros, sean de historia o de novela».

Situación dramática para el propio Unamuno, que andaba en la historia y en la voz de las gentes. Por lo que, más tarde, meditando sobre este conflicto, dirá que «Todos los que vivimos principalmente de la lectura y en la lectura no podemos separar de los personajes poéticos o novelescos a los históricos»²¹, que es lo que le ocurrió a Macías-Elvira, que vivía de la historia del libro.

Así la vida dramática de este personaje se basa en no poder realizar su ansia de volver a nacer en la isla, como debió sentirlo el propio Unamuno-autor, en esta y otras ocasiones. Expresado por esas palabras de Julio Macedo: «Para mí es como si hubiéramos nacido ahora y sin historia. El pasado no cuenta» (p. 1106). Pero este pasado implacable se presenta en forma de historia, en forma de libro. Y contra ello se rebela, con todas sus fuerzas de su *querer ser* o de su *querer no ser*, pues en aquel momento para Unamuno-Tulio: «Todo mi pasado no era para mí más que como un sueño, una pesadilla más bien... Cref poder sacudirme al personaje y encontrar bajo él al hombre primitivo y original...» (p. 1115). Pero Elvira exclama: «¡Tulio!», obtenándose en el personaje de la leyenda, lo que hace decir al hombre -¡Tú eres del otro, no de mí! Tú eres del nombre...» En ese momento el tema del personaje se cruza con la locura del aislamiento, que sueña con el misterio que se oculta en la leyenda.

Este había sido el drama de Macías-Elvira, que por su aislamiento y su ansia de «ser soñados y querer salirse del sueño» se escaparon del mundo real a la novelesco (como dice Ferrater Mora); pero también es el drama de Unamuno-Tulio, víctimas de sí mismos (por ser hombres de libros) y de aquellos por vivir en su mundo de ficción y por que destruyeron la realidad que a su mano tenían. De aquí surgirá, purificado, el drama novelizado de Jugo de la Raza, víctima del libro que al acabarse acabará con él, como acabó con Julio Montalbán.

Ahora, pues, el choque viene motivado por dos fuerzas contrarias -que es agonía y que es historia- de una pretende desaislarse, salir de sí misma, por medio del amor o de la fama, apoderándose del ser de ficción o real del otro (como, acaso, estoy yo mismo haciendo al intentar apoderarme de mi Unamuno, para salvarme del aislamiento), y el otro quiere aislarse del mundo, volver al seno materno, desnacerse, para no morir, para ser el hombre real que fue antes de ser transformado en hombre de libro.

Y ante esta angustia o esta agonía sin escape posible nuestro autor, como una liberación, no encuentra -ahora- más que la salida del suicidio, de la muerte, porque como en el caso de *Niebla* o del *Otro*, ese conflicto sólo conduce a la desesperanza; buscando, de ese modo, la paz y acaso también una venganza satánica. Pues en el caso de Unamuno-Tulio es una rebeldía contra el Dios que le quitó a su Elvira primera (Macías electrocutado), para darle a esta Elvira (Macías de la leyenda o de la historia) que sólo lo sueña y no lo vive. Y para no ser soñado por un sueño o una ficción decide desaparecer. Una venganza que da como resultado la muerte del propio soñador, del propio Unamuno, dios y creador de su personaje. Rebeldía que tendrá una fórmula más conciliatoria en *Cómo se hace una novela*, donde se llega a un pacto entre el hombre real (Unamuno) y el héroe de ficción (Jugo de la Raza).

De Tulio Montalbán a Sombras de sueño

Aunque en lo sustancial no varía ni el planteamiento, ni el desarrollo, ni el sentido total de la obra, al convertirse en drama, la narración de *Tulio Montalbán*, si hemos de tener en cuenta unos cambios importantes en la temática y en el sentido simbólico de los personajes, que me parece no han sido suficientemente estudiados por los comentaristas de esta obra. Me refiero concretamente al último y documentado estudio de Iris M. Zavala sobre Unamuno y su teatro se conciencia²². Señala, sin embargo, la autora de este libro algunas diferencias en la construcción de la obra unamunesca. Así indica que «el drama estará más desprovisto de paisajes o cosas externas (aunque no es ello verdad totalmente, puesto que el mar aparece tanto como paisaje externo como interno de los personajes); señala también que el drama se suprime toda alusión a unas «Memorias», con las cuales «la lucha antagónica entre hombre y personaje queda más explicado». Después destaca notas evidentes y más propias del cambio de género literario, como es la concentración dialéctica del drama y la dispersión problemática en el relato, del que dice que «es mucho más poético» por la prosa profundamente lírica, como es la unamuniana, aunque a mi juicio el impulso poético no disminuye el drama, sino que se acendra y envuelve a toda la obra, lo mismo que el tema del aislamiento que, a lo contrario de lo que Iris Zavala, sigue siendo uno de los problemas fundamentales de esta singular creación del gran escritor vasco.

Siguiendo una costumbre antigua en él, Unamuno se propone escenificar la narración de Tulio Montalbán, pero esta vez, en el transcurso de los años que van de 1920, en que dió a la estampa la novela, y la fecha del 1927 en que la dramatiza, han ocurrido unos hechos decisivos en la vida y en el espíritu del gran pensador. Primero fue su actuación política contra la monarquía y el general Primo de Rivera, luego su confinamiento en Fuerteventura, su exilio voluntario a París y, finalmente, a Hendaya, donde volvió a tomar esta obra en sus manos.

Precisamente la tesis sobre el «Teatro de Conciencia» de Unamuno realiza agudamente por Iris Zavala está basada, fundamentalmente, en el proceso dramático que va desde la concepción de *Soledad*, en 1921, como antesala de la crisis espiritual que se avecinaba, situada por sus biógrafos entre 1924 y 25, hasta *Sombras de Sueño* (1926), y al fin, también, en *El hermano Juan* (1929). Para la investigadora esta nueva ontología parte de *Fedra* (1910), donde «Unamuno llama persona a uno de sus personajes de ficción», pero hay todavía «una línea divisoria entre el mundo del ser de ficción y el del ser real». Esto llegará con la creación de la novela o novela *Niebla* (1914), donde «el ser de ficción tiene una mayor realidad, es más concreto porque es el que se está haciendo»; es decir «vivir es, pues, escribir una historia, mi his-

toria». A continuación, el autor quiere dar una explicación a su antología para lo que utiliza el prólogo de *Tres novelas ejemplares y un prólogo* (1920), que es, como él mismo dice, una novela o «la novela de mis novelas». El «autor y el lector se hacen y rehacen en este prólogo». Y como culminación del proceso señala, acertadamente, la original obra o serie de comentarios intrahistóricos o autobiográficos de *Como se hace una novela* (1926), que es la novela del novelista. Concluye Zavala su tesis afirmando que «El hombre es, en esta antología, representante, creador y creación de sí mismo. *El Otro* es representación del mundo en la propia conciencia del mundo interno y del externo. *El hermano Juan* destaca el concepto escénico de la personalidad. Tener conciencia es representarse. Hay que hacer espectáculo de uno mismo»²³.

Nosotros vamos a tratar de situar, ahora, este proceso, en la obra que venimos comentando, que precisamente se encuentra al comienzo y al fin de esta crisis, y cuya dramatización es simultánea a la composición de la obra más significativa de este proceso, *Cómo se hace una novela*. Ya Armando Zubizarrieta hace un paralelo entre la crisis de 1877 y la de 1924 en la que son representativas *La Esfinge* y *Soledad*, donde aparecen temas comunes como el hombre que fracasa al querer ser hombre de acción y busca luego, como consuelo y refugio la niñez eterna y el regazo de la esposa-madre.

No en vano nuestro gran sentidor acababa de experimentar, entre 1924 y 1926, una de sus más fuertes aventuras quijotescas; en el confinamiento de Fuerteventura primero, -donde tan profundamente se pone en contacto con la mar- y luego en el exilio de Francia, donde ha de experimentar -al sentirse vivir angustiosamente en la historia- una de sus transformaciones espirituales más hondas, que de todos modos tiene sus antecedentes lejanos. De ambas experiencias nacen tres obras discordantes, paradójicas, atormentadas: una la forman los sonetos y comentarios de sus libros *De Fuerteventura a París* (1924), que hemos estudiado detenidamente en otro lugar²⁴, otra es el ensayo filisófico-religioso de *La Agonía del Cristianismo* (1925) y por último *Cómo se hace una novela* (1926), «la novela personal» de Unamuno como la llama Gullón, donde está toda la tragedia no del novelista, sino de la novela misma»²⁵.

LOS ELEMENTOS DE LA CRISIS EN SOMBRAS DE SUEÑO

Como las líneas fundamentales del desarrollo dramático de esta obra es el mismo que el de la narración no hace falta analizar de nuevo su argumento. Sólo vamos a señalar como, en *Sombras de sueño* aparece, en primer término, un «personaje» singularmente representativo, pero sin personalidad humana, y como los temas que tienen sus antecedentes en la obra narrativa y en otras obras de Unamuno, ensayos, novelas o poemas, aquí adquieren un particular sentido.

Las dos dimensiones del aislamiento

A primera vista parece que los personajes ya no tienen su razón de ser justificada por el aislamiento como en la narración de la vida de Montalbán, pues ha desaparecido su ansia frenética por vencer aquella soledad de mar y cielo. Ya Elvira no le pide a su padre que le lleve más allá del mar, sino que, por lo contrario, parece que todas sus aspiraciones están sumergidas en ese inevitable «isloteñismo», cuyas características ya hemos apuntado. De ello es cons-

ciente Solórzano, padre, que es el único en lamentarlo, aunque sea momentáneamente, cuando dice:

-«¡Qué terrible palabra esta de aislamiento! Sólo los que vivimos en una isla así, sin poder salir de ella, lo podemos comprender».

Y refiriéndose, sobre todo, a su hija: -«¡Aquí se consumirá, aislada y ...soltera!» ...

Sin embargo Elvira, aunque siga siendo el personaje típico del aislamiento, no lo siente así, pues, como ella misma dice:

-«¡Decir que vivo aislada cuando tengo por compañera a la mar! ...

Así el mar sería una especie de elemento contrarrestador, o acaso inconsciente aumentador, de la soledad y el aislamiento como luego veremos.

Y cuando llegamos a la crisis, al final del acto tercero, en que Elvira rechaza a Julio, al descubrirle su secreto, entonces se produce una tremenda voluntad de aislamiento al decir :

Elvira: -«Me quedaré aquí, enclaustrada, encasada» ...

Solórzano: -«Más que aislada» ...

Elvira: -«¡Y más que soltera! Isla u hogar solitario...».

Y es que el aislamiento ha pasado de ser un hecho trascendente en la narración, a ser un fenómeno inmanente en el drama, a hacerse sustancia misma de los personajes. Por eso cuando Tulio ha tomado la tremenda decisión acusará a Elvira como culpable de no amar al hombre de carne y hueso, al hombre verdadero, sino al de la leyenda, al ente de ficción, porque

Tulio: -«El corazón se te ha secado en el aislamiento y entre estos libros».

Así el aislamiento sigue teniendo en *Sombras de sueño* una importancia decisiva, pues es la misma enfermedad del alma que inducía al pobre Macías Casanova (el lejano precedente del personaje) a ir tocando las cosas, para darse cuenta del mundo en su soledad de isla y de mar.

En cambio hay todavía otro sentido de aislamiento que convendrá diferenciar del anterior, y que hemos dejado ya apuntado. Este, bien distinto, es el que busca Julio Macedo. Ambos conceptos se hallan ya expuestos al encontrarse, ambos protagonistas, en la playa, por primera vez:

Elv.: -«...¿Sabe usted lo que es vivir aislado?»

Mac.: «¡Sí, aislado quiero vivir, aislado..., con usted, Elvira! Usted mi isla ..., y el mar ciñéndonos».

Este otro aislamiento, como vemos, no es drama y tragedia, no es condenación y cárcel, sino salvación del mundo, salvación de la historia, y búsqueda de la realidad. Es la misma actitud de Angel o de Agustín, protagonista de la *Esfinge* y de *Soledad*, que, a vueltas de las lecciones de la política y de representar el papel de la historia, buscan, otra vez, la vida verdadera de la intrahistoria en el seno materno y de «trascuna», como el mismo Unamuno solía decir.

El primer aislamiento conduce al drama del quijotismo, a realizarnos en sueños de ficción más reales que los de carne y hueso. El segundo aislamiento nos conduce a realizarnos en el sueño de la vida verdadera. Ambos caminos aspiran a llevarnos a la inmortalidad a través de la historia o de la vida.

Quijotismo-Sanchopancismo

Este elemento que se revela como un producto genuino del aislamiento -ya que don Alonso se transformó en don Quijote en el aislamiento de su pueblo manchego y sobre todo

en el de su biblioteca, «en casado», como Elvira- fue experimentado profundamente por Unamuno en el exilio de Fuerteventura. Precisamente en uno de los primeros artículos escritos en aquella isla, que titulaba *La última aventura de Don Quijote*, dice: «en estas horas lentas y preñadas de mi confinamiento, en mi aislamiento de esta venturosa Fuerteventura -como dice Don Quijote en la apartada cámara de su casa solariega e hidalga-me doy a ratos a leer libros...»²⁶. Lo mismo le ocurre a Elvira en su aislamiento que le da por leer un sólo libro, una sola historia que termina sorbiéndole el seso, y creyendo que el personaje de la leyenda es más real que el verdadero hombre que se presenta ante ella.

Para subrayar este quijotismo don Miguel se cree, en la necesidad de añadir en *Sombras de Sueño* unos pasajes, donde la misma Elvira se muestra consciente de su papel quijotesco, y así lo dice a su padre en un largo párrafo poético:

Elv.: «... Y quién sabe..., acaso salga yo un día, no a caballo, pero sí en un velero, en un corcel de mar, en un clavileño marino, vela al viento del destino, a correr, a desfacer entuertos de hombres...» (p. 735).

El comentario de Solórzano es obligado y lo hace con un sólo apelativo unamunescos, que explica, de paso, el origen de ese afán aventurero de sus antecesores, los conquistadores de la Isla.

-«¡Solórzano..., Solórzano..., Solórzano! ¡Quijotesa! Ese (Señalando el retrato) fue también, a su modo, un Quijote... ¡Quijotesa!».

Y a continuación, la protagonista, para definir sus sueños emplea los mismos términos que Unamuno mismo utilizó para calificar su aventura fuerteventurosa y «marinera y quijotesca»

Elv.: «Y Quijotesa isleña..., marina... iré, si, por esos mares de Dios, por esos mares eternamente niños...»

Lo que nos lleva de la mano al tercer elemento, indisolublemente unido a la experiencia de Fuerteventura: el mar, visto aquí como ya lo había conocido desde su primer viaje a Canarias.

Pero antes de entrar en ello conviene señalar los juicios de don Juan Manuel Solórzano, que actúa como conciencia del autor:

Solór.: «Sí, en busca de tu príncipe encantado, el hombre de tu libro».

Elvir.: «Sí, del hombre de mi libro..., el del libro de mi hombre, de mi Tulio, de mi...»

Pues, en el fondo, en esa ansia de búsqueda de la realidad del hombre de ese libro, hay un ansia de vivirse en él, de mujer que busca inmortalizarse en el hombre, como don Quijote por el amor y la fama, en su Dulcinea; esto es el sentimiento trágico de la vida.

Y este entrañable sentido, que ya se encuentra en la narración, llega a convertirse, más adelante, en la dualidad Quijote-Sancho, según confiesa Elvira a su padre, en la lectura de su libro, de su ficción, encuentra «a nuestra isla, a mi isla», que es: -«¡Mi insula Barataria!».

Esto corresponde exactamente a la misma exclamación de Unamuno, cuando, situado en Fuerteventura, ve desfilar «en procesión de ánimas doloridas, como todos los que en largos siglos sufrieron la pasión trágica de mi España», y exclama: «Esta es mi Atlántida; esta es mi Insula Barataria»²⁷. Y en parte la tragedia se produce porque la «quijotesa Elvira» no fue lo suficiente «sancha», como la quería Julio Macedo, para ser como él pide a gritos, para encontrar un refugio en su seno maternal:

-«¡Sancha, Sancha, Sancha del hogar!...» que es un hogar, como el añade, «¡infantil y antihistórico!».

Mito y personificación del mar

Recién estrenada *Sombras de sueño* en Madrid, el inteligente crítico Enrique Díez Canedo hace un comentario, donde señala claramente el papel y el origen del nuevo elemento que el autor nos presenta en su obra:

«Pero en la lista de personajes -dice- aparece otro, mudo y dominador, a cuyo nombre, Unamuno, pudiendo escoger antepuso el artículo materno: la mar. Y a este elemento, que llega a ser esencial, aunque la acción de la novela transcurra ya en una isla, debió adensarse con la experiencia juntada en los meses que vivió en la calma de Fuerteventura»²⁸.

Efectivamente, Unamuno confiesa que «Es en Fuerteventura donde ha llegado a conocer a la mar, donde ha llegado a una comunicación mística con ella...»²⁹; y nosotros hemos analizado, en otro ensayo, todo el proceso de penetración y compenetración de don Miguel con el mar, desde su primer viaje a Canarias hasta su confinamiento, siguiendo una trayectoria paralela a la génesis y desarrollo de esta singular obra condensadora de estos elementos que venimos ocupándonos: isla y mar.

Una vez presentado el tema del mar en comentarios y poemas (como en los sonetos y artículos compuestos en el destierro) sólo faltaba personificarlo o dramatizarlo. Y esto lo realiza ahora. En primer lugar se acusa su presencia como paisaje, como telón de fondo, que es a la vez personaje mudo, siempre presente. Así en el segundo acto la acotación escénica indica: «Un rincón de costa, con un pequeño arenal. Se ve la mar, que ocupa todo el fondo». Pero también desde la casa de los Solórzanos, donde transcurren los demás actos, se divisa el mar, que aparece con frecuencia, como contrapunto que subraya el diálogo de los personajes del drama.

En primer lugar reaparece el sentido del mar como «niñez eterna», igual que en sus primeros poemas escritos en las islas, tal el que lleva por título: «Lo que dice el mar», escrito en 1910:

Oh, es eterna tu niñez, oh madre,
virgen madre,

Y en el drama de Elvira dice:

-«...¿no le parece, Julio, que la mar es como la niñez, una niñez eterna? ¿No siente junto a ella, hundiendo en ella con la mirada el alma, que se hace niño, que nos hacemos niños?...» (p. 749).

Y como en otras tantas ocasiones Unamuno había recordado a propósito de la niñez perfecta y eterna de la mar, unos versos de Byron, que ahora también los pone en boca de sus personajes:

J. Mac.: -«¿No conoce aquellas estrofas de Lord Byron, el poeta del mar?»

Elv.: -«¡No las he de conocer...! «Los siglos han pasado sin dejar una arruga sobre su frente azul; desplegando tus olas con la misma serenidad que en la primera aurora...» (p. 749).

Y en este sentido primigenio, cuna de la vida que es la mar, se extiende el personaje central. Por eso Julio Macedo se define a sí mismo como «Un náfrago..., uno que ha echado la mar a esta isla..., un hombre nuevo que empieza a vivir ahora..., uno sin historia...». Pues el hombre nuevo tiene que salir de la mar que no tiene historia. Porque la mar no «es la historia» como dice Elvira, sino la «contra-historia» como afirma Macedo.

Y por este sentido de creación la mar, naturalmente, también es la madre, como ya lo había dicho, con gran hondura poética, en los sonetos de Fuerteventura:

Recio materno corazón desnudo,
mar que nos meces con latido lento

Pero, por ello mismo, por ser el principio de donde sale lo creado, por ser cuna del mundo también el fin de todo. Y en ello están de acuerdo, como la manifestó tantas veces Unamuno, ambos protagonistas del drama:

Elvira: «De aquí salimos. Nuestro primer padre no fue Adán, fue Noé. ¡Y la humanidad acabará en un arca, los que queden, la última familia, y hundiéndose en la mar...!» (p. 749).

O como dice Macedo, con los mismos sentimientos que Unamuno había experimentado, antes de su viaje, y después en su exilio:

«Cierto; es un arrullo un canto brizador para el último sueño de la pobre humanidad doliente...».

En la crisis del secreto de Julio Macedo, cuando la protagonista le expulsa de su casa, en el drama, en vez de preguntar: «Hasta el fin o hasta la muerte?», dicen:

«¿Hasta la mar?»

«¡Hasta la mar! ¡Váyase!»

Y sigue teniendo el mismo sentido al terminar la obra, cuando a Montalbán se despide para quitarse la vida:

«...Sabe que voy en busca de mi Elvira, de la mía, sabe que voy a la mar de donde vine...» (p. 788)

Y cuando se ha consumado el sacrificio-ante la impasible serenidad de la mar que contempla todo «¡Como si no hubiese pasado nada!» Elvira insinúa que el cadáver debe ser devuelto a la mar, al seno materno de donde salió: «¿Y no sería lo mejor echar a ese hombre a la mar, de donde vino?». Pues por algo un gran poeta dijo:

.....en la mar
que es el morir;
allí van los señorfos
derechos a se acabar
y a consumir

Finalmente, en este drama, encontramos algo en la relación con la mar que no hemos conocido antes, y en su significación como elemento contra-restador del aislamiento, como ya indicamos más arriba, y que sin duda también aprendió y experimento don Miguel en su estancia fuerteventurosa.

La primera vez que lo manifiesta Elvira es al sentarse frente a la mar para releer su libro perenne, que es para ella «otro mar» (acaso porque en él encierra el principio y fin de su vida). Y así dice recordando los reproches de su padre:

«¡Decir que vivo aislada cuando tengo por compañía a la mar!».

Y ello indica uno de los atributos de la persona: realizar una acción, hacer compañía. Y cuando Solórzano, al final de la obra, propone, en singular acto de fe «quemarlo todo, la isla, la historia», su hija hace una salvedad:

«Menos la mar, padre ...Mientras haya mar no habrá aislamiento».

Es decir, el hombre no estará solo en el mundo, y el alma no se consumirá en vano encerrada en sí misma, porque la mar nos acompañará, nos arrullará los sueños, nos apaciguará las pasiones, nos dará la norma de la igualdad y la justicia, nos enseñará el camino de la libertad, y, finalmente, como a Unamuno en Fuerteventura será «la mar que me ha enseñado otra cara de Dios y otra cara de España, de la mar que ha dado nuevas raíces a mi cristianidad y a mi españolismo»³⁰, lo mismo que un gran libro o un gran personaje, sea real o sea de dueño.

PERSONAS Y PERSONAJES DE DRAMA

En *Sombras de Sueño* todos los personajes cobran su más hondo sentido. Lo que nos parecía en la narración de Tulio Montalbán un drama provocado por la lucha del hombre del libro y el libro del hombre, con el triunfo final del personaje, el ente de ficción, sobre el hombre real; ahora cobra su significación más honda, porque el autor reparte su congoja, su angustia más íntima, entre el ser real y el de ficción, entre la quijotesca Elvira que busca salvarse en la historia y Julio o Tulio que busca su salvación en el aislamiento de la contra-historia, en el seno sin nacimiento y sin tiempo, para vivir eternamente fuera de la historia.

Así tenía que ocurrir ya que entre la versión del drama de la novela y el drama del teatro, Unamuno ha vivido y ha volcado su vida y sus meditaciones en dos obras tremendas, producto de su religiosidad agónica y de su angustia en torno al ser, como son *La Agonía del Cristianismo* y *Cómo se hace una novela*.

Y es que aquella obrita, con toda su carga acumulada de temas antagónicos y agónicos, siguió escarbándole por dentro, al seguir el camino paralelo al de su propio querer ser y no querer ser lo que quieren que sea los demás. Así vuelve a resucitar en el aislamiento de su destierro el problema del personaje del libro y de la persona real. Precisamente en París, cuando leía la trágica y agónica narración de *Piel de Zapa* de Balzac, vuelve a desear escribir una novela autobiográfica de sus peripecias políticas y del destierro que el llamó «su aventura quijotesca». Pero esta narración, que debería relatar circunstancias o episodios para «eternizar la momentaneidad», pues «¿no son acaso autobiográficas todas las novelas que se eternizan?», se convierte en una serie de interesantes comentarios a como se hace la novela de su propia vida, de sus personajes, de sus lectores, pues el mismo lo dice: «Y yo quiero contarte lector, como se hace una novela, como has de hacer tu mismo tu propia novela» (p. 911). Y esto es lo que le ocurre a Tulio Montalbán, que su historia se ha hecho novela, y por eso se agita y se desespera, porque no puede escapar del hombre del libro (lo mismo que Jugo se sentía atraído por el libro, que al leerlo significaba su propia destrucción), ni volver a ser el intrahombre, antes de la historia.

Pero el problema parece no tener solución, pues ahora Unamuno se inclina hacia Jaquetot, el que escribió la historia de su yerno, y a la nueva Elvira, la lectora que la recrea. Ya dice don Miguel Cervantes, «con eso de Cide Hamete del Quijote encierra una profunda lección, que quiere decirnos que no fue mera ficción de fantasía». Y por eso bien claro dice en estos comentarios: «Juega uno con eso del libro del hombre y el hombre del libro, pero ¿hay hombre que no sea del libro...?». Y nos parece imposible que, cuando pensaba y escribía esto, o cuando volvía a releer y a revivir la historia de Montalbán, para darle forma dramático-teatral no se acordara de frases reveladoras, como esta que se lee en sus memorias-noveladas: «Todo hombre, verdaderamente hombre, es hijo de una leyenda, escrita u oral. Y no hay más leyenda o sea novela» (p.916).

Por eso, ahora, en el drama de *Sombras de Sueño*, Elvira, cuya duplicidad en la vida del héroe corresponde también a una duplicidad autobiográfica, puesto que lo soñado, la novela, se convierte, a veces, en realidad. Así Concha la mujer-esposa-madre de Unamuno «que no tiene otra novela que mi novela, ella, mi espejo de santa inconciencia divina, de eternidad» (p. 885), es la primera mujer de Tulio, y la segunda Elvira es la mujer aislada, que quiere su historia para vivirse, hacerse inmortal, «la que fue a buscar a mi lado emociones y hasta películas de cine» (como la escritora que visitó a don Miguel en Fuerteventura), que en boca de Julio Macedo estaba bien definidas:

-«Porque aquel bendito ángel de mi hogar fugitivo apetece el silencio y la oscuridad y buscaba el aislamiento y jamás soñó con su nombre resonara en la historia unido al mío». Y de la nueva Elvira dice: «todo su empeño fue conocer mi pasado cuando yo venía huyendo de él... Prueba que era tu cabeza, cabeza de libro, y no tu corazón el enamorado...» (pp. 783-84).

Pero es que esta Elvira ha enfermado de aislamiento y soledad, y «solo vive para su ficción, para su libro», «con él se pasea; con él se acuesta; con él duerme; con él sueña...». Con lo que ha terminado secándosele el seso y viviendo en un mundo de fantasía, en los entes de ficción son reales como lo eran para don Quijote... Por eso Elvira, la quijotesa, toma ahora, antes los ojos del autor del drama, un nuevo sentido. Su padre y Julio Macedo, como el cura y el barbero, tratan de curar la manía o la locura de Elvira, la locura de forjar seres reales con los sueños. Y así cuando Solórzano pone en duda que aquello que Tulio, es «historia verdadera o es fábula...», ella se indigna como don Quijote frente al Canónigo:

-«¡Sólo a ti se te ocurre dudar de ella; sólo a ti se te ocurre dudar de que sea historia verdadera una tan hermosa! ¡Malditos documentos!».

Y cuando el padre le recuerda que «Esas son cosas del teatro», de creación, ella afirma el derecho a la verdad que estas tienen.

-«Las cosas del teatro son las de más verdad, padre. ¿O crees que es más verdadero lo que hacen y dicen todos esos patanes que nos compadecen?».

Pero eso es que Montalbán al querer escapar de su destino, de su historia, o sea de la novela de su vida, ¿no había enfermado antes de una locura aún más tremenda? Y por eso, cuando se da cuenta que su segunda Elvira «se ha dejado tiranizar por él, luego de muerto por un fantasma, por un tipo de libro», Macedo lanza ese grito desesperado que nos da la medida de los entes reales de las narraciones y dramas de Unamuno, para reconocer su vencimiento, que, ahora, después de haber escrito *Cómo se hace una novela* es el grito vivo del propio don Miguel angustiado por verse vivir en la historia como personaje que se acaba, acabándose la novela.

-«¡Es tan extraño este mundo... y el otro! Los que parecemos de carne y hueso no somos sino entes de ficción, sombras, fantasmas, y éstos que andan por los cuadros y los libros y los que andamos por los escenarios del teatro de la historia somos los de verdad, los duraderos. Creí poder sacudirme del personaje y encontrar bajo de él, dentro de él, al hombre primitivo y original. No era sino apego animal a la vida, y una vaga esperanza. Pero ahora ..., ahora sí que sabré acabar con el personaje!» (p. 782).

Estas palabras lo mismo pudo haberlas dicho Montalbán-Macedo que Jugo-Unamuno; pues a la luz de las consideraciones que nuestro escritor hace sobre la novela de su propia vida, o de su doble, el ser de ficción Jugo de la Raza, cobra sentido pleno la tragedia de Tulio Montalbán, que quería escapar de su historia y que tenía que topar con la muerte en su locura de vivir fuera de ella, en la inmortalidad. Sería igual que aquel protagonista de «cómo se hace una novela», que se propondría el terrible problema de o acabar de leer una novela (para Tulio seguir la corriente de su historia, la que escribió su suegro Jaquetot y leía Elvira) que se había convertido en su vida y morir acabándola (como Tulio que murió a orillas del río sagrado de su patria) o renunciar a leerla y vivir, vivir, (o sea volver a su ser primitivo, a ser un hombre sin historia) y, por consiguiente morir también. «Una u otra muerte; en la historia o fuera de la historia»³¹. Como no pudo resistir el tremendo drama de este dilema, que llevado también al borde del espanto a Jugo de la Raza, se quitó el mismo la vida, para acabar con el personaje y con toda la historia, para caer dentro de ella definitivamente.

INTERPRETACIONES FINALES

Síntesis simbólica de los personajes

Resumiendo, para tratar de esclarecer lo tratado, aquí, sobre la génesis, el desarrollo y los problemas planteados, procuraremos sintetizar los resultados de nuestro acercamiento a esta interesante creación unamuniana.

En primer lugar debemos preguntarnos: ¿Hasta qué punto Unamuno fue capaz de comprender el ambiente y las circunstancias del aislamiento -motivo central del drama- en su primer contacto con Canarias? La ambientación de la casa solariega -que ya hemos sondeado- y el estudio del carácter de la familia Solórzano nos dan respuesta cabal a este interrogante. Si don Juan Manuel y su hija Elvira pueden ser implicados en este contexto isleño real, el personaje Julio Macedo, con su ansia frenética por aislarse, por retornar a sí mismo, ha salido de la más honda entraña de la agónica filosofía unamuniana.

Y es que el aislamiento real, y no soñado, es absorbente e impide llegar a la plenitud del ser; se repliega sobre sí mismo, hacia el pasado (como Solórzano, padre, que sólo vive en la historia y para la historia), o hacia dentro, y entonces se vive, no del pasado, sino de los «ex-futuros» (como la aislada Elvira, soñando con lo que pudo ser la historia), es decir de ficciones, de héroes o de grandezas imposibles. Ambas actitudes impiden que los seres lleguen a tener realidad plena y una existencia cumplida. Y es que esos seres vagan en la orilla letal de las playas, donde los antiguos colocaron el río del olvido. Viven de sueños, sueños-ficciones, de sombras de sueño, y no del sueño real de la vida perdurable.

Pero el drama todavía va más allá. Pues si tenemos en cuenta que la existencia real de cada uno es la que nos creemos de verdad, que es también el sueño de nuestra vida, ambas maneras de concebir el aislamiento y la realidad son legítimas. Así, del mismo modo que «La realidad en la vida de Don Quijote no fueron los molinos de viento, sino los gigantes»³², para la Solórzano -en su locura de aislamiento, que era su vida real- sólo existía Tulio, el héroe, el personaje, materia real de su vida, sustancia de la que estaban hechos sus sueños.

Lo paradójico en el drama, es que lo aparental para uno es realidad para otro, de tal modo que el conflicto puede definirse como lo neuménico de lo aparental como lo aparental de lo neuménico. Y así la isla (que Unamuno no nombra) aparecerá elevada categoría de símbolo del aislamiento del hombre o de su conflicto entre su sueño numénico con la apariencia fenoménica.

Al querer entrar Julio Macedo, el hombre nuevo, -a través de la «contrahistoria»- al querer convivir con el sueño de su amada Elvira, esta no le entiende, prefiere al otro ser, fijado o inventado por la historia de la novela, prefiere al sueño de su personaje, del que vive en la madera de sus sueños reales. ¿No son, pues, ambos personajes dos símbolos de la realidad, del conflicto personal de los dos entes que somos, uno tan verdadero como el otro? Uno, el que cree que somos, su prójimo, y el otro el que nosotros creemos o queremos ser, el real e íntimo nuestro.

Tulio Montalbán representa el penúltimo eslabón dramático del conflicto del ser, que tan largo tiempo venía escarbándole en el alma a Unamuno. Es el hombre que huyendo de convertirse en historia, en novela o leyenda de los demás, se pliega sobre sí mismo para renacer en su interior. Por eso la Isla también puede ser símbolo de ese mundo donde se ha de volver para encontrarse con el hombre primitivo o prenatal. Pero allí también se encuentra con el «personaje», con la «máscara» de los que viven en la novela de la historia, y el que

quiere salir de ella tiene que ser leyendo (viviendo) la última página, es decir muriendo. Y ese es el descubrimiento del último eslabón de la tragedia de Unamuno al enfrentarse, ya no con Angel, Fedra, Augusto, Agustín, Cosme, Damián o Tulio, sucesivos intentos de descifrar el misterio del ser verdadero, sino consigo mismo, Jugo de la Raza o Miguel de Unamuno, el personaje definitivo.

- 1 Vid. *Teatro Completo*, nota nº 23 de Manuel García Blanco sobre J. Fons y su entrevista con don Miguel, no publicada, pero conservada en pruebas en el archivo de Salamanca.
Este ensayo fue publicado por primera vez en la Revista «Occidente», volumen LXVIII, Lisboa, 1965.
- 2 Vid. mi Unamuno en Canarias, Ed. Universidad de La Laguna, 1964, p. 83 y ss.
- 3 Vid. op. cit. *Teatro Completo*, pp. 122-127.
- 4 Vid. art. Miguel de Unamuno, por Manuel Macías Casanova, Salamanca, 23-IX-1910
- 5 Vid. op. cit. *Teatro de Unamuno*, Ed. Aguilar, con la narración de Tulio Montalbán (pp. 1097-1122) y el drama Sombras de Sueño (pp. 727-791), por cuyos textos haremos las referencias.
- 6 Vid. Unamuno, Bosquejo de una filosofía, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1957, p. 114.
- 7 Vid. Tres novelas ejemplares y un prólogo, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1939, p. 16.
- 8 Vid. prólogo al Lino de los sueños de Alonso Quesada, Madrid, 1915, p. IX.
- 9 Vid. *Apéndices de mi Unamuno en Canarias*, p. 273.
- 10 Vid. *Ibidem*.
- 11 Vid. Miguel de Unamuno, Espasa Calpe, ed. 1950, p. 70.
- 12 Vid. El sol, 25-II-1930.
- 13 Vid. Cómo se hace una novela, Ed. Afrodiseo, Obs. Comps. Tm. X, p. 861.
- 14 Vid. op. cit., p. 86 y ss.
- 15 Publ. en La Mañana de Las Palmas, 20-VII-1910. Reproducido en Obs. Comp. tm X, p. 209 y ss. y en mi obs. p. 273 y ss.
- 16 Héroe semihistóricos del Poema de las Islas Afortunadas...de Antonio de Viana, 1604.
- 17 Vid. Ed. Espasa Calpe, Col. Austral, nº 70, ed. 1945
- 18 Vid. op. cit. Unamuno, p. 114
- 19 Vid. *Idem*. p. 131
- 20 Vid. Unamuno, Obras Completas, tm. X, p. 861
- 21 *Idem*, p. 862
- 22 Vid. Ed. Universidad de Salamanca, F. Fil. y Letras, tm. XVII, Salamanca, 1963
- 23 Vid. op. cit. especialmente el cap. VI. pp. 163 a 186
- 24 Vid. op. cit. Unamuno en Canarias, p. 178 y ss.
- 25 Vid. Ricardo Gullón, La novela personal de Don Miguel de Unamuno, en Rev. «La Torre», Universidad de Puerto Rico, nº 35-36, 1961, p. 93 y ss.
- 26 Vid. El Tribuno, de Las Palmas, 23-IV-1924, y O.C. tm. V. p. 542 y ss.
- 27 Vid. La Atlántida en «Caras y Caretas» de Buenos Aires, 7-VI-1924
- 28 Vid. Un estreno de Unamuno, en «El Sol», Madrid, 25-II-1930.
- 29 Vid. De Fuerteventura a París (1925), Prólogo.
- 30 Vid. op. cit. De Fuerteventura...Comentario al soneto XXVI
- 31 Vid. Obras Completas, tm. X, p. 887
- 32 Vid. op. cit. Tres novelas ejemplares..., p. 17
- 32