# THE PROBLEMATIC OF THE IDENTITY OF BEING IN TWO DRAMAS OF UNAMUNO: LA ESFINGE Y SOMBRAS DE SUEÑO

# LA PROBLEMÁTICA DE LA IDENTIDAD DEL SER EN DOS DRAMAS DE UNAMUNO: LA ESFINGE Y SOMBRAS DE SUEÑO



Maroua Briki[1]

**RESUMEN**
*La Esfinge* y *Sombras de sueño* abordan el problema de la identidad del ser y ofrecen aspectos sobresalientes de esta temática que aparece de las formas más variadas a lo largo de la producción entera de Unamuno. El objetivo del trabajo se basa en un análisis comparativo de *La esfinge* y *Sombras de sueño* para ver cómo los protagonistas de las dos obras viven esta lucha interna para confirmar su identidad personal y cuál es el resultado final de este enfrentamiento entre lo que hemos denominado el «ser-para-sí» y el «ser-para-los demás». En una primera parte, señalaremos algunas consideraciones esenciales sobre el teatro de Unamuno para enmarcar las obras en la concepción teórica que tiene el autor del género teatral. En la segunda parte, analizaremos el abismo entre el "ser-para-sí" y el "ser-para-los demás", encarnado en los protagonistas. Finalmente, analizaremos la resolución del conflicto dramático planteado por las dos protagonistas que, para salvarse, no hallan más salida que la muerte como única posibilidad reintegradora.
**Palabras clave**
Unamuno, *La Esfinge* (1898), *Sombras de sueño* (1926), análisis comparativo, conflicto dramático, identidad del ser.

**ABSTRACT**
*La Esfinge* and *Sombras de sueño* approach the problem of the identity of being and offer outstanding aspects of this theme that appears in the most varied forms throughout Unamuno's entire production. The objective of the work is based on a comparative analysis of The Sphinx and Dream Shadows to see how the protagonists of the two works live this internal struggle to confirm their personal identity and what is the final result of this confrontation between what we have called the "Be-for-itself" and "be-for-others". In a first part, we will point out some essential considerations about the theater of Unamuno to frame the works in the theoretical conception that the author of the theatrical genre has. In the second part, we will analyze the abyss between the "being-for-itself" and the "being-for-others", embodied in the protagonists. Finally, we will analyze the resolution of the dramatic conflict posed by the two protagonists who, to save themselves, they find no way out except death as the only possibility of reintegration.
**Keywords:**Unamuno, *La Esfinge* (1898), *Sombras de sueño* (1926), Comparative Analysis, Dramatic Conflict, Identity of Being, Resolution.

DOI: http://doi.org/10.5281/zenodo.7795743

[1] jouinim33@gmail.com

## INTRODUCCIÓN

De toda la producción literaria de Unamuno, su obra dramática es quizá la menos conocida, a pesar de constituir una prolongación y parte integrante de su pensamiento y de su visión del mundo que desarrolló en otros géneros literarios como el ensayo, la novela o la poesía. La dedicación de Unamuno al teatro no fue una actividad marginal ni esporádica en el conjunto de su obra, sino fruto de un esfuerzo persistente que dio un total de nueve dramas a lo largo de casi treinta años: *La esfinge* (1898)[2], *La venda* (1899), *El pasado que vuelve* (1910), *Fedra* (1910), *Soledad* (1921), *Raquel encadenada* (1922), *Sombras de sueño* (1926)[3], *El otro* (1926) y *El hermano Juan o el mundo es teatro* (1929); a los que hay que añadir dos sainetes *La princesa doña Lombarda* y *La difunta,* escritas ambas en 1909, y una versión de la *Medea* (1933) de Séneca.

Lo que nos interesa en este trabajo es llevar a cabo un análisis comparativo de *La esfinge* y *Sombras de sueño* para ver cómo los protagonistas de las dos obras viven esta lucha interna para confirmar su identidad personal y cuál es el resultado final de este enfrentamiento entre lo que hemos denominado el «ser-para-sí» y el «ser-para-los demás». En este trabajo intentaremos, a través de una metodología comparativa, analizar y valorar los elementos de paralelismo, correspondencia y diferencias significativas de la problemática de la personalidad humana planteada en estas dos obras. El procedimiento utilizado, a la hora de realizar la comparación, ha sido el de la confrontación directa de los textos para ver la posible evolución que ha tenido el tratamiento de esta temática entre estas dos obras dramáticas surgidas en muy diferente momento histórico.

La elección de estas dos obras obedece esencialmente a dos motivos: el primero, de orden metodológico, permite ver que las dos obras abordan más directamente el problema de la identidad del ser y ofrecen aspectos sobresalientes de la temática que nos ocupa; el segundo, de orden externo a las dos obras, nos subraya la importancia que adquiere el problema de la personalidad para Unamuno, ya que el autor, con un intervalo de casi veintiocho años que median entre *La Esfinge* y *Sombras de sueño*, vuelve a plantear la misma problemática; la primera y la penúltima de sus obras dramáticas, como se verá más adelante, reiteran el mismo conflicto. La comparación nos permitirá apreciar la posible permanencia en el tiempo de esta problemática y su transferencia de una obra a otra.

## 1. EL TEATRO DE UNAMUNO Y EL TEMA DE LA PERSONALIDAD

Antes de entrar en el análisis propiamente dicho de la temática que nos ocupa, conviene señalar algunas consideraciones esenciales sobre el teatro de Unamuno para

[2] Citamos por la siguiente edición: *La Esfinge. La venda. Fedra*, Edición literaria José Paulino, Madrid, Castalia, 1987.
[3] Citamos por la siguiente edición: *Sombras de sueño. Soledad*, Introducción José Paulino, Orientaciones para el montaje José L. Alonso de Santos, Madrid, Biblioteca Breve, 1998.

enmarcar las obras en la concepción teórica que tiene el autor del género teatral. El ideal dramático de nuestro autor ofrece una faceta esencial, lo que él llama *desnudez trágica* que explica en el exordio de su tragedia *Fedra* (1910) diciendo "llamo desnudo en la tragedia o desnudez trágica al efecto que se obtiene presentando la tragedia en toda su augusta y solemne majestad. Libre primero de todos los perifollos de la ornamentación escénica" (*La Esfinge. La venda. Fedra*, 186), es decir, como afirma nuestro autor en un artículo anterior, "un teatro sencillo, lo más sencillo posible, desnudo, sobrio, en que lo que se ve ayude y sirva a lo que se oye, pero no lo desfigure ni oscurezca" (Unamuno, 1913). En esa desnudez[4], se cumple un fenómeno de reducción estética y de supresión de los elementos materiales que integran la obra dramática, es decir, Unamuno elimina todos los elementos escénicos que puedan convertir el texto escrito en un texto representado, en espectáculo. La desnudez trágica viene dada por los siguientes puntos:

- La supresión de lo que Unamuno llama «perifollos de la ornamentación escénica», es decir, prescinde de la escenografía eliminando todas las acotaciones que se refieren al decorado, indumentaria y cualquier otro tipo de efecto escénico.

- La reducción de los personajes al mínimo, perdiendo toda autonomía. Los personajes dejan de reflejarse a sí mismos para convertirse en portavoces del propio autor, ideas abstractas encarnadas en personajes.

- La supresión de todo rodeo oratorio en el diálogo que se hace demasiado intelectual. Para Unamuno, tal como señala Jesús Lasagabaster (1988, pg. 135), "la palabra es la forma necesaria de la existencia del pensar, del existir mismo [...] la palabra es acontecimiento, es representación, es, en definitiva, teatro".

Este ideal de desnudez convierte al teatro de Unamuno en un teatro esquemático y simbólico conceptual porque no cumple con las operaciones de convertir el texto en pieza teatral. Le interesa más el contenido que la forma; el texto prevalece sobre la representación y el espectáculo, lo que llevó al fracaso comercial del teatro unamuniano por ser extraño y problemático para el gusto de un público no acostumbrado a ver obras teatrales de orden metafísico. Fernando Lázaro (1956, pg. 7) afirma al respecto que "compone Unamuno dramas esqueléticos, puras líneas que definen y desarrollan el problema, sin que jamás se preocupe de vestirlos de carne para hacerlos familiares al espectador, para captar su confianza, para darles, en suma, verosimilitud existencial". El propio autor era consciente de hacer un teatro distinto, renovador, por ello llamó a sus obras «drumas» en vez de dramas, del mismo modo que llamó a sus obras narrativas «nivolas» en vez de novelas. Gómez Corredera (2006,

[4] El término "desnudez" no es nuevo en el panorama de la literatura española, ya que lo había utilizado antes Gustavo Adolfo Bécquer y, contemporáneamente a Unamuno, lo utilizó Juan Ramón Jiménez para caracterizar a su tercera etapa poética. Véanse R. P. Sebold (1998) y A. Sotelo Vázquez (1991).

pg. 24) afirma que Unamuno eligió "escribir un teatro experimental en el que la palabra ocupa el lugar primordial, único medio, según él, para mostrar el inconsciente, las pasiones y tormentos de los hombres sin máscaras, desnudando el alma humana de sus vestidos de apariencias y presentando la mente como escenario de todos los conflictos".

Debido a todo esto, el teatro de Unamuno no logró captar la atención del público, pues según David G. Robertson (1982, pg. 178-179) esto se debe a dos causas principales. "En primer lugar, su contenido ideológico tendría poco interés para el típico aficionado al teatro de aquella época. En segundo lugar, los problemas técnicos de su teatro [...] y la falta de moderación por otra, la tensión muchas veces excesivamente prolongada y los constantes desvíos filosóficos del autor exigían demasiado de los autores y empresarios, quienes nunca estaban bien dispuestos a arriesgarse con innovaciones poco lucrativas".

En cuanto a su temática, el teatro de Unamuno no hace más que reproducir las preocupaciones que conforman el resto de su obra, o sea, el ansia de inmortalidad, la contraposición tiempo-realidad, el conflicto entre la realidad y la ilusión, la lucha agónica entre la razón y la fe, y el enigma de la personalidad del ser humano, además de otras temáticas relacionadas. Así, González Palencia (2002, pg. 495) señala al respecto que algunas de estas preocupaciones "habían quedado fijadas en las páginas de ciertas nivolas —por ejemplo, en *Niebla* (1914) —, donde había trazado las coordenadas de una existencia transida por el absurdo, o, en *Abel Sánchez* (1917), en la que la envidia se erigía en protagonista con correlatos bíblicos. Otros objetos de reflexión, como el intento de resolución del misterio de la maternidad virginal —en *La tía Tula* (1911) — o la muerte de Dios, punto de arranque de todo su pensamiento en *San Manuel Bueno, mártir* (1930)-, tardarían algunos dos en tomar cuerpo".

Tal como señala del Prado Escobar (1958, pg. 85) "la oposición entre el ser real y el personaje, el problema de la personalidad, en una palabra, aparece de las formas más variadas a lo largo de la producción entera de Unamuno". Esta última temática, sin embrago, dispersa a lo largo y a lo ancho de toda su obra, cobra un valor importante en el conjunto de los dramas del autor. En su teatro, Unamuno espera acercarse al estrato más sustancial de la realidad humana, el «hondón del alma», el hombre existente, el hombre de carne y hueso. Aspira a presenciar el proceso interior dialéctico y polémico del vivir humano, no en sus manifestaciones superficiales, sino poniendo al descubierto la desesperación de los personajes que luchan por forjarse su existencia, por ser plenamente. En este aspecto es de destacar que "en el teatro de Unamuno hay muy interesantes anticipaciones de tendencias, que más tarde van a aparecer en el teatro europeo y norteamericano. Con sus ideas filosóficas se adelantó a dramaturgos tales como Sartre, Camus y su existencialismo lego, y a Gabriel Marcel y su versión de existencialismo cristiano. Unamuno, al igual que ellos, solo que más temprano, intentó

examinar con su teatro, cómo su teoría filosófica funciona en la vida" (Aszyk, 1989, pg. 137).

El existencialismo, la corriente de pensamiento que con más honda raigambre se haya asentado en el siglo XX, es una filosofía centrada casi exclusivamente en el hombre. Antiseri y Reale (2010: 217) señalan que "el existencialismo, o filosofía de la existencia, centra su atención en el *hombre finito*, «arrojado al mundo», inmerso y desgarrado por situaciones problemáticas o absurdas. Los existencialistas quieren hablar del hombre concreto, del hombre en la singularidad de su existencia. De hecho, *existencia* es el modo propio de ser el hombre". Los antecedentes del pensamiento existencialista están en el idealismo alemán y en las posiciones influidas por él (Heidegger, Nietzsche, Hegel, Jaspers, etc.). Sin embargo, generalmente se cita a Kierkegaard como el precursor, y entre sus características se suele hablar de "un marcado interés por el ser del hombre singular, histórico, entregado a su peculiar existir, a su ser y hacer. Este hombre concreto, y no el *ego* abstracto del racionalismo y de los sistemas idealistas, debe constituir el punto de partida y también la meta de toda pesquisición filosófica" (, Astrada, 1949, pg. 351).

Precisamente, Unamuno encuentra en Kierkegaard no solo fuente de inspiración, sino un pensador que sufre y siente inquietudes similares a las suyas. Para Lago Bornstein (1986, pg. 61) "el concepto de existencia, de lo que es existir y ser existente, es uno de los temas centrales en los dos autores, de ahí que para muchos críticos Kierkegaard y Unamuno sean pensadores preexistencialistas. Para ambos la existencia es el hecho último, el hecho irreductible a sistematización y formalización alguna, y no racionalizable".

Para Unamuno el teatro es el medio y el género por excelencia para desvelar el interior, de desnudar el alma. Iris María Zavala (1963, pg. 157-158) apunta que "Unamuno tiene un concepto teatral de la vida. Cree que la persona es esencialmente representación. Por esta concepción teatral de la vida insistió en escribir dramas, porque el teatro es el arte por excelencia para la revelación de la persona". Quiere indagar y averiguar el secreto de nuestra más recóndita identidad, resolver el problema de nuestra verdadera personalidad. Para Unamuno lo que importa es «la realidad íntima», el drama que transcurre en el interior de los personajes. De ahí el teatro de Unamuno se conoció bajo la denominación del "teatro de conciencia", tal y como lo denominó Iris María Zavala (1963), porque la conciencia es el espacio elemental donde se escenifica el antagonismo y la pugna entre el yo histórico y el yo intrahistórico, es decir, la lucha entre el "ser-para-sí" y el "ser para los demás".

Lo fundamental en las problemáticas que plantea Unamuno en su obra dramática es saber cuál es la realidad que constituye un individuo: el yo interior o el yo exterior, en otras palabras, se trata de saber cuál de estos dos «yoes» es el más real y quién es cada uno de nosotros: el que creo que soy yo o lo que los demás creen que soy; o sea

¿la identidad del hombre es el "ser-para-sí" o el "ser-para-los demás"?. Procurar encontrar una respuesta constituye una lucha que libran en el interior de la conciencia esos diferentes "yoes" que somos cada uno de nosotros, y por supuestos los protagonistas de las obras que nos ocupan, una lucha entre el yo externo que perciben los demás y el yo íntimo de cada uno, la dualidad escindida entre el ser y el parecer. Por consiguiente, podemos afirmar, con Carpio (1980, pg. 123), que, "el tema que le preocupa es, pues, el hombre individual, concreto, no la "naturaleza humana"; y en este sentido se encuentra Unamuno en el campo de problemas de lo que luego se llamaría "filosofía de la existencia". Porque de lo que se trata es justamente del hombre concreto con toda su riqueza de caracteres y posibilidades del "existente" a la manera de Kierkegaard". El tema de la personalidad en Unamuno tiene tal entidad que será el tema de cuatro de sus obras de teatro: *La esfinge*, *Soledad*, *Sombras de sueño* y *El otro*. La diferencia entre ellas radica en la diferente dramatización como se verá, a continuación, en las dos obras que nos ocupan.

## 2. EL CONFLICTO DRAMÁTICO DE LAS DOS OBRAS: EL "SER" Y EL "PARECER":

Notamos al principio que los dos dramas objeto de este estudio escenifican, de modo distinto, experiencias personales; pues ambas están en estrecha relación con dos crisis muy significativas en la vida de Miguel de Unamuno: *La Esfinge* con la crisis religiosa de 1897 y *Sombras de sueño* con la experiencia del destierro y del exilio en Canarias (1924-1930). Vemos que se trata de dos jefes políticos que renuncian a sus causas revolucionarias para plantearse la problemática del ser y de la personalidad. En ambas obras, Ángel y Julio plantean la misma lucha o más bien el mismo conflicto: la división interior y la realización del propio ser.

En *La Esfinge*, Ángel, jefe revolucionario había sido empujado a la política por su mujer Eufemia, ávida de gloria. Súbitamente se retira, renuncia a la lucha porque se da cuenta que está desempeñando un papel en el proceso de la historia más que representar su auténtica personalidad; ve que es un «yo histórico» más que un «yo intrahistórico». Abandonado por sus compañeros y por su decepcionada mujer, Ángel se refugia en casa de su último fiel amigo Felipe. Los revolucionarios se reúnen delante de la casa de su amigo; acusan a Ángel de traidor: ha abandonado la lucha, hay que castigarle. Ángel sale para pronunciar un discurso ante los congregados, nota, otra vez, que está desempeñando un papel impuesto a él por la sociedad, pero no el de un jefe, sino esta vez el de traidor. Mientras les habla, un disparo le hiere gravemente y acaba muriendo entre los brazos de Eufemia.

En *Sombras de sueño*[5], Don Juan Manuel Solórzano y su hija Elvira viven en una isla completamente aislados del resto del mundo. Ésta, soltera y sin perspectivas de casarse, se enamora del protagonista de un libro, Tulio Montalbán, libertador de una pequeña república americana, quién, después de morir su joven esposa, llamada también Elvira, se lanza a salvar la patria; después de conseguirlo, acaba ahogado en un río. Un día llega a la isla un tal Julio Macedo, se enamora de Elvira y se presenta a ella como un náufrago sin pasado. El padre piensa que Tulio Montalbán y Julio Macedo son la misma persona. Elvira se propone desvelar la verdad y Macedo confiesa haber matado a Tulio porque iba a convertirse en tirano. Elvira le rechaza por haber matado a su héroe; Julio se suicida en el umbral de la casa, pero antes explica que él es Tulio Montalbán, cambió de nombre para huir del mito literario y del personaje legendario impuestos a él por la sociedad. Quiere renunciar a esta vida artificial y volver a ser persona.

Lo que plantea Unamuno en ambas obras es el problema del ser frente a sí mismo, el individuo que busca un camino para realizar su personalidad, para confirmarse como hombre. Los dos protagonistas oponen sus vidas pasadas frente a su presente porque en esta elección reside su verdadera existencia. Lo que se plantea a Ángel y a Julio es su situación conflictiva de persona / personaje y su perfil de realidad / ficción. Julio de *Sombras de sueño*, convertido en una figura que pertenece a la historia, desempeña el papel de libertador que le había sido impuesto por el mundo exterior. Ángel de *La esfinge* se retira del escenario político después de haber sido empujado a ello por su mujer Eufemia. Él también se encuentra desempeñando un papel y actuando en el mundo según las presiones impuestas a él desde fuera. De este modo, Ángel y Julio, de sujeto, se transforman en objeto; y es esta transformación la que hace que recobren un sentimiento interior, una crisis que les echa en un camino de búsqueda y de indagación de su propio ser. Esta conciencia desencadena en ambos personajes una división interior y, por tanto, una lucha y conflicto internos: ser persona o personaje. A este propósito afirma José Paulino (1987, pg. 22) que los dramas de Unamuno "son dramas de crisis personales o pasionales, porque ser persona es equivalente de contradicción y de crisis".

Queda claro que, para los dos protagonistas, ser personaje es vivir en la historia y aceptar el papel de jefes revolucionarios que los demás quieren que ambos desempeñen; ser personaje es, al fin y al cabo, ser propiedad de los demás, de la sociedad. Ser persona es, para ellos, renunciar a esta vida que ellos consideran falsa y ficticia, y, por tanto, ser persona es vivir la tranquilidad y el sosiego como cualquier otro individuo normal y corriente. Dice Ángel en un monólogo:

[5] En su origen *Sombras de sueño* es una adaptación de una novela de Unamuno titulada *Tulio Montalbán y Julio Macedo,* publicada en Madrid en el número 260 de la *Novela Corta*, el 11 de diciembre de 1927. Véase al respecto S. de la Nuez Caballero (1981).

> Renunciaré de una vez para siempre a esa vida que se me convierte en muerte. Daré un adiós definitivo al mundo, quemando mis naves. ¡La renuncia! [...] Una renuncia irrevocable; un acto, un verdadero acto, como dicen ellos; algo que me incapacite para volver a la vida pública, donde se tolera todo menos la confesión de culpas... *(La Esfinge*, Acto I, esc. 11, pg. 110).

Por su parte, declara Julio «Sí, aquí, yo y para siempre. Vine con terribles propósitos de enterrarme en vida, pero... ¡Ahora quiero vivir! Quiero saber qué es eso que llaman vida y de que otros gozan...» (*Sombras de sueño*, Acto, II, esc. 2, pg. 57). Del Prado Escobar (1958, pg. 18) señala que "la esencia del ser humano es, precisamente, el existir y mejor aún, el querer existir siempre. El hombre exige continuamente ser él mismo, vivir siempre y este anhelo es lo que reitera, lo que dice en todos los tonos Unamuno a lo largo de su dramaturgia".

Los protagonistas oponen dos formas de vida, la del héroe, la del personaje público, y la del no héroe, la del individuo particular; de ahí, el problema de identidad supone una elección entre estas dos formas de vida, que, a su vez, sugiere un desdoblamiento del yo: el yo histórico frente al yo fuera de la historia, el sujeto frente al objeto. Para Unamuno (1983, pg. 57), el hombre es "el hombre de carne y hueso, el que nace, sufre y muere –sobre todo muere –, el que come y bebe y juega y duerme y piensa y quiere, el hombre que se ve y a quien se oye, el humano, el verdadero humano", haciéndose personalidad y no personaje histórico como Ángel, o personaje ficticio como Julio:

> Macedo. -Siempre hay mal en enamorarse de un ente de ficción, de un fantasma...
> Elvira. - ¿Ente de ficción, fantasma? ¿Es que no fue real Tulio Montalbán?
> Macedo. -No sé, pero creo que no es real ningún tipo que ande en libro, sea de historia o de novela...
> Elvira. - ¿Ninguno?
> Macedo. - ¡Ninguno! Sólo son reales los hombres de carne y hueso y sangre *(Sombras de sueño*, Acto, III, esc. 5, pg. 70).

El hombre que nos describe Unamuno, pues, es el que tiene conciencia de que existe, de que vive[6]. El ser humano, la persona humana, este hombre de carne y hueso, constituye, pues, la preocupación filosófica de nuestro autor, tal como subraya el propio

[6] En esta misma línea J. R. Ramírez (2013, pg. 53) afirma que "El hombre que le preocupa a Unamuno, no es el «yo» puro de ciertos idealismos, que diluye la personalidad e individualidad de nuestros «yos» particulares en un mar infinito de una única conciencia. Tampoco el objeto de la filosofía es el yo único y absoluto que niega y destruye todos los otros yos. El hombre que le interesa a este filósofo vasco es el «yo concreto y personal», considerado en toda su complejidad y dinamismo. El yo existente que realiza las actividades fundamentales y esenciales del existir humano: nacer, sufrir, pensar, querer y que también es sujeto de operaciones menores, como: comer, beber, jugar, dormir, hablar, ir y venir; en último término, lo que le interesa a Unamuno es el hombre en su trayectoria de finitud".

Unamuno (1983, pg. 58) "el nuestro es otro, el de carne y hueso; yo, tú, lector mío; aquel otro de más allá, cuantos pesamos sobre la tierra. Y este hombre de carne y hueso es el sujeto y el supremo objeto a la vez de toda filosofía, quiéranlo o no ciertos sedicentes filósofos".

Desde esta perspectiva, el conflicto dramático encarnado en los dos protagonistas cobra un valor existencial[7]. La elección entre dos formas de vida a la que hemos hecho referencia arriba implica cierto grado de libertad y conlleva compromiso y responsabilidad; pues el individuo tiene que asumir el riesgo y responsabilidad de su propia elección donde quiera que le lleve. Ángel y Julio se enfrentan con dos facetas de individualidad: Ángel se encuentra frente a su imagen histórica y Julio choca con su imagen literaria. La conciencia y el deseo de acabar con sus respectivas imágenes, consideradas por ellos ficticias, asignan a ambos personajes y ambas obras un sentido existencial dramático. En un momento de conciencia de la falsedad de la vida que llevan, Ángel y Julio se dan cuenta que esta misma vida se había convertido en literatura y ellos en entes de ficción. Así dice Ángel a su amigo Felipe:

> No hago más representar un papel, Felipe, me paso la vida contemplándome hecho teatro de mí mismo (*La Esfinge*, Acto I, esc. 6, pg. 101).

Ya hemos aludido en el primer apartado a la concepción teatral que tiene Unamuno de la vida, pero aquí cabe añadir tal como indica José Paulino (1987, pg. 16) que la teatralización de la vida es efecto de "la conversión del yo en personaje o la conciencia refleja de su vivir como representar".

Ángel se encuentra representando un papel impuesto a él por la sociedad, un papel que le priva de gozar de su propia existencia. Del mismo modo, Julio se da cuenta que novela y vida acaban identificándose en su gran figura de libertador de su patria. Ambos están metidos en la acción revolucionaria y política de sus respectivos países, y al meterse en esta noble causa van transformándose en personajes de la historia renunciando así a una parte de sí mismos. Ángel comprende que el papel de jefe revolucionario que ha aceptado desempeñar desde el principio va adquiriendo una realidad independiente que, a su vez, va aniquilando y borrando la realidad de la persona, la de Ángel el hombre. Julio también se convierte en figura y propiedad de la sociedad; lo que actúa en él no es la persona, no es el individuo, sino el personaje legendario del libertador. En un diálogo con Eufemia, adopta una posición para confirmarse:

> Eufemia. ¡Renunciar de esa manera a tu porvenir...!

[7] Véanse al respecto M. A. Salmerón Jiménez (1998, pg. 105-120) y Juan Vayá Menéndez (1996, pg. 287-298).

> Ángel. ¡No, a mí pasado, para conquistar nuestro porvenir! (*La Esfinge*, Acto II, esc. 2, pg. 116).

Ángel renuncia al pasado en que se ha visto convertido en personaje y la elección de este camino corresponde a su propia voluntad y a sus aspiraciones. Julio también renuncia al pasado glorioso del libertador cuando se dirige a Elvira diciendo:

> Para mí es como hubiéramos nacido ahora y sin historia, el pasado no cuenta. No tengo pasado, ahora no quiero sino tener porvenir (*Sombras de sueño*, Acto, II, esc. 2, pg. 58).

Ya hemos aludido arriba que Unamuno parte de una concepción existencialista de la personalidad que se desarrolla y se crea constantemente, pues "la elección en sí misma está llena de tragedia, elegir algo es renunciar a todo lo demás; en cada momento elijo yo mi ser, y simultáneamente renuncio a muchos yos" (Ramírez Valencia, 2013, pg. 64).

Ángel y Julio renuncian al pasado porque quieren volver a empezar y la oposición que entablan entre pasado y futuro no es más que una oposición entre dos seres, el real y el ficticio. Para ellos el pasado es todo el proceso histórico en que se encuentran claustrados; y vivir como seres reales fuera de la historia es negar toda relación y todo recuerdo que enlazan el pasado al futuro. Cada uno tiene un motivo, pero los dos un mismo fondo: abandonar a aquél que se está convirtiendo en alguien que no desean ser. Sin embargo, la acción de Julio al matar en sí al héroe legendario es mucho más consciente que la acción de Ángel al renunciar simplemente a la vida con la que se había comprometido. Así, Julio, al confesar a Elvira haber matado a Montalbán cerca del río más sagrado de su patria, se sitúa fuera de la historia, ya que este río simboliza el fluir de la historia en cuyos manantiales pone fin a la vida del libertador para no seguir delante:

> Yo maté, sí, a Tulio Montalbán, o al menos creí dejarle muerto; pero fue cara a cara, noblemente, a orillas de uno de los ríos sagrados de la Patria, en una noche de luna llena... (*Sombras de sueño*, Acto, III, esc. 5, pg. 72).

En las dos obras, aparecen dos signos que simbolizan la dualidad a la que están enfrentados los dos protagonistas. Ángel, ante el espejo[8] y en un momento de conciencia en que se ve desdoblado en un ser que no corresponde a su auténtica personalidad, exclama «¿Sombra?... ¡No!... ¡No!... ¡Vivo!... ¡Vivo!» *(La Esfinge*, Acto I, esc. 13, pg. 113). En una escena semejante, Julio, cuando se queda un momento contemplando el libro de la historia de Tulio Montalbán (Acto, VI, esc. 2: 78), se ve

[8] J. Paulino (1998, pg. 29) señala que la presencia del espejo en el acto I nos indica que "tiene como rasgo central el enfrentamiento del personaje consigo mismo".

desdoblando ante el libro de su vida pasada y la biografía del personaje que fue; pues, al pretender escapar del personaje histórico, “se encuentra de nuevo frente a este "otro" que tiene ya existencia propia por el libro” (Paulino, 1998, pg. 22).

Los dos objetos, el espejo y el libro, no son de índole funcional pues, tal como señala José Paulino (1987, pg. 29) al hablar de las acotaciones en la obra dramática de Unamuno, de algún modo “concentran escénica y visualmente el núcleo del conflicto o su aspecto esencial en la situación de cada momento, de forma que intervienen en la acción de modo representativo y no meramente funcional”; revelan a los dos protagonistas una realidad absurda: lo ficticio de su existencia. Granja Pascual (1989, pg. 494) afirma a este propósito que “al producirse este desdoblamiento, se da lugar a un hecho que va a formar parte del determinante de la personalidad del ente dramático unamuniano. Es la pérdida de la seguridad de la propia identidad personal algo que hace dudar al personaje si es sombra o existe realmente. En este desdoblamiento ante sí mismo, el personaje unamuniano tiene la posibilidad de compararse a los distintos yos que le conforman”. La dualidad de personajes, el "uno" y el "otro", aparece claramente marcada ante estos objetos, pues los protagonistas se dan cuenta que no son más que reflejo de su propia existencia, solo existen en función de lo que los demás exigen de ellos. El hombre se desconoce, en realidad, tal como es y cuando llega a conocerse muere una parte de su yo, porque se ve diferente de lo que quería ser y deja de ser yo. Su conflicto es la lucha entre el yo externo que perciben los demás y el yo íntimo de cada uno, la lucha de la dualidad escindida entre el ser y el parecer. Como se verá a continuación, su proceso concluye con una integración deceptiva, no lograda, en la que la muerte es la única posibilidad reintegradora.

## 3. LA MUERTE DE LOS PROTAGONISTAS: RESOLUCIÓN DE UN CONFLICTO

El esquema estructural de una obra dramática se concibe como un proceso, desde una carencia o falta inicial, hacia una integración o equilibrio final con restauración de la falta o carencia. Si adoptamos este esquema a las obras objeto de nuestro estudio, vemos que la falta inicial viene dada por una carencia de índole personal; el tema de la personalidad es el motivo y el motor del conflicto planteado, que aparece en forma de antagonismo entre el «ser-para-sí» y el «ser-para-los demás». Los protagonistas, carentes y conflictivos, buscan una reintegración, buscan restablecer el equilibrio inicial, quieren dejar al hombre al que no quieren parecerse.

La eternidad que iban buscando Ángel y Julio en su primera andadura de jefes revolucionarios contribuye en cierta medida a su división interior. Esta búsqueda opone la experiencia de los protagonistas a la ficción, la realidad a su propio deseo y el pasado al presente. Lo que hacen es oponer la vida agitada de jefes revolucionarios a una existencia tranquila y sin problemas; el primero empieza a vivirla nada más llegar a casa de su amigo Felipe y Julio la vive al desembarcar en la isla, un hombre sin historia y antes de que Elvira le rechace, cuando confiesa haber matado a Tulio Montalbán. El encuentro de Julio con Elvira Solórzano produce en él la sensación de recobrar el amor

de su mujer fallecida que se llamaba también Elvira, la que se enamoró de él por ser persona y no personaje. Ángel abandonó su casa porque su mujer Eufemia le arrastraba a una vida que no deseaba.

El amor de Eufemia es un amor a la gloria que solo es realizable a través de la actitud política de su marido. Elvira Solórzano es también ávida de gloria y su amor al héroe de la biografía es un pretexto para escribir su nombre al lado del nombre de Tulio Montalbán. José Paulino (1987, pg. 48) señala que, para Unamuno, "la mujer presenta ese doble aspecto de instigadora del hombre para la gloria [...] o de profunda instancia materna acogedora y salvadora de la desintegración". Eufemia y Elvira, en cierta medida, contribuyen a la destrucción de Ángel y Macedo en el momento en que hubieran podido constituir para ellos una salvación mediante el amor. De hecho, siempre es la mujer[9] la que representa para Unamuno el alivio del dolor, o incluso un mundo más allá del dolor, un mundo de amparo. Así de dirige Ángel a Eufemia:

> Ángel. (...) Ven, ven y cúrame..., no me tengas miedo... Vámonos de aquí al campo, a la soledad, y ahí me mimarás como a un niño, a ver si logras devolverme la infancia..." (*La Esfinge*, Acto I, esc. 13, pg. 118).

Con palabras parecidas se dirige también Julio a Elvira:

> Julio. (...) Vine acá, a esta isla buscando la muerte o algo peor que ella; te conocí, sentíme resucitar a nueva vida, a una vida de santo aislamiento; soñé en un hogar que hubiese de ser, te lo repito como un claustro materno – «y bendito el fruto de tu vientre...» –, cerrado al mundo (*Sombras de sueño*, Acto, III, esc. 5, pg. 72-73).

Sin embargo, los protagonistas no encuentran en sus respectivas mujeres el amor que podría confirmarles como hombres, un amor que implica para ellos una vuelta a su esencia humana. Frayle Delgado (1996, pg. 89) señala a este respecto que en la obra de Unamuno "la vida está siempre en relación con la muerte, y la muerte debe ser superada por la vida. El amor genera la vida y hay una lucha titánica entre Eros y Tánatos, o mejor de Tánatos contra Eros, cuya síntesis es una existencia en agonía".

Ángel y Julio creen encontrar su propia salvación en una vuelta a la infancia y su inocencia que constituyen verdaderos refugios de defensa; para llegar a ella, Unamuno utilizará, según su propia denominación, la técnica del «arredrotiempo». En *Cómo se*

[9] En la concepción unamuniana de la mujer, esposa y madre convergen en una sola figura. De modo que la mujer es sobre todo madre, solo como tal ama. En *El sentimiento trágico de la vida*, op. cit., p. 184, Unamuno (1983, pg. 184) señala que "el amor de la mujer, sobre todo, decía que es siempre en el fondo compasivo, es maternal. La mujer se rinde al amante porque le siente sufrir con el deseo. Isabel compadeció a Lorenzo, Julieta a Romeo, Francisca a Pablo. La mujer parece decir «¡Ven pobrecito, y no sufras tanto por mi causa!». Y por eso es su amor más amoroso y más puro que el del hombre y más valiente y más largo". Véanse al respecto B. Pacheco (2004) y A. Sandoval Ullán (2004).

*hace una novela* (2005, pg. 215), Unamuno utiliza los conceptos *arredrotiempo* y desnacer y dice: "Y he aquí porque cuando me pongo a soñar en una experiencia mística a contratiempo, o mejor a arredrotiempo, le llamo al morir desnacer, y la muerte es otro parto". En su drama *El otro* (1992, pg. 62-63), estos dos términos quedan explicados intensamente en boca del personaje Otro (Cosme) al describir a su hermano gemelo entrando en la habitación y verse reflejado en él:

> Me vi entrar como si me hubiera despedido de un espejo y me vi sentarme ahí, donde tú estás… No te palpes, no; no estás soñando…, eres tú, tú mismo… Me vi entrar, y el otro… yo… se puso como estoy, como estás… y se me quedó mirando a los ojos y mirándose en mis ojos. Y entonces sentí que se me derretía la conciencia, el alma; que empezaba a vivir, o mejor a desvivir, hacia atrás, retro-tiempo, como una película que se haga correr al revés… Empecé a vivir hacia atrás, hacia el pasado, a reculones, arredrándome… Y desfiló mi vida y volvía a tener veinte años, y diez, y cinco, y me hice niño, ¡niño!, y cuando sentía en mis santos labios infantiles el gusto de la santa leche materna…, desnací…, me morí… Me morí al llegar a cuando nací, a cuando nacimos…

Este gran trance entre la vida infantil y la del adulto es el que hizo que cada uno de los dos protagonistas descubriera que ya no correspondía sí mismo. Para ellos vivir en una sociedad es aceptar el papel que quiere que desempeñemos, y en este papel se nos crean preocupaciones que nunca conocemos en nuestra infancia en la que no hay conflictos y en la que uno es fiel a sí mismo y no conoce el desgarramiento ni la división interiores de la personalidad. Este afán de volver a empezar, de volver a la infancia[10] lo exponen los dos protagonistas en varias ocasiones. Así, Ángel declara directamente su problema a Eufemia:

> Si volviese a nacer…, si volviese a nacer… ¡La vida, me mata, me mata la vida!... Si volviese a nacer..., si volviese a nacer... si fuese otro... (*La Esfinge*, Acto I, esc. 13, pg. 135).

[10] Gody Gallardo (1999) escribe al respecto que la infancia adquiere una presencia permanente en la obra unamuniana, prácticamente de comienzo a fin. Véanse algunas situaciones relacionadas con ella: es para él "un largo día que no tuvo mañana" (*Andanzas y visiones españolas*) y posee por ello una condición intemporal" mi dulce pasado ¿No eres acaso toda la eternidad de mi porvenir?", (*El dulce pasado*) a la vez que "en nuestra niñez, al no saber que se muere, fuimos inmortales", (*El hermano Juan*) o al hablar de una infancia auténtica, dice que quien "ha sido de verdad niño lo será siempre y sus canas, cuando envejezca, tendrán blancura de niñez" (*Paz en la guerra*) o al plantear el fin de esta etapa: "cuando el niño descubre la muerte; que uno se muere"(*El día de la infancia*) o el intento de volver a vivir lo transcurrido en sentido inverso: al contemplar un crepúsculo en la llanura castellana, su imaginación lo lleva figurativamente: "a vivir hacia atrás, revertiendo el curso del tiempo para recorrer en sentido inverso al transcurrido la senda de mi vida, hasta *desnacerme* tras nueva infancia" (*Fantasía crepuscular*)».

Del mismo modo se expresa Julio hablando a Elvira:

> Elvira. ¿Es que le gustaría volver a la niñez?
> (…)
> Macedo. Sí me gustaría volver al seno materno, a su oscuridad y su silencio y su quietud…
> Elvira. ¡Diga, pues, que a la muerte!
> Macedo. No, a la muerte, no; eso no es la muerte. Me gustaría "des-nacer", no morir (*Sombras de sueño*, Acto, II, esc. 2, pg. 59).

Para lograr la vuelta a la infancia, los protagonistas se proponen hacer de sus mujeres, sus respectivas madres. Sin embargo, como lo hemos indicado arriba, al no encontrar los protagonistas en sus respectivas mujeres el amor que podría confirmarles como hombres, se dan cuenta que el deseo de volver a la niñez se identifica en ambos con la muerte. Para ellos la vida del personaje implica una vida de muerte o una muerte en vida. Así, volver a nacer para Ángel es la auténtica vida y «desnacer» para Julio es vivir como desea él, un individuo sin historia. El hecho de volver a nacer o «desnacer» implica un proceso de regreso a su esencia humana y este proceso se realizará en el instante de la muerte. Ángel y Julio se dan cuenta que este proceso es inevitable y volver a la infancia es un deseo imposible de satisfacer. Dice Ángel a su amigo Felipe:

> Yo no soy nadie. Voy a anularme del todo, a perderme en la muchedumbre. Renunciaré a mí mismo es como encontrándome al cabo, hallaré esa paz que no consigo" (*La Esfinge*, Acto I, esc. 6, pg. 101).

Del mismo modo se expresa Julio hablando a Eufemia:

> Sí, aquí, yo y para siempre. Vine con terribles propósitos de enterrarme en vida (*Sombras de* sueño, Acto II, esc. 2, pg. 57).

El deseo que tienen por morir es el deseo de paz por medio de la renuncia de la razón consciente. Así, al no conseguir el retorno a la infancia, a los personajes solo les queda buscar el reposo en la muerte, en el regreso a la paz primordial que circunda la agonía vital, retornando a la tierra. Los protagonistas tienen la conciencia de que este camino inverso de la existencia humana, la vuelta hacia atrás en el tiempo, el regreso a la niñez tiene que pasar por la muerte.

Al confesar Julio a Elvira que es él quien había dado muerte a Tulio Montalbán lo que pretende es hacer olvidar a Tulio, al otro, y convertirse en el individuo que quiere ser, creyendo así resolver el problema de la personalidad. Cuando le confiesa que él era el propio Montalbán y ella le pide que se quede con ella, se da cuenta que el personaje del cual quería huir le persigue todavía, que no podrá acabar con su máscara histórica, incluso en esta pequeña isla en la que se había refugiado. Cuando Julio descubre que el hombre (Julio) y el personaje histórico (Tulio) son la misma persona, se

desencadena el suicidio. Su suicidio es una muerte llevada a cabo conscientemente en un momento de confusión entre lo deseable y lo posible, al no poder acabar de otra forma con su imagen histórica; realmente lo que hizo era matar a otro hombre al que no quería parecerse: mata al «otro». Sin embargo, tal como señala Gómez Corredera (2009, pg. 385) "Julio se engaña a sí mismo. El primer asesinato va a generar el segundo, ya que el suicidio de Julio está provocado por Tulio. El uno es el reflejo del otro".

Ángel, quien manifestó antes su deseo de acabar con su vida[11], al ponerse frente a la masa furiosa, también está enfrentándose a la muerte; pues tal como afirma Granja (1982, pg. 99) "para don Miguel, la verdadera autenticidad de la persona se logra enfrentándose a la muerte y adquiriendo así idea de la banalidad de la vida, no ignorándola":

> Joaquín. ¡Siempre esa condenada obsesión de la muerte!
> Ángel. Es la de la vida...
> Joaquín. Ese pensamiento acabará por matarte en vida...
> Joaquín. En él se diferencia del animal el hombre. Cuanto más se piensa en la muerte, más hombre se es... (*La Esfinge*, Acto III, esc. 4, pg. 145).

Lo mismo que Julio, Ángel se da cuenta que una vuelta a la infancia es un proceso imposible. La paz que buscaba en casa de su amigo Felipe había sido rota por los revolucionarios que le tratan ahora de traidor y que no es más que otra manera de verse desempeñando un papel opuesto al de jefe revolucionario.

Ángel y Julio reducen a la naturaleza primaria la vida humana: mueren de realidad, mueren para poder ser hombres, hombres individuales, concretos. El hombre «de carne y hueso» nace y muere -sobre todo muere-; y estos dos hechos -nacimiento y muerte- son los únicos momentos que uno los vive y los muere siendo persona sin desdoblamiento, sin personaje mítico que lo persiga. Estos dos hechos excepcionales en la existencia, en el proyecto vital de un hombre, representan también la lucha entre el ser y no ser, pero que se encuentran confundidos. En el momento de la muerte, uno siente que todos los actos de su vida se han convertido en una quimera o mejor dicho, a causa de estos hechos, su vida no es más que un sueño y que él mismo no tiene existencia fuera de este sueño. Para Unamuno, la lucha vital solo tiene sentido cuando el individuo se forja un ser completo, renaciendo en cada instante para continuar sintiendo la agonía y el dolor que nos impone nuestra individualidad y finitud y, de esta manera, ser conscientes de que somos, de que existimos. Recordemos las palabras de Unamuno en su obra *Vida de Don Quijote y Sancho* (2008, pg. 351), cuando afirma que "la verdadera vida se mantiene de la muerte y se renueva segundo a segundo, siendo

[11] "¡Es verdad!, más de una vez me han dado intentos de acabar con mi vida, por terror a la muerte; de apurar de un trago el cáliz para consumir las heces; de ir a sumergirme en el misterio...", *La Esfinge*, Acto II, esc. IX, ed. cit., p. 131.

una creación continua. Una vida sin muerte alguna en ella, sin deshacimiento en su hacimiento incesante, no sería más que perpetua muerte, reposo de piedra. Los que no mueren no viven, no viven los que no mueren a cada instante para resucitar al punto".

## CONCLUSIONES

Así, hemos visto que la problemática de los protagonistas de *La esfinge* y *Sombras de sueño* consiste en librarse de este «yo exterior», este otro yo que no es más que el reflejo de nosotros mismos, porque en nuestra vida de adultos es imposible no representar un papel. La sociedad exige de nosotros que ocupemos un lugar, querámoslo o no, pero nos fuerza y nos obliga a elegir. Unamuno muestra en estos dos dramas la tragedia que supone toda elección, porque todo proceso de elegir implica, muchas veces, la pérdida de algo de nuestro ser más auténtico, en la medida en que lo deseable se confunde y choca con lo posible. La problemática que plantean los personajes muestra que la imposibilidad de elegir libremente nuestro ser implica la imposibilidad de existir. Para resolver esta división interior, para resolver este conflicto entre el «ser-para-sí» y el «ser-para-los demás», solo queda un camino de reintegración: la muerte, porque el "ser-para-sí" muere como persona y el «ser-para-los demás», como personaje, como ser ficticio, seguirá viviendo en los libros, en la historia y en la memoria de los demás.

## BIBLIOGRAFÍA

Antiseri, D. y Giovanni, R. (2010). *Historia de la Filosofía III. Del Romanticismo a nuestros días*. Barcelona: Herder.

Astrada, C. (1949). El existencialismo, filosofía de nuestra época, *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía*. Mendoza: Argentina, t. 1, pg. 349-358.

Aszyk, U. (1989). Los modelos del teatro en la teoría dramática de Unamuno, Valle-Inclán y García Lorca, en Sebastián Neumeister (coord.): *Actas del IX Congreso Internacional de Hispanistas,* Vervuert Verlag, Frankfurt am Main, pg. 133-142.

Carpio, A. P. (1980). Unamuno, filósofo de la subjetividad, en A. Sánchez Barbudo (ed.): *Miguel de Unamuno. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus, pg. 123-149.

Castro, L. A. (2005) *La palabra y el ser en la teoría literaria de Unamuno*. Salamanca: Universidad.

Escobar, M. P. (1958). El Teatro de Unamuno. *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras*, Vol. 16, 1-2, pg. 1-107.

Frayle Delgado, L. (1996). La muerte en el *Diario Íntimo* de Unamuno. *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 31, pg. 89-97.

Godoy Gallardo, E. (1999). La vía cordial y la infancia, espacios de consuelo y reencuentro de la Fe en Unamuno. *Revista Signos*, 32, 45-46, pg. 3-10.

Gómez Corredera, P. (2009). *Sombras de sueño*: dos puestas en escena. En Ana Chaguaceda Toledano (coord.): *Miguel de Unamuno Estudios sobre su obra*, Salamanca, Universidad, vol. 4, pg. 383-405.

____ (2006). Unamuno dramaturgo: Un traje escénico para un teatro desnudo. *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 41, 1, pg. 23-34.

González Palencia, O. (2002). «El tema de la personalidad en la obra narrativa de Miguel de Unamuno. Un estado de la cuestión», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 48, pg. 467-498.

Granja Pascual, J. J. (1989). El desnacimiento y la técnica del arredrotiempo en el teatro de Unamuno. En María Dolores Gómez Molleda (ed.): *Actas del Congreso Internacional Cincuentenario de Unamuno*, Salamanca, pg. 491-496.

____ *(1982).* La muerte y la inmortalidad como origen de conflictos de personalidad en el teatro de Unamuno*. Cuadernos de Sección. Hizkuntza eta Literatura, 1, pg. 95-105.*

Lago Bornstein, J. C. (1986). Unamuno y Kierkegaard: dos espíritus hermanos. *Anales del Seminario de Metafísica*, XXI, pg. 59-71.

Lasagabaster, J. M. (1988). La palabra como práctica escénica. De *Tulio Montalbán* y *Julio Macedo* a *Sombras de sueño*. En Jesús María Lasagabaster (ed.): *El teatro de Miguel de Unamuno*. San Sebastián: Univ. De Deusto, pg. 129-152.

Lázaro, F. (1956). El teatro de Unamuno. *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 7, pg. 5-29.

la Nuez Caballero, S. (1981). Novela y drama de Tulio Montalbán. Una creación de Unamuno. *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 0, pg. 11-32.

pacheco, B. (2004). La concepción de lo femenino en Unamuno: Encuentro en un entreacto. *Contexto*, 8, 10, pg. 217-228.

Ramírez Valencia, J. R. (2013). Individualidad y personalidad en la filosofía de Miguel de Unamuno. Franciscanum, LV, 160, pg. 52-79.

Robertson, D. G. (1982). Unas notas sobre el teatro de Unamuno. *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 27-28, pg. 175-179.

Salmerón Jiménez, M. A. (1998). Unamuno, precursor del existencialismo. *La Palabra y el Hombre*, 106*,* pg. 105-120.

Sandoval Ullán, A. (2004). El concepto de mujer en el pensamiento de Miguel de Unamuno. *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 39, pg. 27-60.

Sebold, R. P. (1998). Las rimas de Gustavo Adolfo Bécquer: modernidad y poesía desnuda. En Leonardo Romero Tobar (coord.), *Historia de la literatura española: Siglo XIX,* tomo 2. Madrid: Espasa-Calpe, pg. 255-273.

Sotelo Vázquez, A. (1991). Poesía desnuda y sucesiva (nuevas notas sobre la influencia de Miguel de Unamuno en Juan Ramón Jiménez. *Anales de literatura española*, 7, pg. 183-194.

Unamuno, M. (2008). *Vida de Don Quijote y Sancho*. Madrid: Cátedra, 7ª ed.

____ (2005). *Manual de quijotismo*; *Cómo se hace una novela*. *Epistolario Miguel de Unamuno / Jean Cassou*, estudio preliminar de Bénédicte Vauthier. Salamanca: Universidad.

____ (2005). De vuelta del teatro», El *Imparcial*, 3-3-1913. En Luis Álvarez Castro: *La palabra y el ser en la teoría literaria de Unamuno*. Salamanca: Universidad.

____ (1998). *Sombras de sueño. Soledad*, introducción de José Paulino, orientaciones para el montaje por José L. Alonso de Santos. Madrid: Biblioteca Breve.

____ (1992). *El otro*, edición de José Paulino. Madrid: Espasa Calpe.

____ (1987). *La Esfinge. La venda. Fedra*, edición de José Paulino. Madrid: Castalia.

____ (1983). *Del sentimiento trágico de la vida. La agonía del cristianismo*. Madrid: Akal.

Vayá Menéndez, J. (1996). Unamuno, filósofo existencial. *Convivium. Revista de Filosofía*, 21, pg. 287-298.

Zavala, I. M. (1963), *Unamuno y su teatro de conciencia*. Salamanca: Universidad.