

LA COMPLEJIDAD MIMÉTICA DE EL PASADO QUE VUELVE

Isabel Paraíso

Universidad de Valladolid

Contemporánea de *Fedra* -e incluso ligeramente anterior a ella, puesto que sabemos por D. Manuel García Blanco que Unamuno trabajaba en *El pasado que vuelve* en enero de 1910, y que a finales de ese mismo mes ya estaba concluida¹-, pudo ser una de las primeras obras representadas de nuestro autor. Se interesó rápidamente por ella el actor Federico Oliver, de lo cual da cuenta una carta de Unamuno a Luis Maldonado:

"Me dice [Oliver] que le ha entusiasmado. Lo pondrá antes que *La Esfinge*. Lo suponía. Es más *teatral* y más efectista. Y además más claro y objetivo".²

Sin embargo, la obra no llegaría a ser representada hasta 1923, primero en Salamanca y luego en el Teatro Español de Madrid. Bastantes años antes, en 1913, en carta a Ernesto A. Guzmán, leemos otro juicio de Unamuno sobre esta pieza -con la ventaja de que también habla de *Fedra*-:

"*Fedra* es el [drama] que más a pechos tomo, pero el otro, *El pasado que vuelve*, acaso guste más. Es más variado, más episódico, menos sencillo."³

1. Por la correspondencia de Unamuno a Francisco Antón; cfr. "Prólogo" de M. García Blanco al *Teatro Completo* de Unamuno (Madrid, Aguilar, 1959, p. 75).

2. *Ibid.*, p. 77.

3. *Ibid.*, p. 79.

Como podemos ver por estos importantes testimonios, Unamuno prefería *Fedra*, pero consideraba a *El pasado que vuelve* una obra más “teatral”, más compleja; en definitiva, dramáticamente superior.

Mi opinión personal va también en esta misma dirección. Además de no tener la apoyatura del mito y de los otros modelos literarios, como en *Fedra*, y por tanto deberse toda ella, la *historia* y el *discurso* -diríamos con los términos narratológicos- al propio Unamuno, nuestro dramaturgo realiza aquí la pieza que considero culminante por la *complejidad* y el *interés humano de sus personajes*, y por su *belleza compositiva*. Por otra parte, como en este “drama” Unamuno no aspira a la “desnudez” -como hacía en *Fedra*-, los *temas menores* que acompañan a los mayores resultan no sólo pertinentes sino también de gran interés. En todos estos elementos -personajes, composición, temas menores-, reconocemos sin duda alguna la impronta unamuniana, su característico mundo y sus obsesiones; pero *el modo de presentación es tan “objetivo” y tan complejo*, que gracias a él este drama, *El pasado que vuelve*, se convierte -a mi entender- en la cima del arte dramático unamuniano.

1. LAS “DRAMATIS PERSONAE”

Cuatro son los personajes que soportan la pieza: el protagonista, Víctor Rodero Landeta; su padre, don Matías Rodero; su hijo, Federico, y su nieto Víctor 2º. O, dicho con la óptica de Víctor 1º, los dos “Rodero” y los dos “Landeta”. Porque

[...] esto de los apellidos es una ficción. Llevas el de uno de tus dieciséis tatarabuelos y no descendes de él más que de los otros quince. Cuando el Ebro llega al mar, tanta agua lleva del Gállego, o del Segre, como del Ebro primitivo. Es una ficción, una ficción... legal, como casi todas las ficciones.” (III, 5)

Esta cita es importantísima. Porque Unamuno reflexionó largamente sobre la cuestión del *nombre* y del *apellido*, las “señas de identidad” de la persona. Tanto, que en sus novelas, cuentos, piezas dramáticas, etc., la elección de nombres y apellidos nunca es accidental;

siempre obedece a un plan estético. Y si la *motivación semántica* de los nombres de los personajes literarios suele ser un hecho en la Literatura general, en la de Unamuno es algo persistente, cuya fundamentación conceptual está incluso documentada, en el artículo “La selección de los Fulánez”:

“Si el nombre [común] es misterioso y preñado de vida, ¿qué no es el nombre propio, la denominación de cada individuo humano sufriente e insustituible por otro él! [...]

El nombre propio, amigo Juan Pérez y Sánchez, es un misterio mayor de lo que acaso te figuras, harto como estás de llamarte Juan, y cosa que te parece lo más natural del mundo. [...]

La relación entre el nombre de pila y el apellido es ya de por sí algo instructivo y, lo que vale más que instructivo, sugestivo; tan sugestivo, que sugirió no pocas reflexiones al bueno de Fustel de Coulanges [...]

Porque este señor vio [...] que entre los romanos la unidad de nacimiento y de culto se señaló con la unidad de nombre, transmitiéndose el del antepasado de cada *gens*, de generación en generación, y perpetuándolo con el mismo cuidado con que perpetuaba el culto. El *nomen*, el nombre propiamente tal, correspondía a lo que hoy llamamos apellido, era la denominación familiar, la de la *gens*; el *cognomen* o co-nombre, nuestro segundo apellido, como si dijéramos el de cada rama de la *gens*, y lo último lo individual, lo que hoy es nuestro nombre de pila, el *agnomen*: Cayo, Tito o Quinto, es decir, Pedro, Juan o Diego. El nombre verdadero, el oficial, el sagrado, era el *nomen*. Y lo mismo fue en Grecia. Pero llega el cristianismo, y se vuelven las tornas al sobreponerse la persona individual, la redimida, la que se relaciona con Dios. En la Edad Media, hasta el siglo XII, el verdadero nombre era el del bautismo, sin que llegaran hasta más tarde los apellidos patronímicos, solariegos o de mote. Todo al revés que entre los paganos, diferencia que consiste -dice nuestro Fustel de Coulanges- en la diferencia de ambas religiones, ya que para la antigua la familia era el verdadero ser viviente, cuyos son miembros los individuos, y para la nueva es el individuo el libre e independiente. [...]

¡Nombre y apellido! Elemento religioso y doméstico de un lado, elemento civil y público del otro. Para tu mujer eres Juan; para los periódicos, el señor Pérez. [...]

¡Cuánto puede decirse del nombre! Del nombre en su relación con el hombre. ¿Se hace el hombre el nombre, o hace el nombre al hombre?" [...]

En *El pasado que vuelve* resulta, así, perfectamente separada la *gens* de los Rodero (don Matías, "Rodero el Grande", Federico, "Rodero el Chico") y la *gens* de los Landeta (Víctor 1º, el protagonista, y Víctor 2º).

Y a mi entender, éste es el **tema** fundamental en este drama: *la discontinuidad genética de la línea familiar*. Discontinuidad que, en este caso, adopta una forma perfectamente geométrica, zigzagueante: de eterno retorno alternativo.

Desde este punto de vista, vamos a hablar de las distintas "dramatis personae", procediendo cronológicamente a fin de seguir mejor la línea familiar.

D. Matías Rodero ("Rodero el Grande")

El patriarca de la familia, "Rodero el Grande", aparece solamente en el acto I. Sin embargo, su recuerdo gravitará en los demás personajes a lo largo de toda la obra. Sobre todo en su hijo, Víctor, a través del *odio*, y en su nieto, Federico, a través de la *admiración identificativa*.

Es un personaje que interesó extraordinariamente a Unamuno, hasta el punto de que llegó a decir de él: "Es la figura que prefiero". Al principio lo había pintado "sórdido" e "inhumano",⁴ pero en seguida lo retocó y le dio volumen psicológico:

4. En la citada carta a Francisco Antón: "El protagonista es un joven entusiasta, utopista y radical, hijo de un usurero [...], a quien echa en cara su sordidez e inhumanidad."

“Reforcé algo al usurero, al primero de la serie de los cuatro, con algunos toques que le realzan. Es la figura que prefiero. Y con lo añadido queda redondo.”⁵

También en la carta que dirige al director Fernando Díaz de Mendoza, esposo de María Guerrero, afirma:

“[...] hay además en uno de los dramas un usurero -acaso la figura capital- que es real y a quien conozco”⁶.

Basten estos calurosos testimonios para indicar no sólo la importancia *estructural* de don Matías en la pieza, sino también la importancia *afectiva* que el dramaturgo le concede.

Don Matías Rodero es un “self made man”. Hijo de un peón, su intuición para lo financiero y su realismo lo han hecho multimillonario (I, 9). Siente horror por la pobreza -por eso se opone (débilmente) al principio de la pieza a la boda de su hijo con la costurera Amalia-. Su máximo orgullo, su ingenua vanidad, estriba en que los poderosos de este mundo “bajan los ojos ante él” (I, 9), tan modesto, porque él conoce sus debilidades mejor que un confesor o un médico. Considera que “el arte supremo es el de hacer dinero”, y a su “socialista” hijo le dice:

“¿Es que no hay otro arte sino el vuestro”? Hacer coplas..., escribir fantasías sobre el reparto de la riqueza... ¿Arte socialista? ¡Prosa, hijo, prosa! El arte supremo es el de hacer dinero. Y a él llegan pocos. El que no sepa hacer dinero, que cante la emancipación social, ¡pobrecillo!, y que los demás pobretes le aplaudan... Es como éstos que se dedican a la economía política por falta de talento para los negocios... ¡Y haciendo dinero se aprende a conocer el mundo y se ven las almas!” (I, 9)

5. Carta a Luis Maldonado, citada.

6. *Ibid.*, p. 78.

Trata a sus clientes con “honradez”, pero al mismo tiempo no se ablanda ante sus morosidades (I, 5):

“[...] no quiero escenas, y menos delante de mi hijo. Es de mal efecto. [...] Si fuese a hacer caso a todos los que me vienen llorando, a estas horas estaría arruinado... Haberlo pensado antes.”

Sin embargo, tiene un excelente *sentido del humor*, plasmado a menudo en divertidos sufijos, y, sobre todo, una *tolerancia infinita para con su hijo*, fruto del enorme *amor* que le profesa.

- “Y qué, ¿persistes en lo del viajecito?

- Sí, pero para ... nunca volver.

- ¿Nunca? ¡Caramba, caramba!” (I, 5)

- “Ahí está tu amigote. Os dejo...” (I, 6)

- “Ven acá, locuelo, si yo no me opongo a que gastes, a que disfrutes [...] Podré ser [...] prestamista, podré serlo; pero avaro no lo soy.” (I, 5)

Las escenas más tensas entre ambos son la 9 y 10. Víctor no para de despreciarle y de insultar su oficio; don Matías disculpa todo, considerándolo fruto de su inexperta juventud:

- “Hay que dispensártelo, hijo. Es la inexperiencia. Vosotros, los jóvenes...”

Es su hijo quien quiere marcharse de casa; don Matías intenta retenerlo, en vano. Sus últimas palabras serán amorosas:

- “Te perdono, y esta casa te queda abierta, y, a pesar de todo, abierto mi corazón, y hasta mi bolsa.” (I, 10)

Cuando salga su hijo de escena, se derrumbará llorando ante su mujer. Y después de su muerte, en el acto II, el propio Víctor le reconocerá cierta grandeza por oposición a su propio hijo:

“Pero, al fin, tu abuelo, mi padre, era algo grande, algo genial, tenía mucho de artista y una cierta grandeza trágica; pero tú..., tú...” (II, 4)

Lo cual no le impedirá seguirlo *odiando* hasta el final de la pieza, y considerar maldita su herencia.

Víctor (Rodero) Landeta

Es el protagonista indudable. Mientras los demás personajes aparecen sólo en uno o dos de los tres actos, Víctor está presente a todo lo largo de la pieza (en el acto I es un joven de unos 25 años; en el II, un hombre de 45 ó 50, y en el III, un anciano de 75). Además, en él se cruzan las fuerzas de acción de todos los personajes. Es el más original e incluso extravagante, y desde luego el más “unamuniano”: batallador, paradójico, “contra esto y aquello”, discursivo, de palabra inflamada, etc. Veamos un ejemplo de esto último:

“Sí; todos estos muebles lloran, llora toda esta casa, llora a solas mi madre, lo que como me sabe a lágrimas..., a lágrimas y a vergüenza...” (I, 7)

El autor se refiere a él en la citada carta a Francisco Cantón, como “joven entusiasta, utopista y radical”. Hijo que adora a su madre, buen esposo luego, tiene un “talón de Aquiles”: le saca de sus casillas el trabajo de su padre y su padre mismo, al cual verá reproducido en su propio hijo, Federico. Su madre, muy atinadamente, le recomienda *caridad* para con su padre (y más tarde su esposa le recomendará *caridad* también para con su hijo), es decir, comprensión, tolerancia, perdón. Pero él, como Fedra, es de la raza unamuniana de los exaltados, de los desmesurados, de los incapaces de *caridad*. En II, 6, su esposa Amalia le dirá:

- “¿Y no has pensado, Víctor, si en lo que hiciste con tu padre y en lo que ahora has hecho con tu hijo, no entra por algo la soberbia? Eres bueno, sí, bueno; pero quieres que todos piensen como tú, que todos obren como tú. Te falta caridad”

La falta de *caridad*, de **amor**, es verdaderamente la clave de este personaje. Para él las ideas están por encima de las personas. Por **intolerancia ideológica** es capaz de marcharse del hogar paterno y de dejar a su novia (dando un soberano disgusto a los tres: padre, madre, novia); por **orgullo**, por temor a que su hijo le pida cuentas de cómo ha gastado el dinero de su herencia, es capaz de expulsarlo de su propia casa; y por **fastidiar**, por herir a su hijo y a su nuera, por triunfar una última vez, es capaz de alentar el que su nieto se marche de casa. Las ideas de Víctor serán muy nobles, pero en la realidad él hace desgraciados a cuantos le rodean -madre y esposa incluidas-.

Su ideología juega un papel determinante en la pieza: El se considera "socialista", y su padre llega a llamarle "anarquista" y "ateo" (esto último él lo rechaza). Es **pródigo** (la escena I, 12 -dando a un mendigo probablemente mentiroso todo su dinero-, y la escena II, 2 -perdonando su deuda a un Beneficiado, a quien su padre arruinó-) prueban no ya su generosidad, sino la nula importancia que para él tiene el dinero, y más aún: su placer en derrocharlo a manos llenas, para oponerse a su padre en su símbolo más íntimo.

A mi entender, hay una cierta evolución en el personaje. Mientras en los actos I y II Víctor tiene grandeza -extravagante grandeza- (más aún en el I que en el II), en el acto III lo vemos acabado físicamente, arruinado, y sobre todo *manipulando* a su nieto, ahormándolo a su imagen y semejanza -basándose en el parecido psicológico entre ambos-. Lo enfrenta con la sociedad y, lo que es peor, con su padre, Federico.

Su nombre, "Víctor", le condiciona ya para resultar **victorioso** en el drama. Pero es una victoria pírrica la que obtiene sobre su hijo Federico: una victoria de malevolencia, odio e intolerancia:

"Vencí muriendo... ¡La victoria es muerte..., muerte..., muerte! ¡Ya no me resta sino morir aquí, en tu hospicio! [...] ¡Pues no, no moriré, no moriré! ¡Soy yo quien dejé morir solo a mi padre, a Rodero el "Grande", el trágico; y soy yo, yo, sí, yo quien te deja morir solo, yo a ti, a Rodero el "Chico", el cómico, yo, yo, yo! ¡Soy yo! [...] ¡Morirás solo, Rodero! ¡Aquí, en el hospicio, solo, solo, solo...; y yo viviré, viviré..., viviré!"

Federico Rodero (“Rodero el Chico”)

Resulta un personaje patético por el *desamor* que sistemáticamente le muestra su padre, a todo lo largo de los actos II y III. En cambio, ha recibido el cariño y la fortuna de su abuelo, “Rodero el Grande” - por quien Federico siente admiración y ternura-, y se labrará en la vida una respetabilidad muy considerable (sólo empañada por las “locuras” de su hijo, Víctor 2º).

Es inteligente, muy *racional* (está dispuesto a casarse “deductivamente”, como el protagonista de la novela *Amor y pedagogía*). Su “frialdad” desquicia a su padre, así como su *interés por el dinero*, pero posee *sólidos afectos familiares* (su padre lo expulsa de casa, no se va él por su voluntad) y *ama a su padre y a su hijo* a pesar de todo: recoge a sus ancianos padres en su casa -el “hospicio”, como despectivamente dice Víctor- por sentido del deber y por amor -soportando el que su padre tergiverse sus intenciones y afirme que es “por venganza”-, y desde luego nunca expulsaría de su casa a su hijo, por muchas complicaciones que éste le trajera. Cree que su padre está “loco”, y que esa locura destructiva le ha arrebatado lo más precioso que tiene: su hijo. Pero seguirá manteniéndolo a su lado, a pesar de todo:

“Y yo me tengo la culpa, yo, por haber dejado que le corrompas, que le enajenes de mí. Si no fuera una locura, sería una infamia. Pero no es más que una locura. Loco, loco, como tú; como tú, loco...” (III, 15)

Víctor 2º

Es el personaje con menos relieve de los cuatro. Por ser el más joven, por aparecer sólo en el acto III, pero, sobre todo, por ser un “bis” del abuelo. (En las obras de Unamuno es frecuente esta *reduplicación de funciones* en los personajes principales; p.e. Manolita respecto a Tula en *La tía Tula*).

Aunque en intención de Unamuno Víctor 2º es una especie de “clon” de Víctor 1º, y aunque refuerza esta “clonicidad” con juegos lingüísticos en que cada uno de ellos se atribuye las acciones del

otro,⁷ en realidad nos queda a los lectores la duda razonable de si el joven Víctor se comportaría así, a pesar de toda la carga genética, si no tuviera a su lado al abuelo como sombra encizañadora.

Las mujeres: doña María, Amalia, Carmen, Joaquina

De muchísima menor importancia, están de acompañantes de sus respectivos maridos. Y contrapesan sus defectos y virtudes: **María y Amalia** son *sufridoras*, “víctimas”, que intentan mediar entre el esposo y el hijo y limar intolerancias. Amalia es, además, una “bis” de María; incluso, como ella, insiste ante Víctor en que le falta “caridad”. Ambas son dóciles, sumisas, profundamente religiosas y comprensivas -al revés que sus respectivos maridos-. En cambio, **Carmen** está hecha de otra pasta: es agresiva, incluso algo malévola -contrapeso de la personalidad bonachona y tranquila de Federico-. Por eso es Carmen la que le dirige a Víctor las palabras más duras en la pieza, al sentirse atacada por él en su “casta”:

“Aquí sólo usted lo sabe todo, usted es la víctima, usted el bueno, usted el generoso; la casta pura y limpia es la de usted; los demás... [...] ¡Y usted, “querido” suegro; usted, el generoso, el noble, el austero, el despreciador de las riquezas... mal adquiridas, ha tenido que venirse a mendigar abrigo al ... hospicio filial!”

A su vez, **Joaquina**, la joven novia de Víctor 2º, se anuncia como otra “bis” de Amalia, con quien coincide en tener que esperar el regreso de su novio y en aconsejarle moderación ideológica.

Alberto, el amigo emigrante

Aunque con escasa participación en la obra, este personaje -perteneciente a la serie de “amigos”, tan frecuente en las obras con

7. Así en III, 5, Víctor 2º dice: “yo haré, yo haré lo que hace 40 años no *pude*.” Víctor le replica: “Yo te llevaba a mis 25 años, ¿te acuerdas? ¿Te acuerdas cuántas veces hablamos entonces? ¿Cuántas veces te dije: Víctor, vamos a acabar con todo esto!”. Y en III, 11, Víctor, asumiendo la personalidad del nieto, dice: “Sí, me marcho..., trabajaré...”

“fábula” de Unamuno-, tiene un relieve psicológico propio (es el enamorado sin esperanza, generoso y racional), y además introduce lo más sustancial de los temas *secundarios* (o “relleno temático”) de esta obra: el tema de la **emigración** y el de la **Iglesia**, sobre los que volveremos luego.

Los demás personajes

De escaso relieve en la pieza, casi todos están ligados a Carmen: el padre, **D. José Salcedo** -llamado don “Joaquín” Salcedo en la lista inicial de personajes de la obra-, es un “bis” (esquematisado y caricaturizado) de D. Matías Roderó; la madre, **Elisa** (llamada “Gertrudis” en la misma lista inicial), es una insignificante hipócrita; su hermana **Marcela**, madre de Joaquina, es una simple confidente. Sus apariciones, en los actos II y III, son fugaces, pero cumplen una función en la pieza y, sobre todo, aportan la vivacidad de su *tipismo individual*.

A su vez, el **Deudor** y el **Beneficiado** sirven para mostrarnos en acción la firmeza realista de don Matías y el desprendimiento utópico de Víctor. Y el **Mendigo**, lo mismo (de nuevo reduplicación de función). En cuanto a la **Criada**, que entra y sale numerosas veces en la escena trayendo mensajes o cartas, el dramaturgo le concede tan poca importancia que *ni siquiera cambia de escena* al entrar o salir ella.

Resumen: La complejidad mimética de los personajes

Volviendo al punto de partida, conviene señalar que, si *El pasado que vuelve* es uno de los mejores dramas unamunianos, ello se debe en buena parte a que aquí nuestro autor *ha sabido crear personajes “redondos”*, dotados de cualidades y defectos como en la vida misma. Especialmente en los tres personajes centrales (don Matías, Víctor y Federico), Unamuno se desdobra, se multiplica en cada uno de ellos, extrae de sí una pluralidad de facetas contradictorias (“*los múltiples yos*”: el socialista, el amante del dinero, el iluminado, el buen padre, el retórico, el utópico, el buscador de Dios, etc.) y los proyecta en personajes complejos, que dan la sensación de **mímesis objetiva**. Estamos lejos de un drama totalmente centrado en el “yo”, como *La Esfinge*. En *El pasado que vuelve*, los personajes subyugan por su profunda verdad, y por su irrisación psicológica.

2. EL “ETERNO RETORNO”

Este “arquetipo”, tan bien estudiado por Mircea Eliade,⁸ se manifiesta también en *El pasado que vuelve* como elemento temático-estructural de gran belleza. Al margen de Nietzsche -creo-, guiado por la preocupación que la familia y los factores hereditarios suscitaban en él, Unamuno plantea este drama de *discontinuidad genética* como un *eterno retorno alternante de dos prototipos humanos*: los “Rodero” y los “Landeta”.

Naturalmente, este eterno retorno incide sobre la línea cronológica produciendo una imagen zigzagueante en la que los personajes, las situaciones, las funciones e incluso los nombres, se van repitiendo y asemejando de dos en dos, por encima del tiempo. En definitiva, *El pasado que vuelve* está lleno de **paralelismos**. Tanto en su forma de **paralelismo sinonímico**, subrayando las coincidencias entre cada serie familiar (los “Rodero” por una parte; los “Landeta” por otra), como en su forma de **paralelismo antitético**, cuando lo puesto en relación son los miembros sucesivos de dos series distintas.

Dejando de lado los paralelismos (sinonímicos y antitéticos) derivados de los **personajes** -que acabamos de ver-, tenemos también los derivados de **situaciones** (las cuales están a menudo ligadas a los personajes): Víctor tiene que abandonar a su novia Amalia temporalmente, al marcharse de su casa / Víctor 2º también; Víctor y Amalia, novios, se besan ante la mirada benévola de doña María, la madre de él (acto I) / Víctor 2º y Joaquina lo hacen ante los abuelos enternecidos (acto III), etc.

Otros **paralelismos situacionales** proceden simplemente de la tendencia a la *repetición* (recordemos en *Fedra* cómo los tres actos comienzan igual: con un importante diálogo entre la protagonista y su nodriza Eustaquia). De modo similar, en el acto I de *El pasado que vuelve* hallamos un paralelismo entre la escena I -en que doña María, desde el balcón de casa, contempla a su hijo con Amalia, en la calle-, y las escenas 12 y 13, con idéntica situación, lo que produce una *circULARIDAD* en ese acto (vuelve a la situación inicial).

Paralelismos menores se encuentran acá y allá. Por ejemplo, **lingüísticos**: don Matías, irritado, llama a su hijo “petulante” (I, 9); Víctor, a su vez, se lo llamará a su hijo Federico (II, 4).

8. En *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza, 1972.

Las **reduplicaciones de funciones** se vienen a sumar también a los paralelismos. Con todo ello, *El pasado que vuelve* resulta una malla de recurrencias, un tejido espeso de repeticiones que dotan de sólida estructura a la pieza, así como de belleza sutil.

3. EL “RELLENO TEMÁTICO” (O TEMAS SECUNDARIOS): PATRIA / EMIGRACION, Y RELIGIOSIDAD.

Frente a la “desnudez” de acción de *Fedra*, donde nada, o casi nada, distrae del núcleo pasional, *El pasado que vuelve* ofrece, si no una verdadera “acción secundaria” o “doble plot”, sí al menos algunos elementos que escapan al tema determinista de la herencia discontinua. Está vehiculado por el personaje **Alberto**, el amigo de Víctor, el enamorado de Amalia que ve contrariadas sus esperanzas por el amor recíproco entre Amalia y Víctor. Este ligero “engarce” afectivo con ambos personajes sirve para introducir a Alberto en *El pasado que vuelve*, y para enriquecer el drama con lo que verdaderamente representa Alberto a nivel temático: **el problema de la emigración**.

Este tema secundario viene preludiado por la excusa que en I, 1, Víctor ha encontrado para huir de su casa: “Ahora me llaman la patria y el deber”. En I, 2, hace su aparición Alberto y se despide de Amalia:

“Sí, me voy a América. Y voy a despedirme de Víctor. El a la revolución, yo al trabajo. [...] Me expulsa la patria..., me expulsa la vergüenza de lo que veo..., me expulsáis vosotros..., tú...”

En I, 7, Alberto y Víctor hablan de sus respectivos viajes (huidas), y ambos las envuelven en grandes palabras. Con ese motivo hablan de la *patria*, la cual es para Alberto “la tierra que uno conquista con su trabajo”, mientras para Víctor

“La patria no es madre, es hija nuestra. La patria no es sólo la que nos ha hecho, ni es principalmente ella: es la que hacemos. Me quedo a hacer patria...”

(Esta idea de la “patria-hija” concuerda perfectamente con la que Alberto acaba de expresar -“la patria es la tierra que uno conquista con su trabajo”, es producto nuestro-. Hasta tal punto es perfecta la concordancia entre ambas ideas, que en III, 12, cuando Alberto vuelva de América y visite a Víctor, se atribuirá la frase de su amigo: “Vuelvo a mi tierra... hija. ¿Recuerdas lo que te dije hace cincuenta años?”)

En el acto II, esc. 8, volvemos a tener noticias de Alberto mediante una carta. (Con lo que se produce un nuevo paralelismo respecto a I, 7). Y por fin en III, 12, reaparece en persona Alberto, viejo y “conmovido” -dice la acotación- ante Víctor. Y *esta es la gran escena que presenta el drama del emigrado*. Víctor no le reconoce al principio; el propio Alberto no reconoce a sus antiguos amigos, ni ellos a él; “son ya aquí más mis muertos que mis vivos”, dice; su casa ha sido derribada, su ciudad le parece otra. De modo que, con tristeza, decide volverse a Chile. Sin embargo, en medio de tanta ruina y tanto olvido, hay algo que Alberto reencuentra:

“No dejé aquí ni semilla ni recuerdo [...] No encontré mi juventud y mi niñez sino en San Nicolás, en la iglesia en que me bauticé. Es lo único que no ha cambiado.”

A esto replica Víctor, basándose en la homonimia, que la iglesia (católica) es inmutable: “-No, la Iglesia no cambia”. Emocionado, Alberto cuenta a su amigo que ha **rezado**. Su amigo le pregunta: “-¿Has vuelto a creer?”, y Alberto afirma su retorno a la fe:

“- ¡Volví a aprender el Padrenuestro; volví a tener madre!”
- ¡Los viejos somos huérfanos!
- Sí, [...] sobre nosotros no hay otra generación que nos proteja, sólo Dios. No nos queda otro padre.”

Así, al hilo del problema de la emigración, aborda Unamuno otro de mayor universalidad: el de la **religión**, la re-ligación del hombre con el Padre.

Además, en este tema confluyen una serie de *motivos de naturaleza religiosa*, que aparecían dispersos por la obra (y que seguirán reapareciendo, hasta su final): el **rezar** (o la **fe**), la figura de **Dios**, y la **caridad**.

Ya hemos mencionado el motivo de la **caridad**, pedida a Víctor con insistencia tanto por su madre como por su esposa. La madre le explica el alcance de la palabra: "La caridad consiste en comprender las faltas de nuestros prójimos" (I, 4). De modo similar habla Amalia (II, 6): "Te falta caridad. [...] A todos los que queréis arreglar el mundo de otro modo os falta caridad. [...] comprender las faltas ajenas y perdonarlas."

El **rezar** aparece ligado íntimamente a la **fe**. En III, 8, Víctor 2º pregunta a Joaquina: "-¿Y qué es creer en Dios?", a lo que ella responde: "-Rezarle."

En la obra, son las mujeres las grandes rezadoras, y muy en especial Amalia, quien en numerosas escenas se refugia gustosa en la oración.

Más problemático es el motivo de **Dios**. D. Matías no quiere oír el ruego del Deudor ("Por Dios...") y replica rápido: "-Dios no tiene que ver en estas cosas." (Lo mismo que Federico, en II, 2: Nuevo paralelismo de situación). Don Matías acusará a su hijo de ateísmo, pero también se sublevará frente al Dios cristiano, cuya valoración de la pobreza y del sufrimiento ("Dios envió a su Hijo a morir por nosotros", le dice María) rompe sus esquemas: "-¡Qué cosas han inventado los pobres!" (I, 11). Por eso, muy atinadamente, Víctor dirá (en II, 4) que su padre y su madre "no tenían el mismo Dios". Y se hablará, a lo largo de la obra, de "tu Dios" (III, 8), "nuestro Dios" (III, 8), etc.

En definitiva, toda esta **problemática religiosa**, al igual que la **patriótica**, enriquecen *El pasado que vuelve*, le dan variedad de registros temáticos sin que perdamos en absoluto el hilo del tema dominante.

4. CONCLUSIÓN

Hemos hablado al principio de *complejidad mimética*. Efectivamente, la singularidad de esta pieza respecto a las demás de Unamuno creo que estriba en poseer una *mímesis compleja*. Realista al mis-

mo tiempo que simbólica (realista por el planteamiento y simbólica por la estructura); con personajes “redondos” psicológicamente -mezcla de bien y mal, los principales-; con una nítida acción principal, pero arropada por un entramado de temas secundarios. En definitiva, por insertarse en el subgénero del **drama** (subgénero capaz de mayor mezclanza que la “tragedia”). Aunque en la mayoría de los casos el “drama” equivalga a la “tragicomedia”, en este caso concreto de *El pasado que vuelve* el “drama” no se sale de la línea grave, dolorosa, con ausencia total del elemento cómico -y éste es quizá el único punto en que Unamuno renuncia a la “complejidad” o mezcla-. Creo que es un acierto estético: ese conjunto de problemas exigía un tratamiento grave.

Y también es un acierto el *distanciamiento* que ha tomado nuestro dramaturgo: la *objetividad*. Distanciamiento que, paradójicamente, ha obtenido mediante una infinita serie de desdoblamientos de “sus múltiples yos” en la pieza.

Por todo ello *El pasado que vuelve* me parece una pieza maestra del arte dramático unamuniano.