

UNAMUNO Y SU «COSTUMBRE»:
EL TRATAMIENTO DEL AMOR EN *MIENTRAS DURE LA
GUERRA*, DE ALEJANDRO AMENÁBAR (2019)

UNAMUNO AND HIS «HABIT»:
THE TREATMENT OF LOVE IN *MIENTRAS DURE LA
GUERRA*, BY ALEJANDRO AMENABAR (2019)

Daniel Migueláñez González

Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Academia de las Artes Escénicas de España

ABSTRACT

This work seeks to reflect on the sentimental moments that dot the film *Mientras dure la guerra*, by Alejandro Amenábar, the social portrait of the beginning of the Spanish civil war that, using as a premise the figure of the intellectual Miguel de Unamuno, was released in 2019. The film provides brief love moments about the Unamuno-Lizárraga marriage that, precisely because of their punctual nature, serve as an interesting counterpoint to the historical and dramatic scenes, as I intend to demonstrate.

Key words: *Mientras dure la guerra*, Unamuno, Amenábar, cinema and literature, love, spanish civil war.

RESUMEN

El presente trabajo busca reflexionar en torno a los momentos más sentimentales que salpican la película *Mientras dure la guerra*, de Alejandro Amenábar, el retrato social del inicio de la guerra civil española que, utilizando como eje la figura del intelectual Miguel de Unamuno, se estrenó en cines en 2019. La película aporta breves momentos amorosos sobre el matrimonio Unamuno-Lizárraga que, precisamente por su carácter puntual, sirven de interesante contrapunto a las escenas más históricas y dramáticas, como pretendo demostrar.

Palabras clave: *Mientras dure la guerra*, Unamuno, Amenábar, cine y literatura, amor, guerra civil española.

Fecha de recepción: 8 de diciembre de 2020.

Fecha de aceptación: 21 de diciembre de 2020.

Cómo citar: Migueláñez González, Daniel (2020): «Unamuno y su «costumbre»: el tratamiento del amor en *Mientras dure la guerra*, de Alejandro Amenábar (2019)», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Monográfico 4: 427-445.

DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2020.m4.018>

*Pintarle de colores como a loco,
y no llamarle amor sino costumbre.*

LOPE DE VEGA

1936. Miguel de Unamuno pasea, silencioso, por las calles viejas del centro de Salamanca. Se ha declarado el estado de guerra en dicha ciudad. Alejandro Amenábar parte de este momento histórico para traernos a la gran pantalla la humanidad rediviva del autor de *San Manuel Bueno, mártir*, un crudo retrato de la sociedad española ante la incipiente guerra desde la convulsa personalidad de un escritor poliédrico, ambivalente y no siempre bien entendido¹. El retrato no deja de querer establecer cierta analogía con el momento actual, lleno de descontento social e incertidumbre política, salvando las distancias.

Afirma Juan A. Hernández Les que «los cineastas se preocupan demasiado de conseguir historias originales, pero cuando no se tiene una historia, cosa frecuente si se es joven y europeo, ¿por qué no nos hemos de servir de la literatura?» (2005: 13). Amenábar, joven y europeo, al que no se le puede echar en cara una ausencia de tramas originales, ha ido más allá de esta proposición de Hernández Les, pues más que valerse de la literatura –en muchos casos, de fondo– ha aprovechado al propio literato, contenedor de historias.

El foco de atención de todo el filme se divide entre las decisiones bélicas que rondaron a los círculos del alzamiento y en particular a la figura del general Franco y Millán-Astray² y las decisiones personales del viejo rector salmantino; es decir, los bandazos desde lo general a lo particular convierten a la película en un interesante aguafuerte sobre el paradigma de la existencia en momentos de crisis. Es el de Amenábar un filme *intrahistórico*, que homenajea en su propia concepción artística y estética los inherentes valores unamunianos. Una película que ronda el hecho menor, la vida particular, lo corriente. El director parece haber hecho propia la reflexión de María Zambrano cuando afirmaba que «la personalidad de don Miguel ha llenado buena parte del espacio reservado a los

¹ El propio intelectual tuvo, precisamente, una relación problemática con el séptimo arte. Muchas de sus novelas han sido llevadas al cine (Véase la nómina recogida por Adrián J. Sáez, en prensa) y su vida ha sido también objeto de recreaciones documentales y cinematográficas (como *La isla del viento*, de Manuel Menchón, 2014).

² Eduard Fernández interpreta al militar remarcando el carácter grotesco del mismo. La caricatura de Millán-Astray, algo histriónica, se acerca demasiado al gran enemigo de lo intelectual que ha pintado cierta Historia, con parte de razón. Pero no olvidemos que el general mantuvo estrechas relaciones con bastantes intelectuales y artistas cercanos al pensamiento izquierdista como Joaquín Dicenta o Álvaro Retana.

acontecimientos del espíritu en la vida española. Ha sido, más que nada, un suceso» (2003: 29).

La acertada decisión de tomar como referente la figura de Unamuno permite comprender, desde una polémica postura imparcial –que le ha acarreado el membrete de buenista– cuáles fueron las eternas dudas, no solo del pensador, sino de buena parte de la población española en ese momento de inestabilidad. Tal y como afirma su director, se trata de una figura que «no se casa con nadie. Le da vueltas a lo que dice, a lo que piensa. Rectifica, se retracta... Desde el punto de vista dramático es oro» (en Belinchón, 2018). La película se circunscribe temporalmente en esos momentos finales de la vida del escritor. La ya agonizante, pero, a fin de cuentas, legítima República frente a un golpe de estado tenido como salvador de la patria. Y en medio de todo aquello: el filósofo, el ensayista, el poeta, el dramaturgo, el, en suma, pensador, enfrentado con todos, por todos rechazado, por muchos admirado y siempre en lucha consigo mismo. Un hombre en su eterna guerra interior cuya vida queda enmarcada por dos guerras tangibles: la de su infancia con su Bilbao natal sitiado por las tropas carlistas en 1874, y la que ronda sus últimos días hasta su muerte en diciembre del 36 con España partida de nuevo en dos colores.

Amenábar recogió elogios y críticas a propósito de su estreno. La obra no deja de enmarcarse dentro del cine de guerra, el cine histórico, y el drama bélico, o, en cualquier caso, un tipo de cine con intencionalidad histórica, incidiendo, por otro lado, y en gran medida, en la biografía del autor. Conviene dedicar algunas reflexiones a propósito de este problema entre cine e historia puesto que vamos a enmarcar nuestra disertación personal posterior en esos términos en relación con el amor³. Tal y como afirma Lozano Botache:

Es frecuente que luego de asistir a la proyección de una obra cinematográfica de ficción de las que comúnmente se incluyen dentro del llamado *cine histórico* o incluso después de apreciar una que no esté incluida dentro de lo que intuitivamente se suele entender como *género histórico*, el público en general pero en particular los académicos interesados en la historia, cuestionen si es adecuada tal denominación o si cabe reconocerle algún carácter *historiográfico* a tal obra (2018: 222).

³ Recordamos, a propósito de la importancia del trasfondo histórico en las recreaciones ficcionalizadas, que, tal y como afirma Hernández Les, «las primeras historias del cine son la historia de la Historia. Ese era el primer compromiso del cine, contar a su manera lo que otros habían contado a la suya» (2005: 67). Amenábar, así, decide hacer propio ese «contar a su manera».

Es innegable, en cualquier caso, ese llamado «carácter historiográfico» que marca buena parte de la obra de Amenábar, la idea general de *querer contar*, de *retratar*, de *usar* la vida de Miguel de Unamuno como referente permanente para relatar la guerra civil española. Esto generó reticencias en buena parte de la crítica que, como decía, le afearon cierta postura imparcial. De esta manera, se dijo que Amenábar parecía querer «situarse en un equilibrio que no siempre es posible» (Zurro, 2019) y que incurría en ciertos anacronismos en pro de la ficción. Aunque parezca una perogrullada, compartimos aquello que señalaban Montero y Paz en su *Lo que el viento no se llevó. El cine en la memoria de los españoles (1931-1982)*, en donde, a propósito del séptimo arte en nuestro país, señalaban que «lo cierto es que cualquier información que descansa en la subjetividad del individuo puede ir cargada de sesgo» (2011: 31). Muy acertadamente, al hilo del asunto, el profesor Huerta Calvo (2019) recordaba las palabras de Antonio Buero Vallejo sobre el problema de la fidelidad en estas situaciones. Después de estrenar *El sueño de la razón*, un crítico cercano al régimen de Franco echó en cara al dramaturgo la ausencia de rigor histórico en un asunto tan crucial para la historia de España como fue la vida de Goya y su marcha hacia el exilio:

Buero contestó tajante: «yo he escrito una obra de teatro, no un libro de historia». Y algo parecido podría decir Alejandro Amenábar ante esas críticas que han proliferado: «soy un director de cine, no un historiador, por tanto, con la libertad precisa para tomarme las licencias que estime oportunas» (Huerta Calvo, 2019).

Obras cinematográficas de este calado no dejan de ser una elaboración dentro de una industria que busca la rentabilidad económica aprovechando la sentimentalidad, la fuerza dramática, el entretenimiento, pero no tienen por qué entrar en contradicción con su capacidad divulgativa y rigurosa⁴. Robert Rosenstone (2017) señala cómo el cine histórico o los dramas evocados mediante referentes históricos son una herramienta más que oportuna para la construcción del relato histórico canónico, igual de necesarios que los ensayos académicos, puesto que construyen una suerte de relato paralelo. Paz y Montero (1999) inciden en esa capacidad comunicativa del relato histórico cinematográfico, en el uso de la película como elemento constructor de sociedades críticas respecto de su pasado.

Mientras dure la guerra es un producto artístico que, a fin de cuentas, no anula en ningún caso la relación existente entre historia y arte. Esta relación, tal y como señala Hueso (1991), se establece en un producto único, como es la película, y puede tender al historicismo,

⁴ Reconocemos, en cualquier caso, algunos anacronismos y fallos históricos que recogió buena parte de la prensa y que se resumen en un artículo de César Cervera y Lucía M. Cavanelas (2019).

y centrarse rigurosamente en la vida y acontecimientos de personajes históricos, al romanticismo, y tender hacia el sentimentalismo y la ficcionalización de la narrativa cinematográfica, al marxismo, buscando en la sociedad la lucha de clases, o lo que él llama *Nueva Historia*, que no deja de ser una reinterpretación filosófica de la poliédrica visión actual del ser humano. Sorlin (1985) diferenciaba entre la evocación de un tiempo histórico y la recreación fidedigna de una época determinada; Amenábar no busca en ningún caso una reconstrucción documental de la vida de Unamuno y su relación con el conflicto civil, tampoco creo que aborde la fábula desde el panfleto, más bien aporta una *visión*, postura que es incluso empática en muchos casos con la propia personalidad de Unamuno, en la que el ojo de la cámara y el propio guion se enfrentan a los personajes desde un punto de vista *unamuniano*. Asumimos, de esta manera, la existencia de esas dos tramas mencionadas que se entrecruzan en el relato histórico de Amenábar: el comienzo y los pormenores del inicio de la guerra civil española y la vida del Unamuno *de senectute*.

El director no pretende convertirse, en ningún caso, en un historiador, pero el pasado no es tampoco propiedad exclusiva de la historia. *Mientras dure la guerra* es, así, una manifestación *a propósito* de lo histórico, *con intención* de comunicar al ciudadano presente, porque, como afirman Ibars y López, una película de estas características no deja de ser una herramienta testimonial, más o menos acertada, para conocer la historia. En ella, además del uso crítico del historiador para divulgar el relato histórico, es fundamental otro factor: la capacidad del espectador para comprender el producto, en tanto en cuanto manifestación artística, en donde debe, además, «seleccionar y distinguir los elementos del argumento de una película que realmente tienen valor histórico de aquellos que son solamente dramáticos y que sólo sirven a la narración» (Ibars y López, 2006: 4).

Unamuno emerge como personaje en sí mismo, magníficamente encarnado por Karra Elejalde, lo que no deja de apoyar la tesis que sostiene que el escritor vivía su vida en tanto en cuanto ficción novelada: «Él, don Miguel, debió de verse a sí mismo, muchas veces, como uno de sus personajes, sumergido en un tiempo gris como un naufrago de la realidad y del ser» (Zambrano, 2003: 197). Y es que así se nos presenta, como una niebla flotante entre el paisaje grisáceo; un gris que empaña la bandera española en la primera secuencia de la película, el gris que es capaz de confundir al espectador al no saber, inicialmente, si se trata de la rojigualda o la tricolor, el gris unamuniano.

Bien sabemos las particularidades que ofrece la narrativa audiovisual para el relato más o menos ficcionalizado de un personaje histórico que, al contar con la multiplicidad de

códigos, tales como la imagen, la palabra, el sonido o la luz, pueden ser leídas de muchas y muy subjetivas maneras. En las líneas siguientes no abordaré la generalidad del filme sino que me centraré particularmente en la visión del amor que ofrece Amenábar respecto de los personajes y en particular en relación con la vida de Unamuno. En este sentido, no me acercaré a estos elementos desde el punto de vista formal y no los analizaré conceptualmente de acuerdo a criterios de plano, iluminación, encuadres, y demás pormenores cinematográficos —aunque pueda hacer alguna referencia somera— sino que los abordaré desde una dimensión fabular, atendiendo a sus aportes generales para con la trama.

Los apuntes que ofrece la película a propósito de las relaciones amorosas —película histórica, social y reflexiva, en suma— son pocos y, precisamente por ello, merecen una atención especial como contrapunto mínimo, pero necesario, en el marco de los conflictos cercanos a lo belicoso. No nos extraña que Amenábar decida incluir ciertas referencias a la vida privada y sentimental de Miguel de Unamuno, pues, tal y como señalan Montero y Paz, son los «suspiros de amor», una de las líneas dominantes en el gusto cinematográfico del espectador español (2011: 185). Líneas arriba hablábamos, a propósito del conflicto entre fidelidad histórica y arte, que es precisamente el mundo del sentimiento, de los afectos y la emoción humana, uno de los marcos preferidos para imbricar las situaciones históricas, una de las muchas posibilidades de propiciar la espectacularización de la fábula fílmica. En justicia, «no es posible hablar de narración cinematográfica sin partir de la novelística» (Ponce, 2012: 69), y bien sabemos que el componente amoroso es el fundamental en buena parte de la novela realista del XIX, de donde parte directamente la narrativa del séptimo arte. Además, en el caso particular de Unamuno, entender qué supuso su mujer en su vida significa «entender la espesa trama de sus sentimientos, en que asentó su estilo de vida y su actitud mental» (Fernández Larraín, 1972: 63).

Unamuno se enamora en su Bilbao natal, muy joven, de Concha Lizárraga, y los primeros años del noviazgo estuvieron sujetos a continuas separaciones de los amantes. Concha nació en Guernica el 25 de julio de 1864 y era dos meses mayor que Unamuno. En 1876, a los doce años, pierde a su hermano y a su madre y tendrá que alejarse de Miguel pues debe marchar a su tierra natal a vivir en casa de sus abuelos; «Su amada es a la vez cercana y lejana, real y soñada», afirman Colette y Jean Claude Rabaté en su excelente biografía (2009: 102) —matrimonio que, por cierto, asesoró a Amenábar para la película—. El 31 de enero de 1891 Unamuno se casa con Concha Lizárraga pese a manifestar varias veces su aversión por el matrimonio que, para él, no era sino el resultado de una explosión amorosa que acaba por

culminar en un enorme descontento. No será su caso pues, siguiendo su comportamiento y sus testimonios, amaría hasta el último día a su mujer, a la que llamaría cariñosamente «mi costumbre», una «costumbre de una convivencia de más de treinta y seis años y de un lazo de querencia de más de cincuenta» (Unamuno en Sandoval, 2004: 25). Para entender la figura de la esposa y su trasposición a la gran pantalla por parte de Alejandro Amenábar recupero un fragmento de una carta enviada por Unamuno al poeta catalán Joan Maragall que resume bellamente su relación con Lizárraga, a quien definiría muchas veces como refugio y consuelo:

En su última carta me hablaba usted [Maragall] de mi tienda de campaña. Sí, en mi vida de lucha y de pelea, en mi vida de beduino del espíritu, tengo plantada en medio del desierto mi tienda de campaña. Y allí me recojo y allí me retemplo. Y allí me restaura la mirada de mi mujer, que me trae brisas de mi infancia. Nos conocimos, de niños casi, en Bilbao; a los doce años volvió ella a su pueblo, Guernica, y allí iba yo siempre que podía, a pasear a la sombra de un viejo roble, del árbol simbólico. Y allí me casé. A mi mujer la alegría del corazón le rebosa por los ojos, y ante ella tengo vergüenza de estar triste. Un día, hace años, cuando me preocupaba por lo cardíaco, al verme llorar presa de la congoja, lanzó un ¡hijo mío! que aún me repercute. Y ésta es mi tienda de campaña (Alvar, 2019: 35).

Teniendo esto en cuenta, Amenábar sitúa la primera aparición de la mujer de Unamuno —que ya ha fallecido al comienzo de la trama y cuyas alusiones aparecerán evocadas mediante *flashbacks* y ensoñaciones— a escasos cuatro minutos de comenzar la película. Es evidente que con esto nos quiere dar a entender la importancia de Concha en la vida de Miguel y su constante recuerdo en la memoria del escritor que hasta el último momento echará de menos la figura de su amada esposa. Bajo un árbol —ese mencionado «viejo roble», «árbol simbólico»— un joven Unamuno descansa su cabeza sobre el regazo de la también jovencísima Concha Lizárraga mientras lee un libro (*Mientras dure la guerra*⁵: 00:03:48). En ningún momento del filme se producirá más acercamiento que el sugerido al inicio de la película y recuperado en secuencias posteriores. Un sagaz crítico de cine como fue el escritor Horacio Quiroga apreciaba el uso de la sensualidad contenida como expresión del amor:

Un íntimo y estrecho abrazo, una lenta caricia de mano, cualquiera de los mil detalles dejados al talento del actor, puede perfectamente reemplazar al beso en no pocos casos, con la ventaja de que la verdad y naturalidad de tal gesto que todos, poco o mucho, conocemos, sugerirá infinitamente más ternura (2011: 90-91).

⁵ En adelante: *MDLG*. Citamos la hora, el minuto y los segundos aproximados tomando como referente su visionado en la plataforma Movistar +.

La estampa bucólica en la que ella acaricia el pelo del joven se ve interrumpida por un niño que se planta a los pies de la pareja. Se trata del nieto de Unamuno, Miguel, que, en una superposición de imágenes, saca al intelectual de sus recuerdos haciendo ver al espectador que todo se trataba de un sueño. Además, el nieto llega con la noticia del recientemente declarado estado de guerra en Salamanca por las tropas del régimen de Franco en julio de 1936, situación antagónica frente a la visión del lugar ameno que evocaba la mente del literato. Esta primera aparición nos ofrece ciertas constantes en la estética del filme de acuerdo con la visión del matrimonio; Concha aparece como recuerdo constante, nostálgico y positivo, de un pasado feliz. Sobre esta opción, algunas críticas afearon el recurso del director para con la trama argumental. Tal es el caso de la reflexión al respecto del conocido crítico de cine Carlos Boyero (2019):

También hay cosas que me molestan o me parecen innecesarias, como los repetidos *flashback* y sueños (es complicado que eso funcione) mostrando la felicidad conyugal de ese Unamuno que pocas veces conoció la paz y la plenitud, al lado de esa mujer que él define con romántica y enamorada añoranza como «mi costumbre», algo que puede parecer prosaico.

En la misma línea, para *El Mundo*, escribe Juan Herrero que «tampoco ayudan los toques melodramáticos recreados con una suerte de *flashbacks* oníricos. Ni eso, ni el recurso mágico-trágico-papirofléxico» (2019). Tampoco gustan estos recursos empleados en la película a Carmen L. Lobo, de *La Razón*, que afirma que se recrea cierta nostalgia «con momentos oníricos sobre la juventud de Unamuno, unas escenas muy sentimentales y, a lo mejor, una forma de “pretextar” al protagonista que no hacía falta» (2019).

En ese clima de nostalgia se enmarca la segunda aparición de Lizárraga (*MDLG*: 00:13:39). En esta ocasión el escritor se encuentra tumbado en la cama, escribiendo, cuando sus ojos van a dar con un retrato de su esposa situado en un aparador que tiene enfrente, presidiendo su escritorio, acompañado por un par de animales y pajaritas de papel que Unamuno gustaba de hacer con papiroflexia (entroncando con su continuo elogio de la infancia). Dicho retrato se encuentra situado bajo un gran crucifijo, aludiendo a esa particular manera de entender la religiosidad de don Miguel y que le inspiraron no pocas reflexiones, versos —que suscitaron la admiración de la ovetense Carmen Polo (mencionado en la propia película *MDLG*: 01:17:40)—, dudas, contradicciones y desavenencias. Esa relación espiritual, unida a la estampa virginal de la amada, evoca esa visión de su mujer asociada a la Virgen María: «Unamuno iba depositando en su esposa el amor a la Madre Misericordia» (Alvar, 2019: 36). Él mismo afirmaba en muchas ocasiones ese vínculo espiritual: «Ella, mi espejo de

santa consciencia divina, de eternidad» (Unamuno, 1961: 884-885). En cualquier caso, el retrato de Concha provoca en el Unamuno de Erejalde un nuevo recuerdo amoroso que es posteriormente interrumpido por unos tiros en la lejanía.

La tercera evocación de Lizárraga se da tras una discusión de Unamuno con sus amigos (*MDLG*: 00:19:33). Sentado en un butacón de su casa, mientras el escritor realiza una de sus pajaritas de papel (rememorando de nuevo ese pasado infantil), el director nos presenta varias imágenes sobre la pantalla que recuerdan a esa evocación inicial con Concha acariciando el pelo del joven Miguel. La secuencia apunta de nuevo a ese ambiente agradable, al clima soleado y cierta brisa que desordena el cabello del joven mientras ella le acaricia la cabeza. Un fondo operístico acompaña las secuencias de amor mientras que el joven se duerme y, al tiempo, el anciano escritor, aguafuerte romántico que tampoco gustó a algunos críticos: «[La película se muestra] aquejada por algunos momentos sentimentales (acompañados por una partitura cursi, debida al propio director)» (Tsao, 2019).

La primera alusión a Concha Lizárraga como la «costumbre» de Unamuno, bella manera de entender su relación amorosa no como monotonía sino como constante hábito de amar, se produce en el entorno universitario. «Señor rector, a usted no hay quien le entienda», le espetan a don Miguel tras un cambio repentino de opinión, a lo que él responde: «Eso ya me lo afeaba mi costumbre». «¿Quién?» —insiste su interlocutor— «Mi mujer», dice él (*MDLG*: 00:29:43). Este hecho reafirma el carácter de Lizárraga como amorosa madre, sí, pero rígida con algunos comportamientos del escritor que siempre tomaba en consideración las opiniones de su esposa. Es curioso que esa primera alusión en el filme se realice entre los muros de la Universidad. En este sentido, es hermoso recuperar una carta fechada el 26 de julio de 1890, y que resume buena parte de la relación entre ellos. En ella, Miguel de Unamuno afirma:

Ella es lo primero, ante todo y sobre todo, y si me exigiera el sacrificio de mis estudios favoritos, lo haría: si para alcanzarla pronto tuviera que quemar mis apuntes de todas clases, mis notas, mi tesoro, la labor de tantos años de reclusión y meditación terca, los quemaría. Ella representa para mí doce años de vida, doce hace que la conozco, los sueños y los anhelos de doce años, día tras día: en fin, es toda mi vida y lo mejor de ella (Fernández Larraín, 1972: 20).

Uno de los momentos álgidos del recuerdo amoroso se produce en una conversación entre el pequeño Miguelín, el huérfano nieto de Unamuno, y el escritor. En ella recuerdan la partida de la abuela Lizárraga, que aparece en el mencionado retrato iluminado por la tenue luz de un candil. Las habitaciones han quedado a oscuras a consecuencia de los

bombardeos y don Miguel recuerda a Concha ante su nieto: «era mi mujer pero me llamaba hijo» (MDLG: 00:51:13). Unamuno afirma en la película de Amenábar que con la muerte de su mujer se ha quedado como su nieto, huérfano, actitud nada extraña en un hombre que veía en su esposa un trasunto de su madre verdadera. Así lo evoca Sandoval Ullán:

Meses después del óbito de D. Concha, Unamuno seguía sintiendo la presencia de su costumbre, y llevaba contados los meses y los días, como por ejemplo en uno de sus poemas del *Cancionero* que escribe que han pasado dos meses y medio y tres días, como medicina para su desamparo y para su soledad del alma. Su corazón había migrado hacia ella y ahora al morir se había quedado su *corazón huérfano* (Sandoval, 2004: 37, subrayado mío)

Ese dolor ante la pérdida propicia una reflexión del escritor sobre su capacidad de amar, de sentir empatía hacia los demás. Tras la muerte de su mujer el 15 de mayo de 1934 a causa de una hemiplejía, Unamuno debe, literal y poéticamente, *desacostumbrarse* de su costumbre. Vivir una vida sin compartir, algo que le causaría un inmenso dolor. Así lo testimonia en una carta fechada el 24 de mayo de 1934:

Cayó en cama con una congestión y una hemiplejía, perdió pronto el conocimiento y tras una larga agonía —de días— se me fue con Dios el 15 de este mes. Había hecho los 70 años el 29 de julio, día de Santiago; yo el 29 de septiembre. Nos conocíamos de niños y llevábamos de matrimonio 43 años. Era más que mi amor, mi costumbre... mi todo. La madre de mis ocho hijos —y de mis nietos— y mi madre también. Y ahora retrucando un verso célebre de Bécquer puedo decir: «Dios mío, que solos nos vamos quedando los vivos» (Sandoval, 2004: 29).

Otro hermoso momento que recupera la memoria de Concha Lizárraga se produce en conversación entre el escritor y su amigo Salvador Vila. Sentados a las afueras de Salamanca, camino de Zamora, contemplando el paisaje agreste castellano, el escritor no puede evitar recordar a su mujer: «Por aquí venía yo mucho con mi Concha, mi costumbre. Ella y yo sí que discutíamos, desde que éramos niños. No te entiendo, me solía decir. Y tus libros menos» (MDLG: 01:00:39). La imagen de Lizárraga como contrapunto al carácter moderado del intelectual ofrece una visión del matrimonio como unión de complementarios en la que él —que no dejaba de ser una mente sagaz y brillante— siempre ensalzaba la figura de su *partenaire*, de la que tantas cosas había aprendido: «Sin embargo voy civilizándome, ella me ha enseñado a saludar, a hablar con señoritas, me ha enseñado muchas cosas muy útiles y muy agradables, y ¡las que aún me enseñará!» (Unamuno en Arzadún y Zabala, 1944: 35).

Finalmente, la última aparición del clima amoroso se nos ofrece desde una visión algo esotérica. Muy enfermo y tras una noche de insomnio en la que le asaltan las alucinaciones y llega a contemplarse a sí mismo alargando su mano hacia el mencionado

crucifijo de la aparición primera, el Miguel de Unamuno de Amenábar vuelve a soñar con ese entorno bucólico en el que su yo de joven se recrea en caricias con su esposa (*MDLG*: 01:13:51). La imagen se irá acercando a los amantes al tiempo que se contraponen el plano del escritor, febril y somnoliento dirigiéndose a la cámara, como si los ojos de Unamuno fueran, a su vez, el ojo de la cámara que nos lleva hacia el sueño amatorio. En un crescendo operístico, la alucinación llega a su clímax cuando el propio Unamuno se dirige a su joven esposa: «Concha, mi amor, mi costumbre» (*MDLG*: 01:14:08). Ella, sin embargo, sosteniendo la cabeza de su joven amante, que es el propio Unamuno, manda callar al viejo autor puesto que su amado se ha dormido. En un brusco cambio de personaje, el joven adquiere la apariencia del Unamuno de senectud mientras la voz del bilbaíno niega ser ese anciano dormido que ahora reposa sobre el regazo de Concha Lizárraga e implora que lo abrace a él. «Miguel, hijo mío, despierta», dice la joven Concha (*MDLG*: 01:14:33), finalizando así el sueño del escritor que lleva, según su hija, dos días de delirio. Amenábar suele gustar de este tipo de confusiones cinematográficas, ya en *Tesis* (1996) confundía voluntariamente sueño y realidad, recurso tremendamente explotado en *Los otros* (2001) o *Regresión* (2015).

Como hemos podido apreciar, Amenábar se vale de técnicas alejadas de cine lineal, rompiendo los marcos de la estructura dramática, para introducir con ellos el tema del amor. Tal y como afirma Sorolla-Romero:

La obra de Alejandro Amenábar dibuja una suerte de círculo que recorre desde los primeros síntomas de la confusión propia de los *mind-game films* hasta la plenitud de sus recursos para terminar, incluso, con relatos con falsa apariencia de narrativa fracturada (2018: 35).

De esta manera, las evocaciones oníricas de Concha Lizárraga —las cuales se realizan en su totalidad en el marco la casa de don Miguel, particularmente en su habitación⁶— son un solo sueño, único y segmentado en distintos momentos de la vida última del escritor, que sirven como *leitmotiv* de toda la película, aportando pequeñas píldoras que anuncian esta sublimación onírica final. Aquí se representa en su máxima expresión el deseo de encuentro del intelectual con su esposa que tantas veces había sufrido la frustrante separación del ser amado. Algunos ejemplos literales del autor pueden ilustrar este carácter dependiente. En

⁶ No es de extrañar que estas rupturas cinematográficas a favor del recuerdo se den en este ambiente. Recordando de nuevo las palabras de la erudita María Zambrano, Unamuno «no cesó un instante de subrayar lo que tenía de singular aludir a su vida privada transcurrida allá en Salamanca, ni su vida doméstica, que fluye tan densa, que se deja entrever y aun aparece por encima de su obra» (2003: 32).

una ocasión, tras ser su mujer arrestada por llevar en su poder unas páginas de una revista pernicioso para el gusto del régimen, siendo posteriormente liberada, Unamuno afirma:

Al soltar de la cárcel a mi mujer no le devolvieron su pasaporte. Ya que dicen que puedo, cuando quiera, volver a España, –que no es la mía– buscan, sin duda, que mi mujer no pueda venir a verme, a calentar mi soledad con más de cincuenta años de recuerdos de una querencia vivificadora, a ver si así me rindo. Pero, aunque, hubiera de caer aquí para siempre y sin llevar en mis ojos la gloria de los ojos de mi concha... ¡Mi Concha! ¡Toda mi mujer! (Sandoval, 2004: 25).

Su Concha, «toda su mujer», es la Concha que Amenábar quiere representar en su película. Una mujer eternamente joven en el imaginario del escritor, que en ninguna ocasión se representa en edad madura.

Hecho este somero repaso a la visión del amor unamuniano, amor de pareja, que ofrece Amenábar en *Mientras dure la guerra* no quisiera dejar de mencionar otras formas de afecto que atraviesan la película y el carácter del protagonista.

Unido inevitablemente a la figura de la madre, el amor a los hijos profesado por don Miguel siempre emergía como esa vitalidad renovada, estudiando junto a su padre o leyendo a Dickens en su regazo. En el filme, son las hijas de Unamuno, Felisa y María, las que acompañan los últimos días del escritor, y son retratadas como cierto contrapunto dialéctico, en un entorno amable como el familiar. Pese a todo, se muestran duras respecto de muchas de las decisiones del padre. Felisa, por ejemplo, ha servido a la academia como interesante testimonio de la relación entre el matrimonio, en una entrevista a José Martín Barrigós que llevaba por título «La niña Felisa, hija de don Miguel», recuerda: «No era estrepitosa. Nunca la oí cantar. Reír, en cambio, se reía mucho, mucho. Lo que mi padre tenía de pesimista ella lo tenía de optimista. Siempre le dio cariño y apoyo, lo que él necesitaba» (Sandoval, 2004: 39).

Lo curioso es que en ningún momento se presente a los otros cuatro hijos vivos que acompañaron varios momentos de la vida final del escritor. Tal y como recoge Jon Juaristi (2012: 178), uno de sus hijos, Rafael, lo acompañaría en el día de la conocida anécdota del paraninfo y lo ayudaría a salir de un casino al que no se le dejó entrar debido al incidente.

El amor a los amigos, simbolizados por Atilano Coco, pastor protestante español, y miembro destacado del Partido Republicano, y Salvador Vila, antiguo alumno de don Miguel y profesor en la Universidad de Salamanca, aparece como una constante en toda la película, atravesando el carácter del protagonista. Ambos personajes sirven de contrapunto, tal y como sucediera con las hijas en las escenas de ambiente familiar, a las ideas de Unamuno.

Entre ellos surge el conflicto, el debate y la discusión sobre los que sobrevuelan los grandes problemas sociales, políticos e ideológicos del momento en el crisol de la convulsa personalidad del autor. El encarcelamiento de Vila y Coco, que serían fusilados a manos de los nacionales sin juicio previo, supuso un duro golpe para Unamuno que aparece también reflejado en la película. Este suceso es tan importante para la fábula de Amenábar, que lo sitúa como detonante de su intervención explosiva en la anécdota del paraninfo, incapaz de seguir soportando, no tanto las palabras de los fascistas, como su propio silencio interior, su guerra personal y su impotencia ante las injusticias, especialmente contra sus amigos.

Otro tipo de amor emerge en la película como constante: el apego a Salamanca. Un amor también destacado para María Zambrano que afirma que «Salamanca fue así su esposa, a la que quiso dejar su nombre grabado para siempre» (2003: 35). Miguel de Unamuno pasea seguro por su ciudad, sabiendo que es más su casa que la de los que la ocupan. Seguro, también, y esto es quizá lo más doloroso, que su *polis*, su ágora, se ve vilipendiada por la ignorancia y la violencia, circunstancia que acabará por explotar en la célebre anécdota del paraninfo. Amenábar sabe de este afecto y por eso plaga el filme de planos del autor paseando por su ciudad, llamando a sus amigos y vecinos, caminando por entre las calles, convirtiendo en la ciudad en mucho más que un simple paisaje:

Salamanca vino a ser como un marco de la figura de don Miguel, como una especie de nupcias, de bodas con la ciudad; Salamanca será para siempre la Salamanca de don Miguel, y don Miguel, aunque vasco de nacimiento y de carácter, fue y será de Salamanca (Zambrano, 2003: 160).

Finalmente, como halo que envuelve toda la producción, sobrevuela sobre la imagen del intelectual su continuo amor a la palabra, a la reflexión y al cuestionamiento como manera de entender su tiempo y su persona. Esta relación se representa fundamentalmente en la recreación del suceso del paraninfo y en las discusiones de cariz intelectual con sus hijas y amigos. Creo que Amenábar ha sabido reflejar con estas píldoras la importancia conceptual del asunto en la vida del escritor. De nuevo Zambrano:

Filosofía es una forma de amor, la única forma de amor que no es una pasión, pues es amor intelectual. Y así, siendo amor, participa de las cualidades de la inteligencia; más aún, de la esencia misma del pensamiento. Y a su vez, el pensamiento, al ser amor, participa de lo intrínseco del amor que es su capacidad de trascender. Amor y pensamiento quedan así salvados el uno por el otro: el amor queda salvado de ser una pasión, es decir, de ser pasivo y, en el fondo, inmóvil, limitado. El pensamiento de quedarse en esa fría región que flota por encima de la vida, de ser estéril de no tener capacidad para engendrar una forma de vida (2003: 163).

Amenábar es consciente de que «Unamuno interesa no solo como protagonista de una serie de acontecimientos, sino —lo que es mucho más importante— como incitador a la contemplación de la conciencia de cada uno de nosotros y de la conciencia colectiva» (Alvar, 2019: 43). En esa mirada hacia uno mismo no podía dejar de tener importancia, como motor de muchas de las decisiones del personaje y, en definitiva, como *modus vivendi*, la exaltación del amor. Hemos podido repasar el ramillete de alusiones amorosas que el director ofrece en su retrato del literato, una manera de aligerar la carga dramática de la pieza, sí, pero necesaria innegablemente para comprender la poliédrica postura vital del escritor bilbaíno. Cerremos estas reflexiones con la voz poética —en ocasiones muy olvidada— de don Miguel, que nos recuerda que después de tantas palabras, y más si afectan a las razones del corazón, conviene guardar silencio.

Y basta, adiós, es hora de callarnos,
van ya muchas palabras;
adiós, mi amor, volvamos al silencio;
voy a callarme... ¡calla!
(Unamuno, 2019: 191).

FICHA ARTÍSTICA Y TÉCNICA DE *MIENTRAS DURE LE GUERRA*

Título original: *Mientras dure la guerra*.

Año: 2019

Duración: 103 min.

País: España.

Dirección: Alejandro Amenábar

Guion: Alejandro Amenábar, Alejandro Hernández.

Música: Alejandro Amenábar.

Fotografía: Alex Catalán.

Reparto: Karra Elejalde, Eduard Fernández, Santi Prego, Patricia López Arnaiz, Inma Cuevas, Nathalie Poza, Luis Bermejo, Mireia Rey, Tito Valverde, Luis Callejo, Luis Zahera, Carlos Serrano-Clark, Ainhoa Santamaría, Itziar Aizpuru, Pep Tosar.

Productora: Mod Producciones, Movistar+, Himenóptero, K&S Films
(Distribuidora: Buena Vista International).

Género: Histórico | Drama | Guerra Civil Española.

Premios: 2019: Premios Goya: 5 premios incluyendo mejor actor secundario (Eduard Fernández). 17 nominaciones. | 2019: Festival de San Sebastián: Sección oficial. | 2019: Premios Feroz: 4 nominaciones, incluyendo mejor actor y actor de reparto. | 2019: Premios Forqué: 2 nominaciones, a mejor película y actor (Karra Elejalde). | 2019: Premios Gaudí: Mejor actor (Karra Elejalde). 2 nominaciones. | 2020: Premios Platino: Mejor dirección artística. 7 nominaciones.

FILMOGRAFÍA:

[MDLG] = *Mientras dure la guerra*, Alejandro Amenábar, 2019.

BIBLIOGRAFÍA

- Alvar, Manuel (2019): «Introducción» en *Poesías*: Miguel de Unamuno, Madrid, Cátedra: 11-59.
- Arzadún y Zabala, Juan (1944): «Miguel de Unamuno íntimo», *Sur*, 37.
- Belinchón, Gregorio (2018): «Amenábar filma la España de 1936 de la mano de Unamuno», *El País* (26/5/2018)
https://elpais.com/cultura/2018/05/26/actualidad/1527313017_552955.html
(último acceso: 10/12/2020).
- Boyero, Carlos (2019): «Complejo y veraz retrato de una España sombría», *El País* (22/9/2019).
- Cervera, César y Lucía M. Cavanelas (2019): «Los 18 errores históricos de *Mientras dure la guerra*, la película sobre Franco y Unamuno de Amenábar», *ABC*, (29/10/2019).
- Fernández Larraín, Sergio (1972): *Cartas inéditas de Miguel de Unamuno*, Madrid, Rodas.
- García Tsao, Leonardo (2019): «Dos tipos de incoherencia», *La Jornada* (8/9/2019):
<https://www.jornada.com.mx/2019/09/08/opinion/a10a1esp#.XXTnOz6kJaItwitter> (último acceso: 10/12/2020).
- Hernández Lez, Juan A. (2005): *Cine y Literatura. Una metáfora visual*, Madrid, Ediciones JC.
- Herrero, Juan (2019): «Karra Elejalde, lo mejor del pulcro y rígido *Mientras dure la guerra* de Amenábar», *El Mundo* (21/XIX/2019).
<https://www.elmundo.es/cultura/cine/2019/09/21/5d863c3ffdddfef1698b467e.html> (último acceso: 10/12/2020).
- Huerta Calvo, Javier (2019) «Unamuno entre nosotros / 1», *Astorga Redacción*, (5/8/2019):
<http://astorgaredaccion.com/art/22985/unamuno-entre-nosotros-> (último acceso: 10/12/2020).
- Ibars Fernández, Ricardo e Idoya López Soriano (2006): «La Historia y el cine», *Clio*, 32: 3-22.
<http://clio.rediris.es/n32/historiaycine/historiaycine.pdf><http://clio.rediris.es/n32/historiaycine/historiaycine> (último acceso: 10/12/2020)
- Juaristi, Jon (2012): *Miguel de Unamuno*, Madrid, Fundación Juan March.
- Lobo, Carmen L. (2019): «*Mientras dure la guerra*: España, abre los ojos», *La Razón* (27/9/2019).
- Lozano Botache, Jorge Prudencio (2018): «Rasgos del cine histórico. Reflexión desde el cine

- colombiano», *Comunicación y sociedad*, 31, enero-abril: 221-241.
- Montero, Julio y María Antonia Paz (2011): *Lo que el viento no se llevó. El cine en la memoria de los españoles (1931-1982)*, Madrid, Rialp.
- Paz Rebollo, María Antonia y Julio Montero (1999): *Creando la realidad: Cine informativo 1895-1945*, Barcelona, Ariel.
- Ponce Lang-Lenton, Francisco (2012): «Ver / leer: parecidos y contrastes», en *Literatura y cine*, Germán Santana Henríquez (ed.), Madrid, Ediciones Clásicas: 67-92.
- Quiroga, Horacio (2007): *Cine y literatura*, Buenos Aires, Losada.
- Rabaté, Colette y Jean Claude Rabaté (2009): *Miguel de Unamuno. Biografía*, Madrid, Taurus.
- Rosenstone, Robert (2017): *History on film/ Film on History*, Londres, Routledge & CRC Press.
- Sáez, Adrián J. (en prensa): «Un Unamuno de cine: de Abel Sánchez a Peppermint Frappé», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*.
- Sandoval Ullán, Antonio (2004): «El concepto de mujer en el pensamiento de Miguel de Unamuno», Universidad de Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, Cuad. Cát. M. de Unamuno, 39: 27-60.
- Sorlin, Pierre (1985): *Sociología del cine. La Apertura para la historia de Mañana*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Sorolla Romero, Teresa (2018): «El relato tiembla. Narrativas fracturadas contemporáneas en el cine de Alejandro Amenábar y Pedro Almodóvar», *Cuadernos.info*, 43: 31-44.
- Unamuno, Miguel de (1961): *Obras completas*, edición crítica de Manuel García Blanco, Madrid, Afrodisio Aguado.
- Unamuno, Miguel de (2019): *Poesías*, edición de Manuel Alvar, Madrid, Cátedra, 5ª ed.
- Zambrano, María (2003): *Unamuno*, edición de Mercedes Gómez Blesa, Barcelona, Debate.
- Zurro, Javier (2019): «*Mientras dure la guerra*: si usted es muy “rojo” o muy “azul”, el Unamuno de Amenábar le decepcionará», *El Español* (27/9/2019).



SOBRE EL AUTOR

Daniel Migueláñez González

Autor, director, intérprete y filólogo. Especializado en teatro clásico español, ha participado en más de una treintena de montajes teatrales. Como autor, ha estrenado las dramaturgias *El círculo de hierro* y *Cenizas de Fénix*. Asimismo, ha participado en diversas antologías poéticas y ha publicado el poemario *El amor, ese teatro*, que le ha valido el Premio Escriduende al mejor autor novel. Actualmente, compatibiliza su actividad como actor con su labor investigadora en el Instituto de Lengua, Literatura y Antropología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y en el Instituto del Teatro de Madrid.

Contact information: correo electrónico: danimigu@ucm.es