

JESÚS G. MAESTRO reseña a: Unamuno y sus dobles. UNAMUNO, Miguel de (1932), *El Otro*, en ed. de Ricardo de la Fuente Ballesteros, Madrid, Biblioteca Hispánica, Ediciones Colegio de España, 1993

Ediciones Colegio de España acaba de publicar, al cuidado de Ricardo de la Fuente Ballesteros, una de las más representativas obras del teatro unamuniano, *El Otro*, cuyos primeros esbozos se sitúan en torno a 1926, y en la que se manifiestan, desde una perspectiva dilatada y madura, aspectos esenciales de la literatura unamuniana, relativos al complejo del doble, al concepto de *dialogismo* en el pensamiento de Unamuno, y de forma especialmente particular a los problemas de la personalidad humana y sus posibilidades de persistencia más allá de la conciencia terrena, presentes de forma recurrente en otros géneros cultivados por el escritor de Salamanca (ensayo, poesía y novela).

La edición de Ricardo de la Fuente, profesor titular de la Universidad de Valladolid, especialista, entre otras facetas, en el teatro español de comienzos del siglo XX, ofrece un panorama adecuado al conocimiento e interpretación de la obra que nos ocupa, al resolver tres aspectos que nos parecen esenciales en la comprensión de *El Otro* : 1) la importancia de las implicaciones *autobiográficas*, 2) el análisis sobre la dimensión que adquiere el concepto de *dialogismo* -y los problemas que de él

se derivan a propósito del complejo del doble- en el teatro unamuniano, y 3) la consideración de los valores literarios del texto desde el punto de vista de la poética de la recepción.

Estas tres grandes modalidades de interpretación de la obra unamuniana se encuentran ampliamente consideradas a partir de una cuidadosa atención al texto dramático, cuya fijación es resultado del contraste de los denominados *Ms 1* y *Ms 2*. El primero de ellos se conserva en la Casa-Museo Miguel de Unamuno en Salamanca, y de él existen tres copias con leves variantes; el *Ms 2*, de la colección "Rodríguez Porrero", se custodia en la biblioteca particular de Bartolomé March y Dolores Vives. Tras haberlas cotejado debidamente, Ricardo de la Fuente sigue en su edición la versión *princeps* de *El Otro*, editada en Madrid en 1932 por Espasa-Calpe, así como también indica las apreciaciones y variantes señaladas por M. García Blanco en su edición de las obras dramáticas de Unamuno (*Teatro completo y monodialogos*, Madrid, Escelicer, 1968, tomo V).

Desde el punto de vista de los valores autobiográficos de la escritura unamuniana es posible advertir lo que frecuentemente se ha dicho acerca de otros fenómenos de su producción literaria: Miguel de Unamuno se sirvió de forma constante de los diferentes géneros literarios para expresar, de modo insistente a lo largo de su vida, las mismas pulsiones o inquietudes vitales, relativas con frecuencia a problemas derivados de su propia individualidad (la personalidad, los problemas del doble, el cainismo, la conciencia de lo eterno, las dificultades para el diálogo con el prójimo y consigo mismo, etc...) Debido a la persistencia que a lo largo de su producción literaria manifiestan la mayor parte de sus inquietudes, resulta especialmente interesante verificar *formalmente* el tratamiento literario que, a través de los diferentes géneros y obras literarias, adquieren tales pulsiones.

Uno de los fenómenos más emblemáticos y fecundos de la literatura unamuniana es el que se refiere al problema de la

personalidad individual, que parece incrementarse al paso de su producción literaria, ofreciendo valiosas y variadas transformaciones formales a lo largo de su desarrollo, que le permiten llegar a la elaboración de discursos literarios sumamente trabajados al respecto, como pueden ser novelas como *Niebla* (1914), *Abel Sánchez* (1916) y *Cómo se hace una novela* (1925), en el género narrativo; dramas como *El Otro*, en el discurso teatral; y poemas como el que sigue (“Soliloquio ante una crítica de mi obra”, *Cancionero*), en lo que se refiere a la lírica, junto con libros esenciales a este respecto, como *Teresa* (1924), en que la expresión dialógica sirve de forma constante a la expresión de un Yo poético absolutamente desdoblado.

-Eres tú este, Miguel? dime.

-No, yo no soy, que es el otro.

-Y de él, di, quién nos redime?

-Me están errando en el potro.

-Somos uno, mas el crítico...

-Mira, dejémonos de eso.

-Sólo se ejerce en el mítico...

-Es el que me tiene preso.

-Y qué haremos? di, mi doble?

-Morir porque viva el suyo!

-Comportamiento más noble...

-Concluye ya! -Ya concluye!

Como señala a este respecto Ricardo de la Fuente, “el desdoblamiento unamuniano a través de su escritura es constante [...]. La obra literaria no será otra cosa que un desahogo, que una búsqueda de su yo alienado, entregándonos en la misma porciones de su yo, hasta el punto de que, sin dificultad, se puede realizar un itinerario de su evolución personal al hilo de

su quehacer como escritor. Se puede afirmar con todo derecho, pues, que toda su producción, en suma, es autobiográfica" (p. 11).

Se manifiesta de este modo la capacidad intertextual de la literatura unamuniana, al manifestar motivos recurrentes, a veces casi idénticos, en obras y géneros literarios diferentes y distantes: "El relato titulado *El que se enterró*, publicado en 1908, ha sido señalado como el primer eslabón que nos lleva a *El Otro* -dentro de la marcada intertextualidad típica de toda la producción unamunesca-, pues los paralelismos son evidentes. De todas formas, los antecedentes pueden rastrearse ya en *La Esfinge* (1898), *Abel Sánchez* (1917), *Tulio Montalbán y Julio Macedo*, novela corta, publicada en 1920 que dio lugar a *Sombras de sueño*, escrita en 1926 y estrenada en 1930, etc..." (Ricardo de la Fuente, p. 29).

En el discurso literario de Miguel de Unamuno el diálogo se configura como el instrumento formal más adecuado para la expresión de los problemas relativos a la duplicidad de la conciencia y a la dimensión especular de la personalidad individual.

El proceso semiótico de interacción explica el diálogo como aquel proceso verbal interactivo, de naturaleza evidentemente dialógica, en el que dos o más sujetos hablantes alternan, en relación de copresencia (*face to face*), su actividad en la producción e interpretación de enunciados. Desde esta perspectiva, el diálogo es un proceso semiótico interactivo, que, desde el punto de vista formal, se configura como un discurso semánticamente progresivo (continuidad), ya que avanza mediante secuencias expresadas por varios hablantes, y sintácticamente fraccionado (fragmentación), debido a que los enunciados resultan segmentados en partes que, merced a la alternancia de los turnos de intervención, son expresadas por los diferentes interlocutores; desde el punto de vista semántico, el diálogo constituye un discurso unitario, en virtud de la verbalización o

uso del lenguaje con una finalidad comunicativa (el hablante utiliza expresiones lingüísticas y construcciones gramaticales con objeto de ser entendido por un auditorio), y pese a la pluralidad de contextualizaciones (cada hablante instituye o aporta su propio contexto o marco de referencias respecto al cual hay que interpretar sus intervenciones) y a la infinitud de codificaciones (podría hablarse de tantas codificaciones como hablantes, ya que cada uno utiliza el lenguaje desde su propia competencia y con sus propias modalizaciones en el momento de hablar).

Las limitaciones y posibilidades que se derivan del carácter dialógico del discurso literario se encuentran en relación inmediata con el específico proceso de comunicación que se pretende lograr con ellas. Del mismo modo que en el discurso filosófico el uso del diálogo crea su sentido argumentado con palabras plenas semánticamente, y sigue una estructuración lógica en su desarrollo; el diálogo dramático presenta como nota destacada el uso de la deixis con un valor performativo inmediato; y en el texto narrativo el diálogo suele incluirse como recurso connotador de mimesis, en su acercamiento a la realidad, que formalmente tiene siempre la categoría de "lenguaje referido"; en el discurso lírico el diálogo representa ante todo la expansión del Yo.

Frente al diálogo dramático, que crea su sentido al originar una sucesión de "desequilibrios modales entre los interlocutores" (M.C. Bobes, *Semiología de la obra dramática*, 1987), lo que les obliga a adoptar diferentes estrategias conversacionales según su propia competencia modal (saber, poder, querer hacer), en el discurso lírico, el dialogismo representa siempre un proceso semiótico de comunicación (hablar a) que crea sentido al originar una expansión del Yo hacia un determinado destinatario inmanente, el cual sirve al poeta de caja de resonancia en la expresión -ya dialógica- de sus propias inquietudes; paralelamente, la disposición en el discurso lírico de un diálogo repre-

senta siempre la textualización de un proceso semiótico de interacción (hablar con, hablar entre), en el que con frecuencia toma parte el Sujeto Poético de la enunciación lírica, de modo que el diálogo mismo crea sentido al originar una escisión o segmentación del Yo hablante, quien se duplica -o multiplica- en una pluralidad de interlocutores: “¡Ah, terrible tortura la de nacer doble! ¡De no ser siempre uno y el mismo!” -dirá a este propósito el protagonista de *El Otro*, vinculando el problema de su personalidad a la noción unamuniana de los *yos ex-futuros* (vid. Ricardo de la Fuente, p. 28).

En su ensayo *Soledad* (1905), Miguel de Unamuno escribe una de las páginas más reveladoras acerca del sentido que el diálogo adquiere en su obra ensayística y literaria, como uno de los métodos más eficaces de comunicación del hombre consigo mismo y con su prójimo, como personalidad que cohabita en el seno de múltiples acontecimientos y discursos sociales. De sus palabras se desprende un sentido inmediato: la auténtica comunicación consiste en la expresión del diálogo que el ser humano mantiene consigo mismo, a solas y en silencio, con su propia vivencia intencional, de modo que la única comunicación humana posible reside en la capacidad del sujeto para comunicar sus propios procesos internos de interacción, porque “nuestra vida íntima, nuestra vida en soledad, es un diálogo con los hombres todos”.

La escritura del *Cancionero* representa en la obra lírica de Miguel de Unamuno lo que trabajos ensayísticos, narrativos y dramáticos -el caso de *El Otro* es un ejemplo más logrado- habían enunciado en momentos anteriores: la imposibilidad de la interacción humana a través del lenguaje, es decir, la negación del verbo como medio eficaz de conocimiento y comprensión entre los hombres. En consecuencia, Unamuno sólo deposita su confianza en el uso dialogado de la palabra que no sobrepasa los límites de la vivencia del sujeto, esto es, en el diálogo que cada hombre mantiene consigo mismo.

El éxito de la comunicación humana residiría en la capacidad de comunicar e interpretar cada uno de estos diálogos individuales o autodiálogos. Los hombres no dialogan entre sí, piensa Unamuno, sino que, en el mejor de los casos, intercambian alternativamente el resultado de sus diálogos íntimamente personales. Dialogar significa ante todo comunicar procesos de interacción porque, los unos ante los otros, "los hombres somos impenetrables"; por eso mismo "monologar, que es dialogar con Dios" (interacción), no es sino "hablarle a Dios" (comunicación): "No hay más diálogo verdadero que el diálogo que entablas contigo mismo, y este diálogo sólo puedes entablarlo estando a solas. En la soledad, y sólo en la soledad, puedes conocerte a ti mismo como a prójimo; y mientras no te conozcas a ti mismo como a prójimo, no podrás llegar a ver en tus prójimos otros yos. Si quieres aprender a amar a los otros, recógete en ti mismo" (M. de Unamuno, 1905/1966-1971: I, 1252).

En definitiva, la edición de Ricardo de la Fuente, además de ofrecer el texto correcto de una de las obras más valiosas de la dramaturgia unamuniana, proporciona materiales adecuados para su lectura e interpretación, así como también aclara las condiciones esenciales del "drama trágico" unamuniano, "liberador de pasiones, desnudo, poético en sí mismo, simbólico, cargado de significado y ajeno a la comedia de costumbres..." (p. 26), proporcionando de este modo una edición adecuada y eficaz a la lectura e interpretación literaria de la obra unamuniana.

