

«EL QUE SE ENTERRÓ», GERMEN DE *EL OTRO*, O EL MISTERIO DEL DOBLE EN MIGUEL DE UNAMUNO

«El que se enterró», origin of El Otro, or the mystery of the double in Miguel de Unamuno

Rebeca MARTÍN

Universidad Autónoma de Barcelona
<rebe.martin@gmail.com>

Fecha de aceptación definitiva: Septiembre 2007

RESUMEN: El presente artículo se centra en el estudio del cuento «El que se enterró», de Miguel de Unamuno, y en su relación con el drama *El Otro*. En ambas piezas el tema de la identidad, recurrente en la obra de Unamuno, se plasma a través del doble, motivo de raigambre romántica. En «El que se enterró», la presencia del *Doppelgänger* subraya la insuficiencia del pensamiento racionalista para explicar la realidad. *El Otro*, por su parte, ahonda con más énfasis en la tragedia de la disgregación de personalidad, en la imposibilidad del sujeto de preservar su identidad en un mundo donde ya no existen las certezas absolutas.

Palabras clave: cuento, teatro, motivo del doble.

ABSTRACT: This article offers a study of the short story «El que se enterró» and a research of its connections with the drama *El Otro*. In both literary pieces the theme of identity, recurrent in Unamuno's work, is expressed through the double or *Doppelgänger*, motif which has its roots in Romantic movement. In «El que se enterró», the double points the deficiencies of rationalism to explain the reality. Likewise, *El Otro* emphasizes the tragedy of personality disintegration, the impossibility of preserve the human identity in a world where there aren't absolute certainties.

Key words: short story, theatre, *Doppelgänger*.

El 1 de enero de 1908 publica Miguel de Unamuno en el periódico bonaerense *La Nación* «El que se enterró», cuento que constituye una temprana incursión narrativa del autor en el tema de la identidad, encauzado a través del motivo literario del doble¹. En esta pieza de raigambre fantástica, la aparición del *Doppelgänger* sirve para poner en tela de juicio las nociones convencionales de realidad y lógica, para sembrar la incertidumbre acerca de lo empíricamente posible e imposible y mostrar la ineficacia del pensamiento racional cuando se trata de justificar ciertos fenómenos sobrenaturales.

El tema de la identidad es en «El que se enterró» uno de esos misterios que, según piensa su protagonista, se materializan ante el ser humano con más frecuencia de lo que parece. No en vano, Emilio atribuye a la experiencia con su otro yo los cambios operados en su personalidad. En las primeras líneas del relato, el narrador y amigo de Emilio da fe de esa mudanza: el oficial «dicharachero y descuidado» ha pasado a ser, inexplicablemente, «un hombre tristón, taciturno y escrupuloso»². El enigma se desvela cuando Emilio le explica el aterrador suceso que originó el cambio. Un año y medio atrás, cuenta, comenzó a sentir un terror inexplicable, un pánico asociado con la muerte que incluso le llevó a concebir la idea del suicidio. Un día, cuando su miedo llega ya al paroxismo, ve entrar a su doble en la habitación donde permanece aislado: «El que estaba ahí, de pie, delante de mí, era yo, yo mismo, por lo menos en imagen. Figúrate que estando delante de un espejo, la imagen que de ti se refleja en el cristal se desprende de éste, toma cuerpo y se te viene encima...» (p. 48). A diferencia de lo que ocurre con las imágenes especulares, «aquel mi yo de fuera estaba de pie, y yo, el yo de dentro de mí, estaba sentado». Pero no tarda en situarse a su nivel: «se sentó donde tú estás sentado ahora, puso los codos sobre la mesa como tú los tienes, se cogió la cabeza, como tú la tienes, y se quedó mirándome como me estás ahora mirando» (p. 49). Al poco, Emilio oye al otro susurrar su nombre y sufre un desvanecimiento. Ese desmayo, afirma, no fue otra cosa que su propia muerte, si bien no tardó en *resucitar*, sentado en el sillón que antes ocupaba el doble:

Mi conciencia, mi espíritu, había pasado del uno al otro, del cuerpo primitivo a su exacta reproducción. Y me vi, o vi mi anterior cuerpo, lívido y rígido, es decir, muerto. Había asistido a mi propia muerte. Y se me había limpiado el alma de aquel extraño terror. Me encontraba triste, muy triste, abismáticamente triste, pero sereno y sin temor a nada. Comprendí que tenía que hacer algo; no podía quedar así y aquí el cadáver de mi pasado (p. 49).

Emilio explica cómo enterró al otro en el rincón de la huerta de la finca, con su perro como único testigo, y se esfuerza en convencer al amigo de que si,

1. A propósito del doble puede verse una teoría y un estadio de la cuestión sobre las aportaciones críticas clásicas y recientes en mi libro *La amenaza del yo. El doble en el cuento español del siglo XIX*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2007, especialmente en las pp. 11-37.

2. UNAMUNO, Miguel de. *Cuentos*, ed. de Eleanor KRANE PAUCKER. Madrid: Minotauro, 1961, vol. 2, p. 46.

como éste dice, su experiencia puede tildarse de alucinación, es porque toda percepción, toda sensación, no son en realidad más que eso, alucinaciones. Finalmente, le acaba enseñando un cadáver humano, ya casi esqueleto, enterrado en la huerta.

Tras la revelación de Emilio, el narrador se distancia de él: «Me daba miedo [...] Lo único que hacía era burlarse de la lógica y de la realidad» (p. 52). Emilio acaba muriendo de una simple pulmonía, pero entre sus papeles deja un relato pormenorizado del encuentro con el doble y un tratado sobre la alucinación. Se comprueba oficialmente, además, la existencia del cadáver enterrado en la huerta, pero no su identidad. En el tratado, Emilio sostiene que son muchas las personas que han vivido y viven experiencias trascendentales, si bien permanecen en silencio por temor a que se las considere locas. Como colofón, el narrador transcribe un párrafo de ese escrito: «La lógica es una institución social y la que se llama locura una cosa completamente privada. Si pudiéramos leer en las almas de los que nos rodean veríamos que vivimos envueltos en un mundo de misterios tenebrosos, pero palpables» (p. 52).

El doble de Emilio pone aquí de manifiesto la existencia de *misterios* insertos en la realidad cotidiana y la falsedad de las convenciones e instituciones sociales; la locura, por ejemplo, ¿es un desorden mental o un estado excepcional de lucidez? Mientras los amigos de Emilio no dudan en creerlo alterado, él arguye que no hay tal alteración mental, sino el conocimiento profundo de un gran misterio. Unamuno dota al relato de una estructura dialógica en la que se enfrentan, sin solución aparente, la vivencia sobrenatural del protagonista y la perspectiva escéptica y racionalista del amigo. El descubrimiento del cadáver no hace sino aumentar el desconcierto del lector: su identidad nunca se resuelve, de modo que podría ser tanto el otro yo de Emilio como, la hipótesis plausible para el narrador, el cuerpo de un hombre asesinado por él.

No obstante, la negativa del narrador a aceptar como real la historia esconde también un temor cerval a lo desconocido, un rotundo rechazo a todo lo que pueda desequilibrar su ajustada noción de lo posible. Cuando Emilio narra la aparición del doble, tiembla al saber que la criatura estuvo sentada en el mismo sofá que él ocupa ahora, y otro tanto sucede en el huerto. Mientras el narrador apunta que la historia de Emilio es un caso de psicología, éste le responde: «¡Y de metafísica experimental!» (p. 51). El narrador, como si de analizar un expediente clínico se tratara, se esfuerza en encontrar un significado racional, pero Emilio pone énfasis en la realidad física de lo ocurrido y desecha toda explicación lógica: «Se os figura que el mundo es una charada o un jeroglífico cuya solución hay que hallar. No hombre, no; esto no tiene solución alguna, esto no es ningún acertijo ni se trata aquí de simbolismo alguno. Esto sucedió tal cual te lo he contado, y si no me quieres creer, allá tú» (p. 52). Son, en definitiva, dos maneras distintas de concebir la realidad que colisionan al aparecer en escena el doble.

Resulta enigmático que el único testigo del entierro del *alter ego* sea un perro. A ojos del narrador, poca importancia tiene ese matiz: cuando Emilio refiere que

el animal «me miraba con ojos de terror, pero de terror humano» y que por ello le dedicó unas palabras de consuelo —«no comprendemos nada de lo que pasa, amigo, y en el fondo no es esto más misterioso que cualquier otra cosa»—, el amigo sólo puede contestar que se le antoja incluso «una reflexión demasiado filosófica para ser dirigida a una persona» (p. 50). La conclusión que se desprende de este enfrentamiento verbal es que mientras el amigo *humano* es incapaz de comprender la confesión de Emilio, el amigo *can* sí la entiende. Este perro sin nombre bien podría ser un antecedente del Orfeo que adopta Augusto Pérez en *Niebla*, el cachorro al que el escritor enamorado le participa todas sus penas y que al final de la novela reflexiona sesudamente sobre la extraña naturaleza humana³.

La representación del *Doppelgänger* se inscribe aquí en la tradición que asocia doble y muerte, engarce que suele traducirse en la aparición del *alter ego* como anuncio de un fallecimiento inminente⁴. Emilio, en efecto, muere dos veces: la primera, *metafísica*, al encontrarse con el doble, y la segunda, mucho más prosaica, unos meses después. Por añadidura, no sólo resucita, sino que intercambia su alma con el otro yo en una suerte de proceso *metempsicótico*⁵. La transmigración provoca un ostensible cambio en Emilio y en su percepción del mundo: «Desde entonces las cosas siguen siendo para mí las mismas, pero las veo con otro sentimiento. Es como si hubiese cambiado el tino, el timbre de todo. Vosotros creéis que soy yo el que he cambiado y a mí me parece que lo que ha cambiado es todo lo demás» (pp. 50-51). Pero además, al enterrar al otro, a su antiguo *alter ego* ya muerto, desaparecen la enfermedad y el pavor que hasta el momento le habían aquejado, por más que sus amigos continúen considerándolo un loco.

«El que se enterró», como ya he indicado, supone una indagación temprana de Unamuno en el problema de la personalidad, cuestión que le interesó enormemente a juzgar por la abundancia de reflexiones al respecto que pueden espigarse en, por ejemplo, su narrativa breve. Un ejemplo es «Artemio, heauntontimoroumenos» (1918)⁶, cuento moral no exento de ironía protagonizado por un individuo escindido en dos partes: «Eran como el doctor Jekyll y el Mr. Hyde del maravilloso relato de Stevenson, relato que nadie que quiera saber algo de los abismos del alma debe ignorar» (p. 78-79). Artemio se debate entre su yo angelical y su yo

3. UNAMUNO, Miguel de. *Niebla*, ed. de Mario J. VALDÉS. Madrid: Cátedra, 2002. Véase en concreto «Oración fúnebre por modo de epílogo», pp. 296-300.

4. La consideración del *Doppelgänger* como heraldo de la muerte constituye una creencia folclórica en los países nórdicos. Tanto es así que Arthur Schopenhauer catalogó en su *Ensayo sobre las apariciones de fantasmas* (1851) los casos de visión autoscópica que anuncian la muerte de quien se contempla a sí mismo.

5. La metempsicosis o transmigración de las almas, todo un *topos* de la literatura fantástica asociado tradicionalmente con el doble y que trataron entre otros Poe, Gautier o Maupassant, está también muy presente en la literatura modernista, por ejemplo en los poemas «Metempsicosis» (1893) y «Reencarnaciones» (1890), de Rubén Darío, y «Metempsicosis», de Leopoldo Lugones (1897).

6. UNAMUNO, Miguel de. «Artemio, heauntontimoroumenos». En *Cuentos*, vol. 2, pp. 78-81.

demoníaco, pero a causa de su cobardía ambos acaban fundiéndose en uno solo que privilegia al segundo en detrimento del primero.

«La sombra sin cuerpo» (1921), fragmento de una novela inconclusa⁷, evidencia la deuda del autor con la tradición romántica del doble. El narrador vive atormentado por el suicidio de su padre, en el que cifra el misterio de su existencia; si no ha seguido todavía el ejemplo paterno es porque antes espera arrancar a la madre el secreto del suceso. Pero esto se le antoja imposible, pues ella permanece «sometida al otro que había hecho desaparecer de casa todo rastro que pudiese recordar a su antiguo dueño» (p. 86). El enigma de quién es ese *otro*, si el nuevo compañero sentimental de la madre o el padre transmutado, no se resuelve aquí. En cualquier caso el narrador, impresionado por la lectura de *La maravillosa historia de Peter Schlemihl* (1814), de Adelbert von Chamisso, se obsesiona con la imagen de una sombra sin dueño. «Y acabé por pensar si no somos todos sombras a la busca de sus cuerpos y si no hay otro mundo en que nuestros cuerpos se estén buscando. Y entonces di en pensar que aquella comezón del suicidio que me atormentaba no era sino el deseo de encontrar a mi padre, que era el cuerpo del que era yo la sombra» (p. 88). Se encierra en casa, aterrorizado con la idea de ver su proyección, «sombra de sombra». La confesión concluye una tarde en que, sin querer, contempla su cabeza proyectada en la pared, justo donde antes había un retrato del padre que el *otro* descolgó. «Y entonces supe lo que es el terror en las raíces del alma» (p. 88). «La sombra sin cuerpo» se inscribe, como «El que se enterró», en una línea ominosa y macabra, deudora sobre todo de la tradición del cuento fantástico romántico.

Pero si hay una obra en la que Unamuno explora hasta sus últimas consecuencias el enigma de la identidad y de la existencia humana, ésta es, ya en el ámbito teatral, *El otro. Misterio en tres jornadas y un epílogo*, drama que el autor vasco escribió en 1926, en Hendaya, y reelaboró seis años después con motivo de su estreno el 14 de diciembre de 1932 en el Teatro Español por la compañía de Enrique Borrás y Margarita Xirgu⁸. El propio autor afirmaba en la «Autocrítica del drama *El otro*», ideada para este estreno, que la idea de la obra brotó de «la obsesión, mejor que preocupación, del misterio —no problema—, de la personalidad, del sentimiento congojoso de nuestra identidad y continuidad individual y personal. Aunque es claro que la fábula de la pieza, lo que se llama el argumento, no es una mera alegoría»⁹. Mucho se ha escrito sobre la obra, por lo que no me

7. UNAMUNO, Miguel de. «La sombra sin cuerpo». En *Cuentos*, vol. 2, pp. pp. 86-92.

8. En 1928 estuvo a punto de estrenarse en San Sebastián por la compañía Ladrón de Guevara-Robles, pero la censura lo impidió. *El otro* es una de las obras de Unamuno que en más ocasiones se ha llevado a escena: se representó en Berlín entre 1928 y 1929; en Madrid contó con unas veinte representaciones y un gran éxito de crítica el año 1932; y en Buenos Aires, en 1934, llegó a las cincuenta. Puede verse un compendio de las reseñas que se escribieron a partir de 1932 (entre otros, de ANTONIO ESPINA, WENCESLAO FERNÁNDEZ FLÓREZ, MARÍA ZAMBRANO o ENRIQUE DíEZ-CANEDO) en GARCÍA BLANCO, Manuel. «Introducción» a Miguel de Unamuno, *Obras Completas*, Madrid: Escelicer, 1968, vol. V, pp. 85-97.

detendré en aspectos que otros han estudiado ya con detenimiento¹⁰. Únicamente me interesa destacar su estrecha relación con «El que se enterró», fundada en el motivo del doble.

Unamuno integró el cuento de 1908 ya en la primera versión del *misterio*, si bien modificando algunos de sus elementos¹¹. En la Escena IV del Acto Primero, el protagonista, El Otro, refiere a Ernesto, su supuesto cuñado, la experiencia que ha modificado su carácter y que tiene enormemente angustiada a Laura, la que se dice su mujer. El protagonista explica que un atardecer le anunciaron «al otro, y me vi entrar a mí mismo por ahí, por esa puerta [...] Me vi entrar como si me hubiese desprendido del espejo, y me vi sentarme ahí, donde tú estás» (p. 62). La escena se desarrolla de un modo similar a la de Emilio y su *alter ego*, con la diferencia de que El Otro hace un viaje retrospectivo: comienza a «vivir, o mejor a desvivir, hacia atrás, a redrotiempo, como en una película que se haga al revés» (p. 62). En este viaje, el protagonista regresa al vientre materno y elimina así simbólicamente al gemelo, como si éste nunca hubiera nacido, para evitar su disgregación identitaria.

Dicha escena está imbuida de las nuevas teorías sobre el tiempo: desde el último tercio del siglo XIX se habían postulado argumentos para defender la existencia de un tiempo privado y heterogéneo en coexistencia con uno público; el tiempo, por tanto, había empezado a concebirse como una construcción mental¹². En marzo de 1923 Einstein visita Barcelona y la Residencia de Estudiantes de Madrid, evento del que da debida cuenta la prensa. Los intelectuales que se ocuparon de la visita desde *El Sol* (Ramiro de Maeztu, Luis Araquistain o Julio Camba) recalcan la dificultad de comprensión de las doctrinas de Einstein, si bien entienden que la

9. UNAMUNO, Miguel de. «Autocrítica del drama *El otro*». En *El otro. El hermano Juan*, ed. de José PAULINO. Madrid: Espasa-Calpe, 1992, p. 103.

10. Véanse GULLÓN, Ricardo. *Autobiografías de Unamuno*. Gredos: Madrid, 1964; FRANCO, Andrés. *El teatro de Unamuno*. Madrid: Ínsula, 1971; FEAL DEIBE, Carlos. *Unamuno: 'El otro' y don Juan*. Madrid: Planeta, 1976; PARAÍSO DE LEAL, Isabel. «Yo, el otro». En Jesús María LASAGABASTER, ed., *El teatro de Miguel de Unamuno*. San Sebastián: Universidad de Deusto, 1987, pp. 153-189; HERMENEGILDO, Alfredo. «La imposible ruptura de la geminación: *El Otro*, de Unamuno». En Jesús María LASAGABASTER, ed., *El teatro de Miguel de Unamuno*, pp. 189-211; y ORRINGER, Nelson R. «El filósofo en escena: filosofía y tragedia en Sófocles y en *El Otro* de Unamuno». En CIRILO FLÓREZ, Miguel, ed., *Tu mano es mi destino. Congreso Internacional Miguel de Unamuno*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2000, pp. 367-382.

11. Isabel PARAÍSO DE LEAL, en el artículo citado, propone tres estadios de redacción del drama: en el primero, de 1926, aparece ya el motivo del desdoblamiento; el segundo agregaría el Acto II (tema de Caín); y el tercero, de 1932, desarrolla la imagen de las mujeres como furias. Según nota José PAULINO («Introducción» a Miguel de Unamuno. En *El otro*, p. 14), el hecho de que en febrero de 1927 Unamuno llamara a su obra *Misterio en tres jornadas y un epílogo*, demostraría sin embargo que por aquel entonces el drama ya estaba diseñado. En cualquier caso, me parece relevante el hecho de que el cuento sobre el doble sea el germen de la obra. Véase también la propuesta estructural de ORRINGER, Nelson R. «El filósofo en escena: filosofía y tragedia en Sófocles y en *El Otro* de Unamuno», p. 374.

12. Véase SANTIAÑEZ, Nil. *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*. Barcelona: Crítica, 2002, p. 58.

teoría de la relatividad modifica las nociones de tiempo y espacio y denuncia la falacia de los relojes. A raíz de todo ello, algunos autores llevan a cabo una minuciosa revisión de esos parámetros en el ámbito artístico. «El tiempo del teatro deja de ser convencionalmente relativo (relativo al tiempo exterior) y empieza a comportarse con una genuina, independiente relatividad (tiempo relativo a su propia actividad) [...] El reloj del teatro no es ya sólo acomodaticio y variable, sino que ha adquirido una voluntad propia, más allá de todos los reglamentos de la física»¹³.

Aunque en *El otro* la distorsión de la secuencia temporal no se escenifica —a diferencia de lo que sucede en obras coetáneas como *Así que pasen cinco años* (1931), de García Lorca—, sino que se expresa en un sumario verbal, el *misterio* está impregnado de este nuevo discurso científico y filosófico, aunque también, claro, de las obsesiones del propio Unamuno. En julio de 1923 había escrito desde Salamanca «Nuestros yos ex-futuros», donde plasma una «ficción trágica» que se le ocurrió, según dice, tras leer a Amiel y reflexionar sobre el eterno retorno nietzscheano, una experiencia muy similar a la de *El Otro*:

Y es figurarme que al llegar a una hora en la procesión de los siglos empezara el Universo a remontar su curso, a revertir su marcha, como la melodía de un disco de fonógrafo que se tocara al revés, y la historia con ello, y volviéramos a vivir nuestras vidas, pero desde la muerte al nacimiento, y se llegase así al *fiat lux* y al principio en que era la palabra, para volver a recomenzar el movimiento de lanzadera¹⁴.

En el drama, el protagonista explica que, al recuperar la conciencia, apareció sentado en el sillón del Otro, mientras en el suyo yacía su cadáver. «¡Aún me veo! ¡Todo es para mi espejo! ¡Aún me veo! Aquí estaba, lívido, mirándome con sus ojos en que se quedó, como en trágica placa, la escena de mi muerte... Y para siempre..., para siempre...» (p. 63). El protagonista enseña a su interlocutor un cadáver, enterrado en el sótano de la casa, en el que Ernesto reconoce a Cosme, esto es, al hombre que él identifica con *El Otro*.

En el Acto Segundo se aclara una incógnita fundamental planteada en la escena anterior: ese *otro* al que el protagonista da muerte es su hermano gemelo. El Ama que crió a ambos da cuenta de la existencia de Cosme y Damián —ante la sorpresa de Ernesto, que, como el lector o espectador, nada sabía—, dos gemelos tan parecidos que no había modo de distinguirlos, y con los que Laura estableció una compleja relación, casándose finalmente con el primero. El cadáver del sótano no

13. FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis. *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*. Zaragoza: Prensas Universitarias, 1986, p. 259.

14. UNAMUNO, Miguel de. «Nuestros yos ex-futuros», *Obras Completas*, vol. VIII, pp. 490. El artículo no llegó a publicarse y permaneció inédito hasta que Manuel García Blanco lo recuperó para las *Obras Completas* del autor vasco. Véase también UNAMUNO, Miguel de (1927). *Cómo se hace una novela*. En Abel Sánchez. *San Manuel Bueno, mártir. Cómo se hace una novela y otras prosas*, ed. de Domingo RÓDENAS DE MOYA. Barcelona: Crítica, 2006, p. 258.

es, por tanto, el de un doble sobrenatural como el de «El que se enterró», sino el de uno de los hermanos¹⁵. Y aunque en principio Laura y Ernesto creen que es Cosme quien ha matado a Damián, las identidades del asesino y el asesinado se enmarañan cada vez más a lo largo del *misterio*. La compleja situación se agrava con la aparición de Damiana, mujer de Damián, que reclama al superviviente como padre de los gemelos que lleva en el vientre.

«El que se enterró» y *El otro* bien podrían considerarse dos variantes de una idéntica situación germinal, pues el desarrollo de ambos textos es notablemente distinto: si Emilio al vencer al doble supera el miedo a la muerte (ha depositado todo su malestar en el cadáver del *alter ego*) y logra volver a ser uno, El Otro no experimenta purificación alguna, sino que se siente más atrapado todavía por la idea de la disolución tras el asesinato cainita. El drama, por añadidura, explota con mayor énfasis que el cuento la tradición del doble, escenificada en la crisis de Cosme-Damián y en el crimen. Unamuno pone los cimientos del *misterio* en el tema mítico de Caín¹⁶, algo que evidencia el protagonista al reconocer sus remordimientos ante el fratricidio y al justificar la consumación del crimen como medio de supervivencia: «Pero también me digo que si Caín no hubiera dado muerte a Abel, Abel habría matado a Caín... ¡Era fatal! [...] Si el uno no mata al otro, el otro habría matado al uno» (pp. 72-73). Y más adelante: «Le llevo dentro, muerto, ama. Me está matando..., me está matando... Acabará conmigo... Abel es implacable, ama. Abel no perdona [...] El que se hace víctima es tan malo como el que se hace verdugo» (pp. 74-75).

El odio que El Otro le profesa a su gemelo se remite a la niñez, época en que surgió la conciencia de ser un yo y de gustarse muy poco:

Desde pequeñitos sufrí al verme fuera de mí mismo..., no podía soportar aquel espejo..., no podía verme fuera de mí... El camino para odiarse es verse fuera de sí, verse otro... ¡Aquella terrible rivalidad a quién aprendía mejor la lección! Y si yo la sabía y él no, que se la atribuyeran a él... ¡Distinguirnos por el nombre, por una cinta, por una prenda!... ¡Ser un nombre! Él, él me enseñó a odiarme... (p. 76).

El aborrecimiento nace de la obligación de compartir su identidad con el gemelo y tener que sobrellevar, por tanto, el peso de una personalidad escindida, pero también de la repulsión que se suscita a sí mismo y que la presencia del hermano, como si de un espejo se tratara, no cesa de recordarle. Toda su vida ha estado regida por una

15. Disiento de la opinión de Nelson R. Orringer, para quien en *El Otro* «el enlace genético de asesino y asesinado aumenta el misterio de la personalidad del protagonista» (art. cit., p. 376). ¿Acaso no resulta igualmente o incluso más inquietante el doble sobrenatural de «El que se enterró», surgido inexplicablemente de la nada?

16. Según Pedro Salinas («Unamuno, autor dramático» (1933). *Literatura española. Siglo XX*. Madrid: Alianza, 1985, p. 71), *El otro* «es simplemente el cumplirse de aquel vaticinio de Abel Sánchez». Véase también CLAVERÍA, Carlos (1950). «Sobre el tema de Caín en la obra de Unamuno». *Temas de Unamuno*. Madrid: Gredos, 1970, pp. 97-129, quien aventura que el germen y el título de *El otro* están ya en el capítulo XXI de esa novela.

sombría fatalidad y encauzada al asesinato del Otro, o lo que es lo mismo, al suicido. Se trata de una tortura que, como anuncia Damiana, también les depara inevitablemente el futuro a los gemelos nonatos: «Es que siento lucha en mi seno. A ver quién saldrá antes al mundo para sacar después al otro antes del mundo...» (p. 94).

La atracción palpable de Unamuno por el tema de la identidad y el desdoblamiento ha sido repetidamente asociada por la crítica con sus crisis espirituales. Así, el drama de 1897 *La Esfinge*, donde aparece una escena (XIII, Acto I) de contemplación ante el espejo considerada un antecedente de *El otro*, es, según Andrés Franco, una «versión escénica del drama interior que aparece en el *Diario* inédito y en el epistolario, la crisis personal de Unamuno convertida en obra de arte», algo que, de hecho, evidencia una carta del autor a Clarín citada por el mismo Franco¹⁷. Lo mismo sucedería con *El otro*, que Unamuno escribió tras la crisis moral sufrida en París¹⁸. Pero la interpretación del drama más ceñida a las circunstancias personales de Unamuno es la de Isabel Paraíso de Leal quien, apoyándose en la metodología psicoanalítica de Otto Rank, pionero en el estudio del doble (*Der Doppelgänger*, 1919), afirma que las duplicaciones literarias unamunianas deben leerse como la expresión de una vivencia íntima y extrema del autor, en detrimento de cualquier influencia literaria. La estudiosa, aunque acepta que Unamuno conocía la tradición del doble, se inclina a creer que «extrajo de sí mismo el tema, de su obsesión por la multiplicidad del Yo, de su lucha entre el yo agónico y el yo contemplativo, de su continua interrogación '¿quién soy yo?'»¹⁹.

Sin duda, «El que se enterró» y *El Otro* pueden considerarse expresiones del miedo a la muerte y de la angustia existencial de Unamuno, lo que lo hermanaría con otros cultivadores del doble literario que, como Hoffmann, Poe, Nerval, Dostoievski o Maupassant, experimentaron en sus propias carnes un pánico similar, traducido en la imagen de la duplicación o en la experiencia autoscópica²⁰. Que al autor vasco le obsesionaba la dispersión del yo es incontestable²¹. Ahora bien,

17. FRANCO, Andrés. *El teatro de Unamuno*, p. 63.

18. «En el destierro, don Miguel se ve obligado a enfrentarse consigo mismo. Tiene que hacerse una pregunta fundamental: ¿quién es Miguel de Unamuno? Por una parte, hay un problema de interioridad y exterioridad. ¿Es el que él se cree?, o ¿es el que se imaginan los demás? ¿Es el hombre hogareño y contemplativo?, o ¿es el batallador, el desesperado agonista de la leyenda? ¿Es el que se muestra al público?, o ¿es 'otro', un 'hipócrita' que se oculta bajo una máscara? (*ibid.*, p. 210). Según Ricardo GULLÓN (*Autobiografías de Unamuno*, p. 154), «Hallándose en París, Unamuno se creyó comediante y se preguntó si el hombre histórico no estaba suplantando y destruyendo al hogareño y calmo».

19. PARAÍSO DEL LEAL, Isabel. *Yo, el otro*, p. 173.

20. Hoffmann, por ejemplo, anotó en su diario algunas de sus experiencias autoscópicas: «Una tensión enorme esta tarde. Todos los nervios excitados por el vino de especias. Asaltado por presentimientos de muerte. Doble» (enero de 1804). «Suceso extraño en el baile del día 6. Pienso en mi yo reflejado en un cristal múltiple —todas las figuras que se mueven en torno a mí son yos y me molesta su conducta» (noviembre de 1809) (BRAVO-VILLASANTE, Carmen. *El alucinante mundo de E.T.A. Hoffmann*. Madrid: Alfaguara, 1973, pp. 38 y 64). Acerca de Maupassant, el caso más patente de alucinaciones autoscópicas, véase SAVINIO, Alberto (1844). *Maupassant y el otro*. Barcelona: Bruguera, 1983.

21. Gonzalo SOBEJANO (*Nietzsche en España*. Madrid: Gredos, 1967, p. 306), comparando el «apetito de eternidad» de Nietzsche con el de Unamuno, apunta: «Sin embargo, mayor aún que el hambre de

me parece necesario subrayar que en Unamuno se percibe una conciencia estética y literaria de estar sumándose, con sus textos, a la tradición literaria del doble. Como nota Ricardo Gullón, en los autores del siglo XIX «encontró abrumadores testimonios de un interés paralelo al suyo. Y recuérdese: fue contemporáneo de Freud, el renovador de la psiquiatría que padeció su gran crisis de conciencia (o de angustia, según el vocabulario médico) el mismo año —1897— que Unamuno la suya»²².

Ya se ha visto el impacto que le produjeron el horror latente en *La maravillosa aventura de Peter Schlemihl* y la indagación psicológica de Stevenson, cuya novela pudo leer en la traducción española de 1920²³. No obstante, Unamuno tenía conocimientos de inglés, y fue en esa lengua en la que probablemente hizo sus lecturas de Poe, autor de uno de los más célebres relatos de dobles, «William Wilson» (1839). Su biblioteca salmantina contiene dos ediciones de la obra del norteamericano con anotaciones de su puño y letra: *The Poems of Edgar Allan Poe with a Selection of Essays* (1927) y *Tales of Edgar Allan Poe*, en la edición de los cuentos completos elaborada por John H. Ingram (reimpresión de 1907)²⁴. Incluso escribió un breve artículo en respuesta a la reseña de Ernesto Montenegro aparecida en *La Nación* sobre el libro de John W. Robertson *Edgar A. Poe: A Psychopathic Study* (1923). En éste, «La moralidad artística» (agosto de 1923), Unamuno abomina de los ataques que sufre la literatura por parte de la sociología, la pedagogía y sobre todo las investigaciones psiquiátricas. Para nuestro autor, la literatura verdaderamente enfermiza e insana es aquella que indaga en las patologías de los escritores y no, como sería de rigor, en su obra literaria²⁵.

También en el verano de 1923 da cuenta Unamuno en el citado «Nuestros yos ex-futuros» de la existencia de un cuento fundamental de Henry James sobre el doble, «The Jolly Corner» (1908), aunque declara no haberlo leído aún. Su fuente de inspiración, como confiesa, es el ensayo de Van Wyck Brooks «Henry James:

inmortalidad era en Unamuno el ansia de individuación. Toda fusión de la persona con los demás, cualquier abandono de la conciencia individual en el seno de una conciencia colectiva o la anegación de aquélla en Dios, producíanle terror».

22. GULLÓN, Ricardo. *Autobiografías de Unamuno*, p. 153. A propósito de Unamuno y Freud, véase GONZÁLEZ GARCÍA, Ernesto. «Unamuno y Freud, dos antropologías y un mismo método». En *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, XXIX, 1994, pp. 69-90.

23. *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* se vertió por vez primera al español en 1920: *El caso extraño del Doctor Jekyll y Mr. Hyde*, traducción de Carlos PEREYRA, Madrid: Atenea.

24. INGE, M. Thomas y DOWNING, Gloria. «Unamuno and Poe». *Poe Newsletter*, 1970, 3, pp. 35-36.

25. UNAMUNO, Miguel de. «La moralidad artística». En *Obras Completas*, vol. IV, pp. 1412-1414. El artículo constituye una defensa de la intimidad del autor: la biografía de éste, en vez de ayudar a comprender su obra, estorba. El artista se explica por su obra literaria, formada también por sus diarios y correspondencia: «Los grandes escritores no tienen correspondencia privada. Siempre tienen presente al público». Pero cosa diferente, matiza Unamuno, es que se pretenda escudriñar en su vida privada. Por ello defiende a Poe, convertido en leyenda por aquellos que no soportan su excelencia. Véase también *Cómo se hace una novela*: «Sí, toda novela, toda obra de ficción, todo poema, cuando es vivo es autobiográfico. Todo ser de ficción, todo personaje poético que crea un autor hace parte del autor mismo» (p. 210).

The American Scene», publicado en julio de 1923 en «esta revista» (casi con total seguridad se trata de *La Nación*). El escrito evidencia su curiosidad por las manifestaciones diversas del motivo, en concreto por el doble que encarnaría lo que el original no pudo llegar a ser, algo que no dejó de atormentar al propio Unamuno:

La obsesión que me persigue de continuo es la misma que persiguió a Spencer Brydon, el de «The Jolly Corner», y la misma que persiguió a Henry James, y es qué habría llegado a ser de mí, quién me hubiera hecho yo si habiendo obtenido en 1889, a mis veinticinco años, la cátedra de Psicología, Lógica y Ética del Instituto de Segunda Enseñanza de Bilbao, mi villa natal, me hubiera quedado en mi país vasco en vez de venir, dos años después, en 1891, a explicar Lengua y Literatura Griegas en esta vieja Universidad de Salamanca donde profeso hace treinta dos años [...]

En mis frecuentes visitas a mi tierra vasca, al nido de mis sueños de niñez y mocedad, donde eché los cimientos de mi fantasía, también yo, como Spencer Brydon, perseguía el fantasma de mi otro yo, del que habría llegado a ser si me quedo en mi primer hogar, de mi yo ex-futuro²⁶.

A la postre, en los dobles unamunianos se conjugan la experiencia vital del autor y la voluntad de perpetuar una tradición literaria. Asimismo, el énfasis que pone Unamuno en la existencia de ciertos *misterios* irresolubles lo vincula con los escritores románticos. Precisamente en la palabra *misterio* se halla la clave decisiva para interpretar en términos de continuidad «El que se enterró» y el drama de 1932. Como nota Carlos Clavería, con la aplicación de *misterio* a *El Otro* Unamuno podía estar haciendo referencia al *mystery* de Byron *Caín*, obra sobre la que se discute en *Abel Sánchez*²⁷. O bien, según Andrés Franco, a la tradición litúrgica medieval, pues el relato de Caín y Abel era una de las historias bíblicas más representadas²⁸.

No obstante, sin descartar estas conjeturas, la más ajustada al texto me parece la de Ricardo Gullón: Unamuno aplicaría el término *misterio* al enigma de la personalidad, recalcando así la imposibilidad de plantearlo y estudiarlo con las armas de la lógica²⁹. En otro sitio apuntaba Gullón que «Unamuno se preguntó más de una vez si la profundidad no estaba en la superficie»³⁰, y creo que éste es uno de

26. UNAMUNO, Miguel de. «Nuestros yos ex-futuros», pp. 490. Además, Unamuno leyó con detenimiento las obras de William James, entre ellas *Principles of Psychology* y *The Variety of Religious Experience*, cuyos ejemplares (en las ediciones originales de 1890 y 1902), con anotaciones del autor vasco, se conservan en su Casa-Museo. Véase el detallado estudio de MARTÍNEZ, Izaskun. «Miguel de Unamuno, lector de William James». En *Seminario del Grupo de Estudios Peirceanos*. Universidad de Navarra, 2004, <<http://www.unav.es/gep/MartinezSeminararioUnamuno.html>>.

27. CLAVERÍA, Carlos. «Sobre el tema de Caín en la obra de Unamuno», p. 115.

28. FRANCO, Andrés. *El teatro de Unamuno*, p. 211. Véase también FUENTE, Ricardo de la. «Introducción» a Miguel de Unamuno, *El Otro*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1993, p. 23.

29. GULLÓN, Ricardo. *Autobiografías de Unamuno*, p. 168.

30. GULLÓN, Ricardo. *La invención del 98 y otros ensayos*. Madrid: Gredos, 1969, p. 15. También Pedro Salinas («Unamuno, autor dramático», p. 70) señala que «En Unamuno hay que buscar siempre, tras de lo oculto, lo romanceado. Misterio, aquí, asume su simple significación vulgar y corriente». Orringer, por su parte, recuerda la etimología griega del término y su acepción de «ceremonia, doctrina secreta» (art. cit., p. 370).

los casos en los que el autor aplicó dicha máxima. En efecto, si en «El que se enterró» Emilio califica de «misterio» la aparición del doble, su muerte y su posterior resurrección, también lo hace el Ama, en el epílogo, con respecto al caso de Cosme-Damián. Frente a la postura racionalista de don Juan, el médico de la familia (quien desempeña un papel similar al del narrador testigo del cuento), el Ama aboga por no buscar solución a aquello que no la tiene:

AMA. —(*Poniéndose en pie y con solemnidad.*) ¡El misterio! Yo no sé quién soy, vosotros no sabéis quiénes sois, el historiador no sabe quién es (*Donde dice: «el historiador no sabe quién es», puede decirse: «Unamuno no sabe quién es»*), no sabe quién es ninguno de los que nos oyen. Todo hombre se muere, cuando el Destino le traza la muerte, sin haberse conocido, y toda muerte es un suicidio, el de Caín. [...]

ERNESTO. —Y usted, ama, seguirá viviendo en esta casa de muerte, en la suya, ama.

AMA. —¿Mía?

ERNESTO. —Sí, la suya y de los muertos. (*Vase.*)

AMA. —(*A don Juan.*) Nos dejan solos, con ellos...

JUAN. —Con los locos y los muertos.

AMA. —Y los dos mayores misterios, don Juan, son la locura y la muerte.

JUAN. —Y más para un médico (pp. 98-99).

La anécdota de *El otro*, su trama —como la de «El que se enterró»— deudora de los mecanismos del género policíaco, en realidad apenas tiene relevancia. Como nota José Paulino, lo que aquí se dramatiza es el odio del individuo hacia sí mismo, provocado por la ruptura de la unidad originaria³¹; en palabras del protagonista, «No poder ser solo; esa es la tragedia». Unamuno plasma en «El que se enterró» y *El Otro*, como ya hicieran Chamisso en su *Peter Schlemihl*, Hoffmann en «La aventura de la noche de San Silvestre» (1815) o Poe en «William Wilson» y *Eureka* (1847), la nostalgia de la malograda unidad primera, una tristeza melancólica que desemboca en el horror absoluto ante la amenaza de la disgregación identitaria.

31. PAULINO, José. «Introducción» a Miguel de Unamuno, *El otro*, p. 21.