

Redacciones múltiples en el teatro unamuniano: el caso de *El Otro*

GIULIA GIORGI
Università degli Studi di Ferrara

Resumen

El Otro (1932), una de las piezas unamunianas más conocidas y de la que se conservan múltiples redacciones, ofrece como consecuencia una compleja historia redaccional y plantea numerosos problemas ecdóticos, de los que se abordarán aquí los principales. Después de esclarecer las diferentes etapas de elaboración del drama unamuniano, a través del análisis de los manuscritos Ms1, Ms2 y Ms3 y de las tres copias mecanografiadas (C1, C2 y C3), se ejemplificará el modelo empleado en la edición del texto que estamos preparando. Dicho modelo prevé un aparato genético principal a pie de página y un apéndice que reúne los numerosos fragmentos de las primeras redacciones (sobre todo de C3) que no sobreviven en la edición de 1932.

Abstract

El Otro (1932), una delle opere teatrali unamuniane più famose, della quale si conservano molteplici versioni, presenta un'intricata storia redazionale e solleva numerosi problemi ecdotici. Dopo aver analizzato le diverse fasi di elaborazione della *pièce* -i manoscritti Ms1, Ms2 e Ms3 e le copie dattiloscritte C1, C2 e C3-, si presenta il modello impiegato nell'edizione critica che stiamo preparando. Tale modello prevede un apparato genetico a piè di pagina e un'appendice che raccoglie i numerosi frammenti testuali appartenenti alle diverse fasi editoriali (soprattutto di C3) che non approdano alla edizione del 1932.

1. PREMISA

Sería un error creer que la *filologia d'autore* italiana o la *critique génétique* francesa se sitúan en las antípodas de la crítica neolachmanniana. Es cierto que la ecdótica estemática intenta reconstruir genealógicamente, a través del método del error común, la redacción originaria perdida, mientras que los filólogos de autor y los genetistas, puesto que normalmente ya tienen acceso a la última redacción, suelen entregarse al estudio de las variantes redaccionales desechadas, que es como decir que se detienen sobre los imprevistos ocurridos en el camino, más o menos tortuoso, que ha llevado a la vertebración creativa de una obra. Pero la distancia metodológica no resulta en absoluto abismal (aunque ciertos genetistas aborrezcan la filología tradicional), porque, al fin y al cabo, siempre se trata de formular hipótesis para fijar y entender mejor determinadas configuraciones textuales¹.

La filología de autor y la crítica genética han privilegiado a menudo el estudio y la edición de aquellas obras de las que se conservan múltiples redacciones preparatorias porque consideran que el antetexto puede ofrecer una perspectiva exegética privilegiada para interpretar una determinada obra o, incluso, para penetrar en el laboratorio de un escritor.

¹ A este propósito, véase Tanganelli (2012).

Este artículo, que no tiene un horizonte tan dilatado, tan solo pretende explorar de forma somera la historia redaccional y los problemas ecdóticos que suscita una de las piezas unamunianas más conocidas: *El Otro*.

2. EL OTRO Y SUS ESTRATIFICACIONES TEXTUALES

La *constitutio textus* de *El Otro* es relativamente fácil, puesto que cualquier edición debe basarse en la de Espasa-Calpe de 1932 (Unamuno, 1932). Tampoco sería complicado elaborar un aparato genético que dé cuenta del largo proceso de gestación de la pieza: proceso que abraza unos seis años y otras tantas redacciones. El texto de *El Otro*, de hecho, ha crecido casi únicamente por sedimentación de estratificaciones textuales sucesivas: en cada nueva etapa Unamuno ha vuelto sobre lo escrito para añadir algo más, suprimiendo solo en raras ocasiones exiguos fragmentos. Los testimonios pretextuales, o redacciones previas, que se conservan de esta obra son los siguientes:

Ms1

Salamanca. Casa-Museo Unamuno (sign. 69/46).

Constituido por 4 folios (escritos en las 16 caras numeradas por el autor), dos cuartillas y un sobre. En una cara del sobre figuran el título y el subtítulo de la pieza: "El Otro | Misterio en tres jornadas y un epílogo"; en la otra, se leen, con dificultad, unas anotaciones escritas con lápiz que no se refieren a la obra. Una de las cuartillas, escrita por las dos caras, contiene la primera escena del III acto, que se hallará en todas las redacciones sucesivas. En la segunda cuartilla se lee parte del título ("Otro | jornadas y un epílogo"), y una anotación "Hotel Broca | Hundaya" (estas notas son de puño y letra del autor). En esta cara de la cuartilla figura también el fragmento rayado de una frase pronunciada por Doña Ana (Ama), parte de un parlamento que aparece en el drama.

Ms2

Madrid. Biblioteca Nacional (sign. Mss/22323.13).

Libreta de papel cuadrulado. En la portada se lee: "100 pages. Cahier de... Appartenant à...". El texto ocupa 32 páginas, numeradas por el autor y escritas por una sola cara (Unamuno deja una hoja en blanco entre las pp. 5 y 6). La página inicial, sin número, contiene título, subtítulo, nombre del autor y listado de los personajes.

Ms3

Palma de Mallorca. Biblioteca de la Fundación Bartolomé March (sign. T120317); colección de manuscritos "Rodríguez Porrero".

Libreta de papel cuadrulado. El texto del drama se extiende a través de 29 páginas, numeradas por el autor y escritas por una cara; en la primera página, sin numerar, figuran título, subtítulo, nombre del autor y las *dramatis personae*.

C1

Salamanca. Casa-Museo Unamuno (sign. 66/26).

Libreta mecanografiada compuesta por 59 páginas (más la portada). En la cubierta, además del nombre del autor, el título y el subtítulo de la obra, se lee: "COPISTERIA TEATRAL | MARTÍNEZ BERGES | COPIAS DE OBRAS TEATRALES | FLORA. NÚM. 3 | MADRID". En la primera página, en que figura la indicación "ACTO PRIMERO", aparece la firma de José María Quiroga Plá (yerno de Unamuno) y una fecha: «Madrid, abril 1927». Sigue, en la página siguiente, el listado de los personajes del drama. La numeración de las

páginas, con números mecanografiados, empieza a cada acto, a partir de la segunda (la primera página de cada jornada no presenta el número). Las correcciones realizadas en el texto no son autógrafas.

C2

Salamanca. Casa-Museo Unamuno (sign. 66/28).

Copia mecanografiada de la *pièce*, prácticamente idéntica a C1. El testimonio se compone de 37 páginas mecanografiadas solo por una cara y numeradas (excepto la primera – en que se leen título, subtítulo y nombre del autor – y la segunda, que presenta las *dramatis personae* y el *incipit* del acto I).

C3

Salamanca. Casa-Museo Unamuno (sign. 66/22).

Compuesto por 81 hojas mecanografiadas por una cara. En la primera página consta una fecha “20 diciembre 1932”, muy posiblemente no de puño y letra de Unamuno. En la portada se lee “JEFATURA”, el título, el subtítulo, el nombre del autor y la indicación “ACTO PRIMERO”. En las primeras páginas se hallan también unas anotaciones a lápiz que parecen referirse a los que fueron los criterios tipográficos adoptados a la hora de imprimir el texto (números de ejemplares a imprimir, tamaño del carácter tipográfico, etc.). Las páginas muestran una doble numeración: un número arábigo mecanografiado en alto (la numeración empieza otra vez a cada acto) y un número progresivo a lápiz escrito en el medio de cada hoja.



Además, para reconstruir el largo proceso de redacción de *El Otro*, es imprescindible considerar algunos cuentos publicados y algunos borradores en que se reflejan las primeras huellas de elaboración del drama. Como es sabido, la idea primitiva de la pieza se halla en un relato aparecido en enero de 1908 en *La Nación* de Buenos Aires y titulado *El que se enterró*². Son manifiestas las analogías entre dicho cuento y el drama, particularmente por lo que atañe a la descripción del episodio desencadenante de la historia: es decir, la muerte – tal vez el fratricidio – de uno de los hermanos gemelos Cosme y Damián.

Antes de que, en la primavera de 1926, escribiera la primera redacción de *El Otro*³ (Ms1), Unamuno intentó aprovechar el material ya utilizado en *El que se enterró* para otro relato (*Allende lo humano*⁴) que al final decidió no divulgar, y luego en una breve narración titulada *La sombra sin cuerpo. Fragmento de novela en preparación*, que apareció en *Caras y Caretas* el 16 de julio de 1921⁵.

² Quien evidenció por primera vez la correspondencia entre los dos textos fue Granjel (1957: 349). Véase también García Blanco (1959: 131-132; 1968: 85-97), Zubizarreta (1960: 301-311), Gullón (1964: 152-177), Franco (1971: 209-226), Paraíso De Leal (1987: 153-188) y Martín (2007: 113-124).

³ El epistolario unamuniano nos brinda datos muy relevantes sobre la primera fase de redacción de la pieza. En una carta a Jean Cassou (3.XI.1926), Unamuno escribió: “Voy a ver si le envío dos nuevos dramas que he hecho aquí: *El Otro* y *Tulio Montalbán*. Parece que *El Otro* es, como teatro, muy superior a *Raquel*. Es más tragedia” (Unamuno, 1991: 198-200). En enero de 1927, dirigiéndose a M. Romera Navarro, afirmaba: “Ahora me ocupo grandemente en cosas de teatro. Espero mucho de la última obra que he dado – escrita aquí en primavera – *El Otro: misterio en tres jornadas y un epílogo*” (Unamuno, 1991: 204-206).

⁴ Salamanca. Casa-Museo Unamuno (sign. 61/6). Autógrafo constituido por 23 cuartillas numeradas por el autor y escritas por una cara, excepto la primera (en que figuran unas anotaciones en la vuelta) y la 20. Se publicó en la edición coordinada por Ricardo Senabre de las *Obras Completas* (Unamuno, 1995: 723-728), con algunos errores de copia, como, por ejemplo: “la respiración se le alteró” en lugar de “la respiración se le aceleró”; “Pero debo aclarar” en vez de “Pero debo declarar”; “Era un verano” frente al original “Era en verano”, etc. Particularmente significativo resulta otro error de lectura del manuscrito: en la vuelta de la *cuartilla* 20 el editor no lee la variante sustitutiva “agua”, apuntada en la interlínea, y escribe “de la que cae” en lugar de “del agua que cae”.

⁵ Sería útil examinar también el borrador del cuento publicado en la revista *Caras y Caretas* (Casa-Museo Unamuno,

Tan solo la configuración física de *Ms1* demuestra que Unamuno fue consciente, desde el primer momento, de la necesidad de ampliar el escueto nudo argumental del relato, que se centra en el evento sobrenatural experimentado por el protagonista Cosme-Damián.

Curiosamente —ya que no suele ser este su *usus scribendi*—, don Miguel dividió las caras de cada folio de este testimonio en dos columnas y aprovechó solo la de la izquierda para la primigenia redacción *currenti calamo*, destinando la columna derecha a recoger los añadidos. Sin embargo, esta precaución no se demostró suficiente y algunos de los añadidos de mayor extensión tuvo que insertarlos al final, en la última hoja del manuscrito.

Además, en *Ms1* figuran otras pequeñas variantes, escritas con tinta azul, que en realidad pertenecen a la fase de escritura sucesiva de *Ms2*, como se puede demostrar fácilmente.

Ms2 es una versión de la pieza destinada al público germánico. Unamuno envió este manuscrito a Haberer Helasco en marzo de 1927⁶ para que se tradujera al alemán (y Otto Buek, el traductor, ya había terminado su faena en abril del año siguiente)⁷.

Desde un punto de vista ecdótico, ese autógrafo se antoja escasamente relevante, porque los breves añadidos con respecto a *Ms1* no se vuelven a registrarse en las redacciones sucesivas. Además, la mayoría de las variantes exclusivas de *Ms2* tienen solo la finalidad de facilitar el trabajo del traductor y la comprensión del texto por parte del público alemán. En nuestra opinión, se pueden distinguir por lo menos tres tipos de añadidos en *Ms2*: a) intervenciones didascálicas; b) introducción de variantes mínimas (solo una palabra) con finalidad enfática; c) ajuste del texto a las reglas gramaticales de la lengua alemana. Como ejemplo del primer grupo de variantes, se puede citar una frase de Don Juan (acto I): “Y se dice el otro”. Esta frase de *Ms1* llega hasta la redacción final de la pieza y se halla en todos los testimonios pretextuales, excepto en *Ms2*, donde, en cambio, se lee: “Y se dice el otro; *dice que es el otro...*”⁸. Se trata, sin duda, de una suerte de *expolitio* para aclarar el fragmento. En otras ocasiones no resulta plenamente clara la finalidad de los añadidos de *Ms2*: quizás el autor quisiera enfatizar el pasaje (segunda clase de variantes), como en: “es preciso saber *toda* la verdad”, o “cuando me encierro a dormir *solo*”. Los casos “pero *ella* va a llegar” y “Al ir *él* a salir entra Laura” se colocan en la tercera categoría de intervenciones: Unamuno inserta una serie de pronombres personales sujeto supuestamente para evitar malentendidos. A todas luces, estas variantes didascálicas no forman parte del auténtico proceso de evolución de la pieza.

Es verdad que en *Ms2* Unamuno introdujo también algunas mínimas variantes estilísticas: son las mismas palabras que, como apuntábamos hace un momento, escribió con tinta azul también en el autógrafo (*Ms1*), antes de remitir *Ms2* a Haberer Helasco. Pero —lo repetimos— don Miguel no tuvo en cuenta estas variantes estilísticas de *Ms2* a la hora de predisponer las redacciones sucesivas de *El Otro*, y prefirió volver al texto primitivo.

El autógrafo *Ms3* y las copias mecanografiadas *C1* y *C2* (prácticamente idénticas a *Ms3*), transmiten la versión de la pieza que la compañía de Rafael Rivelles debería haber representado en San Sebastián a principios de 1928, estreno que impidió la censura⁹. Esta redacción

sign. 1.2/2050). Este autógrafo (compuesto por una hoja doblada en cuatro partes; el autor vasco utilizó cinco de las ocho caras) se presenta como una serie de notas y apuntes para la redacción de una novela. Entre los títulos que Unamuno barajó para este texto figuran “Misterio”, “El Otro” y “Al margen de la vida”.

⁶ En una carta de Unamuno a Haberer Helasco (15.III.1927) se lee: “Acabo de certificar, señor mío, a su dirección sendas copias de mis obras teatrales *El Otro*, *Raquel* y *El pasado que vuelve*” (Unamuno, 1991: 211-212).

⁷ Otto Buek, en una carta de 9 de abril de 1928, proporciona a Unamuno unas noticias sobre la traducción de *El Otro* y *Tulio Montalbán*, afirmando: “me he permitido [...] para adaptarlos para la escena, traducir algunos pasajes algo mas [sic] libremente de lo usual, abreviando y unificándolos [sic] con fin de rendir los dramas mas [sic] afines a la mentalidad alemana” (Ribas y Hermida De Blas, 2002: 111-113).

⁸ Las variantes introducidas en *Ms2*, en este como en los casos siguientes, se señalan con la cursiva.

⁹ En una carta a su mujer Concepción Lizárraga (25.I.1928), Unamuno se alegra de que la compañía de Rafael Rivelles se hubiera hecho cargo de la escenificación de *El Otro* en San Sebastián (Unamuno, 1991: 231-232); unos días más tarde, sin embargo, revela al profesor puertorriqueño José A. Balseiro: “Mientras siga la censura ejercida

contiene una cuartilla autógrafa destinada a Ricardo Calvo, uno de los actores de la compañía de Rivelles, donde el autor propone un nuevo comienzo para el acto III¹⁰.

En cambio, es sin duda posterior la última copia mecanografiada, en la cual Unamuno completa la fábula introduciendo el episodio del embarazo de Damiana. C3 es el fruto de un nuevo proceso de revisión empezado, posiblemente, en los años 1929-1930¹¹. Pero no es cierto, como supone Ricardo de la Fuente Ballesteros (1993: 36), que esta redacción fuera la que estrenó la compañía Xirgu-Borrás el 14 de diciembre de 1932, ya que todos los indicios apuntan a que la versión representada en Madrid es la misma que publicó Espasa-Calpe. El análisis de los artículos y reseñas que aparecieron en ocasión del estreno ofrecen datos relevantes sobre el texto llevado a las tablas. En particular, en sus "Impresiones de un espectador", publicadas en *Luz* de Madrid (15 diciembre 1932), Abraham Polanco transcribe algunos fragmentos de la pieza, entre los cuales figura este: "Dios se callaba y sigue callándose todavía". La segunda parte de la frase ("y sigue callándose todavía") solo se encuentra en la *princeps*. Esta variante, si bien aislada, parece suficiente para probar que no fue C3 la redacción representada en Madrid y deja en pie solo dos hipótesis: o Unamuno facilitó a la compañía Xirgu-Borrás una versión retocada de C3, o entregó una redacción que ya coincidía con el texto de la *princeps*.

En la evolución hacia la *princeps*, Unamuno aprovecha el material añadido en la última copia mecanografiada, modificando parcialmente la colocación de estos nuevos diálogos; su atención se dirige sobre todo al epílogo, que en C3 se estructuraba en dos escenas y se cerraba con el intenso monólogo de Damiana, mientras que en la edición no presenta ninguna división interna y termina con las lacónicas intervenciones de Don Juan y el Ama.

En definitiva, predisponer un aparato genético de *El Otro* no resultaría muy complicado, porque la pieza presenta un desarrollo lineal que permite distinguir fácilmente lo que se agrega en cada una de las etapas redaccionales.

A continuación, se presenta el modelo que estamos siguiendo en nuestra edición de *El Otro*; cada porción textual —que procede de la escena novena del acto III y del epílogo— va acompañada por el correspondiente aparato genético a pie de página, donde se reúnen las diferentes fases de elaboración. En el aparato, el subrayado señalará todas las variantes de cada fase redaccional con respecto al texto crítico, así que se puedan distinguir más fácilmente las lecciones que el autor suprimió o modificó. Para indicar en el aparato las variantes, se ha transcrito el texto de la *princeps* segmentándola y atribuyendo un número a cada fragmento. El apéndice recoge, en cambio, los numerosos fragmentos de las primeras redacciones de la pieza (sobre todo de C3) que no sobreviven en *EO*.

por esos bárbaros no quiero que pase bajo ella ni lo más inocente mío... [...] Hace poco impidieron que se estrenara en San Sebastián mi drama *El Otro*" (Unamuno, 1991: 233-234). También en un artículo-entrevista publicado en *Crónica*, algunos meses antes del estreno de *El Otro* en Madrid, Unamuno recuerda ese episodio: "Esta obra se ensayó y estuvo a punto de estrenarse en San Sebastián, por la Compañía Ladrón de Guevara-Rivelles. Era en tiempo de la Dictadura. *El Otro* se ensayó durante bastantes días y la víspera del estreno desapareció del cartel. Yo no pude enterarme por qué se había suspendido el estreno" (Romano, 1932).

¹⁰ En esta breve nota se lee: "Lo demás sigue como en el texto. Aunque envié esta adición a Rivelles, como no he tenido noticia de que la recibiera le ruego, amigo Calvo, que la copie y se la envíe. Me parece capitalísima y una escena muy teatral y no en sentido azorinesco. Nada de lucecitas y camelancias sobre-realistas".

¹¹ En 1929 el editor Felix Stössinger, gracias a la intermediación del traductor Otto Buek, se interesó por la producción teatral de Unamuno y pudo organizar (pero solo en 1930) una lectura de *El Otro* en la Radio de Leipzig. Una carta de Otto Buek proporciona un dato interesante sobre el proceso de redacción de la obra: el traductor, después de confirmar ese recital de la pieza, añade: "He sabido con mucho interés que Vd la ha ampliado y modificado y agradecería que Vd me enviara la nueva versión, para que yo pueda aprovecharla, pues uno de los mayores obstáculos para la colocación del drama fue hasta ahora la circunstancia de que es muy breve y no llena toda una noche teatral" (Unamuno, 2002: 117). Por eso, es plausible que la copia C3 pertenezca a ese momento de revisión de *El Otro*.

3. MODELO DE EDICIÓN

3.1 Texto crítico y aparato genético

[<i>Texto crítico</i>]
¹ ESCENA NOVENA Dichas, EL AMA y luego ERNESTO
² Ama – ¿Qué? ¿Se resolvió? (<i>Asomándose a la estancia en que yace el Otro.</i>) ¡Hijo mío! ¡Hijo mío! Me lo temía...
³ Ernesto – (<i>Volviendo.</i>) ¿Quién es?
⁴ Ama – ¿Ahora? ¡El otro! ¡Los dos! Y a enterrarlos juntos.
⁵ Laura – (<i>A Damiana.</i>) ¡Asesina! ¡Asesina! ¡Asesina! ¡Caína! ¡Tú les has matado a los dos, tú, Caína!
[<i>Aparato genético</i>]
1. ESCENA NOVENA] Escena <u>6</u> Ms1 Escena <u>8</u> Ms2 Ms3 C1 C2 C3 Dichas, el AMA y luego ERNESTO] Dichos y el ama <u>que entra</u> Ms1 Dichos y el Ama Ms2 Ms3 C1 C2 C3
2. Asomándose a la estancia] <u>Se asoma</u> a la estancia Ms1 Me lo temía...] Ø Ms1 Ms2 Ms3 C1 C2
3. (Volviendo.)] Ø Ms1 Ms2 Ms3 C1 C2 C3
5. ¡Asesina! ¡Asesina! ¡Asesina!] ¡Asesina, asesina! C1 Tú les has matado a los dos] Tú, <u>tú</u> les has matado a los dos Ms2

[<i>Texto crítico</i>]
⁶ Damiana – ¡Pobrecita... víctima! ¡Pobrecita... querida! ¡Pobrecita... viuda de los dos! ¡Pobrecita... Abela machorra! Abela ¡la inocente, la pastorcita seducida, la pastorcita enamorada! Lo mismo le daba uno que otro... era del primero que la tomara... presa del primer prendedor... ¡Pobre ovejita mansa! ¡Pobrecita Abela! ¡Pobre pastorcita enamorada! ¡Anda, anda, ofrece a tu Dios tus corderitos, pobrecita Abela!... Yo me voy con el mío, con el otro, con mi hijo... o hijos... y me llevo a su padre...
⁷ Ama – ¿Queréis callaros, furias? ¡Dejad en paz a los muertos!
⁸ Ernesto – Son los muertos los que no nos dejan en paz a los vivos, son nuestros muertos... ¡los otros!
⁹ Laura – Yo me quiero morir... ¿Para qué vivir ya?...
¹⁰ Damiana – ¡Yo, no! Yo tengo que vivir para dar vida a otro: al hijo... o hijos... ¡Qué sé yo si llevo dos!...
¹¹ Laura – ¡Horror!
¹² Damiana – ¿Horror? Dos, como Esaú y Jacob. Y diga, ama, ¿es que no se peleaban también ellos en el seno de su madre, a ver quién salía antes al mundo?
¹³ Laura – ¿Y cómo lo sabes?
¹⁴ Damiana – Es que siento lucha en mi seno. A ver quién saldrá antes al mundo para sacar después antes al otro del mundo... Tú arrulla a tus muertos, que yo arrullaré a mis vivos. Tú, como no hubo tuyo, no darás vida a otro. La vida mata, pero da vida, da vida en la misma muerte. (<i>Mirándose al seno y cruzando sobre él las manos.</i>) ¡Qué paz ahora, hijo mío, qué dulce y triste paz sin contenido! Mi... muerto, y tú ¡mi vivo!, ¡vida mía!, ¡hijo mío! (<i>A LAURA.</i>) Ve en paz con tu hermano. Logré la maternidad con guerra, y no espero ya paz. Aquí, en esta mentirosa paz de mi seno, cuna y tumba, renace la eterna guerra fraternal. Aquí esperan acabar de dormir y empezar a soñar... otros.
¹⁵ TELÓN.
[<i>Aparato genético</i>]
6. ¡Pobrecita... viuda de los dos!] viuda de los dos! Ms2 ¡Pobrecita... Abela machorra!] ¡Pobrecita... Abela! Ms1 Ms2 Ms3 C1 C2 C3 la partorcita seducida] la <u>pastorcilla</u> seducida Ms3 era del primero que la tomara] era del que primero la tomara Ms1 Ms3 presa del primer prendedor] presa del primer <u>aposesor</u> Ms2 ¡Pobre ovejita mansa!] Ø Ms1 Ms2 ofrece a tu Dios tus corderitos, pobrecita Abela!] ofrece <u>ante</u> Dios tus corderitos, <u>pastorcita</u> Abela! Ms1 ofrece a tu Dios tus corderitos, <u>pastorcita</u> Abela! Ms2 Yo me voy con el mío ... y me llevo a su

padre] Ø Ms1 Ms2 Ms3 C1 C2 C3 [*en C3 este fragmento se coloca en la escena II del epílogo. Véase el Apéndice*]
7. ¿Queréis callaros, furias?] Callaos, furias! Ms1 Ms2 | Querréis callaros, furias? C1
8. Ernesto – Son los muertos ... ¡los otros!] Ø Ms1 Ms2 Ms3 C1 C2
9. Laura – Yo me quiero ... ya?] Ø Ms1 Ms2 Ms3 C1 C2
10. Damiana – ¡Yo, no! ... llevo dos!...] Ø Ms1 Ms2 Ms3 C1 C2 | ¡Yo, no! To tengo que vivir para dar vida a otro: al hijo. C3
11-14. Laura – ¡Horror! ... a soñar... otros] Ø Ms1 Ms2 Ms3 C1 C2 C3 [*este fragmento no aparece en C3, donde la escena termina de forma diferente. Véase el Apéndice*]

[*Texto crítico*]

¹⁶EPÍLOGO

ERNESTO, DON JUAN y EL AMA, sentados en derredor de una mesita

¹⁷Ernesto – Desde el punto de vista legal, ya no tiene el caso interés alguno. Sea quien fuere el que fue muerto por el otro y luego el que se suicidó, la situación de las dos viudas queda asegurada y no hay por qué ahondar en el crimen de un loco...

¹⁸Don Juan – Pero queda el misterio, y los misterios deben ser aclarados... deshechos...

¹⁹Ama – ¿Para qué? Dejen que se pudra el misterio como se están pudriendo los dos muertos, ¡pobres hijos míos!

[*Aparato genético*]

16. en derredor] al derredor Ms2

17. Sea quien fuere ... se suicidó] Sea quien fuere el que fué muerto y el que se suicidó Ms1 | Sea quien fuere el asesinado y sea el que fuere el suicida Ms2

[*Texto crítico*]

²⁰Ernesto – Pero diga, ama, usted que lo sabe: ¿quién era el muerto? Y ¿por qué se pelearon?

²¹Ama – ¿Qué muerto? ¿El primero o el segundo? ¿El que mató al otro o el que se mató? O, mejor, el que fue muerto por el... uno.

²²Ernesto – ¡Es igual! ¿Quién era el único que yo conocí, el que se suicidó?

²³Ama – ¡Pregúntaselo a él!

²⁴Don Juan – ¡Estaba loco!²⁵Ama – ¡Cabal! Todos lo estamos, mucho o poco. No estando loco no se puede convivir con locos. Y ni él sabría quién era...

²⁶Don Juan – ¿Y ellas?

²⁷Ama – ¿Ellas? Locas también..., ¡locas las dos! Locas de deseo de Caín. Cada una de ellas deseaba al otro, al que no conoció a solas, y el deseo les cegó y creyeron que era el otro, el de la otra... Además, las dos acabaron por prendarse locamente del matador, de Caín, creyendo cada una, queriendo creer cada una que mató por ella... Una mujer que sea mujer, es decir, madre, se enamora de Caín y no de Abel, porque es Caín el que sufre, el que padece... Nadie ha inspirado más grandes amores que los grandes criminales...

²⁸Ernesto – Pero Damiana, cuando llegó acá, a casa, en busca de su marido, ¿le creía desaparecido, o es que vino llamada por el otro, por el marido de Laura, para hacerse suya? ¿O la llamó Damián?

²⁹Ama – Y quién lo sabe...

³⁰Ernesto – Ella, Damiana, dio primero, al llegar, una versión, y después, poco antes de matarse el segundo, dio otra... ¿Cuándo mintió?

³¹Ama – Qué sé yo... Acaso las dos veces.

³²Ernesto – ¡No es posible!

³³Ama – Se miente cuando se dice la verdad en que no se cree... Y ¿para qué escarbar en el misterio?

³⁴Don Juan – ¿Y él? ¿El mismo, ama? Diga, ama, él, en su locura, ¿se creía realmente el otro?

³⁵Ama — ¡Pobrecito hijo mío! ¡A él, al matador, el remordimiento le hacía creer que era la víctima, que era el muerto!... El verdugo se cree la víctima; lleva dentro de sí el cadáver de la víctima, y aquí está su dolor. El castigo de Caín es sentirse Abel, y el de Abel sentirse Caín..
³⁶Ernesto — Desde que entró, por la caída de nuestros primeros padres, los de Caín y Abel, la muerte en el mundo, vivimos muriendo..
³⁷Ama — Es que la vida es un crimen..
³⁸Don Juan — ¿Y usted, señora, usted? Usted los distinguía... Si ellas, cegadas por el deseo, no le conocieron, usted, ama, iluminada por el amor maternal, le conocía, le distinguía... ¿Quién era?

[Aparato genético]

20. Y ¿por qué se pelearon?] ¿por qué se pelearon? Ms2.
21. ¿El que mató al otro o el que se mató?] El que mató al otro o el otro que se mató Ms1 Ms2 O, mejor, el que fue muerto por el... uno.] mejor, el que fué muerto por el muerto? Ms1 | o mejor, el que fué muerto por el muerto? Ms2.
24. Don Juan] ¹Ernesto ²Juan Ms1 | Ernesto Ms2.25. ¡Cabal!] Exacto! Ms1 Ms2 Y ni él sabría quién era...] Y ni él sabía quién era... Ms1 | Y ni él sabía ya quien era Ms2.
27. ¡locas las dos!] Ø Ms1 Ms2 Locas de deseo de Caín] Locas de amor a Caín Ms1 Ms2 Cada una de ellas deseaba al otro, al que no conoció a solas] Cada una de ellas deseaba que fuese el otro, el que no conoció a solas Ms1 Ms2 queriendo creer cada una que mató por ella] queriendo creer que mató por ella Ms2 Nadie ha inspirado] Hadie [sic] ha inspirado C1 los grandes criminales] los más grandes criminales Ms3 C1 C2
28. Pero Damiana, cuando llegó acá] Pero, Damiana llegó acá Ms1 Ms2 en busca de su marido, ¿le creía desaparecido] en busca de su marido a quien creía desaparecido Ms1 Ms2 es que vino llamada] o vino llamada Ms1 Ms2 ¿O la llamó Damián?] Ø Ms1 Ms2 | ¿O le llamó Damián? Ms3
30. dio primero, al llegar, una versión] dio primero una versión al llegar Ms2
33. Y ¿para qué escarbar] Pero para qué escarbar Ms2.
34. ¿Y él? ¿El mismo, ama?] Y él? él mismo? Ms1 Ms2 ¿se creía realmente el otro?] no se creía realmente el otro? Ms1 Ms2
35. y el de Abel sentirse Caín] y de Abel sentirse Caín Ms1
38. Usted los distinguía] Usted les distinguía Ms2 ellas, cegadas por el deseo] ellos, cegados por el deseo C1 le conocía, le distinguía] le conocía Ms1 Ms2

[Texto crítico]

³⁹Ama — ¡Lo he olvidado! La compasión, la caridad, el amor, olvidan. Yo quiero tanto a Caín como a Abel, al uno tanto como al otro. Y quiero a Abel como a un posible Caín, como a un Caín en deseo... Quiero al inocente por lo que sufre conteniendo dentro de sí al culpable. ¡Cómo les pesa su honradez a los honrados! Tanto como su vicio a los viciosos..
⁴⁰Ernesto — La caridad encubre todos los pecados, decía San Pedro..
⁴¹Ama — La caridad olvida, el perdón es olvido. ¡Ay del que perdona sin olvidar! Es la más diabólica venganza... Hay que perdonarle al criminal su crimen, al virtuoso su virtud, al soberbio su soberbia, al humilde su humildad. Hay que perdonarles a todos el haber nacido..
⁴²Don Juan — Pero queda siempre el misterio..
⁴³Ama — ¿El misterio? El misterio es la fatalidad... el destino... ¿Para qué aclararlo? ¿Es que si conociéramos nuestro destino, nuestro porvenir, el día seguro de nuestra muerte, podríamos vivir? ¿Puede vivir un emplazado? ¡Cierre los ojos al misterio! La incertidumbre de nuestra hora suprema nos deja vivir, el secreto de nuestro destino, de nuestra personalidad verdadera, nos deja soñar... Soñemos, pues, mas sin buscarle solución al sueño... La vida es sueño... soñemos la fuerza del sino..
⁴⁴Don Juan — ¡Pero el secreto! Vivir sin conocer el secreto del pasado... no saber quién fue, qué fue lo que fue... resignarse así a ignorar... No tener la solución..
⁴⁵Ama — Hombre de ciencia, al cabo..
⁴⁶Don Juan — No, hombre, hombre... hombre que quiere conocer el secreto... el enigma...

⁴⁷Ama – Pues bien, Don Juan, usted que es sagaz, recoja todos los recuerdos que del muerto guarde, recoja los recuerdos que los otros guarden de él, estúdielos, repáselos, cotéjelos, y llegará a... su solución.

⁴⁸Don Juan – ¡Mi solución! Pero no es la mía la que busco, sino la de todos...

⁴⁹Ernesto – ¡Y yo lo mismo!

⁵⁰Don Juan – Figurémonos que el caso llegase a hacerse público... ¡Busco la solución pública!

⁵¹Ernesto – ¡Esa, la solución pública!

⁵²Ama – ¿La solución pública? Es la que menos debe importarnos. ¡Quédese cada cual con la suya y... en paz!

[Aparato genético]

39. Yo quiero tanto a Caín como a Abel, al uno tanto como al otro] Yo quiero a Cain tanto como a Abel, al uno tanto como al otro **Ms1 Ms2 | Yo quiero tanto al uno como al otro C1 Quiero al inocente por lo que sufre]** Quiero al inocente – si le hay! – por lo que sufre **Ms2 ¡Cómo les pesa su honradez a los honrados!] ¡Cómo les pesa su honradez a los honrados, su virtud a los virtuosos! Ms1 Ms2**

42. Pero queda siempre el misterio...] Pero queda siempre el misterio... el misterio... Y morir sin haber aclarado el misterio... Ms1 | Pero queda siempre en pie el misterio... el misterio... Y morir sin haber aclarado el misterio... Ms2

43. el día seguro de nuestra muerte] Ø **Ms2 ¡Cierre los ojos al misterio!]** Cierre los ojos al misterio, Don Juan! Ms2 Soñemos, pues] Soñamos pues **C1 mas sin buscarle solución] más [sic] sin buscarle solución C3 La vida es sueño...]** La vida es sueño? **Ms2 soñemos la fuerza del sino] Soñamos** la fuerza del sino **C1**

44. no saber quién fue, qué fue lo que fue] no saber quién fué el que fué, qué fué lo que fué **Ms1 Ms2 Ms3 C1**

46. hombre que quiere conocer el secreto... el enigma...] hombre que quiere conocer el secreto... **Ms1 | Ms2 = Ms1.**

47. recoja los recuerdos que los otros guarden de él] recoja los recuerdos de los demás Ms1 Ms2

48. Pero no es la mía la que busco, sino la de todos...] Pero no es la mía la que busco, es la solución, la de todos... **Ms1 Ms2**

50. el caso llegase a hacerse público] el caso llegara a hacerse público **Ms2.**

52. Es la que menos debe importarnos] Esa es la que menos debe importarnos **Ms1 Ms2 ¡Quédese cada cual con la suya y... en paz!]** [*Después de estas palabras en Ms1, Ms2, Ms3, C1, C2 y C3 aparecen dos intervenciones más. Véase el Apéndice*]

[Texto crítico]

⁵³Don Juan y Ernesto – ¿Pero el misterio?

⁵⁴Ama – ¿Quiéren saber, señores, el misterio?

⁵⁵Don Juan – ¡La verdad cura!

⁵⁶Ernesto – ¡La verdad resuelve!

⁵⁷Ama – (*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. ¡Perdonémonos los unos a los otros para que Dios nos perdone a todos!

⁵⁸Ernesto – Y usted, ama, seguirá viviendo en esta casa de muerte, en la suya, ama.

⁵⁹Ama – ¿Mía?

⁶⁰Ernesto – Sí, suya y de los muertos. (*Vase.*)

⁶¹Ama – (*A Don Juan.*) Nos dejan solos, con ellos...

⁶²Don Juan – Con los locos y los muertos.

⁶³Ama – Y los dos mayores misterios, Don Juan, son la locura y la muerte.

⁶⁴Don Juan – Y más para un médico.

⁶⁵TELÓN.

[Aparato genético]

53-56. [Estas cuatro intervenciones son diferentes en Ms1 y Ms2. Véase el Apéndice]

57. **Poniéndose en pie y con solemnidad**] Poniéndose en pié, con solemnidad y mirando al público
Ms2 el historiador no sabe quien es] Ø Ms1 Ms2 (Donde dice: «el historiador no sabe quién es», puede decirse: «Unamuno no sabe quién es.»)] Ø Ms1 Ms2 C1 [En Ms3 y C2 esta indicación se halla en una nota a pie de página] **cuando el Destino le traza la muerte**] cuando el Destino le trae la muerte Ms1 Ms2 - **Perdonémonos los unos a los otros**] Perdonémonos, pues, los unos a los otros Ms2

58-64. [Estos siete fragmentos no aparecen en Ms1, Ms2, Ms3 y C1, en los que la pieza se cierra con el fragmento 56]

58. **Y usted, ama, seguirá viviendo en esta casa de muerte, en la suya, ama.**] Y ahora voy a llamarlas pues quieren despedirse. Yo me llevo a mi hermana: no quiero que siga viviendo en esta casa de muerte, en la suya, ama. C3

60. (Vase)] (Sale) C3

62. **Con los locos y los muertos**] Con los locos C3

63. **Y los dos mayores misterios, Don Juan, son la locura y la muerte.**] En la casa de la doble muerte C3

64. **Y más para un médico**] No está mal para un médico. C3

3.2 Apéndice

11-14. Estas cuatro intervenciones no aparecen en C3, donde la escena termina de forma diferente:

Laura – ¿De quién?

Damiana – Del mío. Pero tú, como no hubo tuyo, no darás vida a otro. La vida mata, pero da vida, da vida en la misma muerte. Mi muerto y tú (*cruzándose las manos sobre los senos*); mi vivo! ¡vida mía, hijo mío! C3

52. Después de estas palabras en Ms1, Ms2, Ms3, C1, C2 y C3 aparecen dos intervenciones más:

Juan – ¿Pero no ve usted que un misterio no aclarado pesa tanto como un crimen?

Ama – Sí, y he oído a Unamuno que cuando publicó su “Nada menos que todo un hombre” recibió cartas preguntándole si Julia se había o no entregado al conde de Bordaviella. ¡Como si él, Unamuno, lo supiese! ¡Y como si eso importase algo! ¡Como si su solución, la del historiador, fuese la valedera! Hágase, Don Juan, su solución y baste! Ms1 Ms3

Juan – ¿Pero no ve usted que un misterio no aclarado pesa tanto como un crimen?

Ama – Sí, y he oído a Unamuno que cuando publicó su “Nada menos que todo un hombre” recibió cartas preguntándole si Julia se había o no entregado al conde de Bordaviella. ¡Como si él, Unamuno, lo supiera! ¡Y como si eso importase algo! ¡Hágase, Don Juan, su solución y baste! Ms2

Juan – ¿Pero no ve usted que un misterio no aclarado pesa tanto como un crimen?

Ama – Sí, y he oído a Unamuno que cuando publicó su “Nada menos que todo un hombre” recibió cartas preguntándole si Julia se había o no entregado al conde de Bordaviella. ¡Como si él, Unamuno, lo supiese! ¡Y como si eso importase algo! ¡Como si su solución, la del historiador, fuese la valedera! Hágase, Don Juan, su solución y basta! C1 C2

Juan – ¿Pero no ve usted que un misterio no aclarado pesa tanto como un crimen?

Ama – Sí, y he oído a Unamuno que cuando publicó su “Nada menos que todo un hombre” recibió cartas preguntándole si Julia se había o no entregado al conde de Bordaviella. ¡Como si él, Unamuno, lo supiese! ¡Y como si eso importase algo! ¡Como si su solución, le del historiador, fuese la lavedera [sic]! ¡Hágase, Don Juan, su solución y basta! C3

53-56. Estas cuatro intervenciones son diferentes en Ms1 y Ms2

Ama – El misterio?

Juan – Sí, el misterio!
 Ama – Quiere saberlo, señor médico?
 Juan – La verdad cura... **Ms1**

Juan – Pero el misterio...
 Ama – El misterio?
 Juan – Sí, el misterio...
 Ernesto – El misterio...
 Ama – Quiere saberlo el señor médico?
 Juan – El misterio cura... **Ms2**

Epílogo en C3. Únicamente en esta copia mecanografiada, el epílogo se compone de dos escenas; aunque la segunda no aparece en la *princeps*, algunas de las intervenciones que la integran fueron intercaladas en el texto de 1932.

Escena Segunda
 Entra ERNESTO con LAURA y DAMIANA

Damiana – Yo me voy con el mío, con el otro, con mi hijo... o hijos... y me llevo a su padre... [*forma parte del fragmento 6 de EO*]
 Juan – ¿Cuál es su padre?
 Damiana – El matador, que solo el que mata dá vida.
 Juan – ¿Pero, cuál de los dos matadores?
 Damiana – Eran uno. Los dos fueron míos pues se mataron. Y qué sé yo si llevo dos...
 Laura – ¡Horror! [*es el fragmento 11 de EO*]
 Damiana – ¿Horror? Dos, como Esau y Jacob. Y diga, ama, es que se peleaban también ellos en el seno de su madre, a ver quién salía antes al mundo? [*es el fragmento 12 de EO*]
 Ama – ¿Y cómo adivinas misterios de aquella preñez? [*su sentido coincide con el del fragmento 14 de EO: "¿Y cómo lo sabes?"*]
 Damiana – Es que siento lucha en mi seno. A ver quién saldrá antes al mundo para sacar después antes al otro, del mundo. [*forma parte del fragmento 14 de EO*]
 Laura – ¡Horror, horror! [*corresponde a una intervención al final de la escena 8 del acto III de EO*¹²]

Damiana – ¿Qué dices? Con horrores se teje la dicha, que es el triunfo. Es la vida, pobrecita Abela machorra, es la vida. Dar vida es dar muerte. Un seno materno es cuna... [*corresponde a una intervención al final de la escena 8 del acto III de EO, con el añadido "¿Qué dices?"*]
 Laura – El tuyo tumba. [*corresponde a una intervención al final de la escena 8 del acto III de EO*]
 Damiana – La tumba es cuna y la cuna tumba. La que dá vida a un hombre para que sueñe la vida – solo el sueño es vida – da muerte a un angel que dormía la terrible felicidad eterna... terrible por vacía. La cuna es tumba, el seno materno es sepulcro. [*corresponde a una intervención al final de la escena 8 del acto III de EO con la única diferencia "terrible por vacía" en lugar de lo que se lee en EO "eterna por vacía"*]

La última hoja de **C3** está cortada y solo se puede leer este fragmento:

¹² En la escena 8 del acto III se produce el trágico enfrentamiento entre Laura y Damiana, las consortes de los dos hermanos Cosme y Damián; las intervenciones que formaban parte de C3 cierran la escena y son las que siguen:
 Laura – ¡Horror, horror!
 Damiana – Con horrores se teje la dicha, que es el triunfo. ¡Es la vida, pobrecita Abela machorra, es la vida! Dar vida es dar muerte. Un seno materno es cuna.
 Laura – El tuyo, tumba.
 Damiana – La tumba es cuna y la cuna tumba. La que da vida a un hombre para que sueñe la vida – solo el sueño es vida – da muerte a un ángel que dormía la terrible felicidad eterna... eterna por vacía. La cuna es tumba, el seno materno es sepulcro.

mentir [...] y tumba, renace la eterna guerra fraternal. Aquí esperan acabar de dormir y empezar a soñar... otros. Adiós, Laura. (*Se abrazan*).
Ama — ¡Sigue la tragedia!

Bibliografía

- FRANCO, Andrés (1971) *El teatro de Unamuno*, Madrid, Ínsula.
- GARCÍA BLANCO, Manuel (1959) "Prólogo. El Otro, misterio en tres jornadas y un epílogo: 1926", en Miguel de Unamuno, *Teatro completo*, Madrid, Aguilar, pp. 131-152.
- (1968) "Introducción. El Otro, misterio en tres jornadas y un epílogo (1926)", en Miguel de Unamuno, *Obras completas. V: Teatro completo y monodialogos*, Madrid, Escelicer, pp. 85-97.
- GRANJEL, Luis (1957) *Retrato de Unamuno*, Madrid, Guadarrama.
- GULLÓN, Ricardo (1964) *Autobiografías de Unamuno*, Madrid, Gredos.
- MARTÍN, Rebeca (2007) "El que se enterró, germen de *El Otro*, o el misterio del doble en Miguel de Unamuno", *Cuadernos Cátedra Miguel de Unamuno*, vol. XLIV, pp. 113-124.
- PARAÍSO DE LEAL, Isabel (1987) "Yo, el otro" en *El teatro de Unamuno* (ed. de J. M. Lasagabaster), San Sebastián, Universidad de Deusto, pp. 153-188.
- RIBAS, Pedro y Fernando HERMIDA DE BLAS (2002) *Unamuno: cartas de Alemania*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- ROMANO, Julio (1932) "Las grandes solemnidades teatrales. Don Miguel de Unamuno nos habla de su drama *El Otro*", *Crónica*, Madrid, 30.10.1932.
- TANGANELLI, Paolo (2012) "Los borradores unamunianos (algunas instrucciones para el uso)" en Bénédicte Vauthier y Yimena Gamba Corradine, *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 73-96.
- UNAMUNO, Miguel de (1932) *El Otro, misterio en tres jornadas y un epílogo*, Madrid, Espasa-Calpe.
- (1991) *Epistolario inédito*, ed. de L. Robles Carcedo, Madrid, Espasa-Calpe.
- (1993) *El Otro. Misterio en tres jornadas y un epílogo* ed. de R. de la Fuente Ballesteros, Salamanca, Colegio de España.
- (1995) *Obras completas. II: El espejo de la muerte, Tulio Montalbán y Julio Macedo, Tres novelas ejemplares y un prólogo, San Manuel Bueno, mártir, y tres historias más, Cuentos*, ed. de R. Senabre, Madrid, Fundación José Antonio Castro/Turner.
- ZUBIZARRETA, Armando (1960) *Unamuno en su nivola*, Madrid, Taurus.