



## Un “sueño agorero”: estudio y edición de un borrador inédito de Miguel de Unamuno

## An “ominous dream”: study and edition of an unpublished draft of Miguel de Unamuno

María MARTÍNEZ DEYROS  
*Università degli Studi di Pavia*  
*m.deyros@gmail.com*  
ID ORCID: [orcid.org/0000-0002-9154-7575](https://orcid.org/0000-0002-9154-7575)

Microtextualidades  
Revista Internacional de  
microrrelato y minificción

Directora  
Ana Calvo Revilla

Editor adjunto  
Ángel Arias Urrutia

Artículo recibido:  
Marzo 2017  
Artículo aceptado:  
Mayo 2017

Número 1, pp. 53-63  
DOI:

<https://doi.org/10.31921/microtextualidades.n1a5>

ISSN: 2530-8297



Este material se publica bajo  
licencia Creative Commons:  
Reconocimiento-No Comercial-Sin  
Derivadas  
Licencia Internacional  
CC-BY-NC-ND

### RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo principal el estudio y edición de un borrador inédito de Miguel de Unamuno. En dicho manuscrito se conserva una narración breve hasta ahora desconocida, que, tanto por sus características formales como de contenido, se podría considerar como antecedente del actual “microrrelato”. A través de la metodología de la crítica genética analizaremos este antetexto inédito con la intención de no desvirtuar su sentido y ofrecerlo al lector tal y como su autor lo dejó: en un estado inacabado, fragmentario y provisional. A lo largo de este trabajo demostraremos cómo la composición de esta narración breve habría que inscribirla en un periodo de experimentación artística, en la que Unamuno practicó de forma contemporánea el poema en prosa, el cuento poético, el fragmento y el verso libre; manifestaciones literarias heredadas del Romanticismo, que adquieren su máximo estatuto en época modernista y que la crítica posterior ha englobado bajo el rótulo de “estética de la brevedad”.

**PALABRAS CLAVE:** Miguel de Unamuno, micronarración, estética de la brevedad, borrador inédito, crítica genética, *Doppelgänger*.

### ABSTRACT

This article aims to study and edit an unpublished draft of Miguel de Unamuno. In this manuscript a brief narration is kept until now unknown. This story could be considered as antecedent of the current micro-narrative. Through the methodology of Genetic Criticism, we will analyze this unpublished pretext. In this way, we avoid distorting its meaning and offer it to the reader as the author left it: in an unfinished, fragmentary and provisional state. We will demonstrate how the composition of this short narration should be inscribed in a period of artistic experimentation, in which Unamuno practiced in a contemporary way the prose poem, the poetic tale, the fragment and the free verse. All of them literary manifestations, emerged in Romanticism and developed in Modernism, and have been encompassed by later criticism under the label of “aesthetics of brevity”.

**KEYWORDS:** Miguel de Unamuno, Micronarration, aesthetics of brevity, unpublished draft, Genetic Criticism, *Doppelgänger*.

## 1. Miguel de Unamuno y la “estética de la brevedad”

En el estudio del origen y desarrollo del microrrelato, la crítica hispánica ha situado el nacimiento de dicha modalidad narrativa en el contexto modernista europeo (Ródenas 2009, 76; Andres-Suárez 2007, 11), donde el afán renovador de los escritores se plasmó mediante la fusión o “hibridación de géneros” y a través de la adopción del concepto estético de la “brevedad” como principio creador del discurso literario. Así, en los textos de escritores cercanos a los movimientos vanguardistas se observan los primeros intentos de teorización y de puesta en práctica de esta nueva forma de hiperbrevedad. A pesar de que sus autores en ningún caso se refieren a estas producciones micronarrativas con el marbete de microrrelato, no cabe duda de que en su concepción están bien presentes algunas de las características que la crítica posterior delimitará como imprescindibles de la microficción, a saber, la brevedad y la narratividad.

Por tanto, el germen de la micronarración es preciso incluirlo dentro de la llamada “estética de la brevedad” o “poética de la brevedad”, etiquetas que engloban todas aquellas manifestaciones artísticas que se rigen por el principio estético de la “depuración y concentración ilocutivas” (Ródenas 2007, 79) y que, independientemente del género, comprenden cualquier tipo de producción artística. De esta forma, Julio Torri en su obra *Ensayos y poemas* incluye, a pesar del engañoso título, una serie de “miniensayos y de poemas en prosa” sin aparente clasificación genérica. Esta difuminación de fronteras entre las diferentes modalidades literarias será una característica típica del movimiento modernista que acercará la narrativa a otros ámbitos como el ensayo o la lírica.

Este anhelo de fusionar diferentes géneros literarios no resulta una novedad en la época, puesto que responde a una voluntad característica del movimiento modernista heredada del Romanticismo y de la que surgen cuatro modalidades literarias que propiciarán esta amalgama genérica. En efecto, el versolibrismo, el poema en prosa, el cuento poético y el fragmento<sup>1</sup> representan el resultado de esa práctica literaria desarrollada por los principales exponentes de los *-ismos* de Fin de Siglo a fin de dar respuesta a esa búsqueda de la expresión poética “determinada por la idea de que la poesía no reside en ninguna forma específica” (León 10). Así, se produce una tendencia común en los escritores modernistas que les encamina hacia la depuración formal de sus versos, en busca de una pureza poética (Gómez Trueba 103), que insta al rechazo de la rima (la externa, nunca la interna), como un artefacto deformador de la verdadera poesía. Este aspecto ha sido ampliamente estudiado en poetas como Juan Ramón Jiménez, considerado como paladín de esta nueva concepción estética del arte. Y a pesar de que se ha tendido a circunscribir de forma casi exclusiva este anhelo rupturista y reformador a la obra del moguerense (Utrera 265), es cierto que muchas de las ideas

---

<sup>1</sup> A pesar de las discrepancias entre los críticos por definir las características y el origen del poema en prosa (León 24; Aullón 111), sí que existe una cierta unanimidad a la hora de establecer los evidentes vínculos que mantiene este nuevo género poético con las otras formas literarias de la modernidad, como el fragmento –“considerado como la encarnación más distintiva” del Romanticismo (Lacoue 80)–, el verso libre –cuyo germen algunos autores lo sitúan en los simbolistas Rimbaud, Laforgue o Moréas (Paraíso), mientras que para otros habría que retrotraer su nacimiento a 1885, año en que se publican las *Leaves of Grass* de Whitman (León 56)– y con el cuento poético.

que Juan Ramón adopta en sus últimos años de actividad lírica ya se encontraban en los escritos y borradores de Unamuno de principios de siglo XX.

Por su parte, Juan Ramón llega a la identificación de la prosa con el verso libre a través de la eliminación de la rima en un proceso paulatino que le lleva del verso rimado al verso libre y, finalmente, a la prosa. Si nos atenemos a su propio testimonio, en esta evolución jugaron un papel importante las conclusiones recavadas por el poeta tras una lectura que realizó de sus versos a un grupo de niños ciegos en el año 1936. Según sus palabras, esta experiencia “fortaleció su creencia de que la poesía se escribía para el oído y no para el ojo” (Gómez Trueba 16). Idéntica sensación advirtió Unamuno, tras la lectura que realizó en enero de 1914 en el Ateneo de Madrid de algunos pasajes de *El Cristo de Velázquez*. La eliminación de la rima externa modernista y la adopción del verso libre conducen al poeta a considerar el ritmo como el único elemento distintivo de la verdadera poesía y Unamuno, al igual que Juan Ramón y diversamente de los precursores simbolistas, llegará al poema en prosa a través del verso libre (Martínez Deyros); aunque las motivaciones de uno y otro difieran ligeramente, pues el moguerense persigue ese proceso de depuración y desnudez en virtud de una perfección poética, que don Miguel nunca aspirará alcanzar y, al contrario, defenderá con vehemencia la imperfección en el arte, en consonancia con su visión organicista de la obra de arte.

Ese afán renovador conduce Unamuno hacia la fusión de la prosa rítmica y el verso libre en un único concepto. Si nos atenemos a su propio testimonio, dicha experimentación comienza don Miguel a practicarla por extenso en la composición de sus dramas, desde donde trasladará sus innovaciones al campo de la lírica. De forma espontánea y natural, es decir, orgánica, llega a desarrollar casi de una forma compulsiva endecasílabos, libres y rimados, cuya práctica constante le guía hasta la realización incesante de sonetos, desde finales de 1910 hasta principios de 1911. *Rosario de sonetos líricos* representa una obra clave dentro de su producción poética por haber despertado en él, a través de su escritura, su aceptación por la *rima generatrice*, tan aborrecida anteriormente por nuestro autor. Esta rima, estimada ahora como “engendradora” de la idea, se convierte entonces en el motor primordial de creación<sup>2</sup>.

Concluido su segundo poemario, Unamuno continúa practicando esa disociación del verso y la prosa que le insta a rechazar la consideración de que el verso proceda de una reorganización de la prosa, y la prosa sea una reducción del verso, pues ambas formas proceden de una única forma de expresión protoplasmática, representada por el versolibrismo de Whitman o Martí, donde el endecasílabo, el verso “más suelto, el más libre, el más variado y proteico” actúa como “freno” y “espuela” del mismo ritmo.

Siempre en consonancia con su concepción organicista de la obra que le lleva a desarrollar preeminentemente un tipo de escritura vivípara, Unamuno comienza a practicar por extenso entre 1912 y 1913 el versolibrismo, el poema en prosa y el cuento poético, composiciones que dará a conocer preeminentemente en *Los Lunes de El Imparcial*. En este mismo diario y siempre en las mismas fechas (2-IX-1912) publica un

---

<sup>2</sup> En realidad, Unamuno se mantiene constante en la práctica y defensa de la novedad técnica que representan sus versos, lo cual no obsta para que su poética sufra una cierta evolución a lo largo del tiempo; evolución que viene marcada por su propia experiencia como poeta e incentivada por su afán renovador.

artículo, desde nuestro punto de vista, bastante revelador, “Sobre el fragmentarismo”, donde la aparente no conclusión de su soneto, “Tallar quiero mi ensueño a todo brazo”, le daría pie para exponer su teoría organicista de la escritura vivípara, en perfecta sintonía con la idea romántica de la “imperfección relativa” de la obra de arte, entendida esta como aquella obra que no se limita a la mimesis perfecta de la naturaleza, y a través de la cual el artista, gozando de una libertad absoluta, anhela trascender la realidad y superar, así, la idea de perfección, “por lo que la obra ya no puede calificarse como imperfecta” (Uribe 2012, 139). Dicha imperfección entiende el arte como un proceso, no como algo terminado, y, por ello, el fragmento se convierte en la expresión máxima de la creatividad del artista.

Finalmente don Miguel decidió abandonar momentáneamente este poemario en prosa para retomarlo años más tarde, al incluir algunas de sus composiciones en las “Visiones rítmicas” de *Andanzas y visiones españolas* (1922). Sin embargo, nos parece igualmente relevante que Unamuno trabajara en este tipo de composición poética de forma contemporánea a *El Cristo de Velázquez*, para cuya redacción se valió únicamente del endecasílabo suelto; y que, además, reflexionara de forma teórica en torno al concepto de la fragmentación como representación de la obra orgánica y diera a la estampa, principalmente en el mismo diario donde publicó el resto de experimentaciones poéticas, una serie de cuentos poéticos, donde la fusión de la prosa y el verso es evidente. Así, lo demostraron en los años sesenta los estudios de Lago Lapesa y Romero Muñoz, quienes advirtieron que la narración “Cruce de caminos”, publicada el 15 de julio de 1912 en *Los Lunes de El Imparcial*, es, en realidad, una silva; silva que presenta las mismas características que los poemas en prosa compuestos por Unamuno entre junio de 1912 y el verano de 1913. No obstante esta coincidencia, a partir del análisis de los manuscritos de trabajo llegamos a la conclusión de que su autor separó nítidamente un tipo de composición de otra y adscribió “Cruce de caminos” al género narrativo<sup>3</sup>, a pesar de que con toda probabilidad fuera concebido originariamente en verso (Lago 7). Este dato nos conduce a pensar que, seguramente, Unamuno fundamentara su distinción genérica en el tema o argumento tratado en cada texto, reservando la modalidad lírica para las descripciones poéticas de paisajes, como las “visiones” incluidas en el libro de 1922, y estimando como cuentos breves aquellas composiciones con fábula narrativa, aunque fuera mínima. Si bien los relatos escritos en el arco de esos dos años (1912-1913) no se puedan considerar *strictu sensu* como microrrelatos, es evidente que son el resultado de una praxis de “depuración” e hibridación surgidas de ese común espíritu que aúna diversas modalidades artísticas bajo el membrete de la “estética de la brevedad” y donde la narratividad se convierte en el factor dominante y distintivo frente a otro tipo de textos. Dichas características se encuentran en el relato inédito que presentamos en este trabajo.

## 2. Estudio de un borrador inédito

La narración objeto de nuestro estudio se encuentra en un borrador hasta ahora desconocido y para cuya descripción y análisis nos basaremos en los preceptos metodológicos de la crítica genética francesa.

La importancia de rescatar de los archivos este tipo de materiales autógrafos no se limita a un mero afán de coleccionismo o fetichismo por parte del historiador, sino que

---

<sup>3</sup> De esta forma, “Cruce de caminos” fue publicado en vida de su autor dos veces como narración breve, la primera, en julio de 1912, bajo la sección “Cuentos del azar” en *Los Lunes de El Imparcial*; la segunda, un año después, dentro de la colección de cuentos *El espejo de la muerte*.

queda suficientemente justificada por contener estos autógrafos valiosas informaciones sobre la poética de un escritor. En el caso de Unamuno, diversos trabajos que se han venido publicando a lo largo de estos últimos años han demostrado cómo dejó inacabados o inéditos numerosos proyectos literarios (Unamuno 2005; Tanganelli 2012; Unamuno 2017a; Unamuno 2017b). Que su autor, y como tal su único propietario intelectual, los desechara o dejara olvidados en el fondo de su archivo no es óbice para que la crítica actual los incorpore al estudio general de su poética pues, como se ha señalado en más de una ocasión, estos documentos contienen datos significativos sobre su pensamiento y hábitos de escritura (Suárez 1989).

Por otro lado, el estudio de los manuscritos modernos<sup>4</sup> o manuscritos literarios nos conduce a replantearnos una forzosa revisión metodológica, puesto que se trata de documentos que, por naturaleza, presentan unas características completamente diferentes del manuscrito antiguo. Es, precisamente, en este aspecto donde los genetistas franceses han hecho especial hincapié para legitimar su novedosa metodología y proponerla como necesaria para el estudio y análisis de unos documentos que se muestran a todas luces como diferentes. Así, Grésillon considera que

le manuscrit «moderne» est différent en tous points du manuscrit ancien. Le premier est un manuscrit d'«auteur», le second, dans sa grand majorité, un manuscrit établi par un copiste. Le premier est un document privé, où l'auteur consigne pour lui-même les états successifs d'un texte en cour d'élaboration, le second est un document établi pour être public, puisque, jusqu'à l'invention de l'imprimerie [...], le livre était manuscrit, et que ce manuscrit avait pour fonction d'assuser la circulation des textes. (77)

De esta forma, Carmen Morán, al tratar uno de los numerosos proyectados libros de poesía juanramonianos, opta por la arriesgada alternativa de describir y analizar el inédito, en lugar de proponer una reconstrucción del mismo, lo que habría implicado la forzosa fijación de un texto que, como tal, nunca llegó a existir y, a su vez, lo habría convertido en una obra cuya autoridad podría haber sido ampliamente discutida: “seguir editando libros adjudicados engañosamente a la autoría de Juan Ramón es falsear el corpus real de su obra [...] y conlleva el peligro de creerse médium del poeta, interpretando su voluntad para reconstruir y firmando con su nombre” (Morán 49). Desde nuestro punto de vista, la hispanista se decanta por la alternativa más honesta, la de “describir el encuentro juanramoniano con la poesía argentina y uruguaya en el año 48, sus lecturas públicas y sus proyectos de publicación, jamás realizados”, acompañando dicho estudio de todos los epitextos y paratextos vinculados a ese proyecto; útiles, sin lugar a dudas, para la contextualización e identificación de los escritores incluidos en el mencionado florilegio.

A la luz de las numerosas ediciones de inéditos juanramonianos, Blasco Pascual, uno de los precursores de los estudios genéticos en España, se cuestiona la dudosa

---

<sup>4</sup> Téngase en cuenta que el término *moderno* aplicado al manuscrito no se corresponde con la Edad Moderna de la historia. A lo largo del presente trabajo nos referiremos con la expresión *manuscrito moderno* a aquel documento privado, autógrafo o no, que pertenece a escritores de los siglos XIX, XX o XXI. Se utilizará *manuscrito moderno* en oposición al *manuscrito antiguo*, que englobaría los documentos autógrafos desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII.

autoridad con la que ciertos editores modernos se han arrogado la potestad de publicar como obra proyectos que nunca lo llegaron a ser (2011, 32). De esta forma, se han dado a conocer bajo la etiqueta de “libros inéditos” lo que tan solo son “proyectos de libros” que el muguereño dejó inacabos en el fondo de su archivo, como es el caso de *La frente pensativa*, *Libros de amor*, *Apartamiento*, *Arte menor* o *Ellos*, del que tan solo se podrían considerar como “desconocidos” siete poemas frente a los ochenta y seis que se incluyen en la colección (2014). El hispanista insiste en la necesidad de discernir la particular naturaleza de los borradores de los siglos XIX, XX y XXI. Estos manuscritos modernos destacarían por su carácter inacabado, fragmentario y provisional (2014), por lo que no sería lícito editarlos siguiendo las mismas pautas que la crítica textual emplea para los manuscritos antiguos<sup>5</sup>. Estos borradores han de ser considerados como *antetextos*, y como tales, carece de lógica fijar un texto a partir de ellos. Son, sin embargo, unos documentos de gran validez, pues atestiguan la forma de componer de un escritor determinado, así como su concepción poética o creativa en un momento redaccional dado:

Con estos materiales [borradores literarios no publicados] el editor ha de adoptar medidas nuevas, distintas a las que demandan los materiales de archivo de una obra ya editada y diferentes también de las derivadas de un conjunto de borradores cuya justificación editorial es exclusivamente la documental. Las realidades con las que se encuentra quien pretenda dar cuenta de los *ante-textos* de un archivo de autor vienen dadas por la variada naturaleza de los borradores, por la movilidad de los proyectos con los que dichos borradores se relacionan, y, en suma, por la inestabilidad de los mismos. (Blasco 2011, 201-02)

Por otro lado, el término “inédito”, como adjetivo, ha sido ampliamente utilizado por las empresas editoriales para anunciar libros o textos nunca publicados por sus autores, obras desconocidas que el escritor dejó olvidadas en su taller literario. Sin embargo, deberemos aplicar ciertas restricciones a la etiqueta de “libro inédito” o “texto inédito”, términos que responden más a razones comerciales y falsean la realidad presente en los archivos del autor (Blasco 2014). Ciertamente, no podremos considerar los manuscritos de trabajo como obras inéditas, porque nunca lo llegaron a ser; es decir, su autor nunca los dotó de una forma definitiva, textual, desde un punto de vista filológico<sup>6</sup>. En todo caso, hablaremos de proyectos de libros dada su naturaleza de *antetextos*. Y como *antetextos* nunca podrán ser editados de la misma forma que los textos. Por ello la *critique génétique* francesa se presenta para estos hispanistas como una metodología apropiada para el tratamiento de estos materiales pretextuales.

La gran ventaja que ofrece la aplicación de esta metodología en el campo de los “textos inéditos” resulta, a nuestro parecer, muy superior a la concedida hasta el momento por la crítica textual, puesto que la presentación y análisis de los borradores desde un punto de vista genético, mediante una transcripción diplomática o

---

<sup>5</sup> A pesar de que el estudioso otorga estas características a los *antetextos* de un proyecto específico, el que las editoras publicaron en 2014 bajo el título unitario de *Vida*, atribuido a Juan Ramón Jiménez (2014), creemos que podrían aplicarse sin lugar a dudas a cualquier borrador inédito.

<sup>6</sup> Louis Hay afirma sobre el concepto de “obra”: “production artistique cohérente et finie, individuelle et autonome” (1986, 8).

semidiplomática, confiere la virtud de minimizar al máximo la intervención del editor en la presentación de los materiales. De esta forma, se adopta una postura más honesta y neutral ante el manuscrito, reduciendo la posibilidad de dirigir su lectura de acuerdo a criterios personales del editor o de la editorial. Las decisiones adoptadas por terceros (estudiosos, herederos o empresarios) en cuanto a la simple disposición de los textos, elección de títulos o epígrafes, predisponen siempre al lector hacia una imagen determinada de ese autor<sup>7</sup>.

El autógrafo objeto de nuestro análisis se encuentra clasificado en el Archivo de la Casa Museo de Miguel de Unamuno bajo la signatura 78/52 y consiste en una cuartilla en cuyo recto el autor ha procedido a la extensión de una versión del soneto que comienza “Tallar quiero mi ensueño a todo brazo”, composición que Unamuno consideró incluir en su proyectado poemario en prosa (Martínez Deyros) y cuyos cuartetos publicó a modo de introducción del artículo anteriormente mencionado “Sobre el fragmentarismo” (IX-1912). En el anverso del folio observamos el recorte de periódico de esos versos a partir de los cuales el poeta continuó su escritura, dando una cuarta versión del poema.

En el reverso del folio el poeta procedió a la escritura de esta microhistoria de corte fantástico. A continuación, ofrecemos la transcripción diplomática del documento. Respetamos, de esta forma, la puntuación y ortografía del original y mantenemos las variantes de autor presentes en la textualización del relato: señalamos las supresiones mediante una tachadura simple (~~palabra~~); las sustituciones, a través de la tachadura y la inclusión en subíndice de la variable de lectura escogida por el autor (~~palabra~~<sub>palabra</sub>); y las variantes alternativas, entre corchetes ({palabra} {palabra}), sin favorecer una opción sobre otra, puesto que la prerrogativa de esa decisión habría correspondido únicamente a su autor.

~~Anoche tuve un sueño agorero~~. Y es que me encontré a principios del siglo XIII, el año 1212, ante un convento de dominicos. Entré en él y en una celda me ~~encontré~~<sup>hallé</sup> nada menos que conmigo mismo vestido de fraile, sobre un infolio en pergamino. Levantó mi fraile los ojos del libro y se me quedó mirando. Comprendí que en su modo de mirar ~~soñaba con~~ estaba él soñando como yo y soñaba ser allá, en el futuro, dentro de siete siglos, a principios del XX, en 1912, el que yo soy ahora. Y él soñando en mí y soñando que yo en él soñaba y yo soñando en él y soñando que él en mí soñaba nos estuvimos mirándonos a los ojos largo rato. “Eres tú?”, parecíamos decirnos, es decir: “soy yo?” Ni él deseaba haber ~~side~~ de ser fraile ahora, en este tiempo, y ni yo deseaba ser padre de familia y catedrático de Estado entonces, en el siglo XIII, sino que él deseaba ser hoy lo que hoy yo soy, y yo deseaba ser entonces lo que él entonces era y ni él ni yo estábamos contentos de lo que cada uno en nuestros ~~sendos~~ siglos éramos.

~~Él me~~ Nuestros sendos silencios se fundían en uno solo, y él, con el suyo, me decía: he venido al mundo demasiado pronto! Y yo, con el mío, le decía: he venido al mundo demasiado tarde” ¡Pobre hombre! – pensé yo – haber nacido con un alma moderna – moderna para mí, sobre todo cuando invento sueños, quiere

---

<sup>7</sup> Recuérdense a este respecto las reflexiones de Roberts sobre la desafortunada decisión de García Blanco de excluir de las *Obras completas* todos los artículos políticos de Unamuno, lo que coadyuvó a transmitir una idea apolítica del escritor (2002, 149).

decir de hoy – y tener que vivir {en la edad media!} {en tan remoto pasado!}

Y leí en su pensamiento que se decía al mirarme: ¡pobre hombre! haber nacido con un alma moderna – moderna para él era del siglo XIII – y tener que vivir en tan remoto futuro!

Pensamos cambiar, ~~pero como era~~ cambiamos, pero nos quedamos como antes. Y es que éramos en esencia uno mismo.

Cuando desperté el fraile se perdía en las lontananzas interiores de mi espíritu, hacia dentro de mi vista.

---

Yo sueño poco, muy poco, pero a falta de sueños, espontaneos, involuntarios, los invento, y es igual. Porque, díganme, inventar sueños no es acaso, ~~una~~ otra manera de soñar, y acaso más sutil y soñadora? He aquí pues que he inventado este sueño agorero.

En este relato breve Unamuno retoma el *leit motiv* del *Doppelgänger*, que como fenómeno literario se desarrolla con insistencia a partir de época romántica con la finalidad de materializar “el lado oscuro y misterioso del ser humano” (Muñoz 83). El doble le sirve a nuestro autor para indagar una vez más en el interior del hombre, que permanece en duda constante sobre su propia identidad. El tema no es nuevo para don Miguel y aparece de forma recurrente a lo largo de toda su obra, con independencia del género o expresión adoptada (teatro, lírica, cuento o novela).

En este caso la ficción se presenta a través del clásico esquema de los cuentos fantásticos románticos: el narrador homodiegético se convierte en el protagonista, el yo actante que se enfrenta a su *doble subjetivo* (Martín López 22), a su otro yo. Esta confrontación se produce cuando el individuo consigue contemplarse a sí mismo, en una suerte de autoscopia, a través de la visión. El contacto visual entre ambos *yoes*, el del siglo XIII y el del XX, desencadena la reflexión cognoscitiva en los dos personajes que les conduce a una serie de interrogaciones de tipo ontológico: “Eres tú? Parecíamos decirnos, es decir: soy yo?”<sup>8</sup>.

A pesar de que se suele identificar en el cuento fantástico la figura del *Doppelgänger* con el “miedo ancestral a lo desconocido” (Martín López 29), con “lo siniestro” y que la resolución del conflicto, *grosso modo*, conduce de forma irremediable hacia la muerte del yo, en el presente borrador el factor de ansiedad o terror permanece ausente al haber encuadrado desde el principio la acción narrativa en el espacio onírico. Es el sueño el que conduce al yo, mediante la introspección, hacia el encuentro con el *otro*, pero que no desemboca en la desaparición del protagonista, sino en la disolución del fraile “en las lontananzas interiores de mi espíritu, hacia dentro de mi vista”.

El desdoblamiento del yo actúa como recurso para la introducción de una de las cuestiones más reiteradas en la obra del escritor vasco: el problema del “misterio de la

---

<sup>8</sup> Martín López retoma la definición que del doble estableció Jean Paul en *Siebenkäs*: “Es común en el relato la presencia simultánea del original (o primer yo) y su doble, ya que de la confrontación surge el conflicto de identidad que nutre de sentido al motivo romántico. La actividad visual, la contemplación, siempre cederá paso a la reflexión cognoscitiva y a la interrogación ontológica” (18).

personalidad”, que aparece de forma cíclica en cuentos tan tempranos, como “Solitaña” (1888) o “Las tijeras” (1888), y llega a su máxima expresión en textos de mayor envergadura como *El otro*, *Niebla* o *Cómo se hace una novela*. Sin embargo, insistimos en que el diferente tratamiento del doble viene impuesto desde el principio del relato, al situarnos en el mundo onírico. El sueño, entendido como un medio propicio que favorece la comunicación del *yo* con su ser íntimo, con el *otro*, evita el desenlace funesto que sufren otros protagonistas al ser puestos en directo contacto con su doble, como en “Artemio, heautontimoroumenos”. El *yo* no llega a la autodestrucción y el relato no concluye con la fatalidad de otro tipo de composiciones, donde la figura del doble permanece ligada desde el principio a la muerte.

Asimismo, el esquema dialéctico, característico de su escritura, contribuye a la liberación del sujeto y a incentivar la comunicación entre el *yo* y el *otro*, pues “uno es otro, que el otro y el otro es otro que uno, y que uno y el otro son en el fondo uno y el mismo, pero siempre en movimiento”. (Unamuno cit. Zavala 133)

### 3. Conclusiones

El borrador analizado nos confirmaría, una vez más, que don Miguel fue un autor de su tiempo y que no es posible estudiar su obra fuera del contexto finisecular. A pesar de sus múltiples encontronazos con otros ilustres representantes del modernismo hispánico, resulta incuestionable considerar a Unamuno como un escritor plenamente modernista; e insistimos en que su modernismo es de raigambre bien distinta a la de muchos de sus contemporáneos, pues sus versos se alejan del preciosismo formal, de esos “malabarismos” (Robles 336) esteticistas que tanto rechazo le provocaron, puesto que su poesía, especialmente la perteneciente a la primera época, recibe la influencia de las silvas leopardianas y de los *musings* ingleses. No obstante las férreas críticas lanzadas por él hacia sus coetáneos (Tellechea 165), reiteramos que no habría que tomar tales palabras al pie de la letra y que en sus juicios se refiere despectivamente con el término “modernista” a un determinado sector de los escritores finiseculares, herederos de la tradición parnasiana francesa. En general, su oposición a este tipo de poesía proviene del rechazo formal de lo que él consideraba “errores”, y no podemos excluir la hipótesis de que esta postura radicara, en realidad, de su “deseo de destacar más su papel renovador y novedoso dentro del panorama poético de su época” (Imízcoz 210).

En efecto, la demostración de la práctica compositiva contemporánea del verso libre, el poema en prosa, el cuento poético y el fragmento, nos permite contextualizar la obra de don Miguel en el Fin de Siglo español, como uno de los autores precursores del modernismo hispano, cuyo afán de superación y renovación constante se plasma en su intento de borrar fronteras genéricas, pues todo, al fin y al cabo, es poesía, entendida esta en su acepción etimológica de ‘creación’ (Álvarez 77). De hecho, el propio autor identificó la forma de componer cuentos con la de poemas:

Y esto de sacar cuentos de lo hondo de las entrañas, esto de convertir en literatura las más íntimas tormentas del espíritu, los más espirituales dolores de la mente, ¡oh, en cuanto a esto!... En cuanto a esto, han dicho tanto ya los poetas líricos de todos los tiempos y países, que nos queda muy poco por decir. (Unamuno 537)

Aunque consideramos erróneo denominar como “microrrelato” el relato presentado en este trabajo, sí que estimamos que ese tipo de narración se asemeja notablemente, tanto por la forma como por el contenido, a lo que será la futura

posmoderna microficción. Sin duda, resulta sintomático el que Unamuno experimentara en torno a 1912 y 1913 con las modalidades artísticas que la crítica posterior ha englobado como características de la “estética de la brevedad”, a pesar de que gran parte de ese trabajo no llegara a ver la luz en ese momento y, en algunos casos, sirviera de germen de textos posteriores.

En definitiva, este borrador inédito nos confirma, por un lado, el carácter semántico-recurrente de su obra, en la que se observa una clara cohesión a través de la aparición reiterada de ciertos motivos o temas, prescindiendo de la forma de expresión adoptada. Esto vendría a consolidar la idea de que para Unamuno lo importante no era “el cauce en el que se vierte la expresión”, sino “la expresión en sí” (Arregui 45), por lo que muestra esa voluntad de ruptura entre las fronteras genéricas, acercándolo, así, al espíritu renovador de los movimientos del Fin de siglo. Por otro lado, el motivo del doble lo acercaría a la “conciencia común de duplicidad”, característica de los autores finiseculares, quienes recurrieron con una cierta asiduidad al tema del desdoblamiento interno como medio para expresar y reflexionar sobre “sus propias inquietudes y vivencias” (Martín López 416).

De este modo, nuestro trabajo se inscribe dentro de la línea crítica inaugurada por los comentarios que Juan Ramón Jiménez realizó en sus lecciones sobre el “Modernismo”, de 1953, donde definió a Unamuno como el “modernista máximo” (126). Esta posición fue retomada después por una serie de estudiosos, que, considerando obsoleta la distinción entre Modernismo y Generación del 98 (Celma 19 y ss.), contextualizaron convenientemente la figura y obra de don Miguel en el Fin de Siglo español, pues “Con Unamuno el modernismo español se enriquece y adquiere profundidad. Él señaló un camino, que pronto siguieron [...] el resto de modernistas” (Blasco 2003, 13).

#### 4. Bibliografía citada

- Álvarez Castro, Luis. *La palabra y el ser en la teoría literaria de Unamuno*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2005.
- Andres-Suárez, Irene. “El microrrelato: caracterización y limitación del género”. *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*. Ed. M<sup>a</sup> Teresa Gómez Trueba. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes, 2007. 11 – 40.
- Aullón de Haro, Pedro. “Ensayo sobre la aparición y desarrollo del poema en prosa en la literatura española”. *Analecta Malacitana*, vol. II 1 (1979): 109-36.
- Blasco Pascual, Francisco Javier. *Poética de la escritura: el taller del poeta. Ensayo de crítica genética (Juan Ramón Jiménez, Francisco Pino y Claudio Rodríguez)*. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes, 2011.
- Blasco Pascual, Francisco Javier. “Vida de Juan Ramón Jiménez. De inéditos...e inéditos sub specie aeternitatis”. *Revista de Libros*. URL: <http://www.revistadelibros.com/articulos/vidade-juan-ramon-jimenez>
- Blasco Pacual, Javier, M<sup>a</sup> Pilar Celma y José R. González. *Unamuno, poeta*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2003.
- Celma Valero, M<sup>a</sup> Pilar. *La pluma ante el espejo: visión autocrítica del “Fin de siglo”, 1888-1907*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002.
- Gómez Trueba, M<sup>a</sup> Teresa. *Estampas líricas en la prosa de Juan Ramón Jiménez. Retrato, paisajes y recuerdos*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1995.
- Grésillon, Almuth. *Éléments de critique génétique: lire les manuscrits modernes*. París: PUF, 1994.
- Hay, Louis. “Écrire ou communiquer? Quelques remarques pour commercer”. *Le Manuscrit inachevé. Écriture, créations, communications*. París: Éditions du CNRS, 1986. 7-14.
- Imízcoz Beunza, Teresa. *La teoría poética de Miguel de Unamuno*. Navarra: Eunsa, 1996.
- Jiménez, Juan Ramón. *El Modernismo: apuntes de curso, 1953*. Ed. Jorge Urrutia. Madrid:

- Visor Libros, 1999.
- Lacoue-Labarthe, Philippe y Jean-Luc Nancy. *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Argentina: Eterna Cadencia Editora, 2012.
- Lago Lapesa, Pilar. “Una narración rítmica de Miguel de Unamuno”. *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno* 12 (1962): 5-14.
- León Felipe, Benito. *El poema en prosa en España (1940-1990). Volumen I*. Universidad de La Laguna (tesis doctoral), 1999.
- Martín López, Rebeca. *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*. Tesis doctoral, 2006.
- Martín López, Rebeca. “El que se enterró, germen de *El otro*, o el misterio del doble en Miguel de Unamuno”. *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno* 44 (2007): 113-24.
- Martínez Deyros, María. “La concepción del poema en prosa como orgánica en Miguel de Unamuno”. *Revista de Literatura* (en prensa).
- Morán Rodríguez, Carmen. *Juan Ramón Jiménez y la poesía argentina y uruguaya en el año 48*. Madrid: Visor Libros, 2006.
- Paraiso, Isabel. *El verso libre hispánico*. Madrid: Gredos, 1985.
- Roberts, Stephen G.H. “Obras incompletas: la historia textual póstuma de la obra de Unamuno y sus efectos en la crítica”. *Los textos del 98*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2002. 143-66.
- Ródenas de Moya, Domingo. “Consideraciones sobre la estética de lo mínimo”. *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*. Ed. M<sup>a</sup> Teresa Gómez Trueba. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes, 2007. 67 – 94.
- Romero Muñoz, Carlos. “Un cuento de Unamuno”. *Annali di CáFoscari* (1962): 1-19.
- Suárez Miramón, Ana. “Introducción a las *Poesías sueltas* de Unamuno”. Miguel de Unamuno. *Poesía completa 4*. Ed. Ana Suárez Miramón. Madrid: Alianza Editorial. 9-18.
- Tanganelli, Paolo. “Los borradores unamunianos (algunas instrucciones para el uso”. *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos*. Eds. Bénédicte Vauthier y Jimena Gamba Corradine. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2012. 73-96.
- Unamuno, Miguel de. *Obras completas 2. Novelas*. Ed. Manuel García Blanco. Madrid: Escelicer, 1967.
- Unamuno, Miguel de. *Manual de Quijotismo; Cómo se hace una novela; Epistolario Miguel de Unamuno-Jean Cassou*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2005.
- Unamuno, Miguel de. *Cuadernos de juventud*. Ed. Miguel Ángel Rivero Gómez. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2017a.
- Unamuno, Miguel de. *Apuntes de un viaje por Francia, Italia y Suiza*. Ed. Pollux Hernández. Paracuellos de Jarama: Oportet Editores, 2017b.
- Uribe, Verónica. *El arte del fragmento. El origen del boceto como expresión estética*. Barcelona: Erasmus Ediciones, 2012.
- Utrera Torremocha, María Victoria. *Teoría del poema en prosa*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999.
- Zavala, Iris M. *Unamuno y el pensamiento dialógico*. Barcelona: Anthropos, 1991.