

TERESA, O LA NOVELA DE RAFAEL

TERESA, OR THE NOVEL OF RAFAEL

Carlos A. LONGHURST
University of Leeds
c.a.longhurst@hotmail.com

Teresa. Rimas de un poeta desconocido presentadas y presentado por Miguel de Unamuno, una de las obras más controvertidas e incluso desestimadas del autor, se publica en 1924 (cuando Unamuno se ha exiliado a Francia), pero los poemas que constituyen el libro se escriben mayormente a lo largo de 1923, concluyéndose el poemario en septiembre de ese año, cuando Unamuno estaba a punto de cumplir los cincuenta y nueve, aunque algunos poemas datan de bastante antes, por lo que es muy probable que la idea de *Teresa* fuese muy anterior a su terminación. La Presentación y la Despedida, partes esenciales de la obra aunque adopten la forma de paratextos, son de finales del verano de 1923. Los 99 poemas de Rafael (incluida la Epístola), que nos cuentan la historia de su triste noviazgo con Teresa y su posterior desesperación, obsesión con su pérdida, y esperanza o desesperanza de un reencuentro tras la muerte terrena, son muy heterogéneos en cuanto a su forma, y no se limitan a los modelos de Bécquer en sus *Rimas*. *Teresa* es una colección de poemas distinta a las restantes de Unamuno, y lo que la diferencia es la anécdota que les da estructura y consistencia a los poemas. En este sentido puede decirse que *Teresa* es una historia ficticia versificada, o sea, una novela escrita en verso. Nada tiene esto de sorprendente, dada la hibridez de géneros literarios en los escritos de Unamuno, muchas de cuyas obras cabalgan entre ficción y filosofía, entre poesía y religión, entre filología y psicología, entre historia y sociología. *Teresa* es una obra híbrida más que se puede leer tanto como novela que como poesía¹.

El que mejor ha defendido la lectura de *Teresa* como novela es Javier Blasco, el cual recoge una original sugerencia de Ricardo Gullón (Gullón, 1964) para darnos una interpretación más desarrollada de esa misma idea (Blasco, 1989). La conclusión de Blasco es que «leído como colección de poemas, *Teresa* es un anacronismo en 1923, y una anomalía en la escritura unamuniana. Leído, sin embargo, como novela, el texto de *Teresa* no solo conecta plenamente con el experimentalismo

narrativo de la época, sino que nos revela una gran densidad de significado» (Blasco, 1989: 60). Efectivamente, la ola de experimentación «modernista» europea tiene su mayor momento de intensidad en los años 20, y muchos autores de aquella época no dudaron en manipular los géneros tradicionales para lograr un producto más original y chocante. Sin embargo, Bénédicte Vauthier discrepa de esta aproximación a *Teresa* «porque ni las *Rimas* ni el paratexto, por muy modernos que fuesen, se relacionan con las polémicas literarias que podrían haber tenido lugar en aquella época» (Vauthier, 2009: 51). Vauthier prefiere relacionar el poemario con «los debates que acaecieron en los circuitos más estrictamente *poéticos*, entendiéndolo por ello no solo los “ismos” de la vanguardia, sino también los jóvenes poetas de la futura generación del 27» (Vauthier, 2009: 51). Ello bien puede ser así, pero de todas formas una lectura «poética» no tiene por qué estar reñida con una lectura «novelesca». Anotemos que en ambos casos estos distinguidos críticos se refieren al entramado teórico y a la intención de Unamuno de tomar partida en el debate o debates, lo cual es enteramente plausible. Vale la pena recordar que el experimentalismo que afectó a la literatura de la época en las primeras décadas del siglo XX, y muy especialmente en la tercera, afectó tanto a la poesía como a la novela, y que hubo una influencia mutua, como se observa en las llamadas «nove-la lírica» y «poesía prosificada» o de verso libre (*vers libéré*).

En *Teresa* Unamuno ha escrito la historia de un amor frustrado, pero lo ha hecho en la forma de un poemario. Naturalmente no podía presentarse como un poemario suyo, aunque saliese de su pluma; necesitaba a un escritor ajeno, es decir, imaginado. Rafael nos cuenta su historia como una especie de homenaje a su difunta novia, algo que no hubiese tenido sentido alguno si lo hubiese hecho el propio Unamuno directamente. El invento de un narrador personalizado es esencial. Así pues, el contar se realiza a través del cantar, lo cual concuerda con la definición de la poesía que nos dejó Antonio Machado: «Canto y cuento es la poesía./ Se canta una viva historia,/ contando su melodía» (Machado, 1962: 223).

Es posible que lo que inspirase a Unamuno a escribir tal poemario ficticio fuese la historia, verdadera y nada ficticia, de Antonio Machado y Leonor Izquierdo. A partir de la muerte de esta a los dieciocho años y tres justos después de su boda, la poesía de Machado está imbuída de la memoria de su fallecida esposa, algo que el mismo Unamuno menciona de paso en la Presentación. Rafael se convierte en discípulo de Unamuno: este le recomienda lecturas, y sus propias obras —nos dice en la Presentación— tienen su impacto en el discípulo. Para Rafael, Unamuno es su maestro. Recordemos la correspondencia intermitente entre Unamuno y Machado durante un largo período de tiempo, y la influencia del profesor salmantino en el poeta sevillano, como hace mucho tiempo demostraron Aurora de Albornoz (1968) y Geoffrey Ribbans (1971). Pero además la influencia no va solo del mayor al más joven: es mutua. Unamuno admite en la Presentación que ha escrito poemas por influencia de Rafael: «Varios [versos] escribí por él y como por su contagio»². Esto ocurrió asimismo en la vida real, en que Unamuno respondió *literariamente* a los poemas de Antonio Machado³. Hay, pues, un cierto paralelismo entre la relación Unamuno-Machado y la relación Unamuno-Rafael: el maestro influye en su discípulo y este a su vez en aquel. Claro está que hay

una diferencia importante: Antonio Machado fue un agente externo y autónomo; Rafael es un ser ficticio sin agencia propia, inventado para cumplir una misión específica y que existe solo dentro de «su» poesía, algo que el mismo Unamuno reconoce: «Ni Rafael de Teresa tiene más biografía que la que de estas rimas [...] se desprende» (IV, 613). Pero ya sabemos que Unamuno siempre defendió la idea de que los seres ficticios, es decir, los creados por la pluma de un escritor, que viven en su imaginación y la de los lectores, son tan reales como los seres que vivimos en el universo creado por la imaginación de Dios. En cuanto a Teresa, Unamuno pudo pensar no solo en la Leonor de Machado o en la Teresa de Espronceda; también es posible que tuviese en mente a Teresa de Lisieux, la cual, como Leonor Izquierdo y la Teresa del poemario, murió muy joven en 1897 de tuberculosis⁴. Tras su muerte, esta carmelita descalza se convirtió rápidamente en una figura enormemente venerada en Francia, y su reputación pronto llegó a Roma, donde fue eventualmente canonizada por Pío XI en 1925, habiendo sido antes beatificada en abril de 1923, precisamente cuando Unamuno estaba componiendo los poemas de *Teresa*. De todas formas hay que tener en cuenta que las influencias, o reminiscencias, que hay en este poemario son tan amplias y marcadas que no hay una que predomine, ni siquiera la de Bécquer o la de los poetas románticos ingleses, ambas tan presentes. De hecho, la más severa crítica que se puede hacer de *Teresa* es que es un pastiche de reminiscencias literarias.

Como queda claro en su Presentación, Unamuno no acepta que Rafael sea solo un *alter ego* poético, algo, añade, que ya no está de moda. Este Rafael no es el Unamuno romántico de veinte años. Tiene, o ha tenido, vida propia, insiste Unamuno. Por lo tanto no vale hablar de autobiografismo autorial disfrazado⁵. A pesar de que Unamuno dice sentirse solidario con Rafael, este no es Unamuno, ni siquiera un Unamuno ya distante (de treinta y tantos años antes), aunque sí tal vez un Unamuno que pudo haber sido aunque no llegó a serlo, un ex-futuro como llamaba él a esos seres que no se materializaron por los azares de este jardín de senderos que se bifurcan; o sea un Unamuno imaginado, que en otras circunstancias podría haber existido, como en cierto sentido son varios personajes de sus narraciones (y por supuesto de muchos otros creadores de ficción). Aquí viene a cuento la diferencia que hace Unamuno entre *existere* e *insistere*: *existere* o ex-sistir es estar ahí fuera, ser en el sentido existencialista de un Heidegger, ser un *dasein*; mientras que *insistere* o in-sistir es estar dentro, existir en la imaginación o mundo virtual de las imágenes que no tienen correspondencia en el mundo fenoménico o de objetos, pero que no obstante tienen también su realidad o verdad, sobre todo si estamos pensando en nosotros mismos, en cómo somos. Rafael no es Unamuno históricamente, pero lo es poéticamente, es decir, desde la perspectiva de la creación del poeta, que necesariamente ha de excavar en su propia cantera y recrear imaginativamente a su criatura. En cierto sentido, el artístico, Rafael se parece a Unamuno, y este parecido lo atribuye el Unamuno intervencionista o «intradiegético» a la influencia que sus escritos han tenido en Rafael.

Aquí es donde podemos apreciar lo que *Teresa* tiene de novela y cómo Unamuno ha empleado en este poemario recursos o estrategias que emplea asimismo en sus novelas. En primer lugar, *Teresa* es la biografía, y en parte autobiografía,

de Teresa y Rafael, algo que es enteramente aplicable a casi todas las novelas, largas y cortas, de Unamuno. Como queda muy claro en *Cómo se hace una novela*, para Unamuno la novela equivale a vida, o digamos más bien a un proyecto de vida, y por ello generalmente lleva a sus personajes novelescos desde la cuna hasta el lecho de muerte, o al menos desde la juventud a la defunción. El personaje unamuniano es un destello creativo en la noche de la nada, pues no más crearse a sí mismo y a su papel público que cae el telón para separarlo por siempre de su audiencia. Se trata, pues, de seres gobernados por su acuciante temporalidad y ansiedad, caracterizados por sus relaciones inciertas, circunscritos por una realidad que ni alcanzan a controlar ni a comprender, personajes motivados por fuerzas superiores a ellos que en algunos casos pueden llegar a ser destructivas. La muerte es el único desenlace de este existir contingente, arbitrario y misterioso. Todo esto es aplicable igualmente a Augusto Pérez, a Gertrudis la tía Tula, a Joaquín Monegro y a muchos más, todos los cuales se esfuerzan por superar lo nebuloso del «¿por qué?» mediante el desafío del «¿para qué?».

En este aspecto Rafael se parece mucho a los personajes novelescos unamunianos. Unamuno nos ofrece una breve biografía de Rafael en la Presentación, pero algo podemos añadir a lo que ahí se dice. La vida de Rafael que conocemos, aunque muy parcialmente, va desde los recuerdos de su niñez en la rima 74, en la que recuerda su primer amor por una niña desconocida pero que bien pudo haber sido la mismísima Teresa, hasta su prematura muerte muy pocos años después de la de su amada. Sí sabemos que él y Teresa se conocieron en su infancia cuando sus respectivas madres les hicieron darse ruidosos besos (rima 58). Que más tarde se volvieron a conocer y se hablaron a través de la reja. Aunque confusa ante la pasión de Rafael, Teresa se apiadó de él y cuando él le pidió relaciones ella le dió el sí y le persignó en la frente. En el calor del verano compartieron un vaso de agua que selló el amor. Rafael le recitaba poesías de Bécquer, de las que gustaba Teresa, como si columbrase que su amor era un amor fatídico sin promesa de futuro. En la reja, durante las visitas de Rafael, Teresa hacía encaje y cosía sus nombres en la tela como símbolo de su compromiso. Los enamorados hablaban de su amor, pero hubo momentos de ansiedad al lado de la reja en que no sabían qué decirse ante la dificultad de expresar sus emociones mediante la lengua. Los celos infundados de Rafael pronto los extinguieron no las palabras, sino las lágrimas de Teresa. También recuerda Rafael una pequeña herida que se hizo al mondarle una manzana a Teresa y de donde brotó sangre, que Rafael interpreta posteriormente como presagio de la muerte de Teresa. Esta sabía que estaba tísica pero se lo ocultó a Rafael durante gran parte de su noviazgo, como él reconoce después. Al ver a una pareja de recién casados pasar felices por delante de la reja, Teresa sintió congoja y fatiga al reconocer que ella no llegaría a ese estado. Esto, y algunos detalles más —como el beso de despedida vespertina que Rafael le da delicadamente en la mano a Teresa, o la amapola que le coloca en el pecho— es todo lo que viene a formar la sencilla historia del noviazgo tradicional de reja que Rafael rememora en sus poemas. Claro está que lo puramente anecdótico no es lo principal de *Teresa*, como no lo es la historia de un panoli que se deja engañar tontamente por una mujer egoísta y cínica en *Niebla*, o de una tía

que se dedica a cuidar de sus sobrinos en *La tía Tula*, o de un hombre científico y serio que envidia la popularidad de un artista despreocupado y frívolo en *Abel Sánchez*, o de un cura increyente dedicado al bienestar de sus feligreses en *San Manuel Bueno, mártir*. La anécdota es solo el andamiaje sobre el que Unamuno construye sus ficciones indagadoras y nada convencionales. El noviazgo de reja podrá parecer convencional, pero la reja se convierte en motivo de separación, en símbolo de la suprema e insalvable separación, la única que verdaderamente nos separa a unos de otros y que pronto separa a Teresa y Rafael.

No sabemos si, novelescamente, Rafael muere de tisis por contagio, pero está claro que desaparece porque ha cumplido su misión creativa, la que le ha asignado su creador. Con todos sus poemas en manos de Unamuno, Rafael carece ya de función. Ni siquiera los poemas que le escribió a Teresa antes de morir esta sobrevivieron. Esos poemas iban dedicados a la Teresa viviente, fueron pensados para ella como lectora, y le pertenecían a ella. Su destrucción es claramente simbólica, con las cenizas esparcidas sobre la tumba de la difunta. La paradoja está en que Rafael se ve obligado a escribir un nuevo poema para recordar la quema de otro mundo poético, de cuyas cenizas surgen nuevos mundos poéticos que matasellan o liquidan al anterior. La causa de esta cremación, que abona la tierra de Teresa, tal vez resulte un tanto oscura, pues la explicación que Unamuno pone en boca de Rafael no explica nada: «Quemé sobre la tierra aquellos versos/ que tú hiciste brotar;/ bien sé que hay infinitos universos/ que han de resucitar» (rima 69). Los universos que surjan de la implosión o destrucción de este que conocemos no niegan o invalidan esta anterior existencia. La diferencia entre los poemas *ante mortem* y los *post mortem* es que aquellos los escribió Rafael *para* Teresa y estos los ha escrito *por* Teresa y *para* Unamuno, que es su nuevo lector. Esto naturalmente nos recuerda lo que Unamuno le insinúa a Augusto Pérez, que no es «más que un personaje de novela o de nivola» (I, 650), que todo lo que piensa, dice y hace lo hace por obra y gracia de su creador, que él existe *para* Unamuno y sus fines. Pero tal vez también debamos recordar lo que Augusto le responde a don Miguel: que tal vez la situación sea la contraria, que un autor existe solo para proclamar la existencia de los personajes: «no sea que usted no pase de ser un pretexto para que mi historia llegue al mundo» (I, 650). ¿No será que al reconocer a Rafael como autor del poemario el lector está relegando a Unamuno a mero pretexto? El poemario no puede existir sin Rafael, pues su sentido depende de él; ¿pero no existe hoy sin Unamuno? La biografía o vida del personaje es esencial para la vida del escritor.

En cualquier caso es evidente que dentro de la invención de *Teresa. Rimas de un poeta desconocido*, Rafael es ese desconocido poeta, autor de las rimas. Estas son su forma de expresarse. Aquí tenemos otra estratagema narrativa o *modus operandi* de Unamuno. Muchas son las novelas en que Unamuno cede la palabra al personaje. En *Amor y pedagogía* los «Apuntes para un tratado de cocotología» son atribuidos al pintoresco don Fulgencio Entrambosmares, antiguo tutor de Apolodoro. En *Niebla* Augusto Pérez es un pseudo-filósofo y pseudo-poeta, a juzgar por los monodialogos con su perro Orfeo y por su afición a escribir poesía y cartas, de las cuales tenemos varios ejemplos en la novela. En *Abel Sánchez*

Joaquín Monegro escribe una «Confesión» que forma parte íntegra de la novela, y también unas «Memorias de un médico viejo» que no llegamos a conocer directamente. En *La tía Tula* Gertrudis no escribe (salvo alguna carta) pero se expresa oralmente de una forma enérgica y autoritaria que sirve para caracterizarla exteriormente, es decir, como la ven los demás. En *San Manuel Bueno* toda la historia del cura corre a cargo de la narradora, la cual le imprime su propia visión, o sea sus inquietudes y ansiedades. Y en *La novela de don Sandalio* la novela no es más que las veintitrés cartas que escribe un hombre enfermo afectado por el temor a la muerte. En todos estos casos podemos decir que la expresión es el personaje. Poca duda cabe de que Unamuno está caracterizando a sus personajes no por lo que hacen, sino por lo que dicen y escriben, por sus palabras. Unamuno dota a sus personajes de una capacidad muy distintiva para dirigirse al mundo, para de esta forma configurar su ser⁶. *Teresa* sigue la pauta ya marcada en novelas anteriores y que se repetirá en novelas posteriores. El homenaje de Rafael a la novia difunta les caracteriza tanto a ella como a él: a ella desde fuera, tal y como él la había percibido, y a él desde dentro, según su expresión va revelando su psicología, de acuerdo con la teoría unamuniana del estilo como expresión de la personalidad: «todo hombre biógrafo —llamémosle si se quiere novelista—, es autobiógrafo, se describe, se expresa a sí mismo» (Unamuno, 1998: 69-70). Rafael podrá ser un poeta desconocido, pero sus poemas nos dejan entrever una personalidad compleja, atormentada, excitable e insegura que va más allá de la pesadumbre causada por la pérdida sufrida. En esto apenas se diferencia de tantos otros personajes unamunianos, afectados como están todos por una radical inseguridad ontológica, inseguridad que Unamuno expresó a puro grito a través del Ama al final de su obra dramática *El otro*.

El verdadero padecimiento de Rafael son sus dudas sobre la posibilidad de volver a reunirse con Teresa, o sea de su perdurabilidad, la eterna cuestión en Unamuno. Se pregunta si Teresa tendrá conciencia de él como él la sigue teniendo de ella (rima 70). Si el amor es tan perecedero como el cuerpo, el ser humano no tiene motivo de esperanza. Rafael se mueve constantemente en ese eje de esperanza-desesperanza. A veces se inclina por la perdurabilidad del alma (por ejemplo, en las rimas 26, 76, 81, 85, 93), y a veces por su efímera transitoriedad (por ejemplo en las rimas 57, 77, 79). Este vaivén entre la sospecha de una pérdida total de conciencia y la esperanza de una recuperación de ella se cristaliza muy claramente en la rima 90, en que Rafael dice que con el árbol de la vida de Teresa se ha construido una nave que le arrastra por los mares de la tierra alcanzando el cielo con su mástil mientras surca las olas tormentosas. Pero llegará el día en que se quede sin viento, sin sol, sin estrellas, sin luna. La lucha por mantener vivo el recuerdo de Teresa acabará el día de la muerte del poeta, o creativamente el día de su sequedad, como temía el propio Unamuno según nos explica en la Presentación. ¿Qué significado tiene este sosiego o *stasis*, este descanso de la lucha por la vida o por la creación? Rafael no nos lo dice, pues no tiene forma de saberlo, solo de sentirlo, y todos sabemos que los sentimientos son tornadizos y cambian de un día a otro. Ni la razón ni el corazón nos dan la solución. En la rima 90 Rafael sí nos dice que el aprendizaje de la muerte es largo y duro, pero ¿servirá

de algo?: «Y cuando sepa la lección un día/ ¿sabré que la sé?». La única respuesta es aprender a esperar; y en esta espera entra tanto la esperanza como la falta de ella. No obstante, Rafael termina, en la rima 98, con una nota optimista y positiva: la visión onírica —es solo un sueño, pero ya sabemos que bíblicamente los sueños son proféticos— le dice que habrá resurrección y que él y Teresa volverán a reunirse y amarse para celebrar su «eterna boda», especie de contestación *avant la lettre* a la pregunta que Ángela Carballino le hará a don Manuel Bueno: «¿cree usted que al morir no nos morimos del todo?, ¿cree que volveremos a vernos, a querernos en otro mundo venidero?» (Unamuno, 1995: II, 332)⁷.

La confusión de Rafael, cogido entre el pasado y el presente, es patente cuando se encuentra con la hermanita de Teresa. Quiere ver en sus ojos la mirada de Teresa y piensa que podría recuperar vicariamente el amor perdido, para luego verse obligado a reconocer que Teresa es solo pasado y su hermanita en cambio es todo futuro. Es como si Rafael hubiese dejado de vivir en el tiempo: para él todo es un mismo momento. Cada tarde que acudió a la cita de la reja con Teresa se ha transformado en una sola tarde eterna. El tiempo ha quedado congelado, suspendido. Solo somos un recuerdo de Dios: «Todo está dicho» y «todo está por decir» (rima 59) vienen a ser lo mismo, como ocurre con el ocaso y el alba: en el tiempo, pasado y porvenir se dan conjuntamente. El estado mental de Rafael es pues un estado de incertidumbre, de ansiedad, de abatimiento. Quiere creer en su futura reunión con Teresa, pero no lo consigue del todo. Su angustiada indecisión nos recuerda la de Augusto Pérez al conocer la fuga de su prometida Eugenia con el sinvergüenza de Mauricio. Al no saber cómo reaccionar, Augusto decide consultar su dilema con el afamado profesor salmantino, arriesgada operación que repite Rafael. El resultado es el mismo en ambos casos: la liquidación del personaje, y además sin que sepamos cómo muere ni el uno ni el otro. Unamuno es implacable. Cuando un personaje ha cumplido su función lo más indicado es deshacerse de él⁸. Como la muerte es la terminación de la capacidad de tener experiencias, no podemos tener experiencia directa de ella, pero sí podemos tener experiencia indirecta al observar y sentir la muerte de otros seres. Esta es la situación de Rafael, el cual se pregunta constantemente por el significado de la muerte de Teresa. Si la muerte de Teresa carece de significado, ello le resta valor al significado de la vida, y nuestras acciones parecen vanas. Para que la vida tenga significado lo tiene que tener la muerte conjuntamente, y ese significado es el que Rafael se ve impulsado a buscar mediante la creación de un universo poético dedicado a su amada. Ello le da a su amada un sentido, pero Rafael tiene que enfrentarse con el hecho de que Teresa no puede ya leer sus versos, por lo que Rafael siente la necesidad de un lector, y ese lector es, en primera instancia el profesor salmantino, como en segunda instancia lo somos nosotros. Lo interesante no es esto, sino más bien el comprobar que la fórmula unamuniana de creación siempre conlleva la idea de que escribir es un escribir *para*, y que es el destinatario de la escritura quien tiene la última palabra, quien convalida el acto creativo que la forjó. Esto es exactamente lo que ocurre con los poemas de *Teresa*, convalidados por el Unamuno receptor. Pero si toda creación tiene un destinatario, ¿quién es el destinatario de la suprema creación? Aquí nos topamos, claro

está, con la noción unamuniana expresada en *Del sentimiento trágico de la vida* y otros lugares de que el universo necesita de la conciencia humana para adquirir validez y sentido. Como siempre mantuvo Unamuno, Dios nos necesita tanto como nosotros a Él. Somos sus lectores, los lectores de su universo.

La intervención de Unamuno como lector y transmisor de los poemas de Rafael es un recurso ficticio muy favorecido por aquel, aunque es más que discutible el identificar a este pseudo-Unamuno con el de carne y hueso, y por supuesto es inadmisibile tal identificación en el caso del Unamuno intradiegetico que aparece en *Niebla*. Recordemos que la estratagema de presentarse no como autor sino como mero editor o transmisor de la historia del personaje, que en España se remonta al menos al *Quijote*, aparece en *Amor y pedagogía*, se complica en *Niebla* con el prólogo de Víctor Goti, el post-prólogo de Unamuno, y la intervención posterior de «don Miguel» en el mismo plano que los personajes, se utiliza de forma mucho más discreta en *Abel Sánchez* mediante el supuesto uso de la «Confesión» de Joaquín, vuelve a aparecer al final de *San Manuel Bueno, mártir* en que Unamuno es editor y transmisor, y se repite, de forma parecida a la que vemos en *Teresa*, en *La novela de don Sandalio*, en la que Unamuno es receptor de las cartas que le hace llegar Felipe, el original destinatario de ellas o que se hace pasar por tal⁹. En *Teresa*, como después en *Don Sandalio*, Unamuno aparece solo en los paratextos añadidos por el editor al texto del autor ficticio (y en la Epístola de este), pero debemos tener en cuenta que en el caso de Unamuno estos paratextos suelen desempeñar un papel fuertemente intencional, el de influir en la forma en que el lector percibe el texto o, en los casos en que el paratexto viene al final, el de considerar el texto desde una nueva perspectiva, o perspectivas, para así impedir la clausura semántica o interpretación definitiva del texto. Los paratextos unamunianos juegan con el texto y con el lector. En *Teresa* vemos un modelo casi perfecto del paratexto que es a la vez presentacional y hermenéutico. El poemario lleva tres paratextos: la Presentación, las Notas y la Despedida. Las Notas son casi todas ellas de carácter filológico y autojustificadorio, aunque Unamuno mantiene la ficción de que los versos que comenta son obra de Rafael. La Presentación y la Despedida forman el marco en que van encuadradas las rimas de Rafael. Este marco es, como si dijéramos, una reacción del Unamuno lector de su propia obra; estos paratextos representan su vivencia de la obra, las preguntas y respuestas que le suscitan. La Despedida lo es en el sentido de que al dar el próximo paso —publicar la obra— esta dejará de ser suya, dejará de *in-sistir* para pasar a ser de otros, a *ex-sistir*. Pero los paratextos le sirven también para atajar al lector externo y moldearlo según sus propias predilecciones. Así, por ejemplo, en la Despedida Unamuno se queja de los lectores que solo buscan chismes en lo que leen, «gente de malsana curiosidad», y expresa su preferencia por lectores «de otra índole», o sea, aquellos que saben apreciar el artificio, la composición.

También en la Presentación formula Unamuno preguntas acerca de su criatura: «¿Por qué Rafael no destruyó sus rimas como había quemado las que antes de enterrada Teresa había escrito, y por qué me las comunicó a mí y no a otro?» (IV, 615). Como en los paratextos de sus novelas, Unamuno desafía al lector a buscar el quid o razón de ser del poemario de Rafael, a entrar de lleno en la obra y su

artificio. Por supuesto los comentarios y sugerencias de Unamuno no tenemos por qué aceptarlos, pues lo que Unamuno va buscando es provocar al lector a participar en la obra, a leer no pasivamente sino creativamente. ¿Por qué no escribir la historia de Rafael y Teresa en prosa? Según Carlos Mata Indurain *Teresa* es «una historia que podría perfectamente habérsenos contado en prosa» (Mata Indurain, 1997: 398). Pero si ello es así, ¿por qué no hacerlo y ahorrarse el esfuerzo de la rima? Porque toda historia bien labrada es poesía en ciernes, y lo que está bien dicho en prosa lo estaría aun mejor en verso, contesta Unamuno. Pero es que lo contrario también es verdad: que lo que está expresado en verso podría expresarse igual de bien en prosa. Los poemas de Rafael, dice Unamuno, «no son prosa previa y versificada luego» (IV, 635), pero el ejemplo que nos da, la Epístola a Unamuno con que Rafael termina su poemario, demuestra al menos que es tan prosa como verso, pues la Epístola se lee perfectamente bien prosísticamente si olvidamos la forma tipográfica —en líneas de verso— en que está impresa. Recordemos que, justo antes de *Teresa*, en *Andanzas y visiones españolas* (1922), Unamuno había reproducido en prosa varios artículos sobre lugares españoles que antes habían aparecido en forma versificada. En la teoría literaria de Unamuno, y de acuerdo con el sentido de la palabra griega *poiesis*, lo que confiere la calidad poética no es ni la versificación ni la prosificación, sino la creatividad, lo que la expresión tiene de auténtico y original. ¿Por qué ese Unamuno del paratexto decide publicar los versos que Rafael le ha enviado? Porque Rafael es «poeta, creador, es decir, amante de la verdadera sabiduría» (IV, 612). Para Unamuno la verdadera sabiduría es vivir, y por lo tanto escribir, consciente en todo momento de la finitud de la vida. Las vidas de Rafael y Teresa —los sucesos externos de esas vidas— no son más que una historia vulgar, pero Rafael ha sabido superar esa vulgaridad mediante un sentimiento que para el Unamuno de *Del sentimiento trágico de la vida* (sobre todo el capítulo 7) era el más fundamental y valioso de todos: la capacidad de amar.

El amor existe a nivel erótico (o físico), pero también a nivel metaerótico (o espiritual; Unamuno escribe *metaerótico*). En prácticamente todas las novelas unamunianas el amor ocupa un lugar central, ya sea amor físico, fraternal, sororal, oblativo, sobrenatural, o, su antítesis, odio. En *Niebla* Augusto se ve impulsado por su amor erótico a Rosarito y su amor metaerótico a Eugenia. Augusto no aprende a conjugar estas dos tendencias y de ahí su fracaso. En *Abel Sánchez* Joaquín confiesa en su lecho de muerte que su vida ha sido un error por su falta de verdadero amor a su esposa. En cambio el don Manuel de *San Manuel Bueno, mártir* ha sabido amar a su pueblo de la forma más abnegada y por ello queda consagrado tanto por la narradora como por el pueblo. En *La tía Tula* observamos un amor complejo que es posesivo y abnegado a la vez. En *Nada menos que todo un hombre* una pasión absorbente pero inexpresada destroza a los protagonistas. En *Dos madres* el amor posesivo de dos mujeres por el mismo hombre le sorben a este su autoestima. En *El marqués de Lumbría* la ambición materna destierra los vínculos de sangre de los hermanastros. En *Tulio Montalbán y Julio Macedo* la insistencia en un amor incondicional desemboca en el suicidio. Y en *Una historia de amor* se nos demuestra la triste consecuencia de sostener que el amor divino exige el rechazo

del amor humano. Prácticamente toda la obra en prosa de Unamuno resulta ser una serie de variantes sobre la importancia del sentimiento afectivo —erótico y metaerótico— en la vida humana. Hasta en *La agonía del cristianismo* aparecen el amor reproductivo y el amor espiritual como rasgos en tensión del cristianismo que afectan a este poderosamente. En *Teresa* es el amor que comienza por la atracción física pero que se sublima en un amor trascendental el que redime a Rafael, o lo que viene a ser lo mismo, a su poesía, pues como dice el mismo Unamuno, Rafael es su poesía: no hay distinción posible.

¿Por qué el amor para Unamuno es tan importante que vuelve al tema una y otra vez? Él mismo nos lo dice en *Del sentimiento trágico de la vida*: «Lo divino es el amor, la voluntad personalizadora y eternizadora, la que siente hambre de eternidad e infinitud» (X, 420). Esta voluntad eternizadora del amor es precisamente lo que Unamuno ha añadido a la historia «muy vulgar» (IV, 611) del noviazgo de Rafael y Teresa. Para los seres humanos el *ser* es un *ser con*. La conciencia que tenemos de nuestros propios sentimientos nos conduce a la conciencia de los sentimientos ajenos, sobre todo cuando vemos a otra persona sufrir. Unamuno insiste mucho en que el amor y el sufrimiento se dan conjuntamente porque el sufrimiento es lo que agudiza nuestra autoconciencia y por ende la conciencia que tenemos de otros seres sufrientes. El sufrir nos une, es decir, crea la solidaridad y el amor entre los seres. Este amor es *com-pasión*, o sea sufrimiento-con, según nos explica Unamuno, y no solo mera simpatía. Tiene raíces más profundas, pues parece surgir del sentimiento de transitoriedad que corre parejas con el sufrimiento. Nuestra existencia social nos hace querer sobrevivir en los demás, impregnándolos con nuestro espíritu a medida que cumplimos el papel que se nos ha asignado en la sociedad. El mayor amor lo reservamos para los hijos no solo porque son quienes más se parecen a nosotros, sino también porque representan nuestro anhelo de supervivencia más allá del tiempo que se nos ha asignado. La congoja o angustia que sentimos es parte esencial de nuestra capacidad amorosa. Sentimos esa angustia existencial porque no nos resignamos a aceptar nuestros límites en el tiempo y el espacio. Aspiramos a superar esas limitaciones sin llegar a conseguirlo, y por ello nos volvemos a Dios, por lo que Dios es consecuencia del sufrimiento y límites humanos. Si no hubiera sufrimiento de ningún tipo no tendríamos necesidad de Dios. De la misma forma que el dolor físico nos llama la atención a la dimensión corporal y material de la existencia, la angustia nos llama la atención sobre la dimensión espiritual. Nuestra insatisfacción con la transitoriedad de la vida terrena nos da a Dios; el amor al prójimo (lo que Unamuno llama la «com-pasión») se convierte en amor a lo perdurable, es decir, a Dios. Como nuestro ser es un ser-con-otros, si olvidamos a los fallecidos que antes hemos querido aniquilamos una parte de nuestro ser. En cambio, si nuestro amor por esa persona desaparecida es verdadero, trascenderá la temporalidad. Este amor era, para Unamuno, amor divino, un indicio o esperanza de resurrección. Todo esto está claramente explicado en los capítulos 3 y 7 de *Del sentimiento trágico*, y lo que forma el meollo de la obra ensayística de Unamuno queda reflejado en su obra ficticia y asimismo en la obra que venimos analizando.

Tras la muerte de Teresa, Rafael convierte su amor en vida de aquella en un amor trascendental, y lo hace a través de la creación lingüística, como su maestro Unamuno. Por eso habla Unamuno en la Presentación de la «meterótica de entrañada intimidad sobrenatural» (IV, 612). Lo que Rafael produce son hijos espirituales que sustituyen a los de carne y hueso que no pudo tener con Teresa. Se trata, pues, de un anhelo de supervivencia, anhelo que queda cristalizado en la Teresa de ultratumba que Rafael crea en sus rimas. No es que Rafael busque la gloria para sí; es que se niega a aceptar que la persona a quien dirigió todo su amor haya sido aniquilada para siempre, pues en ese caso, ¿para qué amar? Este sentimiento queda perfectamente perfilado en varios de los poemas, por ejemplo en la rima 24, en que Rafael se hace preguntas sobre el destino de su amor, no resignándose a que ese amor fuese solo pasajero, pues ello no tendría sentido; o en la rima 30 en que el último beso es también el primero, es decir, los besos de los novios quedan convertidos en un solo beso fuera del tiempo: el amor se niega a reconocer la temporalidad y la finitud. «Haz que no se den cuenta de que me he muerto» (I, 891), le implora Gertrudis a Manolita en *La tía Tula*; y efectivamente la personalidad de Gertrudis sigue viva y ejerciendo su influencia sobre la familia después de su muerte, lo mismo que seguirá viva la personalidad del padre Manuel Bueno entre su familia de Valverde de Lucerna, o tierra de la luz¹⁰. Parecido fenómeno tenemos en el caso de Teresa y Rafael: el impacto amoroso que ella ha tenido en él se mantiene vivo tras su desaparición corporal, o como escribe Rafael en la rima 15, ella sigue viva en él:

Tú sabes que moriste, vida mía,
pero tienes sentido
de que vives en mí, y viva aguardas
que a ti torne yo vivo.
Por el amor supimos de la muerte;
por el amor supimos
que se muere; sabemos que se vive
cuando llega el morirnos.
Vivir es solamente, vida mía,
saber que se ha vivido,
es morir a sabiendas dando gracias
a Dios de haber nacido. (IV, 648)

Pero si Rafael crea a Teresa a través de sus poemas, también Teresa le crea a él, de acuerdo con la teoría unamuniana de que un escritor es tanto productor de su obra como producto de ella, ya que la escritura proyecta una imagen del escritor, y esta imagen es la que construyen los lectores de ese autor, el cual a su vez se ve afectado por esa imagen construida por sus lectores. Aquí hay por lo tanto una interacción autor-lector, algo en que Unamuno insistió hasta la saciedad en *Tres novelas ejemplares y un prólogo* y en varios de los paratextos que acompañan a sus novelas. Esto ayuda a explicar la verdadera relación, comentada por Unamuno en la Presentación y la Despedida, entre Unamuno y Rafael. Cada uno es lector del otro: Rafael lee los escritos, incluidos algunos poemas, de Unamuno,

y Unamuno lee las cartas y las rimas de Rafael. Aunque no llegan a conocerse personalmente, cada uno se forma una imagen del otro a través de sus escritos. Por ello puede referirse Unamuno a «cierto íntimo parentesco de espíritu entre él y yo» (IV, 617). Cada uno ha influido en el otro y le ha inducido a la creación literaria, dando así lugar a lo que Unamuno llamaba «la leyenda», la visión del escritor que surge de la lectura.

Aun hay más, y es que esta formación mutua de autor y lector a menudo queda reflejada en el texto de la obra, pues según Unamuno la idea que tenemos de nosotros mismos viene fuertemente influida por la idea que los demás tienen de nosotros, lo cual significa que todos existimos colectivamente. Nos definimos mediante la interacción con otros seres. Esta idea de «darse a los demás para recogerse de ellos» (X, 488) es fundamental en la novela unamuniana, y la observamos en acción en muchísimos casos, en la búsqueda de una madre por parte de Augusto Pérez, en los lazos indisolubles que unen a Joaquín y Abel desde su nacimiento, en la lucha de Gertrudis por criar a cinco hijastros para así autodefinirse como madre, en la forma en que Ángela busca consolación y refuerzo por sus propias dudas en el padre Manuel, en la necesidad de reconocimiento mutuo de Alejandro y Julia, etcétera. Este vernos para consolidarnos a través de los demás tan presente en la novelística unamuniana está perfectamente expresado en *Teresa*. Con su amor-compasión (el *cum-passio* unamuniano), Teresa hace que Rafael se reconozca a sí mismo, como vemos en la rima 37:

Tú me libraste del otro
que ya no va adonde voy,
tú del amor en el potro
me hiciste ser el que soy.
Eres mi madre, Teresa,
por toda la eternidad;
cuando me miro en tu huesa
toco toda mi verdad. (IV, 664-665)

Los ojos de Teresa que le contemplaban son ahora los que le dan a Rafael conciencia de sí. Si Rafael crea a Teresa en sus rimas, también se siente creación de Teresa, como en la rima 45:

En tus ojos nazco, —tus ojos me crean,
vivo yo en tus ojos, —el sol de mi esfera,
en tus ojos muero, —mi vida se anega;
tus ojos mi cuna, —mi casa y vereda,
tus ojos mi tumba, —tus ojos mi tierra. (IV, 671)

La rima que sigue a continuación (rima 46) repite la idea de Rafael de haber sido él forjado por Teresa. Su corazón, o sea su ser, fue creación de ella con sus labios, sus dedos y sus ojos. Ahora es él quien tañe las campanas de su gloria, es decir, quien le rinde a Teresa homenaje con su nuevo ser, como le dice a su corazón:

Corazón, entre yunque y martillo
te forjaron sus labios, sus dedos,
y sus ojos del cuño de muerte
pusieron el sello.
Corazón, la campana de gloria
eres tú que su muerte tañendo
con tus toques su tierra bendita
levantas al cielo. (IV, 671)

Como Abel Sánchez y Joaquín Monegro, Rafael hizo a Teresa y Teresa hizo a Rafael. Teresa se conoció mujer al conocer los sentimientos de Rafael por ella, y hoy el papel de Rafael al escribir es seguir haciéndola a ella, como queda bonitamente expresado en la rima 48, de la que cito unas estrofas:

Mientras me hacías te hice yo; mirabas
a mis miradas llenas de pasión,
sin saber qué buscabas, te buscabas
y así entraste en la edad del corazón.

...

Supiste del dolor de conocerte
las ansias de mi pecho al conocer,
supiste que la vida acaba en muerte
cuando en ti me sentiste renacer.

Mirándome a los ojos tu inocencia
de niña adormecida se anegó;
con la mujer naciste a la conciencia,
tu espíritu en el mío despertó.

Hecha mujer por mí quedaste presa
de la razón eterna del vivir,
y al hacer que no mueras, mi Teresa,
aunque me muera yo no he de morir. (IV, 673-674)

La idea es la misma que hallamos en *Abel Sánchez* y que subyace a toda la novela: «Aprendió cada uno de ellos a conocerse conociendo al otro» (I, 679).

Rafael y Teresa son el anverso y reverso de la creación: Rafael hace de Teresa poesía; Teresa hizo de Rafael poeta, como lo confirma la rima 92:

Decíame tu corazón: «¡Ay, hijo!»;
fuiste mi madre, sin ningún reparo;
serás mi hija, y no es un acertijo,
mas misterio de amor abierto y claro.
Que yo te hago como tú me hiciste;
yo a ti, creación; tú a mí, creador;
inuestra pobre nonada no resiste
el empuje sin peso del amor! (IV, 713)

El misterio que oculta el alma, preñada de amor, prolonga la agonía existencial de Rafael. Teresa reconoció esa agonía de Rafael antes de morir y sintió por él como siente una madre por un hijo sufriente. Rafael la recrea por su sentir. Esto lo confirma Unamuno al citar una carta que le escribe Rafael, donde este le dice: «Podré dudar de mí, de mi propia existencia; pero de lo que no puedo dudar es de ella, de la existencia y de la insistencia, que usted diría, de ella. *La amo, luego ella es*; tal mi epiquerema y mi punto de apoyo. Ella es y yo soy en ella y por ella; ella me crea para que yo la cree y creándola crea en ella, como ella cree en mí» (IV, 631). Efectivamente, podemos dudar de que exista la vida tras la muerte, pero no podemos dudar de que la obra artística existe y sigue existiendo tras la muerte del artista, como Unamuno insistió de diversas maneras en muchos lugares de su obra, incluidas por supuesto sus novelas, como vemos en el prólogo a *Tres novelas ejemplares*, o en los capítulos 31 y 32 de *Niebla*, o en la nota final de *San Manuel Bueno, mártir* en que Unamuno afirma la realidad del don Manuel que nos ha legado Ángela Carballino en su memoria. En el caso de un escritor, esta realidad depende evidentemente de la lengua, y la lengua, como Unamuno insistió, ha sido condensación del sentir y del saber humanos a través de los siglos: «Escudriñad la lengua, porque la lengua lleva a presión de atmósferas seculares el sedimento de los siglos, el más rico aluvión del espíritu colectivo» (VIII, 336). La lengua es, pues, el mayor tesoro cultural del ser humano en su pertenencia social. La religión, la filosofía, la historia, la identidad nacional, la literatura, hasta el pensamiento mismo eran para Unamuno fenómenos lingüísticos. El Unamuno filólogo pudo más que todos los otros unamunos: la lengua fue para él la fuerza creadora por antonomasia. En *Niebla*, tras la muerte de Augusto, su perro, Orfeo, diserta sobre el papel tan extraño que ocupa la lengua en el mundo del hombre. La lengua, algo real, puesto que se oye, como oía Orfeo los persistentes monodialogos filosóficos de su amo, la utiliza el hombre para inventar mundos, «para inventar lo que no hay y no fijarse en lo que hay. En cuanto le ha puesto un nombre a algo ya no ve este algo; no hace sino oír el nombre que le puso o verlo escrito. La lengua le sirve para mentir, inventar lo que no hay y confundirse» (I, 668). Así es, pues Augusto es autor de cartas y poemas fantasiosos, además de pasar interminables horas de ocio especulando filosóficamente acerca de la existencia. Para Augusto el amor pasa de ser un sentimiento a ser una idea, un afán del intelecto.

Pues bien, esta misma oposición o antítesis entre el amor como sentimiento y el amor como forma o idea platónica también se halla en *Teresa*. En la Epístola versificada que acompaña a las rimas, Rafael dice que la lengua crea mundos como creó Dios el nuestro, y que él ha querido crear el mundo de Teresa haciendo uso de las lecciones que ha aprendido de Unamuno. Recuerda Rafael lo que Teresa le decía, y que en sus palabras detectaba un mundo nuevo y misterioso, ilimitado, que ahora le incita a sobrevivir cantando sus amores también con palabras: «y busco con palabra encadenada/ encerrar en mi verso el infinito» (IV, 720). Rafael admite que para lograr su objetivo necesita verter su «canto» en palabras volanderas: «El canto es largo, mas la vida es corta/ y hay que arar en la mar que se levanta/ con sus olas al cielo» (IV, 721). Las palabras, claro está, son producto del intelecto. «Se piensa con palabras» (VIII, 874), repitió Unamuno

hasta la saciedad. «El lenguaje y el pensamiento van indisolublemente unidos, puesto que son en el fondo una sola y misma cosa» (VIII, 466). En su Epístola, Rafael se ve impelido a rogarle a Unamuno que no le critique el uso del intelecto en su poesía:

No me haga, pues, por Dios, ningún reproche
por este uncir con el sentir pensares;
es la rima en mi verso firme broche
que une juicio y pasión, y los pesares
seríanme insufrible sacrificio
si no los acogiera así en los lares
de mi razón, huyendo el maleficio
de un dolor no encumbrado a pensamiento. (IV, 722)

Los *pesares* se hacen *pensares*. Aquí está el quid de la creación literaria: ¿es primordialmente sentimiento o es más bien razonamiento? «Todo poeta supone una metafísica», dijo el poeta sevillano Juan de Mairena (Machado, 1962: 259); y Unamuno por su parte declaró que «poeta y filósofo son hermanos gemelos, si es que no son la misma cosa» (X, 280). La creación literaria conlleva una tensión entre pensar y sentir. El impulso a la expresión literaria no es racional, pero la expresión se ve obligada a serlo al menos hasta cierto punto. Como dijo el poeta-filósofo Abel Martín en su obra *Lo universal cualitativo* «el poeta pretende hacer de ella [de la palabra, de lo que es de todos] medio expresivo de lo psíquico individual» (Machado: 1962, 245). Por ello Rafael le pide a Unamuno que le perdone la mezcla de sentimientos y pensamientos que hay en su poesía, pues ese es el efecto que la creación poética tiene, unir pasión y juicio para hacer más sufribles la congoja existencial y los pesares de un amor insatisfecho. Una pasión no satisfecha, como fue la de Rafael por Teresa, requiere de un ideal para sobrellevarla:

Pasión que no se purga en el servicio
del ideal, es como loco viento
que ni canta ni empuja vela alguna;
es viento loco el puro sentimiento. (IV, 722)

Un sentimiento sin más no canta. Hay que saber domar ese puro sentimiento para aceptar y transmitir el dolor de un amor frustrado. La tumba de Teresa se convierte, mediante la intervención de la palabra, en un futuro tálamo:

Y ya que Dios nos niega la fortuna
de ser mía Teresa y yo su hombre,
su tumba séanos bendita cuna
de la inmortalidad, ¿que importa el nombre? (IV, 722),

o como dijo Shakespeare en su historia de amor frustrado *Romeo y Julieta*: «A rose by any other name would smell as sweet». No importa el artificio lingüístico si encierra una auténtica pasión. Unamuno vuelve sobre este punto al final de las

Notas cuando le da la razón a Rafael en lo que dice este de «unir juicio y pasión y de reducir los pesares a pensares» (IV, 743). La poesía espontánea (también llamada automática por los ultraístas), la que se expresa sin pensar, es una ilusión absurda, algo sobre lo que Unamuno diserta a sus anchas en la Presentación e incluso incluye en su propio poema con el que respondió a la rima 31 de Rafael. En esta rima Rafael había ponderado la etiqueta de metafísico que don Miguel le había colgado, y se defendía arguyendo que él está reviviendo el tiempo de Teresa y que el tiempo en sí es un sentir, no un comprender. El amor es una ciencia solo en la medida en que se sabe que se ama; pero ese conocimiento proviene de la amada, no de algo aparte, como es la posterior metafísica del amor. A esto responde Unamuno positivamente con su poema, ¡un romance conceptista!, que pretende demostrar que el mismísimo conceptismo puede obedecer a un sentimiento:

Me he despertado soñando,
soñé que estaba despierto;
soñé que el sueño era vida,
soñé que la vida es sueño.
Sentí que estaba pensando,
pensé que sentía, y luego
vi reducirse a cenizas
mis pensamientos de fuego.
Si hay quien no siente la brasa
debajo de estos conceptos,
es que en su vida ha pensado
con su propio sentimiento. (IV, 629)

Acto seguido Unamuno menciona a Antonio Machado, del cual dice que al leer su poesía nada erótica se siente no obstante que por su vida pasó un gran amor, idea que vuelve a surgir al final de la Despedida cuando dice, plenamente de acuerdo con Rafael, que sentimiento y reflexión —pesar y pensar— no están reñidos. Es la misma idea que Rafael había propuesto: Teresa pensaba en Rafael amándolo; Rafael amaba a Teresa pensando en ella. En la rima 34 concluye:

Callaste, y yo pensaba ¿ cómo no?
El querer era en mí pensar..., en ti
pensar era querer..., igual..., y así
en pensar y querer se nos pasó... (IV, 662)

En su poemario Rafael ha querido darle un sentido a la vida a través de su Teresa; es, como él dice, un *ateresar* (que naturalmente sugiere *atesorar*, como ya vio Carlos Mata Indurain, 1997: 399), ya que para él Teresa es el máximo apelativo o nombre. El *ateresamiento* es por lo tanto una fuerza creadora de acuerdo con la máxima unamuniana «nombrar es crear». Teresa es creación de Rafael lo mismo que el padre Manuel es creación de Ángela Carballino, o don Sandalio es creación del corresponsal de Felipe, o Abel Sánchez creación de Joaquín Monegro, o Apolodoro creación de don Avito Carrascal, o incluso Augusto Pérez creación de ese aprendiz de *nivola* que se llama Víctor Goti, lo mismo que don

Quijote fue obra del historiador árabe Cide Hamete Benengeli. En la novela el personaje es tan creador como el autor, como lo somos en la vida real los seres humanos que creamos —es decir, nos imaginamos— a nuestro creador.

En todos estos aspectos o recursos literarios que hemos ido viendo, a saber, el biográfico o autobiográfico; el autoexpresivo o autorevelador; el del papel de lector-receptor y editor-transmisor; el paratextual con sus interrogantes y sugerencias; el interaccionista autor-lector y autor-criatura (que equivale a la búsqueda del yo en el otro); y finalmente el lingüístico con su debate entre sentir y definir; en todo esto observamos cómo, en *Teresa*, Unamuno emplea técnicas y estratagemas que hallamos repetidamente en sus novelas. Por supuesto nada de esto niega que *Teresa* sea una meditación sobre la conexión entre el amor y la muerte y lo que ello pueda sugerir. Prácticamente toda la obra de Unamuno lo es, pues para él el amor es el sentimiento clave del ser humano y la muerte su más claro desafío. Pero esta meditación poética, por innegable que sea, está confeccionada a base de una materia y un tratamiento novelescos, la historia de una pareja de novios en la que ella muere tísica y él dedica el resto de sus días a cantar, rememorar y consagrar su idilio. Teresa, o más bien *Teresa*, se convierte así en el proyecto de vida de Rafael, que es el protagonista de la obra de Unamuno de la misma forma que Teresa es la protagonista de la obra de Rafael. A través de la palabra Rafael recrea a Teresa pero al mismo tiempo se crea a sí mismo. En este sentido, el sentido creativo, Rafael es fiel reflejo de su hacedor. Su obra es su persona, su máscara pública, según el concepto unamuniano de persona que subyace a sus relatos novelescos, la identidad personal que adoptamos en nuestros tratos con los demás. La persona es, pues, esa parte del individuo que desempeña el proyecto de vida que nos hemos asignado. Eso es lo que representa Rafael, una visión que, viniéndonos de fuera —en su caso el amor al que Teresa supo corresponder—, aprendemos a imponernos como forma de combatir la falta de sentido u objetivo que rige y amenaza nuestra llegada al mundo. Eso es lo que se proponen los protagonistas novelescos unamunianos: la autocreación. Por eso dijo Unamuno, a la vista de la *poiesis* griega, que «una novela es un poema» (Unamuno, 1998: 94); a lo que podemos añadir que un poema es una novela.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBORNOZ, Aurora de (1968). *Presencia de Unamuno en Antonio Machado*. Madrid: Gredos.
- BLASCO, Francisco Javier (1989). Miguel de Unamuno: *Teresa*. *España Contemporánea*, 2 (3), pp. 37-60.
- GULLÓN, Ricardo (1964). *Autobiografías de Unamuno*. Madrid: Gredos.
- LONGHURST, Carlos A. (2018). La influencia en Unamuno de un poeta sevillano. *Minervae Baeticae*, 46, pp. 63-78.
- MACHADO, Antonio (1962). *Poesías completas*. Madrid: Espasa-Calpe.
- MATA INDURAIN, Carlos (1997). Amor, vida y muerte en las rimas de *Teresa*, de Miguel de Unamuno. En *Unum et diversum. Estudios en honor de Ángel-Raimundo Fernández González*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, pp. 395-412.

- RIBBANS, Geoffrey (1971). *Niebla y soledad. Aspectos de Unamuno y Machado*. Madrid: Gredos.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich (2019). *Teoría hermenéutica*. Edición, estudio y traducción de María Rosario Martí Marco. Madrid: Instituto Juan Andrés.
- SCHOPENHAUER, Arturo (sin año). *El mundo como voluntad y representación*. Traducción, introducción y notas de Pilar López de Santa María. Apéndice: Crítica de la filosofía kantiana. Madrid: Trotta, 2013. Internet Archive. Accesible en: https://archive.org/details/schopenhauer-el-mundo-como-voluntad-y-representacion_20230704/page/376/mode/2up
- SEMPRÚN DONAHUE, Moraima de (1972). El amor como tema de la eternidad en las rimas de Teresa de Unamuno. *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 22, pp. 23-32.
- UNAMUNO, Miguel de (1995). *Obras completas*. Ed. Ricardo Senabre. Madrid: Biblioteca Castro.
- UNAMUNO, Miguel de (1998). *Alrededor del estilo*. Ed. Laureano Robles. Salamanca: Editorial Universidad de Salamanca.
- UNAMUNO, Miguel de (2017). *Novelas completas*. Ed. J. A. Garrido Ardila. Madrid: Cátedra.
- UNAMUNO, Miguel de (2023). *Epistolario II (1900-1900)*. Introducción, edición y notas de Colette y Jean-Claude Rabaté. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- VAUTHIER, Bénédicte (2009). Releyendo Teresa. Rimas de un poeta desconocido presentadas y presentado por Miguel de Unamuno a la luz de una cuartilla inédita. Un alegato unamuniano a favor de la modernidad de Bécquer. En Ana Chaguaceda Toledano (ed.), *Miguel de Unamuno. Estudios sobre su obra. IV*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 47-57.

NOTAS

¹ Hay una edición de las novelas de Unamuno en que la obra *Teresa* va incluida (UNAMUNO, 2017).

² UNAMUNO, Miguel de (1995). *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Castro. IV, 618. De ahora en adelante las referencias a estas Obras completas irán entre paréntesis en el texto con tomo y página.

³ Puede consultarse a este respecto mi artículo «La influencia en Unamuno de un poeta sevillano» (LONGHURST, 2018).

⁴ La sugerencia se la debo a mi buen amigo y reputado unamunista Thomas Franz.

⁵ Esto no ha impedido que Moraima de Semprún Donahue detectase interesantes paralelos entre Unamuno y Rafael: ambos se enamoran de una amiga de la infancia; ambos le dan a la amada una importancia central y perenne; ambos acentúan la conexión entre amor y dolor; ambos ven a la amada como madre, es decir, como engendradora de la persona que se es (SEMPRÚN DONAHUE, 1972: 27).

⁶ La idea de la forma de expresión como revelación de la personalidad, sacada de Friedrich Schleiermacher, la desarrolló Unamuno en sus muchos artículos sobre el estilo, recogidos por Laureano Robles en su edición de *Alrededor del estilo* (UNAMUNO, 1998). Dicho sea de paso que Unamuno va más allá que Buffon con su «le style c'est l'homme même». Dado su fuerte conocimiento de Schopenhauer, Unamuno seguramente anotó su dicho de que «la expresión lleva el sello del pensamiento del que ha surgido, pues el estilo es la fisonomía del espíritu» (SCHOPENHAUER,

Arthur. s. a., Internet Archive, p. 360; o en versión impresa, § 71, n.º 529). También merece la pena leer la carta abierta que Unamuno publica en el *El Correo de Valencia* en marzo de 1900 y recogida en las *Obras completas* de Escelicer, VIII, 830-831, y en UNAMUNO, 2023, 174-175.

⁷ El sentimiento que expresa Rafael a través de su sueño es comparable al que Antonio MACHADO había expresado a través de su sueño en «Añoche cuando dormía», n.º LIX de *Poesías completas*.

⁸ Ciñéndonos a las trece novelas largas y cortas de Unamuno (es decir, excluyendo los cuentos) hay nada menos que veintiséis muertes de las cuales cuatro son suicidios. Solo *Una historia de amor* está exenta de la muerte de un personaje principal, pero aun aquí Liduvina se acuerda con dolor de su fallecido hermano pequeño que la llamaba Ina.

⁹ Recordemos que en *Teresa*, las cartas del desconocido Rafael le son enviadas a Unamuno por «un su amigo» (IV, 613). ¿Qué impide que el verdadero autor de los poemas y las cartas sea este amigo y que Rafael sea una treta inventada para engañar a Unamuno? Al fin y al cabo Rafael carece de identidad. Como dice Javier Blasco «el centro de las rimas son los escritos de Rafael, sus poemas; no el propio Rafael» (BLASCO, 1989: 46).

¹⁰ Aquí hay una posible conexión entre el poemario y la novela. La luciérnaga que Rafael detecta en la cruz de la tumba de Teresa (rima 11) se convierte en la Lucerna donde es enterrado don Manuel.

RESUMEN: Entre las diversas colecciones de poemas de Unamuno, *Teresa. Rimas de un poeta desconocido* es el libro que más se distancia de los otros. No es solo una colección de poemas, sino que nos cuenta una historia a través de la pluma de un poeta ficticio y sus 99 poemas. Este artículo sugiere que para construir esa historia Unamuno utiliza las mismas técnicas que emplea en sus obras novelescas, y que por lo tanto hay que ver el poemario en toda su hibridez intencional como novela versificada, aunque no deje de ser al mismo tiempo una colección de poemas escritos por un poeta particular, colección que sirve para echar una mirada retrospectiva a Bécquer y otros poetas románticos, y simultáneamente para reflejar la ola de experimentación novelística de los años veinte.

Palabras clave: hibridez; interacción yo-tú; lectura-transmisión; los paratextos; la palabra.

ABSTRACT: Among the various collections of poems that Unamuno published, *Teresa. Rimas de un poeta desconocido* is the one which least resembles the others. It is not only a collection of individual poems, but it also narrates a history through the pen of a fictitious poet and his 99 poems. This article suggests that in constructing this history Unamuno employs the same techniques we find in his novels, and therefore we can see in the book's deliberate hybridity a novel in verse, although it remains at the same time a book of poems written by a particular writer, a book which serves to throw a backward glance at Bécquer and other Romantic writers while simultaneously reflecting the wave of experimenting with the novel form which took place in the 1920s.

Key Words: hybridity; I-you interaction; reading-transmitting; the paratexts; the word.

DOI: <https://doi.org/10.14201/ccmu202452113131>

