

**TERESA, DE MIGUEL DE UNAMUNO:
ENTRE LA TRADICIÓN
Y LA RENOVACIÓN LITERARIA**

María Consuelo Belda Vázquez

TESIS DOCTORAL UPF - AÑO 2012

DIRECTORA DE LA TESIS:

Dra. Montserrat Cots Vicente (*Departament d'Humanitats*)

Dedico esta tesis a quienes dedico mi vida entera:
a mis padres, Vicente y Antoñita,
a Fernando, y a nuestros hijos Fernando, Paula y Jordi.

Agradecimientos

Es de justicia señalar que esta tesis doctoral debe mucho a muchas personas sin las que, de buen seguro, nunca habría llegado a terminarla. A todas ellas les doy profundamente las gracias.

En primer lugar a toda mi familia y a la familia de mi marido, que es mía también, porque siempre se han interesado por mi trabajo, me han animado a seguir en él, e incluso me han echado una mano en muchas cuestiones domésticas.

A mis hijos, Fernando, Paula y Jordi sin cuyo aliento incansable, sin su comprensión, su ilusión y apoyo constante nada hubiera sido posible.

Hay dos personas con las que la deuda de gratitud se agranda y no atino a expresar cuánto he de reconocerles. A ambos he de agradecerles, sobre todo, el haber confiado siempre en las posibilidades de este trabajo y en las mías propias mucho más que yo misma.

La primera de ellas es Montserrat Cots, directora de esta tesis doctoral, a quien agradezco su paciencia y generosidad, la lectura atenta de cada parte del trabajo, sus correcciones, sus sugerencias y su estímulo constante a lo largo de estos años. He aprendido y sigo aprendiendo mucho de ella, tanto en el terreno escolástico como en el personal. Ella me ha enseñado a acudir como herramienta esencial del estudio filológico al texto y a no descuidar la rigurosidad lingüística. En el terreno personal, son todavía mayores las enseñanzas. Por todo ello y por su amistad, *Montse, gràcies*.

La segunda es mi amigo, mi compañero, mi marido, Fernando. A él debo el haberme embarcado en este proyecto y no sólo eso, sino el haber logrado finalizarlo. Es él quien ha escuchado atenta y pacientemente mis dudas, tanto personales como académicas, es él quien con tesón ha conseguido animarme día a día a seguir trabajando. Aparte de su comprensión y su cariño le agradezco profundamente la revisión detenida y minuciosa que ha hecho de la tesis doctoral, sus consejos e indicaciones en aspectos lingüísticos, temáticos, formales y hasta estilísticos. Su ayuda ha sido incalculable en cuestiones informáticas y de presentación del trabajo. Aprecio el derroche generoso de tantas horas que ha regalado a esta tesis, que con su ayuda ha mejorado infinitamente la calidad. Por todo ello, pero -sobre todo- por estar siempre conmigo, por quererme, *Nando, gràcies*.

Resumen

Esta tesis pretende analizar en profundidad la obra de Miguel de Unamuno, *Teresa. Rimas de un poeta desconocido, presentadas y presentado por Miguel de Unamuno* (1924), sin duda una de las obras unamunianas que menos atención ha merecido por parte de lectores, académicos y críticos.

La metodología seguida en este trabajo se advierte fácilmente en la propia estructura de la tesis, dividida en dos partes bien diferenciadas: el marco teórico-conceptual y el análisis específico de *Teresa*. La primera parte repasa la evolución del concepto de mimesis artística, hasta llegar a los más actuales estudios acerca de la intertextualidad literaria, en atención a que *Teresa* aparece bajo el patrón imitativo. Además, aborda la noción de estilo: una pieza fundamental tanto para el pensamiento y la concepción poética de Unamuno, como en las corrientes lingüísticas y de crítica literaria que aparecen en Europa en los albores del siglo XX.

En la segunda parte, la tesis se dedica exclusivamente en el análisis de *Teresa*: el proceso de redacción y recepción, sus diferentes ediciones y las partes del texto (“Prólogo”, “Presentación”, “Rimas”, “Notas”, “Despedida”). Esta revisión de la estructura global de *Teresa* pone de relieve la importancia de su parte poética, y justifica el minucioso comentario de cada una de las noventa y ocho poesías que la componen más su epístola final. *Teresa* no es, en absoluto, una obra menor de Unamuno, sino que condensa el vastísimo y complejo pensamiento del autor, y da cumplida cuenta de sus inquietudes vitales y literarias.

Abstract

This doctoral thesis is intended to analyse in depth Miguel de Unamuno’s work, *Teresa. Rimas de un poeta desconocido, presentadas y presentado por Miguel de Unamuno* (1924), undoubtedly one of the unamunian works to which readers, scholars and literary critics less attention have devoted.

The methodology followed in this research is easily observed in its own structure, divided in two well distinguished parts: the theoretical frame and the specific analysis of *Teresa*. The first part goes through the evolution of the concept of artistic imitation, until the most recent studies about the literary intertextuality, in attention that *Teresa* appears under the imitative pattern. Besides, the notion of style is considered: a fundamental principle, both for Unamuno’s thought and poetical conception, as in the linguistic and literary criticism trends that appeared in Europe at the beginning of the 20th century.

In the second part, the doctoral thesis is exclusively devoted to the analysis of *Teresa*: the redaction and reception process of the work, its different editions and the parts of the text (“Preface”, “Presentation”, “Poems”, “Notes”, “Farewell”). This revision of the structure of *Teresa* as a whole emphasizes the importance of its poetry, and justifies the very detailed commentary of each of the ninety-eight poems that make it up and the final epistle. *Teresa* is absolutely not a minor work of Unamuno; on the contrary, this work condenses the huge and complex thought of its author, and it gives a good account of Unamuno’s literary and essential anxieties.

Prólogo

Luis Cernuda, autor que –por otra parte- admiraba plenamente la poesía unamuniana, consideró que *Teresa* “*Es el libro más débil, entre los de verso, que Unamuno escribiera*”¹. Uno de los objetivos de este trabajo es contrastar y refutar dicha afirmación.

Teresa. Rimas de un poeta desconocido presentadas y presentado por Miguel de Unamuno es uno de los textos más sorprendentes e inquietantes de Miguel de Unamuno. Es ésta una obra puente en el modo de versificar de su autor, que mezcla el tono lírico con el narrativo y metapoético, por lo cual, se hace difícil ubicarla dentro de cualquiera de las corrientes poéticas que emergían en la poesía castellana de principios del siglo XX, e incluso resulta complicado encajarla dentro del *corpus* poético de su propio autor.

Este desconcierto inicial es uno de los motivos que me llevaron a ocuparme de esta obra en mi investigación. Una segunda razón para esta elección fue constatar que, las más de las veces, la crítica unamuniana ha pasado por la obra prácticamente de puntillas.

Por lo demás, Miguel de Unamuno es un escritor que siempre me ha fascinado. A pesar de que a veces pueda resultar casi obsesivo en ciertos temas, resulta magistral la fluidez de su prosa, de carácter conversacional, que alcanza con el lector cierto aire de confidencialidad. Cabe pensar que la obra unamuniana no concuerda en algunos aspectos con los gustos del lector actual, pero sus quimeras y preocupaciones no tienen fecha de caducidad. Su originalidad radica en el tono personal de toda su literatura. Ni sus problemas filosóficos, ni la religiosidad, ni el problema de la personalidad han dejado en ningún momento de inquietar al hombre y, aunque la densidad metafísica de su obra literaria haya podido restarle lectores, acercarse a ella despierta algo dormido en nosotros, lo cual es siempre enriquecedor.

Aun así, soy plenamente consciente del atrevimiento y del riesgo que supone acercarse a cualquier aspecto relacionado con un autor tan estudiado, de tanta complejidad literaria y personal como es Unamuno. La amplitud y la diversidad de su obra hacen de don Miguel uno de los autores más analizados, más discutidos e incluso más malinterpretados por la crítica literaria.

Emilio Alarcos Llorach apunta algunos de los errores que, con mayor frecuencia, repiten los estudiosos de Unamuno. Vale la pena subrayar dos de estos yerros. En primer lugar, la tendencia de la crítica a centrar la atención en el hombre, en demérito de su obra literaria. Son tan copiosos los materiales alusivos directa o indirectamente a la figura humana de Miguel de Unamuno, se sabe tanto de las circunstancias en que escribió tal o cual cosa, que la función propia de la crítica –el análisis y la estimación de los valores literarios- se desvirtúa.

¹ CERNUDA, Luis, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Editorial Guadarrama, 4ª edición, 1975.

Como segundo error, apunta que en el caso de Unamuno la crítica no ha logrado la objetividad. Así, resulta que tenemos tantas interpretaciones de Unamuno como analistas se han ocupado de él. El estudioso rebusca entre la ingente producción del escritor, dando relieve a aquella parte que más le interesa sacar a la luz. Por ello, muchas veces sólo aflora una verdad parcial, que obvia el deseo del autor de ser inclasificable. La juiciosa sentencia de Alarcos no tiene desperdicio²:

“No es el pensamiento, o la profundidad, o la sensibilidad, o la originalidad del hombre Unamuno lo que confiere a su obra consistencia literaria, sino el haber acertado a configurar, a conformar todo eso de un modo personal, expresivo, con fuerza comunicativa y poética –que es lo mismo”.

Volviendo a *Teresa*, es cierto que -en una primera lectura- causa extrañeza y que su sonsonete de rima amorosa aconsonantada era lo que menos se podía esperar de un Unamuno, a punto de cumplir los sesenta años, y autor de los versos libres de corte religioso recogidos en el libro que inmediatamente le precedía: *El Cristo de Velázquez*.

Con todo, un repaso más detenido de las características literarias del texto abre nuevos interrogantes. El primero estriba en decidir cuál es la importancia de la parte en prosa: ¿es un mero “divertimento” del autor, del cual se puede prescindir (según él mismo afirma al final de la obra), o es una parte capital del libro, que transforma una mera colección de rimas en un relato de corte innovador, ecléctico, fragmentario y plenamente moderno?

Por cuanto atañe al bloque propiamente poético, sorprende el carácter imitativo y la rememoranza de la antigua poesía romántica. Cabe preguntarse qué pretendía el autor: ¿reinstaurar el patrón becqueriano sin más?, ¿acentuar el tono personal de la poesía frente a las tendencias deshumanizadoras en boga?, o más bien -en tanto que la autoría de esta parte recae en el autor ficticio Rafael- ¿resulta procedente atribuir estas pretensiones a Unamuno? ¿La parte poética constituye meramente el transcurso narrativo de la historia?

Además, Unamuno simula un aparato crítico como parte constitutiva de la ficción, que suscita algunas cuestiones, como por ejemplo: si existieron precedentes literarios a esta técnica, si estos elementos ensayísticos tienen una función diegética o simplemente irónica, y si crea precedentes que hayan sido tenidos en cuenta en la narrativa posterior nacional y extranjera.

La metodología seguida para este trabajo ha sido doble. En primera instancia, esta tesis doctoral repasa las teorías que más y mejor pueden ayudar a comprender la obra, para así fundamentar nuestra lectura sobre una base teórica que sirva de trampolín desde el cual abordar el análisis del texto.

En segundo lugar, el método de estudio de *Teresa* ha sido sobre todo hermenéutico. En virtud de eso, la investigación presta especial atención a escuchar y diseccionar el texto. La segunda parte de nuestro trabajo se centra así en la exégesis textual. En suma,

² ALARCOS LLORACH, Emilio, “Sobre Unamuno o como “no” debe interpretarse la obra literaria”, en *Ensayos y estudios literarios*, Madrid, Júcar, 1976, pp. 127-139 (p. 139).

pretende encontrar el lugar que *Teresa* ocupa dentro de la obra de su autor y su conexión con otros textos literarios.

Si de alguna cosa adolecía la obra que nos ocupa es de ser leída atentamente, de un repaso detenido, tanto de cada una de sus partes, como en su totalidad. Esto, no más, es lo que pretende esta tesis doctoral.

Con su habitual sagacidad, Unamuno escribió en 1907 para la revista *Renacimiento* una breve nota bibliográfica sobre sí mismo en la que decía:

“Para llegar a ser estudiado, lo primero es ser leído, y a mí creo que no se me ha empezado a leer aún. Los más que me censuran apenas me leen, y los que me leen se callan”.

Pasado algo más de un siglo, esta carencia que denunciaba el poeta se ha suplido en muchas de sus obras. Pero, en mi modesta opinión, en *Teresa* todavía no. Por esto nuestro objetivo esencial es acudir al texto, escucharlo y, si es posible, entenderlo.

Nuestra tesis es, pues, textualista y pretende desde el mayor rigor filológico posible, acudiendo como primera –aunque no única- fuente de información al texto en sí mismo, leerlo, porque –siempre según Unamuno- *“lo primero que hay que aprender es a leer”.*

Índice

PRIMERA PARTE: FUNDAMENTO TEÓRICO

CAPÍTULO PRIMERO: DEL TEXTO AL INTERTEXTO.....	1
I. IMITACIÓN E INFLUENCIAS	1
1. La referencialidad artística y el concepto de mimesis.....	1
2. La crítica positivista: concepto de fuente e influencia.....	20
3. Guillén: la incorporación de la idea de campos o sistemas estructurales	23
4. Bloom: la reivindicación de la idea de influencia	26
II. LA INTERTEXTUALIDAD	29
1. Las aportaciones del formalismo ruso: la literariedad	29
2. Precedentes teóricos	35
a) El estructuralismo	35
b) Teoría del enunciado de Bajtin.....	37
c) El dialogismo bajtiniano y el uso de la dialogía en Unamuno	39
3. La crítica intertextual.....	45
a) Kristeva: la aparición de la noción de intertextualidad	45
b) Barthes: la consolidación del término	47
c) La lectura intertextual de Riffaterre	51
d) La reformulación del concepto: Culler, Segre, Guillén	55
4. Aportaciones restrictivas	59
a) Hacia una intertextualidad pragmática	59
b) Clasificación y acotación terminológica: Genette.....	61
5. Breve repaso a la tipología intertextual	65
a) La cita	65
b) La referencia.....	67
c) La alusión	68
d) El plagio	69
e) El pastiche y la parodia.....	71
6. Postmodernismo e intertextualidad	75
7. La inconsistencia del concepto	77
8. Últimas aportaciones: Transducción, Teoría de los Polisistemas, Redes de textos	79
III. LA INTERTEXTUALIDAD EN UNAMUNO	84
1. Reelaboración constante de la tradición.....	84
a) La rama hispana.....	84
b) Las tradiciones bíblica y antigua.....	85
2. Teresa y el intertexto becqueriano	88
a) La figura de Rafael como motivador de técnicas imitativas	88
b) El intertexto becqueriano	89
CAPÍTULO SEGUNDO: LA ESTILÍSTICA Y SU IMPLICACIÓN EN EL CONCEPTO POÉTICO UNAMUNIANO	99
I. LA ESTILÍSTICA.....	99
1. El concepto de estilo	99
a) El estilo como concepto teórico	100
b) Interpretación retórica del estilo.....	104

2. La Estilística	106
a) La Estilística descriptiva: Bally.....	107
b) La Estilística idealista: Leo Spitzer.....	108
3. El estilo como pieza clave de la poética unamuniana	110
a) “El estilo es el hombre”.....	112
b) Unamuno y Croce.....	113
4. Pervivencia y desarrollo de la Estilística	117
a) Introducción de la Estilística en España.....	118
b) Barthes, la noción sociológica del estilo.....	119
c) La estilística estructuralista: Riffaterre.....	120
II. LA CONCEPCIÓN POÉTICA UNAMUNIANA	122
1. La alta estima de la labor poética	122
2. El poder creativo de la palabra	125
3. La poética del yo	128
4. Unamuno, exégeta de su poesía	132
5. Cuestiones de forma	135

SEGUNDA PARTE: ESTUDIO DE *TERESA*

CAPÍTULO TERCERO: AVATARES Y ECDÓTICA DEL TEXTO	141
I. PREPARACIÓN EPITEXTUAL DE <i>TERESA</i>	141
II. RECEPCIÓN DEL TEXTO.....	145
1. Dificultades para la publicación de la obra	145
2. Interpretaciones críticas	147
a) Tímida acogida por lectores y crítica.....	147
b) Lecturas de <i>Teresa</i>	148
III. RESEÑA COMPARATIVA DE LAS EDICIONES DE <i>TERESA</i>	152
1. Edición príncipe (1924)	154
2. Ediciones preparadas por Manuel GARCÍA BLANCO (1963, 1969)	155
a) Edición de 1963.....	155
b) Edición de 1969.....	156
3. Edición preparada por Ana SUÁREZ MIRAMÓN (1987)	157
4. Edición preparada por Ricardo SENABRE (1999)	158
5. Edición preparada por Roberto PÉREZ (2000)	158
IV. <i>TERESA</i> Y LA LITERATURA DE LA ÉPOCA.....	159
V. ANÁLISIS COMPARATIVO DE LAS DIFERENTES EDICIONES DE <i>TERESA</i>	161
1. Cuadro ecdótico comparativo de “Unamuno, poeta” (prólogo de Rubén Darío)	161
2. Cuadro ecdótico comparativo de las Rimas	164
CAPÍTULO CUARTO: PRETEXTO ARGUMENTAL Y DISPOSICIÓN DISCURSIVA DE <i>TERESA</i>	207
I. PRETEXTO ARGUMENTAL.....	207
1. El carácter narrativo de <i>Teresa</i>	207
2. Simbiosis entre la realidad y la ficción	210
3. Rafael: persona o personaje	211
II. DISPOSICIÓN DISCURSIVA PARATEXTUAL.....	215
1. El fragmentarismo	216

2. La dualidad verso y prosa como factor homogeneizante	217
III. EXAMEN DE LAS PARTES COMPONENTES DEL DISCURSO	221
1. Título	221
2. Prólogo de Rubén Darío	223
a) Intencionalidad del prólogo	224
b) Bécquer, Rubén, Unamuno	227
3. Presentación	228
a) Del diálogo con el lector al dialogismo.....	229
b) Unamuno autor de prólogos	232
c) La duplicidad prologal.....	233
d) Aplicación-subversión de las características del prólogo	234
e) El nuevo poeta	236
f) Las lecturas de Rafael	238
4. Rimas	243
a) La configuración cancioneril de las Rimas	243
b) Temas principales de las Rimas	245
i) El amor.....	245
ii) La muerte	248
iii) El tiempo.....	249
c) Posible estructuración de las Rimas	249
5. Notas	250
6. Despedida	254
a) Reivindicación de la parte en prosa.....	254
b) En el marco de su entorno político.....	256
c) Encuadre final lírico	261

CAPÍTULO QUINTO: LECTURA ANALÍTICA DE LAS RIMAS Y DE LA EPÍSTOLA

I. ANÁLISIS PORMENORIZADO DE LAS “RIMAS”	265
Rima 1	265
Rima 2	268
Rima 3	269
Rima 4	271
Rima 5	271
Rima 6	272
Rima 7	273
Rima 8	274
Rima 9	275
Rima 10	277
Rima 11	278
Rima 12	281
Rima 13	282
Rima 14	284
Rima 15	284
Rima 16	285
Rima 17	286
Rima 18	287
Rima 19	288
Rima 20	289
Rima 21	290

Rima 22	291
Rima 23	293
Rima 24	294
Rima 25	295
Rima 26	296
Rima 27	297
Rima 28	301
Rima 29	302
Rima 30	303
Rima 31	304
Rima 32	306
Rima 33	307
Rima 34	308
Rima 35	311
Rima 36	312
Rima 37	314
Rima 38	315
Rima 39	318
Rima 40	319
Rima 41	320
Rima 42	321
Rima 43	323
Rima 44	325
Rima 45	328
Rima 46	332
Rima 47	334
Rima 48	335
Rima 49	338
Rima 50	339
Rima 51	340
Rima 52	346
Rima 53	347
Rima 54	349
Rima 55	351
Rima 56	354
Rima 57	355
Rima 58	358
Rima 59	360
Rima 60	361
Rima 61	364
Rima 62	365
Rima 63	367
Rima 64	368
Rima 65	371
Rima 66	373
Rima 67	374
Rima 68	376
Rima 69	378
Rima 70	379
Rima 71	380

Rima 72	383
Rima 73	386
Rima 74	388
Rima 75	389
Rima 76	391
Rima 77	392
Rima 78	394
Rima 79	396
Rima 80	398
Rima 81	400
Rima 82	402
Rima 83	403
Rima 84	405
Rima 85	407
Rima 86	408
Rima 87	411
Rima 88	414
Rima 89	416
Rima 90	418
Rima 91	420
Rima 92	421
Rima 93	424
Rima 94	426
Rima 95	428
Rima 96	430
Rima 97	432
Rima 98	434
II. EXÉGESIS DE LA “EPÍSTOLA”	439
1. Sobre la epístola literaria	439
2. Epístola y ficcionalidad	445
3. Organización temática. Estructura	447
 CONCLUSIONES	 455
 BIBLIOGRAFÍA	 459

PRIMERA PARTE: FUNDAMENTO TEÓRICO

CAPÍTULO PRIMERO: DEL TEXTO AL INTERTEXTO

I. IMITACIÓN E INFLUENCIAS

«Un autor no se reconoce nunca en una imitación por hábilmente hecha que esté»

“Pirandello y yo” (junio, 1923)

«Cierto que uno encuentra su estilo al través de los de los demás,
que imitando se llega a ser original.
Porque la originalidad, a pesar de provenir esta voz de origen,
no es originaria; es derivada»

“Estilo y estilismo” (abril, 1924)

1. La referencialidad artística y el concepto de mimesis

Una de las primeras cuestiones que suscita la observación del hecho literario en sí mismo, y seguramente del fenómeno artístico en cualquiera de sus manifestaciones, es la relación que el arte, como medio de expresión, establece con la realidad. La mirada del artista es un filtro que tamiza el mundo empírico. El artista no sólo reproduce el mundo que le rodea sino también, a veces, lo toma como referencia con la intención de deformarlo o de estilizarlo. La segunda acepción de la voz «arte» en el *Diccionario de la Real Academia Española* lo define como el acto o la facultad mediante los cuales el hombre imita o expresa lo material o lo inmaterial, “y crea copiando y fantaseando”.

La sociedad, posiblemente, no podría existir sin el arte³. Yuri Lotman habla de la inevitabilidad histórica del arte: “*En el proceso de desarrollo histórico toda sociedad elabora determinadas formas de organización socio-política inherente a ella. Y si para nosotros está clara su inevitabilidad histórica, y si podemos explicar por qué no podría existir una sociedad sin una forma de organización interna, nos es considerablemente más difícil explicar la imposibilidad de que exista una sociedad sin arte.*” La expresión artística es una necesidad, una válvula de escape para el hombre, además de una de las

³ LOTMAN, Yuri, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1982 (1ª edición, 1970), p. 9.

manifestaciones más dignas del ser humano. El arte tiene como referente la realidad, que le sirve de modelo, y a la que, de uno u otro modo, transforma. Casi con toda seguridad, no atendemos a las manifestaciones artísticas únicamente por ellas mismas, sino por lo que nos revelan del mundo; y, a la inversa, del arte no nos interesa sólo que reproduzca la realidad que nos circunda, sino también sus características técnicas e interpretativas.

Cada etapa de la historia de la literatura, desde el Realismo a las Vanguardias, ha establecido un equilibrio particular entre sus formas de expresión y su contexto histórico y social. Asimismo, cada período artístico, desde el Renacimiento al Romanticismo, ha manejado hábilmente unas técnicas compositivas, convenciones, tópicos propios, elaborados de manera autónoma y que emanan indudablemente del cúmulo de circunstancias históricas que les envuelven. Qué se considera bello, qué es lo ficticio, qué es lo útil de un texto tiene mucho que ver en cada momento con el vínculo particular que entabla cualquier manifestación artística con sus referentes sociales⁴.

Un texto literario puede ser expresión de unas emociones, de una imagen del mundo, incluso, de sí mismo en cuanto a representación. Su condición literaria, así lo manifiesta Francisco Rico, le viene “*del hecho de insertarse en una tradición reconocida y deliberadamente asumida como tal*”⁵. Por tanto, hay una literatura que se toma como referencia a sí misma: “*Una criatura endógena, autógena y autófaga (con perdón) que se nutre de sí misma, de sus propios temas, de sus maneras peculiares, de los sentimientos que ella ha creado, de los géneros a que nos somete...*”⁶. Es este tipo de literatura referencial el que recoge la imitación literaria de los modelos clásicos y que, en la actualidad, reinterpreta la teoría de la intertextualidad literaria.

Desde la Antigüedad Clásica, la literatura se ocupó de definir sus relaciones con el exterior. Representar, etimológicamente, significa presentar de nuevo, reproducir las imágenes del mundo. El arte mimético sería aquel que tiende a reproducir mediante signos las cosas; por tanto, la literatura mimética es aquella que intenta la transposición del mundo mediante la palabra. Esa voluntad reproductiva aparece ya en la Antigua Grecia. Un ejemplo paradigmático lo encontramos en el canto XVIII de *La Ilíada* con la descripción del escudo que Hefaiostos forja para Aquiles. El orfebre labra en el escudo “*la tierra y el cielo, y la mar, el sol infatigable y la luna llena, y todos los astros que coronan el cielo...*”. Homero describe el orbe a través de las imágenes grabadas en el escudo. Con esta primera narración ekfrástica se pone al descubierto que, frente a la representación pictórica, la literaria presenta una mayor problemática, dado que su único instrumento es la palabra.

⁴ Cabe mencionar que esta idea traslada a la crítica del arte una de las aportaciones trascendentales de la teoría saussuriana: la distinción entre significado y referente. El referente literario tiene mucho que ver con el lingüístico, pero en ocasiones, como en el caso de las creaciones mitológicas, pertenecen al imaginario ficticio del artista. SAUSSURE, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, 1ª edición, 1972, traducción al castellano, Alianza Editorial, Madrid, 1987.

⁵ RICO, Francisco, “A falta de epílogo”, en *Breve biblioteca de autores españoles*, Barcelona, Seix Barral, 1990, p. 275.

⁶ *Ibidem*, p. 276.

El concepto de mimesis es central en el pensamiento griego. Neus Galí estudia el significado del concepto de imitación en las manifestaciones textuales preplatónicas. La palabra *mimêsis*⁷, en griego antiguo, era polisémica. La autora habla de dos tipos de *mimêsis*: la *mimêsis* simpatética y la imitativa. El término no se utilizaba en el sentido actual de copia. La significación que se deduce de los diversos testimonios en que aparecen palabras del grupo *mimeisthai* indica que se aplicaban, por una parte, a algún tipo de sustituto de un objeto o, por otra, a la reproducción simbólica de sus características relevantes. Por su parte, en el sentido ético, estas palabras venían a significar “hacer lo que otro/s”. En las producciones preplatónicas, por tanto, las palabras de este campo léxico se referían, pues, a conductas simpatéticas o a representaciones “simbólicas”.

Platón es quien, según Galí, transfiere la idea de imitación, en el sentido de copia, a los términos del grupo *mimeisthai*, insiriéndolos en un campo semántico que originalmente no les era propio. Así, sólo a partir de Platón, la imitación comienza a hacer referencia a la relación entre el plano de la representación y el plano de la realidad. Sólo a partir de la filosofía platónica los términos de “original” y “copia” comienzan a tener relevancia.

La pintura o la escultura fueron consideradas artes representativas antes que la poesía. Su función era reproducir, copiar o incluso embellecer la realidad circundante. La celeberrima sentencia horaciana “*Ut pictura poesis*” (*De Arte Poetica Liber*, v. 361) puso de manifiesto un estrecho vínculo entre literatura y artes visuales que, con altibajos, ha perdurado hasta nuestros días. Existen, no obstante, diferencias evidentes entre ambas manifestaciones artísticas: el pintor opera con líneas y colores que no tienen significado previo y que combina con absoluta libertad, mientras que el poeta utiliza un instrumento, el lenguaje, el cual es ya significativo por sí mismo y se halla sometido a las constricciones que le imponen los usos gramaticales. Todo ello no es óbice para que la unión entre la palabra y la imagen se haya convertido en uno de los principales centros de interés de la teoría del arte desde la cultura clásica hasta nuestros días, y en eje crucial de las propuestas estéticas de la etapa renacentista y barroca.

Según Plutarco, corresponde al insigne poeta griego Simónides de Ceos (ca. 556-468 a.C.) la paternidad de la famosa cita horaciana “*Ut pictura poesis*”. Fue él quien, por primera vez, estableció una equivalencia entre la poesía y las artes pictóricas, al describir la pintura como poesía silenciosa y la poesía como pintura que habla. La interpretación inmediata de esta sentencia podría apuntar hacia una concepción reproductiva de la tarea artística, según la cual, la poesía tendría como única finalidad duplicar o ennoblecer su entorno; como perspectiva, ser calco y transparencia absoluta del mundo. Sin embargo, según trata de demostrar Neus Galí⁸: “*la comparación entre poesía y pintura que establece Simónides no sólo representa el origen de un topos que conocerá una larguísima tradición, sino que es el resultado de un cambio de concepción por lo que respecta a la relación del hombre con el mundo y su representación*”.

⁷ GALÍ, Neus, *La poesía silenciosa, pintura que habla*, Barcelona, El Acanalado, 1999, pp. 93-140, realiza un interesante repaso a los textos preplatónicos en los que aparecen las palabras derivadas del grupo *mimeisthai* como *mimêma*, *mimêtês*, *mimêticos* o *mimos*.

⁸ GALÍ, Neus, *La poesía silenciosa, pintura que habla*, op. cit. p. 20. Sigo la argumentación de este cambio interpretativo del que se ocupa en pp. 19-91, 141-178.

En efecto, el valor de ese tópico ha de interpretarse a la luz de las circunstancias culturales y sociales de la Grecia Antigua en la que se formula. La aparición del tópico supone un punto de inflexión en la concepción griega de la poesía, es impensable en una cultura de oralidad. “*El «Ut pictura poesis» es un topos de la escritura*”⁹. En la época en que desarrolla su actividad Simónides de Ceos, la palabra poética ha sufrido un lento proceso de desacralización. La práctica de la escritura y la lectura va penetrando paulatinamente en la población, pero es en el siglo V a.C. cuando puede hablarse de un uso generalizado de ambas. En la época arcaica y clásica, el mundo griego, vivió lo que se ha denominado “auralidad”, esto es, la comunicación exclusivamente oral de textos que pueden haber sido compuestos tanto por escrito como oralmente. Con la aparición de la escritura la poesía pierde su halo de divinidad. La escritura otorga la posibilidad de conservar aquello que antes dependía exclusivamente de la memoria. La palabra poética deja de ser imprescindible como vehículo trasmisor y preservador de la tradición y, poco a poco, se va convirtiendo en “juego estético”, es decir, en literatura.

Otro avance que facilita el uso de la escritura es la equiparación entre las composiciones poéticas y los productos elaborados por pintores y escultores, porque pone al alcance del poeta la posibilidad de manipular el material de que dispone. El poema deja de ser efímero, suceso en el tiempo, y se cosifica. La materia prima poética se hace dúctil. Las palabras se pueden borrar, corregir, reescribir, analizar. El poeta ahora modifica y elabora sus materiales al igual que lo hace el resto de los artesanos. La palabra, como la pintura y la escultura, es imagen (*eikôn*). Poesía y memoria dejan de ser una especie de don divino otorgado al aedo para convertirse en una *tekhnê* meramente humana. Sólo en este momento, la poesía puede compararse con otras disciplinas consideradas *teknaï*, esto es, no inspiradas, como la pintura y la escultura.

Simónides, con sus célebres frases, se convierte además en uno de los primeros teóricos de la literatura, ya que reflexiona por vez primera sobre la actividad poética, su valor, su estatuto... Será Platón, sin embargo, quien establezca una relación definitiva, absoluta y duradera entre pintura y poesía, cuando define ambas actividades artísticas como artes imitativas¹⁰. La equiparación entre sendas disciplinas se hace posible por el uso conjunto que realizan de la mimesis. Al equiparar pintura y poesía, Platón consigue alejar la actividad poética del terreno racional propio de la filosofía y conducirlo a la esfera del arte. Poesía y pintura dejan de definirse por sus valores meramente técnicos y funcionales para pasar a ser valoradas por sus méritos estéticos.¹¹

En el libro X de *La República*, Platón desarrolla su definición de la imitación y reconoce la importancia de este concepto, hasta el punto de proponer una clasificación de los géneros literarios en función del modo imitativo que utilizan¹². Asimismo,

⁹ *Ibíd.*, p. 28.

¹⁰ De la vecindad entre poesía y pintura se ocupan múltiples trabajos. Repasa la evolución de este tópico desde la cultura clásica hasta las vanguardias CORBACHO CORTÉS, Carolina, *Literatura y arte: el tópico «Ut pictura poesis»*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1998, *passim*.

¹¹ De nuevo sigo la convincente argumentación de GALÍ, Neus, *op. cit.*

¹² PLATÓN, *La República*, libro X, (596a-599b), traducción de PABÓN, José Manuel, y FERNÁNDEZ GALIANO, Manuel, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, vol. III, 1949.

Aristóteles, en su *Poética*, ensalzará la imitación como concepto clave y postulará que las diferentes artes se clasifican siguiendo determinados parámetros relacionados con la imitación: por el objeto que imitan, por los medios con los que imitan, o bien por el modo en que imitan¹³ (1448a).

Pero conviene detenerse en Platón, pues es el primer autor que nos deja reflexiones extensas sobre la naturaleza de los discursos y, además, entiende la imitación en sentido ontológico. En *Fedro*, marca la distancia entre el discurso filosófico, que conduce a la verdad, y la labor de la oratoria y la poesía, que se preocupan de la perfección formal y no de la belleza en cuanto a fruto del bien y la verdad. Su idea de mimesis arranca de la mano de la teoría de las ideas, que el filósofo había ya expuesto en obras anteriores. Para llegar a definir cuál es la tarea que realiza el poeta -explica Sócrates a su discípulo- se atraviesan varias etapas. En primer lugar, existe la forma única (εἶδος), entendida ésta en el sentido de representación mental o idea¹⁴. Es la idea de cada cosa, la que obtenemos merced a la labor del demiurgo, a quien debemos la creación. Este nivel inicial proyecta unas imágenes que son reflejos, sueños, sombras de la idea. Partiendo de aquellas sombras que proyecta el modelo universal, el obrero o artesano fabricarán un producto, y, por último, el pintor o el poeta elaboran una producción artística siguiendo la estela de la obra del artesano.

La imagen que obtiene el artista, según la teoría platónica, es una imagen derivada, ya que surge de la imitación del objeto, no directamente de la idea. Es copia de la copia. El artista no imita la realidad, la forma única, sino que representa una apariencia. Platón señala la calidad ontológica degradada de la representación. Me parece relevante en este punto traer a colación la interpretación que Antoine Compagnon realiza de la idea platónica de la imitación¹⁵.

«Dans la chaîne qui va de l'idée (εἶδος) à la copie (εἰδωλον) et à la copie de la copie (φάντασμα), et tandis qu'on s'écarte de la vérité, la ressemblance ou la fidélité au modèle se pervertit: la copie de la copie est une copie dégradée. Autrement dit, il n'y a pas, entre la copie et la copie de la copie une différence de nature mais seulement de degré: une différence mesurable par le degré d'éloignement de la vérité».

La antipatía de Platón por los poetas e imitadores de la realidad es bien conocida. Esta animadversión tiene su origen en el lugar que el filósofo asigna a los objetos del mundo sensible: reflejos, simulacros de la idea principal. Su representación no sería más que un alejamiento mayor de la verdad. Platón se interesa por la relación de la literatura con la verdad y las repercusiones del arte literario en la moral. Para Platón el poeta ha de ser un intérprete de los dioses, no un mero imitador. La masa cree que el poeta habla de la verdadera realidad, pero la palabra poética no es, según el discípulo de Sócrates, desveladora del ser, sino expositora de la apariencia. La imitación poética puede conducir a confundir parecido, identidad y ser. De ahí la famosa recomendación de *La*

¹³ ARISTÓTELES, *Poética*, edición trilingüe de GARCÍA YEBRA V., Madrid, Gredos, 1974.

¹⁴ Es ésta la segunda acepción del término εἶδος según el *Diccionario griego-español*, edición de Ramón Sopena, dirigida por DE FLORENCIO I., Sebastián Yarza, Barcelona, 1945, p. 412. La primera es "forma, figura, aspecto exterior, belleza".

¹⁵ COMPAGNON, Antoine, *Le seconde main ou le travail de citation*, París, Seuil, 1979, cap. III, p. 114.

República de expulsar a los poetas de la ciudad ideal, consecuencia lógica de esta doctrina de la imitación literaria.

Aristóteles, abordó, por vez primera, un estudio sistemático de la creación poética. El sustantivo que da comienzo a su estudio (*Perí Poyetikés: Acerca de la creación*) es el que ha dado nombre tanto a su tratado como, por extensión, a toda la nueva disciplina, ya que la poética se definía como el arte de crear con palabras.

En Aristóteles, la mimesis es una facultad natural, innata que facilita al hombre su labor de aprendizaje. Imitar es connatural a la especie humana, y, por consiguiente, a una de sus principales manifestaciones: el arte. Esta tendencia a imitar le caracteriza frente al resto de los animales. La poesía, según el Estagirita, consiste en la imitación de seres humanos en acción.

Cada manifestación artística utiliza distintos recursos, pero siempre con un mismo objetivo: la imitación. La poesía es “*el arte que imita con el lenguaje, en prosa o en verso*”. Por lo tanto, Aristóteles apunta que aquello que convierte una expresión en poética, no es la utilización del verso, sino la imitación mediante el lenguaje (1447b). La *Poética* se convierte, en cierto modo, en un método de la mimesis y, como tal, en un análisis de sus virtudes, sus técnicas, sus propiedades...

La mimesis queda convertida en exponente de la más alta ambición poética. El poeta es el artista que imita las acciones por medio del lenguaje, el ritmo o la armonía, labor muy distinta a la del historiador:

“No corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad. En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa, (...), la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder” (1451b).

Aristóteles sustituye la búsqueda de la verdad por la búsqueda de la verosimilitud. El objetivo poético, no es desvelar lo esencial, sino crear unos presupuestos creíbles. La imitación no es concebida como algo fotográfico, sino como algo verosímil. Reconoce Aristóteles la posibilidad que el hombre tiene, a través de la poesía, de duplicar la realidad, creando un mundo ficcional que él mismo gobierna y estructura. Mediante la invención poética, el hombre amplía y enriquece su experiencia; sitúa los personajes y los acontecimientos en todos los extremos y supuestos posibles, teniendo como único límite las convenciones de la verosimilitud. No en vano da preferencia a “*lo imposible verosímil frente a lo posible increíble*” (1460a).

Platón y Aristóteles están de acuerdo en que la mimesis relaciona el producto con la realidad, pero entienden por realidad cosas diferentes. Aristóteles se refiere a una realidad probable y verosímil. Platón recordaba la imposibilidad humana de adquirir una concepción exacta de la realidad y, por considerar que la poesía distanciaba al ser de la realidad, la condenaba. Por ello, la poesía no podía partir de ella. En su lugar y, según la aportación de Aristóteles, la expresión literaria se convierte en un vehículo que permite, a través de la imitación, inferir la realidad imitada¹⁶.

¹⁶ Extraigo estas conclusiones de la Introducción al apartado “La teoría literaria de la época clásica” que realiza BURGUERA, M^a Luisa, *Textos clásicos de teoría literaria*, Madrid, Cátedra, 2004, pp. 19-25.

Aristóteles se opone a una concepción descriptiva de la mimesis, fundada en la analogía con la pintura. En poesía, el modelo al que hace referencia la imitación es desconocido. Inversamente a lo que sucede en las artes visuales, la labor poética parte de la realidad que imita a la realidad imitada. El placer estético no lo encontramos únicamente en la imitación, sino en su comprensión y en la capacidad que tiene el lenguaje de hacer, de crear nuevas realidades posibles.

El autor de la *Poética* trata de mantener un equilibrio entre lo racional y lo emotivo. No sólo valora que imitar es connatural, sino también que el hombre goza con las obras de imitación, al reconocer lo que ya se conoce de antes (1448b 8-19). La imitación es un proceso psicológico de conocimiento, pero –además– se ha de valorar el mérito de la experiencia estética en sí misma. De ahí, el capítulo IV de la *Poética* donde se expone la famosa teoría de la catarsis. La mimesis de sentimientos fuertes, dolorosos, como el terror, la piedad... tiene un valor purgativo. La movilización a la conmiseración y al terror catártico tenían como fin el desarraigo, la purga pasional al servicio de un ciudadano libre de tales pasiones.

Aristóteles promueve una concepción temporal o “narrativa” de la literatura en general, lejos de condenar como Platón los peligros de la representación. Podemos deducir que la mimesis es metafísica en Platón (ya que las cosas no son sino apariencias de otras realidades profundas, la imitación de otra imitación); y práctica en Aristóteles, que desciende al terreno de las acciones reales. Partiendo de estas dos maneras de entender la imitación llegamos, hoy en día, a la siempre difícil distinción entre arte referencial, arte figurativo y arte abstracto.

Alexandre Gefen, en la introducción a su antología de textos sobre la mimesis, delimita cinco posibles hipótesis de interpretación, quizás contradictorias, que la historia de la literatura ha ofrecido del término imitación y que, en cierto modo, se deducen de una lectura extensiva de la *Poética* aristotélica: “*On a pu affirmer que l’ensemble de la philosophie occidentale pouvait se réduire à une note en bas de page d’un dialogue de Platon, métaphore que l’on peut étendre à l’histoire des poétiques, contenue presque toute entière dans le commentaire de ces quelques lignes sibyllines qu’Aristote consacre au concept de mimèsis*”¹⁷.

Esas hipótesis son las siguientes:

1ª) La mimesis es un *modelo intelectual*, una idea de lo real. Un prototipo de búsqueda de la esencia de un carácter o una situación. El poeta encuentra la esencia de su tarea en la naturaleza y en la materialidad del mundo sensible.

2ª) La representación es la *combinación intertextual de otras representaciones*. Por un desplazamiento de sentido en la traducción del término mimesis, la tradición retórica propone pasar de la imitación de la naturaleza a la imitación de un texto. Si el fin del arte es representar la naturaleza y son los autores clásicos quienes mejor lo han hecho, la función del artista será emular a estos grandes maestros. Los teóricos del Renacimiento

¹⁷ GEFEN, Alexandre, *La mimèsis*, Manchecourt, GF Flammarion, 2002, pp. 13-42.

y del Clasicismo buscan la esencia de lo real en los lugares comunes de la tradición, en las reglas preestablecidas, en la belleza clásica en sentido estricto...

3ª) La representación de la naturaleza *imita la subjetividad del creador*. Para la teoría romántica, es el estilo del escritor el medio por el cual éste expresa su visión del mundo. El buen funcionamiento mimético de la obra literaria no lo determina la relación entre la realidad mundana y su representación literaria, sino la emoción interior que provoca el texto.

4ª) La representación *imita una norma*. Esta proposición es propia de las poéticas modernas. El modelo idealista y el modelo intertextual remiten la representación a normas o a interpretaciones comunes. Por ello encaran la necesidad de realizar una historia de las representaciones en función de unos parámetros antropológicos, ideológicos o socio-históricos determinados.

5ª) La representación *imita al lenguaje*. Es la hipótesis de nuestros contemporáneos. Para el movimiento deconstructivista, la representación depende tanto de sus medios lingüísticos, como de sus presupuestos ideológicos. El lenguaje no es transparente según esta interpretación, sino que se repite a sí mismo constantemente en su afán de transcribir el mundo. La representación es inútil porque está vacía. Refleja la manera que el lenguaje tiene de describir el mundo, pero no el mundo en sí mismo.

Estas cinco hipótesis de lectura presentadas de manera muy esquemática tienen que ver con las orientaciones diversas que la crítica ha mantenido con respecto al término mimesis, según haya colocado su centro de interés en el objeto, en el observador, o en la representación misma en cuanto a lenguaje.

Pero antes de avanzar hacia la teoría intertextual, permítaseme hacer un apunte en este apartado teórico acerca de *Teresa*. En cierto modo, y tal vez de manera casual, la obra de don Miguel reúne dos modos de imitación que pudieran tener su primer referente en las antiguas teorías imitativas arriba expuestas. *Teresa*, parte de un modelo o patrón literario: la poesía becqueriana; y además está plagada de conexiones o referencias a otros textos muy diversos, como veremos más adelante. No en vano, Francisco J. Blasco, en su estudio sobre la obra, considera que el tema central del libro no es otro que la poesía en sí misma¹⁸. Es, por tanto, una obra que tiene como materia prima la literatura pero, a su vez, no ignora el mandato aristotélico y trata de dar una sensación de verosimilitud.

En las primeras líneas de la obra, se nos informa de la pequeña anécdota que da pie al texto: las cartas que el autor de la *Presentación* de las *Rimas* recibió del joven poeta autor de las mismas y con el que Unamuno establece una correspondencia.

Se sabe que Unamuno fue un incansable escritor de cartas¹⁹. El autor escribió y recibió miles de ellas; él mismo designaba esta actividad propia con el término de

¹⁸ BLASCO, Francisco J., "Miguel de Unamuno: «Teresa»", *España Contemporánea (Revista de Literatura y Cultura)* 1989, t. II, núm. 3, pp. 37-60.

¹⁹ La información sobre este punto la extraigo de la introducción a *Miguel de Unamuno. Epistolario inédito I (1894-1914)*, edición de Laureano ROBLES, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, pp. 17-37.

“epistolomanía”. Es en las cartas donde se manifestaba más claramente el Unamuno vivo, real, de carne y hueso. El número de sus corresponsales crecía a medida que aumentaba su renombre; por ello, la respuesta a todas ellas, tal como él la realizaba, de manera autógrafa, se fue convirtiendo en una tarea ingente. El autor llegó a sentirse desbordado, pero, a pesar de ello, siguió contestando las misivas que recibía, incluso las de desconocidos que le importunaban a veces.

Además, Unamuno mantuvo una especial predilección por la juventud y accedía generosamente a las peticiones de las revistas estudiantiles, españolas e hispanoamericanas, que deseaban acreditar las páginas de su primer número con colaboraciones eminentes. Tampoco era extraño que autores noveles le pidieran consejo. Enrique Sánchez Lubián²⁰, autor de *El reloj de la cárcel. Leyendas y poesías toledanas de Francisco Machado* cuenta que, en la primavera de 1915, el tercer hermano lírico de los Machado, Francisco, oficial del cuerpo de prisiones, remitió varias cartas a Unamuno, en las que le enviaba algunos de sus versos y le pedía opinión sobre sus poemas, pues pretendía seguir el brillante camino literario que ya transitaban sus hermanos Manuel y Antonio. No es necesario recordar que la anécdota que da pretexto a *Teresa* parece calcada del ejemplo anterior, lo cual sirve para demostrar que el requisito de verosimilitud, en el sentido de hecho posible, que exigía Aristóteles en toda obra poética no es, en absoluto, ajeno a la obra.

“Trabóse entonces entre nosotros una correspondencia asidua, pues aunque apenas si logro contestar las cartas que se me dirijen²¹, ya que quien se dedica al púlpito ha de abandonar el confesionario, contestaba las de Rafael de la Teresa muerta, y era porque con ello me sentía remozar y aun renacer” [Teresa, Presentación (p.113)].

El concepto de imitación que propugnan los grandes rétores latinos y griegos es aquel que considera que, sin la imitación de modelos artísticos, no se puede alcanzar la perfección artística. Imitar significa reconocer la existencia de unos modelos que van a conformar la escritura y aceptar que ningún texto surge de la nada, sino que la memoria de la literatura desempeña un papel fundamental en la tarea del creador.

De la imitación se ocuparon, en la época clásica, entre otros autores célebres, Cicerón (106-43 a.C.) especialmente en *De oratore*, donde señala que, a pesar de que algunos autores consiguen sus propósitos sin imitar a nadie, una vía fundamental para conseguir la máxima virtud en la elocuencia es elegir un buen ejemplar modélico. La imitación deberá ir acompañada de ejercicio y trabajo intenso. El buen orador, además de la elección correcta del modelo que se propone imitar, ha esforzarse en repetir los aspectos más loables y destacables del mismo. Constata Cicerón que, a menudo, se daba cierta tendencia a imitar los aspectos más chocantes o fáciles, e incluso a imitar los defectos, del autor que se elegía como maestro. Rechaza así la imitación superficial, que se limite al ropaje exterior, sin profundizar o analizar el patrón que le sirve de guía. En cierto modo atribuye Cicerón que la orientación a un determinado patrón oratorio ha propiciado, tanto en Grecia como en Roma, la formación de un método o tendencia

²⁰ SÁNCHEZ LUBIÁN, Enrique, *El reloj de la cárcel. Leyendas y poesías toledanas de Francisco Machado*, Toledo, D.B. Ediciones, 2005.

²¹ Escrito así, con “j”. Sobre la ortografía particular de Unamuno, remito al anexo ecdótico-comparativo contenido en el capítulo 5 de esta tesis doctoral.

oratoria generacional. La elección determina la formación de una corriente estilística común²².

Otras obras capitales del período romano también se ocupan de la imitación. Entre ellas destaca la anónima *Rhetorica ad Herennium* (85 a.C.), que constituye la primera reflexión teórica aplicada al latín, y que durante largo tiempo fue atribuida a Cicerón. La poética mayor del período latino, *Ars poetica* o *Epistola ad Pisones* de Quinto Horacio Flaco (63-8 a.C.), apelaba a la idea de verosimilitud, a la construcción de la ficción cercana a la realidad, para que ésta sea creíble. Formular una propuesta equilibrada y verosímil es la vía para alcanzar los objetivos que Horacio propone a la poesía: ser útil o deleitar. Esta composición en verso fue, hasta la recuperación renacentista de Aristóteles, sin duda, el texto fundamental de divulgación de las doctrinas esenciales de su tiempo acerca del discurso.

Merece la pena traer a colación las reflexiones de Séneca (4 a.C.-65 d.C.) en la epístola 84 *Ad Lucilium*. En ella el filósofo cordobés, tras regocijarse del provecho que saca de sus viajes y estudios, sobre todo, por el tiempo que le permiten dedicar a la lectura, propone tres metáforas para ejemplificar la tarea del imitador. El sabio hispano reivindica el proceso previo de formación y lectura: leer es una tarea de formación y de ampliación de conocimientos del espíritu, que le llevará a formarse ideas nuevas y mejores.

La primera metáfora relaciona la lectura y escritura posterior con el proceso de extracción del néctar de la miel de las abejas, que liban de flores variadas hasta conseguir un producto diferente. La segunda vincula la tarea imitativa y formativa de la lectura con el proceso biológico que el cuerpo humano realiza en la asimilación de los alimentos. Y, por último, se refiere a la tarea de afinación y armonización de las distintas voces en un coro.

*“No debemos tan sólo escribir, ni tan sólo leer: lo uno aflojará las fuerzas hasta agotarlas (me refiero a la escritura), lo otro las enervará y desvirtuará. Hay que acudir, a la vez a lo uno y a lo otro, y combinar ambos ejercicios, a fin de que cuantos pensamientos ha recogido la lectura los reduzca la escritura a la unidad”*²³.

Algunos autores continúan la tradición teorizadora helenística, escriben su obra en griego, aunque sus aportaciones sean bien conocidas en Roma. Entre ellos está Dionisio de Halicarnaso (siglo I a.C.), que dedica una obra completa al tema de la imitación, de la que sólo quedan algunos fragmentos. Retoma dicho autor la visión pictórica de la representación y le otorga al artista un trabajo de modelización a partir de una selección y estilización previas. Como muestra, presenta la labor del renombrado pintor griego Zeuxis²⁴:

²² CICERÓN, M.T., *De l'Orador*, II, XXI (88-98), traducción de Mn. GALMÉS, Salvador, Barcelona, Fundació Bernat Metge, 1931.

²³ SÉNECA, *Epístolas morales a Lucilio* [libros X-XX y XXII (FRS.)], epístolas 81-125], traducción y notas de ROCA MELIÁ, Ismael, vol. II, Madrid, Gredos, Biblioteca Clásica, 1ª ed., 1989.

²⁴ Tan sólo he tenido acceso a la traducción francesa que aparece en GEFEN, A, *La Mimèsis, op. cit.*, p. 108. Este ejemplo es el mismo que utiliza Cicerón (también siglo I a.C.) en *De Inventione*.

«Zeuxis était un peintre fort admiré à Crotone; un jour qu'il avait à peindre Hélène nue, les Crotoniates lui envoyèrent les jeunes filles de la ville pour qu'il les vît nues, non qu'elles soient toutes belles, mais parce qu'il était peu vraisemblable qu'elles soient totalement laides; ce qui, chez chacune, méritait d'être reproduit en peinture fut ainsi concentré sur un seul portrait; de la réunion de beaucoup d'éléments, l'art a composé une seule image, parfaite».

También a Dionisio de Halicarnaso atribuyen algunos helenistas el tratado *Sobre lo sublime*. Opúsculo que supone un hito en la evolución de la teoría literaria. Algunos le homologan en importancia a la *Poética* de Aristóteles, sobre todo a partir de la traducción francesa que en 1674 realizara Boileau y su comentario académico posterior. Otros ven en él un primer intento de realizar un tipo de crítica estética. La primera atribución de autoría, sin embargo, recayó sobre Casio Longino, personaje sobre cuya identidad siguen existiendo dudas. Por ello, es habitual que se mencione como autor al neoplatónico Longino o incluso al pseudo-Longino, autor del siglo III. Ante estas dudas, otros estudiosos le siguen considerando un texto anónimo.

La obra no deja de ser un tratado retórico sobre cómo obtener la sublimidad en el lenguaje. Lo sublime se define como “*un no sé qué de excelencia y perfección soberana del lenguaje*”²⁵. El autor considera que hay cinco fuentes para alcanzar la sublimidad, unas innatas y otras que son fruto del estudio. Entre estas últimas, está la imitación y emulación de los grandes poetas y prosistas del pasado, que se esfuerza en diferenciar del latrocinio. El poeta, al escribir, se pregunta de qué manera hubiesen expresado la elevación y la grandeza los grandes autores antiguos. A instancias de esa interrogación se producirá una especie de intercambio espiritual entre el escritor y sus antecesores, que sustituye la inspiración divina de las musas.

Quintiliano (35-95 d.C.) es el último gran tratadista de la literatura latina. Recoge la herencia aristotélica y ciceroniana para consolidar el desplazamiento del concepto de imitación del terreno de la realidad empírica hacia el de la fabulación literaria. En su *Institutio oratoria*, Quintiliano muestra una extraordinaria preocupación por el lenguaje. En los doce libros de este gran manual latino para la formación del orador, son ensalzados los valores de la imitación como instrumento didáctico, pero es el libro X en el que insiste en la conveniencia de escuchar y leer²⁶. La invitación a la lectura le llevará a ocuparse de la imitación, tanto en sus aspectos positivos, como en aquello que tiene de peligroso.

Frente a la propuesta aristotélica de imitación de la naturaleza (creación), aparece en la *Institutio* la doctrina de la imitación de autores. Volver a poner en práctica las claves de modelos que previamente han triunfado garantiza, aunque no basta, para volver a conseguir el éxito. “*Nam ut invenire primum fuit estque praecipuum, sic ea, quae bene inventa sunt, utile asequi*” (libro II, 1). Quintiliano matiza el concepto de imitación: no

²⁵ Anónimo, *Sobre lo sublime*, Barcelona, Bosch, introducción, traducción y notas de ALSINA CLOTA, J., 1985, p. 71.

²⁶ Se refiere a la imitación concretamente en *Institutio Oratoria*, Libro I, 3, 1, Libro II, 3, 10, V.13-23. Libro X, 2, 1-28. He consultado la traducción de CASAS I HOMES, Josep Maria, *Institució Oratòria*, vol. II, Barcelona, Fundació Bernat Metge, 1964, así como la traducción de BUTLER, H.E., *The Institutio Oratoria of Quintilian*, Cambridge, Massachussets, Harvard University Press, 1979.

ha de ser servil, sino que el imitador puede permitirse añadir elementos propios; la imitación debe ser en cierto modo exigente, ha de saber qué y a quién imita y seleccionar lo mejor de cada autor. Añade, además, que la imitación ha de abarcar el conjunto de circunstancias que rodean en este caso al orador, no limitándose a los aspectos externos y a las palabras.

La idea de la imitación en la larga época clásica remite, pues, tanto a la imitación de la naturaleza, como a la imitación intertextual de una tradición. El largo período medieval, por un lado, convierte los preceptos clásicos en meras especulaciones desvinculadas de la nueva realidad. Este progresivo despegue de los preceptos clásicos viene motivado por el predominio de la cultura oral y por el enorme cambio cultural que supone la oficialización del cristianismo. La herencia clásica suscita recelos también por su contenido moral, que llevarán a los autores bien sea a rechazarla, bien a buscar o a forzar una nueva interpretación de las obras clásicas que cohoneste la perfección de los textos con el nuevo sistema de creencias.

Llegado el Humanismo, el estudio de los autores clásicos, griegos y romanos, se intensificó, aunque la imitación de autores comienza a perder base ideológica y a dejar de tener el carácter preceptivo que había ocupado en las ciencias del discurso. La creación poética se seguía concibiendo como la continuación de los modelos canónicos. El talento poético se caracterizaba por la habilidad, al subordinar el genio natural a la imitación de los clásicos. La invención se reducía a inscribir la obra de un autor en los patrones de representación ya heredados. Este espíritu preceptivo es mostrado por Cervantes en el capítulo XLVII de la primera parte de *El Quijote*. Camino hacia la aldea, el canónigo toledano establece un interesante diálogo con el cura, que les lleva a tratar diversos aspectos de teoría y crítica literaria. Al abordar el tema de las novelas de caballería, el canónigo recupera la visión aristotélica que vincula imitación y verosimilitud y, en virtud de esto, rechaza la validez de este género novelístico, al que considera en exceso fantástico y ajeno a las normas mínimas de credibilidad:

“Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que, facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan, de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas; y todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verosimilitud de la imitación, en quien consiste la perfección del que escribe”.

En el siglo XVI, florecieron en toda Europa algunos tratados sobre la imitación. En España, versan específicamente sobre la imitación los estudios de Sebastián Fox Morcillo *De imitatione seu de informando styli ratione* (Amberes, 1554) y de Lorenzo Palminero *De vera et facili imitatione ciceronis* (Zaragoza, 1560)²⁷. La *imitatio*, como teoría y como práctica, pervivió durante tres siglos más, hasta que las teorías del Romanticismo condujeron a la exaltación de nuevos valores. La doctrina imitativa, durante este largo período, presidió el quehacer artístico de los grandes autores y construyó los fundamentos en los que se basaron las prácticas artísticas. La imitación fue una técnica literaria que constituía un método pedagógico y contenía, a su vez, implicaciones relacionadas con la teoría del estilo.

²⁷ Véase, PINEDA, Victoria, *La imitación como arte literario en el siglo XVI español*, Sevilla, Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1994.

El acatamiento de la tradición retórica dio unidad a la visión de la literatura durante un vasto período histórico. Más allá de la evidente discordancia entre teoría y práctica literaria en la época barroca, el modelo de la poética clásica continúa inalterable a comienzos del siglo XVIII. Del Renacimiento hasta el Neoclasicismo, ningún autor se sentía inferior por emplear, adaptar o modificar temas e imágenes reiterados desde la literatura grecolatina. Antes bien, los humanistas imitaron a estos autores con un culto apasionado que transmitieron a los autores del Clasicismo. El Clasicismo se define a lo largo del siglo XVI en Italia, adquiere importancia y cohesión en la literatura francesa del XVII, hasta que sus principios llegan a dominar las literaturas del siglo XVIII durante la época neoclásica. La doctrina clásica, como es bien sabido, recoge muchos elementos estéticos de la última corriente humanista.

Uno de los principios básicos de la conciencia clasicista es el predominio de la razón. Los escritores del clasicismo y neoclasicismo consideran que el dominio de la razón es inmutable, y esta universalidad guió los valores estéticos de los autores griegos y latinos. Por lo tanto, su imitación está legitimada. Sirvan de muestra unas palabras de Luzán en las que argumenta por qué sigue las reglas y opiniones de hace dos mil años: “*todo lo que se fundamenta en razón es tan antiguo como la razón misma, y, siendo ésta hija del discurso humano, vendrá a ser con poca distancia su coetánea*”²⁸.

No obstante, durante el período neoclásico se va produciendo un progresivo desplazamiento hacia la nueva sensibilidad que se estaba gestando sobre todo en Alemania: el Romanticismo. La imitación, señalada por Aristóteles como principio de creación, se va modificando y deja de ser identificada únicamente con la naturaleza y creación; va abriendo paso, progresivamente, a la imaginación.

Ignacio de Luzán es el autor teórico más relevante del Neoclasicismo español. En su *Poética* (1737), acude a las fuentes clásicas y se sitúa dentro de la tradición que procede de Aristóteles. Como buen continuador de los teóricos clásicos, no puede dejar de dedicar varios capítulos de su estudio a la imitación (libro primero, capítulos VI- XI). Luzán recuerda que la doctrina clásica coloca la esencia de la poesía en la imitación de la naturaleza. Tanto él como otros autores consideran que la naturaleza está caracterizada por un idealismo radical; la poesía debe imitar, pues, una naturaleza armónica despojada de rasgos deformes y groseros. Sólo en el caso de las acciones humanas, la imitación ha de tender a mejorarlas y a perfeccionarlas, respondiendo al precepto horaciano de que los fines de la poesía son la utilidad y el deleite.

La imitación de la naturaleza no se restringe sólo a la materia, sino que abarca a todos los sentidos, los materiales y los espirituales. Luzán retoma la división que formulara el carmelita italiano Monsignani entre imitación *icástica* (la que tiene por objeto todas las acciones y cosas que existen “*por naturaleza o por arte, por historia o por invención de otros*”) e imitación *fantástica* (que comprende todo lo que tiene nuevo ser en la fantasía del poeta). No se inclina por ninguna en particular, sino que considera a ambas necesarias.

²⁸ LUZÁN, Ignacio de, *La poética o reglas de la poesía*, Barcelona, Selecciones Bibliográficas, 1956, vol. 1, pp. 26, 67. No está de más resaltar la coincidencia de esta defensa de la razón con la manifestada por BOILEAU: “*Aimez donc la raison: que toujours vos écrits/ Empruntent d’elle seule et leur lustre et leur prix*”, *Art Poétique*, 1674, Chant I, vv. 37-38.

Luzán relaciona de nuevo la imitación poética con la pintura: “*así la mayor excelencia y primor de los poetas (dice el citado Monsignani) consiste en representar también sus conceptos con tal invención y evidencia, que el entendimiento pueda no sólo leerlos, pero aun verlos*”. Establece dos modos de imitación a seguir: una que parte de la invención y se ocupa de las acciones humanas; y otra, de la *enargía* que imita las cosas hechas por la naturaleza o por el arte. Es este segundo tipo el que supone un pequeño paso adelante, ya que Luzán le imprime un carácter más animado y vital: “*De suerte que si la invención cría de nuevo una acción tan verosímil que parezca verdadera y no fingida, la enargía infunde en las cosas tal movimiento y espíritu, que parezcan no sólo verdaderas, sino vivas*”²⁹.

La filosofía de la Ilustración, paulatinamente, va abriendo paso a una nueva sensibilidad y a una manera nueva de interpretar el arte que se configura más por evolución que por revolución. Tanto en España como en el resto de Europa, se comenzó a gestar en la segunda mitad del siglo XVIII una nueva mentalidad que facilita el tránsito hacia el Romanticismo. Russell P. Sebold trata de demostrar que en ciertos poemas españoles escritos entre 1768 y 1773 se advierte una relación del hombre y del universo, que es precisamente la misma que la que se da en las obras románticas posteriores³⁰. Según el crítico, la mayoría de escritores hispanos de la segunda mitad del siglo XVIII conocían y poseían las obras de poetas como Thomson y Saint-Lambert, así como los escritos de Locke, Condillac, Buffon y otros filósofos y naturalistas modernos. Con este fundamento, Sebold adelanta la fecha de aparición de la poesía romántica en España hacia 1770. Propone incluso, en lugar de distinguir entre Prerromanticismo y Romanticismo en España, hablar de Romanticismo en las últimas décadas del siglo XVIII y de Romanticismo manierista consciente en el siglo XIX.

La doctrina clásica de la imitación comenzó a ser revisada y, en algunos de sus parámetros, puesta en entredicho. La premisa aristotélica de imitación de la naturaleza había sido contaminada por las reglas llamadas del buen gusto, de modo que no permitía la mezcla de lo trágico y lo cómico, de lo feo y lo hermoso, de lo sublime y lo bajo... La imitación de la naturaleza se identificaba, como hemos visto, con la imitación de modelos, lo cual pudo comenzar a funcionar como un lastre en detrimento de la creatividad. Poco a poco, se comienza a prestar importancia a nociones tales como la originalidad y la autenticidad de la obra de arte, a las que la estética cultural europea había relegado a un segundo lugar³¹. Surgen algunas objeciones a la teoría imitativa clásica y algunas voces explicitan el contraste existente entre la calidad de algunas obras literarias y el culto a la Antigüedad.

²⁹ LUZÁN, Ignacio de, *La Poética, op cit.*, p. 63. En relación con el concepto de enargía, pudiera estar relacionado con el término griego “enargeia” (ἐνάργεια), que significa claridad, evidencia. La *enargeia* encierra una dimensión epistemológica, a caballo entre lo verbal y lo psicológico. Dos figuras literarias le son inherentes: la écfrasis y la hipotiposis, sobre todo esta última, ya que pretende transmitir viveza a una descripción por medio de la palabra. Al respecto, véase COTS VICENTE, Montserrat, “Figuras de la evidencia en *La Franciade*”, en LAFARGA, Francisco, y SEGARRA, Marta (editores), *Homenatge a Caridad Martínez*, 2001.

³⁰ SEBOLD, Russell P., “Ilustración y Romanticismo español”, en *Trayectoria del Romanticismo español*, Barcelona, Crítica, 1983, pp. 75-108.

³¹ Lo demuestra MORTIER, Roland, *L'Originalité: Une nouvelle catégorie au Siècle des Lumières*, Ginebra, Droz, 1982.

Estos supuestos se convierten en el punto de partida de la famosa “*Querelle des Anciens et des Modernes*”. Debate intelectual que enfrentó a quienes, encabezados por Boileau, (*Réflexions sur Longin*), como Racine, La Fontaine y La Bruyère enarbolaban la defensa de los antiguos y opinaban que era casi imposible mejorar a los clásicos. Y, por tanto, que la tarea de un escritor es imitar a sus precursores de la mejor manera posible, con aquellos que creían en la posibilidad de progreso artístico y rechazaban el culto ciego a los antecesores como Perrault (*Parallèles des Anciens et des Modernes*), Fontenelle y la revista *Mercure galant*, primer magazine literario publicado en Francia bajo la iniciativa privada a partir de 1672.

Ya los teólogos medievales utilizaron la oposición entre “*antiqui*” y “*moderni*”. La *Querelle*, que alcanza su paroxismo a finales del siglo XVII y principios del XVIII en Francia, comienza ya con Petrarca en el Renacimiento³². Los promotores del retorno a las antiguas fuentes calificaban peyorativamente de “moderna” toda la ciencia de las facultades de derecho o teología de su época. Esta controversia sigue presente en Italia y Francia hasta que eclosiona hacia 1670 con la publicación de la obra *Traité pour juger des poèmes grecs, latins et français* de Desmarets de Saint-Sorlin, donde se hace una encendida defensa de la superioridad del ideario cristiano sobre el pagano. Aun así, es la lectura ante la Academia francesa, reunida para festejar la curación de Luis XIV tras una operación, del poema de Charles Perrault “Le Siècle de Louis le Grand”, allá por enero de 1687, el punto que se considera el verdadero pistoletazo de salida de la *Querelle*.

El poema didáctico de Perrault propone una verdadera teoría de progreso. Sin menospreciar a los antiguos, realza la preeminencia de sus herederos que dedican todos sus esfuerzos a aumentar y perfeccionar la herencia que han recibido de siglos anteriores. Defiende que el genio humano es igualmente fecundo en todos los siglos; sólo las circunstancias más o menos favorables propician la aparición de épocas más o menos fecundas.

“*La belle Antiquité fut toujours vénérable,
Mais je ne crus jamais qu’elle fût adorable.
Je vois les Anciens sans ployer les genoux,
Ils sont grands, il est vrai, mais hommes comme nous*”³³.

La *Querelle* traspasa fronteras y llega a Inglaterra hacia 1672. En ella participarán autores como William Temple o Jonathan Swift. El debate se pregunta por la posibilidad de progreso en las artes y se interroga sobre la utilización de los textos legados por la tradición literaria. Autores como el mismo Perrault o Fontenelle en Francia y Shaftesbury, Alexander Gerard o William Duff en Inglaterra empiezan a ensalzar valores tales como la autenticidad o la originalidad de la obra de arte. Pero no es hasta el siglo XVIII, cuando la teoría del genio defiende que éste constituye una parte singular de cada individuo y que la expresión literaria ha de procurar la expresión de ese

³² Marc FUMAROLI realiza un minucioso repaso histórico de la *Querelle* titulado “Les abeilles et les araignées”, que aparece junto a una selección de textos sobre este tema en *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Gallimard, 2001, pp. 7-218.

³³ *La Querelle des Anciens et des Modernes*, op. cit., p. 257.

genio. Fue muy destacable, en esta línea, la aportación de Edward Young, quien en 1759 escribe un panfleto contra la imitación bajo el título *Conjectures on original Composition*³⁴.

La principal novedad de Young se encuentra en la vehemencia y la eficacia de su expresión. El pastor inglés ensalza la misión ética y moral de la literatura y postula que este arte aspira no a la vanagloria personal de un autor, sino a ser un servicio a la humanidad. Young argumenta, de una manera apasionada, su oposición a la imitación de los clásicos por tres motivos fundamentales. El primero, porque considera que la práctica imitativa favorece las artes mecánicas en detrimento de las artes liberales. El segundo, porque cree que la imitación se enfrenta a la naturaleza; imitar supondría ser inauténtico, falso e incluso mentiroso, de ahí la imagen más citada y retenida de sus *Conjectures*, la que relaciona la imitación con un simio intrigante que de un plumazo separa las distinciones naturales y anula cualquier atisbo de individualidad. La tercera objeción de Young es una tapadera que sirve para disimular la falta de invención, de plenitud o incluso de riqueza interior de algunos autores.

Ante esto, Young propone dos reglas de oro para el artista desde la ética (*two golden rules from ethics*): conocerse y respetarse a uno mismo, para así poder valorar las pobres aportaciones personales sin dejarse deslumbrar por las importantes de los otros. Ser original será tender hacia los mismos objetivos de los clásicos, pero por otros caminos: “*Let us build our compositions with the spirit, and in the taste, of the ancients; but not with their materials*”³⁵, porque evidentemente se reconoce la valía de los grandes maestros, que son el punto de partida necesario para todo gran artista. Por ello, se recomienda vivamente emular el espíritu (aunque no su plasmación material) de las grandes figuras literarias, sin que ello impida que el deseo de originalidad guíe la labor artística del escritor de esta etapa.

La resonancia de las ideas de Young fue, en un principio, reducida en Inglaterra y Francia. En Alemania, en cambio, donde el Clasicismo no estuvo plenamente integrado y la huella del Barroco había sido importante, tuvo un rápido impacto. A estos postulados ideológicos, se unieron algunos factores económicos y sociales que propiciaron la gestación de la revolución estética que formularía los principios fundamentales del movimiento romántico. Entre sus protagonistas, Herder es quien intenta por primera vez la sistematización de este nuevo movimiento. Por medio de la idea de la originalidad, procura reformar la literatura nacional y devolverla a sus fuentes populares, lejos de influencias extranjeras. Importantísima fue también la aportación filosófica de Hegel, para quien la originalidad es, más que un aparte o un desvío de la norma, una llamada a la coherencia interna y a la homogeneidad. No en vano, otro de los valores que resurgen durante este período en la literatura es la autenticidad.

La tradición clásica no excluía la autenticidad, antes bien, la elevaba a lugar común de la retórica. Horacio apuntaba que para transmitir un sentimiento en el receptor es necesario haberlo sentido antes: “*...Si vis me flere, dolendum est/ Primum ipsi tibi*”

³⁴ Sobre la aportación de Young y las nuevas ideas estéticas que empiezan a surgir en la Ilustración sigo el estudio que realiza en torno a *Conjectures*, MORTIER, Roland, *L'Originalité*, op.cit. pp. 13-139.

³⁵ Tomo esta cita y la anterior de Young, directamente de aquéllas que aparecen en MORTIER, R., op. cit., pp. 79 y 83.

(*Ars Poetica*, vv. 102-103); también Quintiliano recoge esta idea en su *Institutio Oratoria*. Lo que sí es cierto es que esta tradición confinaba la autenticidad al lirismo. La novedad del siglo XVIII es que manifiesta abiertamente su preferencia por la expresión directa, inmediata, sincera y fiel al sentimiento y las ideas.

La primacía de las reglas objetivas del arte va dando paso a la sensibilidad y la imaginación. Poco a poco, la literatura se convierte en una actividad que presupone la soberanía intelectual del escritor y éste se esmera en la búsqueda de un andamiaje nuevo, un nuevo material, en la construcción de la obra de arte. Durante siglos, la estética había en cierto modo predicado el ocultamiento del artista tras su obra. El arte identificaba, más que al sujeto consigo mismo, al sujeto con su cultura, con lo “otro”. La subjetividad aparecía más como una merma de la calidad artística de la obra que como un valor añadido. La figura del escritor, paulatinamente, va desvinculándose de la corte y comienza a pensar en una masa lectora cada vez más amplia. Este cambio de actitud provoca que, a finales del siglo XVIII, aparezcan los primeros síntomas de individualidad romántica.

No es casualidad, por tanto, que la originalidad en esta época pase de ser, además de una categoría estética, también una categoría jurídica. En nuestro país, la Real Orden de 22 de marzo de 1763 es la primera norma que reconoce el derecho del autor y elimina el privilegio del que habían gozado los impresores desde tiempos de los Reyes Católicos. Durante este largo período los impresores tenían licencia para imprimir y privilegio (derechos) de impresión, tasaban cada libro que imprimían y ningún otro impresor podía imprimirlo sin tener su consentimiento³⁶.

Siglo y medio antes ya Cervantes denunciaba esta situación en el capítulo LXII de la segunda parte de *El Quijote*, durante la visita del personaje cervantino a una imprenta barcelonesa. Allí don Quijote se encuentra con un autor que imprime por cuenta propia su obra y reclama la compensación económica que merece como creador de la misma:

“(...) Pero dígame vuesa merced: este libro ¿imprímese por su cuenta o tiene ya vendido el privilegio a algún librero?

- Por mi cuenta lo imprimo –respondió el autor- y pienso ganar mil ducados, por lo menos, con esta primera impresión, que ha de ser de dos mil cuerpos, y se han de despachar a seis reales cada uno, en daca las pajas.

- ¡Bien está vuesa merced en la cuenta! –respondió don Quijote- Bien parece que no sabe las entradas y salidas de los impresores, y las correspondencias que hay de unos a otros. Yo le prometo que cuando se vea cargado de dos mil cuerpos de libros vea tan molido su cuerpo, que se espante, y más si el libro es un poco avieso y nada picante.

- Pues ¿qué?-dijo el autor-. ¿Quiere vuesa merced que se lo dé a un librero, que me dé por el privilegio tres maravedís, y aun piensa que me hace merced en dármelos? Yo no imprimo mis libros para alcanzar fama en el mundo, que ya en él soy conocido por mis obras; provecho quiero; que sin él no vale la pena un cuatrín la buena fama.

³⁶ Al respecto, BAYLOS CORROZA, Hermenegildo, *Tratado de Derecho Industrial, Propiedad Industrial, Propiedad Intelectual, Derecho de la Competencia Económica, Disciplina de la Competencia Desleal*, Madrid, Civitas, 1993, pp. 161-163 y pp. 523-525.

- *Dios le dé a vuesa merced buena manderecha- respondió don Quijote*³⁷.

La importancia de la originalidad llega al extremo de adquirir carta de naturaleza legal. A este respecto, no está de más recordar el significativo dato de que en Derecho español la noción legal de la *obra*, como objeto de la propiedad intelectual, se fundamenta precisamente sobre la idea de la *originalidad*. Y ello ha sido así desde la Ley de 10 de junio de 1847, de la propiedad literaria³⁸, cuyo artículo 1º afirmaba: “*Se entiende por propiedad literaria para los efectos de esta ley el derecho exclusivo que compete á los autores de escritos originales para reproducirlos o autorizar su reproducción por medio de copias manuscritas, impresas, litografiadas o por cualquiera otro semejante*”. Y esta exigencia de originalidad permanece en la vigente Ley de Propiedad Intelectual³⁹, cuyo artículo 10.1 establece: “*Son objeto de propiedad intelectual todas las creaciones originales literarias, artísticas o científicas expresadas por cualquier medio o soporte, tangible o intangible, actualmente conocido o que se invente en el futuro ...*”.

La protección jurídica de la obra por el derecho de autor descansa, pues, sobre el requisito de la originalidad. Este criterio de la legislación española se sigue también en el derecho anglosajón: así, en el Reino Unido la sección 1 (1) (a) de la *Copyright, Designs and Patents Act 1988* se refiere a las “*obras originales literarias, dramáticas, musicales o artísticas*”⁴⁰, y el § 102 (a) del título 17 del *United States Code* acuña la expresión “*obras originales de autoría*”⁴¹.

Y en ello se diferencia de otros ordenamientos de nuestro entorno, que toman distintos referentes conceptuales. Por citar tres ejemplos: en el derecho alemán el concepto de “obra” se reserva para las “*creaciones personales del espíritu*” [§ 2 (2) del *Urheberrechtsgesetz*⁴²]; en Francia se alude a las “*obras del espíritu*” (artículo L112-1

³⁷ CERVANTES Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, parte II, cap. LXII, edición dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2005, pp. 1249-1250.

³⁸ Ley de 10 de junio de 1847, *declarando el derecho de propiedad á los autores y á los traductores de obras literarias, y estableciendo las reglas oportunas para su protección*.

³⁹ Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia (BOE núm. 97, de 22 de abril de 1996).

⁴⁰ *Copyright, Designs and Patents Act 1988 (chapter 48)* de 15 de noviembre de 1988. Su sección 1 (1) (a) establece: “*Copyright is a property right which subsists in accordance with this Part in the following descriptions of work – (a) original literary, dramatic, musical or artistic works*”. Su texto se puede consultar en <http://www.opsi.gov.uk/acts/acts1988>.

⁴¹ En los Estados Unidos de América la regulación del derecho de propiedad intelectual se contiene en el título 17 del *United States Code*, en el que se incluye la *Copyright Act* de 19 de octubre de 1976 (Pub. L. No. 94-553, 90 Stat. 2541). El § 102 (a) del título 17 del *United States Code* establece: “*Copyright protection subsists, in accordance with this title, in original works of authorship fixed in any tangible medium of expression, now known or later developed, from which they can be perceived, reproduced, or otherwise communicated, either directly or with the aid of a machine or device*”. Se puede acceder a su texto en <http://www.copyright.gov/title17/>.

⁴² El § 2 (2) del *Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz)* de 9 de septiembre de 1965 (*Bundesgesetzblatt 1 S. 1273*) establece: “*Werke im Sinne dieses Gesetzes sind nur persönliche geistige Schöpfungen*”.

del *Code de la propriété intellectuelle*⁴³); y la legislación italiana acude a la noción de “*obras del ingenio de carácter creativo*” (artículo 1.I de la *Legge sul diritto d'autore*⁴⁴).

Pero volvamos a finales del siglo XVIII. En torno a 1770, se desarrolla en Alemania el famoso movimiento anticlasicista *Sturm und Drang*, propiciado por el nuevo clima de opinión que fue creándose merced al sentimentalismo francés y al primitivismo inglés. El Romanticismo, que se inicia en toda Europa a principios del siglo XIX, defiende la concepción no utilitarista del arte y proclama que es la obra de creación la que provoca el goce artístico.

Durante mucho tiempo se ha pensado que la oposición a la estética clasicista y la trasgresión de las normas y reglas generales e intemporales eran principios fundamentales de estas nuevas maneras de hacer arte; que el Romanticismo se levantaba en rebeldía contra las reglas e imposiciones del Clasicismo; pero hoy se acepta que el movimiento romántico no se gestó en contra de la tradición, sino que tendió a buscar una poética abierta a todas las transformaciones imaginables, animado por un supuesto de libertad formal y expresiva totalmente inédito en la tradición occidental. Su propósito no era enfrentarse frontalmente con la tradición clásica, sino multiplicarla. De este modo, las influencias greco-latinas son sustituidas por nuevos patrones; entre ellos destaca, la literatura medieval o la estética barroca, en general, y Shakespeare, en particular. Los artistas románticos amplían sus expectativas y admiten cualquier forma de expresión literaria, procedente de cualquier período artístico, desde las formas folklóricas hasta las más elevadas o cultas.

Victor Hugo proclama el principio de libertad del arte en su *Préface de Cromwell*: «*On a répété néanmoins, et quelque temps encore sans doute on ira répétant: - Suivez les règles! Imitiez les modèles! Ce sont les règles qui ont formé les modèles! (...). Et voyons: qui imiter? - Les anciens? Nous venons de prouver que leur théâtre n'a aucune coïncidence avec le nôtre. (...)- Les modernes? Ah! Imiter des imitations! Grâce! (...). Mettons le marteau dans les théories, les poétiques et les systèmes. Jetons bas ce vieux plâtre qui masque la façade de l'art! Il n'y a ni règles ni modèles, ou plutôt il n'y a d'autres règles que les lois générales de la nature qui planent sur l'art tout entier*»⁴⁵.

La imitación cede terreno a la imaginación (*Einbildungskraft*) y la fantasía (*Phantasie*), ambas constituyentes esenciales de la teoría romántica. Jordi Llovet, en su *Teoría literaria y literatura comparada*, considera que uno de los elementos que permiten una definición del movimiento romántico es su aceptación de la teoría clásica de la mimesis: “*pero bajo un sesgo completamente original, como si lo mimético no consistiera en un*

⁴³ El artículo L112-1 del *Code de la propriété intellectuelle* (en la versión consolidada de 6 de agosto de 2008) procede de la Ley 92-597, de 1 de julio de 1992, y establece: “*Les dispositions du présent code protègent les droits des auteurs sur toutes les oeuvres de l'esprit, quels qu'en soient le genre, la forme d'expression, le mérite ou la destination*”. Su texto se puede consultar en <http://www.legifrance.gouv.fr>.

⁴⁴ El artículo 1.I de la *Legge sulla protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio*, de 22 de abril de 1941, n. 633 (*Gazzetta Ufficiale* de 16 de julio de 1941, n. 166) establece: “*Sono protette ai sensi di questa legge le opere dell'ingegno di carattere creativo che appartengono alla letteratura, alla musica, alle arti figurative, alla architettura, al teatro ed alla cinematografia, qualunque ne sia il modo o la forma di espressione*”.

⁴⁵ HUGO, Victor, *Préface de Cromwell*, París, Classiques Larousse, 1972, pp. 75-77.

gesto pasivo (imitación de un modelo de la realidad o de la naturaleza, como solía exigir toda estética clásica), sino en un gesto activísimo por el que toma cuerpo literario una serie interminable de reflejos especulares, hasta la distorsión misma de lo real, por la vía de la imaginación y de esta fantasía que será moneda común en muchas de las producciones en verso y en prosa de la escuela romántica”⁴⁶.

Si en los siglos anteriores la imitación era, a la vez, un homenaje a la grandeza del modelo y una exaltación del talento del imitador, en el XIX y el XX la literatura busca su inspiración en el yo o en la naturaleza tanto como en la literatura anterior.

De las nuevas ideas románticas se derivan las actitudes y teorías en que se ha movido lo literario hasta nuestros días. El centro de interés de la literatura romántica ya no es la reflexión clasicista sobre cuestiones relativas al texto y su estructura, sino la preocupación sobre aquellos mecanismos psicológicos, fantásticos y sentimentales implicados en el proceso de creación y recepción de los textos. La consecuencia lógica de la nueva concepción ética de la creación, como búsqueda formal de la emotividad, orienta la tarea de la crítica a situar las claves de la obra literaria en la biografía del autor, como si la obra tan sólo hubiera de dar cuenta de la sinceridad del contenido, en descrédito de otros factores como la retórica, los tópicos, etc.

2. La crítica positivista: concepto de fuente e influencia

A la estética romántica sucede en el siglo XIX la estética realista. Una de las claves de disenso entre ambas estribará en la diferente relación que observan entre obra y realidad. El Romanticismo había negado la posibilidad de aceptar que esta relación se produjese de modo objetivo (imitación de la naturaleza), o por vía de la tradición (imitación de modelos literarios). El Realismo llega cuando ya no pueden aceptarse estos preceptos pulverizados por el romanticismo, pero a su vez, se desconfía de la imaginación desbordada y la creación fantasiosa, desconectada de lo real, de los románticos. El Realismo rechaza lo alegórico y lo abstracto, huye de toda estilización así como de lo decorativo. Aspira a configurarse como un método de representación objetiva de la realidad.

En consecuencia, en la segunda mitad del siglo XIX aparece un nuevo método de estudio relacionado con el florecimiento de la ciencia positivista y genetista. Se trata de la denominada *crítica de fuentes e influencias*. La crítica literaria intenta aplicar la metodología de las ciencias exactas, sobre todo de la biología, en su misión de explicar cómo se produce o cambia la literatura.

La teoría de las influencias desvela cómo los autores se enfrentan a sus modelos, consciente o inconscientemente, bien para copiarlos, bien para “subvertirlos”. Algunos autores se han ocupado de estudiar el parentesco entre *imitación* e *influencia*. Uno de ellos, el comparatista alemán Ulrich Weisstein, opina que imitación podría entenderse

⁴⁶ Sigo en este apartado la concepción del movimiento romántico como transformacional, progresivo e, incluso, mimético de LLOVET J., CARNER R., CATELLI N., MARTÍ MONTERDE A., VIÑAS PIQUER D., *Teoría literaria y literatura comparada*, Barcelona, Ariel, 2005, pp. 131-141. El fragmento citado corresponde a la p. 134.

como una *influencia consciente*, mientras que la influencia como una *imitación inconsciente*⁴⁷. Esta “influencia consciente” se daría en el caso de las escuelas o grupos, en las que normalmente existe una relación de continuidad muy clara entre el maestro y sus seguidores. En cambio, la influencia se produce sin que ni el emisor se dé cuenta de que está siendo influido, ni tampoco el receptor, que imita inconscientemente, se percate de su dependencia.

Weisstein, en todo caso, considera que -al hablar de influencia- se plantea algo más que una sencilla relación de causa a efecto, ya que más factores entran en juego. Esto se produce especialmente en el terreno de la literatura comparada, en la que emisor y receptor no tienen siempre un contacto directo, sino que pueden necesitar intermediarios (traductores, críticos, investigadores...).

El estudio de las influencias se esfuerza en reconstituir la génesis de una obra con la pretensión de demostrar aquello que tiene de singular el texto, debido a su contexto social e histórico⁴⁸. Intenta perfilar la genealogía de la obra, desvelar las diferentes marcas que han dejado en el autor sus lecturas, sus reminiscencias e incluso sus olvidos. Revelar las fuentes de un texto es situarlo dentro de la tradición, a menudo con la intención de mostrar cuál es la originalidad del autor. Es el aspecto más práctico de la imitación el que se refleja ampliamente en esta tradición filológica.

Amado Alonso critica que en muchas ocasiones el estudio de fuentes ha sido cultivado con “*criterio fiscal y de policía*”⁴⁹. Con demasiada frecuencia el descubrimiento de la fuente en la que había “bebido” una obra hermosa era recibida como un factor en demérito de la percepción de su valía, rebajaba algunos puntos en la calificación final; mientras que, por el contrario, se consideraba positivo constatar que el texto arrancaba de un suceso real, detalle que le añadía estimación. Para el estudioso, especialmente en las grandes obras, el reconocimiento de las fuentes poéticas puede servir para reconocer “*en un vislumbre el momento lleno de la creación poética*”. Al descubrir una fuente el estudioso, en su caso desde la perspectiva estilística, se pregunta, qué ha hecho el autor con ella, cómo surge de todas sus procedencias un producto heterogéneo. A modo de ejemplo, analiza la relación entre el poema “Lo Fatal” de Rubén Darío y la que él considera su fuente, una cuarteta escrita por Miguel Ángel como réplica a una composición que su contemporáneo, Giovanni Strozzi, escribió inspirada en sus esculturas de las tumbas de los Medici. El estudio de las fuentes nos señala que algo de lo que el autor ha leído le ha impactado profundamente. Rubén tomó del poemilla irónico de Miguel Ángel el parentesco de los opuestos, pero supo transformarlo e infundirle su propio aliento poético. Es una muestra de que con la búsqueda de fuentes no se ocupa sólo de averiguar de dónde el autor tomó un argumento o un efecto determinado, sino de señalar a qué factores el escritor es sensible y, de este modo, enfatizar su originalidad en el personalísimo modo que el escritor es capaz de devolver o transformar esas influencias.

⁴⁷ WEISSTEIN, Ulrich, *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Planeta, 1975, cap. III, pp. 157-177.

⁴⁸ De este modo lo entiende PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, París, Dunod, 1996, pp. 32-35.

⁴⁹ ALONSO, Amado, “Estilística de las fuentes literarias”, en *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1955, pp. 381-397.

La crítica de fuentes e influencias se coloca en el eje paradigmático de los estudios lingüísticos, mientras que la crítica intertextual se ubicará en el plano combinatorio del sintagma. Los eruditos buscadores de influencias explican las relaciones literarias por medio de las llamadas *imágenes acuáticas* (fluir, fuente, emanación...). Este tratamiento crítico se acerca a las obras de manera individual e independiente. Así los puntos de contacto entre diferentes obras son definidos como procesos de derivación, de evolución, e incluso de causa-efecto. Por el contrario, la intertextualidad, como veremos más adelante, apelará a una memoria colectiva y anónima que da consistencia al texto.

La búsqueda de las fuentes, poniendo el acento en que algo pasaba de un escritor a otro, en que se creaba un vínculo directo o a veces difuso entre ambos, consigue identificar la obra particular de cada autor como un eslabón en la constante evolución de la historia literaria. De la tradición fluye una gran fuente a la que el creador se acerca, de una manera u otra, a calmar su sed. Este sustento básico va a permitirle desarrollar su propia obra de arte.

Los términos “fuente” e “influencia” no son, ni con mucho, sinónimos. Según el comparatista alemán Ulrich Weisstein, *“la fuente es el origen y la influencia es la meta final”*⁵⁰. En el ámbito de la investigación literaria el término “fuente” se ha empleado para hacer referencia a los modelos temáticos, tengan o no índole literaria.

Las influencias se mantuvieron como herramienta de crítica hasta la primera mitad del siglo XX; poco después comenzaron a merecer todo tipo de críticas. Así en *Teoría literaria*, libro capital en los estudios teóricos de la literatura, René Wellek y Austin Warren reclaman un método global para el establecimiento de relaciones entre obras. Según estos autores, un error habitual de los estudiosos es la tendencia a establecer similitudes puntuales entre autores y obras, obviando así la perspectiva de un análisis total. Las relaciones entre dos o más obras han de afrontarse desde la comparación de dos “todos” que no han de descomponerse, si no es para su estudio previo.

*“La busca y captura de paralelismos han quedado muy desacreditadas recientemente. Sobre todo cuando las intenta un estudioso inexperto, corren peligros evidentes. Antes que nada los paralelos han de ser paralelos verdaderos, no vagas semejanzas que se supone que, por simple multiplicación, se convierten en pruebas. La acumulación de cincuenta ceros sigue siendo igual a cero. Pero además, los paralelos han de ser exclusivos, es decir, debe haber certidumbre aceptable de que no pueden explicarse por una fuente común, certeza sólo asequible si el investigador tiene un amplio conocimiento de la literatura o si el paralelo constituye una estructura sumamente intrincada más que un motif o palabra aislados”*⁵¹.

Fue precisamente René Wellek quien capitaneó a un grupo de críticos que se enfrentaron a la vieja idea de influencia literaria en el segundo Congreso de la Asociación de Literatura Comparada, celebrado el año 1958. Entre ellos se encontraba ya Claudio Guillén, quien planteó en este marco sus puntos de vista acerca de la

⁵⁰ WEISSTEIN, Ulrich., *op. cit.*, p. 169.

⁵¹ WELLEK, R., WARREN, A., *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1981 (1ª edición, 1953), p. 310.

cuestión⁵². Guillén cree necesario situar las diferentes interpretaciones de la idea decimonónica de influencia en su campo de estudio concreto, dado que bajo esta terminología se entremezclan y confunden, por un lado, el concepto de tránsito (*transfer*), según él lleno de desventajas, y, por otro, el de refundición de formas y temas literarios de una obra en otra.

“Our assumption, on the contrary, is that genetic experience, whereas textual similarities pertain to the order of literature. Hence the conviction, shared by numerous scholars in recent years, that an influence need not assume the recognizable form of a parallelism, just as every parallelism does not proceed from and influence”⁵³.

3. Guillén: la incorporación de la idea de campos o sistemas estructurales

La influencia era entendida como la presencia en una obra B de elementos comparables y derivados de una obra A. El concepto más generalizador de *transferencia* corría el riesgo de ser confundido por el de mera similitud textual. Guillén asocia la teoría de las influencias al acto de creación artística. Sin duda, las influencias literarias atañen a un proceso de índole genético y biográfico, pero ha de añadirse a este procedimiento creativo el de traslación y reorganización del material literario. A la hora de establecer paralelismos entre textos, ambos constituyentes textuales, tanto el genético como el organizativo, han de ser *tenidos* en cuenta. Sin olvidar, eso sí, que forman parte de disciplinas diferentes: el terreno de las similitudes textuales pertenece al orden de la literatura, y el de las incitaciones genéticas forma parte de la experiencia psíquica del escritor.

“It would define an influence as a recognizable and significant part of the genesis of a literary work of art. It would refer to poetry as entering the writer’s experience (so that every source is a source vécue), and would distinguish between genuinely genetics conditions an the presence in the finished poem of those conventions and techniques which belong to the writer’s equipment or to the possibilities of the medium handed down by way of tradition”⁵⁴.

A tenor de estas observaciones, el maestro de comparatistas llega a la conclusión de que la utilización del concepto de influencia, como instrumento de trabajo en el campo de los estudios literarios, haría incurrir en varios peligros: el de otorgar a las influencias un valor no estético, sino psicológico; el de confundir la vida con la literatura y el de sobreponer lo biográfico a lo textual. De este modo, la idea de influencia literaria no sirve de ayuda en el objetivo de alcanzar a dilucidar qué tipo de paralelismos son

⁵² Aparecidos en *Comparative Literature: Proceedings of the Second Congress of the International Comparative Association*, edición a cargo de WERNER, P. Friederich, Chapel Hill, N.C., 1959. Posteriormente recogido en “The Aesthetics of Literary Influence”, en GUILLÉN, Claudio, *Literature as System. Essays toward the theory of literary History*, Princeton University Press, 1971, pp. 17-53.

⁵³ GUILLÉN, Claudio, *Literature as System, op. cit.*, p. 34.

⁵⁴ *Ibidem.*, p. 30.

propios de las técnicas y convenciones literarias, antes que de contactos puntuales entre autores u obras.

De este último aspecto, el de las convenciones literarias, se ocupó el mismo Guillén en otro ensayo. El autor intentó superar la perspectiva individual y examinó la relación que las influencias pueden mantener con campos más amplios, como temas, géneros, técnicas⁵⁵.

En un intento de situar las influencias en campos o sistemas estructurales, Guillén se acercó al campo de la física, donde, hacia finales del siglo XX, se observó que ciertos incidentes electromagnéticos no podían describirse en términos de materia, sino que necesitaban ser reconocidos como una consecuencia de las condiciones estructurales de un campo. No pocos distinguidos lingüistas, así como psicólogos, adaptaron y acercaron sus planteamientos teóricos a estos procedimientos de la física. Así Guillén consideró que los estudios de influencia debían pasar de ser considerados estudios “genéticos” a serlo “atomistas”. De esta manera, los paralelismos entre obras serían estudiados no de modo aislado, sino en función de su pertenencia a un conjunto o campo estructural.

Existen relaciones que revelan un sistema común de convenciones, como el de un tema, un motivo, un argumento... Las tradiciones tienden a ser convenciones que connotan, pero no denotan, secuencias temporales. La diacronía cumple aquí un papel superficial. Convenciones y tradiciones son “campos” o “sistemas” en los que el principal factor unificante es la costumbre aceptada.

Si las tradiciones son extensas, las convenciones (genéticas o individuales) son intensas. Cuando las influencias se extienden y amalgaman, componen premisas comunes o usos; entonces se asimilan a lo que, a veces, denominamos convenciones. No basta con afirmar que Virgilio influyó en Dante; otros elementos sustentaron esa relación, y lo fundamental fue el funcionamiento de un “campo” total: la autoridad y la continuidad de una tradición. Las convenciones literarias no son sólo herramientas técnicas, sino campos más vastos o sistemas que derivan de influencias previas, singulares, genéticas.

Una constelación de convenciones determina el medio de expresión de una generación literaria. La tradición supone la competencia de los escritores con sus antepasados. Estas coordenadas colectivas no se dan sólo en la composición de la obra; empero, actúan también en la lectura. La obra nueva se aleja o se desvía de la norma y es, a la vez, un proceso de comunicación con la norma.

“Por eso se comprende bien que un poeta joven y ambicioso, deseoso de originalidad, se afane a veces por hallar una influencia, o se someta a ella. Pues así se sitúa en el terreno de lo singular y, por lo tanto, de lo anticonvencional. Aunque el origen de la influencia pueda parecer a otro familiar, o hasta anticuado, puede responder al deseo del joven poeta y servirle de estímulo, como si fuera su propio e íntimo descubrimiento. En ese momento, no puede coincidir

⁵⁵ GUILLÉN, Claudio, “A Note on Influences and Conventions”, en *Literature as System, op. cit.*, pp. 53-68. El autor publicaría más tarde este trabajo (convenientemente revisado) bajo el título “De influencias y convenciones”, en *Teorías de la historia literaria*, Madrid, Espasa Calpe, 1989, pp. 95-116.

*con una convención. El joven poeta lucha, a su manera, con la lógica de un medio de expresión y la coherencia de un tejido de convenciones”*⁵⁶.

Traigo a colación esta cita por su estrecha relación con *Teresa*. Un joven poeta, Rafael, busca en su afán de originalidad una influencia -la romántica-, que para muchos puede parecer anticuada y anticonvencional.

Las convenciones y tradiciones despliegan amplias perspectivas –campos o sistemas– más fácilmente que las influencias; y nos muestran las configuraciones que la literatura presenta desde un punto de vista sincrónico. Las influencias abren (por medio del estudio entre autor y autor, entre obra y obra) las puertas del taller del escritor y el proceso interminable de la creación literaria.

En resumen, la propuesta de Guillén es, en primera instancia, “*insistir en una distinción básica entre influencia como proceso biográfico, genético, vivido como algo que le sucede al escritor durante su fase de formación o incubación o creación de una obra literaria, y viene a unirse a experiencias no sólo literarias, y la presencia en el texto de la obra de reminiscencias, asociaciones, paralelismos o parecidos que pertenecen al vocabulario más amplio del autor y pueden o no revelar algo como un importante o significativo influjo de obras y escritores anteriores*”. Una vez alcanzado este objetivo, el autor pasó “*al intento de situar las influencias literarias en campos o sistemas estructurales que les den sentido*”⁵⁷.

Ulrich Weisstein, en su *Introducción a la literatura comparada*, se muestra muy crítico (a veces demasiado crítico) con la propuesta de Guillén. El comparatista alemán considera que Guillén, en su intento de alejarse de la aplicación positivista de la ley de la causalidad, reduce la influencia a una categoría psicológica, la cual no dejará ninguna huella en la obra sobre la que actúa. Weisstein acepta que el estudio de las influencias debe tomar en consideración a los autores, pero subraya que el acento principal debe recaer en la relación de las obras entre sí. El autor apunta que, en el terreno de las influencias, se ha de tener en cuenta que no hay sólo un escritor A que ha influido en el escritor B, sino que “*entre el autor A y su obra A1 existe el aspecto psicológico del proceso creador, entre la obra A1 y el autor B el aspecto psicológico del proceso de recepción y, finalmente, entre el autor B y su obra B1 el aspecto psicológico del proceso de creación –esta vez enriquecido por el proceso de recepción–*”⁵⁸.

El estudioso germano se opone a la interpretación del filólogo español. Weisstein entiende que para Guillén las influencias no son el resultado final, sino solamente un proceso que se ubica en el ámbito psicológico. Se refiere a aquello que Guillén denomina “*genetic incitation*” y que Weisstein no considera más que una actualización de la mera inspiración, ya que estas “*incitaciones*” obtienen su valor en un momento, en la fase del proceso creador. La inspiración es, efectivamente, una categoría psicológica en la que entran en juego múltiples factores, muchos de ellos de índole extraliteraria.

⁵⁶ GUILLÉN, Claudio, “De influencias y convenciones”, *op. cit.*, p. 106.

⁵⁷ *Ibidem*, pp. 116-117.

⁵⁸ WEISSTEIN Ulrich, *Introducción a la literatura comparada*, *op. cit.*, p. 170.

Tampoco es favorable Ulrich Weisstein a la remisión de las influencias al ámbito de la convención y la tradición literaria. Como sabemos, Guillén interpreta que el influjo de la convención actúa en el eje del estudio sincrónico; mientras que la presión de la tradición, se aplica al diacrónico. Objeta a ello Weisstein que esta orientación crítica no libera al estudioso de comprobar, en cada caso, si las influencias colectivas son o no suficientes para explicar las coincidencias de forma y contenido.

En resumen, la intención de solucionar el problema de las influencias con la ayuda de la inspiración y de la tradición-convención fracasa para el crítico germano por cuestiones metodológicas. Weisstein plantea que se ha de establecer una separación entre la influencia y la recepción. Desde ese punto de vista terminológico, define *influencia* como la relación entre dos obras literarias, y la *recepción* como una relación más compleja en la que intervienen el autor de la obra, los lectores y las circunstancias de la época. Concluye intentando llevar la cuestión de las influencias a un campo compartido de estudio:

“Solamente cuando exista equilibrio entre los rapports extérieurs y los rapports intérieurs y entre las influencias específicas y las convenciones generales será posible reconstruir la cadena A-AI – B-BI”⁵⁹.

Ya en 1924, uno de los formalistas rusos, Victor Zhirmunski había apuntado levemente una solución intermedia entre las posturas de ambos comparatistas⁶⁰. Señaló que el concepto de influencia puede seguir distintas direcciones críticas. La primera tendencia trata de analizar la impresión que ejerce la personalidad de un autor sobre otro; la segunda, se ocupa de observar la autoridad que el contenido ideológico del autor influyente ejerce sobre el influido; y por último, la única orientación de la que propiamente deberían ocuparse los estudios literarios es la actuación artística que la poesía del primer autor imprime sobre la del segundo. Es esta tercera dirección la que puede considerarse influencia literaria en el exacto sentido de la palabra.

Esta idea de influencia literaria, como transmisión de técnicas y motivos artísticos, apuntaba un nuevo camino en la investigación, la comparación de textos, en este momento todavía marcada por los análisis de particularidades. El planteamiento de la influencia literaria, no sólo desde la perspectiva histórica, sino también desde la artística, llevó al crítico a distinguir entre el concepto de *influencia* (entendido como la actuación amplia de la manera artística de un autor sobre otro) y el de *adopción* (que suponía el traslado de un motivo concreto).

4. Bloom: la reivindicación de la idea de influencia

La última interpretación que se debe tener en cuenta sobre el concepto de influencia es la de Harold Bloom quien, ya a finales del siglo XX, cuando parecía que la idea de

⁵⁹ WEISSTEIN, Ulrich, *op. cit.*, p. 177.

⁶⁰ ZHIRMUNSKI, Victor, “Byron y Pushkin: el concepto de influencia literaria”, en AA.VV., *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin*, Madrid, Fundamentos, 1992.

influencia estaba superada en favor de la de intertextualidad, reivindica su validez⁶¹. Considera que la relación agónica que entabla un poeta con sus precursores es un factor determinante en el proceso evolutivo de la literatura. Su teoría aborda esta evolución desde una perspectiva psicológica, incluso psicoanalítica. Freud y Nietzsche son las principales influencias en la teoría de las influencias que presenta este autor.

Bloom nos recuerda que el término influencia poética es relativamente reciente. Sin embargo, la palabra influencia venía utilizándose desde la época escolástica, con dos acepciones: la primera tenía el sentido de “fluir hacia dentro”, apelaba a una especie de emanación o fuerza proveniente de las estrellas, mientras que un sentido posterior venía a significar “tener poder sobre otra persona”. Ambas interpretaciones del vocablo conducen a un sentimiento que él denomina “the Anxiety of Influence”, y que a su parecer precedió por mucho tiempo a la idea de influencia literaria.

Angustia de las influencias es la inquietud, el desasosiego, verdadero complejo de Edipo, que el creador siente ante sus predecesores y le sirve de punto de partida a su creación poética.

El eje en torno al cual gira esta teoría es, por tanto, el análisis de cómo el poeta se enfrenta a esa desazón. La angustia, sin duda, es un estado no placentero pero, quizás por eso mismo, impele a la creación, abre expectativas y lleva al poeta a modificar sus modelos. Esa transformación tendrá mucho que ver con la lectura que el creador hace de sus precursores.

“The poet in every reader does not experience the same disjunction from what he reads that the critic in every reader necessarily feels. What gives pleasure to the critic in a reader, may give anxiety to the poet in him, an anxiety we have learned, as readers, to neglect, to our own loss and peril”⁶².

Bloom propone seis cocientes revisionistas o modos de afrontar esa angustia creativa, que lejos de afectar a la originalidad de un autor, le vuelven más original aunque no necesariamente mejor.

El primer modo revisionista es denominado *clinamen o mala interpretación poética*⁶³ (*poetic Misprision*). Se trata de la relación entre dos poetas fuertes, auténticos. Tras una fructífera lectura, el segundo autor tiende a seguir el modelo de su “Poetic Father” (padre poético) hasta llegar a un punto de inflexión que, muy a menudo, proviene de una interpretación errónea, y que se traduce en un acto de corrección creadora, en una revisión del patrón elegido. Para Bloom la verdadera historia de la poesía moderna sería la descripción pormenorizada de esos bruscos desvíos revisionistas.

Un tipo de eslabón diferente y más sutil de cociente revisionista sería llamado *tesera o completamiento y antítesis* (*Completion and Antithesis*). En él el poeta posterior aporta lo que su imaginación le dice que completaría al poema precursor cuya obra, de otra

⁶¹ BLOOM, Harold, *The Anxiety of Influence*, New York, Oxford University Press, 1973, p. 25.

⁶² *Ibidem*, p. 35.

⁶³ Sigo la traducción de estos términos que realiza RIVERA, Francisco, *La angustia de las influencias*, Monte Ávila Editores, 1991.

manera, estaría truncada. Intenta inventar el fragmento (*tesera*), que permitirá considerar la obra del precursor como un nuevo conjunto.

Como en el caso del clinamen, la revisión poética parte de una lectura errónea, pero esta vez el cambio se realiza conscientemente en un afán de negar, de contradecir o incluso de mejorar el modelo.

Más fuertemente rupturista es el tercer modo de relación de un autor con su padre poético, la *kenosis* o *repetición y discontinuidad* (*Repetition and Discontinuity*). En ella un poeta fuerte siente la sensación de vaciamiento, de deshacimiento y aislamiento de su imaginación, se desentiende de todo lo anterior para emprender un camino nuevo.

La *demonización* o *lo contra-sublime* (*The Counter-Sublime*) es un poder que divide al creador. Volviéndose contra lo sublime de su antecesor, el poeta sugiere la debilidad de éste e intenta sobrepasarlo.

La *ascesis* o *purgación y solipsismo* (*Purgation and Solipsism*), por su parte, alude a una voluntad poética fuertemente desarrollada. En este caso el poeta emprende el proceso de superación de la herencia imaginativa que tiene en común con sus maestros. Este vaciamiento se consigue por medio de la lectura y la escritura, que se convierte en un factor de aprendizaje, pero –simultáneamente– de desprendimiento. Esta evolución purgativa va a llevar a la exaltación de las individualidades de cada poema, a la exaltación del yo o solipsismo.

El último modo de revisión sería el *apofrades* o *retorno de los muertos* (*The Return of the Dead*), donde el poeta nuevo se esfuerza por crear una obra que parecerá punto de origen más que consecuencia de la obra que le antecede.

La teoría de Bloom, no está exenta de algunas críticas. Según Laurent Jenny, «*mélange bizarrement critique formelle et critique des sources. De fait elle ne voit dans l'histoire littéraire qu'une suite de conflits de générations soucieuses de s'affirmer dans leur originalité*»⁶⁴. Sea de ésta o de otra manera, parece cierto que su teoría sigue buscando la explicación de las leyes de la evolución de la literatura en las condiciones sociológicas y, sobre todo psicológicas, que envuelven al poema dejando al margen cualquier otro tipo de consideraciones.

La crítica filológica de las influencias, como determinantes simples que pueden explicar la obra influida, no da respuesta a la gran variedad de casos de contacto entre textos de los que la historia literaria ofrece múltiples ejemplos. Por ello ya muy avanzado el siglo XX surgirá la *teoría intertextual*, más ambiciosa aunque de más difícil difusión. La crítica no excesivamente especializada se resiste a menudo a dejar de utilizar los conceptos de fuente e influencia que, en la actualidad, se consideran ya superados⁶⁵.

⁶⁴ JENNY, Laurent, «La stratégie de la forme», en *Poétique*, nº 27, 1976, pp. 257-281 (en concreto, p. 259).

⁶⁵ Claro ejemplo de ello es el estudio de LIMAT LETELLIER N., MIGUET OLLAGNIER M., *L'intertextualité*, París, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, 1998, que recoge análisis sobre textos y contextos de escritura realizados siguiendo la estela de la intertextualidad, entre los cuales, curiosamente, encontramos dos artículos de MONTCLAIR, Florent, titulados: «*L'influence des Aventures d'Arthur Gordon Pym d'Edgar Allan Poe sur Le Sphinx des glaces de Jules Verne*» y «*L'influence du Frankenstein de Mary Shelley (1818) sur Herbert West réanimateur de Howard Phillips Lovecraft (1921)*».

Unamuno, en la Presentación de *Teresa*, traza el mapa de los precedentes literarios que constituyen el bagaje del poeta novel autor de las rimas y habla sin tapujos de sus influencias literarias:

“Porque entre las varias influencias que de poetas españoles que el lector observará en estas Rimas que obraron sobre mí Rafael, las de Bécquer, Querol, Campoamor, Medina, Antonio Machado, Ausias March –a éste lo leyó por consejo mío-, la influencia mayor fue la mía. Acaso la técnica de sus versos no sea en general mía; pero el estilo es el mismo. Y el estilo es el hombre”(p. 119).

Según se desprende de este pasaje, la idea de influencia que presenta nuestro autor tiene que ver con el proceso de formación e información de un escritor. Las lecturas y el bagaje cultural que imprimen una marca en el poeta que le llevarán a la elección de unos modelos a seguir y, con el tiempo, a la formación de un estilo propio.

II. LA INTERTEXTUALIDAD

1. Las aportaciones del formalismo ruso: la literariedad

El siglo XX recupera la tendencia de las artes a referirse y construirse unas sobre otras, dignifica la memoria poética. Esto, junto a la nueva teoría del texto aparecida a lo largo de este siglo, propician la formulación de una nueva solución crítica al viejo problema de las relaciones entre los textos: la intertextualidad.

La teoría del intertexto sólo puede configurarse si se admite la autonomía del texto. La aparición de la intertextualidad se debe a que el objeto de estudio de los críticos ha dejado de referirse a las circunstancias creativas y a las pretensiones o la psicología del autor, para centrarse en el análisis del texto como entidad independiente, con estructuras propias, inherentes a su naturaleza y cohesionadas entre sí. Sólo desde esta nueva óptica analítica se alcanza a comprender, como pretende la teoría intertextual, que las interferencias entre discursos, más que las circunstancias inmediatas de su creación o creador, son el motor de la evolución literaria.

Un empujón decisivo en la carrera hacia la concepción independiente del texto fue la aportación de un grupo de teóricos rusos, el llamado *Círculo Lingüístico de Moscú*, que en el curso 1914-1915, surge con el ánimo de rechazar las interpretaciones psicológicas y estéticas de las obras y con el afán de liberar la palabra poética de las cadenas filosóficas e incluso religiosas que dominaban el panorama de los estudios teóricos literarios decimonónicos.

La aspiración de la *Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético, Opoiaz*, aparecida en San Petersburgo en 1916, era crear una ciencia literaria autónoma⁶⁶. Mientras los

⁶⁶ Un interesante repaso a estas primeras aportaciones lo realiza EICHENBAUM, Boris, “La teoría del método formal” recogido en *Teoría de los formalistas rusos*, preparada por TODOROV, Tzvetan,

estudiosos de la literatura orientaban sus análisis hacia la historia de la cultura o de la sociedad, la psicología y la estética, los formalistas los orientaron hacia la disciplina lingüística. Para ellos, el objeto de esta ciencia independiente debe ser la investigación de las cualidades específicas del material literario, de los elementos intrínsecos que diferencian la disciplina literaria de cualquiera otra. Algunas de estas características, debido a sus rasgos secundarios indirectos, pueden ser utilizadas como objeto auxiliar en otras ciencias.

El primer objetivo de esta corriente de crítica literaria que se afirmó en Rusia entre los años 1915 y 1930 era poner de manifiesto la oposición entre el lenguaje poético y el cotidiano. Por este motivo, su primer propósito era identificar la particularidad del material de que son objeto los estudios literarios. Ese sería un requisito indispensable para conseguir un análisis de la materia literaria desde una perspectiva científica; por ello dirigen sus estudios hacia la lingüística.

Siguiendo esta estela, aparecen las primeras publicaciones de la *Opoiaz* consagradas al sonido y al lenguaje transnacional. En sus primeros trabajos, tratan de demostrar que, al igual que algunos elementos morfológicos, los fónicos carecen de valor en la comunicación habitual. Sin embargo, en el lenguaje poético, juegan un papel determinante. Los sonidos en el verso no sólo acompañan el sentido, sino que pueden llegar a alcanzar un valor autónomo. De lo cual se deduce que la forma no podía considerarse tan sólo un envoltorio de imágenes; empero, había de pasar a ser dinámica, concreta y completa.

El siguiente paso, una vez esbozados los principios teóricos generales, fue determinar los procedimientos de cerca y concretar los problemas. En el terreno literario, intentaron demostrar que la obra literaria no se percibe aisladamente, sino que su forma se distingue sobre el trasfondo de otras obras y no por sí sola. Cada manifestación artística es el resultado de una compleja pugna entre elementos formativos, entre los cuales uno desempeña el papel dominante, prevalece sobre los demás y los somete.

La historia literaria se había estudiado como una sucesión de movimientos y, a menudo, esta evolución se entendía como un perfeccionamiento sucesivo. Los formalistas se esfuerzan en crear una nueva comprensión de la evolución literaria divorciada de los conceptos de progreso y herencia literaria. Colocan a la obra en el centro de sus preocupaciones y, por eso, rehuyen del enfoque biográfico, filosófico o sociológico que regía hasta entonces la crítica rusa. La idea evolutiva perdió su sentido pacifista, para pasar a entenderse como una alternancia dialéctica de formas. No en vano la corriente formalista surge en conexión con la vanguardia artística futurista y alimentada por cierto espíritu de negación y destrucción. Así pues, el formalismo cuestiona cualquier tipo de mimesis.

Resulta fundamental la aportación de Roman Jakobson, que es el miembro más destacado del *Círculo Lingüístico de Moscú*, el segundo núcleo intelectual que impulsa la corriente formalista. En uno de sus primeros escritos teóricos, Jakobson formula el concepto de *literarnost*, o aquello que transforma una obra determinada en una obra literaria. La *literariedad*, junto a los conceptos de orden y paralelismo, es clave en la formulación teórica del lingüista ruso y, por ende, en toda la lingüística moderna. El

traducción de Ana NETHOL, Ciudad de Méjico, Siglo Veintiuno Ediciones, 1970, pp. 21-53, y posteriormente en *Antología del método formal*, Madrid, Fundamentos, 1992.

estudio de la literatura, según el eminente lingüista, no debe verse afectado por el cúmulo de aportaciones que la crítica tradicional aceptaba en sus análisis intrínsecos.

“Ainsi, l’objet de la science de la littérature n’est pas la littérature mais la littérarité. Pourtant, jusqu’à maintenant, les historiens de la littérature ressemblaient plutôt à cette police qui, se proposant d’arrêter quelqu’un, saisirait à tout hasard tout ce qu’elle trouverait dans la maison, de même que les gens qui passent dans la rue. Ainsi les historiens de la littérature se servaient de tout: vie personnelle, psychologie, politique, philosophie. Au lieu d’une science de la littérature, on créait un conglomérat de recherches artisanales, comme si l’on oubliait que ses objets reviennent aux sciences correspondantes: l’histoire de la philosophie, l’histoire de la culture, la psychologie, etc., et que ces dernières peuvent parfaitement utiliser les monuments littéraires comme des documents défectueux, de deuxième ordre. Si les études littéraires veulent devenir science, elles doivent reconnaître le procédé comme leur “personnage” unique. Ensuite la question fondamentale est celle de l’application, de la justification du procédé”⁶⁷.

La cita demuestra que lo primordial de cualquier acercamiento crítico es la especificidad del material analizado, sus elementos constitutivos, su funcionamiento interno y que este modo de análisis es también posible en los estudios literarios. La producción de Jakobson abarca varias épocas y lugares pero, como vemos, es en su primera etapa como miembro del grupo de formalistas cuando toma cuerpo su teoría de la autorreferencialidad (el mensaje es su propia referencia) o autototelismo (de τέλος: “fin” en griego) del lenguaje poético.

A partir de la segunda mitad de los años cincuenta del siglo XX, Jakobson volvió a ocuparse de los problemas que había empezado a elaborar ya en los años veinte y treinta dentro del formalismo ruso y en la primera época de la *Escuela de Praga*. Así en 1958 participa en un congreso sobre el estilo literario organizado por la Universidad de Indiana, en el que plantea el esquema de las seis funciones básicas del lenguaje, para completar su definición de la poeticidad, que se manifiesta en la percepción de la palabra como tal y no como sustituto del objeto nombrado⁶⁸.

El teórico moscovita define cada función del lenguaje según haga hincapié en uno u otro factor de los seis que constituyen el acto de comunicación (destinador, destinatario, contexto, contacto, canal, mensaje). La función poética es la orientada hacia el mensaje. Considera Jakobson que esta función sigue los criterios lingüísticos empíricos de la selección y la combinación, básicos en toda conducta verbal y, a su vez, específicos de esta función lingüística. En la función poética el principio de equivalencia del eje de selección se proyecta sobre el eje de combinación. El paralelismo, la ambigüedad, la equivalencia son recursos de los que se sirve el mensaje para hacernos reparar en él,

⁶⁷ JAKOBSON, Roman, *Novejshaja russkaja poezija*, 1919, *La nouvelle poésie russe*, traducido y seleccionado por TODOROV, Tzvetan, en *Questions de poétique*, París, Seuil, 1976, pp. 11-24 (la cita corresponde a la p. 15).

⁶⁸ “Linguistics and poetics” se recoge en las actas del mencionado congreso y después en SEBEOK, Thomas A. (editor), *Style in language*, Cambridge, Massachusetts, M.I.T. Press, 1960. En 1963 será recogido en su libro (traducido al francés por TODOROV) *Essais de linguistique générale*, París, Minuit, 1963.

para conseguir hacerse palpable. Tras repasar con detalle la utilización de estos recursos, concluye su ponencia advirtiéndolo que “*la poeticidad no consiste en añadir ornamentación retórica al discurso, sino en una revalorización total del discurso y de cualesquiera de sus componentes*”⁶⁹.

Estas aportaciones jakobsonianas llegarán a convertirse en fundamentos de la nueva poética estructural. Jakobson fue trasmisor del formalismo ruso a la *Escuela de Praga* y, durante la Segunda Guerra Mundial, de la lingüística praguense al incipiente estructuralismo francés.

Lázaro Carreter sigue, aunque manifiesta algunos recelos, las propuestas defendidas por el investigador ruso en un famoso trabajo en el que pretende definir científicamente qué es la literatura⁷⁰. Para el hispanista el error en el que incurre Jakobson es que considera el texto artístico como un mensaje cuya idiosincrasia reside sólo en su lengua pero, como trata de demostrar, el resto de los factores que forman parte del acto de comunicación tienen su especificidad en su uso literario. El agente de literariedad no reside en exclusiva en el mensaje, puesto que éste es únicamente un factor estructurante más en el conjunto de elementos diferenciadores de la obra literaria. Carreter privilegia la dimensión comunicativa a la hora de definir la literatura en general y el texto literario en particular.

El primer factor distintivo que encuentra quien fuera director de la Real Academia de la Lengua es la relación que se establece entre emisor y receptor en la comunicación literaria. El emisor, en literatura, es peculiar, recibe el nombre de autor. El destinatario no puede establecer con él un diálogo para cuestionar, corregir o cambiar los derroteros del mensaje. Frente a lo que ocurre en otras formas de comunicación, el carácter irreversible hace imposible prolongar el intercambio comunicativo.

El destinatario de la comunicación literaria posee también cualidades peculiares. En primer lugar, acude a la obra por azar o por búsqueda, pero no por una necesidad u obligación práctica. El lector es un miembro del receptor universal. Acoge el mensaje solitaria o colectivamente, en lugares cronológica y espacialmente distintos.

La obra de arte es una propuesta utópica y ucrónica. La situación de lectura es muy distinta para cada lector, y depende de sus circunstancias individuales, psicológicas, culturales... cada lector elige esa situación. El autor no asiste al acto comunicativo; por tanto, no existe un contexto compartido por emisor y receptor. Se puede decir, siempre según Carreter, que la obra misma comporta su propio contexto.

Carreter perfila la característica fundamental de la lengua literaria, recuperando los principios de desautomatización y extrañamiento que ya habían introducido los formalistas⁷¹. Si las palabras que proferimos habitualmente nos son indiferentes y no

⁶⁹ JAKOBSON, Roman, *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Ariel, 1984, p. 394.

⁷⁰ CARRETER, Lázaro, “La literatura como fenómeno comunicativo”, en *Estudios de lingüística*, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 173-192.

⁷¹ Al respecto, SHKLOVSKI, V., en “El Arte como procedimiento”, recogido en *Antología del método formal*, op. cit., pássim.

fijamos atención en ellas, habremos de recurrir al lenguaje poético, a la forma, a la repetición o al artificio para contrarrestar su automatización.

La literatura queda inmovilizada en sus límites. Frente a ello, el lenguaje ordinario está destinado a perecer apenas se ha realizado la comunicación. Para conseguirlo, ha de valerse de un lenguaje especial, que él denomina lenguaje literal, es decir, destinado a reproducirse en sus propios términos. Es una lengua estructurada, pensada de antemano. El lenguaje literal no es exclusivamente literario, sino que comparte características con otros tipos de lenguaje no artístico, como la plegaria, el eslogan publicitario, el refrán... que son, en palabras de Carreter, “*manifestaciones lingüísticas que, sin ser literarias, exigen, sin embargo, la literalidad*”⁷².

Lázaro Carreter alcanza la posibilidad de definir la literatura desde la perspectiva comunicativa “*como un conjunto de mensajes no de carácter eminentemente práctico; cada uno de estos mensajes lo cifra un emisor o autor con destino a un receptor universal, constituido por todos los lectores potenciales que, en cualquier tiempo o lugar, acudirán voluntaria o fortuitamente a acogerlo. Ese mensaje conlleva su propia situación; lo cual implica que, para adquirir sentido, debe instalarse en la peculiarísima de cada lector, constituyendo una situación de lectura apropiada. Por último, la obra literaria, en función de que debe mantenerse inalterada y ser reproducida en sus propios términos, se cifra o escribe en un lenguaje especial, cuyas propiedades generales se insertan en las del lenguaje literal, y cuyas propiedades específicas deben investigarse*”⁷³.

La pretensión de la crítica de focalizar su interés en la obra literaria y su oposición a la práctica de los estudios externos (biográficos, históricos...) se configuran como sustentos básicos de las más importantes corrientes de estudio literario a lo largo del siglo XX: entre ellas la Estilística (de la que nos ocuparemos extensamente en el capítulo 2) y el grupo denominado *New Criticism* en el mundo anglosajón, donde estas intenciones recalcan entre varios autores como Hulme, Richards o T.S. Eliot.

Dos son los rasgos que forman el denominador común de la tarea de estos críticos: el estudio minucioso de la obra en sí (*close reading*) y la atención preferente al contenido frente a la expresión. Esto les lleva a rechazar la distinción entre fondo y forma, a favor de otras técnicas poéticas remarcables como la ironía, la ambigüedad, los juegos de palabras, que conducirán a una apreciación intuitiva del poema.

Thomas Stearns Eliot formula algunas de las propuestas básicas del movimiento que tiene lugar entre los años treinta y cuarenta del pasado siglo. El autor hace hincapié en que la atención del estudioso no debe recaer en preocupaciones extraliterarias como la biografía del autor, sino sobre la obra misma, que ha de ser considerada como estructura autónoma: “*If poetry is a form of ‘communication’, yet that which is to be communicated is the poem itself, and only incidentally the experience and the thought which have gone into it. The poem’s existence is somewhere between the writer and the reader; it has a reality which is not simply the reality of what the writer is trying to ‘express’, or of his experience of writing it, or of the experience of the reader or of the*

⁷² CARRETER, Lázaro, “La literatura como fenómeno comunicativo”, *op. cit.*, p. 187.

⁷³ *Ibidem*, p. 187.

*writer as reader. Consequently the problem of what a poem 'means' is a good deal more difficult than it at first appears*⁷⁴.

Los esfuerzos de las diferentes corrientes críticas por dirigir su foco de atención hacia la obra literaria llevaron a un replanteamiento del concepto mismo de texto y texto literario. La teorización al respecto origina tantas concepciones como escuelas o teorías diferenciemos, pero eleva la noción de texto o texto literario en piedra angular de la mayor parte de las corrientes de estudio literarias del siglo XX. No en vano muchas teorías literarias convergen en dar primacía al texto, mientras la vieja crítica daba preferencia al autor.

De entre ellas cabe destacar la teorización de Iuri M. Lotman, que más tarde dará pie a la llamada *Semiótica de la Cultura*. Según el autor postformalista, fundador de la Escuela de Tartu, el arte puede considerarse como un lenguaje, en tanto que por lenguaje se entiende cualquier sistema de comunicación que emplea signos ordenados y jerarquizados de un modo particular. Existen sistemas de comunicación que se superponen o se organizan según el modelo primario, la lengua natural, entre los cuales está el arte. *“Así el arte puede describirse como un lenguaje secundario, y la obra de arte como un texto en ese lenguaje”*⁷⁵.

La literatura es uno de esos sistemas de modelización secundario, posee un sistema propio, inherente a ella, de signos y de reglas combinatorias que transmiten mensajes no transmisibles por otros medios. El texto artístico es la encarnación material, la realización de un sistema y se caracteriza porque está delimitado, jerarquizado y estructurado⁷⁶.

La noción de texto no se limitará a los mensajes lingüísticos, sino que se aplicará también a cualquier comunicación registrada en un sistema de signos, sean éstos verbales o no (una danza, un cuadro, una pieza musical). Esta interpretación teórica condujo a la apertura de nuevos horizontes, hasta el punto de considerar la cultura en su totalidad como un texto.

El texto literario, concebido como enunciado complejo, tiende a adquirir un carácter sígnico, puesto que cada uno de sus elementos posee funcionalidad. Segre define el texto como una estructura semántica, un objeto semiótico y significativo⁷⁷.

La *Semiótica de la Cultura* supone el fin del divorcio entre los aspectos intrínsecos y extrínsecos de la lengua literaria, la inclusión definitiva de los estudios históricos y culturales en un proyecto semiótico.

⁷⁴ ELIOT, Thomas Stearns, *The use of poetry and the use of criticism*, Londres, Faber and Faber, 1964, (1ª edición, 1933). Existe también una traducción al catalán de AINAUD, Jordi., *Funció de la poesia i funció de la crítica*, Barcelona, Columna, 1995 (la cita transcrita en el texto se recoge en la p. 30).

⁷⁵ LOTMAN, M. Yuri, *Estructura del texto artístico*, op.cit., p. 20.

⁷⁶ Ibídem, pp. 71-75.

⁷⁷ SEGRE, Cesare, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985.

Paralelamente a este acercamiento semiótico a la textualidad, surge desde otra perspectiva la denominada *Ciencia del texto*. Una aproximación lingüística que pretende describir y analizar las relaciones internas y externas de los distintos aspectos de las formas de comunicación y uso de la lengua en las distintas disciplinas científicas. Procede de manera interdisciplinar, partiendo del supuesto de que el uso de la lengua, la comunicación y la interacción se producen bajo forma de textos. La *Ciencia del texto* se interesa por descubrir las propiedades y características comunes de las estructuras y funciones de los distintos tipos de textos (conversaciones cotidianas, prensa, discursos, textos jurídicos o científicos...) ⁷⁸.

Una vez alcanzada la emancipación del texto como materia de estudio independiente, se hará necesaria una nueva manera de atender a las relaciones que se establecen entre ellos. Intertextualidad es un neologismo que evoca la relación de un texto con otros textos: el prefijo latino *-inter-* alude a la interconexión, la interferencia, el entrelazamiento...

2. Precedentes teóricos

a) *El estructuralismo*

El concepto de intertextualidad se propone rebatir la interpretación del lenguaje como un sistema cerrado, neutro, preestablecido y reiterativo, que deriva de los estudios formalistas y estructuralistas del lenguaje y la literatura.

El estructuralismo se desarrolló, sobre todo en Francia, desde mediados de los años cincuenta del siglo XX. Aunque la prioridad en la utilización científica del concepto “estructura” y “estructuralismo” le corresponde a la lingüística, otras disciplinas y corrientes como las matemáticas o la antropología siguieron también las líneas señaladas por el estudio estructural.

Las teorías estructuralistas del lenguaje fueron gestándose a partir de la tercera década del siglo XX con el *Círculo Lingüístico de Praga* y la *Escuela Lingüística de Copenhague*. Sus componentes se situaron en pos de las aportaciones de Hjelmslev, quien ya definió la lingüística estructural como aquella que considera el lenguaje una entidad autónoma de dependencia interna, o sea, una estructura.

La lingüística y fonología estructural entrarán luego en contacto con lingüistas al otro lado del océano como Sapir y Bloomfield. Este intercambio disciplinar consolidará la expansión de los estudios estructurales. Un primer exponente de esta colaboración es el famoso análisis del poema “*Les Chats*” de Baudelaire que realizó el antropólogo Claude Lévi-Strauss junto a Roman Jakobson, a la sazón residente en los Estados Unidos. El estudio demuestra que el poema está formado por diferentes sistemas de equivalencias que encajan unas en otras y que, en su conjunto, ofrecen el aspecto de un sistema cerrado.

⁷⁸ DIJK, Teun A. van, *La ciencia del texto*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1983, pp. 9-11.

La base teórica de esta corriente de estudio del lenguaje fue la lingüística de Ferdinand de Saussure. Jakobson la aprovechará para preconizar su aproximación a la función poética y la literariedad. La idea de “rasgo pertinente”, es decir, que una estructura se define en función de sus relaciones opositivas, fue fundamental en el proceso que renovó la teoría y la práctica lingüística. La estructura se fundamenta en la relación que los diferentes elementos que forman un conjunto establecen entre sí. Las partes se hallan entrelazadas de tal manera que el cambio de un elemento comporta un cambio en su totalidad. Este conjunto organizado admite, a su vez, la posibilidad de comparación con otros.

El estructuralismo es un intento contemporáneo de conocimiento científico de la cultura. No existe un único estructuralismo lingüístico, sino varios. Sin embargo, es posible establecer algunos principios metodológicos esenciales a toda esta corriente de estudios estructuralistas, como son la noción de modelo o las oposiciones que se instauran entre: lengua y habla, plano sintagmático y plano paradigmático, o sincronía y diacronía⁷⁹.

El estudio estructural de la literatura toma como punto de partida el estructuralismo lingüístico. De modo que se concibe la obra literaria como una estructura, un todo formado por elementos solidarios entre sí, interligados por una tensión dinámica. La descripción estructural tendrá como objetivo analizar las reglas combinatorias que están en la base del funcionamiento del sistema semiótico de la obra literaria.

El estructuralismo defiende los métodos de estudio sincrónico y se ofrece como superación de los historicismos y, a veces, de la estilística, si bien es cierto que existe una lingüística estilística estructural. El éxito de este método de análisis fue formidable, hasta el punto de que muchos autores ubican todas las escuelas contemporáneas con relación a este movimiento de estudio; vale decir: estructuralistas y postestructuralistas.

Precisamente entre los estudios postestructuralistas, se encuentra la corriente de crítica literaria aparecida en Francia, allá por los años sesenta del siglo pasado, denominada “*nouvelle critique*”. Sus miembros proponen un tipo de crítica inmanente, que recibió un importante legado, tanto del formalismo ruso, como del estudio estructural de la literatura.

Este grupo de jóvenes críticos y escritores, agrupados en torno a Roland Barthes, orienta sus análisis hacia el estudio de las estructuras. El formalismo ruso ejerce entre ellos, sin embargo, una fuerte impresión, en virtud de la cual, Riffaterre propondrá considerarlos “*formalistes français*”⁸⁰. El mismo Riffaterre, opina que las principales aportaciones de estos formalistas son: la modificación radical del sistema de representación, en primer lugar, y la desaparición del autor, consecuencia de la definición del texto como sistema autónomo de significación.

Entre las contribuciones formalistas, cabe remarcar la de Tynianov, al que algunos (como L. Jenny) consideran precursor de la teoría intertextual. En su artículo sobre la evolución literaria el autor ruso se propone realizar un estudio diacrónico de las formas

⁷⁹ Así lo afirma BURGUERA, M^a Luisa, en *Textos clásicos de teoría de la literatura*, op. cit., p. 288.

⁸⁰ RIFFATERRE, Michael, “Le formalisme français”, en *Essais de stylistique structurale*, París, Flammarion, 1971, pp. 261-364.

literarias, sin salir para ello del terreno literario, ni abandonar la idea clave del formalismo acerca del autotelismo o clausura textual⁸¹. Como hipótesis propone que las obras literarias poseen una doble red de relaciones: por un lado, con textos literarios preexistentes; por otro, con sistemas de significación no literaria, como la lengua oral. Tynianov llama a la correlación de cada elemento de la obra literaria en cuanto sistema con otros del mismo sistema y, por consiguiente, con el sistema entero, función constructiva de un elemento determinado. El equilibrio de formas que se establece a nivel de la obra puede repetirse a mayor escala en el proceso de evolución literaria. De este modo, comienza a contemplarse la posibilidad de extender la idea del texto como sistema cerrado a la totalidad de la literatura, entendida como un gran sistema diacrónico textual. La derivación de estas y otras premisas conduce a la noción de intertextualidad que formulará Julia Kristeva.

Tzvetan Todorov traduce e introduce en Francia a los formalistas rusos y su *Théorie de la Littérature* se convierte en texto base del grupo de nuevos críticos franceses. Es Todorov quien, junto con Julia Kristeva, propala las ideas del postformalista ruso Mijail Bajtin. En 1981 Todorov realiza un ensayo de síntesis, en el que explica las circunstancias de difusión de la obra de Bajtin y los pasos que conducen al lingüista ruso a formular su, hoy tan famosa, definición de dialogismo⁸².

b) Teoría del enunciado de Bajtin

En diversos escritos aparecidos a finales de los años veinte, Bajtin va gestando, junto a Voloshinov, su teoría del enunciado⁸³. Esta teoría se perfilará como el primer eslabón en la formulación del concepto de dialogismo.

La teoría del enunciado parte de la constatación de que no sólo forma parte del enunciado la materia lingüística, sino que también hay que contar con la parte no verbal que corresponde al contexto de enunciación. El enunciado se produce en un contexto particular, social, y es fruto de la interacción del locutor con un interlocutor, bien sea éste un individuo presente, bien la imagen ideal de una audiencia imaginaria.

⁸¹ Al respecto, TODOROV, Tzvetan, «Sur l'évolution littéraire», en *Théorie de la littérature*, París, Seuil, 1965, pp. 121-124.

⁸² TODOROV, Tzvetan, *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique*, París, Seuil, 1981. Sigo especialmente los capítulos 4 y 5; en particular, para la exposición de su teoría del enunciado, pp. 67-115.

⁸³ BUBNOVA, Tatiana, en "Bajtin en la encrucijada dialógica (Datos y comentarios para contribuir a la confusión general)", estudio incluido en ZAVALA, Iris (coordinadora), *Bajtin y sus apócrifos*, Barcelona, Anthropos, 1996, pp. 13-72, afirma que los textos de esta etapa corresponden a una segunda fase de la evolución de Bajtin. En el primer período Bajtin se vincula a la denominada *Escuela filosófica de Nevel*. Sus miembros activos eran, además de Bajtin, L. Pumpanski y M. Kagan; la presencia de Voloshinov era bastante marginal. Esta segunda etapa supondría una vuelta a la concepción sociológica del diálogo, pero aparece complicada por un problema de autoría de ciertos textos que algunos autores califican de "deuterocanónicos", porque en su interpretación, como en los Evangelios, ha influido mucho, tanto la tradición de sucesivas recepciones, como los contextos históricos. Zavala apunta que, durante esta etapa de su vida Bajtin, utiliza los nombres del biólogo Kanaev, del crítico Medvedev y del poeta Voloshinov a modo de pseudónimos en nueve artículos y tres libros. Los textos rubricados por Voloshinov son los más decididamente marxistas.

Voloshinov y Bajtin distinguen la significación que se obtiene en la lengua, de la significación resultante en el enunciado. La primera es repetitiva e idéntica en diferentes ocasiones, mientras que la segunda resulta del encuentro del significado lingüístico con el contexto de enunciación (*thème*). La significación del enunciado pone en juego lo que ellos denominan “valores”, que pueden ser tanto lingüísticos como extralingüísticos (aquellos que surgen de la situación). Los valores lingüísticos se refieren tanto a factores verbales, como la entonación fónica, la selección o la combinación semántica, como a no verbales (voz, gesto...).

Cada enunciado, según Bajtin, se relaciona con los enunciados del pasado y con los enunciados futuros de los que espera respuesta. Esa interacción verbal, ese intercambio de enunciados se plantea a modo de diálogo.

Bajtin, treinta años después, en los años cincuenta del siglo pasado, propugna la aparición de una nueva disciplina -la translingüística-, que tenga por objeto el enunciado. La unidad mínima de investigación translingüística es, pues, el enunciado, concebido con carácter dialógico y social, como un proceso de asimilación de voces ajenas, de intercambio de sujetos discursivos. Todorov explica así la diferencia de esta disciplina con la lingüística: «*En linguistique, on dispose au départ de mots et de règles de grammaire; à l'arrivée, on obtient les phrases. En translinguistique, on part des phrases et du contexte d'énonciation, et on obtient des énoncés*»⁸⁴.

La translingüística pasa, de tener por objeto el estudio del enunciado particular, a ocuparse del conjunto de enunciados que constituyen la vida verbal de una comunidad. Bajtin postula la existencia de tipos de discurso. Para designar esta diversidad discursiva, recurre a un neologismo, traducido por Todorov como “*hétérologie*”. Cada enunciado se orientará hacia un horizonte social, constituido por un número elevado, mas no infinito, de elementos verbales e ideológicos. El lingüista ruso propone varios factores que facilitan la diferenciación de los enunciados, dependiendo de factores como el género, la profesión, la clase social, la edad del hablante o incluso el dialecto propio de un grupo determinado.

La heterología es una tendencia natural del lenguaje empujado por la diversidad social. Bajtin considera que existen una serie de fuerzas, que él denomina centrípetas, que tienden a la unificación y centralización lingüística, frente a otras que llevan a la heterología y al plurilingüismo, denominadas centrífugas:

*“La estratificación y el plurilingüismo se amplifican y se profundizan durante todo el tiempo en que está viva y evoluciona la lengua; junto a las fuerzas centrípetas actúan siempre las fuerzas centrífugas de la lengua, a la vez que la centralización ideológico-verbal; con la unificación se desarrolla ininterrumpidamente el proceso de descentralización y separación”*⁸⁵.

El lenguaje, desde la perspectiva bajtiniana, se configura como una práctica que tiene en cuenta al sujeto. La significación lingüística no es inamovible, sino que está en

⁸⁴ TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Baktine, le principe dialogique, op. cit.*, p. 86.

⁸⁵ BAJTIN, Mikhaïl, *Teoría y estética de la novela*, 1975, traducción de KRIÚKOVA, Helena S., y CAZCARRA, Vicente, Madrid, Taurus, 1989, p. 89.

transformación constante, en función de la situación del sujeto en la historia. Bajtin, en consecuencia, reformula la idea de la representación. La palabra, “*slovo*”, ya no estará orientada hacia el objeto, en ese caso hablaríamos de palabra monovocal, sino que tiende a relacionarse, a complementarse con la voz del otro y obtiene así la catalogación de palabra bivocal.

La teoría del enunciado viene a coincidir con los presupuestos de la pragmática actual, que saca fruto de la interpretación bajtiniana de lenguaje plural, multivocal o repetitivo de usos anteriores y ha aplicado su metodología al análisis de textos en los que resuenan voces ajenas, sean o no de carácter literario.

c) El dialogismo bajtiniano y el uso de la dialogía en Unamuno

En 1929 aparece un estudio de Bajtin consagrado al análisis de la obra de Dostoïevski⁸⁶. Bajtin revisa las interpretaciones que autores como Otto Kaus, Leonide Grossman, U. Konnavovitch, B.N. Engelgaardt, Lounatcharski y Chlovski entre otros, han realizado de la obra de Dostoïevski, para revisarlas y formular la suya propia.

Bajtin considera que la obra de Dostoïevski está compuesta por una serie de construcciones filosóficas autónomas y contradictorias, defendidas respectivamente por los diferentes personajes que aparecen en sus novelas. Ya algunos de sus exégetas habían apuntado que la voz de Dostoïevski se confundía con la de tal o cual personaje. Por el contrario, otros consideraban que la voz del autor se derivaba, más bien, de la síntesis particular de todas esas voces ideológicas presentes en sus relatos.

La imagen del héroe en Dostoïevski no es la imagen objetiva de los héroes de la novela tradicional. Los pensamientos de sus héroes son, a veces, “*desdoblados y contradictorios*”, «*Dostoïevski à l'égal du Prométhée de Goethe, ne crée pas, comme Zeus, des esclaves sans voix, mais des hommes libres, capables de prendre place à côté de leur créateur, de le contredire et même de se révolter contre lui*»⁸⁷.

Bajtin encuentra en la obra del novelista ruso la dialéctica y la antinomia. Dostoïevski, a su parecer, percibe y representa cada idea con el punto de vista de un individuo dado. La voz de sus personajes novelísticos tiene un valor trascendental, tan trascendente como la del autor. Surge así, frente a la novela monológica, un tipo novelístico que Bajtin define como polifónico: aquél que no se limita a mostrar una única perspectiva, sino que va más allá e incorpora la mirada del otro. El rasgo fundamental de las novelas de Dostoïevski, según el análisis del crítico ruso, es esta incorporación de la polifonía auténtica, de conciencias independientes y voces distintas, que consigue, en efecto, la pluralidad.

“Dostoïevski est le créateur du roman polyphonique. Il a élaboré un genre romanesque fondamentalement nouveau. C’est pourquoi son œuvre ne se laisse

⁸⁶ BAJTIN, Mikhaïl, *Problemy poetiki Dostoievskogo*. Esta primera edición de 1929 fue ampliada y corregida por el autor en 1963, y más tarde fue traducida al francés como *La poétique de Dostoïevski*, París, Seuil, 1970.

⁸⁷ BAJTIN, Mikhaïl, *ibídem*, p. 34.

enfermer dans aucun cadre, n'obéit à aucun des schémas connus de l'histoire littéraire, que nous avons pris l'habitude d'appliquer au roman européen»⁸⁸.

Por primera vez, la obra de Dostoïevski dota de valor artístico a la personalidad, reúne innumerables voces distintas en la unidad. Bajtin considera que la novela, género hasta el momento más bien ignorado por la estilística tradicional, es el género que refuerza la heterología del lenguaje, frente a la poesía que muestra una tendencia a la unificación.

“El lenguaje del género poético es un universo ptolomeico unitario y único, fuera del cual no existe nada y no necesita nada. La pluralidad de los universos lingüísticos, igualmente significativos y expresivos, es orgánicamente inalcanzable para el estilo poético”⁸⁹.

Iris M. Zavala define a Bajtin como “*el gran pensador de lo heterogéneo*”. La autora dedica un esfuerzo considerable en su labor crítica por definir y explicar las aportaciones trascendentes del pensador ruso. Según la autora, los grandes hallazgos de Bajtin abren nuevos caminos en la interpretación del hecho literario. En Bajtin la consabida división entre forma y contenido se difumina. Se sabe que los formalistas rusos fueron partidarios de la inseparable unidad de forma y contenido, y de la imposibilidad de separar los elementos lingüísticos de las ideas expresadas por ellos. Sin embargo, “*No es exageración afirmar que hoy existe un amplio acuerdo sobre lo insostenible de la antigua distinción entre forma y contenido*”⁹⁰. De este modo, el autor se sitúa en una clara perspectiva antiformalista.

El crítico ruso ubica la significación estructural del texto en el ámbito de lo social: el verdadero valor textual proviene de los valores y conflictos que en el propio texto se ponen en juego. Para la autora portorriqueña, la concepción bajtiniana logra trastornar la preocupación literaria centrada hasta aquel momento en la crítica de fuentes y alejada, por tanto, de entender la comunicación como la respuesta. Zavala se erige en transmisora e intérprete de las teorías de Bajtin, al que considera más que un crítico o un lingüista, un verdadero filósofo. La autora se siente plenamente identificada con todas y cada una de las propuestas del pensador ruso y defiende que sus conceptos posibilitan la multiplicación de los significados y sentidos de texto: “*de ahí que me convenzan todos los términos tan complejos y abarcadores que Bajtin y su círculo nos proponen: ideologema, cronotopo, carnavalización, re-acentuación o re-valorización, signos, ‘voces’, dialogía, y lo que se ha difundido como intertextualidad*”⁹¹.

Zavala considera que las ideas del filósofo ruso dejan la ventana abierta a la mezcla, a lo híbrido, a lo inacabado o fronterizo. Interpreta que la historia literaria había sometido los lenguajes a un proceso de canonización (silencio de la voz ajena), mientras que la dialogía abre la posibilidad del intercambio de roles, implica la experiencia de conflicto, y coloca el acento en la participación activa, afrontando los textos como inacabados.

⁸⁸ BAJTIN, Mikhaïl, *ibídem*, p. 35.

⁸⁹ BAJTIN, Mikhaïl, *Teoría y estética de la novela*, *op. cit.*, p. 103.

⁹⁰ WELLEK, René, *Conceptos de crítica literaria*, (1ª edición, 1963), Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1968, p. 49.

⁹¹ *Ibidem*, p. 21.

Zavala reivindica, además, la orientación hacia la lengua hablada, la oralidad que nos acerca hacia la palabra del otro. Escuchar el lenguaje heterogéneo, compartido, conflictivo, convierte la palabra ajena en bivocal, ambivalente, polisémica. La voz, más que la escritura, tiende a lo fugaz, a lo inconcluso. En la lengua oral se puede percibir, incluso por el oído menos atento, la alternancia de las voces.

“Escuchar, oír voces es dar paso a lo discordante, y si escuchamos a Bajtin las tendencias del discurso se inclinan hacia lo centrífugo y lo centrípeto, al cruce, a lo simultáneo. Pero no el oír o escuchar indiferenciado; no el reino platónico de las ideas en que todo se ve y, todo se oye, sino la mutua iluminación de lenguajes, que abre el paso al plurilingüismo, y los lenguajes se revelan recíprocamente y empiezan a servirse uno a otro como trasfondo dialogante”⁹².

Bajtin, como ya vimos, coloca el punto de mira de su investigación en el enunciado, interpretado no como ente abstracto, sino como encuentro entre conciencias, evento ubicado en el espacio y en el tiempo. En ese sentido, Bajtin se refiere a géneros discursivos, de los que los literarios no son más que una parte. Los textos, siguiendo esa formulación, son algo más que lenguaje; llevan implícitas reescrituras y revalorizaciones de nuestra memoria colectiva y de nuestras fantasías comunes sobre la historia, la realidad y lo social.

Se llega así a la definición del denominado texto cultural. El texto se conforma como una red semiótica, un proceso de intersecciones de superficies textuales, donde podemos “leer” otros rasgos culturales. Texto cultural es aquel que se construye a partir de una multitud de citas intertextuales, referencias, ecos y lenguajes culturales, y que se actualiza a través de la colaboración del lector. Este mosaico se acerca a todo aquello que se viene llamando textualidad, intertextualidad, transtextualidad o dialogía.

Esos trayectos de discurso social se materializan en el concepto de ideologema. El ideologema se puede relacionar con las maneras en que la literatura genera más literatura, la reactualización de los signos en el clima social ideológico de cada época.

Zavala ve un claro ejemplo de texto cultural en los textos colombinos, donde se oye el rumor e influencia recíproca de los diferentes discursos que circulan por el contexto social (el europeo y el indígena) o en autores como Sor Juana Inés de la Cruz o el Inca Garcilaso.

“Reactivar el discurso de Bajtin equivale al maleficio de escuchar la acumulación de discursos heterogéneos que se inscriben en los textos, y leer la producción significativa como crisol de contradicciones y ambivalencias, cuando no equívocos, que los textos culturales dejan entremezclados en la espiral elusiva de la historia”⁹³.

De esta interpretación dialógica de lo literario se deriva una nueva manera de enfrentarse a los textos. Una lectura dialógica logra trastocar las nociones tradicionales

⁹² ZAVALA, Iris M., *Escuchar a Bajtin*, Madrid, Montesinos, 1996, pp. 27-28.

⁹³ *Ibidem*, p. 53.

de la filología centradas en la crítica de fuentes literarias, y alejadas de la comunicación literaria como respuesta. Interpretar un texto supondrá desde este momento realizar una lectura semiótica, que saca a la luz las formas de hablar por el otro, y reduce a la igualdad lo que es heterogéneo. La literatura se entiende no como un objeto, sino como un proceso y sistema de relaciones significantes donde tiene lugar la producción de sentido. Zavala lo resume en esta atinada y, sin duda, dialógica frase: “*Cómo estamos no entre lo uno y lo diverso, sino con y en lo uno y lo diverso*”⁹⁴.

No podemos pasar por alto que, en el camino hacia esta plena aceptación de las ideas bajtinianas, Zavala encuentra un claro ejemplo de “autor dialógico” precisamente en don Miguel de Unamuno. La crítica y escritora criolla se licenció en Salamanca y se doctoró con una tesis titulada *Unamuno y su teatro de conciencia*. Zavala descubrió a Bajtin en 1971, primero en inglés y, más tarde, a través de la traducción francesa de Kristeva. Ella misma declaró que, al descubrir a Bajtin, asoció de inmediato sus propuestas a otras, ya conocidas, que provenían de Unamuno, a quien ella denomina su “papá” literario.

*“Cuando leí la Estética de la creación verbal estaba en Italia y me pareció reconocer a mi viejo amigo don Miguel, con quien aprendí tantísimas cosas sobre el otro y el problema con el otro, toda la filosofía de la alteridad. Y también toda la teoría del lenguaje que es asimismo Unamuno. Voy a decirlo: Unamuno es un escritor, como Valle-Inclán (al que tú aludiste antes) que se ha leído muy mal. Se ha leído con criterios decimonónicos, en lugar de leerlo con criterios del siglo XXI. Unamuno es un escritor del futuro y, sobre él, hay que hacer lecturas retroactivas”*⁹⁵.

Fruto de este encuentro surge su *Unamuno y el pensamiento dialógico*⁹⁶, que repasa y perfila una lectura de la obra unamuniana desde el dialogismo.

Unamuno, como Bajtin, comparte la idea central de la existencia como diálogo. El movimiento dialógico es un pensamiento circular que supone el reconocimiento de lo diverso y, además, su aceptación. La dialogía implica la incorporación del lenguaje del otro; no se trata, desde una perspectiva hegeliana, de la asimilación o identificación de lo ajeno en el lenguaje propio, sino de algo más: pretende convertirse en otro, mirarse a uno mismo con los ojos valorativos del otro, en el lenguaje del otro. La palabra dialógica debe entenderse desde múltiples dimensiones: lingüísticas, discursivas e ideológicas.

Unamuno, afirma Zavala, es un escritor moderno. La autora argumenta los factores que configuran la modernidad del autor vasco. En primer lugar, porque para Unamuno la tarea de escribir, además de un medio expresivo, es también un instrumento de meditación. No acepta el discurso monolítico, finalizado y limitado, sino que dispone *voces* simultáneas en oposición, contraponiendo varios puntos de vista hasta que

⁹⁴ *Ibidem*, p. 17.

⁹⁵ “En el mundo de Iris M. Zavala”, entrevista de Domingo Luis Hernández, en *The Barcelona Review*, nº 41, marzo-abril.

⁹⁶ ZAVALA, Iris M., *Unamuno y el pensamiento dialógico. Miguel de Unamuno y Bajtin*, Barcelona, Anthropos, 1991.

”*elabora un discurso crítico que se caracteriza por intercambios de voces y de sujetos encaminados a cambiar el texto de la historia y a subvertir las temporalidades históricas*”.

Otro agente importante de la modernidad de Unamuno es su postura crítica frente al sujeto. La tensión dialógica conduce a la escisión del sujeto en voces contradictorias y permite expresar las diferencias existentes, tanto en el interior de la práctica textual, como del mismo sujeto. El pensamiento dialógico supera la alteridad (definida como la relación entre antónimos) a favor de la heterogeneidad (que incorpora la pluralidad de los sujetos discursivos en una pluridiscursividad simultánea). El sujeto se escinde en voces discordantes, opuestas, sin que ninguna de ellas consiga ocupar una posición dominante. Esa tensión se manifiesta en expresiones de heterogeneidad como heterónimos, apócrifos, pseudónimos.... Unamuno “*cuestiona y problematiza el sujeto y el sujeto literario*”⁹⁷ y, en consecuencia, pone de manifiesto la crisis de la palabra, el lenguaje, la representación y la historia.

La palabra es el vehículo que logra esa polifonía interior. En este punto, Unamuno se adelanta a la filosofía del lenguaje actual, que propone la palabra como materia semiótica de la vida interior, de la conciencia y del discurso. En su particular teoría del lenguaje abre paso al lenguaje irónico, como exponente del cual encontramos el cuestionamiento de mitos, discursos o historias dadas o su búsqueda en el secreto interior del pasado (intrahistoria).

La obra del escritor vasco utiliza, según Zavala, dos procedimientos dialógicos centrales: la asimilación de las voces ajenas y la propia dialogía interior.

La dialogía interior de los enunciados logra desestructurar la concepción unitaria clásica. Unamuno inserta como método filosófico la contradicción permanente, contraria a la dialéctica de síntesis. Comprender significa dialogar, desdoblándose interiormente en interlocutores infinitos. Bajtin señalaba que su posición no es dialéctica, sino tripartita, puesto que no se basa en la relación que se establece entre el sujeto y el objeto. Antes bien, hace participar a un tercero, siempre presente, siempre semioculto, cuya comprensión se convierte en respuesta⁹⁸. En los escritos de don Miguel se advierte siempre la presencia de un tercero entre el yo y el tú. Ese tercero (lector implícito, locutor implícito...) está presente y, a la vez semioculto, y garantiza la dialogía del discurso. El mismo autor se convierte en lector de su obra.

El uso de la dialogía en Unamuno es progresivo. Zavala considera que el punto de inflexión definitivo, que supone un paso definitivo entre el diálogo y la dialogía, se produce en *Niebla* (1914). La niebla se convierte, además de en una imagen visual, en un concepto metafórico, metáfora epistemológica del recinto de la conciencia y espacio del diálogo.

El sistema dialógico circular de Unamuno, siempre según Zavala, convierte el lenguaje en vehículo de su subjetividad y, a su vez, de sociabilidad. La teoría del sujeto plural

⁹⁷ *Ibidem*, p. 28.

⁹⁸ “Bajtin y el «tercero»: la comunicación como respuesta”, en ZAVALA, Iris M., *La posmodernidad y Mijaíl Bajtin. Una poética dialógica*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, pp. 147-174.

unamuniana “*en nada se asemeja*” al camino que ha tomado esta problemática en la segunda década del siglo XX, en la que la disolución del sujeto está ligada a una subjetividad desarticulada, sino que se relaciona con la escuela bajtiniana que orienta la palabra hacia la pluralidad de sujetos y lenguajes internos, es decir, hacia un horizonte social definido.

No obstante, la autora crítica americana analiza una serie de interesantísimas cuestiones que acercan al antiguo rector salmantino al postestructuralismo y a la postmodernidad por su particular concepción del sujeto, la escritura y la postcrítica.

Son siete los puntos que Zavala traza para señalar las similitudes de Unamuno con la postmodernidad. El primero es el rechazo que hace el autor de los géneros literarios históricos, ya a partir de su primera novela *Paz en la guerra*. El segundo aspecto destacable es que la novela o nivola se proyecta como un juego de realidades que recogen las diferentes posiciones del sujeto. El texto se concibe como una alegoría de las actividades que lo constituyen: la escritura y la lectura; de ahí, la continua red de envíos a textos ajenos o propios. En *Niebla* se anuncia la “muerte del autor” (Barthes) y se reivindica la total colaboración del lector en la constitución de la novela. El tercer punto destacado por Zavala es que Unamuno dispone la ficción como una metáfora del efecto que la lectura ejerce sobre la escritura, una invitación al lector a colaborar, a rellenar los vacíos del texto. Un cuarto aspecto novedoso que encuentra la crítica en la producción unamuniana es que, a pesar de su variedad de géneros y temáticas, mantiene una visión unitaria de la literatura, y por ello introduce la noción de texto único.

Los últimos tres puntos señalados por Zavala tienen que ver con la teoría del lenguaje, como doble actividad del sujeto y como fundamento de sociabilidad. La sociabilidad se asienta en el otro –interno y externo- para la auténtica comunicación, aun en la contradicción de los distintos sujetos. Esta interpretación del lenguaje como sociabilidad se proyecta en una teoría del sujeto no unitario, en diálogo y contradicción permanente y, en fin, todos estos aspectos perfilan una concepción unamuniana circular de la cultura, una teoría implícita de la cultura como movimiento, eternamente renovada, infinita de ayer y de mañanas⁹⁹.

En toda la producción unamuniana, se perciben algunas voces anteriores que se instauran en un nuevo círculo. La literatura unamuniana es hipertextual. En la obra del escritor bilbaíno encontramos voces ajenas asimiladas. Unamuno juega a rechazar o aceptar las voces con las que dialoga, a menudo estilizándolas e incluso transformándolas. Zavala analiza la interacción del pensamiento de Unamuno con otros filósofos como Nietzsche, o Pascal, pero, sobre todo, con Kierkegaard, de quien “oye” la voz del *Diario de un seductor* en su nivola *Niebla*. Afirma la autora que la base de la producción textual unamuniana, su fuente de renovación y dinamismo es la lectura y el diálogo con otros textos: “*La suya es una literatura libresca, que se apoya para su negación o afirmación en otros textos; sería, en la percepción de Genette (1982), la literatura hipertextual, en segundo grado, en una negación de la práctica cultural monoestilística. Tiene el mérito específico de reinstaurar los textos anteriores (incluyendo los propios) en un nuevo círculo de sentido*”¹⁰⁰.

⁹⁹ ZAVALA, Iris M., *Unamuno y el pensamiento dialógico. Miguel de Unamuno y Bajtin, op. cit.*, pp. 131-153.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 60.

Incluso sus propios textos establecen entre sí relaciones dialógicas. Se constituye en su propia obra un entramado de réplicas y contrarréplicas, de reenvíos, respuestas y matizaciones que forman lo que Iris M. Zavala denomina una “cadena dialógica” interna¹⁰¹. La producción literaria es un resorte que permite a Unamuno agregar repeticiones, entrecruzamientos infinitos a un texto único. La autora da múltiples ejemplos de este laberinto circular: los retornos en torno al tema de la envidia psicológica, cultural, metafísica en *Abel Sánchez* (1917), *El Otro* (1926), *La tía Tula* (1921) y sus artículos al respecto; su primer relato *Paz en la guerra* en diálogo con *Recuerdos de niñez y mocedad* (1908); el ensayo *Soledad* (1905) con su texto teatral (1921)... Se trata de un proceso de relecturas deconstructivas sucesivas de sus propias creaciones.

El dialogismo y la intertextualidad son constitutivos de la obra unamuniana. Conviene, pues, ahondar en estos términos y señalar sus diferencias.

3. La crítica intertextual

a) Kristeva: la aparición de la noción de intertextualidad

Julia Kristeva acuñó el término «intertextualidad» en dos artículos aparecidos en la revista *Tel Quel*, que datan de los años 1966 y 1967 respectivamente: “Le mot, le dialogue et le roman” y “Le texte clos”¹⁰². En los mentados estudios la autora francesa introduce las ideas del teórico ruso Bajtin cuya obra, a pesar de estar escrita en 1929, no había sido difundida, hasta su reedición en 1963 y su posterior traducción al francés en 1970. Kristeva, junto a T. Todorov, importa y, a la vez, reinterpreta, la teoría bajtiniana que le sirve como punto de partida.

En “Le mot, le dialogue et le roman” plantea que la dimensión de la palabra en la escritura se define teniendo en cuenta tanto su dimensión horizontal (la palabra en el texto pertenece tanto al sujeto de la escritura como al destinatario) como la vertical (la palabra textual se orienta al corpus literario anterior o sincrónico: “*De sorte que l’axe horizontal (sujet-destinataire) et l’axe vertical (texte-contexte) coïncident pour dévoiler un fait majeur: le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte). (...) tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’autre texte. A la place de la notion d’intersubjectivité s’installe celle d’intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double*»¹⁰³).

¹⁰¹ *Ibidem*, pp. 57-63.

¹⁰² Ambos formaron parte, más tarde, de KRISTEVA, Julia, *Semiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, París, Seuil, 1969.

¹⁰³ KRISTEVA, Julia, *Semiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, *op. cit.*, pp. 82-83.

El concepto de voz enmarcada de Bajtin es, pues, fundamental para la formulación de la idea de la intertextualidad. Pero a la aparición del término difundido por Kristeva han contribuido otras propuestas teóricas que no cabe menospreciar¹⁰⁴. Una de ellas es la noción saussureana de anagrama, que ayuda a Kristeva a pensar que un texto puede llevar diseminados fragmentos de otros textos o palabras que, al recomponerse, logran un sentido diferente. Otra, la noción de transformación de la gramática transformacional que invita a interpretar el texto como un proceso, más que como un mero receptáculo de sentido.

Pero la distancia más importante entre la idea de intertextualidad y el dialogismo se sitúa en la dimensión social del concepto. Aunque Kristeva insiste en que la intertextualidad posee una dimensión social, a la vez que histórica, y en eso consiste su definición de ideograma¹⁰⁵, la tendencia del estructuralismo ha sido evitar cualquier imbricación del texto con una situación comunicativa real.

Emil Volek realiza un interesante análisis de la difusión de los postulados teóricos de los formalistas rusos en Occidente. En él defiende que Jakobson, Shklovski y Propp fueron recuperados por el estructuralismo, mientras que Bajtin lo fue por el postestructuralismo¹⁰⁶. De ahí podría derivar la diferencia: los estructuralistas, con Jakobson a la cabeza, entienden el arte verbal como la orientación al mensaje, que se convierte así en centro de una red de relaciones abstractas, mientras que el carácter dialógico del mensaje rechaza partir exclusivamente de las propiedades textuales, apunta a la interacción discursiva de todos los factores en la situación comunicativa concreta.

Zavala es uno de los críticos opuestos a desvirtuar el sentido social de la dialogía. Defiende la idea de reacentuación, concepto relacionado con la recepción textual. A la idea de la literatura como un discurso social, añade la apertura a la interpretación de los textos como no finalizados. La huella que unos textos dejan en otros, contemporáneos o futuros, se considera su reescritura o reacentuación. Zavala pone múltiples ejemplos, como la reacentuación del Antiguo y Nuevo Testamento en la Edad Media, o la huella del *Lazarillo* en *El Quijote*.

Esta reacentuación textual es el método de análisis textual que pone en práctica Kristeva en su estudio de la novela medieval de Antoine de la Sale desde la perspectiva de la poesía cortés.¹⁰⁷ En este estudio la autora define la intertextualidad de *Le Petit Jehan de Saintré* como la interacción entre cuatro componentes: la escolástica, la poesía cortés, la

¹⁰⁴ Así lo argumenta RABAU, Sophie, en su estudio y recopilación de textos sobre la intertextualidad *L'intertextualité*, Manchecourt, Flammarion, 2002, pp. 54-55.

¹⁰⁵ En este sentido, KRISTEVA, Julia, *Semiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, op. cit., "Le texte clos", pp. 52-55.

¹⁰⁶ VOLEK, Emil, "El formalismo ruso y el postformalismo bajtiniano entre la modernidad y la postmodernidad: paradigmas teóricos máscaras humanas", en *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin*, Madrid, Fundamentos, 1992, pp. 17-31.

¹⁰⁷ KRISTEVA, Julia, *Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure transformationnelle*, La Haya-París, Mouton, 1976.

literatura oral de la época y el discurso carnavalesco. Toda esta interconexión intertextual supone una unidad discursiva en la época.

La intertextualidad en Kristeva no se limita a la conexión entre textos. Reclama un amplio estudio semiótico, que podría admitir otros códigos como las artes plásticas, música, cine... En una comunicación presentada en el Colloque de Cluny en 1968 la autora hace hincapié en que existen una serie de categorías lógicas que transforman el *geno-texto* (o nivel profundo textual) en *pheno-texto*¹⁰⁸. El *geno-texto* comprende todos los procesos semióticos e incluso simbólicos. No es un hecho lingüístico, sino la base subyacente al lenguaje que aflora en el *pheno-texto*.

Años más tarde, es la misma Kristeva quien percibe la dispersión interpretativa con que se ha acogido el término de intertextualidad propuesto por ella misma y opta por utilizar un nuevo término, el de transposición, lejano a la crítica de fuentes y que apelaría más al contacto y transposición de diferentes sistemas sígnicos.

«Nous avons étudié, dans ce sens, la formation du système romanesque comme le résultat d'une redistribution de plusieurs systèmes de signes différents; le carnaval, la poésie courtoise, le discours scolastique. Le terme d'inter-textualité désigne cette transposition d'un (ou plusieurs) système(s) de signes en un autre; mais puisque ce terme a été souvent entendu dans le sens banal de «critique de sources» d'un texte, nous lui préférons celui de transposition, qui a l'avantage de préciser que le passage d'un système signifiant à un autre exige une nouvelle articulation du théorique –de la positionnalité énonciative et dénotative»¹⁰⁹.

Fuera cual fuera la intención de Kristeva, la introducción de la intertextualidad se orientó hacia la interpretación del texto y supuso la des-socialización del concepto de dialogía propugnado por Bajtin.

b) Barthes: la consolidación del término

A partir de las aportaciones de Kristeva surgen nuevos modelos teóricos que utilizan el concepto de intertextualidad, aceptado con total normalidad, como instrumento de trabajo válido en la labor crítica.

Gracias a la influencia de Roland Barthes, la noción de intertextualidad llega -en poco tiempo- a proyectarse al primer rango de la escena crítica. Un año después de la publicación de *La révolution du langage poétique* por Kristeva, Barthes oficializa el término en su artículo de síntesis enciclopédica que perfila una definición de la nueva teoría textual¹¹⁰. Barthes define la postura de la “nueva” crítica textual e institucionaliza el concepto de intertextualidad.

¹⁰⁸ KRISTEVA, Julia, “Problèmes de structuration de texte”, en *La Nouvelle Critique*, abril 1968.

¹⁰⁹ KRISTEVA, Julia, *La révolution du langage poétique*, París, Seuil, 1974, p. 60.

¹¹⁰ BARTHES, Roland, «Texte (théorie du)», en *Encyclopaedia Universalis*, París, Corpus 22, 1975, pp. 370-374.

El autor comienza su definición constatando que la noción de *texto* ha estado ligada, históricamente, a la escritura. El término texto proviene del participio pasado latino del verbo *texere*, y significa tejido; desarrolla una metáfora que ve la totalidad lingüística del discurso como el resultado de entrelazar o urdir diversos elementos. Las palabras que constituyen una obra son vistas en función de la relación que les une, como una tela.

Cesare Segre advierte que esta metáfora anticipa el principio de coherencia textual¹¹¹. El crítico italiano advierte que, habida cuenta del desprecio platónico por la escritura y el libro, compartido por toda Grecia, que consideraba la escritura un mero soporte para conservar el discurso oral, se comprende que la palabra *textus* haya sido elaborada en un mundo judeo-cristiano (las Tablas de la Ley estaban escritas por el dedo de Dios...). Recuerda que en la Edad Media la palabra texto era aplicada a escritos de una particular autoridad como la Biblia, los Evangelios y los textos jurídicos. De aquí la distinción entre texto y glosa o comentario. La metáfora enfatizaba la autenticidad del texto letra a letra contraponiéndose a transcripciones inexactas. Lo escrito ofrecía garantía de seguridad y de legalidad. Por eso, lo textual se había relacionado, de manera habitual, con lo institucional, el derecho, la Iglesia, la literatura, la enseñanza... Desde la Edad Media el concepto de texto alude a aquello que está escrito en una obra (nivel signico) y el soporte material en el cual el texto está transcrito (texto de pergamino, texto manuscrito...). Esta oscilación se ha mantenido hasta la filología moderna.

Las nuevas premisas críticas llevarán a Barthes a expandir el concepto de texto más allá de lo escrito y a postular nuevos planteamientos teóricos. La primera a tener en cuenta en el camino hacia su nueva definición del texto, término que diferencia claramente de la idea de obra, es la crisis del signo. La estrecha y rígida relación que se había establecido entre el significado y el significante había entrado en cuestión, tanto desde la filosofía, como desde la lingüística. La relación entre los constituyentes del signo deja de ser inamovible, queda abierta. La búsqueda de nuevas referencias epistemológicas obliga a un proceso continuo de construcción y deconstrucción del lenguaje que, por ende, se extiende al texto.

Barthes pasa revista a las categorías kristevianas para articular su teoría de texto infinito. Estas categorías coinciden en presentar el texto como una energía activa. Repasando los conceptos reivindicados por Barthes se repara en que todos ellos apuntan hacia la interpretación del texto como lugar de intersección, de intercambio de códigos, de fórmulas y de significados.

Las nociones de práctica significante y de productividad apuntan la idea de que el texto no es un producto dado, sino más bien es el fruto de un proceso que compromete tanto al productor como al receptor. La significación textual no se reconoce como una abstracción; antes bien, se trata de una operación conjunta entre el sujeto, el otro, y el contexto social. El texto es producto de un trabajo, deconstruye la lengua de comunicación, de representación o expresión y crea una lengua nueva.

Otras categorías que Kristeva define y que Barthes recoge para su nueva definición de texto son el genotexto (que hace referencia a una lógica general, múltiple, a horcajadas con el inconsciente freudiano y la estructura) y el fenotexto (componente pasivo de la textualidad). Además cabe destacar la noción de “*signifiance*”, neologismo que se

¹¹¹ SEGRE, Cesare, *Principios de análisis del texto literario*, op. cit., pp. 36-37, 367-369.

opone a la idea de la significación como sentido dado o prefijado, y que pretende emancipar el estatus monológico de la significación y pluralizarla.

La intertextualidad es condición intrínseca a cualquier producción literaria y, por tanto, central en su concepción de texto: «*Tout texte est un intertexte; d'autres textes sont présents un lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables: les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues*»¹¹².

La noción de intertextualidad permite al autor retomar el punto del que había partido, la etimología del vocablo texto. La intertextualidad trasciende al problema de fuentes e influencias, cuya imagen era la de la obra literaria como un velo (*voile*), al que la crítica literaria tenía la misión de destapar; y abarca un campo mucho más amplio de referencias, citas o alusiones inconscientes o automáticas, una tela (*toile*), de la que a la nueva crítica “sólo” cabe observar sus urdimbres y puntadas.

*«Texte veut dire tissu; mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus o moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel; perdu dans ce tissu –cette texture- le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile. Si nous aimions les néologismes, nous pourrions définir la théorie du texte comme une hyphologie (hyphos, c'est tissu et toile d'araignée)»*¹¹³.

Al respecto permítaseme un paréntesis. Bastantes años antes que Barthes, concretamente en 1899, el propio Unamuno escribía un artículo en el que se refería a la larga y minuciosa tarea de acopio de datos, reflexiones y recuerdos que le llevaron a la escritura de su primera novela *Paz en la guerra*, y en dos ocasiones utiliza el verbo «tejer» para explicar su tarea como novelista: «(...) *refrescando mis recuerdos de infancia, los recuerdos de cuando teniendo diez años, fui testigo del sitio y bombardeo de Bilbao, y con ello tejí mi novela, cuyo fondo histórico es la guerra carlista(...). Y, sin embargo, vuelto a hacer, haría lo mismo tejería en un relato novelesco, la narración fiel y estrictamente histórica del bombardeo de Bilbao,...*»¹¹⁴.

Otra aportación que, según Barthes, ofrece la noción de intertextualidad a la teoría del texto es lo que él mismo denomina, “le volume de la sociabilité”. La intertextualidad recoge el legado de Bajtin y permite introducir a los estudios literarios una dimensión política e ideológica. La noción de intertextualidad permite traspasar la doble exigencia entre clausura e inmanencia que propone el fenómeno textual. La influencia del formalismo exigía poner el acento en el estudio de las formas literarias en el interior del texto, de su literariedad. Esta exigencia, que recoge como herencia del estructuralismo,

¹¹² BARTHES, Roland, «Texte (théorie du)», en *Encyclopaedia Universalis*, op. cit., p. 372.

¹¹³ BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, París, Seuil, 1973, p. 100. Una cita muy similar aparece en el artículo de la *Encyclopaedia Universalis*, op. cit., p. 373.

¹¹⁴ UNAMUNO, Miguel de, “Un artículo más” (4 de diciembre de 1899), en *Recuerdos de niñez y mocedad*. Obviamente los subrayados son míos.

excluye todo lo que no es literario que puede estar comprendido en el proceso de recepción; por eso rechaza la historia literaria. Pero estas premisas son difíciles de mantener y a menudo se tiende a salir del texto y recurrir al mundo para su interpretación. La intertextualidad respeta la autorreferencialidad textual y, a la vez, incluye la referencia y lo social como intertexto. Leyendo el texto podemos saborear el intercambio de orígenes, las fórmulas, la desenvoltura que hace provenir un texto del ulterior. Intertexto es la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito.¹¹⁵

Barthes consideraba como tarea específica y rasgo fundamental de la escritura moderna la anulación del significado¹¹⁶. En su artículo enciclopédico sobre el texto, Barthes recurre al término “*signifiance*”, que recogerá después Riffaterre, para reivindicar la pluralidad literaria y desvincular el texto del sentido monológico. La idea de *signifiance* se completa con la participación en la práctica textual de la actividad lectora. Es más, en contraposición a la crítica clásica centrada en el papel del autor, la teoría del texto resalta la equivalencia entre lectura y escritura como factor generador de textualidad.

En estos presupuestos incidirá en *Le Plaisir du texte*, obra en la que teoriza el texto desde el lector, su lengua y su inconsciente. En ella, Barthes explica que hay dos niveles de lectura: la lectura que atiende a la anécdota y la que se centra en el lenguaje mismo. Esta segunda lectura es la que conviene al texto moderno. Barthes requiere la desintelectualización del texto. Considera que la nueva crítica ha de centrar su tarea en el lenguaje; por eso, proclama el texto, no como una entidad intelectual, sino como un objeto de placer. Es más, llega a diferenciar entre texto de gozo y texto de placer. La crítica se referirá a textos de placer, en tanto que el gozo es indecible, mientras que el placer acepta, ama la letra y el lenguaje.

Su línea de análisis alternativo sitúa la concepción literaria como objeto y el texto crítico como una mediación del significado. Incluso llega a caricaturizar con fina ironía las propuestas clásicas que conciben el significado como espacio total, cerrado e intransigente a cualquier modulación¹¹⁷.

Según Barthes, el texto es una entidad infinita y autónoma, nada existe fuera del texto y perdido en medio del texto está el autor. La noción de intertextualidad ayudará a plantear y confirmar la idea de rechazo al autor. En primer lugar porque, desde la perspectiva intertextual, los textos se comunican entre ellos, por lo que la literatura puede leerse como la suma de sus relaciones internas; además, el texto se convierte en susceptible de ser retomado, completado por todo aquel que lo cita o lo reescribe. No está cerrado tras aquello que escribiera su autor; empero, es un bien común del que cualquiera puede disponer y completar. De ahí, que el texto no sea el resultado de la producción de un autor, sino de su propia actividad o productividad textual.

El período de crisis del sujeto literario y de cuestionamiento de la figura autorial ya había comenzado desde principios del siglo XX. La inquietud por esta problemática se

¹¹⁵ BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, op. cit., pp. 59-60.

¹¹⁶ Así en su compendio de escritos breves recogidos en BARTHES, Roland, *Essais Critiques*, París, Seuil, 1964.

¹¹⁷ BARTHES, Roland, *Critique et vérité*, París, Seuil, 1969.

manifiesta ya en los formalistas rusos, el *New Criticism* americano o los estructuralistas franceses, pero alcanza en los años setenta su paroxismo en una de las afirmaciones que más han trascendido de entre las aportaciones bartheanas: la muerte del autor.

“Comme institution, l’auteur est mort: sa personne civile, passionnelle, biographique, a disparu; dépossédée, elle n’exerce plus sur son œuvre la formidable paternité dont l’histoire littéraire, l’enseignement, l’opinion avaient à change d’établir et de renouveler le récit: mais dans le texte, d’une certaine façon, je désire l’auteur: j’ai besoin de sa figure (qui n’est ni sa représentation, ni sa projection), comme il a besoin de la mienne (sauf à «babiller»)»¹¹⁸.

El pensamiento crítico de Barthes se acerca, en tanto que cuestiona conceptos tradicionales como autor, lector, interpretación y crítica, a las premisas de la deconstrucción. Además de su resistencia a la concepción mimética y expresiva del lenguaje, pone en cuestión la idea de connotación, que para él es una unidad de sentido. Interpretar un texto no es darle un sentido, sino apreciar su pluralidad. Hallar en él no una estructura de significados, sino una “galaxia de significantes”.

En *S/Z*, analiza el relato breve *Sarrasine* de Honoré de Balzac, partiendo de lo que él denomina *lexias* (fragmentos cortos contiguos que son unidades de lectura) y pone en práctica sus propuestas de crítica alternativa. En el prefacio teórico considera que hay textos escribibles, aquellos que difícilmente encontramos en las librerías, que son un modelo colectivo, un presente perpetuo, frente a otros, que pueden ser leídos pero no escritos, que forman la enorme masa de la literatura, los textos legibles. El lector no es un mero consumidor; antes bien, es productor del texto¹¹⁹.

c) La lectura intertextual de Riffaterre

Los años ochenta del pasado siglo emprenden una estela de interpretación del fenómeno intertextual en una dimensión empírica y pragmática. Entre las aportaciones más destacables encontramos la de Michael Riffaterre, que desplaza el interés de la noción al lado de la recepción. Es Riffaterre quien consigue unir equilibradamente la teoría con la crítica literaria.

Riffaterre entiende la intertextualidad como efecto de la lectura, en amplio sentido. La intertextualidad se propone como una característica determinante de la literariedad. En uno de sus primeros estudios sobre este tema advierte una clara diferencia entre los conceptos intertextualidad e intertexto, que podrían hasta ese momento haber sido considerados equivalentes: *“L’intertexte est l’ensemble des textes que l’on peut rapprocher de celui que l’on a sous les yeux, l’ensemble des textes que l’on retrouve dans sa mémoire à la lecture d’un passage donné”*, mientras que la intertextualidad *«il s’agit d’un phénomène qui oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l’interprétation, et qui est le contraire de la lecture linéaire»¹²⁰.*

¹¹⁸ BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, op. cit., p. 45.

¹¹⁹ BARTHES, Roland, *S/Z*, París, Seuil, 1970.

¹²⁰ RIFFATERRE, Michael, “L’intertexte inconnu”, en *Littérature*, 1981, nº 41, pp. 4-7.

La semiótica intertextual será aplicada, en un principio, al estudio de detalles de un texto, microestructuras semántico-estilísticas, que denotan lo que él denomina *agrammaticalités*. Estas anomalías intratextuales (un giro lingüístico inexplicable, una alteración de cualquier nivel del lenguaje, semántico, sintáctico, morfológico...) tenderán a provocar ciertas reacciones en el lector, puesto que indican la presencia latente e implícita del intertexto. Son pequeñas marcas, señales, huellas, inexplicables por el contexto que denotan lo que Riffaterre denomina “*trace*” del intertexto. El juego de palabras en el discurso poético tiene raíces textuales. La agramaticalidad cesa cuando el lector percibe que existe un texto en el cual la palabra es gramatical.

«Néanmoins, l'association rétroactive avec le jeu de mots générateur de l'équivoque (puisque celui-ci est également un signe de référence intertextuelle) permet au lecteur de faire l'expérience d'autre forme de littérarité: la perception d'une tradition dans le texte, d'une allusion à un autre auteur. Auteur étant entendu ici dans son sens étymologique: auctor; ce n'est pas seulement celui qui écrit, mais celui qui garantit et certifie un contrat écrit. L'intertextualité est à l'hypogramme et à son palimpseste ce que le dépôt à caution est au prêteur et à l'emprunteur»¹²¹.

En *Sémiotique de la poésie* el crítico francés advierte que el fenómeno literario es fruto de la dialéctica entre autor y lector. El poema está caracterizado por ser una unidad semántica y formal, concebida en un contexto específico y cerrado, ajeno a la realidad exterior. La lectura ha de perseguir recomponer la unidad del poema, juego o artefacto formal, compuesto por textos o fragmentos de textos integrados.

Propone dos niveles de lectura. La primera es una lectura lineal, *heurística*. En ella el lector recibe información gracias a la capacidad referencial de la lengua, de la que depende la información que el texto nos otorga a nivel mimético (*sens*). Pero merced a un proceso semiótico, de transformación, se llega a un segundo estadio de lectura retroactiva, denominada *lectura hermenéutica*, en el que se permite al lector advertir qué elementos del texto son equivalentes, porque aparecen como variantes de una misma matriz estructural; esto permitirá recomponer la unidad estructural del texto, es decir, su *signifiance*.

La “*signifiance*” en el texto se constituye por la experiencia del lector. Esta experiencia es la única regla en la cual se basa la apropiación de la forma al contenido del poema. Riffaterre apunta una serie de salvaguardas básicas para el análisis formal: “*that literature is made of texts, not intentions; that texts are made of words, not things or ideas; that the literary phenomenon can be defined as the relationship between text and reader, not the relationship between author and text*”¹²².

El fenómeno literario puede explicarse por medio de un proceso de semiotización que define la literariedad del texto. Este proceso atraviesa varias fases: comienza con la descripción de las características literarias que permiten la percepción unitaria del texto; a esto le sigue el análisis del proceso de representación. Para Riffaterre es ley general

¹²¹ RIFFATERRE, Michael, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1978, p. 113.

¹²² RIFFATERRE, Michael, *Text production*, Nueva York, Columbia University Press, 1983, p. 90.

del discurso literario su falta de dirección semántica: la obra no significa meramente lo que dice. Por ello, de una primera lectura de índole mimética se pasa, por medio de un proceso semiótico, a percibir como expresión cualquier otra cosa que parece expresar algo diferente de cuanto las palabras dicen. Para explicar las características textuales superficiales, el lector tendrá que actualizar las reminiscencias, a modo de paragrama.

Paragrama o *hipograma* es una figura retórica oculta, que consiste en la diseminación de los elementos fónicos o gráficos de una palabra en el interior de un enunciado mayor. Saussure, que acuñó en sus trabajos el término, entendió que la función real y profunda del texto se halla en el sistema de referencia y repetición que desencadena, y no en su contenido. A esta noción saussureana recurre Riffaterre para llegar a su definición de paragrama semántico aprovechando tres características esenciales de la expresión literaria, a saber: que el texto literario se construye por la expansión de frases menores, que tales derivaciones son autosuficientes, y que las palabras actualizadas por la derivación no son nunca estamentos literales, sino indirectos (metafóricos o metonímicos).

En la misma línea de ilustrar la naturaleza del proceso intertextual, relaciona las diferentes formas de intertextualidad con la *silepsis*, de nuevo una figura retórica, que consiste en relacionar dos términos en una frase atendiendo a las normas semánticas, gramaticales o etimológicas, pero sin tener en cuenta las reglas gramaticales. La “*syllapse intertextuelle*”, percibida como una deformación o una incompatibilidad, puede darse en diferentes niveles del acto comunicativo: semántico, sintáctico, retórico, estilístico... incluso podemos encontrarla en determinados personajes o pasajes narrativos, si se trata de textos narrativos.

Riffaterre se resiste a aceptar cualquier tipo relación del hecho literario con lo real. Considera que la autonomía literaria es total, y se dedica con esmero a demostrar, tanto cuando analiza las conexiones de los sonetos de Du Bellay con las *Visiones* de Petrarca, como cuando se ocupa de los pasajes de la obra de Proust, que la idiosincrasia de la literatura es endógena, se agota en sí misma. En “The Intertextual Unconscious” aclara que, incluso cuando parece fácil establecer una conexión entre la literatura y el psicoanálisis freudiano, la base de esta anomalía es también literaria: “*the intertext, the verbal unconscious, lies outside of the time dimension no less than the unconscious of psychoanalysis*”¹²³.

La interpretación de Riffaterre apela a un tipo de literatura volcada en su propio mundo, conformada por textos que, de manera más o menos explícita, remiten siempre a otros textos. Esta interpretación es compartida por Barthes, quien plantea que, tras la ruptura con la prescripción de verosimilitud a la que instaba la retórica clásica, se crea una nueva convención incluso en los textos en las obras más pretendidamente afines a las circunstancias ambientales: los realistas. El autor denomina “*Illusion référentielle*” a esta nueva convención, creada por la narrativa realista, que no aspira a mostrar el significado denotativo de la realidad empírica, sino su connotación: “*il se produit en effet du réel, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l’esthétique de toutes les oeuvres courantes de la modernité*”¹²⁴. Esta nueva refencialidad rompe con las antiguas

¹²³ RIFFATERRE, Michael, “The Intertextual Unconscious”, en *Critical Inquiry*, 1987, nº 13, pp. 371-385.

¹²⁴ BARTHES, Roland, “L’effet de réel”, en *Œuvres complètes*, tomo III, París, Seuil, 1968, pp. 25-32 (en concreto, p. 32).

reglas de género, tiende a la desintegración del signo y llega a poner en entredicho la propia estética de la representación.

Borges imagina en *Ficciones* la producción literaria de la lejana Uqbar: “*Un solo rasgo memorable: anotaba que la literatura de Uqbar era de carácter fantástico y que sus epopeyas no se referían jamás a la realidad, sino a las dos regiones imaginarias de Mlejnas y de Tlön...*”. La remisión al autor argentino no es casual, dado que logra insertar en el mundo ficcional los fundamentos de la crítica intertextual. Si autores como los anteriores, junto a Butor o Barthes, defendían y realizaban una “nueva crítica” que pretendía ser creativa, partícipe de la tarea de la escritura, que establecía puentes entre el texto y su comentario, metalenguaje (“*il n’y a plus des critiques, seulement des écrivains*”)¹²⁵, se podría entender que Borges realiza el camino inverso y ficcionaliza el mundo de la intertextualidad.

Borges recrea la visión de la literatura como espacio homogéneo y reversible, en el que no hay lugar para las particularidades individuales ni para las mediciones cronológicas. Gerard Genette percibió en la obra de Borges lo que él denomina una proposición utópica, que ya habían perfilado otros autores como Shelley o Valéry¹²⁶. La utopía que supone concebir la literatura como un espacio curvo, donde los encuentros más inesperados y paradoxales son posibles, donde no importa ni el orden de sucesión ni la relación de parentesco entre la obra y el autor, el tiempo de las obras no es otro que la memoria y el tiempo indefinido de la lectura; donde -como en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”- “*todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y anónimo*” y donde, como Pierre Ménard, todos somos autores de lo que leemos.

Tiphane Samoyault, en su estudio sobre la intertextualidad, explica que, ya en época de Aristóteles, se estableció la distinción entre una literatura que habla de la realidad exterior, la literatura referencial; y otra, que se encierra en su propio universo ficcional, la literatura no referencial. La primera se vincula a la referencialidad empírica (*référentialité*), mientras que la otra configura sus propias referencias (*référence*). Como en el dibujo borgiano de la biblioteca de Babel: un universo-biblioteca ajeno a todo contacto exterior y que no es testimonio más que de sí mismo.

Frente a estos dos modelos literarios, Samoyault interpreta que la teoría de la intertextualidad conduce a un nuevo tipo de literatura a horcajadas entre ambos. Esta autora considera que la crítica intertextual implica una nueva vía de comunicación entre lo real y lo literario. Propone denominar esta nueva relación con un neologismo de difícil traducción (*référencialité*): «*pour le différencier de référentialité et qui correspondrait bien à une référence de la littérature au réel, mais médiée par la référence proprement intertextuelle*»¹²⁷.

En la misma línea, Sophie Rabau explica que una gran ventaja de la intertextualidad es que permite interpretar la referencia como un intertexto (Riffaterre), o lo social como un

¹²⁵ BARTHES, Roland, «Texte (théorie du)», *op. cit.*, p. 374.

¹²⁶ GENETTE, Gerard, “L’utopie littéraire”, en *Figures I*, París, Seuil, 1966, pp. 123-132.

¹²⁷ SAMOYAUULT, Tiphane, *L’intertextualité. Mémoire de la littérature*, París, Nathan Université, 2001, p. 83.

discurso (Kristeva o Barthes). La intertextualidad permite estudiar categorías immanentes del texto, como sus orígenes o su pervivencia, sin tener para ello que traspasar los límites de su autorreferencialidad; posibilita que exista una continuidad entre textos, que podamos traspasar las fronteras textuales sin salir del terreno literario; defiende, en fin, la autorreferencialidad del texto, su clausura, aunque teniendo presente su exterioridad: “*Hors le texte, le texte. Dans le texte, le hors-texte*”¹²⁸.

d) *La reformulación del concepto: Culler, Segre, Guillén*

Los presupuestos de la intertextualidad ya han trascendido fronteras y desde diversos países y ámbitos de estudio cuestionan, perfilan o amplifican su validez.

Entre los estudiosos que se hacen eco de la teoría intertextual, Jonathan Culler analiza la propuesta de semiótica literaria de Riffaterre y formula algunas objeciones, ya que, a pesar de los esfuerzos realizados por el autor, no deja de presentar ciertas lagunas¹²⁹. Culler admite que la proposición de Riffaterre es una coherente descripción de lo que supone la estructura expresiva de un poema, pero objeta que parece un ejercicio, en cierto modo reduccionista, el considerar la lectura de un poema como una especie de indagación o búsqueda de la sentencia o la palabra que lo ha generado.

Riffaterre plantea un tipo de lectura que lleve al lector a descubrir la matriz del poema, para, desde ella, adivinar el proceso de transformación que permite recomponer su unidad. Sin embargo, según Culler, esta invitación a la lectura semiótica supone invalidar, rechazar, muchas otras propuestas provenientes de otros lectores: “*One might be tempted to argue that Riffaterre is in fact describing how a particularly sophisticated group of readers interpret, but he explicitly rejects such a notion. Readers do not have the freedom to read as they will. Poetics signs form patterns that cannot be ignored. The reader is under strict guidance and control as he fills in the gaps and solves the puzzle*”¹³⁰.

Posiblemente, sigue alegando el autor anglosajón, algunas de las interpretaciones a las que Riffaterre llega aplicando sistemas descriptivos, poemas anteriores o cualquier otro tipo de hipogramas podrían explicarse por la vía de los tópicos y convenciones poéticas. Culler procura enfrentarse con la ilimitación del campo de la intertextualidad. Algunas expresiones o frases no cabe duda de que funcionan como lugares comunes o como indicadores convencionales de poeticidad.

Culler considera que se dan una serie de convenciones o *presuppositions* que pueden llegar a codificarse. La tarea de la intertextualidad no es la de indagar en los orígenes remotos de esos códigos, sino la de mostrar la contribución que a estos códigos aportan los “*prior texts*”. En cierto modo, la teoría de Riffaterre no deja de ser una teoría de los orígenes. Conocer el origen de la codificación tan sólo es un principio para reconstruir su aportación al espacio discursivo de la cultura.

¹²⁸ RABAU, Sophie, *L'intertextualité*, op.cit, pp. 21-24.

¹²⁹ CULLER, Jonathan, *The Pursuit of Signs*, Londres-Nueva York, Routledge, 1981 (2ª edición, 2001).

¹³⁰ *Ibidem*, p. 104.

Las convenciones se originan en el discurso. Éstas pueden fijar en determinados textos la interpretación y producción de los caracteres literarios, la estructura argumental, las temáticas o los desplazamientos semánticos, de modo que es menester tenerlas en cuenta a la hora de mostrar la deriva que un elemento discursivo va tomando desde sus orígenes. La intertextualidad ha de desentrañar la naturaleza paradójica del sistema discursivo.

Según el autor existen presupuestos lógicos y presupuestos pragmáticos, el estudio de los cuales mostrará su aportación al espacio discursivo. Los presupuestos lógicos surgen de ítems léxicos o construcciones gramaticales; se trata de aquellos enunciados previos que hacen posible que el segundo enunciado sea verdadero o falso (en la frase “Pedro ha dejado de mentir” supone el enunciado “Pedro miente”). En poesía, es frecuente que una lectura semántica suponga unos presupuestos previos, un espacio intertextual que implique el conocimiento de los sistemas discursivos, de los clichés o los sistemas de convenciones, lo cual permitirá acceder a nuevos significados, a todos los matices posibles del texto, como, por ejemplo, al lenguaje irónico.

Las presupuestos pragmáticos no se definen por tratar las relaciones de las expresiones entre sí, sino por ocuparse de la analogía de las sentencias con la situación de la expresión; una especie de pre-texto significativo, que se asume del entorno objetivo, como el de algunas novelas que empiezan *in media res*. Existe, además, un tipo de expresiones literarias “*literary utterance*”, que son un ejemplo especial de actos de habla. Las “*literary utterance*” se desprenden de su contexto temporal y se colocan en una serie discursiva formada por otros miembros de su género literario. Esto ocurre, por ejemplo, en expresiones que son apropiadas para un discurso trágico, pero que muy difícilmente podrían ser aplicadas a una comedia.

Llegados a este punto en que parece aceptada la validez crítica de la noción de intertextualidad, algunos estudiosos evalúan su capacidad como herramienta de apoyo en sus disciplinas específicas. Es el caso de Paul Zumthor y Claudio Guillén.

Zumthor intenta aplicar los presupuestos de la intertextualidad a sus estudios medievalistas¹³¹. Aunque llega a la conclusión de que “*le courant inter-textuel passe partout*”¹³² en la literatura de la Edad Media, advierte que los estudios intertextuales implican una consideración “a-crónica” del hecho intertextual que no puede compartir y necesita otros pilares críticos para alcanzar un análisis completo de la producción textual de la etapa que le ocupa.

Dos factores, a su entender, determinan y matizan los efectos de la intertextualidad en la práctica significativa productora de textos medievales: por un lado, la existencia de modelos, y por otro, de variaciones. Ambos constituyen dos aspectos de un fenómeno mayor definitorio de la cultura medieval (denominado por el autor como “*mouvance*”), que tiene mucho que ver con el carácter jerárquico de la producción textual medieval. Los modelos se refieren al eje vertical de la jerarquía de los textos, mientras que las variaciones pertenecerán al eje horizontal.

¹³¹ ZUMTHOR, Paul, “Intertextualité et mouvance”, en *Littérature*, 1981, n° 41, pp. 8-16.

¹³² ZUMTHOR, Paul, “Intertextualité et mouvance”, *op. cit.*, p. 15.

Zumthor considera que *“tout texte médiéval possède une généalogie, se situe à une place relativement précise, quoique mobile, dans un réseau de relations génitives et dans une procession d’engendrement”*¹³³. Ello insta al estudioso de la literatura de este período a tener en cuenta, además de las relaciones que establecen los textos entre sí, el peso de la tradición. A este respecto, baste recordar el papel jugado por los *“topoi”* o las fórmulas en la producción poética de los siglos XI, XII ó XIII.

Claudio Guillén, por su parte, reconoce la valía del concepto de intertextualidad en el campo del comparatismo¹³⁴. A su parecer, hablar de intertexto supone relegar a un segundo plano tanto el origen como el resultado de una evolución. El intertexto camina hacia una manera menos evolucionista de enfocar los estudios comparatistas, señala algo que aparece en la obra, que está en ella, no en su largo proceso genético. Empero, Guillén advierte algunas dificultades para el uso de la noción intertextual como instrumento de apoyo en la labor crítica. La primera la encuentra en la utilización de cierto tono autoritario en los pronunciamientos de Kristeva y Barthes. Le parece ciertamente pretenciosa la construcción especulativa del giro “todo A es B” o “todo A consiste en B”: *“al afirmar que todo texto es un intertexto, la posibilidad de que este término admita omisiones o matizaciones, ausencias o presencias, no confundándose con todo texto, se vuelve ·remota”*¹³⁵. La segunda es que la intertextualidad se redujese a una concepción general del signo poético, a una teoría del texto, más que a un método para la investigación de las relaciones existentes entre distintos poemas, ensayos o novelas.

El autor asegura que no se puede obviar un fenómeno cuya relevancia es indiscutible en la literatura, como es la individualidad. La vaguedad y la ilimitación reaparecen en el estudio crítico, si vinculamos la idea de la intertextualidad al anonimato y a la generalidad. Además, la trayectoria de la intertextualidad ha de tomar en consideración la historia de los géneros literarios y de la lectura. Guillén opta por dejar a un lado las convenciones generales, que son los medios y recursos comunes a toda una época, y analiza los intertextos palpables, modestos, pero significativos, que pretendía delimitar Culler.

Para determinar los usos de la intertextualidad, el comparatista define una serie de coordenadas que sirven para matizar los niveles y usos de la intertextualidad. La primera es una línea que va desde la mera alusión hasta la inclusión. La segunda distingue entre dos extremos: la citación y la significación.

Una simple alusión supone ya abrir el tejido del poema a palabras, formas o estructuras temáticas ajenas. Este acto manifiesta la apertura del lenguaje poético individual a una pluralidad de lenguajes. La citación, por su parte, puede consistir en evocar autoridades o en establecer vínculos con figuras y estilos pretéritos. Ese tipo de citación denominada “contextual”, tendrá un efecto horizontal exclusivamente sin intervenir en la verticalidad semántica del poema.

¹³³ *Ibidem*, p. 9.

¹³⁴ GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Editorial Crítica, 1985, pp. 309-327.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 313.

En otros momentos, la alusión tiene carácter significativo. El autor ejemplifica este modo de citación, no contextual, sino “funcional” con dos poemas que remiten a sendas rimas de Bécquer: uno, el poema inaugural de *Donde habite el olvido* de Cernuda; el otro, “Confianza” en el que Salinas toma como *leitmotiv* la expresión de la rima IV del poeta sevillano “mientras haya” y comienza así su poema “*Mientras haya / alguna ventana abierta/ ojos que vuelven del sueño/...*”. En el poeta del 27, a diferencia de Bécquer, la fórmula temporal no conducirá a una oración principal, es sólo una reminiscencia voluntaria del poeta romántico. Ambos muestran una inclusión o alusión significativa, porque en ellos “*el intertexto es la utilización por un poeta de un recurso previamente empleado, que ha pasado a formar parte del repertorio de medios puestos a la disposición del escritor moderno*”¹³⁶.

Cesare Segre es otro ejemplo de aplicación de la noción crítica de intertextualidad¹³⁷. El autor italiano entiende que el término viene a implantar un nuevo modo de afrontar la crítica de fuentes y opina que ésta es una de las claves del entusiasmo con que ha sido acogido el término.

Segre constata que no era el problema de las fuentes lo que fijaba la atención de Bajtin, sino toda la pluralidad de factores que afectaban a la lengua hasta el punto de erigirse en precursor de la estilística sociológica. Sin embargo, Segre pretende abarcar el tan traído tema de las fuentes literarias desde una perspectiva bajtiniana. En consecuencia, considera que -además de los aspectos textuales- la confrontación textual ha de contar con los múltiples aspectos, lingüísticos, literarios y semióticos, que coactúan en el discurso.

Admite que el contacto no ha de buscarse entre autores, sino entre textos, y advierte que una de los factores de relieve que caracterizan la relación textual es lo que denomina “*vischiosità*”, que viene a expresar la siguiente idea: el acogimiento de que una palabra o sintagma derive de la naturaleza dialógica del texto no puede ser excluido en el tratamiento de los paralelismos textuales. Las coincidencias verbales afectan a amplios sectores discursivos que revelan la complejidad lingüístico-semiótica del texto imitado, citado o recordado.

Habida cuenta de esta naturaleza dialógica del juego intertextual, propone la utilización de un término nuevo, a medio camino entre la intertextualidad y la pluidiscursividad de Bajtin: “*Poiché la parola intertestualità contiene testo, penso essa sia usata piú opportunamente per i rapporti fra testo e testo (scritto, e in particolare letterario). Viceversa per i rapporti che ogni testo, orale o scritto, intrattiene con tutti gli enunciati (o discorsi) registrati nella corrispondente cultura e ordinati ideologicamente, oltre che per registri e livelli, proporrei di parlare di interdiscorsività (con neologismo affine alla pluridiscorsività di cui parla Bachtin)*”¹³⁸.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 321.

¹³⁷ SEGRE, Cesare, «Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia», en *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Turín, Einaudi, 1984, pp. 103-118.

¹³⁸ SEGRE, Cesare, «Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia», *op. cit.*, p. 111.

4. Aportaciones restrictivas

a) *Hacia una intertextualidad pragmática*

La noción de intertextualidad llegó a convertirse en una clave hermenéutica de acercamiento al fenómeno literario en toda su magnitud. Por su extensión y la presencia de múltiples discursos, el concepto de intertextualidad se convierte en característica intrínseca de la literatura en sí misma y esencia constitutiva de todos los textos. Se ocupa de las relaciones del texto con la sociedad, con el destinatario o con el lenguaje mismo.

De esta forma, la intertextualidad es también requerida en el terreno estrictamente lingüístico del texto. Así, Beaugrande y Dressler consideran la intertextualidad como una de las siete normas constitutivas de la textualidad. Ambos autores definían el texto como un acontecimiento comunicativo que cumple siete normas de textualidad y tres principios constitutivos de la comunicación textual (efectividad, eficacia y adecuación). Estas siete normas de textualidad (cohesión, coherencia, intencionalidad, aceptabilidad, informatividad, situacionalidad e intertextualidad) atienden a naturalezas diversas (psicolingüísticas, sociolingüísticas o computacionales), pero -por lo que se refiere a la noción de intertextualidad- los autores tienen en cuenta los factores que “*hacen depender la utilización de un texto del conocimiento que se tenga de otros tipos de texto*”¹³⁹ y responsabilizan a la intertextualidad de la evolución de los tipos de texto.

De vuelta a la teoría literaria, una nueva perspectiva, más orientada hacia la poética literaria, comienza a desplazar esta interpretación lingüística y lógica de la intertextualidad. Un primer paso hacia la concreción se da en el número especial de la revista *Poétique*, titulado “Intertextualités”, que aparece en 1976. A pesar de que les separan tan sólo tres años de las publicaciones de Barthes, se considera que estos estudios literarios inician una segunda generación de teóricos de la intertextualidad.

El artículo inaugural de Laurent Jenny se plantea la relación de la intertextualidad con los códigos lingüísticos, con la periodicidad y la evolución literaria¹⁴⁰. Ya no se trata de una noción polémica que cabe oponer a la crítica de fuentes, sino más bien de un enfoque diferente y más actual del problema. Para demostrarlo, analiza las posturas de H. Bloom y Mac Luhan que, a su entender, se equivocan por buscar un orden de la historia de la intertextualidad en condiciones psicológicas o sociológicas y no, como él apunta, en sus formas. Recuerda la necesidad de descubrir textos allí donde la crítica idealista sólo veía fuentes e influencias, metáforas acuáticas y fluidas que la crítica formal rechaza.

¹³⁹ BEAUGRANDE, R.A. de, y DRESSLER, W.U., *Introducción a la lingüística del texto*, Barcelona, Ariel, 1997 (traducción de BONILLA, Sebastián, de la edición original de 1972), p. 45.

¹⁴⁰ JENNY, Laurent, «La stratégie de la forme», en *Poétique*, 1976, nº 27, pp. 257-281.

Advierte, no obstante, la necesidad de poner fronteras a la noción. La intertextualidad es ahora una noción operativa. Conviene precisar sus contornos para poder utilizarla como un instrumento de la poética.

Jenny considera el proceso intertextual como un trabajo de asimilación y de transformación. Existe intertextualidad cuando un texto “reutiliza” otro texto, y no sólo cuando es portador de una alusión que no modifica de alguna manera: «*nous proposons de parler d'intertextualité seulement lorsqu'on est en mesure de repérer dans un texte des éléments structurés antérieurement à lui, au-delà du lexème, cela s'entend, mais quel que soit leur niveau de structuration*»¹⁴¹. La idea de productividad de Barthes se conserva, pero deja de identificar literariedad con intertextualidad.

Considera que todo enunciado sufre en un proceso intertextual tres tipos de tratamiento (verbalización, linearización, y encadenamiento), que tienen como fin normalizarlo. Para clasificar con mayor precisión los tipos de alteración sufridas por los textos en el transcurso del proceso intertextual, propone una tipología de figuras de la intertextualidad, vinculada terminológica y conceptualmente a la retórica, que tanto sólo enumeramos: paronomasia, elipsis, amplificación, hipérbole, interversión (de la situación enunciativa, de la calificación, de la situación dramática o de los valores simbólicos), y cambio de los niveles de sentido.

En el artículo de L. Perrone-Moisés se constata la naturaleza intertextual de cualquier tipo de crítica, en tanto que se trata de un texto que escribe sobre otro texto¹⁴². Sin embargo, si la intertextualidad poética se enfrenta al texto desde una condición de igualdad, la labor crítica siempre lo ha hecho en términos de jerarquía, ya que los dos textos no se encuentran a un mismo nivel¹⁴³. La autora considera que la nueva crítica ejercida por autores como Butor, Blanchot y Barthes hace caer las fronteras entre el discurso poético y el crítico y logra llevar a cabo en su tarea crítica “*une intertextualité souveraine et tacite, au lieu d'un dialogisme déclaré et soumis*”¹⁴⁴. Si se nos permite, es el mismo objetivo que se propone Unamuno en algunas de sus obras, especialmente en *Teresa*, aunque en sentido inverso. Desde la ficción, no desde la crítica, procura franquear los límites abstractos del texto y del discurso, unificando las tareas interpretativas y creativas. Unamuno consigue en *Teresa* que su ficticio aparato narrativo se convierta, a la vez, en intertexto crítico del texto de Rafael, el cual anota, comenta e interpreta.

Tampoco es ajeno a la obra unamuniana el estudio de L. Dällenbach, que recoge la propuesta (ya realizada por Jean Ricardou en 1971) de distinguir entre dos tipos posibles de intertextualidad: la externa, aquélla que apela a la relación de un texto con

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 262.

¹⁴² PERRONE-MOISES, Leyla, «L'intertextualité critique», en *Poétique*, 1976, n° 27, pp. 372-384.

¹⁴³ Sobre la relación entre intertextualidad crítica textual reflexiona también DEMBOSWSKI, Peter, “Intertextualité et critique des textes”, en *Poétique*, 1981, n° 41, pp. 17-29, y admite que la intertextualidad representa una vuelta a la crítica histórica, aunque desplazando la actividad del punto de vista genético y dogmático hacia una actividad explicativa y descriptiva más matizada: “*on glisse du texte à la lecture du texte, de l'auteur au lecteur, de la création à la consommation*” (p. 21).

¹⁴⁴ PERRONE-MOISES, Leyla, «L'intertextualité critique», *op.cit.*, p. 374.

otro; y la interna que, por vez primera, se refiere a la relación de un texto consigo mismo¹⁴⁵. Partiendo de esta base, pretende mantener la validez de dicha división, de modo que reivindica que -junto a la doble tipología de intertextualidad *general* (actividad verbal como huella o cruce de textos) e intertextualidad *restringida* (fragmentos textuales insertos en nuevos textos, citas, alusiones, transformaciones, etc.)- existe una intertextualidad *autárquica*, a la que él propone denominar *autotextualidad*. A partir de este punto, adapta la teoría general de la intertextualidad a su conocida propuesta sobre la "mise en abyme".

b) Clasificación y acotación terminológica: Genette

En 1979 Antoine Compagnon propone en *Le Seconde Main, ou le travail de citation* una brillante defensa de la intertextualidad, ofrecida de manera mucho más técnica de como lo habían hecho Kristeva o Barthes¹⁴⁶. Compagnon sistematiza la concepción de la intertextualidad como relación transformacional, prioritariamente circunscrita a los límites de la interdiscursividad, o las relaciones que un discurso establece entre uno o más. El tema central de este estudio, que en una primera versión se trataba de una tesis doctoral dirigida por J. Kristeva, se aleja de las prioridades del grupo Tel Quel, para los cuales la cita estaba demasiado ligada con los privilegios institucionales del autor.

La primera parte de su estudio analiza la fenomenología de la cita a la que considera un operador trivial de intertextualidad, ya que pone en contacto varios textos. Compagnon retoma el sentido primero del término analizado como el más fiel a la esencia de la cita, que tiene un poder movilizador. En latín, *citare*, significa poner en movimiento, pasar del reposo a la acción.

La cita fragmenta el texto, rompe la ligazón entre lo que precede y aquello que le sigue. Citar recuerda la tarea de recortar y pegar, con tijeras y cola, de los juegos infantiles. El fragmento elegido se convierte en texto. Se trata de una parte amputada y elegida para convertirse en miembro del discurso.

Toda cita es antes una lectura e incluso la lectura puede suponer, en cierto modo, una cita por la vía del subrayado. El subrayar una lectura supone un repaso visual, una prueba preliminar a la cita. Ya Unamuno advirtió que el subrayado es un toque de atención al lector, una solicitud. Por boca del ficticio prologuista de *Niebla*, Víctor Goti, se quejaba de la presencia de subrayados y bastardillas en los textos: "¡Ah, además porque me encocoran y ponen de mal humor los subrayados y las palabras en bastardilla! ¡Eso es como insultar al lector, es llamarle torpe, es decirle: fíjate, hombre, fíjate, que aquí hay intención!"¹⁴⁷.

Compagnon establece cinco figuras distintivas de la lectura, que no son fases, sino que podrían darse independientemente: ablación, subrayado, acomodamiento, solicitud y,

¹⁴⁵ DÄLLENBACH, Lucien, «Intertexte et autotexte», en *Poétique*, 1976, nº 27, pp. 282-296.

¹⁴⁶ COMPAGNON, Antoine, *Le seconde main ou le travail de citation*, París, Seuil, 1979.

¹⁴⁷ UNAMUNO, Miguel de, *Niebla*, edición de VALDÉS, Mario J., Madrid, Cátedra, 18ª edición, 2002, p. 99.

por último, significación. Citar supone maniobrar con el texto, descomponerlo y recomponerlo. El trabajo de citación reúne las tareas de la lectura y de la reescritura.

*“Écrire, car c’est toujours récrire, ne diffère pas de citer. La citation, grâce à la confusion métonymique à laquelle elle préside, est lecture et écriture; elle conjoint l’acte de lecture et celui d’écriture”*¹⁴⁸.

En la segunda parte del ensayo, Compagnon realiza una definición semiótica y una tipología de la cita, a la luz de autoridades lingüísticas como Benveniste o Pierce. Esta clasificación podría ser demasiado ambiciosa, ya que se hace factible hacerla extensiva a cualquier tipo de relación intertextual.

La definición de partida es que la cita es *“la forme simple d’une relation interdiscursive de répétition”*¹⁴⁹. La interdiscursividad, de manera sencilla, revelaría la capacidad de relación de un discurso con uno o más discursos.

La cita instaaura una relación (diálogo) entre dos textos o más bien entre dos sistemas, cada uno de ellos compuesto por un texto y un sujeto. Cada sistema constituye una entidad semiótica original, es decir, un sistema de signos que goza de una relativa autonomía y que organiza su singularidad al amparo de su realización como lectura o como escritura.

La cita pone en relación dos sistemas semióticos, cada uno autónomo y completo (compuesto por sujeto y objeto) e independientes uno del otro. La unión que instaaura la cita es puntual y parcial.

El texto citado es un enunciado y, como tal, no es un signo. Pero la cita es una repetición y, en tanto que enunciación de una repetición, tiene el poder de convertirse en signo.

Una vez identificada la cita como un signo, Compagnon se dispone a aplicarle la clasificación que de éste realizara Pierce. Para ello establece una serie de combinaciones tomando como base las relaciones que se establecen entre el texto citado (T1) y el texto citante (T2), por una parte, y por otra, el autor citado (A1) y el autor citante (A2).

Nathalie Limat-Letellier pone varias objeciones al trabajo de Compagnon, entre ellas que una definición tan amplia de la cita (como relación interdiscursiva de repetición) ha de incluir también el discurso “rapporté”, sea en estilo directo, indirecto o indirecto libre, lo cual termina por sobrepasar todo el amplio campo nocional de la intertextualidad en el que había colocado inicialmente su investigación¹⁵⁰.

Es a Gérard Genette a quien corresponde el mérito de haber delimitado con precisión el concepto de intertextualidad. Esta voluntad de clarificación teórica surge por el afán de

¹⁴⁸ COMPAGNON, Antoine, *Le seconde main ou le travail de citation*, op. cit., p. 34.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 55.

¹⁵⁰ LIMAT-LETELLIER, Nathalie, «Historique du concept d’intertextualité», en *L’Intertextualité*, op.cit., pp. 34-36.

precisar cuál es el objeto de la poética. En el epílogo a su minucioso análisis metodológico de la obra de Proust, *Figures III*, admitía que probablemente su vocabulario teórico había de resultar extraño a los escritores, incluso si se trataba de críticos tan geniales como el autor de la *Recherche*. Pero, aun así, consideraba que la tarea de la poética literaria era proponer los procedimientos de análisis y los instrumentos válidos para facilitar la lectura de la obra, sin tener en cuenta las intenciones o pretensiones del autor. «*Nous n'avons pas à notre disposition le centième du génie de Proust, mais nous avons sur lui cet avantage (qui est un peu celui de l'âne vivant sur le lion mort) de le lire à partir de ce précisément qu'il a contribué à faire naître –cette littérature moderne qui lui oit tant- et donc de percevoir clairement dans son œuvre ce qui n'y était qu'à l'état naissant, d'autant que la transgression des normes, l'invention esthétique, nous l'avons vu, sont les plus souvent chez lui involontaires et parfois inconscientes*»¹⁵¹.

Genette considera que la poética trasciende las barreras del texto en sí, y conforma *l'architexte*, que se ocupa del conjunto de sus categorías generales o trascendentes (géneros literarios, modos o tipos de enunciación...) y propone una redefinición completa del dominio teórico intertextual. Ya en las páginas finales de *Introduction a l'architexte*¹⁵², incide en el valor del estudio de la relaciones entre textos y, de manera programática, apunta una clasificación que, en *Palimpsestes*, completará sistemáticamente.

En 1982 estipula que el objeto de la poética es aquello que él denomina *la transtextualité* o trascendencia textual, definida como “*tout ce qui la met en relation manifeste ou secrète, avec d'autres textes*”¹⁵³. En virtud de esa relación de copresencia erige como acertado título para su obra capital una metáfora sobre la escritura, que retoma la ya anunciada quince años atrás y de manera paralela al concepto de Kristeva, en “Proust palimpseste” para definir el estilo de Proust como superposición¹⁵⁴.

El autor del grupo Tel Quel entiende que es posible delimitar cinco tipos de relaciones transtextuales en orden progresivo de abstracción. La primera es la intertextualidad propiamente dicha y definida de manera restrictiva como la copresencia entre dos o más textos, es decir, la presencia efectiva de un texto en otro, sea ésta bajo la forma más explícita como la cita, menos explícita y canónica, como el plagio, o la menos explícita y literal, la alusión.

El segundo tipo de transtextualidad es la que relaciona al texto con lo que Genette denomina su paratexto (título, subtítulo, epígrafes, prefacio, notas...), todo aquello que procura al texto un entorno variable y algunas veces un comentario. Para el autor la paratextualidad requiere un estudio profundo, porque “*est surtout une mine de questions sans réponses*”¹⁵⁵.

¹⁵¹ GENETTE, Gérard, *Figures III*, colección “Poétique”, París, Seuil, 1972, p. 270.

¹⁵² GENETTE, Gérard, *Introduction a l'architexte*, París, Seuil, 1979.

¹⁵³ GENETTE, Gérard, *La littérature au second degré*, París, Seuil, 1982, p. 7.

¹⁵⁴ GENETTE, Gérard, «Proust palimpseste», *Figures I*, París, Seuil, 1966, pp. 39-67.

¹⁵⁵ Él mismo lo realizaría en 1987: *Seuils*.

El tercer tipo de relación es, por excelencia, la relación crítica. La metatextualidad une un texto a otro texto del que habla; en otras palabras, es su comentario. Pero es del cuarto tipo de relación, la hipertextualidad, del que se ocupará eminentemente Genette en su estudio. Es la relación que une un texto B, denominado hipertexto, con un texto A, que recibe el nombre de hipotexto. Hipertexto es todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple o por transformación indirecta (imitación).

Por último, la más compleja e implícita relación de trascendencia es la architextualidad, relación muda que conecta el texto con sus categorías generales o trascendentes como tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.

Antes de avanzar en su trabajo, Genette precisa que estos cinco tipos de relación transtextual no son compartimentos estancos sin comunicación entre ellos. También advierte de que los diversos componentes de la transtextualidad deben ser tomados como aspectos de la literariedad o textualidad.

Al final de su obra Genette señala que, a diferencia de la intertextualidad descrita por Riffaterre, el recurso al hipotexto no es necesario para la comprensión del hipertexto. Éste puede entenderse por sí mismo, de manera autónoma, sin tener en cuenta su relación con el hipertexto. La ambigüedad, que Riffaterre explicaba por un efecto de silepsis, radica para Genette en que un hipertexto puede leerse por sí mismo y además en su relación con el hipotexto. El hipertexto puede ser leído sin “agramaticalidad” perceptible, comportando una significación independiente, suficiente, aunque suficiente no signifique exhaustiva.

Es evidente que el desconocimiento del hipotexto amputa el hipertexto de su dimensión real. Por eso Genette invita a una lectura relacional, que consiste en “*lire deux ou plusieurs textes en fonction l’un de l’autre*”¹⁵⁶ y a ejercer lo que él denomina “*structuralisme ouvert*”, porque abarca en su dominio dos estructuralismos: el de la clausura textual y el del desciframiento de sus estructuras internas.

El último mérito de la intertextualidad es el de relanzar las obras antiguas a un nuevo circuito de sentido. Se cumple así la utopía borgiana de una literatura en transfusión permanente, “*constamment présente á elle-même dans sa totalité et comme Totalité, dont tous les auteurs ne font qu’un, et dont tous les livres sont un vaste Livre, un seul Livre, le Livre infini*”¹⁵⁷.

Aun así, la gran aportación de *Palimpsestes* es, sin duda, la de poner fin a las concepciones extensivas de la intertextualidad. Aunque su clasificación nocional no fuera aceptada unánimemente en los años posteriores a la publicación del libro, con el tiempo, la eficacia de sus propuestas consiguió imponerse en los principales estudios intertextológicos que fueron apareciendo a lo largo de los años ochenta.

¹⁵⁶ GENETTE, Gérard, *La littérature au second degré, op. cit.*, p. 452.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 453.

Uno de estos estudios fue la tesis de Annick Bouillaguet sobre la literatura proustiana, que contribuyó a perfeccionar sus definiciones nocionales¹⁵⁸. La autora propone en un artículo posterior una nueva “*typologie de l’emprunt*”¹⁵⁹, que se formula tomando como factores decisivos el grado de manifestación del “préstamo” intertextual, que puede darse de más explícito a menos implícito y de literal a no literal. Habida cuenta de estos parámetros, la autora define la cita como un préstamo literal y explícito, que se diferencia del plagio porque éste es no explícito, “*une citation inavouée*”. A esta tipología, que ya formulara el propio Genette¹⁶⁰, Bouillaguet añade una cuarta forma, la referencia, a la que relaciona con la alusión. Ambas son préstamos no literales, si bien la alusión tiene un menor carácter explícito.

5. Breve repaso a la tipología intertextual

Quizás sea éste el momento de realizar una breve tipología de las prácticas intertextuales. Es a partir de Genette cuando la crítica establece dos grandes tipos de relaciones de intertextualidad: las relaciones de copresencia y las de derivación. Este repaso quizás pueda ayudar a constatar cómo Unamuno, y en concreto nuestro libro, *Teresa*, utiliza de uno u otro modo todas ellas.

El primer grupo, las relaciones de copresencia, lo constituyen la cita, el plagio, la alusión y la referencia. Todas ellas inscriben la presencia de un texto anterior en el texto actual.

a) La cita

Citar es la forma más explícita y literal de la intertextualidad. La cita traslada parte de un texto a otro, haciéndolo constar de manera plenamente visible por medio de códigos tipográficos claros (comillas, cursivas...). Es la inclusión de una frase o un verso de un autor en el texto de otro diferente. Ésta es la primera y más habitual definición de cita, aunque no pocos autores han profundizado en los mecanismos intertextuales de la cita.

Ya vimos el análisis que sobre el trabajo de citación hace Compagnon definiéndola como “*la forme simple d’une relation interdiscursive de répétition*”¹⁶¹. Más tarde, Heinrich F. Plett realiza un estudio de la cita como ejemplo de la perspectiva crítica que, a su parecer, ha de regir todo acercamiento al intertexto. Cualquier fenómeno intertextual ha de ser abordado desde un triple acercamiento semiótico. De modo que habría de tener en cuenta tanto las relaciones sintácticas, que se instauran entre los textos, como las pragmáticas, aquéllas que se dan entre el emisor y el receptor con el

¹⁵⁸ El título concreto de su investigación es *La Pratique intertextuelle de Marcel Proust dans “À la recherche du temps perdu”*: les domaines de l’emprunt.

¹⁵⁹ BOUILLAGUET, Annick, “Une typologie de l’emprunt”, en *Poétique*, 1989, nº 80, pp. 489-497.

¹⁶⁰ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., p. 8.

¹⁶¹ COMPAGNON, Antoine, *Le seconde main ou le travail de citation*, op. cit., pp. 27-28.

intertexto, además de las semánticas, que aluden a la referencialidad del intertexto (considera que éstas podrían ser las únicas en ser excluidas, ya que en la intertextualidad el referente de un texto no es la realidad externa, sino la referencia a otro texto).

Antes de comenzar su minucioso repaso de las características de la cita, el autor, consciente de la confusión que, cada vez con mayor frecuencia, se establece entre las nociones de texto e intertexto, intenta delimitar el terreno de cada uno de ellos y aclarar que, si bien el texto tiene un carácter autónomo, coherente y delimitado, el intertexto carece de autonomía y delimitación. *"A text may be regarded as an autonomous sign structure, delimited and coherent. Its boundaries are indicated by its beginning, middle and end, its coherence by the interrelated conjunction of its constituents. An intertext, on the other hand, is characterized by attributes that exceed it. It is not delimited, but de-limited, for its constituents refer to constituents of one or several other texts"*¹⁶².

Plett comienza definiendo la cita desde el punto de vista sintáctico. Para ello enumera sus características sintácticas fundamentales. La primera es que la cita es la repetición intertextual de un texto anterior reproducido en un texto subsiguiente. Le siguen otras, como que tiene un carácter segmental, ya que el texto primero no se reproduce en su totalidad; que nunca es autosuficiente, en tanto que es un segmento textual derivado de otro texto y, por último, que tiene carácter de elemento extraño o lo que él define como un segmento impropio que reemplaza un hipotético segmento propio del texto. Habida cuenta de estas características, propone la siguiente definición de la cita: *"A quotation repeats a segment derived from a pre-text within a subsequent text, where it replaces a proprie segment"*¹⁶³.

La gramática de la cita ha de valorar diferentes criterios relevantes de su estructura como la presencia de marcadores: explícitos, si se advierte de que se está realizando una cita, implícitos (uso de comillas, itálicas, cursivas...) o no existentes; además de los factores de cantidad (citas breves o extensas), de calidad, de distribución (posición de la cita dentro del texto), de frecuencia (pocas o muchas citas en el texto), así como si se producen conflictos entre los dos contextos presentes en la tarea de citación (el del texto de origen y el nuevo contexto de destino).

Por otro lado, la cita desde la perspectiva pragmática responde a la actividad y la capacidad de sus dos partícipes centrales: el emisor y el receptor. El primero es punto de partida de lo que el autor denomina modos funcionales de la cita; el segundo acoge sus modos de percepción. Desde el lado del emisor, propone el crítico los siguientes tipos funcionales: cita de autoridad (textos bíblicos y jurídicos), cita erudita (textos científicos), cita ornamental (con intención decorativa o embellecedora) y cita poética.

El emisor cita con ciertas intenciones que el receptor puede o no percibir. Plett propone tres estadios en la percepción. El estadio inicial se refiere a la desintegración de la cita y la detección de un elemento extraño, continúa con la verificación de ese elemento y, por último, éste se reintegra en otro texto y se recupera el flujo discursivo.

¹⁶² PLETT, Heinrich F., "Intertextualities", en *Intertextuality*, Berlín, Nueva York, de Gruyter, 1991, pp. 3-29.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 9.

Las citas en *Teresa* están presentes desde sus primeras páginas hasta el final mismo de la obra que, precisamente, concluye con una cita del canto IV del *Don Juan* de Lord Byron. En la “Presentación“, Unamuno utiliza muy diversas citas. Son frecuentes las remisiones a textos del propio Rafael, además de la utilización de citas textuales de muy diversos autores como Browning, Aristófanes, Maragall, Pérez de Ayala, Rubén Darío, Góngora y Bécquer. Es de reseñar también el recurso a la “autocita“, como cuando incluye su poema de 1913 “*Te he sentido pasar: escalofrío/ metieronme tus alas hasta dentro...*”.

Tampoco la parte poética deja a un lado este tipo de intertextualidad. La rima 13 está encabezada por unos versos de Eugeni D’Ors, pero es, sin duda, en la rima 51 donde la utilización de este recurso se realiza más intensamente. Una reproducción literal de la famosa rima LIII de Gustavo Adolfo Bécquer encabeza el poema. A partir de aquí, el poema se construye como un diálogo entre Rafael, que recita la composición becqueriana, y Teresa, que reflexiona en voz alta mientras su amado va desgranando la rima.

“*Me dijiste: “Repíteme esa trova...”*
Yo: “*Volverán...*” y tú: “*No, que ya han vuelto;*
De nuevo están aquí...”

Aun así, en otras ocasiones mostró Unamuno su contrariedad ante aquéllos que abusan de las citas:

“Pero aún peores que los eruditos propiamente dichos, es decir, los investigadores de primera mano, los rebuscadores, aunque sólo sea de fragmentos de muelas fósiles, peores que ellos son los meros aficionados a la erudición, los escritores que van a citas siempre que pueden y barajan nombres, vengan o no a pelo.

Me dan lástima esas personas que a cada paso se sienten obligadas a apoyar sus propias aserciones, aserciones de ordinario que no pasan de serlo de sentido común, en palabras de éste o del otro. Es un abismo de modestia que descubre otro abismo, no de modestia ya”¹⁶⁴.

b) La referencia

Es una forma de remisión al texto referenciado, pero por medio de un título, el nombre de un autor, de un personaje o por el relato de una situación concreta. Se trata de una relación *in absentia*, ya que no crea un vínculo directo de copresencia entre los textos, pero que al introducir “materiales” perceptibles en la transferencia o juego intertextual implica un fenómeno de integración de un texto en otro.

También la “Presentación” y la “Despedida” de nuestro poemario están plagadas de referencias literarias. No en vano, estas partes de la obra tienen un marcado carácter metatextual. Las Rimas asimismo acuden a este tipo de intertextualidad, como una prueba más de la omnipresencia del trasfondo literario en todo el texto.

¹⁶⁴ UNAMUNO, Miguel de, “Sobre la erudición y la crítica”, publicado en *La España Moderna*, 1905, y recogido en *OC*, tomo III, Afrodísio Aguado, 1959, pp. 902-925 (en concreto, p. 919).

Rafael apela en la rima número 13 al autor romántico: “*Me muero de un mal cursi, Bécquer mío;*”. Pero, en otras, acude a personajes u obras literarias, y no podían faltar las referencias al *Quijote*.

“*Aldonza hecha Dulcinea,
vuelve a Quijano Quijote;
vivirá mientras se crea
que este mundo es islote.*” (rima 67)

Y resulta necesario mencionar la rima 84, que se construye como juego de referencias a parejas literarias (Romeo y Julieta, Simón y Teresa, Pablo y Virginia, Isabel y Diego, los Amantes de Teruel, María y Efraín) que comparten un destino trágico, un amor truncado por la muerte temprana, como nuestros Rafael y Teresa.

c) La alusión

La alusión forma parte de las figuras retóricas, de carácter lógico, y se encuadra entre las figuras de pensamiento por sustitución. Es como una cita, pero no es literal ni pone al descubierto su procedencia. Aludir implica dar a entender, hablar de manera insinuante, sugerir... En el terreno literario, la alusión relaciona tímidamente dos textos mediante una serie de indicios vagos.

La percepción de la alusión depende de la lectura y de la interpretación que el lector pueda efectuar. Su efecto dependerá de la capacidad receptora del lector. La alusión tiene, pues, un claro componente subjetivo, efectúa una remisión literaria indirecta a la memoria del lector.

La alusión implica cierto grado de connivencia entre autor y lector, apela a los conocimientos o a la cultura literaria del destinatario, incluso pone en juego cierto grado de complicidad que deriva de su componente lúdico. No por casualidad, *allusio* proviene del latín *ludere*. En cierto modo fue la alusión el campo de cultivo de los estudios intertextuales de Riffaterre. También vimos la importancia que Guillén otorgaba a la alusión junto con la cita. Cuando este recurso pretende crear vínculos o evocar figuras y estilos pretéritos, se convierte para Guillén en alusión significativa¹⁶⁵.

Teresa se inicia con una velada alusión al comienzo de otra insigne obra de la literatura castellana: “*Hará cosa de año y medio recibí de una pequeña villa, cuyo nombre, fiel a una promesa, que estimo sagrada, no he de revelar, una carta de un muchacho...*”. Cualquier lector, al leer este fragmento tiende a recordar el celeberrimo inicio del *Quijote*, en esa voluntad de no querer recordar ni revelar el nombre en el que tiene lugar la historia.

Y de nuevo la parte poética echa mano de alusiones literarias. Se pueden colegir alusiones, más o menos explícitas, a la poesía de Quevedo, San Juan o el mismo Unamuno, entre otros, y otras evidentes como la rima 12 cuyas estrofas finalizan con la

¹⁶⁵ GUILLEN, Claudio, *Literature as System*, op. cit., pp. 22-23.

exclamación “¡Dios mío, qué solos estamos los vivos!”, variante clara del leitmotiv becqueriano de la rima LXXIII “Dios mío, qué solos/ se quedan los muertos”.

d) *El plagio*

Se trata de un préstamo no declarado, pero absolutamente literal. Es una cita sin comillas, no marcada, que no especifica ni el origen ni la identidad del texto escogido. Si la cita pone de manifiesto el respeto a la propiedad intelectual, el plagio –por el contrario– supone un fraude condenable, tanto moral como jurídicamente.

Para algunos autores como Schneider, el plagio se convierte en la base de la intertextualidad y todas sus prácticas podrían estar comprendidas en el término plagio. La hipótesis del autor es que el punto de partida de la escritura es un pensamiento “plagiario” generalizado, y el punto de llegada un autor singular, de modo que se produce una transmutación creadora por medio del estilo, que –según el autor– es una manera personal de ser impersonal.

En el campo del psicoanálisis, es legítimo decir que todo pensamiento es robado y considerar que toda la escritura es como un plagio. Por plagiario se entenderá no sólo aquel que infringe las leyes de propiedad intelectual y se apropia de los escritos de otros, sino de modo general «*celui qui se vit comme interdit d’écrire par l’excès des influences littéraires subies, et transgresse cet interdit en utilisant sous son nom des idées et mots provenant d’autres auteurs*»¹⁶⁶.

El término plagio es moderno, pero su práctica no. Schneider recuerda que san Ignacio de Loyola copió literalmente los *Ejercicios Espirituales* del abad de Montserrat. Es en el siglo XIX cuando se pasa del plagio en sentido extenso (comunidad de temas, tradición, formas) al estricto (robo de un texto). La conciencia de la individualidad, exacerbada en la época moderna, contribuyó a considerar el de plagiario como el peor atributo de un escritor. Sin embargo, la sensibilidad social sobre el plagio se va atenuando bajo diversas formas (desviaciones, collages...) que consideran permisibles, si no el plagio, al menos sí ciertos tipos de préstamo.

La cuestión del plagio se mueve entre la idea de que las palabras no pertenecen a nadie y de que los pensamientos son siempre propios y siempre nuevos: “Todo está por decir”, pero a la vez “*Tout est dit, et l’on vient trop tard, depuis plus de sept mille ans qu’il y a des hommes et qui pensent*”¹⁶⁷. Sabemos que la originalidad absoluta no existe, nadie crea nada completamente nuevo, a pesar de que cada individuo experimenta, renueva en cada texto una experiencia irreplicable. Como demuestra Borges en “Pierre Ménard, autor del *Quijote*”, aun copiando enteramente un texto anterior, se darán una serie de factores que fabricarán un texto diferente, alterado por el nuevo contexto cronológico en el que se inscribe.

¹⁶⁶ SCHNEIDER, Michel, *Voleurs de mots, essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, París Gallimard, 1985, p. 32.

¹⁶⁷ LA BRUYERE, *Les Caractères, Des ouvrages de l’esprit*.

Unamuno parece corroborar esa idea de que la originalidad absoluta no existe. Para él hay conceptos e ideas que forman parte del acervo cultural colectivo. Por eso en diversos escritos manifiesta: “*Y esto me lleva de pasada a apoyar el plagio, que por lo común me parece más natural y más legítimo que no la cita. Porque así como no debe llamarse padre de un hombre al que se limitó a engendrarle y hacerle venir al mundo, sino al que le crió, educó y puso en condiciones de que pudiera valerse por sí mismo, colocándole en el puesto que mejor le correspondía en el mundo, así no debe llamarse padre de una idea o de una imagen al que primero la concibió, sino al que ha sabido colocarla en el puesto que entre las demás imágenes o ideas le corresponde, en el mundo imaginacional o ideal. (...) Y así hay personas que con ideas propias hacen una obra vulgar, y otras que con ideas ajenas la hacen originalísima y muy propia*”¹⁶⁸.

La puesta en práctica de estas ideas le lleva tener un ligero enfrentamiento con Clarín. El escritor ovetense había calificado a Unamuno en sus primeros escritos de “*fuerte, nuevo, original*”, pero tras la aparición de *Tres ensayos* publica en “El Imparcial” un artículo en el que cuestiona la originalidad de don Miguel: “*No cita a nadie; todo lo dice como si aquellas novedades, que lo serán para muchos, se le hubieran ocurrido a él solo, o como si no supiera él que ya han sostenido cosas parecidas otros*”.

Unamuno replica estas acusaciones en una larga y sentida carta, que define como una confesión, en la que responde a esta crítica de Clarín, autor por el que el joven Unamuno mostraba una profunda admiración y afinidad espiritual. Prueba de ello son las cartas que éste le remite, en las que reclama su atención y le pide consejo. En la extensa carta que le dirige en mayo de 1900, escrita en tercera persona, declara que, a su parecer, nadie es original porque nada es creado de la nada y el hombre es un producto social: “*¿Por qué no hace citas Unamuno? Primero y principal porque esas novedades, si no son de él, no son tampoco de A. o B. o C., sino que flotan en el ambiente intelectual moderno, y no recuerda haberlas leído aquí o allí, sino que han surgido de sus lecturas todas, porque nada tiene de erudito aunque tenga de sabio, porque lee poco (es verdad) aunque leyó mucho Unamuno no pudo prever eso “sin relación con nadie”. Según ese criterio, nadie es original. Shakespeare, el genio más original acaso, tomó sus argumentos, sus pensamientos, todo, de otros. ¿Para qué hablarle de la originalidad, que jamás puede ser creación de la nada?*”¹⁶⁹.

Sin embargo, pocos años después en el epílogo de *Amor y pedagogía* se adelanta a cualquier posible acusación de plagiarlo ante la posible similitud de su pareja protagonista con *Les femmes savantes* de Molière: “*Respecto a eso de llamar Forma y Materia a don Avito y a Marina quiero, antes de pasar adelante, mostrar un precedente y protestar ante todo de que se me acuse de plagio en ello. Es el caso que estoy leyendo a Molière, y tres o cuatro días después de terminada mi novela y de haber remitido su manuscrito a Barcelona, me encontré con estos cuatro versos que dice Filaminta en la escena primera del acto IV de Les femmes savantes*”¹⁷⁰.

¹⁶⁸ UNAMUNO, Miguel de, “Sobre la erudición y la crítica”, *op. cit.*, p. 920.

¹⁶⁹ *Epistolario a Clarín*, edición de ALAS, Adolfo, Madrid, 1941, pp. 84-100 (en concreto, p. 98).

¹⁷⁰ UNAMUNO, Miguel de (1902), *Amor y pedagogía*, edición de VAUTHIER, Bénédicte, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, pp. 365-366.

Permítasenos un pequeño apunte sobre el tratamiento del plagio en el terrero jurídico, en el cual no se da esta ambigüedad. Así la ilustrativa sentencia del Tribunal Supremo (sala primera) de 26 de noviembre de 2003¹⁷¹, al resolver un caso de plagio, analiza la noción de originalidad y creatividad literaria, y remarca que lo que se roba en un plagio no son las ideas sino su formulación: *“no importa la idea, ni si los datos históricos reflejados eran conocidos o novedosos; lo relevante es la forma original de la expresión, la exposición escrita... el propio y personal sentido expositivo del autor”*. En efecto, esta sentencia considera el requisito de la originalidad de una obra y condensa la doctrina jurisprudencial dictada en materia de plagio, al entender por tal *“una actividad material mecanizada y muy poco intelectual y menos creativa, carente de toda originalidad y de concurrencia de genio o talento humano, aunque aporte cierta manifestación de ingenio. En las situaciones que representan plagio hay que entender tanto las de identidad, como las encubiertas, pero que descubren, al despojarse de los ardidés y ropajes que las disfrazan, su total similitud con la obra original, produciendo un estado de apropiación y aprovechamiento de la labor creativa y del esfuerzo ideario o su acepción más simplista, todo aquello que supone copiar obras ajenas en lo sustancial. Se presenta más bien como intelectual... Por todo lo cual, el concepto de plagio ha de referirse a las coincidencias estructurales básicas y fundamentales y no a las accesorias, añadidas, superpuestas o modificaciones no trascendentales”*¹⁷².

e) El pastiche y la parodia

Según Genette, ambas funcionan por derivación. La parodia (derivación transformatoria) consiste en la transformación de un texto cuyo tema es modificado, y el pastiche (derivación imitativa) es la imitación del estilo de un escritor siendo indiferente la elección del tema.

Aunque aparece en la Antigüedad (y se atribuye a Hegemón de Taso), hasta el siglo XVIII la parodia fue considerada un género menor. Así como la comedia era considerada la hermana menor de la tragedia, la parodia se apreciaba como objeto inferior de la epopeya en el modo narrativo. Casi todas las definiciones de parodia relacionan el término con la idea de ridiculización o burla, con propósito satírico, de un texto anterior. Sólo la teoría literaria del siglo XX, ha ampliado el campo dominado por la parodia para incluir en él también la ausencia de ridiculización. Así Genette propone esta clasificación de las diferentes variantes paródicas: parodia, transformación lúdica mínima de un texto, travestimiento o deformación (transformación satírica), transposición (transformación seria), *charge*, mejor que caricatura (pastiche satírico, a manera de...) y pastiche (imitación de un estilo de manera lúdica).

Bajtín fue uno de los primeros en resaltar el valor de la parodia como motor de la evolución literaria cuando, en la búsqueda de los orígenes de la novela polifónica, se

¹⁷¹ Magistrado ponente: Excmo. Sr. Jesús Corbal Fernández. Repertorio Aranzadi de Jurisprudencia 2003\8098.

¹⁷² Jurisprudencia recogida en las sentencias del Tribunal Supremo (sala primera) de 17 de octubre de 1997 (Repertorio Aranzadi de Jurisprudencia 1997\7468), de 23 de marzo de 1999 (Repertorio Aranzadi de Jurisprudencia 1999\2005), de 23 de octubre de 2001 (Repertorio Aranzadi de Jurisprudencia 2001\8660).

remonta hasta la sátira menipea (siglo III a.C.) y a la novela de aventuras¹⁷³. La novela es el género que acoge de forma privilegiada la parodia o el pastiche. Es una forma híbrida y abierta al dialogismo, a una enunciación doble, la segunda de ellas, a menudo, irónica.

El carnaval es una forma sincrética de carácter ritual, no literario, que formó un lenguaje de símbolos concretos y que, poco a poco, fue impregnando en la literatura. La transposición de los elementos del carnaval a la literatura recibe el nombre de carnavalización. La risa es la carnavalización de la parodia que tiene, habitualmente, una intención irónica o satírica.

La literatura carnavalizada abre las puertas a categorías artísticas nuevas (como el escándalo o la extravagancia), a contrastes violentos, a géneros intercalados, a las pluritonalidades de la palabra, y a la mezcla de prosa y verso... Todo ello provoca una nueva actitud literaria, más en contacto con la realidad inmediata, que jugará un papel determinante en la formación de géneros nuevos.

Bajtín rastrea en la historia literaria la presencia de este tipo de literatura carnavalizada. En la Edad Media se puede apreciar la influencia carnavalesca en géneros como las disputas, los dichos, los debates... En el Renacimiento, el autor destaca la actitud paródica de Rabelais, fundamental en la introducción del plurilingüismo, continuada en gran medida por Cervantes y, claro está, también en Dostoïevski el crítico ruso encuentra las características de estos géneros antiguos de literatura, carnavalizada aunque sometidas a las estilizaciones o complicaciones necesarias.

El discurso dialógico remite a varias voces, reclama varios sujetos de la enunciación. Geneviève Idt considera que la parodia es una variante del dialogismo, ya que esconde una “*polémique intérieure cachée*”¹⁷⁴. El discurso dialógico remite a dos sujetos de la enunciación, que pueden ser acordes o discordes. La parodia aparece cuando estos sujetos son opuestos. El sujeto de la enunciación de la parodia toma distancia con respecto a su enunciado.

Según la misma autora, la parodia pone en cuestión algunos puntos que la crítica literaria sigue sin resolver, como la noción de propiedad literaria y de paternidad de la obra¹⁷⁵. La parodia implica la existencia de dos sujetos del discurso, pero exige a su vez que uno de ellos esté desposeído de su paternidad y, del mismo modo, reposa sobre la existencia de una jerarquía de valores pero, única y exclusivamente, con el ánimo de trastocarla¹⁷⁶.

¹⁷³ BAJTÍN, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, op. cit.

¹⁷⁴ Así opina IDT, Geneviève, «La parodie: rhétorique ou lecture?», en *Le discours et le sujet*, Actes du colloques à la Université de Nanterre, 1973, Paris-Nanterre, Centre d'Études des Sciences de la Littérature, nº 3, pp. 128-173.

¹⁷⁵ A este respecto, y por cuanto se refiere al tratamiento de la cuestión en Derecho español, permítasenos señalar que, según el artículo 39 del Texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, de 12 de abril de 1996, “*no será considerada transformación que exija consentimiento del autor la parodia de la obra divulgada, mientras no implique riesgo de confusión con la misma ni se infiera un daño a la obra original o a su autor*”.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 168.

En la misma línea, Linda Hutcheon también considera que la parodia es un elemento trasgresor de convenciones que, paradójicamente, al cuestionar la autoridad de esas convenciones las consolida¹⁷⁷. La parodia supone distanciamiento, desvío de la norma, mezcla. Este carácter contradictorio convierte a la parodia en el género dialógico y polifónico por excelencia.

El siglo XX ha subrayado las posibilidades intertextuales de esta modalidad literaria que acentúa las características de la literatura en segundo grado. Al leer la parodia se hace obligatorio reconocer la presencia del otro texto, de certificar la distancia con el modelo parodiado al que se esfuerza en reinventar o reescribir.

“Dans sa forme actuelle enfin, l’écriture imitative est éminemment réflexive: alors que la littérature de premier degré se fixe communément pour objectif de représenter le réel, le pastiche et la parodie représentent la littérature (l’ouvre première, l’ouvre-cible) par et dans la littérature (l’ouvre seconde, l’ouvre qui parle d’une autre et tire d’elle sa substance). Le texte de seconde main est souvent un texte allègre, où se lit le plaisir du créateur. Il postule un lecteur de seconde vue, un décrypteur. Le plaisir, alors, naît de la coexistence d’une double lecture (...) –plaisir de contempler une ouvre et son contraire, de s’enchanter de l’une comme de l’autre, bref, le plaisir de n’avoir pas à choisir son plaisir”¹⁷⁸.

Un repaso a las diferentes definiciones que se han formulado del término nos muestra que, casi siempre, la parodia ha ido unida a la idea de ridiculización o burla, con propósito satírico, de algún texto o tipo de texto anterior¹⁷⁹. No está de acuerdo totalmente con dicha definición Linda Hutcheon, para quien la parodia viene a ser una repetición con distancia crítica: *“The collective weight of parodic practice suggests a redefinition of parody as repetition with critical distance that allows ironic signalling of difference at the very heart of similarity”¹⁸⁰.*

La parodia se desvincula de otras imitaciones que no implican tal distanciamiento crítico. Ese alejamiento se convierte en la clave interpretativa del tratamiento paródico. La crítica canadiense nos recuerda la etimología del término parodia. Tradicionalmente ha venido interpretándose *para* en el sentido “en contra de”, pero la autora recuerda que su significado es también “al lado de”, lo cual ayuda a entender que parodia puede suponer, tanto cambio, como continuidad. La parodia no pretende destruir el pasado, sino “consagrarlo” y cuestionarlo, concluye Hutcheon¹⁸¹.

¹⁷⁷ HUTCHEON, Linda, *A poetics of post modernism. History, theory, fiction*, Nueva York-Londres, Routledge, 1988, p. 23, entre otras.

¹⁷⁸ BOUILLAGUET, Annick, *L’Écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*, Éditions Nathan, 1996, p. 19.

¹⁷⁹ Repaso que realizan GALVÁN, Fernando, y GONZÁLEZ DORESTE, Dulce M^a, “El uso contemporáneo de la parodia”, en *La parodia, el viaje imaginario. Actas del IX simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, tomo II, Zaragoza, 1994, pp. 111-117.

¹⁸⁰ Esta definición la formula HUTCHEON, Linda, en 1985 y la consolida en *A poetics of post modernism. History, theory, fiction, op. cit.*, p. 26.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 126.

La parodia admite desde la imitación más respetuosa, presente en algunas imitaciones clásicas y renacentistas así como en algunas parodias contemporáneas, hasta la ridiculización más despiadada. Por ello, no debe confundirse sátira con parodia. La parodia repite un texto discursivo, mientras que la sátira tiene finalidad de mejora y, por eso, ridiculiza vicios y defectos para conseguir corregirlos. Se puede hablar de “parodia satírica” y de “sátira paródica”, pero la coincidencia plena entre ambas es muy extraña.

La ironía es uno de los elementos que suele acompañar a la parodia y a la sátira, pero -de nuevo- la carga irónica de un texto puede oscilar entre el grado cero de agresividad hasta la burla más descarnada. El concepto de ironía ha estado presente en la literatura desde la Antigüedad. Schopenhauer consideraba que la ironía está causada por la incongruencia, por la disparidad intencionada entre apariencias y realidades y por la frustración de una expectativa firme¹⁸².

Estos rasgos resultan esenciales para llegar a adivinar la naturaleza de nuestro texto. En atención a ellos, *Teresa* pudiera parecer de naturaleza irónica, porque –efectivamente- el texto rompe con las expectativas que cualquier lector, escasamente conocedor de la trayectoria de don Miguel de Unamuno, pudiera imaginar. Una colección de poemillas románticos, de rima consonante, no es lo que cabía esperar del escritor sesentón, contradictorio, intimista, defensor del verso libre, comprometido políticamente y a las puertas del exilio. Sin embargo, esta interpretación volvería a caer en la tentación de tomar en cuenta sólo la parte poética del libro, en la que Unamuno (utilizando la distancia que le otorga la invención de Rafael) escribe unas rimas de corte romántico-becqueriano, lo que colocaría la parte poética del texto en el terreno más propio del pastiche.

Cierto es que, tanto ironía como parodia, tienen su hueco en la producción unamuniana. *Amor y pedagogía* es un ejercicio irónico, que permite a su autor novelar los males de la España decimonónica: la educación, la cuestión religiosa... Por medio de la ironía Unamuno evita caer en la polémica, a veces sangrienta, de la sociedad de su época. En la novela se pueden percibir los ecos de personajes capitales del momento dibujados de una manera descarnada y casi grotesca. La novela podría además ser una parodia de la novela galdosiana de *La familia de León Roig*¹⁸³.

Incluso su novela más famosa, *Niebla*, está llena de ecos paródicos de otros libros que a su vez se refieren a otros libros (*Don Quijote*, *La Celestina*...). Ya su prólogo, que forma plena parte del libro, se ha considerado una especie de autoparodia, puesto que parodia los ensayos breves que había realizado el propio Unamuno¹⁸⁴.

¹⁸² En el capítulo “Teoría de la risa”, que forma parte de su libro *El mundo como voluntad y representación*. Extraigo esta información de BALLART, Pere, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994, pp. 88-97.

¹⁸³ Sobre esta novela unamuniana remito al estudio introductorio de VAUTHIER, Bénédicte, *Amor y Pedagogía*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, pp. 13-123.

¹⁸⁴ Véase también la introducción a la novela unamuniana que realiza VALDÉS, Mario J., *Niebla*, Madrid, Cátedra, 18ª edición, 2002, pp. 9-58.

6. Postmodernismo e intertextualidad

Hacia 1970 emerge el término postmodernismo para marcar una nueva etapa distinta a la modernidad. El postmodernismo rechaza el afán de la modernidad de crear algo nuevo y practica sin complejos el arte de la mezcla, de lo derivado, de lo intertextual. Ello es reflejo de un nuevo periodo en el que se cuestionan los conocimientos históricos, en el que el progreso social, e incluso la posibilidad de representar el mundo exterior, ha quedado colapsada.

La contemporaneidad se caracteriza por el predominio incondicional de la intertextualidad. Son características recurrentes de muchos autores contemporáneos la contaminación de géneros y escrituras diversos, la imitación de estilos, la reescritura de obras preexistentes¹⁸⁵.

No sería acertado identificar esta práctica con una mera estrategia formal. Antse bien, se trata de un modo distinto de enfrentarse con la realidad, responde a una nueva manera de entender la identidad del sujeto y su relación con el arte. El ser humano ha perdido la capacidad de organizar su pasado y su futuro en una experiencia coherente. Sería, pues, difícil esperar que la producción cultural de tal sujeto arrojase otro resultado que no fuese la “colecciones de fragmentos” y la práctica fortuita de lo heterogéneo, lo fragmentario y lo aleatorio.

Frederic Jameson considera que el movimiento postmoderno presenta los siguientes rasgos constitutivos: el debilitamiento de la historicidad, una nueva superficialidad derivada de la nueva cultura de la imagen y un nuevo subsuelo emocional. Asimismo constata que, al igual que el rasgo específico de la arquitectura postmoderna es la contaminación de estilos diversos, la característica de la literatura de esta etapa es la exasperada práctica intertextual. Una práctica intertextual que ha sustituido la profundidad por la superficie, o mejor dicho, por la presencia de múltiples superficies. La antigua obra de arte se ha transformado en un texto para cuya lectura se debe proceder mediante la diferenciación antes que mediante la unificación.

Según el crítico americano, el pastiche -en cuanto que mezcla e imitación de modelos- es la forma predilecta de los escritores postmodernos, mientras que la parodia lo era de la literatura modernista. La desaparición del sujeto individual y el desvanecimiento del estilo personal han provocado la práctica casi universal del pastiche. El pastiche como citación irónica es para él una parodia vacía. A su parecer, el colapso de la ideología modernista “ha provocado que los productores de cultura no tengan ya otro lugar al que volverse que no sea el pasado: la imitación de estilos caducos, el discurso de todas las máscaras y voces almacenadas en el museo imaginario de una cultura hoy global”¹⁸⁶.

¹⁸⁵ Esta opinión la recojo de POLACCO, Marina, *L'intertestualità*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1998, pp. 23-25.

¹⁸⁶ JAMESON, Fredric, *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, (1ª edición, 1984), Buenos Aires, Paidós, 2005, p. 44.

La relación entre postmodernismo e intertextualidad lleva a considerar la producción artística y literaria como un acto de reciclaje de diversos materiales, más que como un acto de creación individual.

Manfred Pfister apunta que la intertextualidad se ha convertido en marca registrada del postmodernismo y añade a su análisis una interesante característica de este movimiento: su estrecha relación con la teoría literaria. El desarrollo de este movimiento cultural ha evolucionado en compañía de la teoría de la intertextualidad. En nuestros días postmodernismo e intertextualidad han llegado a ser tratados como sinónimos. La intertextualidad posmodernista surge de un sistema académico que produce mayor cantidad de crítica literaria del que cualquiera pueda digerir. Esto insta a un tipo de literatura con un fuerte carácter auto reflexivo y auto consciente.

*“The ideal-type postmodernist text is, therefore, a text about texts or textuality, an auto-reflexive and auto-referential text, which thematizes its own textual status and devices on which is based”*¹⁸⁷.

Linda Hutcheon coloca la parodia en el centro del postmodernismo, ya que este movimiento usa la ironía para reconocer nuestra distancia inevitable con el pasado¹⁸⁸. La parodia postmodernista no es nostálgica, sino crítica e irónica. Procura alcanzar una especie de “*collective consciousness*” que lleve a descubrir, y a su vez a deconstruir, nociones tales como la autonomía artística, la clausura y la distancia textual o la naturaleza apolítica de la representación. La paradoja de la parodia es que legitima, al tiempo que pretende subvertir, aquello a lo que está parodiando.

El postmodernismo coloca al mismo nivel la literatura y la historia, puesto que ambas constituyen el intertexto cultural de la práctica postmoderna, sin implicar jerarquía alguna entre ambas.

A diferencia de la tesis de Barthes, ya no concibe el intertexto como “la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito”, sino que las historias del pasado pasan a formar parte del intertexto en sí mismo. Esto, junto a la naturaleza auto reflexiva de la literatura postmoderna, es lo que llama Hutcheon “*Historiografic metafiction*”. El postmodernismo desafía tanto el concepto realista de la representación, como la aserción formalista de una total separación entre el arte y el mundo.

Desde esta perspectiva, la intertextualidad en este periodo deja de focalizarse en la relación entre autor y el texto, o entre lector y texto, para atender al significado textual de la historia en el propio discurso¹⁸⁹.

¹⁸⁷ PFISTER, Manfred, “How Postmodern is Intertextuality?”, en *Intertextuality*, Berlín-Nueva York, de Gruyter, 1991, pp. 207-224 (en especial, p. 215).

¹⁸⁸ HUTCHEON, Linda, “The Politics of Postmodern Parody”, en *Intertextuality*, Berlín-Nueva York, de Gruyter, 1991, pp. 225-236.

¹⁸⁹ HUTCHEON, Linda, *A poetics of post modernism. History, theory, fiction, op. cit.*, p. 126.

7. La inconsistencia del concepto

El término intertextualidad en la década de los noventa del siglo pasado no estaba, ni mucho menos, en decadencia. Aunque no puede negarse el éxito y la amplia aceptación de la teoría, tanto en el campo de la crítica como en la práctica literaria, sí cabe admitir que la noción comenzaba a atravesar un momento de indefinición y de ambigüedad y que se enfrentaba con algunos obstáculos difíciles de superar. A pesar de los esfuerzos dedicados a mostrar, no las influencias, sino los modos de inserción, transformación o alteración entre unos textos y otros, la crítica intertextual, además, no había conseguido del todo soltar el lastre de la vieja crítica de fuentes y ha continuado identificándose como un medio de indagar en las vías de inspiración de la obra.

En 1989 una reedición de la *Encyclopaedia Universalis* introduce una voz nueva, «teoría de la intertextualidad», en la que su autor -P.M. de Biasi- defiende la utilidad de la intertextualidad como una de las herramientas principales de los estudios críticos actuales. Aun así, insta a encontrar la nueva dimensión de la intertextualidad, no tanto en el proceso de lectura o recepción, como en el de producción textual. En este artículo de referencia, De Biasi trata de reafirmar la dimensión transformacional de la intertextualidad, que él interpreta como el proceso de apropiación, integración y transformación de uno o varios textos: «*Comprendre le phénomène intertextuel dans cette troisième dimension du texte que est celle de sa production, tel serait sans doute l'horizon aujourd'hui ouvert en critique littéraire par l'évidente complémentarité des études intertextologiques et la recherche en génétique textuelle. Le concept d'intertextualité, loin d'être parvenu à son état d'achèvement, entre vraisemblablement aujourd'hui dans une nouvelle étape de redéfinition*»¹⁹⁰.

Su propuesta es una instancia a retomar la crítica genética, apelando a las herramientas que la crítica intertextual pone al abasto del estudioso para explicar cómo se producen las transferencias entre textos, en lugar de recurrir a la psicología del autor. El propio Genette, como hemos visto, ya se había propuesto describir objetivamente los procedimientos de fabricación textual mediante el análisis procedente del exterior de la obra.

La dispersión de la conciencia y la práctica intertextual comienza a ser percibida, incluso para algunos de los propios teóricos de la intertextualidad que denuncian su falta de concreción. Michel Arrivé se confiesa incapaz de acometer una clasificación terminológica ante el incremento desbordado de neologismos aparecidos en torno al modelo de de la intertextualidad (como *autotextualité*, *bibliotextualité*, *epitextualité*, *hetero-y homotextualité*, o *interintratextualité*, tan sólo por citar algunos)¹⁹¹. M. Angenot constata el carácter demasiado extensivo de la noción que ha dado lugar a un amplio abanico de interpretaciones, de entre las cuales cada crítico o teórico elige en función de su idea de intertextualidad.

¹⁹⁰ BIASI, P.-M. de, «Intertextualité (Théorie de l')», *Encyclopaedia Universalis*, tomo XII, París, France S.A., 1990, pp. 514-516.

¹⁹¹ Así en la cita que introduce LIMAT-LETELLIER, Nathalie, *Historique du concept d'intertextualité*, *op. cit.*, p. 57.

Angenot cuestiona la indefinición semántica del término y reconoce que, a menudo, la intertextualidad ha sido foco de enfrentamiento entre distintos flancos teóricos. Más adelante, este autor evidenciará también que, en tanto que muestra un sistema de similitudes y oposiciones significativas, la intertextualidad no deja de ser una mera evolución de las prácticas propuesta por el estructuralismo. Angenot repasa las diferentes corrientes teóricas que recurren a esta noción y acaba postulándose en favor de la dimensión social, cercana a Bajtin, del término intertextualidad: “*Il faut reconnaître que l'idée d'intertextualité varie aujourd'hui partout selon les contextes théoriques: qu'elle relève chez les uns d'une poétique génétique, chez les autres d'une esthétique de la réception; chez les uns se place au centre d'une gnoséologie socio-historique où la littérature est immergée dans d'autres pratiques discursives, chez les autres dans une herméneutique freudienne particulièrement esthétisante et indifférente à l'historicité; chez les uns, qu'elle occupe une position axiomatique, centrale; chez les autres, qu'elle n'est qu'un terme occasionnel; chez les uns, qu'elle ne sort pas du cadre des belles-lettres; chez les autres, enfin, qu'elle sert précisément à en questionner la clôture*»¹⁹².

Desde otras latitudes, Heinrich F. Plett incide en que la intertextualidad, concebida en origen como crítica vanguardista, surgida en contra de las formas culturales y sociales establecidas, se ha convertido en palabra polisémica y sirve en su momento tan sólo para mostrar, incluso a los críticos más conservadores, una cierta pretendida, modernidad: “*Currently, 'intertextuality' is a fashionable term, but almost everybody who uses it understands it somewhat differently. A host of publications has not succeeded in changing this situation. On the contrary: the increasing number has only added to the confusion*”¹⁹³.

Plett habla de dos grupos de autores “intertextualistas”: los progresistas y los tradicionalistas. Los primeros son definidos como aquéllos que cultivan y desarrollan las teorías originales de la intertextualidad. Según el autor, se caracterizan por tener una clara orientación filosófica, en detrimento de un comprensible y eficaz método de análisis textual, lo cual les convierte en autores elitistas, accesibles tan sólo para algunos círculos de élite. Por otro lado, los intertextualistas tradicionales serían aquéllos que, según a la escuela de crítica literaria a la que pertenezcan, hacen hincapié en uno u otro aspecto determinado de la compleja teoría intertextual. Así, los estudiosos que se preocupan del género literario enfocan la intertextualidad desde una perspectiva distinta a los que enfatizan el análisis del texto, la recepción... La intertextualidad funciona para ellos como una herramienta metodológica que les permite mejorar y ampliar su terminología. Un tercer grupo, es denominado por Plett “*anti intertextualists*”. Estos autores se oponen a la teoría de la intertextualidad, porque la consideran incomprensible y porque entienden que no deja de ser el mismo vino viejo (*imitatio auctorum*) en odres nuevos.

Esta clasificación de Plett puede o no ser fidedigna, pero cierto es que la tendencia teórica se ha inclinado a una bipartición de sentidos interpretativos de la intertextualidad. El concepto hermenéutico de interpretación literaria, como un amplio campo de intercambio y flujo de enunciados literarios, fue dando paso a otro, de tipo

¹⁹² ANGENOT M., “Intertextualité, interdiscursivité, discours social”, en *Texte*, 1983, nº 2, pp. 103-106.

¹⁹³ PLETT, Heinrich F. “Intertextualities”, en *Intertextuality*, op. cit., p. 3.

poético, que se limita a mostrar el canje concreto de unos enunciados con otros. Algunos de los estudiosos que han recorrido la evolución de la práctica intertextual definen la noción como inestable (Tiphany Samoyault) o lábil (José E. Martínez Fernández).

Graham Allen en la conclusión de su estudio sobre esta cuestión concuerda con estas opiniones. A pesar de reseñar la importancia de la intertextualidad en el cambio en la perspectiva crítica, constata la poca operatividad del concepto en los albores del siglo XXI: “*A term which continually refers to the impossibility of singularity, unity and thus of unquestionable authority, intertextuality remains a potent tool within any reader’s theoretical vocabulary. By that same logic, however, it also remains a tool which cannot be employed by readers wishing to produce stability and order, or wishing to claim authority over the text or other critics. This is perhaps the reason, since cultural debate never ceases, that intertextuality promises to be as vital and productive a concept in the future as it has been in the recent past*”¹⁹⁴.

8. Últimas aportaciones: Transducción, Teoría de los Polisistemas, Redes de textos

Doležel retoma el concepto de “*literary transduction*” formulado por la Escuela de Praga, pero enriquecido por las aportaciones de otras corrientes teóricas como la estética de la recepción, la hermenéutica o la intertextualidad¹⁹⁵.

La comunicación literaria trasciende las barreras de los actos del lenguaje individuales (emisor-mensaje- receptor). El acto comunicativo se lleva a cabo cuando el mensaje que formula el sujeto autorial es aceptado e interpretado por el lector. Cualquier tipo de texto, especialmente los literarios, entra a formar parte de complejas “cadenas de transmisión”. Este proceso de transmisión continua, que da lugar a una serie de transformaciones en los textos, es el que alumbra el término genérico de “transducción literaria”. Para los textos literarios estas cadenas de transmisión y transformación son un requisito indispensable para su supervivencia: “*For literary texts, however, perpetual transmisión is requisite for their survival: literary texts exist as aesthetic objects only as long as they are actively processed in circulation*”¹⁹⁶.

La transducción reclama una actitud activa del receptor del mensaje literario cuyo papel no se limita a un desciframiento pasivo. La transducción literaria convierte a la obra literaria en un objeto semiótico “fértil”, dado que se produce cuando el receptor del mensaje -como resultado de su procesamiento- articula un nuevo texto, transformación del original, que es enviado a nuevos receptores potenciales.

¹⁹⁴ GRAHAM, Allen, *Intertextuality*, Londres-Nueva York, Routledge, 2000, p. 209.

¹⁹⁵ DOLEŽEL, Lubomír, *Occidental poetics: tradition and progress*, University of Nebraska Press, 1990, pp. 167-175. Existe también una versión española de ALBURQUERQUE, Luis, *Historia breve de la poética*, Madrid, Síntesis, 1997.

¹⁹⁶ DOLEŽEL, Lubomír, *Occidental poetics: tradition and progress*, op. cit., p. 167.

Existen diversos canales de transducción. Sus actividades abarcan la incorporación de un texto (o una parte) en otro texto, los cambios de un género en otro, la traducción, la crítica y teoría literaria... Por lo tanto, la transducción entra de lleno en el terreno de la intertextualidad.

Doležel repara en dos modos de transducción literaria: la recepción crítica y la adaptación literaria. La primera se ocupa de la producción de textos no literarios que surgen a partir de textos literarios, metatextos. Pero existe otra serie de textos: un texto literario que se transforma en otro texto literario por la vía de la adaptación literaria.

La adaptación literaria es un término general en el que está inmerso el fenómeno de la intertextualidad: “*Quoting and alluding, imitating, rewriting, in a different genre, translating, parodying, plagiarizing, and other sources of literary intertextuality are activities of adaptation*”¹⁹⁷. La adaptación se convierte en portadora de la evolución literaria y catalizadora de su evolución.

Entre nosotros, J.G. Maestro considera la transducción como el punto culminante de la semiótica de la comunicación literaria y analiza en esta clave la poesía unamuniana¹⁹⁸. Maestro define la transducción con el significado de *transmisión con transformación*, para designar los procesos de transmisión dinámica de que pueden ser objeto las obras literarias (intertextualidad, recepción crítica, readaptaciones, transferencia intercultural...).

Toda interpretación creadora constituye una transducción que puede ser modélica, si propone una lectura coherente del discurso al que se refiere (como bien podría serlo la *Ilíada* de la *Odisea*), o aberrante, si pretende dar forma objetiva a interpretantes que resultarían imprevistos o desautorizados por los restantes procesos semióticos (caso del *Quijote* apócrifo desde el punto de vista del mismo Cervantes).

La transducción podría incluso proponer una revisión de la noción de intertextualidad, al revelar no sólo la relación de copresencia de un texto en otro, sino la interacción de sus sentidos en el acto de interpretación que protagoniza cada lector. Insta además a estudiar los efectos que las categorías críticas producen sobre las obras literarias, lo cual supone un ejemplo de transducción hermenéutica.

Maestro apunta la posibilidad de tener en cuenta los efectos que la lectura de un discurso produce en la lectura de otro, al margen de su lógica disposición sincrónica. Es indudable que los libros de caballería, anteriores a 1605, jamás han podido leerse después del *Quijote* del mismo modo. La competencia lectorial del receptor se imprime como una huella en los sentidos esenciales del otro discurso, y esto podría suceder también el caso de que la lectura de un texto posterior en el tiempo anteceda a la del texto precedente, como sería el caso de que se leyera el *Quijote* de Avellaneda antes que el del propio Cervantes, o la rima 51 de *Teresa* antes que la LIII de Bécquer. Esto nos permitiría hablar, no de una influencia retroactiva, sino de “*una lectura transductiva de*

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 171.

¹⁹⁸ MAESTRO, Jesús G., *La expresión dialógica en el discurso lírico. La poesía de Miguel de Unamuno. Pragmática y transducción*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1994.

la relación intertextual, es decir, de una disposición interactiva de sentidos copresentes en dos textos”¹⁹⁹.

Durante la década de los años sesenta del pasado siglo surgen nuevas tendencias, de orientación en un elemento legitimado u oficial. Este movimiento intrasistémico se denomina “*transfer*”.

La concepción homogénea y estática del sistema tendió a la pragmática, que sustituye la prioridad del estudio del texto por el análisis de éste como parte del sistema. Esta noción pretende reavivar el concepto de estructura, que había caído en desuso, concibiendo la literatura como medio de comunicación e institución social (el también llamado “principio de canonización”). Estas corrientes, denominadas “teorías sistémicas”, entienden la literatura como un sistema socio-cultural y un fenómeno de carácter comunicativo, que se define a través de las relaciones establecidas entre los factores interdependientes que conforman el sistema.

En los años noventa estas corrientes se configuran como unas de las líneas de investigación con mayores posibilidades dentro de los estudios literarios. Entre ellas cabe destacar la *Teoría Empírica* y la *Teoría de los Polisistemas*, además de la *Semiótica de la Cultura* de Iuri Lotman²⁰⁰. Se preocupan por describir y explicar cómo funcionan los textos en la sociedad, en situaciones reales y concretas. Atienden, más que a la interpretación de una serie de obras canónicas, a las condiciones de la producción, distribución, consumo, o institucionalización de los fenómenos literarios. Otro presupuesto común de estas tendencias es que parecen convertir en inviable el hecho de concebir la literatura al margen de de la sociedad.

La noción de sistema conlleva una definición de la literatura de carácter funcional. El ámbito literario se estructura como un conjunto o red de elementos interdependientes, en el que el papel específico de cada elemento viene determinado por la relación frente a los otros; en otras palabras, por la función que desempeña en la red. De este modo, se supera el llamado “textocentrismo” de los estudios literarios. Las orientaciones sistémicas pretenden dar cuenta de las distintas actividades y procesos sociales que tienen lugar en el ámbito de la literatura, así como del resto de los factores del sistema.

La *Teoría Empírica*, capitaneada por Siegfried J. Schmidt y el grupo Nikol, defiende la naturaleza científica de sus investigaciones, y por esto recurre a las aportaciones de diversas disciplinas para apoyar sus estudios literarios. Su estructura metateórica, de carácter fuertemente interdisciplinar, da como resultado un discurso árido, difícil de leer, complejo, que se perfila como un desafío al paradigma hermenéutico de los estudios literarios.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 350.

²⁰⁰ IGLESIA SANTOS, Montserrat, “El sistema literario: teoría empírica y teoría de los polisistemas”, en VILLANUEVA, Darío (compilador), *Avances en teoría de la literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)*, Universidad de Santiago de Compostela, 1994, pp. 309-356.

Mayor relevancia tiene la *Teoría de los Polisistemas* formulada por Itamar Even Zohar a comienzos de los setenta del siglo XX en la Universidad de Tel-Aviv, quien con otros autores integra hoy el *Culture Research Group*.

El polisistema es un sistema de sistemas que se interseccionan, funcionando como un todo estructurado cuyos miembros son interdependientes. La estructura del sistema es heterogénea. Una estructura abierta, múltiple y heterogénea en la que concurren varias redes de relaciones.

Se organiza en un estrato central y otro periférico: un *centro* y una *periferia*. Los fenómenos literarios se pueden desplazar del centro a la periferia y viceversa. Los textos y normas literarias pueden ser rechazados por los círculos dominantes de la cultura como no legitimados, y ocupan la periferia. Cuando un elemento llega al centro, se identifica con este estrato central que constituyen la cultura oficial, la lengua estándar, la literatura canonizada, mientras que otras manifestaciones como la literatura de consumo, la literatura traducida, la literatura escrita para niños o las prácticas orales quedaban relegadas de este análisis.

Zohar subraya que la canonicidad no es una característica inherente de los textos en ningún nivel, sino que se adquiere a lo largo de un proceso y como resultado de una actividad. La canonicidad puede ser estática (a nivel de los textos) y dinámica (cuando un modelo literario funciona como principio productivo del sistema). En consecuencia, no es por las obras en sí como un autor adquiere su posición canónica en el sistema.

El aspecto de esta teoría que más tiene que ver con la relación o contacto entre textos es la noción de interferencia, que es la relación dinámica que se produce entre sistemas. El sistema A [sistema fuente (*source system*)] puede convertirse en fuente de préstamos directos o indirectos para otro sistema B [sistema receptor (*target system*)]. Para que un sistema sea fuente de otro, tiene que resultar accesible: ha de darse un contacto físico territorial (caso de Francia y España en el siglo XVIII), o bien se han de establecer relaciones de dominación o prestigio (como sucede, por ejemplo, en la literatura castellana con respecto a las demás literaturas peninsulares).

Las interferencias se producen muchas veces a través de las periferias. La traducción es una forma obvia de importación (actividades, textos, repertorios) de un sistema a otro. Quizás la noción de interferencia es el motivo por el cual esta teoría se ha dejado sentir especialmente en lugares en los que conviven sistemas lingüísticos y literarios distintos, (caso de la India, Canadá o Bélgica).

Recogiendo los ecos de esta concepción de la literatura como un sistema, Jesús Camarero matiza en nuestros días la teoría de la intertextualidad. Camarero considera la posibilidad de enunciar la teoría de las *redes de textos*, un sistema global de comprensión e interpretación de la literatura²⁰¹. Habla de redes, porque entiende la literatura como una diversidad de prácticas semióticas, simbólicas, hermenéuticas o sociológicas, que posibilitan concebir artísticamente la vida, el mundo y el hombre. Del mismo modo se refiere -también en plural- a textos, porque considera que todo aquello

²⁰¹ CAMARERO, Jesús, *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Barcelona, Anthropos, 2008.

que surge de la escritura, la imaginación o la memoria deriva en diferentes e inabarcables textos.

Las redes de textos formarían un esquema “modular”, tridimensional y capaz de ofrecer una visión poliédrica, en la que las relaciones intertextuales pueden realizarse en todos los sentidos posibles, dada la complejidad de las relaciones que atraviesan culturas, lenguas, épocas y literaturas diferentes.

El autor considera que su propuesta teórica será especialmente útil en el campo de la literatura comparada, disciplina que -según él- no debe estar, ni mucho menos, separada de la historia y de la crítica literaria. Apuesta, asimismo, por realizar un estudio comparatista que, además de la teoría intertextual, tome en cuenta otras teorías que están planteando soluciones interesantes y eficientes; a saber: la “recepción”, la “semiótica”, la “hermenéutica” o los “polisistemas”.

La interacción teórica conducirá a la transversalidad, propugnada tanto desde el culturalismo, como desde el comparatismo. El conocimiento transversal, que busca su modelo en el saber renacentista, es el gran desafío al que se enfrentan las nuevas estructuras del pensamiento para contrarrestar a nuestra época caracterizada por la superespecialización del conocimiento e hipertecnológica, abriendo una interesante puerta al entrecruzamiento de saberes.

En cuanto al concepto de intertextualidad, Camarero constata su labilidad: *“El concepto de intertextualidad aparece al día de hoy ciertamente inestable e incluso, a veces, indefinido, vagamente polisémico o en un uso irresponsable, por no decir interesado o fraudulento”*²⁰².

De entre los aspectos aceptados como definatorios de la intertextualidad, Camarero destaca aquéllos que, a día de hoy, concuerdan con una visión renovada de este concepto teórico. En primer lugar, la intertextualidad como un proceso constante de transferencia infinito; en segundo, el proceso de recepción como el espacio rehecho intertextual en el que se produce el proceso de construcción (evidencia de la relación intertextual) o de desconstrucción (descomposición de los elementos en relación).

La intertextualidad supone una “modificación recíproca” de los textos implicados, lo cual implica algunos elementos característicos de la modernidad, como la discontinuidad (ruptura de la linealidad clásica) y la apertura (diseminación del sentido). Pero especialmente el viaje literario, las relaciones sin límites entre los textos permiten a la intertextualidad reflexionar sobre el hecho literario. La intertextualidad llega así a convertirse en un factor del concepto de literariedad acuñado por Jakobson, habida cuenta de que las relaciones literarias entre obras estarían definiendo un parámetro de pertenencia a lo literario, al igual que lo hacen otros factores como las figuras literarias o el estilo.

²⁰² *Ibidem*, p. 24.

III. LA INTERTEXTUALIDAD EN UNAMUNO

Parece indudable que Unamuno fue un autor original. Sin embargo, el afán de originalidad no fue, en absoluto, una de sus preocupaciones. Los poetas filósofos como Schlegel, Coleridge o el mismo Unamuno conciben toda su escritura en sentido derivativo. Todos ellos propugnan un nuevo lenguaje de la representación, pero parten de la reescritura de signos culturales reconocibles. En esta línea, Jean Cassou –traductor de Unamuno al francés– aseguraba que el pensamiento de don Miguel era esencialmente exegético y que el autor no había escrito más que libros de comentarios.

Unamuno no dejó de adentrarse en las grandes obras y mitos literarios, buscando en la tradición ese ímpetu de “regeneración” que la literatura española de principios del siglo XX requería. En no pocas ocasiones, la reinterpretación de textos clásicos sirvió a don Miguel como vehículo de renovación, introduciendo nuevos elementos en las célebres obras de la historia literaria.

Un breve repaso a su producción da una idea de cuán importante resulta en la configuración de la obra unamuniana el acercamiento a los clásicos y su relectura.

1. Reelaboración constante de la tradición

a) *La rama hispana*

En *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905) Unamuno reformula y readapta la novela de Cervantes. Toma como punto de partida los personajes y episodios cervantinos, para realizar un ensayo crítico en el cual el caballero errante deviene caballero de la fe, encarnación de una cruzada idealista contra la razón y el materialismo. En este comentario don Miguel intenta, dentro de lo posible, reproducir las características de la lengua de la época en que se escribe el *Quijote*. No vacila en utilizar términos ya caídos en desuso, ni en amoldar las formas verbales o las estructuras sintácticas a aquéllas que utilizara en su momento el Manco de Lepanto.

Manuel García Blanco informa de que el autor comenzó varias piezas teatrales inspiradas en los personajes cervantinos, que sin embargo no llegaron a buen fin: *La muerte de Sancho* (hacia 1899) y *Don Quijote y Don Juan* (hacia 1905), la emulación de las formas lingüísticas del siglo XVII fue un escollo que Unamuno no pudo superar en teatro. A este respecto, el propio Unamuno declaró:

*“Sólo me inquieta la dificultad del lenguaje. No transijo en imitar la forma de la época, ni quiero forzar el diálogo de tal modo que resulte una lengua que no se ha usado nunca, como les ha sucedido a tantos autores que se han hecho la ilusión de escribir a lo antiguo”*²⁰³.

²⁰³ Entrevista concedida por Miguel de Unamuno a José Forns, de la que da cuenta GARCÍA BLANCO, Manuel, *Teatro completo*, Madrid, Aguilar, 1959, p. 172.

No acaban aquí las contribuciones de Unamuno sobre el tema literario del quijotismo. Del mismo se ocupó también en numerosos artículos, entre los que destacamos: *¡Muera don Quijote!* (1898), *Don Quijote y Bolívar*, *La bienaventuranza de don Quijote*, *El sepulcro de don Quijote...* Recientemente, se ha publicado las notas de un libro que no llegó a escribir sobre el tema cervantino *Manual de Quijotismo. Sobre don Juan Tenorio*, en el que lanza la idea de presentar dialogando a los dos grandes mitos que la literatura española del Siglo de Oro creó y brindó a la literatura universal: don Quijote y don Juan.

A esta última figura también se acercó Unamuno en su pieza teatral *El hermano Juan o el mundo es teatro* (1929). Las preocupaciones del don Juan unamuniano poco o nada tienen que ver con las del eterno seductor de Tirso, Molière y tantos otros autores. *El hermano Juan* versa sobre el drama de un personaje que se sabe tal y pretende rebelarse frente a su destino, para encontrarse como hombre y como individuo. El don Juan de Unamuno marca distancias con sus antecesores textuales o representaciones previas. Es un don Juan dominado por las mujeres y que, lejos de dividir parejas de enamorados, trata de unirlos. Unamuno configura el personaje como una síntesis de los tres mitos literarios españoles más importantes: don Juan, la Celestina y el Quijote. Lo quijotesco le viene porque el personaje se afana en adquirir la fama eterna, frente al don Juan clásico que se ciñe al momento presente “*Si tan largo me lo fiáis...*”.

La situación fundamental de los dramas donjuanescos –la seducción– es en la obra de Unamuno continuamente rechazada y negada por vía de la ironía verbal. Esta distancia irónica aparece en el texto mediante la utilización de juegos terminológicos, exabruptos, salidas de tono, paradojas y retruécanos. Sin embargo, Unamuno coloca deliberadamente su obra dentro de la tradición literaria del Tenorio, con particulares y frecuentes recuerdos y citas de Zorrilla. Los nombres de los personajes (Inés y Elvira), la elección del vestuario del protagonista “*a la moda romántica*” y otros detalles contribuyen a facilitar al espectador la percepción del personaje como teatralizado, cual ser de ficción²⁰⁴.

En *El hermano Juan* Unamuno concibe la vida como representación. El protagonista, Juan, es el resultado de una serie infinita de imaginaciones por parte del pueblo, del que ha surgido, y que lo re-crea y reinventa cada año. Es un personaje que siempre está representado, es decir, que se está representando constantemente²⁰⁵.

b) Las tradiciones bíblica y antigua

En otro de sus dramas -*Fedra* (1910)-, Unamuno recurre a los mitos de la Antigüedad Clásica. Su heroína sólo toma de las tragedias de Eurípides y Racine el “argumento escueto”. Es una adaptación libre de la historia de Fedra a los tiempos modernos. La *Fedra* de Unamuno está marcada por una fatalidad que no puede vencer. Su autor, profundísimo conocedor de la tragedia griega, sitúa la raíz de su pasión amorosa en la

²⁰⁴ Vide UNAMUNO, Miguel de, *El Otro. El hermano Juan*, edición preparada por José Paulino, Madrid, Espasa-Calpe (Colección Austral), 1998.

²⁰⁵ Esta interpretación es sostenida también por la RUBIA PRADO, Francisco, *Unamuno y la vida como ficción*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), 1999.

perspectiva de la teología trágica de los clásicos griegos. Por eso, Fedra no reconoce la culpabilidad de su pasión y entiende su muerte voluntaria a la vez como un crimen y un sacrificio. Esa muerte no se propone como catástrofe, sino como salvación y victoria. Esta visión redentora de la muerte define a la Fedra unamuniana frente a las Fedras de Eurípides y Racine.

En esta lista de obras en las que don Miguel recurre, en mayor o menor medida, al contacto intertextual cabe incluir una traducción del autor en 1933 a la tragedia de Séneca *Medea*, que es además una prosificación del texto latino y una adaptación de su lengua barroquizante al gusto de la época. Por tanto, es una obra nueva que conecta muy íntimamente con el modelo del que parte.

La tradición bíblica es tal vez el principal intertexto unamuniano²⁰⁶. La figura viejotestamentaria de la mujer de Jacob le inspira la obra *Raquel encadenada* (1926), que constituye una revisión sobre el tema de la maternidad frustrada. Y basada en la historia de Caín y Abel, Unamuno escribirá el drama *El otro* (1926) y la historia de *Abel Sánchez* (1917), que devendrá una novela innovadora en cuanto a la técnica narrativa y una afirmación de la envidia enfermiza. En el terreno poético, su gran poema cristológico es un diálogo a dos bandas con el cuadro velazqueño y las Sagradas Escrituras de cuya presencia nos avisa el autor al margen.

Otras veces don Miguel también acude a la tradición literaria, pero ahora no con la intención de reinventarla, sino simplemente para adoptar sus patrones literarios. Se han registrado algunos ejemplos de reescritura en poesías independientes. Uno de ellos es el que analiza Manuel Alvar²⁰⁷, al contrastar las similitudes y diferencias entre el “Salmo I” del libro *Poesías* (1907)²⁰⁸ y *La prière de l’athée* de Jean Richepin en *Les blasphèmes*²⁰⁹.

Manuel Alvar muestra las coincidencias formales entre ambos escritores, para llegar a la conclusión de que entre ellos media un abismo: el abismo de la fe. Richepin se perfila como un incrédulo, deseoso de que Dios no exista, mientras que Unamuno lo hace como “creyente agónico”, que desea asegurar su propia existencia como reflejo de la existencia de Dios. Se da por seguro que los dos poetas se conocieron y que Unamuno supo del poema de Richepin. De la profunda impresión que el poeta nacido en Argelia provocara en el autor bilbaíno queda constancia, especialmente, en su “Oración del ateo” (recogida en *Rosario de sonetos líricos*) y en el ya aludido “Salmo I”.

Alvar encuentra puntos de intersección en las preocupaciones e incluso obsesiones que marcan los escritos de ambos autores. De ahí que surjan alusiones y comparaciones

²⁰⁶ Vide ALONSO SCHÖKEL, Luis, y ZURRO, Eduardo, *Mis fuentes están en ti. Estudios bíblicos de literatura española*, Madrid, Universidad Pontificia Comillas, 1998.

²⁰⁷ ALVAR, Manuel, “El problema de la fe en Unamuno (la anti-influencia de Richepin)”, en *Unidad y evolución en la lírica de Unamuno. Estudios y ensayos de literatura contemporánea*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, II, n. 159), 1971, pp. 139-160.

²⁰⁸ En el presente epígrafe manejo la edición preparada por GARCÍA BLANCO, Manuel, *Miguel de Unamuno, Obras completas*, t. VI, Madrid: Escelicer, 1969, pp. 167-334.

²⁰⁹ RICHEPIN, Jean, *Les blasphèmes*, 26ª edición, París, 1889.

idénticas. Así la imagen del menesteroso que pide limosna pasa del poeta francés al español:

*“L’aumône, par pitié!. Ma misère est si grande!
Je ne suis pas méchant. Sois bon. Regarde-moi
Mon pauvre coeur est plein d’amour et ne demande
qu’à s’exhaler vers toi”.*
Les blasphèmes, (p. 109).

*“Aquí, Señor, me quedo
sentado en el umbral como un mendigo
que aguarda una limosna;
aquí te aguardo”.*
Poesías, (p. 220).

También el afán de interpelar a Dios es común:

*“Qui donc es-tu?. Voyons, parle enfin. Il est l’heure.
Tu ne peux pas toujours te taire, sais-tu bien.
Depuis l’éternité qu’on t’appelle et qu’on pleure.
Pourquoi ne dis-tu rien”.*
Les blasphèmes, (p. 107).

*“Dinos “yo soy”, Señor, que te lo oigamos
sin velo de misterio,
sin enigma ninguno”.*
Poesías, (p. 219).

Incluso la tan característica idea unamuniana de que Dios necesita del hombre para existir está ya presente en la obra de Richepin:

“Et sans nous tu n’es pas”.
Les blasphèmes, (p. 110).

*“¿Tú, Señor, nos hiciste
para que a ti te hagamos,
o es que te hacemos
para que Tú nos hagas?”.*
Poesías, (p. 218).

En fin, Manuel Alvar demuestra con estos y ulteriores ejemplos que entre cada uno de los referidos poetas aparecen similitudes más o menos palpables. Éstas surgen a pesar del modo antagónico con que cada uno afronta el problema de la incredulidad. Para Alvar, *“hablar de influencia, con el mezquino espíritu de quien busca quitar originalidad, es una cicatería que, en última instancia, conduce a muy poco”*²¹⁰. Sea como fuera, Unamuno fue capaz de expresar su muy particular modo de enfrentarse a la cuestión de la divinidad. Es más, de reimplantar en España un tipo de poesía –la religiosa– que parecía haberse desvanecido.

²¹⁰ ALVAR, Manuel, “El problema de la fe en Unamuno (la anti-influencia de Richepin)”, *op. cit.*, p. 156.

2. Teresa y el intertexto becqueriano

a) La figura de Rafael como motivador de técnicas imitativas

En *Teresa* el autor se aplica en reproducir esquemas formales y temáticos de los poetas románticos, y más concretamente de Gustavo Adolfo Bécquer. Las rimas de *Teresa* están planteadas al albor del patrón romántico becqueriano. Este presupuesto justificaría la presencia de un autor novel y un escritor en formación como sería el caso de Rafael. Unamuno era un escritor ya consagrado, mientras que el joven poeta buscaba su estilo; un estilo que se encuentra aprendiendo de los demás, de las lecturas y técnicas de escritura ajenas:

Don Miguel recurre a un autor imaginario, de manera que logra crear cierta sensación de extrañamiento entre él y su propia obra. A la vez, dota a ésta de un cierto aire de verosimilitud. En manos de Rafael, estas Rimas adquieren una coherencia y unidad que no hubieran poseído en las de Unamuno. Consecuentemente, don Miguel inventa una esfera de realidad imitativa en el puro sentido aristotélico. El resultado es que la poesía se adecua al carácter de su autor (Rafael) y, además, se transforma en creíble y uniforme en el contexto de la obra de Unamuno.

La figura de Rafael posibilita la técnica imitativa: "los más originales autores empezaron imitando"²¹¹. Es un autor en formación que bucea en la tradición literaria. Lo cual no deja de ser un aviso para los poetas vanguardistas tan alejados del punto de mira unamuniano, puesto que a su entender no tienen un estilo personal.

"Empléanse algunos –ismos para designar estilos colectivos de imitación. Aunque lo colectivo no puede ser más que imitativo, ya que lo original le está vedado a la colectividad"²¹².

Rafael es una figura ideal. Pero al entender de Unamuno, los entes de ficción son más reales que sus autores, y deducimos que los autores llegan a ser tan ficticios como sus personajes. No en vano este planteamiento concuerda con aquel otro que tantas veces manifestara el poeta, de que el hombre es tan sólo un sueño, una proyección de la idea que de él tiene Dios. Los personajes literarios, en cuanto que creación de un autor, no son sino una idea en su mente. Estas ideas derivan de la doctrina platónica, que sostiene la existencia de cosas abstractas (las Formas o universales) y de esencias que no son creadas sino descubiertas²¹³.

²¹¹ Esta afirmación la realiza UNAMUNO, Miguel de, en *El estilo nos hace*, publicado en *Los lunes del Imparcial* el 24 de agosto de 1924. Dicho artículo se recoge, asimismo, en *Alrededor del estilo*, cit., p. 102.

²¹² UNAMUNO, Miguel de, "Modernismos y actualidad", publicado en *Los Lunes del Imparcial* el 13 de julio de 1924. Dicho artículo también se incluye en *Alrededor del estilo*, cit., pp. 81-83.

²¹³ Al respecto, GLANNON, Walter, "Unamuno y la metafísica de la ficción", en LOUREIRO, Ángel G. (editor), *Estelas, laberintos, nuevas sendas. Unamuno. Valle-Inclán, García Lorca. La Guerra Civil*, Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 95-108.

A poco que observemos el planteamiento del libro, caemos en la cuenta de que la ficcionalización es doble: el autor real está más presente que el ficticio en la obra (de hecho, este último ya ha muerto). Unamuno es, por ende, otro personaje de la historia, es el interlocutor, el único intermediario entre Rafael y sus lectores. Como tales, nos resulta plenamente convincente que el Unamuno literato recibiera la correspondencia de un poeta principiante, en busca de consejo y opinión, de manera que Unamuno –como personaje de ficción- también contribuye a dar la impresión de realidad y verosimilitud a la historia imaginaria.

b) El intertexto becqueriano

La presencia de Bécquer en Unamuno es perceptible ya en sus primeros escritos poéticos. Gustavo J. Godoy considera que el poema “*Allá en los días de las noches largas*” tiene un tono melancólico becqueriano.

Quien más ha establecido paralelismo entre la obra del poeta andaluz y don Miguel es Ricardo Senabre, que destaca un idéntica idea de paternidad poética de los textos. Como muestra compara dos textos de la “introducción sinfónica” al *Libro de los gorriones* y del primer libro de poemas de Unamuno “*La idea es idéntica: el poeta es padre de sus criaturas, y éstas se agitan en su interior y pugnan por salir. “¡Andad, pues! dice Bécquer a sus versos. “Andad y vivid con (...). Y Unamuno, casi a la letra: “¡Id con Dios, cantos míos, y ...”*”²¹⁴.

La utilización de la rima como forma de expresión, se conforma como el primer punto de encuentro entre los poemas de Bécquer y los de Rafael. La polarización entre idea y forma, entre poesía y poema, así como la idea de que el quehacer artístico radica en dar una representación a esa poesía preexistente se inscribe en una corriente intelectual estimulada por las cartas de Schiller *Sobre la educación estética del hombre*.

Atendiendo exclusivamente a la parte poética de *Teresa*, hemos de señalar que ésta se presenta como un texto que pretende reintroducir el espíritu, la temática y la técnica románticas. Empero, se advierte que no es un tipo de “imitación” que se ciña exclusivamente a un modelo. Aunque el tono predominante sea el becqueriano, las poesías filtran la personal visión del mundo de su autor. Así Unamuno se apresura a advertir, no sin cierta ironía:

“*Porque entre las varias influencias de poetas españoles que obraron sobre mi Rafael, las de Bécquer, Queralt, Campoamor, Medina, Antonio Machado, Ausias March –a éste lo leyó por consejo mío- la influencia mayor fue la mía.*” (“Presentación”, p. 274).

Para conocer la importante presencia de Bécquer ejerció en este poemario unamuniano, resulta de gran utilidad un artículo del propio Unamuno, publicado en la revista *La Nación* de Buenos Aires el día 22 de julio de 1923, que lleva por título *Releyendo las*

²¹⁴ SENABRE, Ricardo, *Bécquer. Origen y estética de la modernidad*, Barcelona, Anthropos, 1995, p. 100.

*rimas de Bécquer*²¹⁵. En este artículo Unamuno da noticia de la preparación de Teresa y del patrón que va a regir el libro:

“Las rimas están versificadas conforme a la más rigurosa tradición preceptiva y en ellas se ve el influjo de los románticos y sobre todo de Bécquer”.

Además informa de que, por más que para muchos el estilo becqueriano había quedado desfasado, las *Rimas* seguían siendo uno de los pocos libros de poesía que conseguía venderse. Este dato no extraña lo más mínimo a Unamuno, que considera que el espíritu romántico seguía vigente en su época.

“El Romanticismo no volverá, don Miguel; no lo dude usted”, me escribía dándole a ese tan asendereado término de romanticismo una significación acaso algo arbitraria. Y yo le contestaba que no tenía que volver porque no se ha ido”.

Efectivamente, Unamuno consideraba que el espíritu romántico no había quedado obsoleto. De modo que en toda su poesía, no tan sólo en *Teresa*, procura reimplantar el mensaje individualista romántico, reactualizándolo gracias al compromiso moral del escritor y su obra. Y realmente esa deuda que contrae el autor con su obra es lo que considera Unamuno que falta en la poesía de Bécquer:

“Hemos vuelto a leer a Bécquer, hemos vuelto a sentir su prestigio y a la vez a percatarnos de sus flaquezas. La mayor de ellas, a nuestro sentir, el que las anécdotas que canta no las supo elevar a categorías”.

A pesar de las objeciones, *Teresa* se plantea como “el mayor homenaje a Bécquer de toda la poesía moderna” en la opinión de Ricardo Senabre²¹⁶ y, en todo caso, el primero de los muchos que se sucederán con la generación del 27 y a lo largo de todo el siglo XX²¹⁷.

García Blanco informa de que en 1925 la editorial Excelsior de París publicó unas *Rimas Completas de Gustavo Adolfo Bécquer* según rezaba una ficha bibliográfica de este libro que confiesa no ha logrado ver. En 1938 cree que fue reeditado en Santiago de Chile, pero no sabe si mantuvo el comentario lírico que él supone debe ser la correspondencia “Releyendo las Rimas de Bécquer” (22-7-1923), que vio la luz en *La Nación*, en el que anticipa algunas rimas de *Teresa*.²¹⁸ También informa de esta

²¹⁵ Este artículo puede consultarse también en *Obras completas, op. cit.*, t. X, pp. 549-554.

²¹⁶ SENABRE, Ricardo, “Introducción” a UNAMUNO Miguel de, *Obras Completas*, VI, Madrid, Turner, 1999, p. XVI.

²¹⁷ VAUTHIER, Bénédicte, “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 *Miguel de Unamuno. Estudios sobre su obra*, IV, CHAGUACEDA TOLEDANO Ana (editora), Salamanca, Universidad de Salamanca, 2009, p. 51.

²¹⁸ GARCÍA BLANCO, Manuel, “Introducción” a tomo VII (Prólogos, conferencias, discursos) de *Obras completas*, 1958, pp. 7-126 (p. 63).

publicación Gustavo J. Godoy²¹⁹ y se refiere a la inclusión de un comentario lírico, la rima 51, de Unamuno. De tener razón García Blanco la inclusión de la rima no se debería más que al hecho de estar reproducida en este artículo.

En *Teresa* aparecen poesías que claramente son reescrituras de las rimas becquerianas, con las cuales establecen una especie de diálogo intertextual. Así la rima 51 de Rafael, después de transcribir la famosa rima LIII de Bécquer, estructura el poema como un diálogo entre el texto que recita el poeta y la voz de Teresa que le responde:

*“Me dijiste: “Repíteme esa trova ...”
yo: “volverán ...” y tú: “No, que ya han vuelto;
de nuevo están aquí ...
mira aquella que está junto a mi alcoba
con qué fijeza y qué aire tan resuelto
te está mirando a ti.*

*“Volverán las oscuras golondrinas ...”
“¿Oscuras? Las confundes con vencejos
y no vale embrollar ...”
“... en tu balcón ...” “Registra esas esquinas
de la reja, que no han de andar muy lejos ...”
“... sus nidos a colgar ...”*

Y así se enuncia entrecortada toda la rima romántica, para terminar, sin embargo, con la esperanzada afirmación:

*“Oye bien su canción, el estribillo
que entre sueños y pájaros y flores
nos dicen: “¡volverán!”²²⁰.*

El tema de las golondrinas se convierte en uno de los ejes del libro, en el cual aparece de manera dispersa. En la Presentación Unamuno inserta un poema suyo en el que, para responder a unas reflexiones literarias de Rafael, también hace una réplica de la rima LIII becqueriana:

*“Volverán las oscuras golondrinas
¡vaya si volverán!
las románticas rimas becquerianas
gimiendo volverán.
Volverán los gastados suspirillos,
la vida los traerá
y las pobres muchachas pueblerinas
de nuevo los dirán.
Mas los fríos refritos ultraístas
hechos a puro afán
los que nunca arrancaron una lágrima*

²¹⁹ GODOY J., Gustavo, “Bécquer en Unamuno”, en *Dusquesne Hispanic Review*, Pittsburgh (PA), 1970, t. 9:3, pp. 106-133.

²²⁰ Remito al comentario a esta rima en el capítulo quinto.

jesos no volverán!”

La rima 95, casi al final del libro, vuelve a recurrir al *leitmotiv* de las golondrinas y finaliza así:

“¿Cuándo las golondrinas, ya muertas, volverán?”.

Como ya se ha indicado, en las “*Notas*” Unamuno inserta de nuevo un poema suyo, con el sugestivo título “*Han vuelto los vencejos*”. Unamuno rescata este antiguo poema suyo, inspirado en la creencia popular de que los vencejos son inmortales, consciente de que el lector no olvida que este libro “*se compuso bajo la rúbrica becqueriana de las golondrinas*”²²¹.

En otras rimas Rafael hace referencia expresamente al nombre de Bécquer. Así ocurre en la rima 8:

*“Te recitaba Bécquer ... Golondrinas
refrescaban tus sienes al volar”.*

O en la rima 13:

*“Me muero de un mal cursi, Bécquer mío;
se me agota el pulmón
y me cuna la muerte tu ángel cursi
con su acordeón”.*

Unamuno se esmera en imitar los patrones literarios del poeta andaluz. Las primeras coincidencias que señalaremos son las temáticas. Las *Rimas* de Bécquer²²² se transmitían al público como un proceso que va desde la exaltación amorosa al desengaño y la ruptura. Las rimas de Rafael exaltan también el gozo del amor, que se verá truncado por la ausencia de la amada muerta. Aunque desde presupuestos diferentes la presencia constante de la muerte en su poesía es un elemento común en ambos escritores.

La relación entre el amor y la muerte que guía toda la producción de Rafael (por citar sólo una, la rima 75) estaba ya esbozada en algunas rimas becquerianas, como la XXXVII “*Antes que tú me moriré*” y la LXXIII “*Cerraron sus ojos*”.

Rima XXXVII:

*“Antes que tú me moriré: escondido
en las entrañas ya
el hierro llevo con que abrió tu mano
la ancha herida mortal”.*

²²¹ De nuevo, GARCÍA BLANCO, Manuel, en *Miguel de Unamuno, Obras completas, op. cit.*, t. XIV, p. 29.

²²² Manejo el texto de BÉCQUER, Gustavo Adolfo, *Rimas y leyendas*, edición de RULL FERNÁNDEZ, Enrique, Madrid, Ediciones Libertarias, 1998.

Rima 75:

*“Se muere aquél que ve la cara a Dios;
vimos la cara a Dios juntos los dos,
tú ya te has muerto,
yo sigo en el desierto
marchando de tu santa huella en pos”.*

Para Bécquer la mujer representaba la esencia de la poesía, compendio de la belleza y de lo ideal. Así en la rima XXI *“¿Qué es poesía?, dices mientras clavas...”*. Y esta identificación entre la mujer y la poesía es recogida por Rafael, como fácilmente se advierte en la rima 63 *“Eres tú mi poesía”*.

Rima XXI:

*“¿Qué es poesía?, dices mientras clavas
en mi pupila tu pupila azul;
¡Qué es poesía! ¿Y tú me lo preguntas?
Poesía... eres tú”.*

Rima 63:

*“Eres tú mi poesía,
eres tú mi creación
eres tú, Teresa mía,
tronco de mi corazón”.*

De estos presupuestos temáticos generales se deducen ulteriores derivaciones argumentativas, que también comparten ambos autores. Tal es el caso de la imagen de la luz, como reflejo de lo ideal, de lo inefable, que destruye los contornos de la realidad. También la luz es el reflejo de la alegría, como se advierte en la rima LXXII becqueriana y la rima 68 de Rafael:

Rima LXXII:

*“... luz y oro del día,
yo tengo algo mejor
¡yo tengo Amor!”.*

Rima 68:

*“Amor, amor, amor, Teresa,
luz de mi vida.”*

Si el ideal es la luz, el beso es el modo de unirse a él. Baste recordar la famosa rima XXIII y compararla con las rimas 30 ó 89 de Rafael:

Rima XXIII:

*“Por una mirada, un mundo;
por una sonrisa, un cielo;
y por un beso ... ¡Yo no sé
qué te diera por un beso!”*

Rima 89:

“¡Aquel beso, aquel beso,

*semilla de mi pasión.
De él quedé por siempre preso
siento su gigante peso
encima de mi corazón”*

En fin, otros motivos simbólicos que toma Rafael de las Rimas de Bécquer, como el tema de las lágrimas (rima XXX de Bécquer “*Asomaba a sus ojos una lágrima*”, rimas 10, 36, 55 de Rafael).

Rima XXX:

*“Asomaba a sus ojos una lágrima
y a mi labio una frase de perdón;
habló el orgullo y se enjugó su llanto,
y la frase en mis labios expiró”*

Rima 10:

*“¡No te he llorado, no! En vez de lágrimas,
es rocío de sangre
roja y espesa que en ofrenda traigo
sobre la tierra madre”.*

O la remisión al sueño (rima LXXV de Bécquer, rima 77 de Rafael).

Rima LXXV:

*“¿Será verdad que cuando toca el sueño
con sus dedos de rosa nuestros ojos,
de la cárcel que habita huye el espíritu
en vuelo presuroso?”*

Rima 77:

*“Al soñarte dormida muchas veces
como nunca te vi,
el hambre de mis ojos tal acreces
que me olvido de tí”*

En toda la poesía de Bécquer se aprecia un afán por mostrar la levedad, el instante sugerente y fugaz, sutil y etéreo. Rafael intenta reproducir ese tono ambiental en algunas rimas. Así en la 26:

*“Una noche serena de otoño
vi a la lívida luz de la luna
de nuestro árbol temblar en la copa
una hoja, ya última”.*

La tan romántica identificación entre la interioridad y la naturaleza se traslada a las poesías de Rafael:

*“Sobre tu pelo en que el sol se bañaba
íbanse a solear los blancos copos,
las aladas semillas de los chopos,*

bajo el desnudo cielo azul nevaba” (rima 43).

Del gusto becqueriano por lo escultural y lo arquitectónico, por la piedra, las estatuas, las catedrales, toma Rafael -claro está- la ténébre descripción de la tumba. Así se advierte al comparar la Rima LXXVI becqueriana con la rima 27 del poema unamuniano.

Rima LXXVI:

*“En la imponente nave
del templo bizantino
vi la gótica tumba a la indecisa
luz que temblaba en los pintados vidrios”*

Rima 27:

*“Eran dos medallones tallados en la piedra;
medio ocultos estaban por un manto de yedra.
Ella y él enlazados por guirnaldas de rosas
que, como una balanza, partía de las fosas”*

Carlos Bousoño definió un procedimiento típicamente becqueriano el “final explicativo”. Es ese ir dejando como en el aire varias posibilidades explicativas hasta que al final se fija una aclaratoria finalización²²³. El autor lo ejemplifica en la rima II y X que va lanzando imágenes al lector hasta llegar a la conclusión final (“*Saeta voladora*”/ “*Hoja del árbol seca*”/ “*Gigante ola*”/ “*Luz que en cercos temblorosos*”/ *Ese soy yo...*”), también se observa tras un extenso “paralelismo formal” en la famosa rima LIII²²⁴ y, tímidamente, se advierte en algunas rimas de Rafael como la 11.

Las rimas de ambos autores apelan a un interlocutor. El yo del poeta está presente en todas las composiciones, que se inician en primera persona. Si Bécquer se dirigía a un tú inconcreto, Rafael tendrá un receptor principal: Teresa. La forma de enunciación directa de las rimas concuerda en interpelar a un conversador ausente. Ese “tú” becqueriano que es un concepto abstracto constituye una radical innovación; en opinión de Ricardo Senabre abre el camino de la modernidad poética. “*lo que singulariza a Bécquer, lo que lo sitúa por encima de los poetas de su tiempo no es, sin embargo, la capacidad para transformar en palabras visiones o sensaciones abstractas, e incluso puras teorías acerca de la belleza poética, sino su maestría al “encarnarlas”, la naturalidad con que sitúa en la esfera del “yo” personal en el que se reflejan y amplían*”²²⁵.

Aunque para Bécquer el diálogo se plantea de manera que dé la sensación de una comunicación imposible²²⁶, en el caso de Rafael sus interlocuciones se encaminarán con

²²³ BOUSOÑO, Carlos, “Las pluralidades paralelísticas de Bécquer”, en *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, 1951, pp. 214-215.

²²⁴ YOUNG, Robert J. Jr., “Comentarios estilísticos sobre una rima de Bécquer”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XIV, 1960, pp. 328-333 (p. 331).

²²⁵ SENABRE, Ricardo, “Poesía y poética en Bécquer”, en *Claves de la poesía contemporánea. De Bécquer a Brines*, Salamanca, Almar, 1999, pp. 13-21, (p. 20).

²²⁶ Esta cuestión es tratada ampliamente por PALOMO, María del Pilar, en *G.A. Bécquer, Libro de los gorriones*, Madrid, Cupsa (Hispanicos Planeta, 10), 1977, pp. XXXVIII-XLVIII.

la esperanza de unión con la amada cuando llegue el momento de la muerte, como sucede en la rima 93:

*“Voy a morir al fin, vengan las alas,
las alas de cantar
vistiendo del amor todas las galas
quiero hundirme en su mar ...”*

De este planteamiento dialogante de las rimas se derivan elementos estilísticos comunes: formas apelativas, interrogaciones, alternancias de las formas de pasado y presente... La voz de la amada apenas si se percibe en Bécquer, pero en Rafael hay muchos ejemplos que reproducen la voz consoladora y maternal de Teresa.

La poesía de Bécquer da la apariencia de ser sencilla y precisa. Gabriel Celaya reconoció en el poeta sevillano cierta tendencia a desarticular el lenguaje hasta difuminarlo y creía advertir un cierto carácter pre-verbal en las *Rimas*²²⁷. Encontramos ciertos rasgos de esta característica en la rima 39 de Rafael: *“Me pongo a atersar los universos”*, *“me crea todo el atersamiento”*; o en la rima 13, que acaba con la onomatopeya: *“Mientras los sapos van de caza y cantan:/ clinclón, clinclón, clinclón”*.

Bécquer aspira voluntariamente a dar cierto tono popular a su poesía. Por eso, concentra sus elementos estilísticos. Selecciona con esmero los epítetos, y opta por las formas sustantivas y por la seriación de imágenes. En paralelo, las rimas unamunianas como las de Bécquer, utilizan la anáfora y el paralelismo, y prefieren también las formas sustantivas y apelativas a la adjetivación excesiva.

La creación de imágenes becqueriana se plantea, según entiende Celaya, como una cadena anafórica, unas veces, y otras con “brevedad eléctrica”. El típico ejemplo de la primera es la Rima II, que repite en cinco estrofas cinco formas distintas de manifestar la realidad. Rafael intenta reproducir esta técnica en algunos poemas como la rima 72, en la que también tres de sus cuatro estrofas comienzan refiriéndose a imágenes nocturnas (plenilunio, espejo del cielo, racimos de estrellas). Los ejemplos de brevedad, en los que una sola imagen condensa todo el simbolismo del poema, se pueden rastrear tanto en la Rima LX de Bécquer como las rimas 62, 66, 82 de Rafael.

En cuanto a la versificación, ambos poetas se sirvieron de un extenso repertorio de metros. Gustaban de las composiciones polimétricas. De entre las noventa y seis poesías becquerianas, sólo figuran veinticinco que no incluyan dos o más clases de metros; y de las noventa y ocho rimas de Rafael, sólo veintinueve tienen una estructura silábica uniforme. Los dos experimentan con versos de muy distinta longitud: desde el bisílabo hasta el dodecasílabo en Bécquer; y desde el tetrasílabo hasta el alejandrino en Rafael.

Bécquer, en su afán de dejar la poesía en suspensión, dándole un aire de cadencia, recurre al verso corto al final, a modo de pie quebrado (Rimas XLV, XLI, XLIII, LI, LIII, LXI, LXV...). Recurso que pasará también a Rafael y del que se dan muchos ejemplos (rimas 22, 80, 81, 82...).

²²⁷ CELAYA, Gabriel, *Bécquer*, Madrid, Júcar, 1972, pp. 126-133.

Rima XLV:

*“Llegó la noche y no encontré un asilo
¡y tuve sed! ... mis lágrimas bebí;
¡y tuve hambre! ¡Los hinchados ojos
cerré para morir!”*

Rima 22:

*“Como el último vuelo de un pájaro herido
que vuelve a su nido
cantaba
y su hilito de voz por el aire sereno
de dulzores lleno
surcaba”.*

En fin, Bécquer prefiere la utilización de la rima asonante, respondiendo a esta voluntad de crear un tono de poesía abierta al misterio. Sin embargo, las rimas de Unamuno son, en su mayoría, aconsonantadas, con lo que sus formas adquieren un cierto tono machacón de sonsonete musical, que las hace tal vez menos sugerentes y evocadoras.

Senabre considera que Bécquer es un tronco común del que surge los tres grandes poetas regeneradores de la poesía española. El crítico considera a Unamuno “*el tercer pilar que sustenta la poesía española de nuestro siglo*” junto a Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado:

“Sí. También Bécquer nutrió a Unamuno, como a Machado y a Juan Ramón. De él arranca la poesía contemporánea en español y la reflexión del poeta sobre su quehacer. Aunque esta reflexión, centro temático de la lírica becqueriana, se haya plasmado en “figuras vivas” que, por su aparente similitud con las expresiones de la poesía amorosa, han obligado a muchos becquerianos a leer al poeta con una lente deformada, reduciendo así su órbita gigante a la de un minúsculo asunto privado”²²⁸.

Si es esto cierto, lo cual no dudamos, *Teresa* se conforma como una muestra excepcional, un eslabón privilegiado en esa cadena que conecta a Bécquer con la poesía moderna.

²²⁸ SENABRE, Ricardo, “Poesía y poética en Bécquer”, en *Claves de la poesía contemporánea. De Bécquer a Brines*, “, op. cit., p. 21.

CAPÍTULO SEGUNDO: LA ESTILÍSTICA Y SU IMPLICACIÓN EN EL CONCEPTO POÉTICO UNAMUNIANO

I. LA ESTILÍSTICA

De manera casi paralela al Formalismo, comienzan a surgir otras tendencias críticas que coinciden en el énfasis por señalar el carácter autónomo de la palabra poética. Dos de ellas fueron la Estilística y el *New Criticism* o Nueva Crítica norteamericana. Aunque ninguna de las dos surgió directamente de la lingüística, ambas comparten el interés por la índole estrictamente verbal de la obra literaria.

Es obligatorio detenerse en la Estilística por la íntima vinculación de algunos de sus postulados con ideas capitales del pensamiento artístico y lingüístico de don Miguel de Unamuno. En efecto y como veremos, el planteamiento unamuniano tiene interesantes puntos de intersección con algunos de los presupuestos iniciales en los que derivará la corriente teórica lingüística denominada Estilística.

El concepto de estilo es básico en la concepción poética unamuniana. Aunque de manera dispersa, son numerosos los escritos que al respecto escribió el autor. Por este motivo resulta conveniente hacer un repaso sucinto a la importancia que la noción de estilo ha tenido en el transcurrir de la historia literaria.

1. El concepto de estilo

Con el término “estilo” nos referimos comúnmente al conjunto de rasgos formales que caracterizan el modo de escribir o de expresarse, bien sea de un autor o de un grupo de obras relacionadas sobre bases tipológicas o históricas. Estilo puede servir incluso para indicar algunos caracteres más amplios, identificables por su referencia a determinados ideales estéticos, culturales, sociales...

Christine Noille-Clauzade prologa una selección de textos sobre el estilo, en la que realiza una atinada revisión de la evolución y las interpretaciones que se dan alrededor de este concepto¹. A grandes rasgos, la autora distingue dos teorías interpretativas del estilo: la teoría retórica y la hermenéutica. La primera pretenderá una calificación filosófica de los tópicos y las figuras retóricas, mientras que la segunda entiende el estilo como un efecto del sentido que se produce merced a una interpretación subjetiva (estética, idealista o también psicoanalítica, política...), tanto por parte del autor, como del receptor de los textos.

¹ NOILLE-CLAUZADE, Christine, *Le Style*, París, Colección Corpus, GF Flammarion, 2004, pp. 13-44.

a) *El estilo como concepto teórico*

La aparición de la noción de estilo, según la argumentación de la autora francesa, viene vinculada al surgimiento de la cultura escrita. El estilo, ligado a la escritura, vendría a suplir con sus reglas las virtudes de la oratoria. Los argumentos estilísticos parecen otorgar vivacidad a un discurso privado de la *actio*, de la expresividad de lo gestual, del tono vocal propio de la expresión oral. Sin embargo, desvincular el estilo de la oralidad parece demasiado atrevido, si tenemos en cuenta que la ciencia estilística camina estrechamente vinculada a la Retórica, en sus orígenes eminentemente oral. Desde la Antigüedad, la Retórica se define como el arte de persuadir con la palabra. La disciplina retórica otorga al discurso la capacidad de sugerir al oyente, de lograr la persuasión y, pese a que en demasiadas ocasiones se han presentado como equivalentes, cabe diferenciarla de la Poética, la ciencia específica de la literatura, que trata de la creación llevada a cabo mediante la palabra². Algunos testimonios clásicos vienen a confirmar que el estilo no estaba lejos del discurso oral. Así Cicerón (*Fam.* 125.2) señala que “*stilus est dicendi opifex*” y Quintiliano distingue la Retórica “*ars bene dicendi*”, de la Gramática “*recte loquendi scientia*”.

Curtius recuerda que Retórica quiere decir “*la ciencia del habla*”³ y señala que con las aportaciones de Gorgias de Lentini, “*la retórica se convierte así en ciencia del estilo, en técnica literaria*”⁴. Gorgias es el primer rétor y filósofo del que poseemos un tratamiento explícito de temas retóricos. Llegó como embajador a Atenas el año del 427 a.C., año del nacimiento de Platón. Procedía de Sicilia, donde se había desarrollado un tipo de retórica, llamada psicológica o conductora de almas, que se remontaba a los discursos del pitagorismo. Distinguió, en primer lugar, varios tipos de discurso: la oratoria judicial, la dialéctica, los *logoi* filosóficos. Identificó, también por primera vez, algunas figuras literarias, en especial la antítesis (base de la dialéctica) y descubrió el aprovechamiento consciente de la homofonía para lograr un efecto poético-musical.

Los orígenes remotos de la retórica se localizan en Siracusa, en los primeros decenios del siglo V a.C., cuando Córax y su discípulo Tisias proveen de un método y de una técnica codificada a los litigantes que reclamaban las tierras que les habían sido confiscadas en expropiaciones masivas por dos tiranos con el fin de distribuir las en lotes entre sus soldados mercenarios. Para Bice Mortara Garavelli, “*el nacimiento de la retórica está unido también al descubrimiento y reconocimiento del valor cognoscitivo y educativo de la reflexión sobre la lengua*” y su consolidación va unida al desarrollo de

² Vide al respecto GARRIDO, Miguel Ángel, *Nueva introducción a la teoría literaria*, Madrid, Síntesis, 3ª edición, 2004, pp. 191-223.

³ Según COROMINAS, Joan, y PASCUAL, José A., *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980, “retórico” es un adjetivo tomado del latín “*rhetoricus*”, que significa referente o maestro de retórica y que, a su vez, deriva del griego ρητοριχος. Este último término proviene de ρητωρ,-οπος (orador), de la misma raíz que ρημα (palabra, discurso) y ρητός (dicho, expresado).

⁴ CURTIUS, Ernest R., *Literatura europea y Edad Media Latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1955, pp. 99 y 101.

la polis y a la institución de la democracia. “*La retórica, como expresión de la libertad de palabra, se opone al ejercicio autoritario del poder*”⁵.

Antes de convertirse en caracterización formal, el estilo se derivaba de una valoración moral, política o metafísica; es decir, era considerado como una categoría filosófica. Platón (*Gorgias*) realiza una severa condena de la exitosa retórica practicada por los sofistas, la cual entiende como un mero ejercicio de persuasión, y frente a ella propone el ejercicio de la dialéctica, como arte de la discusión. Es también con Platón, cuando el estilo comienza su andadura hasta llegar a adquirir carácter de entidad filosófica. El filósofo griego propone en *La República* la distinción entre *logos* (enunciado) y *lexis* (la operación de producción de los enunciados), como parámetros que permiten apreciar la moralidad de las obras, en general, y de los poemas, en particular. Hasta el momento, era ya conocido que los enunciados de un poema podían expresar términos de verdad o falsedad. Ello supone un punto de inflexión en la forma de entender el arte y el lenguaje, es la calificación moral de factores de la *lexis* como la armonía, el ritmo, y otras técnicas propias de retórica y la música (figuras, metros, modos musicales...).

Aristóteles seguirá por el camino de la reflexión en torno a la *lexis*. La teoría de la *lexis* distingue la expresión poética de la expresión discursiva oratoria. En el tercer libro de la *Retórica* se ocupa de la declamación pública o *lexis* oratoria, donde deja claro que no es una mera cuestión técnica; antes bien, considera que la retórica no es análoga a la dialéctica. El Estagirita realiza un primer intento de sistematización de los estilos retóricos, ya que observa que la *lexis* está subordinada a la situación del discurso o *logos*. Así la dicción se configura de distinto modo según quién habla, de qué habla y a quién se dirige. En virtud de ello se establecen tres tipos de géneros retóricos: judicial, deliberativo y epideíctico.

La retórica antigua consideraba el estilo como la gama de posibilidades expresivas que la norma codificada otorgaba al autor. En cierto modo, los estilos se relacionaban con las maneras de pensar y de argumentar. Era de máxima importancia la relación entre el escritor y su obra con los modelos fijados por la tradición. Desde comienzos del siglo I a.C., las dos alternativas formales del discurso (la amplitud y la brevedad) evolucionaron en direcciones distintas que tomaron el nombre de sus respectivas escuelas. Así se perfilaron el estilo asiático (grandilocuente y exuberante); el estilo rodio (más temperado) y el estilo ático (conciso y que combinaba el purismo lingüístico con la imitación de autores canónicos).

Las retóricas se encargaron de inventariar el conjunto de reglas y procedimientos de cada estilo. *Inventio* y *dispositio* se ocupaban tanto de la selección de argumentos, como del orden adecuado en que se exponen. Aun así, fue la *elocutio* la disciplina retórica que trataba de las técnicas discursivas en sentido estricto. Tropos y figuras eran ciertamente elementos concernientes al estilo. Tropos (en griego τρόπος) significaba “desvío, desplazamiento de una palabra hacia un significado diferente del habitual”⁶. El estudio

⁵ MORTARA GARAVELLI, Bice, *Manual de Retórica*, Madrid, Cátedra, traducción de VEGA, M^a José, 1991, p. 19.

⁶ El valor de los tropos, sin embargo, trasciende el nivel semántico de la palabra y se considera un fenómeno de la lengua. FONTANIER, Pierre, *Les figures du discours* (utilizo la edición publicada en París, Flammarion, 1977), y en su compendio clásico de retórica de comienzos del siglo XIX estudia los motivos que provocan la aparición de los tropos. Traza una distinción entre *Tropes d’usage ou tropes de la langue* y *Tropes d’invention ou tropes de l’écrivain* (pp. 155-166) y considera que los tropos tienen los

de las cualidades que hacen apropiada una expresión, el análisis de los artificios que se adscriben a los estilos o géneros literarios, abre la puerta de la estilística a la doctrina de la elocución.

Noille-Clauzade, a modo de prueba en su razonamiento de que la aparición de la escritura va unida al concepto de estilo, repasa la etimología de los principales vocablos de la disciplina retórica estilística y observa que todos, de un modo u otro, están ligados al grafismo. La autora señala que no sólo *stilus*⁷ era un instrumento de la caligrafía, también *figura* designaba el recorrido o el trazo sobre un soporte caligráfico; del mismo modo, los términos *verso* y *prosa*, en su origen, hacían referencia a los surcos realizados sobre la arcilla y, *metro* o *periodo* eran los instrumentos de medida que sirvieron para cuadrangular el espacio del campo cultivado en los que introducir marcas y señales.

Cicerón en *Orator* establece una formalización rigurosa del estilo. La famosa tripartición entre simple, mediocre y elevado no se postula por la utilización de técnicas determinadas, como podría pensarse, sino que, de nuevo, tiene una valoración filosófica, pues guarda relación con modos de ver y entender la vida. Los tres registros no aludían exclusivamente a una escala técnica, sino que reflejaban tres maneras de acceder a la sabiduría: la primera vía de acceso era a través de la experiencia, como hace el ciudadano; la segunda, por medio del saber, como los sofistas y filósofos; la última, se refería a la obtención del conocimiento por medio de la ascesis espiritual, la manera propia de los gobernadores en una etapa que exaltaba los valores de la dedicación pública. Cicerón, por tanto, establece sus tres categorías en función del eclecticismo filosófico.

La distinción entre estilo sublime o *gravis*, mediano o *mediocris* y bajo o *humilis* fue perdiendo su carácter filosófico original. La famosa *Rota Virgilioi*, tomando como referencia las tres grandes obras del poeta latino, propone una correspondencia entre los

mismos orígenes que las lenguas en sí mismas: “*Or, n’est-ce pas là une preuve évidente que les Tropes font partie essentielle du langage de la parole; que comme le langage de la parole, ils nous ont été donnés par la nature pour servir à l’expression de nos pensées et nos sentiments; et par conséquent, ils ont la même origine que ce langage et que les langues en général?*” (p. 157).

⁷ El *Diccionario de la Lengua Española* de la REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 21ª edición, Madrid, 1992, recoge como primera acepción del vocablo “estilo”: “punzón con el que escribían los antiguos en tablas enceradas”. A través de un desplazamiento metonímico, que nombra el instrumento con el que se escribe en lugar de la escritura, el término pasará a referirse a la manera o al arte de escribir. Este diccionario afirma que el término proviene del latín *stilus* y éste, a su vez, del griego *στῦλος*. En cambio, SEGURA MUNGUÍA, Santiago, *Diccionario por Raíces del Latín y de las voces derivadas*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2006, señala que *stilus-i* ha de confrontarse con los verbos latinos *stingo*, o *stinguo*, provenientes del griego *στίζω* (picar, pinchar, punzar). El sustantivo griego *στῦλος* significa “columna, pilar, puntal”. COROMINAS, Joan y PASCUAL, José A., *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, op. cit., apuntan que también se ha identificado el término *stilus* con “columna”, pero añaden que con dicho significado no está relacionado en realidad. Sí deriva, en cambio, de *στῦλος* el vocablo “estilita” (anacoreta que vivía sobre una columna). ERNOUT, A. y MEILLET, A., *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, París, Éditions Klincksieck, 1984, afirman que en griego tardío *στῦλος* se utilizó como equivalente del latín *stilus*, y en cierto modo de ahí puede surgir la confusión. Los mismos ERNOUT, A. y MEILLET, A., en su *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, París, Éditions Klincksieck, 1985, derivan *stilus* del verbo *στίζω*, así como otros vocablos entre los que están *στίγμα* («marca, tatuaje») o *στίγων* («esclavo marcado por un hierro»). Estos autores explican, además, que la grafía del francés *style* con “y” se produce por una falsa derivación etimológica de este sustantivo relacionada con *στῦλος* en lugar de con *στίζω*.

estilos, los tipos de personajes, los nombres propios, la ambientación... Vale decir, muestra tres mundos textuales posibles en el universo mental medieval. En cierta manera, demuestra la imposibilidad de separar la *elocutio* de la temática y, en definitiva, del conjunto de elementos que forman la obra completa y, sobre todo, vincula la doctrina del estilo con la división canónica de los géneros literarios.

La división de estilos ciceroniana pervive hasta la Edad Media. En la retórica medieval, el carácter de esta tripartición se acercaba a la teoría de la mimesis, pues trataba de la adecuación del carácter de los personajes a un modo de hablar determinado. La *Rota* definía tres estilos que quedaban rigurosamente estancos. En la época medieval, la distinción entre los tres estilos es evidente en gran parte de sus textos. Pero, según pone de manifiesto Auerbach la irrupción del cristianismo rompe la tripartición canónica de los estilos⁸.

El crítico alemán dedica su obra a demostrar cómo todos los estamentos de una producción literaria están condicionados por la concepción del mundo a través de la cual imita (crea) un autor. En el primer capítulo de su libro realiza un estudio comparativo entre el tratamiento artístico de los textos de la Antigüedad pagana (ejemplificados en la escena del canto XIX de la *Odisea* en que la nodriza Euriclea reconoce a Ulises por su cicatriz en el muslo) y el de los textos patriarcales del *Antiguo Testamento* (reflejados en el pasaje bíblico del sacrificio de Isaac). La confrontación textual pone de manifiesto que el concepto de estilo elevado es muy diferente en cada una de las tradiciones. El texto bíblico conjuga lo cotidiano-realista con lo trágico-elevado; en el homérico, en cambio, lo casero no es compatible con lo sublime, como pone de manifiesto su estilo descriptivo, grandioso, tanto en la dicción como en la presentación de escenas y personajes.

En la misma línea de confrontación de textos y tradiciones estilísticas, el capítulo II contrasta el pasaje del “Banquete de Trimalción” del *Satiricón* de Petronio con el episodio de la negación de Pedro del *Evangelio de san Marcos. La Biblia*, sobre todo el *Nuevo Testamento*, constituye un modelo de síntesis entre lo sublime y lo humilde que se hará extensivo al resto de la literatura de la época. Los gérmenes de este cambio de perspectiva estilística que introduce el cristianismo, la mezcla de estilos y la visión profunda del acaecer cotidiano irán consolidándose. Los Padres de la Iglesia, entre ellos destaca Auerbach a san Agustín, educados en las teorías y en la práctica del arte de la retórica clásica, van asimilando los ingredientes bíblico-cristianos de la expresión. Así se llega a la *Divina Comedia*, atrevida mezcolanza para su época de sublimidad y bajeza. Esta obra maestra del realismo cristiano medieval, hace corresponder a la extrema variedad de temas y personajes una excepcional inventiva estilística. “*Pues en nadie se hizo tan visible el antagonismo de ambas tradiciones (la antigua, con su separación estilística, y la cristiana, con su mezcla) como en este poderoso temperamento, que cobra conciencia de ambas, también de la antigua, hacia la que tiende sin poder abandonar la otra*”⁹.

⁸ AUERBACH, Eric, *Mimesis, La representación de la realidad en la literatura occidental*, Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1987 (1ª edición, 1942) «La cicatriz de Ulises» (pp. 9-30), “Fortunata” (pp. 31-54).

⁹ *Ibidem*, p. 176.

La filosofía retórica en los siglos XVII y XVIII deja de preocuparse exclusivamente de las artes de la elocuencia y amplía su campo de acción hasta convertirse en teoría general de la palabra y, concretamente, de la palabra hablada. Decae el prestigio de la retórica, y se desarrolla el concepto de estilo como manera individual de expresión. Cabe recordar a Marmontel: «*Mais de la tournure habituelle de son esprit, comme des affections habituelles de son âme, résulte encore, dans le style de l'écrivain, un caractère particulier, que nous appelons sa manière; et celle-ci est naturelle: au lieu que les singularités qu'il se donne par affectation, par imitation, décèlent toujours l'artifice; et l'écrivain, qui croit alors avoir une manière à soi, n'est que manière, n'à que manière*»¹⁰. A este cambio de percepción de la noción estilística se le ha denominado “segunda sofística” o concepción sofística del estilo. El Romanticismo colocará el estilo en el punto más alto de la elaboración artística.

b) Interpretación retórica del estilo

El estilo es un instrumento de interpretación de textos y, por tanto, además de un concepto retórico fundamental, lo es también hermeneútico¹¹. De gran importancia en esta dirección son los trabajos de Gustave Lanson, quien, para conseguir entender el proceso interpretativo de un texto, introduce como instrumento el estilo, que se convierte así en herramienta intelectual¹². Lanson adapta el protocolo de lectura de los textos bíblicos (cuya recepción permite cuatro niveles o sentidos: el literal, el alegórico, el moral y el anagógico) a los textos literarios. Estas cuatro posibilidades exegéticas que ofrece la lectura bíblica se modifican y reducen a dos: sentido literal y sentido literario. El sentido literario con un mundo posible otorga una nebulosa de valores, sentimientos, imaginaciones cuya suma -para Lanson- constituye el estilo. En consecuencia, se perfilan dos niveles de exégesis en la lectura literaria: el primero es el establecimiento del texto; y el segundo, el de su estilo. El estilo se convierte en modelador de una visión propia del mundo. La lectura facilita que el lector se imagine al autor por medio de su universo de dicción.

Kant y Hegel, los dos grandes pensadores de finales del siglo XVIII y principios del XIX, reconocieron también el estilo como concepto hermenéutico. Su filosofía hace posible pensar un universo estilístico en concordancia con un mundo posible. Kant formula una explicación hermenéutica del estilo como suplemento del sentido, construido por la relación intelectual de un sujeto con la forma de su representación. Hegel, por su parte, propugna integrar la noción de estilo personal en la de originalidad¹³.

La estética kantiana se define como “*una representación de la imaginación emparejada a un concepto dado y unida con tal diversidad de representaciones parciales en el uso*”

¹⁰ MARMONTEL, Jean François, *Éléments de littérature*, París, Chez Verdière, t. IV, 1825, p. 320.

¹¹ Sigo de nuevo la argumentación de NOILLE-CLAUZADE, Christine., *op. cit.*

¹² LANSON, Gustave, *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, París, Hachette, 1965.

¹³ HEGEL, George Wilhelm Friedrich, *De lo bello y sus formas (Estética)*, Madrid, Espasa-Calpe, colección Austral, 3ª edición, 1958, pp. 129-136.

libre de la misma, que no se puede para ella encontrar una expresión que indique un determinado concepto”¹⁴.

Kant apela a cierto plus significativo que el espíritu añade a la expresión artística correcta, a determinado aliento vital que el artista reinventa por medio de su imaginación:

“Este último talento es propiamente el llamado espíritu, pues para expresar lo inefable en el estado del alma, en una cierta representación, y hacerlo universalmente comunicable, consista esa expresión en el lenguaje, en la pintura o en la plástica, para eso se requiere una facultad de aprehender el juego, que pasa rápidamente de la imaginación, y reunirlo en un concepto (que precisamente por eso es original, y al mismo tiempo instituye una nueva regla que no ha podido ser deducida de principios algunos o ejemplos precedentes) que se deje comunicar sin imposición de reglas”¹⁵.

Hegel establece una diferencia entre manera, estilo y originalidad. La manera es el modo puramente personal de ejecutar y concebir del artista, conforme a las leyes y al género particular propuesto de representación. Son precisamente esas reglas y principios genéricos las que marcan los límites de la manifestación artística y las que constituyen el estilo. El estilo es una noción meramente categorial frente a la manera, que lo es eminentemente personal. Como resolución de esta tensión, el filósofo alemán propone el concepto de originalidad, que aúna el aspecto subjetivo y el objetivo de la representación:

“La originalidad no consiste sólo en saber conformarse a las leyes del estilo; es preciso agregar a esto la inspiración personal del artista, quien, en lugar de abandonarse a la simple manera, se apropia un asunto verdadero y, mediante un trabajo interior de creación, lo desarrolla permaneciendo fiel a los caracteres de su arte y al principio general del ideal”¹⁶.

Esta noción de originalidad es, además, un vehículo de acceso a la verdad. Una visión hermenéutica de estilo que busca la concordancia entre la filosofía del mundo y una filosofía del sujeto. Concordancia magistralmente expresada en esta cita:

“La verdadera originalidad, tanto en el artista como en la obra de arte, consiste, pues, en estar penetrado y animado de la idea que constituye el fondo de un asunto verdadero en sí mismo; en apropiarse completamente esta idea, en no alterarla y corromperla mezclándola a particularidades extrañas tomadas, bien de lo interior, bien de lo exterior. Solamente entonces revela el artista en el objeto formado por su genio su verdadera personalidad, que debe ser como el foco viviente donde se forma y desarrolla la obra de arte en su total naturaleza, como, en general, en todo pensamiento y en todo acto de la vida, la verdadera libertad deja reinar la fuerza que constituye el fondo de las cosas”¹⁷.

¹⁴ KANT, Immanuel, *Crítica del juicio*, primera parte, libro II, § 49, Madrid, Espasa-Calpe, 1977 (1ª edición 1790), pp. 270-277 (en especial, p. 274).

¹⁵ *Ibidem*, p. 275.

¹⁶ HEGEL, George Wilhelm Friedrich, *De lo bello y sus formas (Estética)*, *op. cit.*, p. 132.

¹⁷ HEGEL, George Wilhelm Friedrich, *De lo bello y sus formas (Estética)*, *op. cit.*, p. 135.

Unamuno podría haber retomado la idea kantiana del espíritu en su concepción del arte y del lenguaje como creación, como poesía viva. Unamuno se empeñaba en impregnar de vida (espíritu) la palabra por medio de la literatura, conocemos su afán vitalizador del lenguaje, su voluntad de transformar la palabra en sustancia viviente y tampoco dista su idea de la originalidad de esa conjunción entre sujeto y objeto que presenta Hegel.

2. La Estilística

A principios del siglo XX surgen nuevas doctrinas lingüísticas que pugnaban por sustituir el historicismo decimonónico y se proponían buscar un fundamento lingüístico a los juicios y valoraciones estéticos de la obra literaria. Esto sólo sería posible cuando la lingüística se preocupara por la psicología, como ocurrió con dos de las corrientes de análisis de la expresión literaria y lingüística que aparecieron en esta etapa conocidas con el nombre de Estilística. Bajo esta denominación se presentan, pues, dos escuelas: la idealista alemana y la Estilística de la expresión o descriptiva. Si seguimos con la diferenciación anteriormente propuesta, podríamos decir que la escuela lingüística descriptiva se incluye en la teoría retórica del estilo, en cuanto que analiza hechos de expresión, mientras que la idealista lo hace en la teoría hermenéutica del estilo.

Ambas recogen, y modifican en buena medida, algunas de las ideas de Wilhelm von Humboldt, autor sobradamente conocido por Unamuno, del que ya en 1889 traduce el ensayo titulado *Vasconia*. La tendencia idealista alemana recoge la distinción humboldtiana entre “ergon” (ἔργον, producto) y “energeia” (ἐνέργεια¹⁸, dinamismo). Según esta distinción, el lenguaje es actividad espiritual y creadora, expresión del espíritu y no un organismo sometido a leyes inmutables. Por su parte, la escuela saussureana surge igualmente de Humboldt, pero tiende a realizar un estudio más analítico del lenguaje.

El erudito y estadista germano defiende en sus estudios lingüísticos que el lenguaje supone una cierta visión del mundo (*Weltanschauung*), un sistema común a toda mente humana, el lenguaje general, y otro sistema que vendría configurado según nuestra pertenencia a las distintas naciones o idiomas. Cada lengua en particular posee una “*innere Sprachform*” que recoge el alma de un pueblo. Unamuno sigue esta doctrina y considera que la lengua refleja la tradición viva de la población. Cuanto más rica sea la lengua de una nación, más lo será su cultura. De ahí su controvertida recomendación de abandonar la pobre lengua vasca en favor de la castellana más universal y enriquecida por el gran número de escritores que habían contribuido a ello.

Además de estas reflexiones sujetas a ciertos equívocos románticos, Humboldt aporta una idea que nos será mucho más cercana; a saber: que el lenguaje consiste en estructuras. En ellas es donde las palabras empiezan a valer, pues no viven aisladas, tal

¹⁸ A este respecto, conviene no confundir el término “energeia” con “enargeia” (ἐνάργεια). Sobre este particular, me permito remitir a lo ya indicado en la nota 27 del capítulo primero.

como se las encuentra en el diccionario, sino que toman su valor al relacionarse con otras¹⁹.

a) *La Estilística descriptiva: Bally*

Charles Bally, sucesor de Saussure en la cátedra de Lingüística General en Ginebra y corredactor de una de las ediciones de su famoso *Cours*, propone en su *Traité de stylistique française* (1909) una disciplina lingüística, a la que llama Estilística, desligada de cualquier noción de estilo que tenga algo que ver con la literatura. Es la lingüística de la expresividad verbal preocupada por la interacción entre lenguaje y pensamiento.

En la medida que la expresividad es el dogma que ha guiado los estudios clásicos acerca del estilo, no resulta extraño que esta disciplina teórica sea conocida con el nombre de Estilística. Es una “estilística sin estilo” siguiendo la atinada expresión de Noille-Clauzade. Charles Bally define la disciplina estilística, que él mismo inaugura, como aquella que estudia «*les faits d'expression du langage au point de vue de leur contenu affectif, c'est-à-dire l'expression des faits de la sensibilité par le langage et l'action des faits de langage sur la sensibilité*»²⁰.

Todo acto de habla constituye una elección entre un abanico de posibilidades. La lengua no sólo denota, sino que también connota. El lingüista suizo tipifica los datos que nos aporta un discurso más allá de su sentido meramente literal. El lenguaje transmite, en primera instancia, una información directamente ligada al pensamiento y al carácter del individuo que lo utiliza. Son los denominados “*effets naturels*”. Pero, además, algunas palabras, algunos modos de expresión o incluso la pronunciación pueden convertirse en indicios totalmente inconscientes, simbólicos e indirectos que ubican al hablante -lo quiera él o no- dentro de un grupo o clase social concreto; a esos datos los denomina Bally “*effets par évocation*”.

En cuanto a la lengua literaria, esta escuela lingüística entiende que es el producto de creaciones y modificaciones individuales de la lengua corriente. La lengua literaria modifica la expresión para acomodarla a un pensamiento esencialmente personal, afectivo o estético. El escritor hace de la lengua un empleo voluntario y consciente con intención estética. La lengua literaria se preocupará, más que por las palabras en sí, por sus agrupaciones, sus combinaciones sintácticas o por los medios indirectos de expresión. Es vehículo del sentimiento, mientras que la lengua científica lo es del pensamiento. Los sentidos parecen expresarse mejor merced a la combinación de palabras o de medios afectivos indirectos. El placer que experimentamos en una obra literaria no es más que “*un vaste phénomène d'évocation*”²¹. La intención estética no está en el fondo de la obra, sino en su forma lingüística.

¹⁹ HUMBOLDT, Wilhelm von, *Escritos sobre el lenguaje*, Barcelona, Península, prólogo de VALVERDE, José M^a, 1991.

²⁰ BALLY, Charles, *Traité de stylistique française*, Ginebra, Librairie de l'Université Georg & Cie., 5^a edición, 1970, p. 16.

²¹ *Ibidem*, p. 247.

Esta separación entre forma y fondo se va diluyendo a medida que avanzan los estudios estilísticos. Amado Alonso afirma que la obra de arte es creación de una estructura, de una construcción, de una forma, pero forma de un algo y “*no se puede pensar en una forma con distintos contenidos, porque los contenidos, con su específica naturaleza, son formantes*”²². Cree que lo formado, lo estructurado es tan importante en la literatura como lo son los materiales en una composición arquitectónica, o los colores y las materias formantes en pintura.

De esta dicotomía se ocupa Unamuno también en su colección de ensayos sobre el estilo. Así en “Traje y estilo”²³ el autor vasco identifica el traje con el estilo, que para él son una misma cosa. Entiende por traje no la vestimenta sin más, sino aquel ropaje que se adapta a nuestro cuerpo y que hacemos propio por el modo particular (Unamuno alude a “coderas” o “rodilleras”) que tengamos de llevarla, “*porque lo más propio, lo más íntimo, lo más profundo de uno no es lo que es, sino lo que quiere ser*”. El estilo, por tanto, supone la reunión, el equilibrio -a veces difícil- entre el espíritu del autor y su forma de mostrarlo, de comunicarlo a los demás: “*Y esto porque todo es revestimiento, todo es traje, todo es forma. Y el fondo es la forma de las formas*”. En contraposición al estilo, Unamuno hablará de estilismo. Un estilista sería el antónimo de un poeta. El que sigue una corriente, buscando en el exterior lo que no tiene dentro sin interiorizar su mensaje y sin obtener un lenguaje personal no llegará a ser un verdadero poeta.

Para don Miguel el estilo tiene además una dificultad añadida, y es que se ha de manifestar a través de un instrumento colectivo de expresión como es la lengua, un material artístico “*vivo y orgánico*”. En ello se diferencia la función del escritor frente a la del escultor o a la del pintor, por ejemplo, cuyo material adquiere esencia estilística sólo por medio de sus manos.

b) *La Estilística idealista: Leo Spitzer*

La crítica idealista, sin embargo, piensa que la intención estética acompaña siempre al habla particular, reivindica el aspecto creativo del lenguaje. La también llamada estilística genética se forma en torno a la estilística idealista de K. Vossler, tiene como figura fundamental a Leo Spitzer, y consigue reafirmarse gracias al pensamiento estético de Croce y a la filosofía antirracionalista de Bergson y Freud.

La doctrina estilística insta a la relación de los estudios lingüísticos con la psicología, eligiendo, eso sí, siempre como punto de partida el texto. El análisis estilístico tendrá como inicio la obra y sus valoraciones estéticas se encuentran, según esta escuela crítica, en el lenguaje. El estilo de un autor, visto como expresión manifiesta del pensamiento, pasa obligatoriamente por el lenguaje. La estilística sería el estudio de una obra, de un autor, de una época teniendo en cuenta que el estilo es de origen personal. El filólogo alemán K. Vossler retraía a la individualidad del escritor la fuente creadora del lenguaje. En su introducción a *Formas poéticas de los pueblos románicos* asegura que

²² ALONSO, Amado, “La interpretación estilística de los textos literarios”, en *Materia y forma en poesía*, op. cit., p. 111.

²³ Artículo recogido en *Alrededor del estilo*, op. cit., pp. 49-51.

será el esfuerzo espiritual el que nos hará distinguir la verdadera poesía de la falsa y aparente. Así que la tarea del estudioso ha de ser descubrir ese impulso creador de la poesía, además de realizar el análisis de la técnica poética.

“Wenn man die Technik der Poesie an und für sich, d.h. ohne die Poesie betrachtet, so versteht man sie nicht und registriert nur äußerlich den Gedächtniskram der Versschemata, der Reimregeln, der Kniffe und Schliche. Und wenn man andererseits die reine und echte Poesie an und für sich, d.h. ohne ihre Technik, welche ihre praktische Verwirklichung ist, sich vornehmen wollte, so würde sie einem unter den Händen zerrinnen als etwas Unwirkliches, als eine Seele ohne Form, ohne Leib und Sprachkörper. An ihrem Leib und Sprachkörper die Poesie der Romanen zu studieren und die echte von der falschen zu unterscheiden, das ist unser Vorsatz”²⁴.

Leo Spitzer, instalado en la línea trazada por Karl Vossler, propugna indagar en el hecho del estilo y también en el origen que lo explica. En *Lingüística e historia literaria* (1955), el vienés pretende lograr una disciplina que sirva de nexo entre la lingüística y la historia literaria. Defiende, sin complejos, la validez científica de los estudios lingüísticos y literarios ante las ciencias de la naturaleza que gozaban de mayor reputación académica.

El punto de partida de sus propuestas teóricas se sitúa en la búsqueda de una definición científica y rigurosa de lo que es el estilo de un escritor. Para ello, intenta demostrar que, así como el estudio gramatical o etimológico de algunos aspectos puntuales de la lengua puede arrojar luz sobre una cuestión extensa de la historia lingüística, también cualquier desviación estilística individual de la norma podría revelar un cambio en la trayectoria poética de un autor²⁵.

El estudio lingüístico de un texto es una herramienta para su análisis literario. El lenguaje, la composición, la trama de una obra no son más que la cristalización externa de su “forma interna”. Spitzer insta al crítico literario a buscar algún motivo, algún detalle, que le permitirán alcanzar esta forma interna; y con ello, el “έτυμον” espiritual de su creador. Se trata de una técnica inductiva de análisis textual. Propone partir de la superficie hasta llegar al centro vital de la obra de arte y continuar, a modo de vaivén, del centro a la superficie. Leo Spitzer se refería a esta técnica como a la aplicación del “círculo filológico”. Él mismo explica así su propio método:

“Es obvio que no puedo imponer este método a nadie: lo que, a mi juicio, le puedo sugerir es que proceda en su trabajo desde la superficie hasta el “centro vital interno” de la obra de arte; que observe primero los detalles en el aspecto particular (las “ideas” expresadas por el poeta no son otra cosa que uno de los rasgos superficiales en una obra artística); que agrupe después aquellos detalles y trate de integrarlos en un principio creador que pueda haber estado presente en el alma del artista; que, finalmente, intente un hábil ataque por la espalda sobre los otros grupos de sus observaciones, para comprobar, de este modo, si la forma

²⁴ VOSSLER, Karl., *Die Dichtungsformen der Romanen*, Stuttgart, K.F. Kohler, 1951, p. 11.

*interna, que ha sido reconstruida por vía de ensayo, da razón del conjunto de la obra*²⁶.

Lo primero que debe hacer un crítico es captar las posibles desviaciones del uso lingüístico normal, para después confirmar y sistematizar y así formular hipótesis interpretativas. Algunos críticos consideran que este método es especialmente débil, porque basa todo el proceso en la intuición. No en vano, el mismo Spitzer afirmaba que su método consistía en “*mostrar la importancia de lo aparentemente fútil*”. El proceso de vaivén analítico puede conducir a resultados brillantes, pero -si falla- cabe el peligro de que no sea rectificado, ni contrastado con nuevos datos.

El célebre trabajo de Eric Auerbach, que constituye una obra capital del pensamiento literario del siglo XX [me refiero, claro está, a *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura* (1942)], sigue en cierto modo el procedimiento del círculo filológico. En dicho estudio Eric Auerbach procede a revisar textos en los que el crítico ha advertido algún detalle significativo que se convierte en punto de partida del análisis, lo cual da pie a una interpretación argumentativa más extensa de la que se extraen ulteriores conclusiones.

3. El estilo como pieza clave de la poética unamuniana

Unamuno no elaboró ninguna teoría lingüística sistemática, pero sus ideas dispersas, expuestas de manera fragmentaria a lo largo de su obra, plantean una constante preocupación por el lenguaje e incluso por la filología comparada de las lenguas romances. Luis Álvarez Castro considera que el asistematismo es una característica en la obra unamuniana y que se da tanto en su teoría del lenguaje y de la literatura, como en su pensamiento filosófico²⁷. Unamuno escribe de manera dispersa, fragmentaria, de modo que no expone su filosofía del lenguaje de una manera sistemática. Aun así, a lo largo de sus escritos se puede colegir una teoría lingüística que se acerca bastante a la de algunos teóricos de su época. Es preciso destacar que, en momentos en que nadie se preocupaba en España por la lingüística y la filología, Unamuno conocía las teorías lingüísticas más avanzadas. Y él era consciente de ello²⁸. Este interés por la lingüística proviene de los años de elaboración de su tesis doctoral sobre los orígenes de la lengua vasca y continuó hasta principios del siglo XX. De ese modo, no es de extrañar que en sus escritos aplique unas propuestas lingüísticas que están en plena concordancia con aquéllas propias de los precursores de la doctrina estilística como Humboldt y Croce.

Para Unamuno, el concepto de estilo es fundamental y se sitúa a medio camino entre lo lingüístico y lo espiritual. El estilo es la personalidad, la esencia de cada ser humano,

²⁶ SPITZER, Leo, *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 2ª edición, 1989 (1ª edición, 1955), p. 32.

²⁷ ÁLVAREZ CASTRO, Luis, *La palabra y el ser en la teoría literaria de Unamuno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2005.

²⁸ Lo afirma GONZÁLEZ MARTÍN, Vicente, en su libro *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1978, p. 270.

pero el material de ese estilo es el lenguaje. De ahí se deduce que todo poeta ha de crearse un lenguaje personal. Nuestro autor concibe la palabra como revelación íntima del espíritu. Por ello no puede delegar su poder de comunicación a una voz ajena. Son postulados cercanos a los que poco después preconizará la estilística en el estudio de textos literarios. En “Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística”²⁹, Amado Alonso hace afirmaciones que nos recuerdan algunas de las propuestas de Unamuno, como que el poeta crea una forma con sentimiento y pensamiento, o que la estilística se ha de ocupar del pensamiento en cuanto elemento expresivo, o que el sistema expresivo de un autor se ha de considerar como un funcionamiento vivo, una manifestación de su actividad espiritual. La estilística ve al poeta -afirma el estudioso- como una *energía hacedora*, y trata de armonizar las fuerzas históricas y sociales que confluyen en el acto creativo con sus fuerzas individuales.

Unamuno se preocupó y reflexionó a menudo sobre el estilo. Entre abril y noviembre de 1924 (es decir, durante su exilio en Fuerteventura y después en París), escribe 31 artículos que publica en *Los Lunes de El Imparcial*. Todos ellos tienen como denominador común el estilo. Estos artículos fueron recogidos en un volumen titulado *Alrededor del estilo*, que no vio la luz en vida del autor, a pesar de que de ello tenía intención su yerno, José Quiroga Plá. Será Laureano Robles quien anote y publique los textos. Con todo, esta obra no representa la única ocasión en que Unamuno se ocupó del tema. Robles en su introducción hace un recorrido por diferentes escritos unamunianos sobre el estilo que se remontan a 1882. En este recorrido demuestra la importancia que don Miguel daba a la cuestión estilística. Y ello hasta el punto de que el estilo llegará a convertirse en pilar fundamental de la teoría poética que el rector salmantino fue perfilando a lo largo de su obra.

En el artículo que inicia esta colección sobre el estilo, Unamuno acude, como otras muchas veces, a la etimología³⁰. Como herramienta de trabajo el autor utilizaba la indagación en el origen remoto de las palabras, tratando de evitar, consecuentemente, el desgaste significativo que frecuentemente supone el uso cotidiano del lenguaje:

*“Ante todo, lo que casi todos creen saber: ¡la etimología! El estilo –o estilete- era aquel punzón con que los antiguos escribían, en la escuela de primeras letras, sobre tablillas enceradas, como nuestros niños con un pizarrín sobre una pizarra. Y ese estilo podía ser un alma hasta mortífera”*³¹.

El estilo es, por tanto, algo penetrante, que impregna la escritura en su totalidad. Algo que puede dar vida ... y también quitarla. Con su habitual agudeza Unamuno recuerda el episodio del martirio de Casiano, el santo maestro, martirizado por sus discípulos paganos que le rompen las tablas de escribir sobre su cabeza y le atraviesan con sus estilos. Al antiguo estilete cortante Unamuno contrapone la leve pluma. Esta contraposición le sirve como metáfora de lo que, en su opinión, es el estilo: algo intrínseco al hombre, pero que -muy a menudo- ha de buscar en su interior.

²⁹ ALONSO, Amado, *Materia y forma en poesía*, op. cit., pp. 95-106.

³⁰ La importancia del instrumento etimológico en la concepción unamuniana del estilo justifica también lo que he analizado en este mismo capítulo a propósito del concepto teórico del estilo: *supra*, epígrafe I.1.a).

³¹ UNAMUNO, Miguel de, “Estilo y pluma”, en *Alrededor del estilo*, edición a cargo de ROBLES, Laureano, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1998, p. 37.

En suma, para don Miguel, tener estilo significa conocerse a uno mismo. “*Y es que el estilo no se hace. Se nace con él o no se nace. Lo que ocurre es que a las veces tarda uno en encontrar su estilo. O sea, que se tarda en encontrarse a sí mismo, en descubrir su propia personalidad*”³². El estilo es la personalidad, es lo que es vivo. Por eso, Unamuno convierte en lema de su librito acerca del estilo la famosa frase del naturalista francés Georges-Louis Leclerc, conde de Buffon: “*Le style est l’homme même*”. Conviene detenernos en este punto.

a) “*El estilo es el hombre*”

La celeberrima frase se remonta al 25 de agosto de 1753, fecha en la que el gran científico Georges-Louis Leclerc, conde de Buffon, ingresa en la Academia Francesa, y en su preceptivo discurso de admisión ofrece, desde una óptica distinta a la del literato, una reflexión sobre el lenguaje³³.

La disertación del conde de Buffon bien pudiera tratarse de un compendio de retórica clásica en la que expone cómo lograr construir un discurso científico-filosófico riguroso, didáctico y bien estructurado. Leclerc se ocupa del lenguaje como instrumento de acceso a la sabiduría. Ensalza valores tales como la adecuación de la lengua al contenido del texto, el tono y la elocuencia que “*suppose l’exercice du génie et la culture de l’esprit*”, distinguiéndola claramente de la facilidad de palabra. Defiende la expresión natural y meditada, aquella que aparece como el fruto del estudio detenido de un tema, sobre el cual el intelecto reflexiona. Afirma el conde de Buffon que, para escribir bien, hace falta dominar el tema y haber pensado mucho en él. La meditación es el paso previo y esencial para la posterior explicitación de un asunto. Se ha de establecer

³² UNAMUNO, Miguel de, “Estilo y pluma”, *op. cit.*, p. 39.

³³ El *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle Larousse*, París, Administration du grand Dictionnaire Universel, 1875, informa de que, a pesar de ser ésta una de las frases más citadas y repetidas en la práctica literaria, no se conoce con exactitud en qué términos fue formulada. Parece ser que el discurso fue compuesto con cierta premura. En la “Correspondance inédite et annotée de Buffon” se encontró una carta del académico dirigida a una sobrina suya y fechada el 4 de julio de 1753 (es decir, apenas mes y medio antes de su ingreso en la Academia) en la que confiesa: “*Je ne sais trop encore ce que je leur dirai; mais il me viendra peut-être quelques inspirations*”. Quizás por ello, en el proyecto que Georges-Louis Leclerc comunicó al presidente de la Académie, conservado por M. Nadault de Buffon, no aparece la famosa frase que, casi con toda seguridad, fue introducida posteriormente.

En la primera edición del discurso (recogida en el *Recueil de l’Académie*), cuyas pruebas de imprenta fueron supervisadas por el autor, sí aparece la frase “*Le style est l’homme même*”. Sin embargo, no se da por definitiva esta versión, ya que en el texto autógrafo aparece la frase probablemente tachada, enmendada y finalmente reintroducida por el ilustre escritor.

De hecho, en la mayoría de las ediciones a partir de 1800 la frase entera había desaparecido. Y finalmente casi todas las ediciones posteriores reproducen la frase que aparece en la edición de Didot: “*Le style est de l’homme même*”.

Sea la oración exactamente pensada y pronunciada por el conde de Buffon, o sea más bien una expresión deducida de lo que él dijo, es la formulación “*Le style, c’est l’homme*” la que, por lo general, se atribuye al conde y raramente se citan cualquiera de las dos frases que él debió escribir: “*Le style est l’homme même*” o “*Le style est de l’homme même*”.

un orden y, a fin de conseguirlo, el mejor modelo que podemos encontrar es la naturaleza misma.

«L'Esprit humain ne peut rien créer, il ne produira qu'après avoir été fécondé par l'expérience et la méditation. Ses connaissances sont les germes de ses productions: mais, s'il imite la Nature dans sa marche et dans son travail, s'il s'élève par la contemplation aux vérités les plus sublimes, s'il les réunit, s'il les enchaîne, s'il en forme un tout, un système par la réflexion, il établira sur des fondements inébranlables des monuments immortels»³⁴.

Otra vez nos encontramos la imitación de la naturaleza. En este punto, el conde de Buffon ensalza la teoría mimética en la interpretación aristotélica clásica, pero -en otro momento del discurso- se opone a la imitación superficial de los autores, sobre todo a aquélla que se limita a seguir la cadencia poética y a los giros oratorios de un escritor anterior sin pretender interiorizar o mejorar su discurso.

El gran hallazgo del naturalista y, en mi modesta opinión, aquello que de éste recoge Unamuno, más que la idea del estilo como manifestación de la personalidad del autor, es vincular el estilo con el pensamiento: “*Le style n'est que l'ordre et le mouvement qu'on met dans ses pensées*”; y con el lenguaje: “*Enfin, si l'on écrit comme l'on pense (...) cette foi avec soi-même, qui fait la bienséance pour les autres, et la vérité du style, lui fera produire tout son effet...*”³⁵. La relación, en efecto, entre lenguaje y pensamiento se convierte en piedra angular de la teoría del estilo unamuniana. Esta idea de nuestro autor se integra sin dificultad en la corriente idealista que en los primeros años del siglo XX, como ya vimos, acrecentó su interés por el lenguaje y se alejó de la concepción naturalista y evolutiva de la lengua planteada por el positivismo.

El *Discours sur le style* evidencia otra vez que el camino hacia el Romanticismo (como apuntamos antes) no es traumático, sino progresivo. Además, no deja de ser curioso que una de las primeras máximas que vincula intrínsecamente al artista con su creación, al pensamiento con el lenguaje (en el modo que que pregonará el movimiento romántico), provenga de una de las grandes figuras del pensamiento ilustrado francés y de un hombre aparentemente poco vinculado con la literatura.

b) Unamuno y Croce

Los postulados lingüístico-teóricos de la Estilística se hallan en consonancia con algunas otras instancias culturales de la época, como son la filosofía de Bergson y las ideas sobre estética de Benedetto Croce. El erudito italiano mantuvo una profunda proximidad ideológica con Unamuno y con la cultura hispana en general. Esa cercanía no se reduce meramente a sus planteamientos estéticos, pues incluso sus biografías presentan trazos paralelos.

³⁴ BUFFON, conde de (LECLERC, Georges-Louis), *Discours sur le style*, 1753. Utilizo la edición bilingüe publicada en Madrid, Espasa-Calpe, 1938, p. 22.

³⁵ BUFFON, conde de (LECLERC, Georges-Louis), *Discours sur le style*, op. cit., pp. 16 y 28, respectivamente.

Unamuno y Croce se conocieron y mantuvieron una relación epistolar que duró más de diez años. Sus biografías presentan curiosas coincidencias: ambos fueron educados en un estricto catolicismo del que, más tarde y de diferente manera, se alejaron; ambos pasaron en su juventud por experiencias -en mayor o menor medida- traumáticas (la guerra carlista en Unamuno y -en el caso del filósofo italiano- el terremoto en Casamicciola de 1883 en que perdieron la vida su madre, su padre y su hermana, y del cual el mismo Croce sobrevivió por fortuna); y, en fin, ambos fueron personajes de intensa actividad pública y no dudaron en adoptar, en momentos claves del devenir histórico para sus respectivos países, una incómoda actitud y se mantuvieron, sin vacilar, a contracorriente de la opinión mayoritaria.

Su agitada vida política les llevó, en más de una ocasión, a ganarse la enemistad de los poderes públicos. Croce criticó abiertamente la participación italiana en la Primera Guerra Mundial. Tras un primer momento de adhesión, en 1924 se aleja del movimiento fascista y, un año más tarde, publica su *Manifiesto de los intelectuales antifascistas*. Con la subida al poder de Mussolini, Croce fue obligado a retirarse del cargo de ministro de educación que ocupaba en el último gabinete de Giolitti; es más, desde 1926 hasta la caída del fascismo en 1945, fue prohibida la mención pública de su nombre y, aunque no se prohibió la publicación de sus obras, la peligrosidad de éstas en materia religiosa hizo que en 1932 fueran incluidas por la Iglesia en el *Index expurgatorius*.

Por las mismas fechas no pintaba mejor la situación para don Miguel, quien -a la vuelta del exilio motivado por su oposición a la dictadura de Primo de Rivera- se mostró partidario de la República. No en vano fue él mismo quien proclamó el advenimiento de la Segunda República desde el balcón del ayuntamiento de Salamanca. Pero pronto se siente defraudado y, ante el clima de agitación social que vivía el país, apoya el levantamiento militar del 36. Poco tiempo necesitó, sin embargo, nuestro poeta para advertir la crudeza y virulencia de la contienda, lo que le lleva a mostrar públicamente su repulsa al bando que había apoyado en el famoso acto realizado en octubre de 1936 en el Paraninfo de la Universidad de Salamanca. Este suceso le condenó a pasar los últimos meses de su vida arrestado en su propia casa. Desde agosto a octubre de 1936, Unamuno fue destituido del cargo de rector vitalicio de su universidad, primero por los republicanos; luego repuesto y vuelto a destituir de nuevo por los nacionales³⁶. Luciano González Egido relata cómo Unamuno, en octubre de 1936, recluido en su casa y repudiado por los dos bandos en lucha, concede una entrevista al escritor griego Nikos Kazantzakis en la que el viejo profesor declara: “*No soy ni fascista, ni bolchevique. Soy solamente un solitario. Estoy solo, solo como Croce en Italia*”³⁷.

Esta anecdótica afinidad biográfica proviene, posiblemente, de sendas interpretaciones prácticas de filosofía. Ambos elevan el conflicto a un elemento caracterizador de la existencia, en virtud de la cual, cabe tener en cuenta que la esfera política no es para ambos más que un lugar de encuentros y desencuentros.

³⁶ Un interesante y minucioso análisis de los últimos meses de vida de Unamuno, entre julio y diciembre de 1936, lo realiza GONZÁLEZ EGIDO, Luciano, *Agonizar en Salamanca*, Barcelona, Tusquets Editores, 2006.

³⁷ GONZÁLEZ EGIDO, Luciano, *Agonizar en Salamanca*, op. cit., pp. 164-170.

Son, sin embargo, sus coincidencias en algunos planteamientos teóricos en materia lingüística las que resultarán más interesantes³⁸. Unamuno prologó la edición castellana de la *Estética* de Benedetto Croce. En este libro de juventud escrito en 1900, Croce defiende que el conocimiento humano tiene dos vertientes: el conocimiento lógico y el intuitivo, y que de éste último, surge la expresión artística.

La intuición se convierte en el concepto capital de la doctrina crociana. Para Croce, el término intuición es polisémico o, dicho de otro modo, implica varios estadios de elaboración. El primer paso para alcanzar el conocimiento intuitivo es la percepción de la realidad exterior; el segundo, la sensación que se deriva de ella, que no es sensación simple, sino que supone una asociación de ideas. La elaboración de una sensación no es otra cosa que su representación y toda representación es, al mismo tiempo, expresión: *“Intuir es expresar, no otra cosa; nada más y nada menos que expresar”*³⁹. Todo ser humano posee conocimiento intuitivo; por tanto, está capacitado para la intuición artística, aunque hay una diferencia cuantitativa: mayor disposición, mayor aptitud para esa intuición entre los grandes poetas que para el resto de mortales. Todo hombre es poeta: *“pequeños poetas unos, poetas soberanos otros”*⁴⁰.

Este razonamiento lleva a Croce a identificar estética y lingüística, identificación a la que se adherirá -sin vacilación- Unamuno, quien expresa en su prólogo su total coincidencia de parecer: *“Exactísimo que la primera obra de arte es la lengua, que nos da el mundo intuido. Y la lengua se compone de metáforas y símbolos. La palabra es siempre metáfora y siempre símbolo. Mas la verdadera obra de arte es el lenguaje hablado y vivo”*⁴¹.

El autor bilbaíno, sin embargo, no dedicó su prólogo exclusivamente a demostrar su asentimiento con las ideas expuestas en el libro de Croce; antes bien, planteó en él las dudas que le suscitaba su lectura. Aun así, Unamuno reconoce que:

*“Por mi parte debo a B. Croce no pocas enseñanzas, corroboración de puntos de vista, esclarecimiento de ideas que bullían en mí confusas, expresión neta de oscuras impresiones que en mí germinaban, solución de dudas, soldamiento de cabos sueltos y de incoherentes fragmentos de pensar, pero le debo también el que me haya suscitado nuevas dudas, el que me haya hecho formularme nuevas preguntas...”*⁴².

³⁸ Sobre las afinidades entre Unamuno y Croce en el ámbito del historicismo se ocupa LUIGI FERRARO, Carmine, “El concepto de historia en Unamuno y Croce”, en el artículo que aparece en *Miguel de Unamuno. Estudios sobre su obra II*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2003, pp. 131-145. En esta misma obra la autora anuncia un estudio más amplio sobre la relación entre ambos autores, que ha de constituir el objeto de su tesis doctoral, pero que no me consta que -al menos por el momento- haya sido publicada.

³⁹ CROCE, Benedetto, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, (prólogo de UNAMUNO, Miguel de), Madrid, Librería de Francisco Beltrán, 1912, p. 58.

⁴⁰ CROCE, Benedetto, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, op.cit., p. 62.

⁴¹ UNAMUNO, Miguel de, “Prólogo” a CROCE, Benedetto, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, op.cit., p. 18.

⁴² UNAMUNO, Miguel de, “Prólogo” a CROCE, Benedetto, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, op.cit., p. 24.

En *Breviario de Estética*, escrito en 1912, Croce completa su definición del arte como intuición o visión, y considera que esa caracterización de lo artístico implica toda una serie de negaciones⁴³. La primera es que el arte no es nada físico. Los hechos físicos carecen de realidad, mientras que el arte es totalmente real. Por eso, resultará baladí intentar explorar en la naturaleza física de la poesía, contar, medir palabras o sílabas distrayéndonos de su efecto estético. Tampoco puede ser el arte un acto utilitario, ni tiende a buscar el placer y el deleite. Ni se propone un fin moral: no pretende mejorar las costumbres, corrigiendo o inspirando hacia el aborrecimiento del mal. El artista no debe considerar el arte una misión o un sacerdocio. La última negación del arte intuitivo se refiere a su carácter de conocimiento conceptual. Tras esta definición “*ab contrario*”, Croce añade un elemento estructurante a su definición: es el sentimiento, el factor que da coherencia y unidad a la intuición: “*la intuición resulta tal si representa un sentimiento, y sólo de él y sobre él puede surgir. No la idea, sino el sentimiento es lo que dota al arte de la elevada ligereza del símbolo*”⁴⁴. Esta solución muestra la proximidad interpretativa entre el ilustre filósofo napolitano y el polemista hispano; bástenos ahora recordar la máxima poética unamuniana: “*Piensa el sentimiento, siente el pensamiento*”.

El pensamiento de Unamuno y Croce converge también en la idea de unidad e indivisibilidad de la obra de arte. “*Cada expresión es una sola expresión (...). La actividad es fusión de las impresiones en un todo orgánico*”⁴⁵, afirmación de Croce que tendrá mucho que ver con la concepción totalizadora de la poesía en Unamuno. Para el autor vasco toda manifestación literaria es fruto de la imaginación creativa del poeta, y Unamuno considera que todo surge de un mismo impulso poético que puede adoptar múltiples formas, cualquiera que sea su adscripción genérica. Por eso, uno de los aspectos que más valoró Unamuno de *La Estética* es la impugnación de la teoría de los géneros literarios, que el filósofo italiano consideraba un sistema de clasificación absolutamente arbitrario y pragmático (“lógico” según su terminología) al que se le había concedido valor artístico (o en sus palabras “intuitivo”). Unamuno coincide con esta postura, pues -ya desde antiguo- venía denunciando la naturaleza convencional, institucionalizada de los géneros literarios.

Son fácilmente reconocibles, como se ve, puntos de contacto en las grandes líneas de pensamiento de ambos autores: una similar concepción del lenguaje y el arte, su unicidad, el valor que la expresión tiene como signo del conocimiento, sólo se conoce lo que se puede expresar... pero no cabe hablar de influjo de un autor sobre el otro, sino más bien de una confluencia de ideas y de una formación intelectual común⁴⁶. En múltiples ocasiones, Unamuno mostró su admiración por el hispanista napolitano, al que consideraba un hombre dotado de amplio y profundo espíritu, amante de su patria y que

⁴³ CROCE, Benedetto, “¿Qué es arte?”, en *Breviario de Estética*, Madrid, Alderabán Ediciones, 2002, pp. 15-44.

⁴⁴ CROCE, Benedetto, “¿Qué es arte?”, *op. cit.*, p. 42.

⁴⁵ CROCE, Benedetto, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, *op. cit.*, p. 67.

⁴⁶ Al respecto, GONZÁLEZ MARTÍN, Vicente, *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*, *op. cit.*, pp. 267-282.

no se deja influir por los pensamientos o los prejuicios preestablecidos. Aun así, existieron discrepancias intelectuales entre ellos. Unamuno creía inadmisibles su teoría de que la religión es una forma más de conocimiento y que, por tanto, puede ser sustituida por la filosofía. Tampoco comparte las opiniones de Croce sobre la crítica y la tradición. Croce de alguna manera minusvaloró el valor artístico de aquellas obras que recrean otras anteriores. Consideraba que era el resultado de no saber apreciar la esencia de la obra de arte primera y de una imaginación estéril que no otorga valor más que a lo personal e inventa otra obra a partir de ella.

“¿Estéril? ¿Estéril quien inventa con la imaginación otra obra de arte? Si realmente ne inventa egli altre con l’immaginazione su labor no es estéril, siempre que esta su invención sea bella. ¡Cuántas obras de arte no han salido de otras! En rigor casi todas”⁴⁷.

Los postulados de Croce y -¿por qué no?- también los de Unamuno se consideran un importante precedente de la escuela estilística que derivó en dos grandes corrientes que son, como hemos visto, algo más que una estilística de la lengua (Bally) o una estilística de la obra literaria (Spitzer).

4. Pervivencia y desarrollo de la Estilística

Algunos comentaristas han defendido que los nuevos estudios literarios no dejan de ser un desarrollo de la Estilística, ya que el problema de la lengua literaria se plantea en la mayoría de las escuelas del siglo XX y toda la estilística tiene como objeto central de su preocupación la caracterización de la lengua literaria. Algunas de las corrientes lingüísticas más decisivas de principios del siglo XX (la Escuela de Praga, la teoría glosemática de la literatura, la estilística estructural o la estilística generativa) tienen una deuda con la Estilística, de la que en cierto modo se constituyen como variantes.

La Escuela de Praga enriquece la teoría formalista con la teoría lingüística estructural. Por eso considera el lenguaje literario como una de las funciones del lenguaje en general, y la obra literaria como un hecho semiológico. Sus premisas tienden a reforzar la idea de que la lengua es un sistema autónomo y autotético. Por ello, las *Tesis de 1929* declaran como máxima que la obra poética es una estructura funcional y que los diferentes elementos que la constituyen no pueden entenderse fuera de su conexión con el conjunto.

Los estudios de Hjelmslev enmarcan la literatura dentro de la ciencia de los signos. El estilo, en el siglo XX, se convierte en un concepto semiótico, que permite comprender el funcionamiento específico del lenguaje literario. La teoría de la lengua literaria es inseparable de la teoría lingüística según las propuestas de la glosemática. La literatura se define por el concepto hjelmsleviano de “semiótica connotativa”, frente a la lengua natural o denotativa. La lengua literaria no es otra lengua, sino que construye sus contenidos con los materiales de los signos denotativos. Los elementos de la lengua

⁴⁷ UNAMUNO, Miguel de, “Prólogo” a CROCE, Benedetto, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, op.cit., p. 9.

multiplican la potencialidad de significación, una vez insertos en la construcción semiótica que es la obra literaria.

a) Introducción de la Estilística en España

Introducida en España por Alarcos Llorach, la Estilística, tiene en nuestro país como cabeza fundamental a Dámaso Alonso, quien declara que se enteró, una vez terminado su estudio, de que se le consideraba continuador de la Estilística, término al que asegura aborrecer “lealmente”.

Para Alarcos la Estilística estudia el “sistema expresivo” de una obra o de un autor y entiende que este sistema engloba tanto la estructura del texto como el poder de seducción de las palabras.

También Amado Alonso contribuye a la difusión de los estudios estilísticos de la literatura en nuestro país⁴⁸. Según el filólogo, lingüista, y crítico literario español, nacionalizado argentino, la Estilística estudia la obra literaria como una construcción poética, bajo dos aspectos esenciales: cómo está construida y qué placer estético provoca; o dicho de otro modo: como producto creado y como actividad creadora. La Estilística se ocupa, pues, del sistema expresivo de una obra, entendiendo por éste el mundo especial que el poeta forma en su poema “*desde la constitución y estructura interna de la obra hasta el poder sugestivo de las palabras y la eficacia de los juegos rítmicos*”.

En *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Dámaso Alonso intenta demostrar, de un modo teórico-práctico, que la Estilística es un paso fundamental en los estudios literarios hacia la consecución de una disciplina plenamente científica. El objetivo de dicha ciencia será mostrar la unicidad de la obra de arte.

Para el estudioso español, el poema es un organismo complejo en el que interesan por igual lo afectivo, lo conceptual y lo imaginativo. La antigua reducción de la Estilística al estudio exclusivo de lo afectivo en la lengua, le parece una “equivocadísima” limitación.

Don Dámaso analiza tres grados de conocimiento de la obra literaria a los que se llega por otros diferentes niveles de intuición: el del lector, el del crítico y, por último, el del científico.

El primer conocimiento de la obra poética supone una intuición totalizadora, que procede de toda una suma de intuiciones parciales y no tiene otro fin que la delectación. En cambio, el segundo conocimiento es el propio de la crítica. Combina una intuición receptiva, como lector, con otra expresiva, como transmisor de su propia lectura a otros lectores. El crítico es el que ha de discernir una obra de arte simulada de otra verdadera.

⁴⁸ ALONSO, Amado, “La interpretación estilística de los textos literarios”, en *Materia y forma en poesía*, op.cit., pp. 107-132.

Para Dámaso Alonso “*Sólo es obra literaria la que tenía algo que decir, y lo dice todavía al corazón del hombre*”⁴⁹.

El estudio de la Estilística es sincrónico, pero la obra literaria tiene una naturaleza ahistórica. El artista genial condensa en el núcleo de su obra múltiples posibilidades intuitivas que los siglos irán descubriendo. El tiempo se encarga de fraguar una intuición impresiva que es la suma de miles de impresiones individuales. El crítico trata de perfilar esa intuición que trasladará al lector, evidentemente echando mano de una razonable erudición que reproduzca las condiciones de lectura contemporáneas a la obra.

El último escalón (tercer conocimiento de la obra poética) para llegar a alcanzar a una verdadera Filosofía de la Literatura será, para el erudito hispano, la Estilística, entendida como una ciencia en sí misma. La ciencia que estudia el signo o la forma literaria.

La esencia binaria del signo lingüístico es la clave y el punto de partida de la propuesta de don Dámaso. La aportación del lingüista español amplía el concepto de significante, al que considera algo más que imagen acústica. El significante es concebido como un complejo de significantes parciales, ya que factores como el tono, la velocidad, la prolongación de algunas sílabas, los cambios de intensidad, la tensión articuladora “*alteran la estricta expresión conceptual, proceden de oscuras querencias en el hablante, y, claro está, las significan, por la sencilla razón de que esas querencias son inmediatamente captadas, intuitas por el oyente*”⁵⁰. La vinculación entre significado y significante fue calificada de arbitraria por Saussure; Alonso, por su parte, entiende que hay siempre en poesía una vinculación motivada entre significante y significado. A esa relación se dedican, según él, los estudios estilísticos, desde la perspectiva que parte del significante hacia el significado.

b) Barthes, la noción sociológica del estilo

Barthes, en la primera etapa de su vasta labor crítica (marcada por su temática de carácter psicológico y sociológico), se ocupó de la nueva relación que la forma literaria entabla, desde finales del siglo XIX, con la lengua y el estilo⁵¹. Considera el autor que en ese momento se enturbia la transparencia que predominaba en el arte clásico entre el espíritu universal y el signo decorativo. De esa nueva relación se deriva un papel secundario en la forma literaria que pasa a ser entendida como un objeto. El lenguaje literario es desde entonces consistente, profundo y lleno de secretos. La literatura deja de ser un modo de circulación social privilegiado y de definir la relación del individuo y con la realidad.

“Partie d’un néant où la pensée semblait s’enlever heureusement sur le décor des mots, l’écriture a ainsi traversé tous les états d’une solidification progressive:

⁴⁹ ALONSO, Dámaso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1987, p. 205.

⁵⁰ ALONSO, Dámaso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, op. cit., p. 25.

⁵¹ BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l’écriture*, París, Seuil, 1953.

d'abord objet d'un regard, puis d'un faire, et en fin d'un meurtre, elle atteint aujourd'hui un dernier avatar, l'absence: dans écritures neutres, appelées ici "le degré zéro de l'écriture"⁵².

A partir de esta premisa, Barthes pretende demostrar que todavía existe una tercera dimensión de la forma que liga al escritor con la sociedad y, a su vez, que no existe literatura sin moral. El crítico galo propone la distinción entre el estilo como algo biológico, producto del impulso, no de la intención, y la escritura, como acto de solidaridad histórica.

El estilo es propio del escritor e indiferente a la realidad. El estilo pertenecería al orden biológico, germinativo, producto de un impulso, no de un propósito. Bajo el nombre de estilo, se forma un lenguaje autárquico en la mitología personal y secreta de un autor en el que, poco a poco, imágenes, elocución, léxico... se van transformando en automatismos de su arte. El estilo tiene una dimensión vertical, se constituye volcado en la propia experiencia del autor e indiferente a la sociedad. No da lugar a la elección, ni es producto de la reflexión sobre la literatura.

Por el contrario, Barthes califica la escritura como una función, no un objeto, como un acto de solidaridad histórica. Es el lenguaje literario transformado por su destino social. La escritura es la elección del aire social en el cual el escritor decide situar la naturaleza de su lenguaje. Esa elección no se realiza en una especie de arsenal intemporal de formas literarias, sino bajo la presión de la historia y la tradición. Las *écritures* (políticas, literarias -géneros-, etc.) son las variedades lingüísticas más institucionalizadas, entre las cuales elige el escritor y a las cuales se enfrentará para afirmar su libertad.

La crítica actual utiliza a menudo el término escritura como sustituto de estilo individual, pero hereda parte del concepto formulado por Barthes, ya que apunta hacia una señalada referencia a las elecciones en el seno del código que efectúa el escritor.

c) La estilística estructuralista: Riffaterre

Riffaterre formula una teoría estilística particular en el marco del estructuralismo. Su punto de partida es el famoso trabajo "*Linguistics and poetics*", presentado en Bloomington por Jakobson el año 1958. Riffaterre propone modificar la función poética jacobsoniana y pasar a denominarla "función estilística". Las cinco funciones lingüísticas están centradas en la comunicación. La poética, por su parte, coloca su punto de mira en el mensaje. Las primeras postulan la transparencia del mensaje, mientras que la función poética hace aflorar la noción de intransitividad, según la cual la recepción literaria no traspasa el texto. La intransitividad ensalza la autonomía del texto, se refiere al funcionamiento autorreferencial de la obra literaria.

El estructuralismo, siguiendo la estela del formalismo ruso, promueve una concepción textualista y autotelista del estilo.

⁵² BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, op. cit., p. 12.

Riffaterre, como otros lingüistas de su tiempo, intentan formular una definición lingüística del estilo partiendo de la base de la nueva interpretación del hecho literario como autorreferencial. Para ello, identifican la opacidad del texto (entendido como signo) con la solidez de los materiales que lo constituyen, es decir, con la posesión del estilo.

Riffaterre en 1971 reúne y revisa un conjunto de ensayos sobre el estilo. La definición inicial del concepto de estilo [un “*soulignement (emphasis) (expressif, affectif ou esthétique) ajouté à l’information transmise par la structure linguistique, sans altération des sens*”⁵³] se va ampliando y perfilando a lo largo de su obra. El estudioso busca una definición lingüístico-estructural del término. Considera que existen unos rasgos estilísticamente marcados (“*faits stylistiques*”), a diferencia de los rasgos sin distinción (“*faits linguistiques*”), y que la tarea del crítico es discernir y determinar las características que diferencian unos de otros.

El teórico francés afincado en Norteamérica parte de un repaso a los constituyentes del acto comunicativo. En busca de las características distintivas particulares de la comunicación literaria, el contexto se presenta como una pieza clave. Posibilitará la elaboración de su visión estructuralista del estilo.

Considera que la estructura de la lengua literaria se crea gracias, además de a otras oposiciones, a contrastes estilísticos. Estos contrastes se gestan en función de la previsibilidad o imprevisibilidad de los constituyentes del texto. Así surgen unidades estilísticas que resultan de la suma del contexto más el procedimiento estilístico: “*Le pattern linguistique rompu par un élément qui est imprévisible, et le contraste résultant de cette interférence est le stimulus stylistique*”⁵⁴. Estos estímulos se dan de distinta manera, si la oposición se crea dentro del procedimiento estilístico (microcontexto), o fuera de él (contexto exterior o macrocontexto).

Su perspectiva de análisis es la del descodificador (*décodeur*), ya que es éste el único que puede verificar si encuentra algún segmento destacable en el enunciado que recibe. Sus juicios de valor son respuestas a estímulos codificados de alguna manera en la secuencia verbal. Ante dichas respuestas y dado que -como es sabido- no hay dos lecturas idénticas, el crítico ha de inventariar las diversas interpretaciones que se formulen, prescindiendo de las que considere aberrantes, hasta conseguir la lectura del “archilector” que es la que ha de tener en cuenta. La Estilística vendría así a ser la parte de la lingüística que estudia la percepción del mensaje.

Si para el escritor clásico el estilo imprimía una marca personal a los grandes lugares comunes del pensamiento y autentificaba la voz del autor en el seno de las normas estéticas fijadas por la tradición, el término en crítica literaria moderna tiene un significado primariamente lingüístico y sus perfiles se determinan a tenor del punto de vista de la escuela que lo utiliza. Miguel Ángel Garrido agrupa las múltiples definiciones del vocablo en tres apartados, según consideren el estilo como: *elección*,

⁵³ RIFFATERRE, Michael, *Essais de stylistique structurale*, traducción de DELAS, Daniel, París, Flammarion, 1971, p. 30.

⁵⁴ RIFFATERRE, Michael, *Essais de stylistique structurale*, op. cit., p. 57.

que resulta de la selección que configura un enunciado lingüístico entre todos los elementos constitutivos de una lengua; *desvío* o alejamiento de la norma; o *intensificación*, es decir, la llamada de atención al lector sobre determinados aspectos de la secuencia verbal⁵⁵. La visión del estilo de Riffaterre se acerca más a la idea de intensificación que a la de desvío de la norma. Esta segunda visión del estilo plantea, a su parecer, dificultades de aplicación. Por ello, propone sustituir la noción de norma general por la de concepto estilístico: «*Le style d'une œuvre littéraire est le système d'opposition par lequel des modifications expressives (intensification de la représentation, coloration affective, connotation esthétique) sont apportées à l'expression linguistique, au processus de communication minimale*»⁵⁶.

En atención a esta nueva concepción del estilo, Riffaterre opta por cambiar el adjetivo propuesto por Jakobson para la “función lingüística” (más cercana a la literatura o poética) y pasa a denominarla “función estilística”. La función estilística es también aquélla que modula la intensidad de la comunicación.

II. LA CONCEPCIÓN POÉTICA UNAMUNIANA

1. La alta estima de la labor poética

La poesía de Unamuno gira en torno al hombre y sus inquietudes. Es una poesía meditativa y sentimental, que hunde sus raíces en lo humano. Se coloca sin complejos al margen de las corrientes literarias o escuelas que venían formándose a principios del siglo XX. Unamuno parte de una postura personal. Sus gustos literarios están lejos de ser los mismos que habían inspirado la poética simbolista y postsimbolista (Mallarmé, Verlaine, Baudelaire...) y se inclinan más hacia la poesía castellana clásica (Quevedo, Luis de León), la italiana (Dante, Leopardi, Carducci), o inglesa (Wordsworth, Coleridge, Brownig).

Don Miguel comenzó a publicar poesía tardíamente, cuando ya había cumplido los cuarenta, aunque desde los veinte años escribía poemas que veían la luz fragmentariamente. Con todo, el volumen de su poesía es sólo comparable al de otros literatos de su época del calado de Antonio Machado o Juan Ramón Jiménez, conocidos eminentemente como poetas. Luis Cernuda consideraba a Unamuno el mayor poeta español de su época, a pesar de los defectos externos de su poesía: “*la rudeza del oído y la tosquedad de su expresión*”. Cernuda creía además que la alta estimación por la obra en prosa de Unamuno no había beneficiado en nada la recepción de su poesía⁵⁷.

En efecto, aún hoy, al ocuparse de Unamuno, se atiende más a su faceta de novelista o filósofo que a su vertiente poética. En palabras de Antonio Carreño, “*la lírica de*

⁵⁵ GARRIDO, Miguel Ángel, *Nueva introducción a la teoría de la literatura*, op. cit., pp. 91-93. Resulta además muy útil todo el capítulo 3 de este libro (pp. 85-116) dedicado a la Estilística.

⁵⁶ RIFFATERRE, Michael, *Essais de stylistique structurale*, op. cit., p. 96.

⁵⁷ CERNUDA, Luis, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, 4ª edición, Madrid, Guadarrama, 1975, p. 65.

*Unamuno sigue siendo la oveja negra de toda su extensa producción literaria*⁵⁸. Así se comprueba al comparar el *corpus* crítico de su poesía con la de algunos de sus coetáneos e, incluso, con la de poetas de la generación siguiente.

De todos modos, la valía de su poesía no se pone en duda y, hoy en día, ocupa un lugar de honor en la lírica de nuestro siglo XX. Los primeros en reconocer los méritos poéticos de Unamuno fueron insignes lectores como Rubén Darío, Antonio Machado, Luis Felipe Vivanco...

Pese a ello, el propio Unamuno percibía –con cierto dolor– que no era reconocido abiertamente como poeta: aquello que verdaderamente él pretendía ser. Porque don Miguel tenía en muy alta estima la función del poeta y el valor de la poesía. En un artículo publicado el 23 de septiembre de 1923 en *La Nación* de Buenos Aires, cuenta la anécdota de un médico de quien se murmuraba que, además, era poeta:

*“a lo que repliqué vivamente: ‘Además, no. No se es poeta además. Diga usted más bien que además es médico’. Y alguien después me preguntaba muy serio si le doy tanta importancia a eso de la poesía. Y le dije: ‘No puedo ni comprender ni tolerar a ésos que dicen que hacen poesía por distraerse. Si yo no tuviese que escribir para ayudarme a vivir y a que viva mi familia, como oficio servil y mercenario, apenas escribiría sino artículos de combate, con un fin político, y poesía, pero poesía en verso. Y mucha de mi prosa no es más que verso abortado’*⁵⁹.

Sirva este ejemplo para hacernos una idea de la superioridad espiritual que don Miguel otorgaba a la tarea poética. Si el objetivo que se esconde tras toda la escritura unamuniana es desentrañar el misterio de la personalidad humana y de su existencia en el mundo, la poesía le brindará el mejor camino a elegir: es la mejor vía de conocimiento del ser humano que tenemos al alcance.

La poesía es una herramienta de la que se sirve el hombre para conocerse a sí mismo. No es un efecto reflejo del estado de ánimo del poeta, ni tampoco el resultado de sus meditaciones. El poeta no da forma a la idea; antes bien, extrae la idea de la forma poética. Unamuno sigue la técnica que, en retórica clásica, recibía el nombre de *ablatio*: el escultor toma un bloque de mármol y va quitando materia, hasta poner de manifiesto la forma que escondía en su interior. Así lo deduce Julián Marías partiendo de los versos del *Credo poético* unamuniano⁶⁰:

*“No el que un alma encarna en carne, ten presente
no el que forma da a la idea es el poeta,*

⁵⁸ CARREÑO, Antonio, “Et verbum Unamuno facto est”: la escritura como inscripción en la lírica de don Miguel”, en *Estelas, Laberintos, Nuevas Sendas. Unamuno, Valle-Inclán, García Lorca, la Guerra Civil*, Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 51-63 (en concreto, p. 51).

⁵⁹ UNAMUNO, Miguel de, “Y además poeta...”, en *La Nación*, Buenos Aires, 23 de septiembre de 1923, recogido también en *Obras completas*, vol. VIII, *De mi vida*, pp. 511-513.

⁶⁰ MARÍAS, Julián, *Miguel de Unamuno*, Madrid, Espasa-Calpe, 1943, p. 130.

*sino que es el que alma encuentra tras la carne,
tras la forma encuentra idea*⁶¹.

Ese desvelamiento de la personalidad no puede hacerse al margen de los demás; si así lo hiciera, sería una poesía estéril. El poema actúa a modo de espejo para el lector, que logra reconocerse entre los versos. Por ello, el poeta se convierte de alguna manera en profeta o vidente, cuya misión es la de despertar inquietudes, agitar las conciencias: que cada cual se plantee el problema de la vida y que se dé cuenta de que es irresoluble. No hay resultado posible, el ser no es más que un haz de contradicciones; el pensamiento y el lenguaje, su única posibilidad de pervivencia.

Para ejercer su poder de confesión pública, la poesía se sirve de unos procedimientos formales que le dan una fuerza superior: *“Lo que está bien en prosa, si es cosa de belleza, estaría mejor en verso”*⁶².

Esta afirmación resulta muy interesante, porque con ella Unamuno se sitúa en la antítesis del pensamiento de Mallarmé:

*“Le vers est partout dans la langue où il y a rythme, partout, excepté dans les affiches et à la quatrième page des journaux. Dans le genre appelé prose, il y a des vers, quelquefois admirables, de tous rythmes. Mais, en vérité, il n’y a pas de prose: il y a l’alphabet et puis des vers plus ou moins serrés: plus ou moins diffus. Toutes les fois qu’il y a effort du style, il y a versification”*⁶³.

Huelga recordar que don Miguel denunciaba la poesía artificiosa y demasiado grandilocuente, pero eso no significa que propugne la poesía desnuda. Por el contrario, defendía que cada poeta debe encontrar su estilo. Y el estilo se forma por medio de las lecturas.

*“El estilo encuéntralo el que lo encuentra en los ojos del estilo de los demás. Y cuando lo encuentra lo sustituye con una manera. La manera es cosa de literatos, así como el estilo es cosa de poetas”*⁶⁴.

La palabra poética recibe toda su fuerza del estilo y del ritmo, que ejercen de depuradores del sentido pleno de la palabra.

“Sabido es que la retórica sirve para vestir y revestir, acaso para disfrazar, el pensamiento y el sentimiento, cuando los hay, y que la poética sirve para desnudarlo. Un poeta es el que desnuda con el lenguaje rítmico su alma. El ritmo,

⁶¹ UNAMUNO, Miguel de, *Poesías* (1907), en *Poesía completa*, vol. 1, p. 53.

⁶² UNAMUNO, Miguel de, *Teresa. Presentación*, p. 122.

⁶³ Este pasaje se recoge en su célebre *Enquête sur l’évolution littéraire*, 1891. Al respecto, vide MARCHAL, Bertrand, *Lire le symbolisme*, París, Dunod, 1993, p. 20.

⁶⁴ UNAMUNO, Miguel de, “Estilicismo y estilo”, en *Los lunes del Imparcial*, 1924, recogido en *Alrededor del estilo* (edición a cargo de ROBLES, Laureano), 1988, p. 47.

*además le sirve como el bieldo de aventar en la era para apurar su pensamiento, separando, a la brisa del cielo soleado, el grano de la paja*⁶⁵.

Recapitulando: el poeta tiene una misión, que es la de conocerse interiormente para después manifestarse -tal como es- a los demás, que se reconocerán en él. La poesía se convierte en la mejor herramienta para ello, habida cuenta de sus características formales, que dotan a la palabra de fuerza viva.

2. El poder creativo de la palabra

El lenguaje constituye una de las preocupaciones fundamentales de Miguel de Unamuno. Participa, así, de la doctrina de numerosos pensadores contemporáneos para los cuales el lenguaje es un problema central.

El lenguaje es catalizador del pensamiento. Es el instrumento del que se sirven tanto la ciencia como la literatura. Unamuno diferenciaba “ciencia” y “cientifismo”, entendido éste último como mera especulación teórica. Sobre este argumento gira su segunda novela *Amor y pedagogía* (1902)⁶⁶. De igual modo, enfrenta poesía (que es espontaneidad y sinceridad del sentimiento) al arte (concebido como orden, lógica o razón). La literatura es la letra; la poesía es el espíritu, la creación.

La verdadera literatura, como la ciencia, ha de pretender renovarse, representar y no catalogar el universo. En cierto modo, crear un universo nuevo. Por eso, Unamuno interpreta el término poesía en su sentido etimológico de ποιησις.

El poema crea las cosas al expresarlas, porque -en lugar de limitarse a describirlas- aspira a penetrar en su interior. La poesía es el alma de las cosas. Su fuerza la recibe de la palabra, porque para don Miguel la palabra está viva. La palabra es voz, es diálogo con uno mismo y con los demás. Es por ello que el rector salmantino insistía en que los poemas hay que escribirlos con el oído y leerlos en voz alta, hay que tener “vista auditiva”⁶⁷.

Precisamente por eso, hay quien califica a Unamuno de “poeta orgánico”. Por tal se entiende a quien se crea a sí mismo en la producción literaria, busca el diálogo y la alteridad. Desde esta perspectiva, Francisco de la Rubia realiza una novedosa lectura de *Vida de don Quijote y Sancho* (1905), según la cual el texto habla del papel que la poesía debe desempeñar en nuestras vidas⁶⁸. Don Quijote representa en esta obra de Unamuno lo que éste entiende como un poeta: aquél que vive la ficción y ésta le impele

⁶⁵ UNAMUNO, Miguel de, *Teresa. Presentación*, pp. 136-137.

⁶⁶ Vide sobre este particular la introducción a esta novela unamuniana preparada por VAUTHIER, Bénédicte, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.

⁶⁷ UNAMUNO, Miguel de, *Teresa. Presentación*, p. 136.

⁶⁸ RUBIA PRADO, Francisco la, *Unamuno y la vida como ficción*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), 1999, concretamente en el capítulo titulado “*Vida de don Quijote y Sancho*” o el retorno de los poetas a la República.

a experimentar movido por su energía interna. Un texto no es válido si deja –a quien lo produce o a quien lo lee- en el mismo estado en que se encontraba; el arte es la verdad suprema cuando es expresión del espíritu humano.

Vida es también un ejemplo de cómo una obra deriva de otras, porque no sólo del Quijote cervantino va a surgir el libro, sino que subyacen otros tantos autores: Rivadeneira, Santa Teresa, Huarte... Aplicando la teoría de Genette, *Vida* es un hipertexto derivado de varios hipotextos⁶⁹.

En este ensayo filosófico, Unamuno contraviene las ideas del libro X de la *República* de Platón, que proponía la expulsión de los poetas de la república. Frente a ello, don Miguel reivindica la función de la poesía, porque impulsa las capacidades humanas a la búsqueda de ideales y colabora en la determinación de la personalidad. Unamuno recoge estas ideas de Schlegel y el “alto romanticismo alemán”, para quienes la representación de la ficción era clave fundamental en su pensamiento.

Sirva o no esta lectura de *Vida de don Quijote y Sancho*, lo que sí se advierte en toda la poética del autor es que la palabra es acción y también espíritu. La palabra es para Unamuno el Verbo del cuarto Evangelio. Planteaba que en el principio fue la palabra, y por ella se hizo todo lo demás. Así pues, se oponía al principio fáustico, según el cual la acción era el principio originario, y el lenguaje quedaba relegado a lo puramente teórico⁷⁰.

*“Y es que la palabra crea. En el principio fue -¡otra vez!- la palabra y por ella y con ella crió Dios al mundo, y luego Adán, al dar nombre a las cosas que por Dios creadas Éste se las presentó a que las nombrara, las recreó y se recreó recreándolas y se hizo hombre e hizo humano al mundo y al pensamiento que ahora quieren algunos, ¡y con palabras!, deshumanizar. Y la creación, la poesía, es palabra, no música ni pintura, sino en cuanto éstas hablan. Y palabra es parábola o soslayo”*⁷¹.

La palabra está rodeada de un hálito de misterio que el poeta parece que ha de traspasar. Las palabras significan por sí mismas, expresan realidades. Quizás de ahí provenga la manía unamuniana de apurar las etimologías. Mediante el uso y el añadido de la significación, la palabra pierde valor emocional.

*“Las palabras mismas suscitan ideas. El que cría palabras o asiste con amor a su crianza, las ahija, las hace hijas suyas. La etimología amorosa es una fuente de poesía, de re-creación más bien, de anapoesía, de palimpoesía”*⁷².

⁶⁹ GENETTE, Gerard, “Palimpsestos. La literatura en segundo grado”, en *Palimpsestos* (traducción de FERNÁNDEZ PRIETO, Celia), Madrid, Taurus, 1989.

⁷⁰ Sobre este particular vide PÉREZ PINTO, Ángel, “La creación por la palabra”, en *Tu mano es mi destino. Congreso Internacional Miguel de Unamuno* (coordinador: FLÓREZ MIGUEL, Cirilo), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2000, pp. 389-394.

⁷¹ UNAMUNO, Miguel de, *Cancionero*, en *Poesía completa*, vol. 3, *Prólogo*, p. 63.

⁷² UNAMUNO, Miguel de, *Cancionero*, en *Poesía completa*, vol. 3, *Prólogo*, p. 59.

La lengua comprende la esencia de las cosas. El secreto del ser anida en el nombre. En el *Cancionero* algunos poemas son listados de nombres propios (por ejemplo, el 246). Otro tanto ocurre en la primera parte de *El Cristo de Velázquez* (1918-19), donde se evoca la figura de Cristo por medio de una nutrida serie de nombres (“Luna”, “Alba”, “Rosa”, “Cordero”, “Arroyo-fuente”...); esto ha llevado a relacionar esta obra con *Los nombres de Cristo* de Fray Luis de León.

El problema del poeta radica en explorar las cavidades de su alma hasta encontrar las palabras. A este fin, ha de pasar por la experiencia del silencio anterior a todo lenguaje. En este aspecto, el pensamiento unamuniano se asemeja a los místicos. El místico, como el poeta, desarticula el discurso y lo reabsorbe para extraer del lenguaje toda su potencialidad. Se trata, en suma, de la palabra “encarnada”⁷³.

García de la Concha advierte cómo de los manuscritos poéticos unamunianos se deducen los pasos que el autor sigue en el proceso de creación de un poema. Parte de una imagen que brota con facilidad, tras la cual fluyen libremente los versos (*localización*), pero vuelve una y otra vez sobre ellos, reflexionando y precisando los conceptos (*meditación*). Así consigue concretar lo intuitivo, desnudar el lenguaje, para que la palabra se convierta en reveladora (*adensamiento*).

Por consiguiente, Unamuno entiende la poesía como alumbramiento en el doble sentido del término. La palabra poética es luz, que abre nuestros ojos para la comprensión de la realidad, clarifica nuestras ideas, y es -a la vez- hija espiritual del poeta, puesto que emana de su interior. La engendra y también, de alguna manera, la cría, porque tiene vida propia y una meta: vivir en la mente de los lectores. Esta misión trascendente de la poesía no se limita al individuo, sino que alcanza a todo el pueblo. Rechaza la lengua anquilosada, pues considera que un pensamiento en formación reclama una lengua que también se esté formando. El castellano ha de superar su rigidez, porque produce rigidez de pensamiento.

El poeta recoge en su persona todo el espíritu de un pueblo. Don Miguel ensalza la labor de poetas catalanes como Maragall y Verdager, porque plasman el espíritu de su pueblo.

La actitud que adopta el poeta ante la patria es uno de los méritos que sopesa Unamuno a la hora de enjuiciar a sus contemporáneos. Unamuno considera imposible un hombre sin patria. Otra tarea que asigna al poeta es reconstruir la identidad española tras el derrumbamiento producido por el desastre del 98. Considera que en el caso de la literatura castellana e hispanoamericana la influencia de las letras francesas no deja traslucir la idiosincrasia de la patria recién nacida. Por eso, orienta la poesía española hacia otros autores: Carducci, como ejemplo de poeta civil que contribuyó a la educación del pueblo mediante su poesía; Milton y Burns, también por su labor patriota; Walt Whitman, que unió su yo social al yo universal; o Guerra Junqueiro, que supo

⁷³ En este extremo la literatura científica es coincidente: GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, “Unamuno y la poética de la modernidad”, en *Tu mano es mi destino. Congreso Internacional Miguel de Unamuno* (coordinador: FLÓREZ MIGUEL, Cirilo), *op. cit.*, pp. 167-183; PÉREZ PINTO, Ángel, “La creación por la palabra”, en *Tu mano es mi destino. Congreso Internacional Miguel de Unamuno* (coordinador: FLÓREZ MIGUEL, Cirilo), *op. cit.*, pp. 389-394; YNDURÁIN, Francisco, “Unamuno en su poética y como poeta”, en *Clásicos modernos. Estudios de crítica literaria*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, VII Campo abierto), 1969, pp. 59-125 (en especial, pp. 113-119).

plasmar su preocupación por la nación en su poesía. Unamuno opone la idea de cosmopolitismo a la de universalidad: cuanto más de su tierra es el pensamiento propio, más llegará a ser universal.

3. La poética del yo

El yo es el núcleo de toda la obra de Unamuno, especialmente de su obra lírica. Este yo íntimo del poeta se deja ver desde distintos ángulos: el yo de la niñez, el yo dialógico, el yo patriótico, el yo agónico...⁷⁴.

La tarea poética encuentra su razón de ser en el hombre. Unamuno hereda la concepción de los románticos, y especialmente de Bécquer, al entender la poesía como desvelamiento de la interioridad humana. La poesía unamuniana es confesión, muestra el alma desnuda del autor, sus preocupaciones, sus miserias, sus sueños ...

En Unamuno este subjetivismo lírico no es requisito único para la elaboración del poema. No le basta sólo con sentir: el sentimiento hay que aderezarlo con la reflexión y la meditación. De ahí, el famoso verso de su *Credo poético* (ya citado hace apenas unas páginas, a propósito de su afinidad con Croce): “*Piensa el sentimiento, siente el pensamiento*”⁷⁵.

Ambas tareas, sentir y pensar, van a ser los pilares de la creación poética. Su pensamiento no tiene nada que ver con la especulación. El pensamiento enfrenta el deseo del hombre con la razón; hace surgir la duda, la inseguridad, la incertidumbre.

El ser pensante es un ser sufriente. Unamuno simboliza el desgarrar que produce el pensamiento al poeta con el mito del buitre de Prometeo. El pensamiento es un carroñero que corrompe las entrañas del poeta⁷⁶:

“*Pero no, no te apartes de mi seno
que a tu falta me duermo para siempre;
escarba en mis entrañas, pensamiento
mejor que no el vacío, tu tormento*”.

(“El buitre de Prometeo”, en *Poesías* (1907), recogido en *Poesía completa*, pp. 128-138).

⁷⁴ Ésta es la tesis sostenida por IMÍZCOZ BEUNZA, Teresa, *La teoría poética de Miguel de Unamuno*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1996, *passim*.

⁷⁵ El paralelismo con el conocido lema de Paul VALÉRY, “*un poème est une fête de l’intellect*”, no se hace esperar.

⁷⁶ ALVAR, Manuel, “Motivos de unidad y evolución en la lírica de Unamuno”, separata de *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, III, Salamanca, 1952, pp. 19-40, describe la evolución de este símbolo mitológico, al analizar dos poemas de Unamuno que giran en torno a dicho mito: “El buitre de Prometeo” (*Poesías*, 1907) y “Mi buitre” (*Rosario de sonetos líricos*, 1912).

Es el sentimiento trágico de la vida que trasluce toda su obra y, cómo no, su poesía. El sufrimiento es componente ontológico de la personalidad. Unamuno pone en práctica la disarmonía, el conflicto como antídoto contra la nada.

Pero no basta una impresión, por muy profunda y dolorosa que sea, para que de ella surja el poema. Conviene recordar que en la creación de su primer libro, *Poesías*, tres acontecimientos destacados se suceden: 1897 es la fecha de su primera crisis religiosa; 1898 es el año del desastre español; y en 1902 muere su hijo Raimundo Jenaro, de seis años, después de haber sufrido meningitis desde los pocos días de vida. Son experiencias traumáticas, que calan en el poeta, pero de las que no brota directamente la poesía. El libro no surge hasta 1907. En la *Presentación* de *Teresa* dice a este respecto:

“Cuando supe la muerte de mi Rafael de Teresa pensé haber escrito un canto a ella y a él, “*In memoriam*”, e incluirlo como cierre de este libro. Pero al ir a intentarlo me dio miedo y me temblaba el pulso. El lápiz me temblaba en la mano y no es este temblor el más a propósito para expresar con la adecuada pureza nuestra pena, que, por honda que sea, así no lo parece”⁷⁷.

El dolor hay que metabolizarlo. No es la pasión desgarrada, en contra de lo que a menudo se considera, la que mueve la pluma de don Miguel, sino la certidumbre de la condición dolorosa y agónica del ser humano. Esta idea viene confirmada por la escasez de poemas que dedica a la muerte de su esposa, Concha Lizárraga.

La postura de Unamuno es la que corresponde a la persona que se coloca en una situación límite⁷⁸ al borde de una decisión cuyo resultado es incierto. Siente el vértigo del hombre ante el vacío. El autor vivió la experiencia real de la frontera: de ser hombre en el exilio. No por un casual, sus últimos libros poéticos [*De Fuerteventura a París* (1925), *Romancero del destierro* (1928) y gran parte del *Cancionero* (1928-1936)] reflejan esa ruptura traumática con su familia y su país.

La estancia de Unamuno en la isla canaria es una dura prueba de soledad, pero posibilita la meditación y el sosiego, a la vez que experimenta el mar. Más tarde, pasa a París y luego a Hendaya, donde se aminora la angustia de morir, como Ganivet, lejos de su patria, y donde los recuerdos de la niñez afloran.

Pero también se colocó en la frontera en el terreno filosófico y religioso, como hombre perdido en el camino de la fe, aunque cercano a ella. Otro tanto le ocurrió en el campo político y en todos los demás ámbitos en que hubo de decidir. Esta situación fronteriza es propia del tiempo que le tocó vivir; con todo, no puede negarse que sea intrínseca a la condición humana. La interpretación anterior conecta con la teoría filosófica de Eugenio Trías, en la que se concibe al hombre como habitante de la frontera⁷⁹.

⁷⁷ UNAMUNO, Miguel de, *Teresa. Presentación*, p. 137.

⁷⁸ Ésta es también la atinada expresión que utiliza CRUZ MENDIZÁBAL, Juan, “La situación límite hecha poesía: Bécquer, Unamuno, Machado”, en *Letras de Deusto*, Bilbao, XXIII, 1993, núm. 58, pp. 119-128.

⁷⁹ TRÍAS, Eugenio, *La razón fronteriza*, Barcelona, Destino, 1999, p. 38.

“El existente se halla situado o caído en la maraña de trazos y palabras, abocado a asombrarse por su condición de exilio y éxodo, admirado de la ineludible existencia del límite que le constituye, o de la frontera que veda toda espontánea respuesta a las preguntas que se formula en relación a la causa o condición que pudiera dar razón de su condición de exilio o de su existencia itinerante de ser en éxodo. Ese existente debe ser llamado “fronterizo” o habitante de la frontera”.

Esta conexión se reafirma cuando Trías explica que la condición fronteriza es de naturaleza trágica, ya que en su afán de comprensión o conocimiento el habitante de la frontera se ve rebotado a un insaciable preguntar, malogrando las eventuales respuestas.

La situación descrita encuentra alivio en la imaginación poética. Ante tanta pregunta sin respuesta, el poeta busca dar el salto que sobrepase la encrucijada y el reconocimiento del otro.

Si hay una circunstancia que instale al hombre realmente en la frontera, entre la plenitud y la nada, ésa es la muerte, que tanto inquieta a Unamuno y que está tan presente en su obra. Vive don Miguel angustiado por la muerte y el final de su existencia. Tal vez por su formación religiosa, creía que cada individuo es único e insustituible, que hay algo en cada ser que lo diferencia radicalmente de los demás: su yo íntimo. El ser humano se enfrenta a la constancia imparabile y destructiva del tiempo, porque en el transcurso de la vida sufrimos una cadena de muertes, la pérdida de otros yo que dejamos en el camino.

Unamuno busca en la eternidad una razón de ser: *“Si del todo morimos todos, ¿para qué todo!”*. Un anhelo de plenitud *“ser todo”* y de fundirse en la colectividad *“Y ser todo yo, es ser todos los demás. ¡O todo o nada!”*⁸⁰.

Ante ese deseo de infinitud y ese temor a la nada, la poesía ofrece a nuestro autor una primera tabla de salvación. Por su condensación y su carácter rítmico, se fija en la memoria de las gentes y contrarresta lo fugitivo de la realidad. El poema cristaliza las formas y apresa el espíritu en cantos que se transmiten y perduran sin alteración, que se repiten invariablemente y se actualizan cada vez que son enunciados.

En ese sentido, Unamuno recurre a la palabra “canto” para referirse a la poesía, y lo hace reiteradamente desde su primer libro *Poesías* hasta el *Cancionero*. Es el canto que, ora expone su lucha con el destino, ora adormece el alma para narrar el ensueño en la otra vida. Las dos funciones del canto son medir el sentimiento y “brizar” el corazón.

Se da por descontado que Unamuno fue poco aficionado a la música y más bien duro de oído, pero según observa Ynduráin, las referencias a motivos musicales son constantes a lo largo de toda su trayectoria poética: era un músico de percepción interna, inhábil para su percepción traducida a sonidos⁸¹.

⁸⁰ Extraigo estos conocidos fragmentos de *Del sentimiento trágico de la vida*, capítulo “El hambre de inmortalidad”, Buenos Aires, Losada (Biblioteca Clásica y Contemporánea), 6ª edición, 1977, pp. 40-41.

⁸¹ YNDURÁIN, Francisco, “Unamuno en su poética y como poeta”, en *Clásicos modernos. Estudios de crítica literaria*, op. cit., pp. 102-112.

Esa percepción interna resuena a través de tres tipos de cantos: los infantiles, los cantos populares, y los litúrgicos, que –a poco que se repare- concuerdan con tres de los temas capitales del autor: la infancia, la patria y la fe.

En el *Cancionero* escribe un poema de tema patriótico, intercalando versos del Padrenuestro, pues para él las plegarias tenían mucho de poesía. Y reconoce abiertamente esta conexión en *Teresa*:

*“Pero toda buena prosa, prosa literaria, prosa duradera, prosa bella -¡sólo dura lo bello y lo verdadero en cuanto bello, y si no, no!- es en cierto modo verso. Lo son las oraciones. En la rima 71 de mi Rafael, una de las más sentidas y acabadas de las tuyas, sin más que añadirle una conjunción, ha reducido una parte del Avemaría a tres versos concordados, un endecasílabo, un heptasílabo y un pentasílabo”*⁸².

Todo aquello que se fija a la memoria va a constituir la base de la personalidad. La oración y el canto recogen los eternos anhelos del corazón humano, y le ponen a salvo frente a lo transitorio y frente a la muerte.

Destaquemos, por último, dos elementos más en la construcción poética de Unamuno: el poder de la imaginación y la potencia del sueño. Somos un sueño en la mente de Dios “*el Poeta del infinito*”. Unamuno-poeta es el dios que dota a sus criaturas-poemas de realidad espiritual y corporeidad. La poesía da campo libre a la fantasía, otorga la libertad imaginativa que no aporta la lógica. Eso es lo que diferencia al poeta del filósofo: éste piensa; el poeta sueña. Y el poeta filosófico o el filósofo poeta, que es lo que pretendía ser Unamuno, piensa soñando o sueña pensando⁸³.

La imagen, la metáfora expande el pensamiento y, a su vez, lo concentra. Por eso llega a la creación de símbolos propios revestidos del yo personal del autor: Gredos (la fusión de la trascendencia y la naturaleza), el buitre (el pensamiento que hurga en las entrañas), el páramo castellano (la soledad del poeta). Se da una progresiva interiorización de su poesía, y una constante humanización de la naturaleza.

La metáfora aumenta la fuerza creativa de la palabra⁸⁴. Unamuno concede a esta figura literaria un papel excepcional en el dinamismo generador del pensamiento y una función de complementariedad de la paradoja. Viene a recomponer las conexiones que la paradoja destruye. La imagen descifra el misterio, encierra la belleza.

⁸² UNAMUNO, Miguel de, *Teresa. Presentación*, p. 122.

⁸³ El propio don Miguel expone estas ideas en la “Introducción” al *Cancionero*, en *Poesía completa*, vol. III, p. 58.

⁸⁴ Así lo considera CEREZO GALÁN, Pedro, “Poesía y existencia”, en *Volumen Homenaje Cincuentenario de Miguel de Unamuno*, Salamanca, Casa-Museo Unamuno, 1986, pp. 551-574.

La imaginación positiva es aquella del *Quijote* que insta al hombre a salir de sí mismo en busca de la otredad, distanciando al yo de sí mismo, para trascender lo real y llegar a la verdadera realidad del hombre⁸⁵.

4. Unamuno, exégeta de su poesía

La poesía de Unamuno, además de confesión, consuelo, desahogo, perduración, es también metapoesía. Una realidad inhabitual, distinta y algo mágica, cuya naturaleza lector y autor han de compartir. Por eso, poetiza el hecho poético.

Son innumerables los textos en que Unamuno verbaliza sobre la realidad poética, pero nos centraremos exclusivamente en aquéllos en que, desde la poesía, habla sobre poesía.

Su primer libro, *Poesías*, comienza con seis textos teóricos en torno a la materia del quehacer poético. Esta disposición tiene reminiscencias becquerianas⁸⁶. El manuscrito del *Libro de los Gorriones* de Bécquer fue hallado en 1914 y su difusión, muy posterior, fue reducidísima. Unamuno, por tanto, no pudo conocer la disposición definitiva de las rimas de Bécquer. Cuando Unamuno está en disposición de leerlo, lo hace a través de ediciones que siguen la de 1817, a la que iban añadiéndose textos sucesivamente hasta 1898, en que se cierra el primer período de transmisión textual de esta obra becqueriana. Así pues, el orden en que Unamuno lee las *Rimas* de Bécquer es el adoptado por los amigos del poeta sevillano, quienes van agrupando al comienzo de las *Rimas* las que consideran de carácter teórico.

La primera de las creaciones poéticas unamunianas, que debiera ser un saludo, se plantea como una despedida a sus “hijos del alma” (pues así designa a sus poemas, a los que reconoce vida propia⁸⁷) y los exhorta -con una expresión bien castiza- a ir con Dios:

*“Ios con Dios, pues con Él vinisteis
en mí a tomar, cual carne viva, verbo”.*

La composición viene a demostrar el carácter circular de la poesía, y la condición del poeta como transmisor entre la divinidad y la humanidad.

Esta connotación trascendental se mantiene en los otros poemas introductorios. Así, su *Credo poético* deja percibir ya en su título su carácter religioso. Es una declaración de

⁸⁵ WEINSTEIN, Michael A., “Unamuno y las normas de la imaginación”, en LOUREIRO, Ángel G. (editor), *Estelas, laberintos, nuevas sendas. Unamuno. Valle-Inclán. García Lorca. la Guerra Civil*, Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 81-94 (traducción de ALDRICH, Mark).

⁸⁶ Participa abiertamente de esta tesis PRIETO, Antonio, “En el «Credo Poético» de Unamuno”, en *Analecta Malacitana*, 1978, pp. 201-224.

⁸⁷ Llamar a las poesías “hijos” cuenta con una larga tradición. Así, en RONSARD: “*Mon fils, si tu sçavois ce qu'on dira de toy./ Tu ne voudrois jamais desloyer de chez moy*” (*Le Second Livre des Amours*, en RONSARD, *Oeuvres complètes*, I, edición fijada y anotada por Gustave Cohen, Gallimard (*Bibliothèque de La Pléiade*), 1950, p. 111.

principios, un conjunto de normas preceptivas, un manifiesto poético, pero encierra los dogmas de la fe poética unamuniana como el Credo contiene los del cristianismo.

En las tres primeras estrofas, Unamuno plantea cuál debe ser la materia poética, la ineludible fusión de pensamiento y sentimiento. Dos acciones entrecruzadas, recíprocas, en las que el verso actúa de nexo formal. El poeta señala la tendencia de los cantos a elevarse, a difuminarse. Por eso necesitan “peso”, cargarles de materia para fijarlos a nosotros en tanto que ascienden al infinito: “*Ancla en tierra mientras tanto se elevan*” (v. 30).

El resto de la composición conecta la tarea del poeta con la del escultor. Esta vinculación entre la poesía y la escultura ya estaba presente en la poesía parnasiana (Theophile Gautier y Leconte de Lisle) y también el famoso soneto de *Les Fleurs du Mal* (XVII, *La Beauté*) comienza: “*Je suis belle, ô mortels! comme un rêve de pierre*”.

En consecuencia, el poeta ha de encontrar las formas del misterio. Esta defensa de la escultura contrasta con el ataque a la música: “*Algo que no es música es la poesía*” (v. 7). Esta afirmación, a partir de la negación, se llegó a interpretar como una respuesta al conocido lema “*De la musique avant toute chose...*” de Verlaine, que constituía el poema principal del *Art poétique* del autor galo⁸⁸. Para Unamuno, en cambio, la música es escurridiza, se esfuma una vez la hemos escuchado, es etérea y finita. A ella contraponen la escultura, la cual queda fijada, impregnada de forma.

Don Miguel defiende la poesía desnuda. No es el ropaje de la ornamentación lo que hace bello el poema, sino su desnudez, su forma íntima:

“*No te olvides de que nunca más hermosa
que desnuda está la idea*” (vv. 15-16).

La tarea del poeta es encontrar la forma que se esconde tras la niebla, desentrañar el misterio del ser humano y buscar un equilibrio entre lo material y lo inmaterial:

“*Sujetemos en verdades del espíritu
las entrañas de las formas pasajeras,
que la Idea reine en todo soberana;
esculpamos, pues, la niebla*” (vv. 32-35).

El tercer poema teórico lo titula *Denso, denso*. Constituye una defensa del conceptismo literario, de la fuerza de la palabra preñada de significación, de la densidad conceptual que impide que se esfume lo lírico:

“*Dinos con pocas palabras,*

⁸⁸ Al respecto *vide* también MARCHAL, Bertrand, *Lire le symbolisme, op. cit.*, pp. 86-95.

*y sin dejar el sendero,
lo más que decir se pueda;
denso, denso”* (vv. 17-20).

Esta defensa a ultranza del conceptismo literario conecta inexorablemente la obra de Unamuno con la de Quevedo; autores que coinciden en el compromiso social, el peso filosófico de sus obras, la profusión de sus contenidos ... Por todo ello no ha faltado quien afirme que la obra de don Francisco de Quevedo y Villegas no encuentra parangón hasta el siglo XX con la de don Miguel de Unamuno y Jugo⁸⁹.

Con todo, don Miguel no siempre abogó por el valor intrínseco de la palabra y la concisión significativa. Baste recordar *Sin sentido* (*Poesías*), donde pretende limpiar de conceptos (en el sentido aristotélico del término) el espíritu, y opta por enunciar palabras sin sentido, con el único objetivo de dejar “*en el alma un vago trémolo*” (v. 84).

Los tres últimos poemas teóricos van dirigidos a sus receptores. *Cuando yo sea viejo* apela a los lectores futuros de su obra. Las composiciones anteriores, en cambio, tenían como destinatarios los poetas a quienes Unamuno hablaba de tú a tú. En este caso, una multitud amiga y anónima es la que se adueña del significado de sus cantos. El poeta deja en cada obra algo suyo, que va a pertenecer a los lectores. El yo del hombre es de naturaleza cambiante, va quemando etapas y dejando a jirones su ser conforme transcurre el tiempo (concepto de ex-futuro). Por eso las obras escritas en una etapa anterior ya no son propiedad del autor, sino de los jóvenes lectores:

*“Pues os declaro
-y creo saber bien lo que me digo-
que cuando llegue a viejo,
de éste que ahora me soy y me respiro,
sabrán, cierto, los jóvenes de entonces
más que yo si a este yo me sobrevivo”* (vv. 82-87).

El poeta podrá discutir y divergir, pero ya no es dueño de su obra. En contraste, tras la muerte definitiva, los cantos sobrevivirán al poeta, serán el eco de su voz inmortal, lo único que quedará de él en el lector singularizado. Este mensaje se recoge en *Para después de mi muerte*, poema pesimista que trasluce la amargura del hombre, consciente de su finitud y convencido también de que su canto concluye, aunque le sobreviva por un tiempo. El poema es la sombra del hombre que los escribió. El problema de la sombra preocupó siempre a Unamuno. Bajo su escudo desarrolló el tema de la personalidad, de la realidad y la ficción muy conectadas a menudo.

Finaliza esta introducción poética con una composición de corte satírico, dirigida *A la corte de los poetas*, que recuerda aquéllas que Quevedo dedicaba a los culteranos de su época. Compara el canto hueco de los poetas retóricos con ranas que cantan en la charca. En palabras de Machado (*Campos de Castilla*): “*y el coro de los grillos que*

⁸⁹ Con esta rotundidad se expresa SUÁREZ MARIMÓN, Ana, en el prólogo a su edición de la *Poesía completa* de Unamuno, vol. 1, Madrid, Alianza, 1987, pp. 9-11.

cantan a la luna”. Unamuno muestra su disconformidad con el tipo de poesía colorista, demasiado preocupada por lo externo, que tan en boga estaba en su época.

Otro libro de poesías *Rimas de dentro* (1923) se inicia también con un poema (*Caña salvaje*) que se ha interpretado como una poética en contra del arte por el arte⁹⁰. La belleza no era para Unamuno fruto de las argucias más o menos sutiles de un artesano, término que contraponen al de artista. La belleza está en todo aquello que conmueve, que estremece las entrañas del hombre. La caña salvaje vendría a ser el símbolo de lo natural, la obra de Dios, no manipulada por el hombre, modificada sólo por el viento divino. De nuevo, la poesía aparece como nexo de unión entre la divinidad y el hombre.

Un hito en la expresión de las ideas poéticas de Unamuno es la “Presentación” de su libro *Teresa*. Hemos realizado constantes referencias a esta obra en el presente capítulo, por ser este libro el núcleo central de nuestro trabajo. Por ahora bastará con enumerar los muchos temas que en dicha “Presentación” son analizados por Unamuno y recordar, asimismo, la interpretación que de esta obra realiza Francisco J. Blasco, según la cual la poesía y no el amor o la muerte es el verdadero hilo argumental del texto.

En la “Presentación” don Miguel se refiere a la superioridad de la expresión poética, al equilibrio entre la realidad y la espiritualidad en poesía, a la imposibilidad de la poesía pura, a la inspiración, al pensamiento, al poder de la imaginación, a la necesidad de compromiso político del poeta, a cómo debe comportarse el editor frente a la obra del autor, a la rima, al ritmo ... y hace innumerables referencias literarias, además de una crítica exacerbada a las vanguardias artísticas. Retoma la crítica a la poesía pura, que ya emprendió en *Rimas de dentro* y fundamenta su oposición a las vanguardias en que éstas se vuelcan en el peso de lo teórico, de lo programático, de lo cerebral. En su pliego de cargos contra la poesía vanguardista, don Miguel la acusa de ser una poesía sin sentimiento. También en el prólogo a su libro *Romancero del Destierro* (1928) insiste en este tema:

“Detesto todo manifiesto programático. Al que me viene diciendo: “Voy a hacer esto o lo otro” le digo: “Haga no más lo que sea, y déjenos de cuentos”. Los manifiestos programáticos se los dejo a los futuristas, ultraístas, vanguardistas y demás artesanos de escuela. No expongo aquí doctrinas que precedieron a mis poemas y me guiaron en hacerlos, sino el ámbito íntimo mental en que me brotaron. Mental digo porque la mente es visión, sentimiento y voluntad. Se ve, se siente y se quiere con el entendimiento”.

Huelga decir que una de las maneras mediante las cuales Unamuno defiende sus propuestas poéticas es el recurso a la crítica de la poesía de su tiempo.

5. Cuestiones de forma

Unamuno diferencia una forma interna (que es el espíritu, el alma de las cosas) y otra forma externa (la de la superficie de los recursos poéticos). La renovación de la poesía

⁹⁰ No está de más recordar que el gran PASCAL ya definió al hombre como “*un roseau pensant*”.

ha de venir de la forma íntima: sólo desde dentro la poesía española alcanzará un ritmo nuevo.

Cuestiones aparentemente externas, como el verso, el ritmo, la rima, importaron muy mucho a nuestro autor, aunque en algún momento las considerara como una preocupación técnica que distraía la atención por la forma verdadera. En un primer momento Unamuno hace una defensa acérrima del verso libre. Su hostilidad por la rima la expresa en un soneto fechado en 1900, que dedica *A la rima*:

“*Macizas ruedas en pesado carro,
al eje fijas, rechinante rima*”.

Junto a Juan Ramón Jiménez, fue Unamuno uno de los escritores españoles que más contribuyó al auge del verso libre. *El Cristo de Velázquez* consta de largas tiradas (en total, más de mil quinientos versos) de endecasílabos blancos, bajo la estela –según el propio autor– del modelo de Whitman o del mismo José Martí. Un estudio exhaustivo del verso libre hispánico interpreta que Unamuno no imitó el versículo whitmaniano, fuera de alguna traducción, y que el término “verso libre” tenía un sentido polisémico para el autor bilbaíno. Por un lado, definía el verso suelto, blanco, sin rima (que ya estaba presente en nuestra lírica desde el Renacimiento) y, por otro, el verso libre era sinónimo del estado virginal de la expresión anterior a toda formulación, ya fuera en verso o en prosa. Esta última interpretación, en la línea de la *Urpoesie* (vale decir, poesía original o auténtica), proviene del idealismo estético de Croce y de los románticos alemanes⁹¹.

Unamuno había mostrado en numerosas ocasiones su oposición a la rima sujeta a los parámetros estrictos de la poética clásica y abogaba por el verso en libertad dictado por el espíritu⁹². En su Credo poético apuesta porque sea el sentimiento el generador de la poesía, y defiende que la preocupación por la concordancia y la medida de las palabras - lejos de colaborar en la elaboración del escrito poético- pueden convertirse en factor disuasorio:

“*No te cuides en exceso del ropaje,
de escultor y no de sastre es tu tarea
no te olvides de que nunca más hermosa
que desnuda está la idea*”.

En este punto de partida teórico coincide con otros autores de su generación que señalaban, como empresa común, la tarea de “apear la lengua literaria del enfatismo retórico de finales del XIX, y de los ascendientes más o menos ilustres”⁹³. Sin embargo, escribe numerosas poesías en el metro tradicional. Es en *El Cristo de Velázquez* donde

⁹¹ Sobre este particular *vide* PARAÍSO DE LEAL, Isabel, *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), 1985, especialmente el apartado dedicado al problemático verso libre de Unamuno, pp. 184-196.

⁹² Un interesante y documentado estudio sobre la evolución de la rima en Unamuno es realizado por YNDURÁIN, Francisco, *Unamuno en su poética y como poeta, op. cit.*

⁹³ En estos términos se expresa YNDURÁIN, Francisco, *ibídem.*

ejercita sus propuestas sobre el verso libre; este largo poema cristológico está compuesto en endecasílabos libres siguiendo la estela de poetas europeos como Milton, Carlyle o Carducci.

En todo caso, el verso libre unamuniano tiene poco que ver con el verso libre moderno de corte simbolista introducido por los poetas modernistas. Unamuno prefiere no alejarse de la música castellana; antes bien, experimenta la libertad métrica desde patrones más clásicos como la silva libre. Esto no significa, empero, que dé la espalda a todas las innovaciones métricas del modernismo, las cuales se pueden rastrear con gran profusión en la poesía unamuniana. Conocida es la admiración que sentía por D'Annunzio, en cuanto gran dominador del lenguaje, a la vez que su animadversión al esteticismo que el poeta italiano promueve.

La actitud que muestra don Miguel ante la rima experimenta grandes cambios. A partir de 1910, se produce una reconciliación con la rima, posiblemente por el influjo de Giosuè Carducci, en su concepción de *rima generatrice*⁹⁴. Desde esta perspectiva, la rima contribuye a la conexión mental de imágenes y, por lo tanto, colabora en la génesis del pensamiento poético.

En un artículo titulado *Unos versos de Zorrilla*, que data de 1924, cuenta Unamuno cómo denostaba la rima de don José⁹⁵. Sin embargo, confiesa que, para su sorpresa, sí recuerda con facilidad los grandilocuentes versos de Zorrilla y, en cambio, difícilmente puede recitar los propios.

Habida cuenta de cuán importante fue para Unamuno el afán de que su poesía perdurara en la memoria y en el tiempo, no nos ha de extrañar este cambio de actitud. En *Teresa* parece haberse liberado totalmente de su enemistad con la rima⁹⁶. En los libros sucesivos, y muy especialmente en el *Cancionero*, el autor tiene siempre presente esa rima generadora que lleva desde la palabra a la idea.

En efecto, *Teresa* está escrita en rimas que al principio son asonantadas pero que, a medida que nos adentramos en el sentido del texto, se advierte progresivamente una crisis hacia formas de versificar más sujetas a la disciplina del consonante⁹⁷. Rafael, y no don Miguel, es quien utiliza este modo de versificar. Parece que se establece un diálogo sobre cómo hacer poesía entre ambos autores en el que el propio Unamuno da en cierto modo la razón a su propia criatura. Rafael formula en la *Epístola final* su propio credo poético: la rima puede ser, en cierto modo, generadora de la metáfora.

*“Que lo eterno es la vuelta, la carrera,
es el ritmo y la estrofa, y es la rima*

⁹⁴ Así lo apunta GONZÁLEZ MARTÍN, Vicente, “Pensamiento y forma leopardiana en Miguel de Unamuno”, en *Tu mano es mi destino. Congreso Internacional Miguel de Unamuno* (coordinador: FLÓREZ MIGUEL, Cirilo), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2000, pp. 190-201.

⁹⁵ Publicado el 6 de julio de 1924 en *Los lunes del Imparcial*, y recogido en el libro *Alrededor del estilo* (edición de ROBLES, Laureano), *op. cit.*, pp. 77-79.

⁹⁶ YNDURÁIN, Francisco, “Unamuno en su poética y como poeta”, *op. cit.*, pp. 60-96.

⁹⁷ Así lo señala también YNDURÁIN, Francisco, *ibídem*.

*la pasada y futura primavera
las aguas que del mar ruedan encima”.*

Rafael y Unamuno escenifican el debate entre diversos modos de entender la poesía: la propia de un autor leído, experimentado y comprometido; y la que caracteriza a otro, joven, inexperto y desconocido, que divaga en su vía formativa.

De nuevo, Rafael explica la nueva manera de interpretar la poesía:

*“Y busco con palabra encadenada
encerrar en mi verso el infinito”.*

Por cuanto atañe al estilo, es para Unamuno el creador de la belleza, el que une el fondo con la forma. El estilo surge del corazón. Los rasgos estilísticos más característicos del autor (encabalgamientos, antítesis, paradojas, repeticiones) son peculiaridades externas que guardan una armonía con el ritmo íntimo del pensamiento del autor. Por ello el autor abjura de estilos colectivos.

La enumeración es un elemento fundamental del estilo unamuniano. En él dicha figura agota todas sus posibilidades, se pone al servicio de las inquietudes del poeta y revela sus vacilaciones vitales y conceptuales⁹⁸.

El estilo enumerativo se presenta de modo diverso según las ocasiones, con características diferentes, y aun contradictorias. La enumeración puede ser caótica, agónica (compuesta de cláusulas interrogativas y exclamativas), laudatoria, anafórica... En todo caso, se plantea como un deseo de huir de la racionalización, como un afán por escapar de toda limitación y por inundar al lector en el torrente de su pensamiento.

Esta técnica tiene carácter repetitivo y la reiteración es, según Julián Marías, la que da unidad a la obra completa de Unamuno: *“la repetición es, en efecto, la forma vivificadora del pensamiento de Unamuno”*⁹⁹.

De lo anterior se infiere la importancia de las figuras denominadas -según las enseñanzas de la retórica clásica- de repetición: anáfora, epífora, paronomasia, énfasis, equivocidad...

En el análisis del estilo poético unamuniano, cabe también parar mientes en la técnica de la repentización: a partir de un recuerdo nimio, de una impresión fonética, o de un trivial episodio doméstico, desarrolla un circumloquio reflexivo, del cual extraerá una conclusión. Este proceso se observa en varias de las rimas de *Teresa*, como por ejemplo en la rima 44. Es también el primer paso en la creación de símbolos propios, como la venda, la esfinge, la niebla..., que representan respectivamente la fe, la muerte, el misterio.

⁹⁸ Esta característica es ampliamente analizada por VERES D’OCON, Ernesto, *El estilo enumerativo en la poesía de Unamuno*, Madrid, Cuadernos de Literatura, 1949.

⁹⁹ MARÍAS, Julián, *Miguel de Unamuno*, Madrid, Espasa-Calpe, 1943, p. 14.

En esta búsqueda constante de imágenes, Unamuno no es ajeno a la tradición literaria. Así ocurre con el recurso a las clepsidras (símbolo del tiempo), de clara raigambre barroca. Unamuno asume y resume el legado de estos símbolos, pero además los renueva con sus propias preocupaciones existenciales.

En suma, la poesía de Unamuno es fruto del yo íntimo del poeta y abarca sus múltiples facetas. Es, a la vez, poesía de confesión, de desgarramiento íntimo, de sosiego y consuelo del corazón. No hay que olvidar que es una poesía volcada en el otro, tanto en su faceta combativa (reflejo de la situación político-social), como en la más personal. La redención del poeta no se puede realizar sino a través de los demás.

SEGUNDA PARTE: ESTUDIO DE TERESA

CAPÍTULO TERCERO: AVATARES Y ECDÓTICA DEL TEXTO

I. PREPARACIÓN EPITEXTUAL DE TERESA

En *Seuils* Genette define como epitexto todo elemento paratextual que no se encuentra anexado al texto. De tal manera que epitextual es todo aquello concerniente al texto, pero que no acompaña materialmente al mismo. El crítico francés habla de una definición meramente espacial, pero que comporta consecuencias pragmáticas y funcionales interesantes. “*Est épitexte tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l’air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité. Le lieu de l’épitexte est donc «anywhwere out of the book», n’importe où hors du livre– sans préjudice bien sûr d’une inscription ultérieure au péritexte toujours possible...*”¹.

En el epitexto caben elementos tan heterogéneos como entrevistas, conferencias, coloquios, comunicados o anuncios editoriales y, en el ámbito privado, correspondencias, diarios íntimos... Si en la actualidad es la prensa o el marketing editorial quien elabora un amplio paratexto anunciando la publicación o reedición de un texto, en el caso de *Teresa* fue el propio autor quien, tanto desde la confidencia epistolar íntima, como desde sus publicaciones, se encarga de divulgar la publicación del texto, consciente de la extrañeza del mismo. Incluso el caso del prólogo de Rubén Darío es en primera instancia un epitexto, pero el propio Unamuno decide -por uno u otro motivo- que pase a formar parte del texto global.

Teresa fue escrita a lo largo de la primavera y el verano de 1923 hasta septiembre del mismo año, según se deduce de las informaciones que el propio autor va vertiendo en su correspondencia personal y en colaboraciones periódicas. En una carta de marzo de 1923 a José Castillejo, Unamuno se queja de la intensidad de su trabajo: “*el trabajo me agobia: tengo que -¡qué terrible tener que...- escribir hasta 20 artículos algunos meses. Y empiezo a sentirme fatigado y sin saber cuando podré lograr un relativo descanso*”. En efecto, el ritmo de producción de don Miguel era frenético, tanto en el año 1923, como lo había sido en el año anterior: de entre catorce y veinte artículos periodísticos mensuales para España y América.

¹ GENETTE, Gerard, *Seuils*, París, Éditions de Seuil, 1987, p. 316 Manejo también la traducción realizada al español por LAGE, Susana, *Umbrales*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2001.

Aun así, parece que contrarresta el cansancio con más trabajo, si atendemos a lo que dice también en correspondencia privada a José María de Cossío. En su carta, Unamuno afirma haber terminado de corregir las pruebas de la segunda edición de *Paz en la guerra*; además envía, corregidas, las poesías inéditas que había leído públicamente el 5 de mayo en el Ateneo Mercantil. Estas poesías se publicaron este mismo año, a instancias del crítico castellano, bajo el título *Rimas de dentro* elegido por el mismo Cossío de entre los que don Miguel le propone en esta carta. Por si toda esta actividad fuera poca, el autor da cuenta a su amigo de otra nueva tarea que le ocupa:

*“Nunca he hecho tantos versos como en estos días. Estoy haciendo una especie de poema romántico, titulado «Teresa», rimas de un supuesto poeta lírico –otro Stechetti– que muere después de su amada. Rimas bequerianas, en la más estricta técnica de entonces, las más aconsonantadas y en estrofas regulares, rimas de los 20 años. Ya las verá usted”*².

Esta carta está fechada el 31 de mayo de 1923; momento, pues, en el que la idea de la obra estaba ya perfilada y, posiblemente, bastante avanzada.

Confesiones privadas aparte, la obra fue precedida por la aparición de una serie de artículos en periódicos y revistas, especialmente de América, que tenían como fin predisponer a los lectores ante la novedad discursiva de su futuro libro. De todos los adelantos del texto da noticia Manuel García Blanco³.

El día 8 de julio de 1923 aparece en *La Nación* de Buenos Aires una correspondencia de Unamuno, fechada en junio en Salamanca, que lleva por título “La lanzadera del tiempo”⁴, en la que se contiene, por primera vez una mención sobre el quehacer poético del autor.

“Y ahora va a permitir el lector que le anticipemos una poesía de una colección de ellas, de un poeta desconocido, colección que se titulará Teresa y que pensamos publicar con la breve historia de los amores de Teresa y Rafael muertos jóvenes, ella primero, y muertos tanto de amor como de consunción. Una de las poesías de Rafael dice:

Pronto irás también tú, corazón mío...”

E inserta la rima número 57 del libro. Si atendemos a la declaración que encabeza las “Rimas”, según la cual éstas van dispuestas según el orden de composición de las mismas, ya en junio estaba bien avanzado el texto.

² Ambas cartas se recogen en ROBLES, Laureano (editor), *Miguel de Unamuno, Epistolario inédito II* (1915-1936), Madrid, Espasa Calpe, 1991, pp. 129-131.

³ GARCÍA BLANCO, Manuel, “Notas sobre estética unamuniana [a propósito de su libro de rimas «Teresa» (1924)]”, en *Revista de Ideas Estéticas*, n. 49, enero-marzo 1925, pp. 3-26. Este artículo contiene, en gran medida, las informaciones que también aparecerán en el capítulo que el crítico dedica a *Teresa* en su libro *Don Miguel de Unamuno y sus poesías (estudio y antología de textos poéticos no incluidos en sus libros)*, Filosofía y Letras, Universidad de Salamanca, t. VIII, 1954, pp. 257-275.

⁴ Tanto este artículo como los restantes pueden consultarse en *Obras Completas. Prólogo, edición y notas de GARCÍA BLANCO, Manuel*, vol. VIII, *De mi vida*, Escelicer, Madrid, 1969, pp. 495-498. El interés por estos artículos no se reduce sólo a que precisen la fecha de composición exacta de la obra, sino también a que apuntan las preocupaciones de su autor y los temas en torno a los cuales va a girar el libro.

El interés de éste y de los otros documentos que citamos en este apartado no se reduce sólo a que precisan la fecha de composición exacta de *Teresa*, sino también a que apuntan las preocupaciones de su autor y los temas en torno a los cuales va a girar el libro.

Hay otro trabajo escrito este mismo mes (julio de 1923), también para el diario argentino *La Nación*, que resulta esencial para revelarnos la génesis literaria de *Teresa*. Lleva por título “Releyendo las Rimas de Bécquer”⁵ y comienza hablando del trabajo que ocupa a Unamuno en esos momentos:

“Estamos preparando la publicación de unas rimas desconocidas de un poeta desconocido también, muerto hace poco y que no quiso que revelásemos más que su nombre de pila, Rafael. Son poemas dedicados a la muerte de su novia, Teresa. La colección se titulará: Rimas de un poeta desconocido, presentadas y presentado por Miguel de Unamuno. Las rimas están versificadas conforme a la más rigurosa preceptiva y en ellas se ve el influjo de los románticos y sobre todo de Bécquer. Y con tal motivo hemos vuelto a leer las Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer. Pasadas de moda, según dicen los nuevos poetas, pero que se siguen leyendo y mucho”.

A continuación inserta la rima 13 de su libro, con escasas variantes de la que aparecerá definitivamente en *Teresa* (García Blanco coteja, tanto éste como los otros textos anticipados al libro) y, poco después, introduce una poesía que el propio autor decía haber enviado a Rafael, suscitada por algún comentario que éste le sugirió sobre el conceptismo y didactismo de la poesía española (este romance es incluido más tarde en la “Presentación” del libro, esta vez como respuesta a la rima 31 de Rafael). Este intercambio poético pone en evidencia cómo Unamuno combina el plano de la realidad con el de la imaginación. Habla de su poeta inventado como si de un hombre de carne y hueso se tratara, situándolo en el mundo de sus preocupaciones y relaciones personales. En estas publicaciones anticipadas al libro va preparando al futuro lector, hace entrar al público dentro del juego de alternancias que va a suponer su próxima publicación: por una parte, coloca a Rafael dentro del plano de la realidad cotidiana de un lector de periódicos, para desde allí dar el paso contrario: introducir al autor dentro del campo de la ficción.

Este escrito sobre Bécquer da algunas claves para la comprensión de *Teresa*: la primera es la del patrón literario que regirá el texto. Reivindica la vigencia del sentimiento romántico y, en consecuencia, de su estilo literario. De hecho, las *Rimas* del autor sevillano seguían siendo el libro de poesía más vendido en la época.

“El Romanticismo no volverá, don Miguel; no lo dude usted, me escribía dándole a ese asendereado término de romanticismo una significación acaso algo arbitraria. Y yo le contestaba que no había de volver porque no se ha ido”.

Pero sigamos con los anticipos del libro. También en julio de 1923 aparece en *La Nación* otra correspondencia titulada “Y además poeta...”, que es una versión ampliada

⁵ UNAMUNO, Miguel de, *Obras completas*, vol. VIII, 1969, cit., pp. 505-510.

de otro escrito publicado en el diario madrileño *Nuevo Mundo* bajo el título “Además”⁶. Ambos van destinados a ensalzar el valor que la tarea poética tiene a juicio de Unamuno. Inserta la rima 71 del libro, sin apenas variantes entre ambos textos.

No fueron éstas las únicas rimas anticipadas. El 20 de octubre de 1923 se publicó en el semanario *Caras y caretas* un artículo redactado seguramente el mes anterior (al tiempo, pues, que la “Despedida”) bajo el título “El dechado de la abuela”, y en este artículo periodístico vuelve a referirse a *Teresa* e intercala la rima 82, que versa sobre el tema de la inmortalidad y del eterno retorno.

En la “Despedida” el autor precisa algunos datos interesantes acerca de la evolución del proceso de composición de la obra en su conjunto. El verano de 1923 don Miguel, necesitado de montaña y campo, marcha a Gredos. Pasa unos días de agosto en Palencia en casa de su hijo. Antes de regresar a Salamanca se detiene de nuevo en Palencia, donde -además de revisar algunas correspondencias con destino a *La Nación* de Buenos Aires- compone la rima 98 de Teresa. De nuevo conocemos este dato por su correspondencia privada con don José María Cossío: “*He acrecentado mi “Teresa” en una rima – o rimo según el Canciller- que quiero y creo que sea la última*”⁷. A continuación reproduce la rima final.

De acuerdo con lo expuesto, podríamos dilucidar un dato que puede ser importante para el análisis posterior: el orden en que se escribió el texto. Si atendemos (como es más que razonable) a las noticias que ofrece el propio Unamuno, escribiría primero las “Rimas”, para después complementarlas con su acompañamiento en prosa. En la carta de abril de 1923 dirigida a José M^a Cossío, Unamuno acusa la gran cantidad de versos que escribe: “*Nunca he hecho tantos versos como en estos días*”. En la “Presentación”, sin embargo, comenta su visita a Tudanca el verano de 1923. Este dato es corroborado por sus biógrafos⁸: “*Este verano he conocido en Tudanca –la Tablanca de la novelas Peñas Arriba, de don José María de Pereda- al que éste llamó Pito Salces...*”.

El epílogo o “Despedida” del libro lo escribe días más tarde, tras unas semanas de pausa. Sabemos que se escribe tras el golpe de estado de Primo de Rivera el 13 de septiembre de 1923⁹.

Parece, pues, claro que la obra es fruto de pocos meses de labor, entre mayo y septiembre de 1923. Su publicación se demoró hasta finales de 1924 o (a lo sumo) muy a principios de 1925. 1924 es la fecha que siempre se ha dado por buena, aunque conviene no pasar por alto que en el libro no figura el año de edición.

⁶ UNAMUNO, Miguel de, *Obras Completas*, vol. VIII, 1969, cit., pp. 511-513.

⁷ ROBLES, Laureano (editor), *Miguel de Unamuno, Epistolario inédito II (1915-1936)*, p. 136. Además de su correspondencia confirman estos datos biográficos RABATÉ Colette y Jean-Claude, *Miguel de Unamuno. Biografía*, Madrid, Taurus, 2009, p. 436.

⁸ RABATÉ, Colette y Jean-Claude, *Miguel de Unamuno. Biografía*, op. cit., p. 438: “*A principios de agosto va a Palencia, donde se queda «unos veinte días en comunión» con los habitantes; se aloja en la casona cuyo «señor» es Cossío. Duerme en el mismo cuarto en el que José María de Pereda hizo morir a su héroe don Celso de Peñas arriba*”.

⁹ Vide el estudio a la “Despedida”.

II. RECEPCIÓN DEL TEXTO

1. Dificultades para la publicación de la obra

Las circunstancias políticas y personales de Unamuno en el momento de la aparición de *Teresa* no facilitaron la acogida de la obra a pesar del trabajo preparatorio que para ello realizó su autor. Cuando se publica *Teresa*, Unamuno estaba desterrado y enfrentado con el rey y el gobierno.

Don Miguel que siempre había llevado una vida solitaria, muy al margen de la vida editorial y literaria de la corte pasa estos años al primer plano de la lucha política. Estas circunstancias influyen, aunque de manera desigual, en el modo de recepción de sus obras; por un lado, ha de enfrentarse a la censura de sus escritos, y por otro, se produce un aumento en las ventas de algunos de sus libros. Aunque el censor de Salamanca trata a nuestro autor con bastante indulgencia, en algún momento éste se queja de que, de cada diez artículos, le tachan por entero tres o cuatro. Los censores no entienden la ironía que se convierte en un recurso muy útil para el autor por estos tiempos. En contrapartida, el destierro incrementa su reputación internacional y, con ello, la venta de sus libros se dispara. En la cuarta edición de su *Vida de don Quijote y Sancho*, el autor explica este aumento por la identificación que hace el público entre él y el personaje cervantino.

Todo lo contrario debió suceder con *Teresa*. Era difícil identificar al combatiente político con el joven enamorado. Ello, junto con la propia extrañeza del libro, motivó una tímida acogida y una limitada difusión.

Cuando Unamuno parte exiliado a Fuerteventura el 21 de febrero de 1924, la obra todavía no se había publicado. En carta a Elvira Rezzo de unos días antes asegura: “*este año se publicará mi Teresa colección de rimas que le enviaré*” Ni tampoco en agosto del mismo año, cuando desde la isla se traslada a París, donde Unamuno organiza alguna lectura privada de sus rimas. Es más a finales de 1924 (en concreto, el 28 de diciembre) comenta a su amigo Jean Cassou que sigue esperando la aparición del texto:

“*Cuando se publique mi Teresa se encontrará referencia a cuando la escribí, hace año y medio cerca. Usted sabe bien lo que va desde que se entrega un original a que sale a la imprenta*”.

La primera noticia de *Teresa* ya en circulación aparece de nuevo en su relación epistolar con Jean Cassou, también su traductor en Francia, fechada en abril de 1925. Le escribe:

“*Ya le llevaré mi último libro, el de rimas, Teresa, del que he recibido ya ejemplares*”¹⁰.

¹⁰ Esta carta se recoge, al igual que las anteriores, en *Miguel de Unamuno, Epistolario inédito II* (1915-1936), edición a cargo de ROBLES, Laureano, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, pp. 141, 153 y 168 respectivamente.

Esta carta data del 29 de abril de 1925. Parece ser que hasta meses después la obra no fue puesta a la venta. Así pues, que aunque el libro se escribió en el otoño de 1923, no se puso en circulación hasta la primavera de 1925. Este intervalo de tiempo trunca las expectativas que el autor había ido suscitando en el público lector al que, en diferentes artículos periodísticos, había tratado de predisponer para la lectura de este ensayo poético, avanzado algunas rimas y presentando al autor novel Rafael.

Unamuno siguió confiando en su criatura, incluso intentó probar suerte con algún traductor. En 1926 escribe a G J. Geers: “*Encargaré a España que le envíen un ejemplar de Teresa (rimas) aunque estoy casi incomunicado con mis editores españoles. Se me persigue como nunca*”¹¹.

Rápida fue, sin embargo, la llegada del libro al otro lado del Atlántico. Parece ser que la misma primavera de 1925, *Teresa* ya había logrado cruzar el charco. Delfina Molina encuentra *Teresa* en Buenos Aires cuando buscaba otro libro de poemas del autor.

Delfina Molina es una profesora argentina, casada, que sintió siempre inquietud por los problemas del lenguaje. Conoció a don Miguel al pedirle por carta una bibliografía para su tesis. Ese fue el inicio de una correspondencia, las más de las veces unilateral, que la escritora mantendrá hasta la muerte del autor. Sintió por el profesor algo más que admiración, le visitó en Fuerteventura y en París. Su amor posiblemente idealizado chocó frontalmente con la fidelidad y la monogamia de don Miguel. La profesora lee “*con fiebre*” las rimas, y se cree incluso inspiradora de alguna de ellas. Llega a preguntarse “*¿Será posible que usted haya pensado en mí al escribir esos versos?*”. Como siempre la respuesta del autor no es otra que la indiferencia e incluso una respuesta airada en *Cómo se hace una novela*¹².

Coincide además la aparición de *Teresa* en Madrid con la de *De Fuerteventura a París* (1925) en París publicada por la editorial Excelsior. Este libro de poemas presenta, esta vez sí, un tono abiertamente crítico y burlesco con la situación política española del Directorio, hasta el punto de convertirse en una obra casi prohibida. Ello significa que, cuando comienza la difusión de *Teresa*, tanto la atención del autor como la del público, están centradas en otros menesteres.

Con *Teresa* empieza una especie de mal augurio que persiguió a los últimos libros poéticos de Unamuno. El último de ellos que se publica en vida del autor, *Romancero del destierro* (1928), fue editado en Buenos Aires por Alba y, al igual que *De Fuerteventura a París*, se ha convertido en una rareza bibliográfica.

¹¹ *Ibíd.*, p. 194.

¹² Para conocer mejor la relación de Delfina Molina con Unamuno, *vide* PINILLOS IGLESIAS, María de las Nieves, *Delfina Molina, la enamorada de Unamuno*, Madrid, Ediciones del Laberinto, colección Hermes, 1999. En lo que respecta a *Teresa*, pp. 205-211.

2. Interpretaciones críticas

a) *Tímida acogida por lectores y crítica*

Si la aceptación del público fue escasa, tampoco la crítica parece haber colaborado demasiado en la difusión de *Teresa*. Las numerosas antologías poéticas que han incluido poemas de Unamuno no se han fijado especialmente en este libro. Las dos primeras antologías poéticas importantes publicadas todavía en vida de don Miguel recogieron escasamente las Rimas de *Teresa*: la de Gerardo Diego sólo incluye la rima 43 entre los veintitrés poemas unamunianos seleccionados¹³; la antología de Federico de Onís no recoge más que las rimas 49 y 52 de los veintiún poemas escogidos¹⁴, y eso que todavía no habían aparecido los mil setecientos poemas del *Cancionero*.

Después de la muerte de Unamuno, fue Luis Felipe Vivanco quien reivindicó la figura del autor tras el paso de la generación del 27 y las vanguardias poco propicias a valorar los aciertos de un poeta filosófico como Miguel de Unamuno. José M^a Valverde destacará en su introducción a la obra el mérito del poeta de la generación del 36, en tanto que reivindicó la labor poética de Unamuno: “*sería quien, venciendo las suspicacias del clima superortodoxo de entonces, nos hizo ser ardientes unamunianos a la mayoría de los alevines líricos que asomamos a flote hacia 1945*”¹⁵.

La *Antología* de José M^a de Cossío, amigo personal de don Miguel, remarca cómo -con el paso de los años- el autor va sintiendo la urgencia del verso “*como si su experiencia vital encontrara en él el cauce más apropiado*”¹⁶ e introduce seis rimas del texto teresiano más el poema “Con recuerdos de esperanzas” que aparece en la “Presentación”.

Más recientemente, José M^a Valverde incluye dos rimas en su antología, más el poema de la última nota “Han vuelto los vencejos”. El crítico y poeta considera que el prólogo de Rubén Darío está un poco fuera de sazón en la obra y constata que en aquella época cualquier joven era capaz de recitar, e incluso de hacer, versos medidos y rimados a su novia. Al referirse a *Teresa* advierte “*Unamuno ofrece los versos de este “apócrifo” como expresión de un “ex futuro” suyo, algo que pudo haber sido y no fue, en su propia vida; quizá, también, sublimación de algún platónico episodio sentimental de su madurez*”¹⁷, afirmación atrevida y falta de razonamiento. Arturo Ramoneda no incluye ninguna composición de *Teresa*¹⁸, y la antología de José Paulino inserta tan sólo la rima 32 entre los catorce poemas que selecciona de Unamuno¹⁹.

¹³ DIEGO, Gerardo, *Poesía española. Antología 1915-1931*, Madrid, Signo, 1932.

¹⁴ DE ONÍS, Federico, *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1832-1932)*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934.

¹⁵ VALVERDE, José M^a, *Antología poética*, Madrid, Alianza Editorial, 1986 (1ª edición, 1977), p. 10.

¹⁶ COSSÍO, José M^a, *Antología poética*, Madrid, Espasa- Calpe, 1945, p. 10.

¹⁷ VALVERDE, José M^a, *Antología poética, op. cit.*, p. 14.

¹⁸ RAMONEDA, Arturo, *Antología de la poesía española del siglo XX*, t. I (1890-1939), Madrid, Alianza, 1995.

Las opiniones que sobre *Teresa* vierten incluso estudiosos de la literatura tampoco contribuyen a despertar, en absoluto, el interés del lector por acercarse a la obra. Algunas historias de la literatura española ni tan siquiera la mencionan²⁰. Otras no la tienen en muy buena consideración. Así, por ejemplo, en la *Historia de la literatura española*, dirigida por Jean Canavaggio, se lee: “*El exceso de romanticismo y la exacerbación de los sentimientos obstaculizan en esta obra el despliegue lírico*”²¹. Otros autores que se han detenido especialmente en el estudio de la poesía unamuniana también emiten un veredicto poco favorable ante este libro: “*No encuentro (refiriéndose a Teresa) un sentimiento vivo del amor, o al menos de forma tan personal y original como ocurre con el sentimiento del paisaje y de Dios. Unamuno recurre más bien al tópico*”²².

Sin lugar a dudas, estos juicios adversos provienen del estudio de las rimas aisladas del conjunto del libro. Realmente los poemas sueltos pierden sentido y valor. Ante este panorama, no es de extrañar que desde su publicación hasta fechas muy recientes no haya habido reedición alguna de la obra.

b) *Lecturas de Teresa*

La crítica nunca ha prestado demasiada atención a *Teresa*, más allá de la vaga afirmación de que es un libro de poemas que imita el estilo becqueriano y pseudo-romántico.

Vivanco en su antología considera que Unamuno se inventa una novela típica para escribir unos versos anacrónicos, becquerianos y hasta campoamorinos.

Hernán Benítez piensa que los poemas de *Teresa* fueron naciendo entre 1884 hasta 1912 y cree que “espejan”, como todas las obras del autor, sus experiencias vitales (por ejemplo, vivencias felices de su noviazgo o, luctuosas, como la muerte de su madre). Resalta además que *Teresa* plasma las características estéticas del primer Unamuno y las huellas de Bécquer, Campoamor, Menéndez Pelayo, Querol, Rubén Darío y Zorrilla de San Martín. El crítico reproduce una conversación privada con Gómez de la Serna para quien: “*Teresa es un hilo de oro ideado por el poeta para ensartar un collar de*

¹⁹ PAULINO AYUSO, José, *Antología de la poesía española del siglo XX*, t. I (1900-1939), Madrid, Castalia, 1996.

²⁰ Como muestra valga un botón: véase el capítulo dedicado a Unamuno por RIBBANS, George, en *Historia de la literatura española*, Madrid, Cátedra, 1990.

²¹ CANAVAGGIO, Jean (director), *Historia de la literatura española* (edición española a cargo de Rosa Navarro Durán), t. VI (siglo XX), Barcelona, Ariel, 1995, p. 80.

²² IMÍZCOZ BEUNZA, Teresa, *La teoría poética de Miguel de Unamuno*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1996, p. 156.

*perlas líricas. Teresa es la Dulcinea ideal que da unidad a una novela de amor escrita en odas*²³.

Además de esto, el primer obstáculo con el que se encontró la crítica ante *Teresa* fue la difícil ubicación de la obra en un género literario concreto. Por eso, giran sobre este tema la mayor parte de los estudios realizados acerca de ella.

García Blanco es el primer crítico que se ocupa de *Teresa*. Además de aportar las más exhaustivas informaciones sobre el proceso creativo del texto, básicamente, se ocupa de tres aspectos: la unidad poética de las rimas, la anécdota novelesca que permite el nacimiento de éstas y su técnica poética en relación con la del propio Unamuno.

Otra interpretación temprana del texto es la de Agustín Esclasans quien, sin tener demasiado en cuenta la parte en prosa, considera que podríamos encontrarnos ante un argumento de novela en verso, una narración en verso. Las Rimas a su entender “*son unos poemas de una humanidad escalofriante, totalmente influidos por las “Rimas” de Bécquer, con reminiscencias del prosaísmo de Campoamor, pero siempre con aquella ráfaga de fuego tan característica del verso unamuniano*”²⁴.

En 1969 Emilio González López consideró que este relato poético es “*la última versión del cuento en verso cultivado por los románticos españoles*”²⁵ y relaciona el libro con los melodramas para marionetas de Valle-Inclán, especialmente con *Rosa de papel*, puesto que las dos muestran un rechazo a las tendencias deshumanizadoras que se iban imponiendo en la poesía. A su parecer, el mérito de este libro, cuyo tema central sigue siendo la muerte, es que dignifica el tema sentimental y esta dignificación la consigue acercando los sentimientos más nobles a las almas comunes, para elevarlo a temas trascendentales.

Luis Cernuda divide la poesía de Unamuno según el “círculo de inspiración” en torno al que gira: como miembro de una familia, como miembro de otro grupo social más amplio, que es la patria, o en la relación del individuo consigo mismo y de la humanidad con lo divino. *Teresa*, es exponente claro del primer círculo, el familiar, del “amor casto”, la amada como un resumen de la esposa, sin olvidar a la madre y a la hermana, dejando al margen todo atisbo de sensualidad. Como ya se ha indicado, no duda en calificarlo “*el libro más débil, entre los de verso, que Unamuno escribiera*”, y se sorprende de lo que él considera cierta morbosidad en la consideración imaginaria del cadáver de la muchacha, destacando al respecto la sombra de Bécquer²⁶.

²³ BENÍTEZ, Hernán, *El drama religioso de Unamuno*, Buenos Aires, Instituto de Publicaciones, 1949, pp. 100-103 (en especial, p. 101).

²⁴ ESCLASANS, Agustín, *Miguel de Unamuno*, Buenos Aires, Editorial Juventud Argentina SA, 1947, pp. 182-188 (en concreto, p. 182).

²⁵ GONZÁLEZ LÓPEZ, Emilio, “La poesía de Unamuno: el relato poético «Teresa»”, en *La Torre (Revista General de la Universidad de Puerto Rico)*, Río Piedras (PR), 1969, t. 66, pp. 84-89.

²⁶ CERNUDA, Luis, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 4ª edición, 1975, p. 70.

Mario J. Valdés cree que la invención de Teresa es una forma de enfrentarse a la muerte y luchar contra el olvido:

“The survival from death reaches its full development in the interior duplication which was touched upon in Niebla, but is at the core so Teresa and Cómo se hace una novela. For example, in Teresa Unamuno creates Rafael so that Unamuno may be re-created by Rafael’s story, and, in turn, Rafael creates his Teresa in the poems so that she may re-create him when they are read. In this manner both Unamuno and Rafael will be re-created by the reader. But it is Unamuno who has survived the threat of the second death- oblivion. Unamuno, thus, in his lifetime saw himself become another yo who lived in his readers and who lives today”²⁷.

Mayor detenimiento ofrece la lectura de Ricardo Gullón que trata de demostrar que Rafael es un posible Unamuno del pasado²⁸. La historia de Rafael con Teresa es similar a la de Unamuno con su querida Concha. Son amores tranquilos que surgen casi en la niñez y se convierten en costumbre, sometidos a los parámetros sociales, a la tradición, a la “reja”, pero que “diferirán en lo sucesivo, cuando al destino hogareño del escritor maduro se contraponga el “fatal” del poeta joven”²⁹.

Unamuno reconoce que, en cierto modo, Rafael es su *alter ego*, aquél que pudo llegar a ser si la vida no le hubiera llevado por otro camino: vale decir, en palabras del propio autor, su ex-futuro.

“O sea que el que perdimos de ser al tomar en un momento de nuestra vida una resolución crítica, lo es otro; que nuestros otros yos ex -futuros, que fueron posibles son los demás” (p. 44).

Gullón rastrea en la obra de Unamuno. El crítico parte del planteamiento teórico de que las circunstancias vitales del autor se reflejan en sus textos, y trata de hacer constar que la personalidad y la biografía del autor impregnan toda su producción literaria. De ahí que considere algunas de sus novelas propiamente “autobiografías”. En el caso que nos ocupa el biografismo viene dado por esa especie de desdoblamiento de la personalidad entre Unamuno y Rafael. Desdoblamiento que le coloca, por otra parte, en la línea de otros autores contemporáneos preocupados por el dilema de la personalidad escindida (Juan de Mairena, Machado; los heterónimos de Pessoa...).

La interpretación que del texto hace Gullón no acaba aquí. Para el crítico todo el libro, además de una historia de amor; un canto al amor que acaba en la muerte, es una meditación sobre el ser y la nada, el tiempo y Dios. El amor y la poesía como vías de acceso a la inmortalidad. Teresa muere pero retorna a la vida merced a la poesía. Gullón establece la correspondencia entre Rafael y Teresa, de un lado, y Orfeo y Eurídice, de otro. En este correlato, la primera pareja trasciende su limitación de novios pueblerinos para ingresar en el espacio literario. Así la idea central del libro es la superación de la muerte por medio del amor y de la poesía, de ahí que establezca la relación entre Orfeo (Rafael) y Eurídice (Teresa) rediviva merced a las rimas.

²⁷ VALDÉS, Mario J., *Death in the literature of Unamuno*, University of Illinois Press, 1964, p. 168.

²⁸ GULLÓN, Ricardo, *Autobiografías de Unamuno*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 219-245.

²⁹ *Ibidem*, p. 222.

Ricardo Gullón considera que Unamuno escribió esta historia para liberarse de sus obsesiones, y por eso reinventa su propia historia personal aunque dándole un cauce trágico y romántico. Gullón la califica directamente de novela de amor, y para él el tono autobiográfico de la obra es inconfundible.

En *La Novela lírica* Gullón incluye a Unamuno entre los primeros autores en los que prima la introspección frente a la observación, lo personal a lo general³⁰. En opinión del crítico, esta tendencia al lirismo está presente en el autor bilbaíno desde *Paz en la guerra*. Por ello afirma que *Teresa* puede considerarse una de las más tempranas manifestaciones del subgénero narrativo lírico. Y ello no tanto porque el texto esté compuesto de poemas, sino porque la forma y la expresión así lo aconsejan.

Robert L. Nicholas. Incluye a *Teresa* en su estudio sobre la novelística del autor. Lo considera un relato novelesco y cree que “*exhibe las mismas características narrativas que hemos observado en las demás novelas de Unamuno*”³¹. Aunque insiste la ya manida idea de que *Teresa* constituye un intento de su autor por recobrar aquella existencia que no llegó a ser. Resalta que es la creación la que da al creador su identidad. En cierto modo por ello, el texto muestra la emoción que ha de conducir a la creación poética, sintetiza las varias etapas creadoras entre su propio ser y el de Rafael de una manera interesante. La muestra de este proceso facilita que el lector experimente la agitación del proceso creativo.

Una lectura bien distinta del libro es la que hace Francisco J. Blasco³². Reivindica nuevamente la parte en prosa del texto, “*porque la ficción forma parte del texto de Teresa y marginar la ficción supondría mutilar el texto*”.

Blasco da la vuelta a la lectura de Gullón. Considera que el verdadero protagonista de la composición no es el Rafael enamorado sino el Rafael poeta. La literatura se convierte así en el verdadero protagonista del libro, el tópico literario la matriz generadora de poemas. Un repaso a las distintas situaciones en que se ambientan las rimas; visitas a la tumba, el contagio, la melancolía, los recuerdos... deja traslucir la importancia que en su formación ha tenido el tópico literario. También la pareja protagonista va marcando una progresiva desrealización hasta convertirse en arquetipo de pareja infinita de amor único (rimas 72, 84).

Según Blasco, las diferentes partes del libro, tanto las rimas como la parte en prosa, corroboran la idea de que la poesía es la idea central del texto. Los poemas, incluso por el orden de colocación, siguen una progresión que va desde la realidad hasta el mito. Por el contrario, la prosa dota de sentido al ejercicio retórico y reflexivo que constituyen las rimas.

³⁰ GULLÓN, Ricardo, *La Novela lírica*, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 59-68. En este libro el autor rastrea la presencia de la novela lírica en la tradición hispánica desde 1885 hasta 1960; uno de los primeros ejemplos lo sitúa en la novela de José Martí, *Amistad funesta*, luego retitulada *Lucía Jerez*.

³¹ NICHOLAS, Robert L., *Unamuno, narrador*, Madrid, Castalia, 1987, p. 88.

³² BLASCO, Francisco J., “Miguel de Unamuno: «Teresa»”, *España Contemporánea (Revista de Literatura y Cultura)* 1989, t. II, núm. 3, pp. 37-60.

La “Presentación”, así como el significativo artículo de Rubén Darío que encabeza el libro, hurga en el sentido general de la creación poética. Todas las preguntas a las que Unamuno intenta dar respuesta encuentran un referente literario. Esta parte del libro, que es algo más que un simple prólogo a las rimas, trata de averiguar por qué alguien un buen día decide escribir poesía, y cómo ésta se manifiesta. Las “Notas” y la “Despedida” toman el camino contrario, intentando acercar los principios generales expuestos al inicio a aspectos concretos del texto. Contextualizan el discurso global de *Teresa* en dos sentidos: por oposición a las doctrinas estéticas del momento, de una parte, y a la situación política de 1923, de otra.

Una larga argumentación lleva al crítico a concluir: “*En definitiva – y según mi lectura- a través de Teresa, Unamuno no busca dar vida a ese yo pasional que no pudo vivir en su yo real. Lo que pretende es reflexionar sobre la necesidad de la poesía; repensar una poética frente a los efímeros de la vanguardia, y demostrar la justificación moral de la misma, al ser integrada en un proyecto total de la vida. Su opinión -y la de su Rafael- es bien clara: la poesía – canto o grito-, que es lo contrario a la historia, se identifica con lo eterno*”.

Roberto Pérez, que edita la obra en solitario casi un siglo después de su primera publicación, la encabeza con un estudio introductorio crítico que remarca el ostracismo que ha sufrido la obra e intenta analizar sus causas. Apunta los problemas fundamentales del texto y aprecia en él las características de una obra moderna. El propósito de esta edición es aproximar *Teresa* al gran público; en todo caso, es indudable que la rescata del abandono en que se hallaba.

La visión más actual y moderna de la obra, que adolece sin embargo de un tratamiento más profundo del tema, proviene de Jesús G. Maestro quien se sorprende de que ni siquiera los estudiosos de la lírica como discurso dialéctico se hayan fijado en esta obra “*frente prodigiosa de posibilidades expresivas e interpretativas*”, precisamente él analiza el dialogismo de la rima 51 en otro trabajo de 1992. Para el autor es *Teresa* una obra capital en la evolución del pensamiento poético de Unamuno, en la que aparece “*una nueva concepción del sujeto lírico, plural, dialógico y complementario*” y, concluye, “*Unamuno procede de la tradición simbolista de Baudelaire, y de la fábula amorosa becqueriana, precisamente para confirmar las más contrarias consecuencias: la desromantización de la poesía moderna*”³³.

III. RESEÑA COMPARATIVA DE LAS EDICIONES DE TERESA

Así las cosas, no es de extrañar que -desde que en 1924 la editorial madrileña Renacimiento publicara la obra- no hubiera existido otra edición independiente del texto. Agotada esta primera edición, y hasta el año 2000, *Teresa* sólo podía consultarse a través de las *Obras Completas* de Unamuno, publicadas a cargo de Manuel García Blanco en las editoriales Escelicer o Vergara³⁴, en las *Obras completas* publicadas más

³³ MAESTRO, Jesús G., “La literatura como provocación de la realidad: *Teresa* (1924) de Unamuno”, *Hispanística*, 1992, XX, 21, pp. 151-160.

recientemente por la Fundación José Antonio de Castro, preparadas por Ricardo Senabre, o en el volumen segundo de la *Poesía completa*, en la edición de Ana Suárez Miramón.

El contraste es claro con otras obras de don Miguel que gozaron de numerosas reediciones todavía en vida de Unamuno, como, por ejemplo, las cuatro ediciones de la *Vida de don Quijote y Sancho* o las tres de *Niebla*.

En el año 2000, la editorial Denes de Valencia tiene el atrevimiento de reeditar *Teresa*, setenta y seis años después de su primera aparición. Es indudable el riesgo editorial de publicar una obra escasamente conocida, y más aún si es de poesía. En el estudio introductorio, Roberto Pérez confía en que el planteamiento poético que Unamuno pone al descubierto en esta obra y el marco en prosa que lo encuadra favorecerá una grata acogida para los lectores de poesía.

Señala el autor algunos de los problemas más importantes del texto y hace hincapié en la necesidad de una lectura de la obra en su conjunto para colocarse en una correcta dirección interpretativa. Aunque parece bastante acertada la dirección que apunta el autor de la introducción al texto esta edición, sin embargo, dista de ser una edición crítica.

La información sobre la historia del texto en todas las ediciones está dificultada por la inexistencia del manuscrito. Manuel García Blanco informa en su edición para la editorial Vergara:

“Para preparar esta edición sólo he podido valerme de la primera y única; cotejando el texto que en ella nos ofrece el autor con la de las rimas y poemas anticipados por él, pues no se conserva el manuscrito autógrafo. Éste se lo regaló don Miguel al poeta y profesor Pedro Salinas; pero según me informó él mismo en 1951, poco antes de su muerte, desapareció con sus libros, en Madrid, durante la guerra de 1936 a 1939, que a él le sorprendió en los Estados Unidos.

Lo único que en el archivo de Unamuno se conserva, además del manuscrito del poema “Han vuelto los vencejos”, que como sabemos es muy anterior, es la siguiente anotación autógrafa para un prólogo, que nos informa de por qué fue sustituido por el artículo de Rubén Darío”.

Así las cosas, todas las ediciones parten de la príncipe, de la cual se conserva un ejemplar en la Biblioteca Menéndez Pelayo del CSIC.

A continuación, repasamos con mayor detalle las características fundamentales de cada una de estas ediciones.

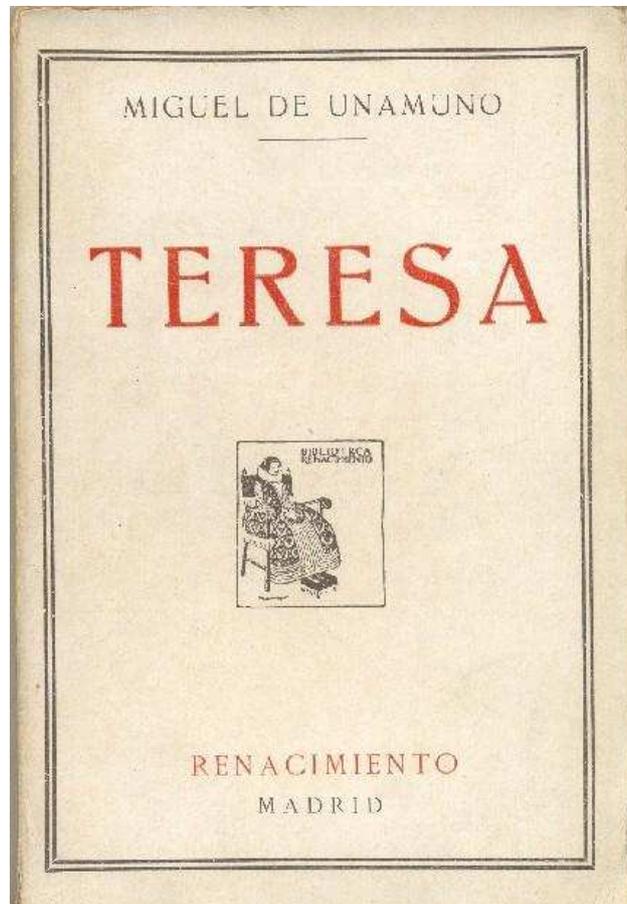
³⁴ UNAMUNO, Miguel de, en *Obras Completas* (prólogo, edición y notas a cargo de GARCÍA BLANCO, Manuel), t. XIV, Poesía II, Barcelona, Vergara-Afrodisio Aguado, 1958, pp. 257-466, y *Obras Completas*, t. VI, Poesía, Madrid, Escelicer, 1969, pp. 553-674.

1. Edición príncipe (1924)

En la primera edición de la obra, realizada por la editorial madrileña Renacimiento, no se indica el año de publicación, aunque se da por válido que fue en 1924. Ya sabemos que el proceso de composición del texto es anterior, desde la primavera hasta el otoño de 1923 y las primeras constataciones de que el libro ha sido puesto en circulación son de principios de 1925.

Las páginas preliminares dan una lista de las obras del autor, tanto las aparecidas en esta editorial, como en otras publicaciones.

Aunque en la portada del libro sólo se indica como título de la obra *Teresa*, la carátula – en cambio – proporciona primero el título completo *Teresa. Rimas de un poeta desconocido presentadas y presentado por Miguel de Unamuno* y después el abreviado de la obra (*Teresa*).



Sin más dilación, se reproducen el texto (sin notas) y en algún caso con errores. Sobre este último extremo remito al esquema comparativo que se contiene en el apartado VI del presente capítulo de esta tesis y al prólogo. Esta edición termina con un índice detallado de cada parte del texto.

2. Ediciones preparadas por Manuel GARCÍA BLANCO (1963, 1969)

La publicación de *Obras Completas* de Unamuno fue iniciada por la editorial Afrodisio Aguado en 1950, al cuidado de Manuel García Sanmiguel. Esta edición se interrumpió en el tomo VI. En 1959 la editorial Vergara recoge el testigo y el profesor Manuel García Blanco se encarga de la preparación de los textos.

Cabe recordar que nos encontramos en una época difícil en la percepción de la obra de Unamuno. La doctrina más ortodoxa del catolicismo se opone al pensamiento del rector de Salamanca porque detecta en él cierta influencia protestante. Consideran que el autor no acepta la condición mortal del hombre, se revuelve contra esta en batalla desesperada y trágica.

El obispo de Salamanca Enrique Pla y Deniel decretó el 20 de marzo de 1942 que los católicos tenían prohibida la lectura de *Del sentimiento trágico de la vida*. En septiembre de 1953 monseñor Pildain, obispo de Canarias, en una pastoral califica a Unamuno de “*hereje máximo y maestro de herejías*” oponiéndose a la inauguración de su Casa-Museo. Hubo una avalancha de quejas y alarmas ante la difusión de la obra de Unamuno sobre todo por parte de los jesuitas.

En 1957, el Santo Oficio puso en el *Índice* de libros prohibidos las dos obras de mayor contenido religioso de Unamuno: *Del Sentimiento Trágico de la Vida* y la *Agonía del Cristianismo*. El tomo IV aparecido de *Obras completas* en 1950 incluye *Del sentimiento trágico de la vida* y *La agonía del cristianismo*, aunque el prologuista ha de justificarse y defender al autor “profundamente enraizado en las verdades cristianas que lleva dentro”; y avisa de que el segundo texto puede aparecer mutilado.

Cuando Manuel García Blanco dirigió la edición en dieciséis tomos de toda la obra del autor en editorial Vergara, de Barcelona, cuyo depósito legal es de 1958 aunque se terminó en 1964, se reservaron para el tomo XVI los escritos de Unamuno más directamente relacionados con temas religiosos y por ello considerados heterodoxos por los guardianes de la fe católica³⁵.

Finalmente, esta misma edición, con algunas variantes, salió en la editorial Escelicer, en nueve tomos, entre 1966 y 1972.

a) Edición de 1963

De los dieciséis volúmenes que la editorial barcelonesa Vergara dedica al total de la obra unamuniana (1959-1964), tres compendian toda la creación poética unamuniana, merced a la ingente tarea de recopilación y ordenación realizada por el profesor García Blanco.

Cada libro viene precedido por un interesante prólogo realizado por el gran crítico unamuniano, conocedor en profundidad de la obra del autor. En estos prólogos se

³⁵ RIBAS RIBAS, Pedro, “La recepción de Unamuno en la España de 1940 a 1980”, en CHAGUACEDA TOLEDANO, Ana (editora), *Miguel de Unamuno. Estudios sobre su obra*, IV, 2009, pp. 293- 312.

explican la historia de la composición de cada libro, sus avances y todos los datos que el estudioso pudo recoger sobre cada uno de ellos.

Lo mismo ocurre, pues, con *Teresa*, incluida en el tomo XIV de estas *Obras completas* de Unamuno (*Poesía II*, pp. 257-466). En él García Blanco reproduce casi íntegramente su artículo “Miguel de Unamuno y sus poesías”, aunque de este escrito extrae el cotejo de variantes entre los diversos poemas avanzados en distintas publicaciones antes de la edición definitiva del libro. García Blanco adjunta una lista de publicaciones fragmentarias registradas del poemario, y de la bibliografía existente en la época sobre el poema. Lo mismo hará con cada uno de los libros incluidos en esta recopilación de la poesía unamuniana.

En esta edición de las *Obras completas* no se indica en la carátula el año de publicación correspondiente a cada tomo. Simplemente, y a partir del tomo III, que es cuando la editorial Afrodisio Aguado cede sus derechos a la editorial Vergara, aparece el año del depósito legal de la obra, que obviamente es el mismo para los demás tomos (1958). Con todo, y por cuanto se refiere al tomo XIV, en su última página se indica que se acabó de imprimir el día 15 de febrero de 1963. El prólogo del profesor García Blanco está hecho en Salamanca, en diciembre de 1962 (p. 199).

La edición del poema que nos ocupa aparece ligeramente anotada. Las observaciones hacen referencia a los textos que manejó Unamuno, a las anticipaciones y publicaciones de poemas anteriores a la aparición del texto, y a las traducciones de algunas rimas al francés, inglés o italiano (así ocurre con las rimas 15, 16, 17, 32...). Las notas a pie de página que realiza García Blanco son escuetas remisiones a las *Notas* de Unamuno que éste, en cambio, ubicó al final del libro.

b) Edición de 1969

En un solo volumen (concretamente, en el tomo sexto) de las *Obras completas* de Unamuno editadas por Escelicer en 1969 y cuya preparación realiza asimismo Manuel García Blanco, se reúne toda la obra poética unamuniana. En esta edición *Teresa* ocupa las páginas 553 a 674.

Aunque en la indicación del depósito legal se refiere a 1966, el año que luce junto al símbolo del *copyright* es 1969.

También en la introducción general que realiza el profesor García Blanco a la obra poética unamuniana, analiza algunos aspectos de *Teresa*, sobre todo los relativos a la historia de la composición del texto y a su difusión y traducciones, aunque más brevemente que en su anterior preparación de las *Obras Completas* de Unamuno editadas por Vergara. El texto es prácticamente idéntico al de la edición anterior. Las notas coinciden básicamente. Asimismo adjunta bibliografía actualizada y añade una lista informativa sobre estudios y traducciones de algunas rimas.

3. Edición preparada por Ana SUÁREZ MIRAMÓN (1987)

Los cuatro volúmenes de esta colección reproducen por orden cronológico toda la obra poética de Miguel de Unamuno³⁶. Los dos primeros recogen los poemarios publicados en vida del autor, y los otros dos se dedican al corpus poético del *Cancionero* y al extenso grupo de poesías que fueron publicadas originariamente formando parte de artículos o ensayos, pero sin llegar a constituir un libro poético.

En el primer volumen, la editora realiza una atinada introducción a la poesía unamuniana. Tras ella adjunta una lista de bibliografía seleccionada sobre la poesía del autor. Cada libro en particular va precedido de un estudio introductorio que analiza las conexiones intertextuales, las fases de producción y los temas principales del texto. Al final de cada libro elabora unas notas explicativas.

Para la publicación de los textos recogidos en los dos primeros volúmenes, dice haber seguido las primeras ediciones aparecidas en vida del autor, cotejándolas –únicamente, añadimos- con la edición de Manuel García Blanco en la editorial Escelicer (1969). Sigue la datación de los poemas que realizó este profesor. En el caso de algunos textos (concretamente, *De Fuerteventura a París* y *Romancero del destierro*), intenta subsanar ciertas carencias, porque según ella García Blanco mutiló los poemas, ya que aligeró los comentarios en prosa del autor y omitió determinados versos.

No deja de sorprender que una edición que pretende mejorar la anterior no cotejara manuscritos en los casos en que éstos se conservan. Pero lo que aún resulta más sospechoso es que, en el caso de *Teresa*, afirme en la nota número 9 haber consultado el manuscrito, circunstancia ésta que resulta imposible, si se tiene en cuenta la información ofrecida al respecto por García Blanco (quien, como se recordará, manifestó que el único manuscrito existente de *Teresa* –el que don Miguel regaló a Pedro Salinas- se perdió durante la Guerra Civil).

El texto de *Teresa* sigue con bastante fidelidad al preparado por García Blanco, aunque con algunas variaciones que la preparadora de esta edición indica. Así, adecua la ortografía a la propia de Unamuno (ambivalencia de la “j” y la “g”) y realiza algunas anotaciones que, por lo general, son pertinentes. En ellas señala las correcciones realizadas con respecto a la primera edición de la obra (la de 1924), al tiempo que incide en determinados aspectos de *Teresa* poniéndolos en relación con el resto de la obra unamuniana. Sobre este último particular, empero, nos atreveríamos a afirmar que las anotaciones son escasas, ya que no siguen un criterio homogéneo y distan de ofrecer un tratamiento completo. Con todo, en el pliego de descargo de esta editora hay que reconocer que una anotación exhaustiva de todas las poesías recogidas en estos volúmenes habría desbordado cualquier previsión editorial en materia de extensión.

³⁶ UNAMUNO, Miguel de, *Poesía completa*, edición preparada por SUÁREZ MIRAMÓN, Ana, (4 volúmenes), Madrid, Alianza, 1987-1988. En concreto, *Teresa* se recoge en el volumen 2 (1987), pp. 101-250.

4. Edición preparada por Ricardo SENABRE (1999)

El catedrático Ricardo Senabre recoge la obra poética de Miguel de Unamuno en los volúmenes IV y V de sus *Obras Completas*, publicadas por Ediciones de la Fundación José Antonio de Castro (Biblioteca Castro) de Madrid en 1999. *Teresa* aparece en el tomo IV, concretamente entre las páginas 597-748.

Abre el volumen una introducción a la obra poética de Unamuno, una breve nota editorial en la que se indica que el texto básico para la edición de cada obra es la primera edición de la misma y, en algunos casos una edición anotada y una lista bibliográfica fundamental.

Encabezada por un índice de cada parte del texto y un índice de primeros versos de la rima, reproduce el texto con fidelidad efectivamente a la edición de 1924, sin tener en cuenta el texto de García Blanco.

5. Edición preparada por Roberto PÉREZ (2000)

Como ya hemos avanzado, esta edición tiene el doble mérito de haber confiado en que la obra en sí misma puede tener interés para el lector actual, y de haberse aventurado a publicarla de forma autónoma.

Sin embargo, el texto presenta algunas carencias. El editor insiste en que la obra se dirige a un amplio público. Por eso, en la breve nota a su edición alega no colocar nota alguna, excusándose en seguir el consejo que Unamuno expresa en la introducción a sus “Notas” de la propia *Teresa*: “*En una obra de poesía es imperdonable llenar el bajo de las páginas con notas y variantes*”³⁷.

Tampoco coloca ninguna llamada que avise al lector de la relación de la rima con las “Notas” posteriores de Unamuno. El preparador dice seguir la edición publicada por Renacimiento en 1924 que, según afirma en la advertencia sobre la edición, “*conservó bastantes faltas*”, y que dice haber corregido “*según nuestro mejor criterio*”, sin que el lector quede informado ni de dónde está el error, ni cuál es el criterio que se considera “mejor”.

La edición, por tanto, no aspira a ser crítica; antes bien, tan sólo pretende divulgar esta obra del autor y guiar en cierto modo al lector.

A poco que se cotejen las diversas ediciones, se observa que ésta del 2000 sigue las correcciones de las anteriores, concretamente de la príncipe y la de Senabre, aunque en algunos momentos incurre en crasos errores y descuidos.

³⁷ UNAMUNO, Miguel de, *Teresa*, edición preparada por PÉREZ, Roberto, Valencia, Denes (Colección Calabria/Poesía), 2000, p. 25.

Atendiendo a todos estos factores, he preferido seguir en el presente trabajo la edición de *Teresa* recogida en la primera edición de *Obras Completas* de García Blanco, por ser la que tiene el mejor y más completo estudio introductorio, la más cuidadosamente y de primera mano preparada, a la vez que la única, y no es cuestión baladí, que numera los versos.

IV. TERESA Y LA LITERATURA DE LA ÉPOCA

Las primeras cuatro décadas del siglo XX fueron un período brillante, tanto para la poesía como para la prosa española.

La poesía de los albores del siglo pasado refleja, en mayor o menor grado, una serie de presupuestos que le dan cierta unidad y que proceden, en su mayor parte, de la poesía francesa y de Bécquer, quien introdujo en la poesía española la idea de que el don peculiar del poeta no pertenece al campo de la expresión, sino a la captación de lo inexpresable. De este modo, su labor y su tortura consisten, sobre todo, en luchar contra las insuficiencias del lenguaje. La nueva poesía quería reaccionar contra la absurda fealdad y la vulgaridad de la vida moderna.

La poesía de Unamuno adopta una postura de oposición a estos principios. Conocidas son sus reticencias al gusto poético que habían marcado Mallarmé y Verlaine, su enemistad por la musicalidad, la sensualidad y el exceso de imágenes y, en cambio, su plena confianza en la fuerza orgánica del lenguaje como captador de la esencia del pensamiento e, incluso, del misterio.

Cuando aparece *Teresa*, comparten el panorama literario diversos modos de hacer poesía. Por un lado, la poesía reflexiva y conceptual del Machado de *Nuevas canciones* (1923). Por otro, la poesía depurada, despojada de anécdota, de emoción y de referencia, que tiende a ser puro objeto del lenguaje y señal de toma de conciencia de Juan Ramón Jiménez, quien publica en 1923 *Poesía y Belleza*, a la vez que había iniciado *La estación total*. Además, comienzan a aparecer los primeros libros de los poetas de la llamada Generación del 27.

El polémico primer libro de Dámaso Alonso se publicó en 1921. En 1923 Salinas había sacado a la luz su primer libro, *Presagios*. Y *Marinero en tierra* de Alberti salía en 1925. Es también en este período de tiempo (1920-1924) cuando el Lorca más intuitivo y espontáneo compuso *Libro de poemas* (1921), *Poema del cante jondo* y *Primeras canciones*. A la vez, algunos poetas de esta Generación comenzaban a introducir la experimentación vanguardista en su poesía. En 1924 aparece el primer manifiesto del Surrealismo de André Breton. Aquí, Gerardo Diego, que vivió intensamente la aventura del Creacionismo, publica sus primeros títulos: *El romancero de la novia* (1920), *Imagen* (1922), *Manual de espumas* (1924) y *Versos humanos* (1925).

Salvando las distancias y aunque los caminos sean bien distintos, en todos estos libros se observa una característica común: la búsqueda de nuevas expresiones para manifestar la intimidad. Frente a ella, *Teresa* constituía una apuesta arriesgada por el romanticismo total.

Si el primer lustro de los años veinte es clave para el florecimiento de una nueva poesía, no deja de ser excepcional la emergencia de una novelística renovada. 1925 es el año de *La deshumanización del arte* y de *Ideas sobre la novela*, ensayos en los que Ortega teoriza sobre los cambios que “ya” Valle-Inclán, Unamuno, Pérez de Ayala y Miró estaban introduciendo en sus novelas. Valle-Inclán escribe novelas en forma dramática. En 1926 aparece *Tirano Banderas*.

La novela fue en esta época un género muy popular. Se produjo un importante auge editorial y no cabe despreciar la labor de numerosas colecciones semanales de novelas cortas que llegaban a alcanzar una gran tirada. Algunos escritores como Alberto Insúa y Pérez Lugín obtuvieron un notable éxito. Lugín escribe en 1923, bajo el *leitmotiv* de la tauromaquia, *Currito de la Cruz*.

Tampoco le faltó popularidad a Blasco Ibáñez [*A los pies de Venus* (1926)], o a Wenceslao Fernández Flórez, que fue el único escritor auténticamente popular que se desvió de los procedimientos de la anécdota realista. *El secreto de Barba Azul* data de 1923, y de 1925 la más famosa de sus novelas: *Las siete columnas*.

Los autores de la Generación del 98 continuaban contribuyendo a la transformación de la novela. Azorín, que defendía el estilo de la claridad ante todo, publicó en 1924 *Una hora de España*, y en 1925 *Doña Inés*. En cambio, Baroja prefería los libros de acción *El laberinto de las ideas* (1923). Y, por fin, un infatigable experimentador literario, Pérez de Ayala, hace público en 1921 *Belarmino y Apolonio*, su experimento más ambicioso en la exploración de una perspectiva dual. En 1923 publica *Luna de miel, luna de hiel* y *Los trabajos de Urbano y Simona*. También aparece en 1924 parte de su obra juvenil recogida en *Bajo el signo de Artemisa*, que suscita la imagen de los ejercicios literarios de un colegial precoz “a imitación de” determinados escritores.

Y para finalizar, la novela vanguardista de Ramón Gómez de la Serna, quien en 1923 escribe *El novelista*, que constituye su trabajo más experimental que recoge –tras Unamuno– las fórmulas pirandellianas y, en su rechazo a las estructuras diegéticas, aplica el principio de la fragmentación y la heterogeneidad, que refleja la imposibilidad de reintroducir en el mundo novelesco la unidad racional.

Este breve repaso por la literatura surgida en España en fechas coetáneas a *Teresa* puede servir para ubicarla y tomar partido ante la cuestión de si era solamente una obra de rimas, entre románticas y campoamorianas, o algo más: tal vez, una novela innovadora.

V. ANÁLISIS COMPARATIVO DE LAS DIFERENTES EDICIONES DE TERESA

1. Cuadro ecdótico comparativo de “Unamuno, poeta” (prólogo de Rubén Darío)

Según la edición de García Blanco, este escrito apareció en *La Nación* de Buenos Aires el día 2 de mayo de 1909. No hemos podido consultarlo pero sí el que fue incluido por Darío en su libro *Semblanzas*, 1912; y hoy figura en sus *Obras Completas*, Madrid, Aguado, 1950, tomo II, pp. 787-795. No es nuestra intención cotejar toda la parte en prosa del texto pero sí hemos considerado necesario hacerlo en este prólogo por considerar que hay importantes variantes y que una comparativa puede ayudar a solucionar algunas dudas. Como muestra un botón, la primera frase de este *Prólogo* de Rubén Darío, “*Cuando apareció el tomo poesías de Miguel de Unamuno...*”, García Blanco y Suárez Miramón transcriben *Poesías*, con mayúsculas y en letra cursiva, en clara referencia al primer libro poético de Unamuno publicado en 1907 y parece ser la opción más adecuada si atendemos al escrito que Unamuno pensó hacer aparecer en *Teresa* como respuesta al artículo de Rubén “*Y fue él, Darío, quien, cuando publiqué mi libro Poesías, dijo de éstas lo casi único que de algo sustancioso, de comprensivo, sobre ellas se dijo, y lo dijo aquí en estas columnas*” [“De la correspondencia de Rubén Darío”, *Obras completas*, VIII, pp. 531-545 (en concreto, p. 532)].

Obras Completas Rubén Darío, Aguado, 1950	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)¹	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
“Cuando apareció el tomo de poesías de Miguel de Unamuno...”	“Cuando apareció el tomo poesías de Miguel de Unamuno...”	“Cuando apareció el tomo <i>Poesías</i> de Miguel de Unamuno...”	“Cuando apareció el tomo de <i>Poesías</i> de Miguel de Unamuno...”	“Cuando apareció el tomo poesías de Miguel de Unamuno...”	“Cuando apareció el tomo poesías de Miguel de Unamuno...”

“...que ha aprendido solo el sueco y ...”	“...que ha aprendido sólo el sueco y ...”	“...que ha aprendido sólo el sueco y ...”	“...que ha aprendido solo el sueco y ...”	“...que ha aprendido sólo el sueco y ...”	“...que ha aprendido sólo el sueco y ...”
“es uno de los más los más notables removedores de conciencia que hay hoy,...”	“es uno de los más los más notables removedores de conciencia que hay hoy,...”	“es uno de los más los más notables removedores de conciencia que haya hoy,...”	“es uno de los más los más notables removedores de conciencia que hay hoy,...”	“es uno de los más los más notables removedores de conciencia que haya hoy,...”	“es uno de los más los más notables removedores de conciencia que haya hoy,...”
“ Sí , poeta es asomarse...”	“ Si poeta es asomarse...”	“ Si poeta es asomarse...”	“ Si poeta es asomarse...”	“ Si poeta es asomarse...”	“ Si poeta es asomarse...”
“...y volver de él con una vislumbre de lo desconocido en los ojos”	“...y volver con, en los ojos, un vislumbre de lo desconocido ”	“...y volver de él, con un vislumbre de lo desconocido, en los ojos”	“...y volver de él con un vislumbre de lo desconocido en los ojos”	“...y volver con, en los ojos, un vislumbre de lo desconocido ”	“...y volver de él con un vislumbre de lo desconocido, en los ojos”
“Pero las mandolinas no son toda la poesía”	“Pero las mandolinas no son toda la poesía”	“Pero las mandolinas no son para la poesía”	“Pero las mandolinas no son para la poesía”	“Pero las mandolinas no son toda la poesía”	“Pero las mandolinas no son toda la poesía”
“en las angustias de lo porvenir , los ojos...”	“en las angustias de lo porvenir , los ojos...”	“en las angustias de lo porvenir , los ojos...”	“en las angustias de lo porvenir , los ojos...”	“en las angustias de lo por venir , los ojos...”	“en las angustias de lo por venir , los ojos...”
“...dije de Unamuno:«Un pelotari de Patmos»”	“...dije de Unamuno: un pelotari de Patmos.”	“...dije de Unamuno:« un pelotari de Patmos»”	“...dije de Unamuno: «un pelotari de Patmos»”	“...dije de Unamuno:un pelotari de Patmos”	“...dije de Unamuno: un pelotari de Patmos”
“...en el mismo terreno con Juan el vidente”	“...en el mismo terreno con Juan el vidente”	“...en el mismo terreno que Juan el vidente”	“...en el mismo terreno que Juan el vidente”	“...en el mismo terreno con Juan el vidente”	“...en el mismo terreno que Juan el vidente”

“de decir sus pensares y sentires de modo musical”	“de decir sus pesares y sentires de modo musical”	“de decir sus pesares y sentires de modo musical”	“de decir sus pesares y sentires de modo musical”	“de decir sus pesares y sentires de modo musical”	“de decir sus pesares y sentires de modo musical”
“...las rosas de un Banville (...), de un Leconte Lisle , y mucho menos a los lirios lunares de un Pauvre Lilián ”	“...las rosas de un Bauville (...), de un Leonte Lisle , y mucho menos a los lirios lunares de un Pauvre Lilián ”	“...las rosas de un Banville (...), de un Leconte Lisle , y mucho menos a los lirios lunares de un Pauvre Lelian ”	“...las rosas de un Banville (...), de un Leconte Lisle , y mucho menos a los lirios lunares de un Pauvre Lelian ”	“...las rosas de un Bauville (...), de un Leonte Lisle , y mucho menos a los lirios lunares de un Pauvre Lilián ”	“...las rosas de un Bauville (...), de un Leonte Lisle , y mucho menos a los lirios lunares de un Pauvre Lilián ”
“en la expresión rítmica de la palabra”	“en la expresión rítmica de la palabra”	“en la expresión rítmica de su palabra”	“en la expresión rítmica de su palabra”	“en la expresión rítmica de la palabra”	“en la expresión rítmica de la palabra”
“que oyó cantar el monje de...”	“que oyó cantar al monje de...”	“que oyó cantar al monje de...”	“que oyó cantar al monje de...”	“que oyó cantar al monje de...”	“que oyó cantar al monje de...”
<i>“en las que soy de extraño , si no siervo”²</i>	<i>“en las que soy de extraño sino siervo”</i>	<i>“en las que soy de extraño sino siervo”</i>	<i>“en las que soy de extraño sino siervo”</i>	<i>“en las que soy de extraño sino siervo”</i>	<i>“en las que soy de extraño sino siervo”</i>
“ Es verdad que él dará...”	“ Es verdad que él dará...”	“ La verdad que él dará...”	“ La verdad que él dará...”	“ Es verdad que él dará...”	“ Es verdad que él dará...”
“Al canon : <i>De la musique avant toute chose</i> , o pone,...”	“Al canon : «De la musique avant toute chose», o pone,...”	“Al canon : <i>De la musique avant toute chose</i> , o pone,...”	“Al canon : <i>De la musique avant toute chose</i> , o pone,...”	“Al canon : «De la musique avant toute chose», o pone,...”	“Al canon; «De la musique avant toute chose», o pone,...”

² Verso 38 de “Id con Dios”, primer poema de *Poesías*.

“la <i>pasada</i> solo queda” ³	“la <i>pasada</i> solo queda”	“la <i>pensada</i> solo queda”	“la <i>pesada</i> solo queda”	“la <i>pasada</i> solo queda”	“la <i>pasada</i> solo queda”
“ <i>fibrosos</i> queden tus versos” ⁴	“ <i>fibrosos</i> queden tus versos”	“ <i>hebrosos</i> queden tus versos”	“ <i>hebrosos</i> queden tus versos”	“ <i>fibrosos</i> queden tus versos”	“ <i>fibrosos</i> queden tus versos”
“ni cambiar el rumbo de mi personal <i>estética</i> ”	“ni cambiar el rumbo de mi personal <i>estética</i> ”	“ni cambiar el rumbo de mi personal <i>estética</i> ”	“ni cambiar el rumbo de mi personal <i>ética</i> ”	“ni cambiar el rumbo de mi personal <i>estética</i> ”	“ni cambiar el rumbo de mi personal <i>estética</i> ”
“ me hacen pensar en ”	“ me hacen pensar en ”	“ me hacen tus pensar en ”	“ me hacen pensar en ”	“ me hacen pensar en ”	“ que hacen pensar en ”

2. Cuadro ecdótico comparativo de las Rimas

CARACTERÍSTICAS GENERALES	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)⁵	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
----------------------------------	----------------------------	--	-------------------------	-----------------------	------------------------

³ Verso 8 de “Credo poético”, segundo poema de *Poesías*. Las variantes coinciden con las que aparecen en *Obras completas*, XIII de G^a Blanco y con *Poesía Completa* de Suárez Miramón.

⁴ Verso 22 de “Denso, denso”, tercer poema de *Poesías*, de nuevo la variante de Blanco y Miramón aparece en sus respectivas ediciones.

⁵ Las dos ediciones de García Blanco coinciden básicamente, aunque no siempre. Por ello, las coloco en el mismo casillero y tan sólo señalo los casos en que hay variantes entre ellas. En el resto de los casos, que son la mayoría, las dos ediciones son idénticas.

Numeración de versos	No numera los versos	Numera los versos No numera los versos	No numera los versos	No numera los versos	No numera los versos
Aviso de las notas del autor	No avisa de las notas del autor	Avisa de la nota del autor con una llamada sobre la palabra final	Avisa de la nota del autor con un asterisco al inicio del poema	No avisa de la nota del autor	No avisa de la nota del autor
Ortografía	hierba	Yerba	yerba	hierba	hierba
Ortografía	Acentúa fué	Acentúa fué	No acentúa fue	No acentúa fue	No acentúa fue
Ortografía	lijero	lijero	lijero	ligero	ligero
Otras informaciones	No avisa de las traducciones	Ambas informan sobre las traducciones	No avisa de las traducciones	No avisa de las traducciones	No avisa de las traducciones
Disposición tipográfica	Tirada de versos	Separación en estrofas	Separación en estrofas	Tirada de versos	Tirada de versos

Resulta curioso que la primera edición, la única en vida del autor, utilice la grafía –hi para el fonema /y/ mientras que tanto G^a Blanco, como S. Miramón hacen valer la grafía y en virtud de la personal ortografía de don Miguel que se caracterizaba por la asimilación de los grupos consonánticos latinos -ns>s; pt>t y la aplicación del criterio etimológico en la escritura velar /x/. Además solo en las primeras rimas de la primera edición escribe hierba, avanzado el texto este sustantivo vuelve a aparecer “yerba” lo cual hace presumir algún intento de corrección ajeno al autor que no se continuó. Las dos últimas ediciones siguen a la primera.

Unamuno explicó en varios artículos su defensa de la “heterografía”, neologismos formulado por el autor en 1919, cuyo significado implicaba cierta rebeldía ante el inmovilismo academicista “*La lengua, para ser viva, ha de ser una creación continua. La ortología es a la lengua lo que la ortodoxia es a la religión: Su muerte. Una religión son vive sino merced a las herejías, a la heterodoxia, y una lengua no vive sino gracias a la*

*heterología. Y hasta la heterografía ayuda a un idioma a sacudirse de las ligaduras que la ortografía le pone*⁶ Años atrás ya se había expresado en términos similares: “*Las lenguas, como las religiones, viven de las herejías. El ortodoxismo lleva a la muerte por osificación; el heterodoxismo es la fuente de vida.*”⁷ A pesar de ello, el autor llegó a admitir eran necesarias cierto número de normas para evitar la dispersión en la escritura aunque siguió insistiendo en la conservación en la escritura de la aplicación de las leyes de la evolución fonética y en el rechazo del academicismo cultista.

RIMAS

RIMA 1	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 13	”Sentí hundírseme el lecho”	”Sentía hundírseme el lecho”	”Sentía hundírseme el lecho”	”Sentí hundírseme el lecho”	”Sentí hundírseme el lecho”
v. 35		errata en la 1 ^a edición (repite el v., sin que compute en la cuenta de versos)			
v. 38	sin comas entre los puntos suspensivos	sin comas entre los puntos suspensivos	sin comas entre los puntos suspensivos	con comas entre los puntos suspensivos	con comas entre los puntos suspensivos
v. 40	“y muerte a des-sazón”	“y muerte a des-sazón”	“y muerte a des-sazón”	“y muerte a des-sazón”	“y muerte de des-sazón”

RIMA 2	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
---------------	----------------------------	--	-------------------------	-----------------------	------------------------

⁶ UNAMUNO, Miguel de, “Cuervo y la gramática”, publicado en *La Nación*, 1919, y recogido también en *Obras completas*, VI, 1958, p. 914.

⁷ UNAMUNO, Miguel de, “Contra el purismo”, publicado en *La España Moderna*, 1903, y recogido asimismo en *Obras completas*, III, 1958, p. 587.

v. 8	Acentúa fué	Acentúa fue	No acentúa fue	No acentúa fue	No acentúa fue
v. 8	lijero	lijero	lijero	ligero	ligero ⁸

RIMA 3	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 1	“Contaba los instantes por el ritmo”	“Contaba los instantes por el ritmo”, “Contaba los istantes por el ritmo”	“Contaba los instantes por el ritmo”	“Contaba los instantes por el ritmo”	“Contaba los instantes por el ritmo”

La segunda edición de Blanco suprime la n entre consonantes de la palabra “instantes”, también lo hará en la rima en el v. 4 de la rima 35.

RIMA 4	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 9	”Y yo oía las alas ya rotas”	”Y yo oía las alas ya rotas”	”Y yo oía las alas ya rotas”	”Y yo oía las olas ya rotas”	“Y yo oía las olas ya rotas”

RIMA 7	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
---------------	----------------------------	------------------------------------	-------------------------	-----------------------	------------------------

⁸ Unamuno explicaba así la posición que adopta ante este problema ortográfico en su artículo , “Intermedio ortográfico”, publicado en *La Nación*, 1912: “En resolución, que aunque en lo general y en la casi totalidad de los vocablos adopto siempre la ortografía corriente, hay algunas veces en que no transijo con las pedanterías académicas, y en que, por razones técnicas, adopto el modo de escribir que más se acerca a la pronunciación o pongo ante e, i, jota, en vez de g, cuando etimológicamente no es ge, verbigracia, “lijero”, “mujer”, “hereje”, “cojer”, etcétera, ya que lo mejor sería hacer lo que tanto se hace en Chile, y es adoptar siempre la jota en e, i, dejando la ge para los grupos ga, gue, gui, go, gu, lo que prepararía la caída de la u de gue, gui y la diferenciación perfecta de ambos signos”. UNAMUNO, Miguel de, *Obras completas*, VI, 1958, pp. 569-576.

		G^a Blanco (1969)			
v. 13	“¿Por qué, Teresa, y para qué nacimos?”	“¿Por qué Teresa, y para qué nacimos?” “¿Por qué, Teresa, y para qué nacimos?”	“¿Por qué, Teresa, y para qué nacimos?”	“¿Por qué, Teresa, y para qué nacimos?”	“¿Por qué, Teresa, y para qué nacimos?”
v. 14	Acentúa fuimos que hace diéresis en el recuento de sílabas	No acentúa fuimos que hace diéresis en el recuento de sílabas	No acentúa fuimos que hace diéresis en el recuento de sílabas	No acentúa fuimos que hace diéresis en el recuento de sílabas	No acentúa fuimos que hace diéresis en el recuento de sílabas

RIMA 8	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 1	coma tras el verbo ” <i>Te recitaba, Becquer</i> ”(sin acento)	sin coma tras el verbo ” <i>Te recitaba Bécquer</i> ”(con acento)	sin coma tras el verbo ” <i>Te recitaba Bécquer</i> ”(con acento)	sin coma tras el verbo ” <i>Te recitaba Bécquer</i> ”(con acento)	sin coma tras el verbo ” <i>Te recitaba Bécquer</i> ”(con acento)
v. 6	coma final	punto y coma final	punto y coma final	coma final	coma final
v. 11	hierba	yerba	yerba	hierba	hierba

RIMA 9	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 3	hierba	yerba	yerba	hierba	hierba
v. 9	“ <i>Y entonces al poniente</i> ”	“ <i>Y entonces a poniente</i> ”	“ <i>Y entonces al poniente</i> ”	“ <i>Y entonces al poniente</i> ”	“ <i>Y entonces al poniente</i> ”

RIMA 10	Renacimiento (1924)	G ^a Blanco (1963) G ^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 5	hierba	Yerba	yerba ⁹	Hierba	hierba
v. 9	“Junto a ellos los míos , también tuyos”	“Junto a ellos los míos , también tuyos”	“Junto a ellos los míos , también tuyos”	“Junto a ellos los niños , también tuyos”	“Junto a ellos los niños , también tuyos”
v. 23	“en que han dejado nuestras blancas bocas”	“en que dejado nuestras blancas bocas”	“en que dejado nuestras blancas bocas”	“en que han dejado nuestras blancas bocas”	“en que han dejado nuestras blancas bocas”

Las ediciones de Blanco y Miramón omiten el auxiliar del verbo haber, y dejan el verso sin sentido.

RIMA 11	Renacimiento (1924)	G ^a Blanco (1963) G ^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 11	recogí	recojí	recojí	Recogí	recogí
v. 22	“una señal de próxima alborada”	“ era una verde chispa de tus ojos; ”	“una señal de próxima alborada”	“una señal de próxima alborada”	“una señal de próxima alborada”
v. 23	“era una verde chispa de tus ojos;”	“ una señal de próxima alborada ”	“era una verde chispa de tus ojos;”	“era una verde chispa de tus ojos;”	“era una verde chispa de tus ojos;”
v. 25	“¡Qué cosas dicen!...Que el amor enciende”	“¡Qué cosas, dicen!...Que el amor enciende	“¡Qué cosas dicen!...Que el amor enciende	“¡Qué cosas dicen!...Que el amor enciende	“¡Qué cosas dicen!...Que el amor enciende
v. 26	“en la pobre luciérnaga esa brasa”	“en la pobre luciérnaga esa brasa,”	“en la pobre luciérnaga esa brasa,”	“en la pobre luciérnaga esa brasa”	“en la pobre luciérnaga esa brasa”

⁹ La editora pone una nota para informar de que sigue la corrección que Manuel García Blanco hace de la ortografía de la primera edición, a fin de que resulte “*más unamuniana*”. La pregunta no se hace esperar: ¿y por qué no tres rimas antes?

v. 27	“lánguida y mortecina que de noche”	“lánguida y mortecina, que de noche”	“lánguida y mortecina, que de noche”	“lánguida y mortecina que de noche”	“lánguida y mortecina que de noche”
-------	-------------------------------------	--------------------------------------	--------------------------------------	-------------------------------------	-------------------------------------

Cabe destacar la inversión de 22 y 23 en las ediciones de García Blanco que seguramente debió tratarse de un error de imprenta, ya que la rima 11-, 11A, 11-, 11A indica que la disposición correcta es la de las otras ediciones. Además de ello, es también diferente la puntuación de García Blanco entre los versos 25-28, que esta vez sí es seguida por Suárez Miramón.

RIMA 13	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 7	“aquel acordeón de aire, marino”	“aquel acordeón de aire marino”	“aquel acordeón de aire marino”	“aquel acordeón de aire, marino”	“aquel acordeón de aire, marino”

RIMA 14	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
vv. 2, 4, 10, 12, 14, 16, 18	“¡Ave, María!”	“¡Ave María!”	“¡Ave, María!”	“¡Ave, María!”	“¡Ave, María!”
v. 9	“Con tus manos de rosa, celestiales”	“Con tus manos de rosa celestiales”	“Con tus manos de rosa, celestiales”	“Con tus manos de rosa, celestiales”	“Con tus manos de rosa, celestiales”

RIMA 17	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 21	“más cerca de mí”	“más cercana de mí”	“más cercana de mí”	“más cerca de mí”	“más cercana de mí”

Suárez Miramón advierte en una nota de que sigue la corrección realizada por G^a Blanco para conseguir que el último verso del poema sea un heptasílabo como el resto de versos impares de la composición. Corrección que, como vemos, no sigue Senabre pero sí R. Pérez. Curiosamente en la nota que el autor dedica a esta rima habla del hipotético original en el que “*la palabra “cercana” aparece escrita encima de la de “lejana” que está tachada*”.

RIMA 19	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 9	“Sí, sí, sí, sí...”	“Sí, sí, sí”...	“Sí, sí, sí”...	” Sí, sí, sí, sí...”	“Sí, sí, sí, sí...”

En esta ocasión G^a Blanco omite un *sí* que convierte el verso 9 en decasílabo. “Curiosamente”, Suárez Miramón comete el mismo error de imprenta.

RIMA 20	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 4	“que me nublaban la frente ”	“que me nublaban la mente ”	“que me nublaban la mente ”	“que me nublaban la mente ”	“que me nublaban la mente ”
v. 5	“Hoy cuando la frente inclino”	“Hoy, cuando la frente inclino”	“Hoy, cuando la frente inclino”	“Hoy cuando la frente inclino”	“Hoy cuando la frente inclino”
v. 15	“cuando el deseo acabado ”	“cuando, el deseo acabado ”	“cuando, el deseo acabado ”	“cuando el deseo acabado ”	“cuando el deseo acabado ”

G^a Blanco avisa de la corrección que introduce en el verso cuatro, evita así repetir el mismo sustantivo de verso 2 “*me persignaste en la frente*”. Todas la demás ediciones siguen esta variación aunque sólo Suárez M. advierte de ello en una nota. El resto de variaciones son de puntuación.

RIMA 21	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 9	“quiero vivir; no consigo”	“quiero vivir; no consigo	“quiero vivir; no consigo	“quiero vivir; no consigo	“quiero vivir, no consigo

La variación es mínima en el verso 9 por la puntuación. Suárez Miramón dispone tipográficamente la rima en dos partes y hace una separación entre los versos 16 y 17.

RIMA 23	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 9	“te asiste cual cautivo a su grillete”	“te asiste cual cautivo a tu grillete”	“te asiste cual cautivo a tu grillete”	“te asiste cual cautivo a su grillete”	“te asiste cual cautivo a su grillete”
v. 14	“con tu tono más triste”	“con tu tono más triste,”	“con tu tono más triste”	“con tu tono más triste”	“con un tono más triste”
v. 43	“ ”¡ A Dios! –le dije entonces-; tú : “A Él ” ”	“ ”¡ Adiós! –le dije entonces-; tú : “A Él ” ”	“ ”¡ Adiós! –le dije entonces-; tú : “A Él ” ”	“ ”¡ A Dios! –le dije entonces-; tú : “A Él ” ”	“ ”¡ A Dios! –le dije entonces-; tú : “A Él ” ”

RIMA 24	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 14	“en angosta vereda”	“en angosta vereda”	“en angosta vereda”	“en angosta vereda”	“en agosta vereda”

RIMA 26	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 4	“una hoja ya última”	“una hoja, ya última”	“una hoja, ya última”	“una hoja ya última”	“una hoja ya última”
v. 18	“siempre flores que nunca dan fruta,”	“siempre flores que nunca dan fruta;”	“siempre flores que nunca dan fruta;”	“siempre flores que nunca dan fruta,”	“siempre flores que nunca dan fruta,”

RIMA 27	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 3	“Ella y él enlazados por guirnalda de rosas”	“Ella y él enlazados por guirnaldas de rosas”	“Ella y él enlazados por guirnaldas de rosas”	“Ella y él enlazados por guirnalda de rosas”	“Ella y él enlazados por guirnalda de rosas”
v. 18	“ojo de ruina , rebojo de la gloria”	“ojo de ruina , rebojo de la gloria”	“ojo de ruina , rebojo de la gloria”	“ojo de ruina , rebojo de la gloria”	“ojo de ruina , rebojo de la gloria”

Las ediciones de G^a Blanco marcan la sinéresis en la palabra ruina, necesaria para obtener el alejandrino.

RIMA 29	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v.4	“el siete no sé cantar...”	“el siete no [lo] sé cantar...”	“el siete no [lo] sé cantar...”	“el siete no sé cantar...”	“el siete no sé cantar...”
v. 10	“a qué aprender a contar?”	“a qué aprender a contar?”	“¿a qué aprender a contar?”	“¿a qué aprender a contar?”	“¿a qué aprender a contar?”
v. 17	“Y por qué es eso de infinitivo”	“Y por qué eso de infinitivo”	“¿Y por qué eso de infinitivo”	“Y, ¿por qué es eso de infinitivo	“Y, ¿por qué es eso de infinitivo”
v. 18	“Y participio y...qué más?”	“Y participio y...qué más?”	“Y participio y...qué más?”	“Y participio y...¿qué más?”	“Y participio y...¿qué más?”

García Blanco añade una sílaba en el verso 2 para equiparar el verso con el resto de eneasílabos impares esta vez marcándolo tipográficamente entre corchetes no en una nota como anteriormente. Suárez Miramón lo hace igualmente. En el diecisiete omite una sílaba que no tiene repercusión en el cómputo silábico, también seguido por la editora. El resto de variaciones tienen que ver con la manera de presentar las oraciones interrogativas.

RIMA 32	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 2	“Todo lo que la quise”	“Todo lo que la quise”	“Todo lo que la quise”	“Todo lo que la quise”	“Todo lo que () quise”

RIMA 33	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 5	“Te quiero mucho dice mucho...mucho”	“Te quiero mucho, dice, mucho...mucho”	“Te quiero mucho, dice, mucho...mucho”	“Te quiero mucho dice, mucho...mucho”	“Te quiero mucho, dice, mucho...mucho”
v. 15	“”¡Uy , qué triste! Pues no quiero morirme...”	“”¡Uy , qué triste! Pues no quiero morirme...”/ “Huy, qué triste! Pues no quiero morirme...”	“”¡Uy , qué triste! Pues no quiero morirme...”	“”¡Uy , qué triste! Pues no quiero morirme...”	“”¡Uy , qué triste! Pues no quiero morirme...”

RIMA 34	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 9	“Pensar no, Rafael, ver con las manos”	“Pensar, no, Rafael: ver con las manos,”	“Pensar, no, Rafael; ver con las manos”	“Pensar no, Rafael, ver con las manos,”	“Pensar no, Rafael, ver con las manos”
v. 10	“que como dices tú tienen diez ojos:”	“que, como dices tú, tienen diez ojos;”	“que, como dices tú, tienen diez ojos;”	“que como dices tú tienen diez ojos;”	“que como dices tú tienen diez ojos,”
v. 18	“me quedo en ti y así como dormida,”	“me quedo en ti, y así, como dormida;”	“me quedo en ti, y así como dormida;”	“me quedo en ti y así como dormida,”	“me quedo en ti y así como dormida,”
v. 25	“Callaste, y yo pensaba ¿cómo no?”	“Callaste, y yo pensaba, ¿cómo no?”	“Callaste, y yo pensaba, ¿cómo no?”	“Callaste, y yo pensaba ¿cómo no?”	“Callaste, y yo pensaba ¿cómo no?”
v. 26	“El querer era en mí	“El querer era en mí	“El querer era en mí	“El querer era en mí	“El querer era en mí

	pensar...en ti”	pensar..., en ti”	pensar..., en ti”	pensar...,en ti”	pensar...,en ti”
v. 27	“pensar era querer... igual... y así”	“pensar era querer... igual..., y así”	“pensar era querer... igual... y así”	“pensar era querer..., igual..., y así”	“pensar era querer..., igual..., y así”
v. 28	“en pensar y querer se nos pasó...”	“en pensar y querer se nos pasó.”	“en pensar y querer se nos pasó.”	“en pensar y querer se nos pasó...”	“en pensar y querer se nos pasó...”

Variaciones apenas apreciables de puntuación pero que establecen la relación directa entre la edición de García Blanco y la de Miramón.

RIMA 36	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v.43	“No satisfecha tú de amor? Qué quieres?”	“No satisfecha tú de amor? ¿Qué quieres?”	“No satisfecha tú de amor? ¿Qué quieres?”	“No satisfecha tú de amor? ¿Qué quieres?”	“No satisfecha tú de amor? ¿Qué quieres?”
v. 44	“Lo sé yo acaso? Porque todo es poco”	“¿Lo sé yo acaso? Porque todo es poco”/ “¿Lo sé yo acaso? Porque todo es poco”	“¿Lo sé yo acaso? Porque todo es poco”	“¿Lo sé yo acaso? Porque todo es poco”	“¿Lo sé yo acaso? Porque todo es poco”

El verso 59 “*la yerba que te viste de corona*” todas las ediciones mantienen la grafía –y- en la palabra “yerba”

RIMA 37	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v.18	“que ya no va a donde voy,”	“que ya no va a donde voy,”	“que ya no va a donde voy,”	“que ya no va a donde voy,”	“que ya no va a donde voy,”
v. 19	“Tú del amor en el potro”	“Tú del amor en el potro,”	“Tú del amor en el potro,”	“Tú del amor en el potro”	“Tú del amor en el potro”

RIMA 38	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
----------------	----------------------------	--	-------------------------	-----------------------	------------------------

v.5	“En mi alma, Teresa, tu nombre es la vida...”	“En mi alma, Teresa, tu nombre es la vida...”	“En mi alma, Teresa, tu nombre es la vida...”	“En mi alma, Teresa, tu nombre es la vida...”	“En mi alma, Teresa, tu nombre es la vida...”
v. 6	“lo digo en rosario...”	“lo digo en rosario...”	“lo digo en rosario...”	“lo digo en rosario...”	“lo digo en rosario...”
v. 7	“guardo en él, mi Teresa, lo que se me olvida”	“guardo en él, mi Teresa, lo que se me olvida...”	“guardo en él, mi Teresa, lo que se me olvida...”	“guardo en él, mi Teresa, lo que se me olvida...”	“guardo en él, mi Teresa, lo que se me olvida”
v. 18	“me suena de nuevo...”	“me suena de nuevo...”	“me suena de nuevo...”	“me suena de nuevo...”	“me suena de nuevo...”
v. 21	“Teresa, Teresa, Teresa, si me escuchas”	“Teresa, Teresa, Teresa, si me escuchas,”	“Teresa, Teresa, Teresa, si me escuchas,”	“Teresa, Teresa, Teresa, si me escuchas”	“Teresa, Teresa, Teresa, si me escuchas”
v. 22	“como creo, dime,”	“como creo, dime:”	“como creo, dime:”	“como creo, dime,”	“como creo, dime,”
v. 23	“el pobre corazón de estas oscuras luchas”	“el pobre corazón de estas oscuras luchas,”	“el pobre corazón de estas oscuras luchas,”	“el pobre corazón de estas oscuras luchas”	“el pobre corazón de estas oscuras luchas””

Las diferencias son exclusivamente de puntuación.

RIMA 39	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v.3	“que encierran y encerrándolo en mis versos”	“que encierran, y encerrándolo en mis versos”	“que encierran, y encerrándolo en mis versos”	“que encierran y encerrándolo en mis versos”	“que encierran y encerrándolo en mis versos”
v. 9	“Pero el sentido es uno: mi Teresa”	“Pero el sentido es uno, mi Teresa”	“Pero el sentido es uno, mi Teresa”	“Pero el sentido es uno: mi Teresa”	“Pero el sentido es uno: mi Teresa”

RIMA 40	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
----------------	----------------------------	--	-------------------------	-----------------------	------------------------

v. 2	“en la lejana sierra,”	“en la lejana sierra,”	“en la lejana sierra,”	“en la lejana sierra;”	“en la lejana sierra;”
v. 13	“Y el sol que hizo tus ojos, muerte mía”	“Y el sol que hizo tus ojos, muerte mía”/ “Y el sol que hizo tus ojos, muerta mía”/	“Y el sol que hizo tus ojos, muerta mía	“Y el sol que hizo tus ojos, muerte mía	“Y el sol que hizo tus ojos, muerte mía
v. 18	“como pálida niebla,”	“como pálida niebla,”	“como pálida niebla,”	“como pálida niebla,”	“como pálida, niebla,”

RIMA 41: la única variación es la disposición de los versos que en G^a Blanco y Suárez M. se presentan como estrofas de cuatro versos y en el resto como una tirada. Por el tono narrativo del poema parece en esta ocasión más conveniente esta disposición sucesiva de los versos.

RIMA 42	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 2	“vez que salimos al campo,”	“vez que salimos al campo,”	“vez que salimos al campo,”	“vez que salimos al campo”	“vez que salimos al campo”

RIMA 43	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 3	“las aladas semillas de los chopos”	“las aladas semillas de los chopos;”	“las aladas semillas de los chopos;”	“las aladas semillas de los chopos;”	“las aladas semillas de los chopos;”
v. 9	“Y yo soñaba en la serena cumbre””	“Y yo soñaba en la serena cumbre”/ “Y yo...divina cumpre ”	“Y yo soñaba en la serena cumbre””	“Y yo soñaba en la serena cumbre””	“Y yo soñaba en la serena cumbre””
v. 13	“sobre tu yerba llevan hoy las brisas”	“sobre tu yerba llevan hoy las brisas”	“sobre tu yerba llevan hoy las brisas”	“sobre tu yerba llevan hoy las brisas”	“sobre su yerba llevan hoy las brisas”
v. 15	“esparce Primavera granazones,”	“esparce Primavera granazones:”	“esparce Primavera granazones:”	“esparce Primavera granazones,”	“esparce Primavera granazones,”

RIMA 44	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 2	“poniente, todo hecho sangrientas flores”	“poniente, todo hecho sangrientas flores”	“poniente, todo hecho sangrientas flores”	“poniente todo hecho sangrientas flores”	“poniente todo hecho sangrientas flores”
v. 5	“La de la siete espadas?” “Sí, la misma,”	“La de la siete espadas?” “Sí, la misma,”/ “¿La de la siete espadas?” “Sí, la misma,”	“¿La de la siete espadas?” “Sí, la misma,”	“¿La de la siete espadas?” “Sí, la misma,”	“¿La de la siete espadas?” “Sí, la misma,”
v. 15	“Pues qué confiesas?” “Qué sé yo...pamplinas...”	“Pues qué confiesas?” “Qué sé yo...pamplinas...”/“Pues ¿qué confiesas?” “Qué sé yo...pamplinas...”	“Pues ¿qué confiesas?” “Qué sé yo...pamplinas...”	“Pues ¿qué confiesas?” “Qué sé yo...pamplinas...”	“Pues ¿qué confiesas?” “Qué sé yo...pamplinas...”
v. 17	“Pero no tienes libro de conciencia...?”	“Pero no tienes libro de conciencia...?”/“Pero ¿no tienes libro de conciencia...?”	“Pero ¿no tienes libro de conciencia...?”	“¿Pero no tienes libro de conciencia...?”	“¿Pero no tienes libro de conciencia...?”
v. 18	“Qué, conciencia de libro? Mira, niño,”	“Qué, conciencia de libro? Mira, niño,”/ Qué, ¿ conciencia de libro? Mira, niño	“Qué, ¿ conciencia de libro? Mira, niño,”	“¿Qué, conciencia de libro? Mira, niño,”	“¿Qué, cociencia de libro? Mira, niño,”
v. 27	“Y si queriendo así, a Dios le ofendes”	“¿Y si queriendo así, a Dios le ofendes”	“¿Y si queriendo así, a Dios le ofendes”	“¿Y si queriendo así, a Dios le ofendes”	“¿Y si queriendo así, a Dios le ofendes”
v. 32	“porque vas a quedarte tan solito...!”	“porque vas a quedarte tan solito...!”	“porque vas a quedarte tan solito...!”	“¿porque vas a quedarte tan solito...!”	“¿porque vas a quedarte tan solito...!”

Las diferencias entre ediciones se limitan a la forma de puntuar sobre todo las interrogaciones y exclamaciones, también en las ediciones de Blanco. De estas leves variantes surgen algunos resultados curiosos como los del verso 18, que además contiene una errata inexplicable de la edición valenciana.

RIMA 45	Renacimiento (1924)	G ^a Blanco (1963) G ^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 1	“Hay ojos que miran - hay ojos que sueñan,”	“Hay ojos que miran, - hay ojos que sueñan,”	“Hay ojos que miran, - hay ojos que sueñan,”	“Hay ojos que miran - hay ojos que sueñan,”	“Hay ojos que miran - hay ojos que sueñan,”
v. 2	“Hay ojos que llaman - hay ojos que esperan,”	“Hay ojos que llaman , - hay ojos que esperan,”	“Hay ojos que aman , - hay ojos que esperan,”	“Hay ojos que llaman - hay ojos que esperan,”	“Hay ojos que llaman - hay ojos que esperan,”
v. 4	“Hay ojos que lloran - con llanto de pena”	“Hay ojos que lloran - con llanto de pena,”	“Hay ojos que lloran - con llanto de pena,”	“Hay ojos que lloran - con llanto de pena”	“Hay ojos que lloran - con llanto de pena”
v. 6	“Mas tus ojos verdes - mi eterna Teresa,”	“Mas tus ojos verdes, - mi eterna Teresa,”	“Mas tus ojos verdes, - mi eterna Teresa,”	“Mas tus ojos verdes - mi eterna Teresa,”	“Mas tus ojos verdes - mi eterna Teresa,”
v. 12	“desde tierra adentro - desde tierra afuera.”	“desde tierra adentro, - desde tierra afuera.”	“desde tierra adentro, - desde tierra afuera.”	“desde tierra adentro - desde tierra afuera.”	“desde tierra adentro - desde tierra afuera.”
v. 13	“En tus ojos nazco, - tus ojos me crean,”	“En tus ojos nazco - tus ojos me crean,”	“En tus ojos nazco - tus ojos me crean,”	“En tus ojos nazco, - tus ojos me crean,”	“En tus ojos nazco, - tus ojos me crean,”
v. 14	“vivo yo en tus ojos, - el sol de mi esfera,”	“vivo yo en tus ojos - el sol de mi esfera,”	“vivo yo en tus ojos - el sol de mi esfera,”	“vivo yo en tus ojos, - el sol de mi esfera,”	“vivo yo en tus ojos, - el sol de mi esfera,”

A parte de la variante del verso 2, las únicas diferencias son de puntuación. Coinciden como en la mayoría de las ocasiones la edición de G^a Blanco y Suárez M., y las otras tres entre sí.

RIMA 46	Renacimiento (1924)	G ^a Blanco (1963) G ^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 7	“como el agua de rueda de forja”	“como el agua de rueda que forja”	“como el agua de rueda de forja”	“como el agua de rueda de forja”	“como el agua de rueda de forja”

v. 14	“eres tú que su muerte tañendo”	“eres tú, que su muerte tañendo”	“eres tú, que su muerte tañendo”	“eres tú que su muerte tañendo	“eres tú que su muerte tañendo”
v. 15	“con tus toques su tierra bendita”	“con tus toques, su tierra bendita”	“con tus toques, su tierra bendita”	“con tus toques su tierra bendita”	“con tus toques su tierra bendita”

RIMA 47	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 17	“Curarme? Sí, me curaré sin duda,””	“Curarme? Sí, me curaré, sin duda,”/ “¿Curarme? Sí, me curaré, sin duda,”	“¿Curarme? Sí, me curaré, sin duda,””	“¿Curarme? Sí, me curaré sin duda,””	“¿Curarme? Sí, me curaré sin duda,””
v. 26	“Helioterapia” “¿Qué bonito nombre;”	“Helioterapia” “¿Qué bonito nombre!,”	“Helioterapia” “¿Qué bonito nombre!,”	“Helioterapia” “¿Qué bonito nombre!”	“Helioterapia” “¿Qué bonito nombre;”

La diferencia fundamental de impresión de esta poesía es el entrecomillado. Las ediciones de Blanco y Suárez colocan comillas al inicio de cada verso hasta el 31. La primera edición, con la que coinciden Senabre y Pérez, sin embargo, utiliza este signo de puntuación sólo al inicio del v.1, 15, 17 y 26.

También varía la colocación de las comillas finales en Renacimiento tras los v.8, 14, 16,25 y 32; Blanco tras los v.4, 14, 16, 25 y 32; Suárez 4, 14, 16 y 32. Senabre y Pérez 14, 16, 25, 32, parece ser la puntuación más acorde con el intercambio de interlocutores.

García Blanco (y Suárez M), seguramente para que remarcar que la primera parte del verso está en boca de Rafael y la segunda en boca de Teresa no colocan el verso 26 en la misma línea.

RIMA 48	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 1	“Tú no puedes morir aunque me muera”	“Tú no puedes morir aunque me muera;”	“Tú no puedes morir aunque me muera;”	“Tú no puedes morir aunque me muera”	“Tú no puedes morir aunque me muera;”
v. 2	“tú eres, Teresa, mi parte inmortal,”	“tú eres, Teresa, mi parte inmortal;”	“tú eres, Teresa, mi parte inmortal;”	“tú eres, Teresa, mi parte inmortal,”	“tú eres, Teresa, mi parte inmortal,”

v. 5	“Y esa fui yo? –dirás- pues no sabía”	“¡Y ésa fui yo? – dirás-, pues no sabía”/ “¿Y ésa fui yo? –dirás-, pues no sabía”	“¿Y ésa fui yo? –dirás-, pues no sabía”	“¿Y esa fui yo? – dirás- pues no sabía”	“¿Y esa fui yo? –dirás-, pues no sabía”
v. 11	“sin saber qué buscabas, te buscabas”	“sin saber qué buscabas, te buscabas,”	“sin saber qué buscabas, te buscabas,”	“sin saber qué buscabas, te buscabas”	“sin saber qué buscabas, te buscabas”
v. 13	“ Aprendistes a leer en las pupilas”	“ Aprendiste a leer en las pupilas”	“ Aprendiste a leer en las pupilas”	“ Aprendistes a leer en las pupilas”	“ Aprendistes a leer en las pupilas”

Aparte de leves diferencias de puntuación lo más destacable es la corrección de las ediciones de Blanco y Suárez del verbo en el v.13, que es el que da sentido a una larga nota del autor.

RIMA 49	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 16	“Si te pierdo, me pierdo.”	“Si te pierdo me pierdo.”	“Si te pierdo me pierdo.”	“Si te pierdo, me pierdo”	“Si te pierdo, me pierdo”

RIMA 50	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 15	“me miró y recorrió todos mis huesos”	“me miró y recorrió todos mis huesos,”	“me miró y recorrió todos mis huesos,”	“me miró y recorrió todos mis huesos”	“me miró y recorrió todos mis huesos”
v. 21	“Perdóname! Mas...no! pues te aseguro”	“¡Perdóname! Mas... ¡no!, pues te aseguro”	“¡Perdóname! Mas... ¡no!, pues te aseguro”	“¡Perdóname! Mas..., ¡no!, pues te aseguro”	“Perdóname! Mas..., ¡no!, pues te aseguro”

Escasas variaciones de puntuación a las que cabe añadir que en la edición príncipe la palabra cómo del v.7 todavía no va acentuada.

RIMA 51	Renacimiento (1924)	G ^a Blanco (1963) G ^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 3	“de nuevo están aquí...”	“de nuevo están aquí...”	“de nuevo están aquí...”	“de nuevo están aquí...;”	“de nuevo están aquí...;”
v. 6	“te está mirando a ti”	“te está mirando a ti”	“(-) está mirando a ti”	“te está mirando a ti”	“te está mirando a ti”
v. 8	“Oscuras? Las confundes con vencejos,”	“Oscuras? Las confundes con vencejos,”/ ¿Oscuras? Las confundes con vencejos,”	“¿Oscuras? Las confundes con vencejos,”	“¿Oscuras? Las confundes con vencejos,”	“¿Oscuras? Las confundes con vencejos,”
v. 35	“no me hagas caso...es caso de locura...”	“no me hagas caso...es caso de locura...”	“no me hagas caso...es caso de locura...”	“no me hagas caso..., es caso de locura...”	“no me hagas caso..., es caso de locura...”
v. 38	“Para cuando las olvidemos ¿sabes?...”	“Para cuando las olvidemos ¿sabes?...”/ “Para cuando las olvidemos, ¿sabes?...”	“Para cuando las olvidemos, ¿sabes?...”	“Para cuando las olvidemos, ¿sabes?...”	“Para cuando las olvidemos, ¿sabes?...”
v. 44	“nunca vuelve ... no vuelve la saeta:”	“nunca vuelve ... no vuelve la saeta;”	“nunca vuelve ... no vuelve la saeta;”	“nunca vuelve ... no vuelve la saeta:”	“nunca vuelve ... no vuelve la saeta:”
v. 45	“se aja pronto la flor...”	“se aja pronto la flor...”	“se aja pronto la flor...”	“se aja pronto la flor...,”	“se aja pronto la flor...,”
v. 46	“mira aquélla que quieta está en el nido...”	“mira aquélla qué quieta está en el nido...”	“mira aquélla qué quieta está en el nido...”	“¡mira aquélla que quieta está en el nido...,”	“mira aquélla que quieta está en el nido...,”
v. 47	“mejor que no volar estarse quieta ...”	“mejor que no volar estarse quieta ...”	“mejor que no volar estarse quieta ...”	“mejor que no volar estarse quieta ...,”	“mejor que no volar estarse quieta ...,”
v. 76	“¿No te parece como un pobre crío”	“¿No te parece como un pobre crío”	“¿No te parece como un pobre crío”	“No te parece como un pobre crío”	“¿No te parece como un pobre crío”

v. 98	“Morir... dormir... dormir... soñar acaso;”	“Morir... dormir... dormir... soñar acaso;”	“Morir... dormir... dormir... soñar acaso;”	“Morir... , dormir... , dormir... , soñar acaso;”	“Morir... , dormir... , dormir... , soñar acaso;”
v. 102	“despertar... y no aquí...”	“despertar... y no aquí...”	“despertar... y no aquí...”	“despertar..., y no aquí...”	“despertar... y no aquí...”
v. 107	“las cosas y cuando es puro el cariño”	“las cosas, y cuando es puro el cariño”	“las cosas, y cuando es puro el cariño”	“las cosas y cuando es puro el cariño”	“las cosas y cuando es puro el cariño”
v. 123	“esperar lo mejor...”	“esperar lo mejor...”	“esperar lo mejor...”	“esperar lo mejor...,”	“esperar lo mejor...,”
v. 128	“y en todo caso, como no te quiera...”	“y en todo caso, como no te quiera...”	“y en todo caso como no te quiera...”	“y en todo caso, como no te quiera...,”	“y en todo caso, como no te quiera...,”
v. 129	“mi amor vive de sí...”	“mi amor vive de sí...”	“mi amor vive de sí...”	“mi amor vive de sí...,”	“mi amor vive de sí...,”
v. 131	“lo llevaré conmigo cuando muera...”	“lo llevaré conmigo cuando muera...”	“lo llevaré conmigo cuando muera...”	“lo llevaré conmigo cuando muera...,”	“lo llevaré conmigo cuando muera...,”
v. 135	“sobre la mar se van...”	“sobre la mar se van...”	“sobre la mar se van...”	“sobre la mar se van...,”	“sobre la mar se van...,”

RIMA 52	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 33	“de los otros , al rodar”	“de los astros , al rodar”	“de los astros , al rodar”	“de los otros , al rodar”	“de los otros , al rodar”

La edición de Suárez Miramón informa en su nota 20 de que sigue la corrección de G^a Blanco, de la que éste, por cierto no da noticias. Blanco sustituye la palabra otros por astros intentando subsanar lo que Miramón califica de “*evidente error*”.

RIMA 53	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 10	“sorber; con él mi	“sorber, con él mi	“sorber, con él mi	“sorber; con él mi	“sorber; con él mi

	anhelo,”	anhelo,”	anhelo,”	anhelo,”	anhelo,”
--	----------	----------	----------	----------	----------

RIMA 54	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 6	“era crisol que apuraba ”	“era crisol que apuraba ”	“era crisol que aparaba ”	“era crisol que apuraba ”	“era crisol que apuraba ”
v. 9	“y en su fiebre hacía esclava”	“y en (-) fiebre hacía esclava”	“y en (-) fiebre hacía esclava”	“y en su fiebre hacía esclava”	“y en su fiebre hacía esclava”
v. 28	“y que la muerte resiste,”	“y que la muerte resiste;”	“y que la muerte resiste;”	“y que la muerte resiste,”	“y que la muerte resiste,”
v. 29	“mas su jugo ¡cosa triste!”	“mas su jugo ¡cosa triste!”	“mas su jugo ¡cosa triste!”	“mas su jugo ¡cosa triste!,”	“mas su jugo ¡cosa triste!,”

A parte de los leves cambios de puntuación entre ediciones, cabe destacar que G^a Blanco suprime una sílaba en el verso 9 que lo convierte si aplicamos todas las sinalefas posibles en heptasílabo al verso. Suárez Miramón, que tiene un posible error tipográfico en el v.6, como casi siempre sigue la edición Blanco. Tan sólo ellos dos disponen el texto en quintillas.

RIMA 55	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 3	“–y una furtiva lágrima en la saya”	“y una furtiva lágrima en la saya”	“y una furtiva lágrima en la saya”	“–y una furtiva lágrima en la saya”	“–y una furtiva lágrima en la saya”
v. 11	“yo sé que nunca hay prisa allá en el cielo...”	“yo sé que nunca hay prisa allá en el cielo...”	“yo sé que nunca hay prisa allá en el cielo...”	“yo sé que nunca hay prisa allá en el cielo...,”	“yo sé que nunca hay prisa allá en el cielo...,”
v. 19	“comprendo, sí, la vida esta es muy corta”	“comprendo, sí, la vida ésta es muy corta”/ “comprendo, sí, la vida esta es muy	“comprendo, sí, la vida esta es muy corta”	“comprendo, sí, la vida ésta es muy corta”	“comprendo, sí, la vida ésta es muy corta”

		corta”			
v. 32	“calla, lo sé...”	“calla, lo sé...”	“calla, lo sé...”	“Calla, lo sé...”	“Calla, lo sé...”
v. 40	“¡cómo se va!...”	“¡cómo se va!...» “	“¡cómo se va!...»”	“¡cómo se va!»”	“¡cómo se va!»”
v. 41	“No, no se va, sino que queda y pesa»”	“«No, no se va, sino que queda y pesa”	“«No, no se va, sino que queda y pesa”	“No, no se va, sino que queda y pesa”	“«No, no se va, sino que queda y pesa”
v. 44	“¡mi único amor!”	“¡mi único amor!»”	“¡mi único amor!»”	“¡mi único amor!”	“¡mi único amor!»”

La única diferencia es el baile de guiones que marcan la alternancia poética de las voces en los últimos versos. La primera edición no marca el final de la intervención de Teresa ni la reflexión final de Rafael, cosa que sí hacen G^a Blanco y Miramón. Senabre marca el final del parlamento de la dama pero no la reflexión final ya que se produce en otro tiempo y espacio, esta vez no le sigue Pérez

RIMA 56	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 33	“la tierra sobre el cielo una barquilla,”	“la tierra sobre el cielo una barquilla”/ “la tierra sobre el cielo una barquilla,”	“la tierra sobre el cielo una barquilla”	“la tierra sobre el cielo una barquilla,”	“la tierra sobre el cielo una barquilla,”

Apenas hay variaciones en la rima 56, tan sólo que todas las ediciones disponen en estrofas de cuatro versos el poema menos la primera que no deja espacio tipográfico entre estrofas.

RIMA 57	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 28	“en el principio antes de que nada fuera”	“en el principio antes de que nada fuera,”	“en el principio antes de que nada fuera,”	“en el principio antes de que nada fuera”	“en el principio antes de que nada fuera”
v. 39	“perdida entre infinitas nuestra estrella,”	perdida, entre infinitas, nuestra estrella,”	“perdida, entre infinitas, nuestra estrella,”	“perdida entre infinitas nuestra estrella,”	“perdida entre infinitas nuestra estrella,”

RIMA 58	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 2	“tenía ella dos años y tú tres...”	“tenía ella dos años y tú tres...”	“tenía ella dos años y tú tres...”	“tenía ella dos años y tú tres...”	“tenía ella dos años y tú tres...”
v. 3	“os hicimos trocar ¡usos benditos!”	“os hicimos trocar, ¡usos benditos!”	“os hicimos trocar ¡usos benditos!”	“os hicimos trocar, ¡usos benditos!”	“os hicimos trocar, ¡usos benditos!”
v. 4	“cuatro besos de ruido y hoy... ya ves!”	“cuatro besos de ruido, y hoy... ¡ya ves!”	“cuatro besos de ruido, y hoy... ¡ya ves!”	“cuatro besos de ruido y hoy... ¡ya ves!”	“cuatro besos de ruido y hoy... ¡ya ves!”
v. 5	“Sí, madre, veo lo que son los besos”	“Sí, madre; veo lo que son los besos”	“Sí, madre; veo lo que son los besos”	“Sí, madre, veo lo que son los besos”	“Sí, madre, veo lo que son los besos”
v. 22	“todo un mundo... sus hijos vivirán...”	“todo un mundo...; sus hijos vivirán...”	“todo un mundo...; sus hijos vivirán...”	“todo un mundo..., sus hijos vivirán...”	“todo un mundo..., sus hijos vivirán...”
v. 24	“por mí fuiste Eva, fui por ti yo Adán.”	“por mí fuiste Eva; fui por ti yo Adán.”	“por mí fuiste Eva; fui por ti yo Adán.”	“por mí fuiste Eva, fui por ti yo Adán.”	“por mí fuiste Eva, fui por ti yo Adán.”

Además de mínimos cambios de puntuación, los cuatro primeros versos en la primera edición de G^a Blanco comienzan por comillas, en vez de utilizarlas sólo al principio y al final de la reproducción del diálogo directo. El pretérito perfecto simple del verbo dar (“di”) aparece acentuado en la primera edición de 1924.

RIMA 59	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 7	”cruel a Primavera el verde manto,”	”crüel a Primavera el verde manto,”	”crüel a Primavera el verde manto,”	”cruel a Primavera el verde manto,”	”crüel a Primavera el verde manto,”
v. 9	“hueva de nuevas vidas y de canto,”	“hueva de nuevas vidas y de canto,”	“hueva de nuevas vidas y de canto,”	“hueva de nuevas vidas y de canto,”	“hueva de nuevas ideas y de canto,”
v. 16	” “Todo está dicho” – canta el el	” “Todo está dicho” – canta el moribundo–”	” “Todo está dicho” – canta el moribundo–”	” “Todo está dicho” – canta el moribundo,”	” “Todo está dicho” – canta el moribundo –,”

	moribundo,”				
v. 16	”un mar tan sólo son todos los mares”	”¡un mar tan sólo son todos los mares”	”¡un mar tan sólo son todos los mares”	”un mar tan sólo son todos los mares”	”un mar tan sólo son todos los mares”
v. 20	“pasado y porvenir!”	“pasado y porvenir!”	“pasado y porvenir!”	“¡pasado y porvenir!”	“¡pasado y porvenir!”

Algunas ediciones marcan la diéresis (cómputo de dos sílabas de vocales que forman sólo una) para componer el diptongo que se ha de producir en el verso 7 con el fin de obtener las once sílabas. Hay un error tipográfico en la edición de Renacimiento, que repite un artículo. Incomprensible el cambio de la palabra “ideas” por “vidas” de la edición de Pérez, entre otras cosas porque con este cambio varía el cómputo silábico.

RIMA 60	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 31	“No al Dios que pasa, sino al Dios de queda”	“No al Dios que pasa, sino al Dios de queda”/ “No al Dios que pasa, sino al Dios que queda”	“No al Dios que pasa, sino al Dios que queda”	“No al Dios que pasa, sino al Dios que queda”	“No al Dios que pasa, sino al Dios que queda”
v. 35	“bajaré junto a ti indefenso, inerme...”	“bajaré junto a ti indefenso, inerme...”	“bajaré junto a ti indefenso, inerme...”	“bajaré junto a ti indefenso, inerme...;”	“bajaré junto a ti indefenso, inerme...;”

En este poema Suárez Miramón en una nota informa de que corrige la primera edición aunque, como se ve G^a Blanco ya corrige este error en su edición de Escelicer. Las ediciones posteriores ni siquiera mencionan esta variación.

RIMA 61	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 19	“Inmoble y encumbrado se está el macho;”	“Inmoble y encumbrado se está el macho;”	“Inmoble y encumbrado se está el macho;”	“Inmoble y encumbrado se está el macho;”	“Inmoble y encumbrado se está el macho;”
v. 27	“el tuyo desde el	“el tuyo desde el	“el tuyo desde el cielo	“el tuyo desde el	“el tuyo desde el cielo

	cielo me le enseñas ”	cielo me le enseñas ”	me le enseñas ”	cielo me lo enseñas ”	me le enseñas ”
--	------------------------------	------------------------------	------------------------	------------------------------	------------------------

Senabre corrige el leísmo y cambia el modo del verbo de indicativo a subjuntivo.

RIMA 62	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 5	“Sentí en las alas deshielo;”	“Sentí en las alas deshielo;”	“Sentí en las alas deshielo;”	“Sentí en la alas deshielo;”	“Sentí en las alas deshielo;”

RIMA 63	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 13	“Eran tus ojos gemelos”	“Eran tus ojos gemelos,”	“Eran tus ojos gemelos,”	“Eran tus ojos gemelos”	“Eran tus ojos gemelos”

RIMA 64	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 1	“Era hacia navidad, en el más breve”	“Era hacia navidad, en el más breve”/ “Era hacia la navidad, en el más breve”	“Era hacia navidad, en el más breve”	“Era hacia Navidad, en el más breve”	“Era hacia Navidad, en el más breve”
v. 8	“de tu pálido rostro; era el reflejo”	“de tu pálido rostro, era el reflejo”	“de tu pálido rostro; era el reflejo”	“de tu pálido rostro; era el reflejo”	“de tu pálido rostro; era el reflejo”
v. 10	“pura luz sin el fuego de la sangre”	“pura luz sin el fuego de la sangre,”	“pura luz sin el fuego de la sangre,”	“pura luz sin el fuego de la sangre”	“pura luz sin el fuego de la sangre”
v. 20	“tembloroso del corazón, muy quedo”	“tembloroso, del corazón, muy quedo”	“tembloroso, del corazón, muy quedo”	“tembloroso del corazón, muy quedo”	“tembloroso del corazón, muy quedo”

v. 23	“y yo temblé porque un dedo invisible”	“y yo temblé, porque un dedo invisible”	“y yo temblé, porque un dedo invisible”	“y yo temblé porque un dedo invisible”	“y yo temblé porque un dedo invisible”
v. 24	“ vi que al morir el sol te acariciaba”	“ vi que al morir el sol te acariciaba.”	“ vi que al morir el sol te acariciaba.”	“ vi que al morir el sol te acariciaba.”	“ vi al que morir el sol te acariciaba.”
v. 32	“plegó junto a la tierra; las entrañas”	“plegó junta a la tierra; las entrañas”/ “plegó junto a la tierra; las entrañas”	“plegó junto a la tierra; las entrañas”	“plegó junto a la tierra; las entrañas”	“plegó junto a la tierra; las entrañas”

RIMA 65	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 5	“Dormitaba por fuera, dentro recogido”	“Domitaba por fuera, dentro recogido”/ “Dormitaba por fuera, dentro recogido”	“Dormitaba por fuera, dentro recogido”	“Dormitaba por fuera, dentro recogido”	“Dormitaba por fuera, dentro recogido”
v. 11	“los cerraba y soñaba, como nadie sabe...”	“los cerraba y soñaba, como nadie sabe...”	“los cerraba y soñaba, como nadie sabe...;”	“los cerraba y soñaba, como nadie sabe...;”	“los cerraba y soñaba, como nadie sabe...;”

RIMA 66	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 3	“son sus hojas verdes entre las espinas...”	“son sus hojas verdes entre las espinas...”	“son sus hojas verdes entre las espinas...”	“son sus hojas verdes entre las espinas...”	“son sus hojas verdes entre las espinas...”
v. 4	“¡tan blancas las flores! ¡tan negras las moras!”	“¡tan blancas las flores! ¡tan negras las moras!”	“¡tan blancas las flores! ¡tan negras las moras!”	“¡tan blancas las flores!, ¡tan negras las moras!”	“¡tan blancas las flores!, ¡tan negras las moras!”

RIMA 67	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 4	“mi patria es la del mañana”	“mi patria es la de mañana”	“mi patria es la del mañana”	“mi patria es la del mañana”	“mi patria es la del mañana”
v. 21	“Sé que el fuego nos da lumbre;”	“Sé que el fuego nos da lumbre;”	“Sé que el fuego nos da lumbre;”	“Sé que el fuego nos da lumbre;”	“Sé que el fuego nos da la lumbre;”
v. 22	“Sé que la lumbre da brasa;”	“Sé que la lumbre da brasa;”	“Sé que la lumbre da brasa;”	“Sé que la lumbre da brasa;”	“Sé que la lumbre da brasa;”

RIMA 68	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 18	“la campa en lloro”	“la campa en lloro;”	“la campa en lloro.”	“la campa en lloro”	“la campa en lloro”

Al menos en el ejemplar que yo manejo de la primera edición (que obtuve merced a un préstamo interbibliotecario con la Universidad de Sevilla) hay un error de impresión importante. La página 144 reproduce esta rima sólo hasta el verso 24, la siguiente intercala de nuevo la rima 37. A continuación se vuelve a repetir la misma página 144 y, -esta vez sí- la página 145 contiene los ocho versos que faltaban para completar la rima.

RIMA 69	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 7	“blancas alitas de zarzamora ”	“blancas alitas de la zarzamora ”	“blancas alitas de la zarzamora ”	“blancas alitas de zarzamora ”	“blancas alitas de zarzamora”
v. 13	“Quemé sobre tu tierra aquellos versos”	“Quemé sobre tu tierra aquellos versos;”	“Quemé sobre tu tierra aquellos versos;”	“Quemé sobre tu tierra aquellos versos”	“Quemé sobre tu tierra aquellos versos”
v. 21	“Bien yo sé que nunca muere la colmena;”	“Bien sé que nunca muere la colmena;”	“Bien sé que nunca muere la colmena;”	“Bien yo sé que nunca muere la colmena;”	“Bien yo sé que nunca muere la colmena;”

v. 24	“el Señor siempre es fiel;”	“el Señor siempre es fiel;”	“el Señor siempre es fiel;”	“el Señor siempre es fiel;”	“el Señor siempre es fiel;”
v. 27	“y sé que el cielo en la tierra se encierra”	“y sé que el cielo en la tierra se encierra”	“y sé que el cielo en la tierra se encierra”	“¡y sé que el cielo en la tierra se encierra”	“¡y sé que el cielo en la tierra se encierra”
v. 28	“por toda eternidad!”	“por toda eternidad!”/ “por toda la eternidad”	“por toda eternidad”	“por toda eternidad!”	“por toda eternidad!”

García Blanco añade en sus ediciones una sílaba en el verso 7 y suprime otra en el 21 para cuadrar el cómputo silábico hasta obtener un endecasílabo que es el verso alterno de toda la rima. Lo extraño es que no dé, como en otras ocasiones, noticia de ello.

RIMA 70	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 9	“Y si no me engañaras, mi tesoro?”	“¿Y si o me engañaras, mi tesoro?”/ “¿Y si no me engañaras, mi tesoro?”/	“Y si no me engañaras, mi tesoro?”	“Y si no me engañaras, mi tesoro?”	“Y si no me engañaras, mi tesoro?”
v. 13	“lo que si hubiera por merced querido”	“lo que si hubiera por merced querido”	“lo que si hubiera por merced querido”	“lo que sí hubiera por merced querido”	“lo que sí hubiera por merced querido”
v. 25	“Engañañame... pero en tan dura brega”	“Engañañame... pero en tan dura brega”	“Engañañame... pero en tan dura brega”	“Engañañame... ,pero en tan dura brega”	“Engañañame..., pero en tan dura brega”
v. 29	“Desengañañame...no! no es hacedero;”	“Desengañañame...no! no es hacedero;”/ “Desengañañame...¡no! no es hacedero;”	“Desengañañame...¡no! no es hacedero;”	“Desengañañame..., ¡no!, no es hacedero;”	“Desengañañame..., ¡no!, no es hacedero;”
v. 31	“para mí un nuevo engaño más certero...”	“para mí un nuevo engaño más certero...”	“para mí un nuevo engaño más certero...”	“para mí un nuevo engaño más certero...”	“para mí un nuevo engaño más certero...”
v. 32	“déjame padecer!”	“déjame padecer!”/	“¡déjame padecer!”	“¡déjame padecer!”	“¡déjame padecer!”

		“¡déjame padecer!”			
v. 45	“Si ella no ha muerto en mí es que y en ella”	“Si ella no ha muerto en mí ¿es que y en ella”	“Si ella no ha muerto en mí ¿es que y en ella”	“Si ella no ha muerto en mí, ¿es que y en ella”	“Si ella no ha muerto en mí, ¿es que y en ella”
v. 52	“y que lleve al confín del infinito”	“y que lleve al confín del infinito”	“y que lleve al confín del infinito”	“¡y que lleve al confín del infinito”	“¡y que lleve al confín del infinito”

La edición de 1924 no coloca el primer signo en las oraciones interrogativas y exclamativas como que sí hace G^a Blanco y el resto de los editores. Por ello, además de las variantes indicadas cabe señalar que los versos 9, 10, 11, 26, 37, 38, 41, y 47 adolecen del primer signo interrogativo al comienzo de la frase en la primera edición del texto; los versos 39 y 45 tampoco reproducen este signo en mitad del verso. En cuanto a las exclamaciones, Blanco tampoco marca la primera partícula en su primera edición (en este caso ya lo que reproducido en el cuadro comparativo). La exclamación de los dos versos finales sólo viene señalada desde su inicio a partir de la edición de Senabre.

RIMA 71	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 13	”madre de mi pasión y en mi camino”	”madre de mi pasión y en mi camino”	”madre de mi pasión y en mi camino”	”madre de mi pasión y en mi camino”	”madre de mi compasión y en mi camino”
v. 21	“Tú, Señora, que a Dios hiciste niño”	“Tú, Señora, que a Dios hiciste niño,”	“Tú, Señora, que a Dios hiciste niño,”	“Tú, Señora, que a Dios hiciste niño”	“Tú, Señora, que a Dios hiciste niño”

RIMA 72	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 14	“como fuimos”	“como fuimos,”	“como fuimos,”	“como fuimos”	“como fuimos”
v. 18	“en el hoy y el ayer y el mañana”	“en el hoy y el ayer y el mañana,”	“en el hoy y el ayer y el mañana,”	“en el hoy y el ayer y el mañana”	“en el hoy y el ayer y el mañana”
v. 19	“caravana”	“caravana”	“ cavara ” ¹⁰	“caravana”	“caravana”

¹⁰ Sin duda, se trata de un error tipográfico.

v. 40	“su trágico haz!”	“su trágico haz!/su trágico haz”	“su trágico haz!”	“su trágico haz!”	“su trágico haz.”
-------	-------------------	----------------------------------	-------------------	-------------------	-------------------

RIMA 73	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 8	“-donde no llegan vientos-”	“-donde no llegan vientos-”	“-donde no llegan vientos-”	“-donde no llegan vientos-”	“-donde no llegan los vientos-”
v. 11	“era una fuente de frescor tu boca”	“era una fuente de frescor tu boca”	“era una fuente de frescor tu boca”	“era una fuente de frescor tu boca”	“era una fuente de frescor en tu boca”
v. 21	“Cuando callaste, el mundo del sonido”	“Cuando callaste el mundo del sonido”	“Cuando callaste, el mundo del sonido”	“Cuando callaste, el mundo del sonido”	“Cuando callaste, el mundo del sonido”

R. Pérez añade, sin ninguna explicación, una sílaba a los versos 8 y 11 que rompen la regularidad numérica con los demás versos.

RIMA 74	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 15	“¿quién era? Sabes tú quién era? ”	“¿quién era? ¿Sabes tú quién era? ”	“¿quién era? ¿Sabes tú quién era? ”	“¿quién era? ¿Sabes tú quién era? ”	“¿quién era? ¿Sabes tú quién era? ”
v. 12	“visiones de niñez...”	“visiones de niñez...”	“visiones de niñez...”	“visiones de niñez...”	“visiones de mi niñez...”
v. 40	“que del mar por las nubes salen los ríos”	“que del mar por las nubes salen los ríos,”	“que del mar por las nubes salen los ríos,”	“que del mar por las nubes salen los ríos”	“que del mar por las nubes salen los ríos”

RIMA 75	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 10	“Con tu ojos y en ellos a Dios vi; ”	“Con tus ojos y en ellos a Dios vi;”	“Con tus ojos y en ellos a Dios vi;”	“Con tus ojos y en ellos a Dios vi;”	“Con tus ojos y en ellos a Dios vi;”

v. 13	“fue común la mirada”	“fue común la mirada,”	“fue común la mirada,”	“fue común la mirada”	“fue común la mirada”
-------	-----------------------	------------------------	------------------------	-----------------------	-----------------------

RIMA 76	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 3	“va con la historia, gloria”	“va con la historia, gloria;”	“va con la historia, gloria;”	“va con la historia gloria”	“va con la historia gloria”

RIMA 77	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 3	“el hambre de mis ojos tal acreces”	“el hambre de mis ojos tal acreces”	“el hambre de mis ojos tal acreces”	“el hambre de mis ojos tal acreces”	“el hambre en mis ojos tal acreces”
v. 9	“ Es mi lenta mirada un beso lento,”	“ En mi lenta mirada un beso lento,”	“ En mi lenta mirada un beso lento,”	“ Es mi lenta mirada un beso lento,”	“ Es mi lenta mirada un beso lento,”
v. 11	“que te derrite y gracias a ello siento”	“que te derrite, y gracias a ello siento”	“que te derrite, y gracias a ello siento”	“que te derrite y gracias a ello siento”	“que te derrite y gracias a ello siento”

La variación que propone Pérez del verso 3 resulta inviable ya que convertiría el verso en el único decasílabo de toda la rima.

RIMA 78	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 1	“¡Dormirse en el olvido del recuerdo!”	“¡Dormirse en el olvido del recuerdo,”	“¡Dormirse en el olvido del recuerdo,”	“¡Dormirse en el olvido del recuerdo!”	“¡Dormirse en el olvido del recuerdo!”
v. 4	“y que en él desnazco perdido!”	“y que en él desnazco perdido!”	“y que en él desnazco perdido!”	“y que en él desnazco perdido!”	“y que en él desnazco perdido!”
v. 5	“Tú mi bendito porvenir pasado,”	“Tú, mi bendito porvenir pasado,”	“Tú, mi bendito porvenir pasado,”	“Tú mi bendito porvenir pasado,”	“Tú mi bendito porvenir pasado,”
v. 7	“Tú todo lo que fue	“Tú, todo lo que fue	“Tú, todo lo que fue ya	“Tú todo lo que fue	“Tú todo lo que fue ya

	ya eternizado”	ya eternizado,”	eternizado,”	ya eternizado”	eternizado”
v. 8	“mi madre, mi hija, mi mujer!”	“mi madre, mi hija, mi, mujer!”			

Difícilmente explicable la coma tras el posesivo mi del v.8 en la edición de R. Pérez.

RIMA 79	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 3	“dijo: “Sabréis que se acabó ya el timo...”	“dijo: “Sabréis que se acabó ya el timo...”	“dijo: “Sabréis que se acabó ya el timo...”	“dijo: “Sabréis que se acabó ya el timo...”	“dijo: “Sabréis que se acabó ya el timo...”
v. 9	”Ex –futura” — repetiste, y con tristeza”	”Ex –futura” — repetiste —, y con tristeza,”	”Ex –futura” — repetiste —, y con tristeza,”	”Ex –futura” — repetiste, y con tristeza”	”Ex –futura” — repetiste, y con tristeza”
v. 22	”Ex –futuro!”...es terrible”	”¡Ex –futuro!”...es terrible”	”¡Ex –futuro!”...es terrible”	”¡Ex –futuro!”..., es terrible”	”¡Ex –futuro!”...,es terrible”
v. 29	”Ex –futuro! Ex – futuro! Es la tortura”	”¡Ex –futuro! ¡Ex – futuro! Es la tortura”	”¡Ex –futuro! ¡Ex – futuro! Es la tortura”	”¡Ex –futuro!, ¡Ex – futuro! Es la tortura”	”¡Ex –futuro!, ¡Ex – futuro! Es la tortura”
v. 31	“el insondable abismo de amargura “	“¡el insondable abismo de amargura “	“¡el insondable abismo de amargura “	“¡el insondable abismo de amargura “	“¡el insondable abismo de amargura “

Como se ve, las variaciones son mínimas de puntuación. A las indicadas en el gráfico hay que añadir que la primera edición de G^a Blanco inicia con cursiva cada verso en el que habla Rafael, aunque sean una misma oración, y que se equivoca en la llamada a la nota, porque remite a la número IX, cuando en realidad la nota referida a esta rima es la X.

RIMA 80	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 7	“Alas, sol, un nido; lo que es toda la vida,”	“Alas, sol, un nido; lo que es toda la vida”	“Alas, sol, un nido; lo que es toda la vida”	“Alas, sol, un nido; lo que es toda la vida,”	“Alas, sol, un nido; lo que es toda la vida,”

RIMA 81	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 2	“trazaste en las estrellas su sino”	“trazaste en las estrellas su sino,”	“trazaste en las estrellas su sino,”	“trazaste en las estrellas su sino”	“trazaste en las estrellas su sino”
v. 11	“mas tu ¡no! No es si no un ¡sí!;”	“mas tu ¡no! No es si no un ¡sí!;”	“mas tu ¡no! No es si no un ¡sí!;”	“mas tu ¡no! No es si no un ¡sí!”	“mas tu ¡no! No es si no un ¡sí!”
v. 15	“hágase tu voluntad”	“¡hágase tu voluntad”	“¡hágase tu voluntad”	“¡hágase tu voluntad”	“¡hágase tu voluntad”

RIMA 82	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 12	“Venciendo de los años el desgaste:”	“Venciendo de los años el desgaste”	“Venciendo de los años el desgaste”	“Venciendo de los años el desgaste:”	“Venciendo de los años el desgaste:”
v. 13	“«Lo hizo Teresa Sanz y Carrizosa .»”	“«Lo hizo Teresa Sanz y Carrizosa.»”	“«Lo hizo Teresa Sanz y Carrizosa.»”	“«Lo hizo Teresa Sanz y Carrizosa.»”	“«Lo hizo Teresa Sanz y Carrizosa.»”

RIMA 83	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 11	“sufro, vivo, sueño que es nada todo”	“sufro, vivo, sueño que es nada todo”	“sufro, vivo, sueño que es nada todo”	“sufro, vivo, sueño que es nada todo,”	“sufro, vivo, sueño que es nada todo,”
v. 14	“que creándome estás,”	“que creándome estás,”	“que creándome estás,”	“que creándome estás”	“que creándome estás”
v. 19	“de que no sé ya bien lo que me digo,”	“de que no sé ya bien lo que me digo”	“de que no sé ya bien lo que me digo”	“de que no sé ya bien lo que me digo,”	“de que no sé ya bien lo que me digo,”

A estas ligeras diferencias hay que añadir que la primera edición no coloca el signo de admiración al principio del verso en las exclamaciones que abren los versos 4, 8, 12, 17 y 20.

RIMA 84	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
----------------	----------------------------	------------------------------------	-------------------------	-----------------------	------------------------

		G^a Blanco (1969)			
v. 11	“Pablo y Virginia, e Isabel y Diego”	“Pablo y Virginia, e Isabel y Diego”	“Pablo y Virginia, e Isabel y Diego”	“Pablo y Virginia e Isabel y Diego”	“Pablo y Virginia e Isabel y Diego”
v. 14	“Y Efraín, los de Antioquía”	“Y Efraín, los de Antioquia”	“Y Efraín, los de Antioquía”	“Y Efraín, los de Antioquía”	“Y Efraín, los de Antioquía”
v. 17	“Hemos sido legión... no! una pareja,”	“Hemos sido legión... ¡no! una pareja,”	“Hemos sido legión... ¡no! una pareja,”	“Hemos sido legión..., ¡no!, una pareja,”	“Hemos sido legión..., ¡no!, una pareja,”
v. 24	“pero el fin es la flor”	“¡pero el fin es la flor”	“¡pero el fin es la flor”	“¡pero el fin es la flor”	“¡pero el fin es la flor”

Además de estas leves diferencias de puntuación, lo más destacable en esta rima es que la mayoría de ediciones, incluso la príncipe, caen en que el poema se refiere a Antioquia, región noroccidental de Colombia cuya capital actual es Medellín y no la hoy en día ciudad turca de Antioquia. La referencia a la obra del colombiano Jorge Isaacs, además de la rima con la palabra “parroquia”, nos aseguran que la única edición acertada es la de G^a Blanco.

RIMA 85	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 6	“será corta la eternidad!”	“¡Será corta la eternidad!”	“¡Será corta la eternidad!”	“¡Será corta la eternidad!,”	“¡Será corta la eternidad!,”
v. 11	“cuando toquemos sol lo que ahora brilla”	“cuando toquemos sol lo que ahora brilla”	“cuando toquemos sol lo que ahora brilla”	“cuando toquemos sol lo que ahora brilla,”	“cuando toquemos sol lo que ahora brilla,”
v. 13	“Te nazco al despertar cada mañana”	“Te nazco al despertar cada mañana”	“Te nazco al despertar cada mañana”	“Te nazco al despertar cada mañana,”	“Te nazco al despertar cada mañana,”

Las variaciones son sólo de puntuación, además de que la primera edición no coloca el primer signo de exclamación, lo que a veces complica la inteligibilidad.

RIMA 86	Renacimiento (1924)	G ^a Blanco (1963) G ^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 20	“mas toda entera,”	“mas toda entera,”	“mas toda entera,”	“mas toda entera”	“mas toda entera”
v. 30	“tocando toda va”	“tocando toda va”	“tocando toda va”	“tocando toda va”	“tocando todo va”
v. 33	“es la que hay que saber,”	“es la que hay que saber,”	“es la que hay que saber;”	“es la que hay que saber,”	“es la que hay que saber,”

RIMA 87	Renacimiento (1924)	G ^a Blanco (1963) G ^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 3	”casi cadáveres... pálidos...”	”casi cadáveres... pálidos...”	”casi cadáveres... pálidos...”	”casi cadáveres..., pálidos...”	”casi cadáveres..., pálidos...”
v. 4	“calina sobre la mar...”	“calina sobre la mar...”	“calina sobre la mar...”	“calina sobre la mar...”	“calina sobre la mar...”
v. 12	”y morimos de hartazgo”	”y morimos del hartazgo”	”y morimos del hartazgo”	”y morimos de hartazgo”	”y morimos de hartazgo”
v. 13	“ es nos seca la raigambre;”	“ se nos seca la raigambre;”	“ se nos seca la raigambre;”	“ se nos seca la raigambre;”	“ se nos seca la raigambre;”
v. 25	“sólo el que muere no yerra...”	“sólo el que muere no yerra.”	“sólo el que muere no yerra.”	“sólo el que muere no yerra...”	“sólo el que muere no yerra...”

RIMA 88	Renacimiento (1924)	G ^a Blanco (1963) G ^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 5	”para qué voy viviendo? » ”	”¿ para qué voy viviendo? »”	”¿para qué voy viviendo? »”	”¿para qué voy viviendo? » ”	”¿para que voy viviendo? » ”
v. 7	“desde aquel día mismo, ”	“desde aquel día mismo, ”	“desde aquel día mismo, ”	“desde aquel día mismo, ”	“desde el día mismo, ”
v. 12	”con fiebre de soñar; la entraña rota ”	”con fiebre (-) soñar; la entraña rota ”	”con fiebre (-) soñar; la entraña rota ”	”con fiebre de soñar; la entraña rota ”	”con fiebre de soñar; la entraña rota ”

v. 23	“Mas no! que del amor el torbellino ”	“Mas ¡no!, que del amor el torbellino ”	“Mas ¡no!, que del amor el torbellino ”	“¡Mas no!, que del amor el torbellino ”	“¡Mas no!, que del amor el torbellino ”
v. 25	“ y allí, como en molino, ”	“ y allí como en molino, ”	“ y allí como en molino, ”	“ y allí, como en molino, ”	“ y allí, como en molino, ”
v. 32	“ y al sol se encenderá, tórrida bruma”	“ y al sol se encenderá tórrida bruma”	“ y al sol se encenderá tórrida bruma”	“ y al sol se encenderá tórrida bruma”	“ y al sol se encenderá tórrida bruma”

En el verso 12 parece que la opción de García Blanco y su sucesora S. Miramón no es correcta ya que el verso que resulta es un decasílabo cuando la rima es una combinación de heptasílabos y endecasílabos. Por la misma razón parece una equivocación la propuesta de Pérez en el verso 7 (hexasílabo).

RIMA 89	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 1	“¡Ay, aquel beso, aquel beso,”	“¡(-) Aquel beso, aquel beso,”	“¡(-) Aquel beso, aquel beso,”	“¡Ay, aquel beso, aquel beso,”	“¡Ay, aquel beso, aquel beso,”

Hay una única variante en el primer verso. Dado que todos los versos del poema son octosílabos, ha de optarse, bien por mantener la sílaba primera y realizar sinalefa en la sílaba quinta o, si se prescinde de esta sílaba, sería preciso hacer una pausa versal con hiato o dialefa entre las sílabas cuarta y quinta (...be-so,-a-quel...).

RIMA 90	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 2	“y el del día de tu muerte el recio maste”	“y el (-) día de tu muerte el recio maste”	“y el (-) día de tu muerte el recio maste”	“y el del día de tu muerte el recio maste”	“y el del día de tu muerte el recio maste”
v. 13	“Cuando al fin, traspuesto todo fin, me anegue”	“Cuando al fin, traspuesto todo fin, me anegue”	“Cuando al fin, traspuesto todo fin, me anegue”	“Cuando al fin, traspuesto todo fin me anegue”	“Cuando al fin, traspuesto todo fin me anegue”

Puesto que los versos son dodecasílabos, no es lógica la supresión de una sílaba en el verso 2.

RIMA 91	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 7	“¡rayos la mar!; ¡olas el sol! ¡palpita”	“¡rayos la mar!, ¡olas el sol!, ¡palpita”	“¡rayos la mar!, ¡olas el sol!, ¡palpita”	“¡rayos la mar!; ¡olas el sol! ¡Palpita”	“¡rayos la mar!; ¡olas el sol! ¡Palpita”
v. 16	“por fin ya sosegada!”	“¡por fin ya sosegada!”	“¡por fin ya sosegada!”	“¡por fin ya sosegada!”	“por fin ya sosegada!”

RIMA 92	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 13	“Que yo te hago como tú me hiciste;”	“¡Que yo te hago como tú me hiciste;”	“¡Que yo te hago como tú me hiciste;”	“Que yo te hago como tú me hiciste;”	“Que yo te hago como tú me hiciste;”
v. 15	“nuestra pobre nonada no resiste”	“nuestra pobre nonada no resiste”	“nuestra pobre nonada no resiste”	“¡nuestra pobre nonada no resiste”	“¡nuestra pobre nonada no resiste”

RIMA 93	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 4	“libre por el amor”	“¡libre por el amor”	“¡libre por el amor”	“¡libre por el amor”	“¡libre por el amor”
v. 10	“la eterna juventud,”	“la eterna juventud;”	“la eterna juventud;”	“la eterna juventud,”	“la eterna juventud,”
v. 11	”ahora, en la hora del fin de la partida”	”ahora, en la hora del fin de la partida”	”ahora, en la hora del fin de la partida”	”ahora, en la hora del fin de la partida,”	”ahora, en la hora del fin de la partida,”
v. 14	“dentro del corazón,”	“dentro del corazón,”	“dentro del corazón,”	“dentro del corazón”	“dentro del corazón”

v. 15	“como concha de mar nace una perla,”	“como concha de mar nace una perla,”	“como concha de mar nace una perla,”	“como concha de mar nace una perla”	“como concha de mar nace una perla”
v. 17	“Voy a nacer, Señor, voy a nacerte,”	“¡Voy a nacer, Señor, voy a nacerte,”	“¡Voy a nacer, Señor, voy a nacerte,”	“Voy a nacer, Señor, voy a nacerte,”	“Voy a nacer, Señor, voy a nacerte,”
v. 19	“Tú, Señor, el Amor, Ella y la Muerte...”	“Tú, Señor, el Amor, Ella y la Muerte...”	“Tú, Señor, el Amor, Ella y la Muerte...”	“Tú, Señor, el Amor, Ella y la Muerte...,”	“Tú, Señor, el Amor, Ella y la Muerte...,”
v. 20	”voy a ver la verdad!”	”voy a ver la verdad!”	”voy a ver la verdad!”	”¡voy a ver la verdad!”	”¡voy a ver la verdad!”
v.31	“vistiendo del amor todas las galas”	“vistiendo del amor todas las galas;”			
v. 35	”de tu voz... en el fin...”	”de tu voz... en el fin...”	”de tu voz... en el fin...”	”de tu voz..., en el fin...”	”de tu voz..., en el fin...”
v. 42	”He vivido, Señor, gracias, mil gracias,	”He vivido, Señor; ¡gracias, mil gracias,	”He vivido, Señor; ¡gracias, mil gracias,	”He vivido, Señor, gracias, mil gracias,	”He vivido, Señor, gracias, mil gracias,
v. 43	” gracias sin fin, Señor;”	” gracias al fin, Señor;”	” gracias al fin, Señor;”	” gracias sin fin, Señor;”	” gracias sin fin, Señor;”

RIMA 94	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 7	“del bastión del misterio, quieto, al	“del bastión del misterio, quieto, al	“del bastión del misterio, quieto, al	“del bastión del misterio, quieto, al	“del bastión del misterio, quieto, al

	socaire”	socaire,”	socaire,”	socaire”	socaire”
v. 10	“¡qué cobardía! pues es morir dos veces,”	“¡qué cobardía! pues es morir dos veces,/ ¡qué cobardía!, pues es morir dos veces”	“¡qué cobardía! pues es morir dos veces,”	“¡qué cobardía!, pues es morir dos veces,”	“¡qué cobardía!, pues es morir dos veces,”
v. 15	“ hay , caminante, que apuras el camino;”	“ ¡ay caminante, que apuras el camino;”	“ ay caminante, que apuras el camino;”	“ ¡Ay , caminante, que apuras el camino;”	“ ¡Ay , caminante, que apuras el camino;”
v. 16	“hasta el fin no se toca toda la suerte	“hasta el fin no se toca toda la suerte!	“hasta el fin no se toca toda la suerte!	“hasta el fin no se toca toda la suerte!	“hasta el fin no se toca toda la suerte!
v. 20	“aliento final de la resignación!”	“¡aliento final de la resignación!”	“¡aliento final de la resignación!”	“¡aliento final de la resignación!”	“¡aliento final de la resignación!”

RIMA 96	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 3	“Morir de no morir es cosa fuerte”	“¡Morir de no morir es cosa fuerte”	“¡Morir de no morir es cosa fuerte”	“Morir de no morir es cosa fuerte”	“Morir de no morir es cosa fuerte”
v. 4	“y huir del harpón!”	“y huir del harpón!”	“y huir del harpón!”	“¡y huir del harpón!”	“¡y huir del harpón!”
v. 8	“¿vivirá mi fe?”	“¡vivirá mi fe!”	“¡vivirá mi fe!”	“¿vivirá mi fe?”	“¿vivirá mi fe?”
v. 9	“Cuando me arroje al fin en las tinieblas”	“Cuando me arroje al fin en las tinieblas”	“Cuando me arroje al fin en las tinieblas”	“Cuando me arroje al fin en las tinieblas,”	“Cuando me arroje al fin en las tinieblas,”
v. 13	“Olvidado de mi y de mi duelo,”	“Olvidado de mi y de mi duelo”	“Olvidado de mi y de mi duelo”	“Olvidado de mi y de mi duelo,”	“Olvidado de mi y de mi duelo,”
v. 17	“¡Qué lástima me da del pobrecillo!”	“¡Qué lástima me da del pobrecillo!”	“¡Qué lástima me da del pobrecillo!”	“¡Qué lástima me da del pobrecillo!,”	“¡Qué lástima me da del pobrecillo!,”
v. 25	“Ten valor y paciencia, Rafael mío,”	“Ten valor y paciencia, Rafael mío,”	“Ten valor y paciencia, Rafael mío,”	“Ten valor y paciencia, Rafael mío”	“Ten valor y paciencia, Rafael mío”
v. 27	“Dios vive en las aguas; todo río”	“Dios vive en las aguas; todo río”	“Dios vive en las aguas; todo río”	“Dios vive en las aguas; ¡todo río”	“Dios vive en las aguas; ¡todo río”

RIMA 97	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 17	“ <i>Quómodo cantábimus cánticum dómini</i> ”	“ <i>Quomodo cantábimus cánticum dómini</i> ”	“ <i>Quomodo cantábimus cánticum dómini</i> ”	“ <i>Quomodo cantabimus canticum domini</i> ”	“ <i>Quomodo cantabimus canticum domini</i> ”
v. 24	“y ahora, hoja seca que arrebató el astro ”	“y ahora, hoja seca que arrebató el austro ”	“y ahora, hoja seca que arrebató el austro ”	“y ahora, hoja seca que arrebató el astro ”	“y ahora, hoja seca que arrebató el austro ”

Manuel García Blanco explica en *Don Miguel de Unamuno y sus poesías* (pp. 265-266) su cambio de astro por austro. Para ello se apoya en una carta inédita que don Miguel escribió a Alfonso Reyes. En la misiva Unamuno habla al poeta mejicano acerca del consuelo y la paz que la escritura de este texto le había aportado en medio de la agitación política que vivía España en el tiempo en que lo había compuesto. La carta, como final, reproduce por escrito esta rima 97. García Blanco subsana esta errata tras el cotejo de la rima impresa y la autógrafa.

RIMA 98	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 2	“para mi fiel dolor; anoche en sueño;”	“para mi fiel dolor; anoche en sueño;”	“para mi fiel dolor; anoche en sueño;”	“para mi fiel dolor; anoche en sueño;”	“para mi fiel dolor; anoche en sueño;”
v. 3	“vi no un ángel, una ángela, que hilaba”	“vi, no un ángel, una ángela, que hilaba”	“vi, no un ángel, una ángela, que hilaba”	“vi no un ángel, una ángela, que hilaba”	“vi no un ángel, una ángela, que hilaba”
v. 6	“La rueca de marfil, y el copo era”	“La rueca, de marfil, y el copo era”	“La rueca, de marfil, y el copo era”	“La rueca de marfil, y el copo era”	“La rueca de marfil, y el copo era”
v. 7	“de azucenas; el huso, de oro fino;”	“de azucenas; el huso, de oro fino;”	“de azucenas; el huso, de oro fino;”	“de azucenas; el huso, de oro fino;”	“de azucenas; el huso, de oro fino;”
v. 12	“nos juntemos –será la dicha toda-”	“nos juntemos –será la dicha toda-”	“nos juntemos –será la dicha toda-”	“nos juntemos –será la dicha toda-”	“nos juntemos –será la dicha toda-”
v. 13	“tela de blanca flor, hará cendales”	“tela de blanca flor hará cendales”	“tela de blanca flor hará cendales”	“tela de blanca flor, hará cendales”	“tela de blanca flor, hará cendales”

EPÍSTOLA	Renacimiento (1924)	G^a Blanco (1963) G^a Blanco (1969)	Suárez M. (1987)	Senabre (1999)	R. Pérez (2000)
v. 4	“para tal ciencia y me inclino delante ”	“para tal ciencia, y me inclino delante	“para tal ciencia, y me inclino delante	“para tal ciencia y me inclino delante	“para tal ciencia, y me inclino delante
v. 20	“Que lo eterno es la vuelta, la carrera,”	“Que lo eterno es la vuelta, la carrera”	“Que lo eterno es la vuelta, la carrera”	“Que lo eterno es la vuelta, la carrera,”	“Que lo eterno es la vuelta, la carrera,”
v. 21	“la pasada y futura primavera ”	“la pasada y futura primavera, ”	“la pasada y futura primavera, ”	“la pasada y futura primavera ”	“la pasada y futura primavera ”
v. 22	”las aguas que del mar ruedan encima”	”las aguas que del mar quedan encima”	”las aguas que del mar ruedan encima”	”las aguas que del mar ruedan encima”	”las aguas que del mar ruedan encima”
v. 28	“No! es la memoria misma; el universo ”	“No! es la memoria misma; el universo ”/ “¡No! es la memoria misma; el universo ”	“¡No! es la memoria misma; el universo ”	“¡No!, es la memoria misma; el universo ”	“¡No!, es la memoria misma; el universo ”
v. 47	“música que recrea corazones,”	“música que recrea corazones,”	“música que recrea corazones,”	“música que recrea corazones;”	“música que recrea corazones;”
v. 64	“por haberme sacado de la nada”	“por haberme sacado de la nada”	“por haberme sacado de la nada”	“por haberme sacado de la nada”	“por haberme sacado de la nada,”
v. 76	“He de morirme... no! morirte, en breve,”	“He de morirme... no! morirte, en breve,”/ “He de morirme... ¡no! morirte, en breve,”	“He de morirme... ¡no! morirte, en breve,”	“He de morirme..., ¡no!, morirte, en breve,”	“He de morirme..., ¡no!, morirte, en breve,”
v. 99	“El canto es largo, mas la vida es corta”	“El canto es largo mas la vida es corta”	“El canto es largo, mas la vida es corta”	“El canto es largo, mas la vida es corta”	“El canto es largo, mas la vida es corta”
v. 109	“que une juicio y pasión y los pesares”	“que une juicio y pasión, y los pesares”	“que une juicio y pasión, y los pesares”	“que une juicio y pasión y los pesares”	“que une juicio y pasión y los pesares”
v. 126	“guardarme en ella	“guardarme en ella	“guardarme en ella	“guardarme en ella	“guardarme en ella

	como en viejo armario”	como en viejo armario”	como en viejo armario”	como en viejo armario,”	como en viejo armario,”
--	------------------------	------------------------	------------------------	-------------------------	-------------------------

CAPÍTULO CUARTO: PRETEXTO ARGUMENTAL Y DISPOSICIÓN DISCURSIVA DE *TERESA*

I. PRETEXTO ARGUMENTAL

Teresa es algo más que una colección de poemas. Junto con *El Cristo de Velázquez* es el único libro poético de Unamuno que posee un argumento concreto. Las “Rimas” vienen envueltas por un ficticio aparato crítico, a cargo del propio Unamuno, quien se convierte en el presentador, editor y anotador del libro. Don Miguel recurre a la invención de un autor ficticio que será el creador de las “Rimas”, poemas de corte becqueriano, dedicadas a su difunta amada Teresa.

El pretexto argumental es muy simple, la historia de una joven pareja en la que la muerte de la dama conduce a su enamorado al mismo final. Es la conocida historia de los desgarrados y desgarradores amores románticos que al lector ha de resultarle, por fuerza, conocida. Rafael, un joven provinciano, escritor novel, entra en relación epistolar con el famoso escritor don Miguel de Unamuno. Entre ambos parece entablarse rápidamente una relación de confianza. El experimentado don Miguel le sugiere lecturas y le remite versos propios a cambio de los que de él recibe. Con el tiempo comienzan a compartir inquietudes, gustos literarios y se advierte cierta afinidad de caracteres que les aproxima.

Tras un año de comunicación, cierto día Unamuno recibe una carta de otro amigo de Rafael, del que nada sabemos, y en la que le informa sobre la muerte del poeta, contagiado seguramente de consunción pulmonar por su amada Teresa. Nuestro autor se encargará de la publicación de sus rimas. Aunque las únicas que se publicarán son las que Rafael compuso tras la muerte de su amada, ya que -como él mismo informa- quemó sobre la tumba de Teresa aquéllas que ésta le inspiró mientras vivía, cumpliendo así la promesa que le hizo a su novia. A este hecho se alude en la rima 69.

Las rimas de Rafael son el eje sobre el que gira todo el resto del corpus textual. Pero *Teresa* no es sólo un libro de rimas. Antes bien, los poemas vienen envueltos por una interesante parte en prosa, que ocupa una extensión casi similar a la poética. El autor revelará en la Despedida que esta envoltura sitúa los poemas en el mundo del arte y los aísla del contexto exterior. El lector ha de creerle sólo en parte, ya que los límites del texto no están en la parte en prosa, sino más allá de y fuera de ésta.

1. El carácter narrativo de *Teresa*

Teresa ha sido considerada entre la obra poética de su autor. Con carácter general, la obra ha sido catalogada exclusivamente como poesía. Manuel García Blanco la incluye en la parte dedicada a la poesía. También Ana Suárez Miramón introduce la obra en su

Poesía Completa. Y no falta alguna, aunque muy escasa, muestra de esta obra en las diversas antologías poéticas que se han publicado de Unamuno. Sin embargo, una interpretación conjunta de *Teresa* permite leerla como una novela.

De todos es sabido que en Unamuno las barreras entre los géneros literarios son muy difusas. Intencionadamente el autor tiende a romper con todas las normas académicas. Al autor le guía un único impulso literario, que es el poema, y las numerosas formas (novela, verso, drama...) que éste adopta. El verdadero artista es un creador y, como tal, no puede encasillarse en ningún género determinado.

Julián Marías considera la obra un relato poético, con un argumento muy escueto y vulgar que da la clave de la novela cuyo tema es la muerte compartida. Para Marías las rimas son el reflejo de la evolución novelística de la obra, cree que “*Teresa, si se contase en prosa, se anularía, se desvanecería entre las manos*”¹. El mismo autor enumeraba -en un antiguo, pero muy atinado estudio- los rasgos fundamentales de las novelas de Unamuno: son novelas breves, con un relato desnudo y diversos puntos de vista. A estas tres primeras características básicas añade que sus historias interpolan otros relatos mínimos y que, por último, los personajes nunca se muestran con total diafanidad y transparencia, porque Unamuno sabía bien que a la persona humana no deja nunca de envolverle un hálito de misterio². Así pues, los personajes unamunianos son opacos, están llenos de problematidad. No es difícil adivinar todos estos rasgos en el relato de *Teresa*: un argumento escueto y muy simple, sin anécdotas ni digresiones; la coexistencia de varias voces (Rafael-Teresa-Unamuno); la inserción de algunas historias, ajenas al nudo principal, como la de Fray Bernardino de Aguilar (nota XI); y, en fin, la presentación de Rafael y Unamuno como héroes novelescos problemáticos.

En las novelas unamunianas el argumento está siempre supeditado a los personajes, quienes -al hacerse a sí mismos- van construyendo la obra narrativa. También en las novelas Unamuno rehúye las descripciones paisajísticas, a no ser que -como en el caso de *San Manuel Bueno, mártir*- tengan capital importancia en la historia. Don Miguel intenta escribir relatos deslocalizados e intemporales. Por ello, en la mayoría de las ocasiones, no los enmarca ni en un lugar ni en un tiempo determinado.

En este sentido, a Unamuno sólo interesa de la historia de Rafael su relación con Teresa. Por ello, es cierto que no describe a personaje alguno: “*Le pedí un retrato de su enterrada novia y me contestó: ‘No, no se lo envió, ya que no puedo darle los ojos del cuerpo de mi alma’*” (p. 280). Y aún es más cierto el propósito de Unamuno: dejar bien claro que lo único que debemos saber de estos personajes es que uno era el Rafael de Teresa, y la otra la Teresa de Rafael.

Como ya ocurriera en *Amor y pedagogía*, *Teresa* tiene mucho de novela dramatizada, ya que gran parte de las “Rimas” reproducen los diálogos entre los amantes. Este tipo de novela “presentativa” o dramatizada se perfiló en el último decenio del siglo XIX como una de las posibles soluciones formales para conseguir la máxima impersonalidad narrativa. El autor desaparece, elimina los pasajes descriptivos y deja que sean los

¹ MARIAS, Julián, *Miguel de Unamuno*, Madrid, Espasa-Calpe, 1943, p. 144.

² MARIAS, Julián, “Genio y figura de Miguel de Unamuno”, en *Filosofía española actual*, Madrid, Espasa-Calpe, 4ª edición, 1963, pp. 43-72.

personajes quienes expongan por sí mismos todos sus conflictos y pasiones³. Ésta es la actitud de Unamuno en la parte rimada de *Teresa*: quedarse entre las bambalinas como mero observador de los amores entre Rafael y Teresa, así como de la preparación hacia la muerte de su personaje.

Este tipo de narrativa podría conformarse como un primer eslabón entre la omnisciencia realista decimonónica y el monólogo interior del siglo XX. Miguel de Unamuno fue uno de los introductores del “*stream of consciousness*” en la historia de la novela española. La referida técnica narrativa aparece, por primera vez, en *Paz en la guerra* (1898), concretamente en el pasaje en que la niña Rafaela deja fluir sus recuerdos y sentimientos ante la muerte de su madre. Pero es, sobre todo, *Niebla* (1913) la obra unamuniana que registra el mayor grado de utilización del monólogo interior.

Daniel Mortier en su estudio sobre los géneros literarios propone dos grandes direcciones en el desencadenamiento de la gran revolución de la novela durante el siglo XX. La primera es aquélla que no se sitúa *a priori* fuera de las convenciones y modalidades narrativas anteriores, sino que acentúa estos elementos con la aparición de otros nuevos logrando una combinación basada fundamentalmente en una ética y una metafísica diferentes. En esta primera corriente destacan nombres tan importantes como Proust, Kafka, Joyce, Faulkner o Dos Passos, pero el crítico considera que la verdadera revolución llega cuando la novela rompe con la adhesión referencial, con la identificación con la realidad, hasta que se convierte en un artefacto del imaginario. En esta corriente menciona el autor a Mérimée, a algunos textos de Pirandello, a la segunda parte de *Niebla* de Unamuno pero, muy especialmente, destaca *Les Faux-monnayeurs* de Gide (1925). Las características principales de esta novela son para Mortier: “*démultiplication des niveaux de narration, engendrement perpétuel d’une intrigue par une autre, échos et reflets de tout dans tout, le roman devient spirale infinie qui suscite le tournis de la “mise en abyme”*”. *Dans un rapport emblématique, presque iconique, au titre, l’énonciation se dénonce elle-même comme illusion, le roman es le leurre d’un leurre, une fausse monnaie*»⁴.

Salvando las distancias, recordamos que Gullón relaciona esta novela con *Teresa*. En todo caso, hoy por hoy, Unamuno se incluye, ya sin reparos, dentro de la nómina de autores europeos que lograron la transformación total de la novela contemporánea⁵.

En *Teresa* no se transcribe el pensamiento inconexo de Rafael, sino su discurrir poético. Entendida *Teresa* como novela, por su estructura y forma de narrar, devendría una parodia de las ediciones de poesía. No sin cierta ironía, Unamuno introduce elementos de crítica literaria en el texto. A través de ellos se desvelan los mecanismos de elaboración de un libro, que convierten al texto en un vehículo de reflexión sobre sí

³ Sobre este extremo, *vide*, ORDÓÑEZ GARCÍA, David, “La mimesis artística en «*Amor y pedagogía*» (1902)”, en *Letras de Deusto*, Bilbao, XXIX, 1999, núm. 84, pp. 35-55.

⁴ MORTIER, Daniel, *Les grands genres littéraires*, París, Honoré Champion éditeur, 2001, pp. 133-136 (en especial, la cita corresponde a p. 136).

⁵ La cuestión ha sido tratada, entre otros, por SÁNCHEZ CALVO, Arsenio, “Miguel de Unamuno: novelista innovador” en *Actas del Congreso Internacional en el cincuentenario de Unamuno*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1984, pp. 617-619; y VERACOECHA DE CASTILLO, Luisa, “Miguel de Unamuno teórico y creador narrativo”, *Letras*, Caracas, 1982, núms. 38-39, pp. 41-64.

mismo: metaficción. El autor ironiza sobre las convenciones de la crítica filológica, pero al mismo tiempo obtiene una curiosa intersección entre lo ficticio y lo no ficticio. Todo ello convierte a *Teresa* en una obra plenamente moderna.

2. Simbiosis entre la realidad y la ficción

Teresa camina a horcajadas entre la realidad factible y el mundo de la imaginación. Unamuno pone todo su empeño en conseguir que el lector perciba lo difusas que son las fronteras en este terreno. Por ello se encarga, antes de la publicación de la obra, de preparar este clima de confusión. Un modo de hacerlo era el de insertar al autor fingido dentro de la esfera de sus relaciones y preocupaciones. Para ello hablará de él en sus artículos y publicaciones periódicas como si de una persona de carne y hueso se tratara.

Durante el proceso de creación de la obra, el mundo real y el ficticio van de la mano, la obra se convierte en un espacio de intersección entre ambos espacios, merced al cual en primera instancia los personajes ficticios (Rafael) forman parte del espacio tangible, para después dejar que los seres humanos (Unamuno) se configuren en parte integrante de la fábula.

Este camino se labra en los artículos de prensa que Unamuno publica avanzando la aparición de su obra. Más adelante volveremos sobre estos trabajos, pero no está de más hacer ahora una mención de ellos, siquiera brevemente⁶. En el verano de 1923 escribe un artículo titulado “La lanzadera del tiempo” en que se ocupa de la tragedia del tiempo y baraja la posibilidad de invertir el curso de la historia, de convertir lo pasado en porvenir y el porvenir en pasado. Tal era el deseo de un joven poeta desconocido, cuyos poemas pensaba publicar junto a la breve historia de sus amores. Poco después, sigue familiarizando al público con la idea y el nombre del ignorado Rafael. En “Releyendo las «Rimas» de Bécquer” inserta dos poemas del amigo muerto, declarándole influido por los románticos y, sobre todo, por Bécquer. Y todavía en dos publicaciones más (“Y además poeta...” y “El dechado de la abuela”⁷) hace alusiones a la escritura del poeta desconocido, nacido -según él dice- anacrónicamente a la poesía, y avanza algunas de sus producciones.

Unamuno favorece la tendencia de sus personajes a independizarse. El protagonista pide su libertad y autonomía, reivindicando la paridad con su autor. Esta actitud autoriza a Unamuno a rebelarse ante Dios, Autor del sueño de la vida. Una postura pirandelliana que antecede al autor italiano⁸.

⁶ Los tres artículos a los que me referiré a continuación aparecieron publicados en *La Nación* (Buenos Aires) el 8 de julio, el 22 de julio y el 23 de septiembre de 1923, respectivamente.

⁷ Este artículo, así como los dos anteriores, están recopilados en UNAMUNO, Miguel de, *Obras completas, De mi Vida*, vol. X, 1969, pp. 536, 549, 558-566.

⁸ Vide, UNAMUNO, Miguel de, “Pirandello y yo”, publicado en *La Nación* (Buenos Aires) el 15 de julio de 1923 (y recogido también en *Obras completas*, vol. VIII, *De mi vida*, 1969, pp. 501-504). En este artículo el autor se sorprende de que -sin conocerse- tanto el autor italiano como él mismo “*hayan tramado análogas concepciones o llegado a los mismos resultados*”. *Niebla* (1913), en efecto es anterior a los *Seis personajes en busca de autor*, que se publicó en 1921.

3. Rafael: persona o personaje

En la primera novela de Unamuno, *Paz en la guerra*, encontramos un personaje que tal vez muchos años después don Miguel podría haber retomado y pulido para convertirlo en el protagonista de *Teresa*:

“A las meriendas iban él y Juan José con Juanito Arana y otros, entre ellos un tal Rafael, a quien Ignacio no podía aguantar, porque después de haber bebido, les enjarretaba versos y más versos, hiciéranle o no caso. Eran los recitados de Espronceda, de Zorrilla, del duque de Rivas, de Nicomedes Pastor Díaz, versos de cadencias tamborilesas, que recitaba Rafael con machacante hinchazón, ecos tardíos de aquella revolución literaria que estallara en Madrid, y que mientras en el Norte se batían cristinos y carlistas, hacía se batieran en los teatros de la corte románticos y clásicos”⁹.

Posiblemente este Rafael, que no era más que un personaje menor en su primera novela, había quedado de algún modo en la trastienda de la mente de su autor, y después de muchos escritos lo retoma y le da un nuevo perfil. Esto no es más que una mera hipótesis, pero viene a reafirmar la premisa de que Rafael es una intersección entre la realidad palpable y la ficción inaccesible.

Rafael ha sido considerado un *alter ego* de Unamuno. En este personaje imaginario se pueden entrever las ideas de Unamuno e incluso su propia identidad. Coinciden en su concepción del amor, en su idea de la creación literaria y en su afán de inmortalidad. Rafael se enamora de una de sus amigas de la niñez, tal y como le sucediera a Unamuno con su esposa Concha. Don Miguel entiende el amor como costumbre; no concibe el amor-pasión y, en consecuencia, la poesía amorosa de Rafael carece de toda motivación sensual. Teresa muere anhelando ser madre y cansada de la monotonía de aquello que Unamuno llama “la reja”, elemento fundamental en los noviazgos de la época.

Ésta es la lectura de Ricardo Gullón, quien rastrea en la obra de Unamuno encontrando en ella un trasunto de la vida del autor. El crítico parte del planteamiento teórico según el cual las circunstancias vitales del autor se reflejan en sus textos, y trata de hacer constar que la personalidad y la biografía de este impregnan toda su producción literaria. De ahí que considere algunas de sus novelas propiamente “autobiografías”. En el caso de *Teresa* trata de demostrar que Rafael es un posible Unamuno del pasado¹⁰. Hernán Benítez identifica a la muchacha Teresa con personajes reales: “*Teresa sustituye en el libro epónimo a los nombres de doña Salomé Jugo de Unamuno, la madre, y de Concha, la esposa de don Miguel*”¹¹. La historia de Rafael con Teresa es similar a la de Unamuno

⁹ UNAMUNO, Miguel de, *Paz en la guerra* (edición de CAUDET, Francisco), Madrid, Cátedra, 1999, p. 167.

¹⁰ GULLÓN, Ricardo, *Autobiografías de Unamuno*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, II Estudios y ensayos, 76), 1ª reimpresión, 1976, pp. 219-245.

¹¹ BENÍTEZ, Hernán, *El drama religioso de Unamuno y cartas a Jiménez Ilundain*, Universidad de Buenos Aires, 1949, pp. 101-102.

con su querida Concha. Son amores tranquilos, que surgen casi en la niñez y se convierten en costumbre, sometidos a los parámetros sociales, a la tradición, a la “reja”, pero que “*diferirán en lo sucesivo, cuando al destino hogareño del escritor maduro se contraponga el “fatal” del poeta joven*”¹².

Unamuno reconoce, en parte, el biografismo de su obra. Rafael es aquél que pudo llegar a ser si la vida no le hubiera llevado por otro camino. Se puede interpretar la figura de este autor fingido como un posible yo del poeta; aquello que pudo haber sido y no fue; vale decir: en palabras del propio autor, su ex-futuro.

“*Era como si a más de la mitad del camino de la vida, traspuesto ya el puerto serrano que separa la solana de la umbría y bajando la cuesta del ocaso hacia los campos de gamonas, hubiese topado con uno de mis yos ex-futuros, con uno de los míos que dejé al borde del sendero al pasar de los veinticinco*” (Teresa, “Presentación”, p. 267).

Ya en 1910, Unamuno escribió un soneto sobre aquellos yos que nunca llegaron a ser. El poema llevaba por significativo título *Ex-futuro*, y sus dos primeros cuartetos rezan así:

“*¿A dónde fue mi ensueño peregrino?
¿a dónde aquel mi porvenir de antaño?
¿a dónde fue a parar el dulce engaño
que hacía llevadero mi camino?*”

*Hoy del recuerdo sólo me acompaño
-recuerdo de esperanza- y me imagino
que al fin vendrá la paz a mi destino
con el terrible olvido soterraño”.*

Si aceptáramos ese planteamiento de desdoblamiento de la personalidad entre Unamuno y Rafael, *Teresa* se situaría en la línea de otros autores contemporáneos preocupados por el dilema de la personalidad escindida (Juan de Mairena, Machado; los heterónimos de Pessoa...).

Rafael -como otros personajes de Unamuno- es un agonista. Por eso, no tenemos más datos de él que su historia de pasión. Ninguna otra cosa importa: ni su nombre civil, ni dónde vive, ni quién es. Sólo es el Rafael de Teresa. Según opinaba don Miguel en su prólogo a *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, “*Si quieres crear, lector, por el arte, personas, agonistas trágicos, cómicos o novelescos, no acumules detalles, no te dediques a observar exterioridades de los que contigo conviven*”.

La atención de Unamuno por el problema de la personalidad es constante. Le preocupa la escisión entre el yo externo, social y el yo íntimo de la conciencia; la distancia entre aquello que se es con lo que se pretendía ser. La etapa de fin de siglo es “*una época inspirada y sustentada por el principio del yo, en cuanto instancia crítica y*

¹² *Ibidem*, p. 222.

fundamentadora”¹³. El yo concreto e individual está por encima de todas las abstracciones.

Unamuno tenía ansia de ser, pero -en contra de lo que muchas veces se ha opinado- la suya no era una actitud egoísta que es la cruda afirmación del interés del yo a costa de los demás. En efecto, se ha dicho: “Unamuno es el gran egoísta español [...] Su egoísmo es muy grande porque su personalidad es muy grande –los grandes hombres tienen más que perder con la muerte que los demás”¹⁴. En nuestra opinión, empero, la actitud de don Miguel es *egotista*. El egotismo consiste en una calidad ética o estética, cuyo paradigma puede constituir un estímulo de conciencia para el otro.

El yo individual no es un bloque unitario; antes bien, es una comunidad de “yos”. Además, hay una diferencia radical entre el yo externo y social (según es percibido por los demás) y el yo interno (como conciencia y búsqueda interior), entre el yo público y el yo reflexivo. En *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, Unamuno reproduce la teoría de Holmes sobre los tres Juanes y los tres Tomases, que vienen a representar los tres modos de percibir la personalidad: el que el ser es, el que el ser cree ser, y el que el otro cree que el ser es. A estos tres modos, Unamuno añade uno más: el que uno quiere ser. Y este último es, para don Miguel, el verdadero. En la voluntad está el secreto del yo¹⁵.

Para nuestro autor, la identidad del hombre no es unívoca, sino múltiple. Cada ser humano proyecta una imagen externa que, a menudo, no concuerda con su verdadera esencia. Hay un yo abstracto, reconocido por el público, y otro yo concreto que nadie conoce. En la vida, como en la ficción, cada persona desempeña un papel, que se va configurando con el paso del tiempo. El individuo va quemando etapas y transformando su personalidad para convertirse en un sujeto diferente.

Unamuno utilizó varios pseudónimos, principalmente en sus años de juventud (desde 1885 hasta poco antes de cumplir los treinta) y generalmente en artículos para periódicos bilbaínos en los que colaboraba desde Madrid. El pseudónimo es un medio de velar la propia personalidad, pero –de algún modo- también la revela. El primer pseudónimo que se conoce de Unamuno es “Yo mismo”, y también se tiene constancia de otros, tales como “Tu amigo”, “Manu Ausari”, “Exoristo” (el que está fuera). En ocasiones, firma sus artículos con iniciales; incluso una vez lo hizo con la sola inicial de su nombre de pila (M.). Unamuno nunca pensó en hacer famoso ninguno de estos pseudónimos. Antes bien, fueron las circunstancias las que –por uno u otro motivo- le aconsejaron el empleo de un recurso que disimulase su personalidad¹⁶.

¹³ Al respecto, CEREZO GALÁN, Pedro, “Variaciones sobre el tema del yo en la crisis de fin de siglo,” en *Tu mano es mi destino. Congreso Internacional Miguel de Unamuno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2000, pp. 59-81.

¹⁴ Esta opinión sostiene BRENAN, Gerald, en *Historia de la literatura española*, 3ª edición, Barcelona, Crítica, 1986, p. 434.

¹⁵ UNAMUNO, Miguel de, *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, (edición a cargo de Ciriaco Morón Arroyo), Madrid, Austral, 24ª edición, 2000, pp. 48-51.

¹⁶ Al respecto, GARCÍA BLANCO, Manuel, “Unamuno y sus Seudónimos”, separata de la revista *Ínsula*, n. 20, de 15 de agosto de 1947.

La concepción del doble está presente tanto en la novelística como en la producción dramática y lírica del autor¹⁷. En la vasta obra unamuniana tenemos varios ejemplos en los que el autor delega en un personaje o confidente la autoría de su obra. Ya en 1917 su novela *Abel Sánchez* intercala en la historia fragmentos de la confesión íntima del protagonista, dirigida a su hija, en la que reflexiona sobre su enfermiza relación que le une a su amigo. *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez* (1930) está planteada de modo epistolar. Un lector ha suministrado a Unamuno la correspondencia particular que mantuvo con un amigo en la que da cuenta de su relación con el enigmático don Sandalio. Otro caso de autoría denegativa es *San Manuel Bueno, mártir* (1933) contada por Ángela Carballino, la feligresa que -antes de la beatificación de don Manuel- rememora su relación con el cura incrédulo.

En paralelo, don Miguel crea personajes que, como él mismo, son escritores: don Fulgencio, de *Amor y pedagogía*; Víctor Gotí, protagonista de *Niebla*; o el propio Rafael de *Teresa*. Mediante este proceder, Unamuno invierte en algunas partes de sus libros su posición natural como autor, de tal suerte que permuta su papel con el del propio personaje. Es un paso anterior a los heterónimos de Pessoa y a los complementarios de Antonio Machado¹⁸.

En el caso concreto de *Teresa*, se produce este desdoblamiento por caminos distintos. En primer lugar, por la relación de ese autor desconocido con el viejo escritor (en cierto modo su *alter ego*). En segundo lugar, por el diálogo entre Rafael y Teresa, la amada muerta, interlocutora desde el más allá, símbolo de la fragilidad y de lo intemporal. En virtud de ello, se convierte en acicate para la escritura y para la ansiada perdurabilidad a través de la palabra escrita¹⁹.

Unamuno aventuró que el recurso a otro autor sería punto de atención, y de desconcierto, para el lector de la obra. Asegura que Rafael no es una invención, es tan real como él mismo. Porque, para él, los entes de ficción son tan reales, o más que sus creadores. Desde luego están más vivos, son más eternos: el Quijote es más real que Cervantes, Hamlet que Shakespeare... y nos presenta un referente literario:

“Presumo que este relato, históricamente histórico, no habrá de satisfacer a muchos, tal vez a los más de nuestros lectores –de Rafael y míos- y que al recordar la conocida figuración de aquel Lorenzo Stecchetti que inventó Olindo Guerrini, se figurarán que invento un ente de ficción para hacerle decir cosas mías” (“Presentación”, p. 270).

Lorenzo Stecchetti pudiera ser un correlato del Rafael de *Teresa*, si atendemos al argumento escueto de su relato. En *Postuma* el poeta boloñés Olindo Guerrini (1845-1916) inserta una larga llamada “*al lettore*” en la que informa de la desdichada existencia de su primo Lorenzo, huérfano de padre y madre, poeta romántico, estudiante, viajero, que muere tísico a los treinta años, dejándole a su cargo la publicación de sus cantos amorosos.

¹⁷ Vide CARREÑO, Antonio, “*La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea. La persona, la máscara. Unamuno, A. Machado, Fernando Pessoa, V. Aleixandre, J.L. Borges, Octavio Paz, Max Aub, Félix Grande*”, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), 1982, *passim*.

¹⁸ Aspecto señalado por GÜNTERT, Georges, “Heterónimos, satélites y complementarios: la personalidad del poeta filósofo en Pessoa, Unamuno y Machado”, *Ibero-Romania*, Múnich, 1983, núm. 17, pp. 17-41.

¹⁹ CARREÑO, Antonio, *op. cit.*, pp. 59-63.

“Egli mi leggeva qualcuno dei canti che ora si trovano in questa raccolta, e, poichè io lo confortavo a pubblicarli, mi rispose scherzando che il farlo sarebbe stata mia cura quando egli fosse morto. Purtroppo lo scherzo divenne profezia. In quello stesso inverno sputò sangue”²⁰.

Guerrini presenta al público general la obra del poeta tras su muerte, como lo hará Unamuno con las rimas de Rafael. Stecchetti pasará a ser el primer pseudónimo del poeta del bajo romanticismo italiano, algo así como el personaje Azorín de la primera novela de Juan Ruiz pasa a convertirse en el pseudónimo de este autor. El poeta italiano creó un miríada de máscaras y heterónimos (además de Stecchetti, los más importantes son Argia Sbolenti, responsable de unas rimas, Corrado Ricci, Mercurio...). Olindo, Guerrini es la persona; Stecchetti será el escritor, el autor de sus primeras ficciones [*Postuma*, (1877), *Polemica y Nova Polemica* (1878), en las que el autor polemizaba con los críticos y autores idealistas]. No es el caso de Rafael y Unamuno, dos autores que van de la mano en esta obra compartiendo espacios de realidad y de ficción a partes iguales.

II. DISPOSICIÓN DISCURSIVA PARATEXTUAL

El marco en prosa dota de sentido al ejercicio retórico y reflexivo de las “Rimas”, que son las auténticas protagonistas del libro. Francisco J. Blasco considera que, así como la parte poética marca un proceso que va de lo particular a lo universal, las prosas invierten el sentido, de manera que el “Prólogo” y la “Presentación” se ocupan en general de la poesía, mientras las “Notas” y la “Despedida” atienden a lo particular y a las circunstancias²¹.

Unamuno da un plus de verosimilitud a sus rimas al presentarlas aderezadas con todo un ficticio aparato crítico (introducción, comentarios, notas al pie...) que cumple una función explicativa y justifica la aparición de este tipo de poemas de corte romántico-becqueriano, anacrónicos en la poesía de su época. Pero no hemos de olvidar que, aunque fuera totalmente creíble que Unamuno recibiera cartas de un joven autor e incluso que le prologara su primer su libro de poemas, “todo” -tanto las rimas como su acompañamiento- forma parte de la ficción.

Barthes considera que la *dispositio* (esto es, el orden de las partes del discurso) atiende a una estructura sintagmática (*exordio, narratio, confirmatio, epílogo*), que no coincide con el orden paradigmático, ya que en este último “*deux tranches de «passionnel» encadren un bloc démonstratif*”. Los trozos pasionales pretenden conmover (“*animos impelere*”) y son el exordio y el epílogo, mientras que en la parte central del discurso queda el bloque demostrativo (*narratio, confirmatio*)²². En *Teresa*, como se analizará a

²⁰ GUERRINI, Olindo, *Postuma. Canzioneri di Lorenzo Stecchetti Mercurio*, (editado al cuidado de los amigos), 35ª edición, Bolonia, Nicola Zanichelli, 1901.

²¹ BLASCO, Francisco J., “Miguel de Unamuno «Teresa»”, en *España Contemporánea (Revista de Literatura y Cultura)*, 1989, t. II, núm. 3, pp. 37-60.

²² BARTHES, Roland, “L’ancienne rhétorique. Aide-mémoire”, 1970, recogido en *Œuvres Complètes, tome III, 1968-1971*, París, Éditions de Seuil, 2002, pp. 527-601 (p. 586).

continuación, el “elemento pasional” lo formarían el “Prólogo de Rubén Darío” y la “Despedida”, mientras que la “Presentación” y las “Rimas” (junto a las “Notas”) constituirían el bloque demostrativo.

Genette define con el término “paratexto” a todo aquellos elementos (título, prefacio, notas) que no sabemos del todo si pertenecen o no al texto, “*mais en tout cas l’entourent et le prolongent, précisément pour le présenter*”. El paratexto es la zona fronteriza entre lo que está dentro y fuera del texto. Es el “umbral” del texto que, en el caso de *Teresa*, diluye todavía más sus fronteras. En *Teresa*, Unamuno introduce la ficción en aquella zona de paso entre la cotidianeidad y la obra artística; convierte lo liminar en parte del discurso.

En el planteamiento de *Teresa* el paratexto pasa a integrarse en el texto, forma parte constituyente de la “*dispositio*”²³ del discurso. En ese sentido podemos permitirnos hablar de una “disposición discursiva paratextual”. El paratexto en este caso pasa a formar parte plena de la estructura del texto teresiano; las fronteras del texto se hacen difusas. Esa difusión llega a afectar incluso a los prolegómenos del texto, a aquello que todavía no forma parte del texto (su epitexto), en los que el autor va preparando a su público, avanzando su publicación²⁴.

1. El fragmentarismo

Teresa es un texto de carácter fragmentario. Está estructurado en partes perfectamente delimitadas. No obstante, no se trata de una obra caracterizada por su rigidez formal. Antes bien, el texto admite elementos de carácter heterogéneo: en ella caben historias externas (rima 97), reflexiones temporales, alusiones críticas diversas y, por supuesto, poemas propios y ajenos o, incluso, el artículo de otro autor que se convierte en “Prólogo”. En este sentido, la forma de escritura del texto coincidiría con el método que Unamuno denominó “vivíparo”, y que contraponía al procedimiento “ovíparo”. La técnica del escritor ovíparo es aquella que parte de una idea central y la desarrolla hasta apurarla²⁵. El propio Unamuno definió de esta manera el proceder que él mismo siguió en su primera novela *Paz en la guerra* (1898), en la que partiendo de una idea matriz - que en el caso concreto de esta novela es el cuento “*Solitaña*”- la va ampliando y documentando hasta escribir una historia completa.

En cambio, el método vivíparo (del que más se sirvió Unamuno) viene dictado por las ideas que van brotando de su mente “*guiado ¡claro está! por una idea inicial de la que habrán de irse desarrollando las sucesivas*”. Es éste un modo de escribir más flexible e

²³ La retórica clásica distingue cinco fases de elaboración del discurso, las tres primeras estrechamente vinculadas entre sí: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *pronuntiatio*. Al respecto, LAUSBERG, Heinrich, (1963), *Elementos de retórica literaria*, Biblioteca Románica Hispánica, 1983, passim.

²⁴ Conviene recordar lo afirmado sobre este punto en el apartado “Preparación epitextual de Teresa” del capítulo tercero de la presente tesis.

²⁵ Estos métodos son explicados por el propio UNAMUNO en los artículos titulados “A lo que salga”, en *Obras completas*, 1963, t. VIII y t. X; y “Escritor ovíparo”, 1902, en *Obras completas*, tomo X, 1958, pp. 106-109.

intuitivo, mientras que -siempre según el propio autor- la técnica ovípara puede llegar a ser aburrida, ya que a quien ha apurado un tema o motivo le cuesta sacrificar todas las notas, observaciones y detalles, que tanto le han costado conseguir.

La flexibilidad de este modo de escribir permite la introducción de reflexiones dispares y de distintos elementos lingüísticos. El más evidente, no cabe duda, es la mezcla de prosa y verso, que constituye una constante en toda la obra.

2. La dualidad verso y prosa como factor homogeneizante

Si reparamos en el texto en su plenitud, encontramos una parte claramente versificada acompañada por varias partes en prosa. Pero analizando al detalle; una por una, cada parte en prosa, se hace evidente que también estos subtextos intercalan retazos de poesía a la prosa. Rubén Darío introduce en su artículo varios poemas de *Poesías* de don Miguel; éste a su vez en la “Presentación” intercala composiciones poéticas propias, tanto nuevas como ya publicadas; así como otros poemas que se suponen han de adjudicarse a Rafael (pretendidas rimas incompletas, fragmentos de la “Epístola”...) y también versos de otros autores como Góngora, Lope... Tampoco faltan fragmentos poéticos en las “Notas”, especialmente en la final “Han vuelto los vencejos”; ni en la “Despedida” con la última cita de los versos del *Don Juan* de Byron.

Alarcos Llorach coteja el viejo y extenso poema –“¿*El último canto?*”- que aparece en la “Presentación” con el mismo que se publicó sin datar en la revista *Lucidarium*, pero que parece estar fechado en 1913²⁶. El estudio comparativo viene a demostrar, según el crítico, que don Miguel “*pesaba y medía también sus vocablos y las letras, y que no dejaba volar a sus “hijos del alma”, sin someterlos al mester literario*”. García Blanco estudia también las “restantes” poesías de *Teresa* en el prólogo a sus *Obras Completas* y en *Don Miguel de Unamuno y sus poesías*²⁷.

Teresa es, por consiguiente, una miscelánea de prosa y verso. En tanto que propone la debilitación de las barreras entre el verso y la prosa, *Teresa* se coloca plenamente en consonancia con parte de su obra poética y con una tendencia persistente en la poesía de su época. En este período encontramos numerosos ejemplos de poetas que alternan o reescriben versiones en prosa y verso de sus creaciones²⁸.

²⁶ ALARCOS LLORACH, Emilio, “Variantes de una poesía de Unamuno”, en *Ensayos y estudios literarios*, Madrid, Júcar, 1976, pp. 119-125.

²⁷ GARCÍA BLANCO, Manuel, *Don Miguel de Unamuno y sus poesías. (Estudio y antología de textos poéticos no incluidos en sus libros)*, Salamanca, Universidad de Salamanca (Filosofía y Letras), 1954.

²⁸ Sobre este particular *vide* COTS VICENTE, Montserrat, “Reescrituras en verso y prosa”, en *El retrato literario. Tempestades y naufragios. Escritura y reelaboración* (Actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada), (editores: MÁRQUEZ, M.Á./RAMÍREZ DE VERGER, A./ZAMBRANO, P.), Huelva, Universidad de Huelva-Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 2000, pp. 481-485.

Rubén Darío introduce en castellano el poema en prosa: así sucede en *Azul* (1888) con *El velo de la reina Mab*; texto en que el poeta nicaragüense alternó cuentos en prosa y seis composiciones en verso. Recogía Darío la estela que llega desde Aloysius Bertrand, inventor del poema en prosa con *Gaspard et la nuit* (publicado en 1842). Baudelaire se confesó continuador de Bertrand en sus *Petits poèmes en prose*:

«*J'ai une petite confession à vous faire. C'est en feuilletant, pour la vingtième fois au moins, la fameux Gaspard de la Nuit, d'Aloysius Bertrand (...), que l'idée m'est venue de tenter quelque chose d'analogue, et d'appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt d'une vie moderne et plus abstraite, le procédé qu'il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque*»²⁹.

Sabemos que Unamuno consideraba la poesía como creación. De ahí que toda su obra, no sólo la poética, respondiera al mismo aliento creativo, poético, cualquiera que fuera la forma -teatral, narrativa o poética- en se presentara. Es una idea similar a la que expresara Mallarmé: «*La forme appelée vers est simplement elle-même la littérature; que vers il y a sitôt que s'accroît la diction, rythme dès que style*»³⁰ que coincide con su famosa afirmación: «... *en vérité, il n'y a pas de prose:(...).* Toutes les fois qu'il y a effort du style, il y a versification»³¹.

Machado escribe sus dos versiones de *La tierra de Alvargonzález*³² bajo el patrón del poema épico prosificado, al modo de los que aparecen en las crónicas de los siglos XIII y XIV. En efecto, ya en los inicios del siglo XIII algunos escritores se propusieron prosificar antiguos textos versificados; dos obras de la trilogía de Robert de Boron (el *Merlin* y el *Joseph d'Armathie*) tuvieron una reelaboración en prosa. Probablemente el cuento antecedió al poema³³. Y no es éste el único poema de Machado que tiene una versión en prosa. González Ollé analiza una prosificación de la famosa *Elegía a Giner*³⁴. Juan Ramón Jiménez no sólo rechazaba la distinción formal entre prosa y verso, sino que nunca quiso distinguir entre reflexión creativa y creación poética. En *Diario de un poeta recién casado* (1917) mezcla poesía, prosa y verso libre, y en la última etapa de su poesía modifica los poemas de *Piedra y cielo* (1919) con tan sólo pequeños cambios de detalle (tales como puntuación, paréntesis, o sustitución de algunos vocablos) y los incluye en *Leyenda y Segunda antología* (1922). Confirma así que no había fronteras en el modo de escribir, y que todo respondía a la misma “obra en marcha”³⁵.

²⁹ BAUDELAIRE, Charles, *Petits poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*, París, Garnier, 1980, p. 6.

³⁰ MALLARME, Stéphane, “Divagation première. Relativement au vers”, en *Vers et prose, Morceau choisis*, París, Didier, 1901, p. 173.

³¹ MARCHAL, Bertrand, «Enquête sur l'évolution littéraire», en *Lire le symbolisme*, París, Dunod, 1993, p. 20.

³² Así lo sostiene BECEIRO, Carlos, “La tierra de Alvargonzález. Un poema prosificado”, en *Clavileño*, 1956, n. 41, pp. 36-45.

³³ Una extensa exposición de la cuestión se puede leer en GICOVATE, Bernardo, “Reflexiones en torno a «La tierra de Alvargonzález»”, en *Hispanófila*, 1961, pp. 47-51; y en PHILLIPS, Allen W., “La tierra de Alvargonzález: verso y prosa”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1955, t. IX, pp. 129-148.

³⁴ GONZÁLEZ OLLÉ, F., “Antonio Machado: versión en prosa de la elegía a Giner”, en *Nuestro Tiempo*, 1962, t. 12, n. 102, pp. 696-714.

Por otro lado, el lirismo en la prosa se hace cada vez más patente. El mismo Unamuno en sus *Andanzas y Visiones españolas* reúne diferentes capítulos, tanto en prosa como en verso, que comparten una misma interpretación poética del paisaje. Algunas de estas estampas (por ejemplo, la titulada “Junto a la vieja colegiata”) aparecieron en la primera edición en forma de prosa, aunque en ediciones posteriores tomaron forma de verso. En el prólogo de 1922 el autor dice que había escrito sus escritos “...como si fueran prosa, sin hacer un renglón aparte de cada verso. Lo que por un lado obliga al lector a estar más alerta en su lectura y no dejarse guiar del artificio tipográfico- que muchas veces simula versos donde no les hay- y por otra lleva más papel. (...) A otras de estas poesías-o visiones en verso – les he conservado, en cambio, la tradicional manera de presentar los escritos medidos en cadencia acompasada”³⁶.

Este ejercicio propuesto el autor es realizado por Pilar Lago de Lapesa al versificar el cuento “Cruce de caminos”³⁷, con lo que demuestra la labilidad de las fronteras entre verso y prosa, en especial en este libro.

Otros autores de la generación del noventa y ocho³⁸ empiezan a utilizar una prosa de tono intimista, en parte heredera de la tradición de las leyendas de Bécquer³⁹, que viene a desembocar en la novela lírica y lleva hasta las novelas contemplativas de Gabriel Miró, *Nuestro Padre San Daniel* (1921) y *El obispo leproso* (1926). Miró rechaza en sus relatos la opción neorrealista de la progresión novelesca y se encierra en un deleite contemplativo propicio al canto de la sensualidad.

En todo caso lo que se produce en *Teresa* no es una disolución de fronteras entre la prosa y el verso, sino más bien una mezcla que acerca el texto a la modernidad [la dispersión, el fragmentarismo, la heterogeneidad son rasgos que el texto comparte, en efecto, con la (post) modernidad], y a su vez la llevan a enraizar con la herencia de un género mixto antiguo tradicional: el *prosimetrum*.

Ricardo Gullón en *La novela lírica* apunta, a pesar de la diferencia organizativa, la relación de *Teresa* con *El Doctor Zhivago* de Boris Pasternak (1957) y, especialmente, con *Pale Fire* de Vladimir Nabokov (1962)⁴⁰. En el primer caso, la obra del escritor ruso combina prosa y verso; es más, la narración anticipa y comenta los poemas que muestran el drama del protagonista de la historia. Pasternak realzó la metáfora, la imagen y el

³⁵ Al respecto, MARTÍNEZ TORRÓN, Diego, “Variantes poemáticas de “Piedra y cielo” de la «Segunda Antología» a «Leyenda»”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1981, nn. 376-378, pp. 800-809.

³⁶ UNAMUNO, Miguel de, *Andanzas y visiones españolas*, prólogo a la edición de 1922, en *Obras completas*, t. XIII, pp. 813-815 (en concreto, p. 815).

³⁷ LAGO DE LAPESA, Pilar, “Una narración rítmica de Unamuno”, en *Cuadernos Cátedra Miguel de Unamuno*, XII, Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Salamanca, 1962, pp. 5-14.

³⁸ Al respecto, PRIETO DE PAULA, Ángel Luis, “La poesía de la prosa azoriniana: circularidad y fluencia” *La Lira de Arión*, op. cit., pp. 85-108.

³⁹ Sobre este particular, CERNUDA, Luis, “Bécquer y el poema en prosa español”, en *Poesía y literatura*, II, Barcelona, Seix Barral, 1964, pp. 61-132.

⁴⁰ GULLÓN, Ricardo, *La novela lírica*, op. cit.

símbolo mucho más de lo esperable en una obra escrita bajo los rigores del realismo socialista.

Pale Fire, la obra del autor ruso emigrado a los Estados Unidos de América, Vladimir Nobokov, tiene una sorprendente semejanza estructural con *Teresa*. Charles Kinbote, un profesor de literatura exiliado, se encarga de editar y comentar el extenso poema de John Francis Shade –a la sazón, también profesor- ya fallecido. La estructura de la novela se inicia con un prólogo, al que siguen la parte poética, las notas y comentarios del autor, y un índice. Las notas van trasluciendo el carácter del comentador –un rey en el exilio degradado a profesor universitario- y dejan intuir una verdadera trama de intriga. Esta novela manifiesta una amplia permeabilidad entre ficción y no ficción, novela y autobiografía, literatura y crítica. Rasgos que ya se advertían en el texto de Unamuno y que caracterizan la reacción del espíritu americano, propia de los escritores de los años sesenta en este país y definitorias del postmodernismo.

El empleo de las formas mixtas “*mixed form*”, sin embargo, es un fenómeno universal ligado a las primeras experiencias literarias (cuentos tradicionales, experiencias orales) de todas las culturas⁴¹

En la tradición occidental las primeras composiciones literarias compuestas como miscelánea de prosa y verso eran conocidas como sátira, a menudo acompañada del adjetivo “menipea”, lo que denotaba cierto tono o espíritu particular⁴². El interés por la sátira iniciada por Menipo de Gadara (tercera centuria antes de Cristo) se ha revitalizado gracias a los estudios de Mikhail Bajtin y Northrop Frye que la caracterizan sin hacer referencias específicas a la forma.

La sátira menipea consistía en breves fragmentos en prosa que intercalaban intervalos irregulares de verso. Era un género repleto de contrastes y paradojas, con una voluntaria falta de unidad y decoro; una reunión de diferentes realidades y utopías, caleidoscópica variedad de contenidos a la que la alternancia de prosa y verso puede contribuir: “*the alternation of verse and prose can likewise contribute vividly to such a discors concordia*”⁴³. Incluso los constantes cambios de tono, forma y perspectiva servirían de protección a los autores ante algunas opiniones polémicas que el lector identificaría como un recurso que aporta humor y variedad a la composición.

Esta sátira fue imitada en Roma por Marco Terencio Varrón, *Saturarum Menippearum libri*. Destacó más tarde el *Satiricón* de Petronio (ca. 60) que en algunos pasajes alcanza la fusión entre sátira y novela, o *De Consolatione philosophiae* de Boecio (523-24) cuyo

⁴¹La colección de varios artículos *Prosimetrum Crosscultural Perspectives on narrative in Prose and Verse*, HARRIS, Joseph, y REICHL, Karl (editores), Cambridge, Brewer, 1997, hace un repaso por esta forma de expresión en otras tradiciones. Además de en la tradición occidental, trata del *prosimetrum* en la arábiga, india, japonesa, china, turca, persa, bíblica, africana, celta...

⁴² Para la evolución del concepto y del género *prosimetrum* resulta especialmente interesante el trabajo de ZIOLKOWSKI, Jan, “The Prosimetrum in the Classical Tradition”, en *Prosimetrum Crosscultural Perspectives on narrative in Prose and Verse*, *op. cit.*, pp. 45-61.

⁴³ De los elementos menipeos en las formas mixtas se ocupa el primer capítulo de DRONKE, Peter, *Verse with Prose From Petronius to Dante. The Art and Scope of the Mixed Form*, Cambridge-Massachusetts-Londres, Harvard, University Press, 1994, p. 5.

aspecto más destacable es la musicalidad que facilitan los distintos metros en que expresa sus opiniones filosóficas y que permitieron que más tarde llegaran a ser cantadas, como ocurre con el antiguo poema francés *Aucassin et Nicolette* (hacia el siglo III) denominado por su autor anónimo “*chantefable*”.

La utilización del término “sátira” fue válida hasta principios de la Edad Media, cuando aparecen composiciones a horcajadas entre la prosa y el verso que no siempre tienen un tono satírico o irónico en su contenido, lo que hizo necesario buscar una nueva palabra para ese tipo de escritos. Así aparece *prosimetrum*, término compuesto por dos raíces: una latina, prosa de *pro(r)sa oratio*, y *metrum* del griego *metron*.

La primera utilización del término se remonta a Hugo de Bolonia (ca. 1119). En la Edad Media el *prosimetrum* fue válido en varios tipos géneros, como en las crónicas históricas, las hagiografías, las colecciones de cartas o los escritos didácticos o científicos (los versos han tenido siempre un alto valor de autoridad y belleza, así como importantes capacidades mnemotécnicas).

Los tratados retóricos incluían citas en verso, en los que -como en las “razos” provenzales o en *Vita Nuova* o *Convivio* de Dante- la prosa es un comentario a los versos.

Este breve repaso trata de demostrar que la utilización de prosa y verso podría considerarse un rasgo de modernidad de *Teresa*, pero a su vez vincula la obra a la tradición antiquísima que combina prosa y verso, que para muchos se remonta incluso más atrás a la tradición bíblica⁴⁴.

III. EXAMEN DE LAS PARTES COMPONENTES DEL DISCURSO

1. Título

El título completo de la obra (*Teresa. Rimas de un poeta desconocido presentadas y presentado por Miguel de Unamuno*) pone de manifiesto, bien a las claras, cuáles son los pilares del texto: un núcleo central –las “Rimas”- y, bordeándolas, la “Presentación” que de ellas y de su autor desconocido hace Miguel de Unamuno.

Aplicando de nuevo la terminología de Genette⁴⁵, se puede descomponer el título de la obras en: título (*Teresa*), y subtítulo mixto, ya que contiene una “indicación genérica” (*Rimas...*) y una explicación del contenido temático. Por otra parte, el mismo autor aplica a la titulación la terminología lingüística: tema –de lo que se habla- y rema –lo que se dice de éste-. Siguiendo esta clasificación, podemos hablar de un título temático (*Teresa*) y un subtítulo remático (*Rimas de un poeta...*).

⁴⁴ WEITZMAN, Steven, “The “Orientalization” of Prosimetrum: Prosimetrum in Biblical and Ancient Near Eastern Literature”, en *Prosimetrum Crosscultural Perspectives on narrative in Prose and Verse*, op. cit. pp. 225-244.

⁴⁵ GENETTE, Gérard, *Seuils*, op. cit.

Otras obras de Unamuno tienen título y subtítulo, como *Ábel Sánchez. Una historia de pasión* o el extenso *De Fuerteventura a París. Diario íntimo de confinamiento y destierro vertido en sonetos*. Incluso el título de su relato breve *Un pobre hombre rico o el sentimiento cómico de la vida* incorpora cierta parodia del título de su obra de más calado filosófico: “¿Por qué le puse este segundo miembro, este estrambote, a su propio título? No sabría decirlo a ciencia cierta”⁴⁶. El título de su tratado filosófico se transformará también, pero con un tono acre, en *El resentimiento trágico de la vida*, cuaderno privado que escribió durante los últimos meses de su vida.

El subtítulo de la obra es una construcción pasiva que reitera y une dos participios de pasado del verbo “presentar”, sin más variaciones que las de género y número: “*presentadas y presentado*”. Ambos participios complementan dos sintagmas diferentes; el primero, al núcleo del sintagma nominal (*rimas presentadas*) y, el segundo, al núcleo del complemento del nombre que lo acompaña (*un poeta desconocido presentado*). Esta derivación repetitiva pone sobre aviso al lector de la dualidad de las materias que abordará el texto: las “Rimas” y la “Presentación” del poeta desconocido.

La elección del título y subtítulo parece que la iba meditando don Miguel entre mayo y julio de 1923. Así en la ya indicada carta a José María Cossío, fechada el 31 de mayo, Unamuno se refiere al poema romántico “*titulado «Teresa», rimas de un supuesto poeta lírico*”. En el artículo publicado en *La Nación* de Buenos Aires el 8 de julio (“La lanzadera del tiempo”) don Miguel avanza una rima de una colección “*de un poeta desconocido, colección que se titulará Teresa*”. Por tanto, se produce el tránsito del “*supuesto poeta lírico*” al “*poeta desconocido*”. Y en otro artículo (“Releyendo las Rimas de Bécquer”) publicado también en este diario argentino el mismo mes de julio de 1923, ya ofrece el subtítulo definitivo: “*La colección se titulará: Rimas de un poeta desconocido, presentadas y presentado por Miguel de Unamuno*”⁴⁷.

Teresa es el título escueto que aparece en la portada de todas las ediciones, desde la primera y con el que será conocido el texto (constata Genette que los títulos extensos tienden a la disminución y reseña única excepción *La Divina Comedia*). El título y el subtítulo unidos aparecen en la portadilla.

No aparece en el título el nombre del “poeta desconocido”, pero sí el del autor real camuflado bajo el disfraz de presentador. No es muy habitual que el nombre del autor forme parte del título de la obra. La utilización del nombre de la dama como título principal adquiere un valor simbólico. En las “Rimas” iremos viendo la amplitud y envergadura del significado que ese nombre “*adusto, encendido, amarillo, bilioso, áspero*”⁴⁸ y el personaje adquieren en el texto: es poesía, es vida, muerte, eternidad.

⁴⁶ UNAMUNO, Miguel de, *San Manuel Bueno, mártir y tres historias más*, (prólogo), en *Obras completas*, tomo II, pp. 1181-1195 (p. 1187).

⁴⁷ A estos tres documentos nos hemos referido ya en el capítulo tercero, apartado I: Preparación epitextual de *Teresa*.

⁴⁸ De este modo definía Unamuno este nombre comparando la Teresa, protagonista de *Xenius* con la santa de Ávila en “Sobre la Bien Plantada”, en *Obras completas*, tomo V, pp. 538-553 (p. 542).

De acuerdo con la observación genettiana, el destinatario del texto es el lector, mientras que el del título es el público. El título se dirige a mucha más gente que, de un modo u otro participan, en su circulación. La circunstancia de que aparezca en el título de la obra el autor de la misma, aunque desvinculándose de ella y mostrándose únicamente como presentador, ha de desconcertar obligatoriamente al “público”, ya que el autor reniega del texto.

En fin, el lector me disculpará el una valoración: desde la primera vez que lo leí, el título con el subtítulo me pareció extraordinariamente ocurrente, brillante e ingenioso; digo más: genial.

2. Prólogo de Rubén Darío

Como prólogo general, Unamuno coloca un artículo de Rubén Darío que se había publicado en 1909 en *La Nación* de Buenos Aires, y que luego, en 1912, entró a formar parte de su libro *Semblanzas*.

Resulta curioso que el autor acudiese a un artículo catorce años anterior al libro. Roberto Pérez considera que Unamuno, consciente de la extrañeza que va a provocar su colección de rimas, busca la autoridad del poeta nicaragüense para que le dé licencia o se convierta en “*certificado de calidad*” de este “*ensayo poético*”⁴⁹. El artículo titulado “Unamuno, poeta” había defendido la valía de la labor poética del autor tras la publicación de su libro *Poesías*, en 1907, cuando ya contaba cuarenta y tres años y gozaba de cierto prestigio como escritor en prosa.

“Cuando apareció el tomo de Poesías de Miguel de Unamuno, hubo algunas admiraciones e infinitas protestas. ¿Cómo, este hombre que escribe tan extrañas paradojas, ese hombre a quien llaman sabio, este hombre que sabe griego, que sabe una media docena de idiomas, que ha aprendido solo sueco y que sabe hacer incomparables pajaritas de papel, quiere también ser poeta? Los verdugos del encasillado, los que no ven que un hombre sirva sino para una cosa, estaban furiosos.

Y cuando manifesté delante de algunos que, a mi entender, Miguel de Unamuno es ante todo un poeta, y quizá sólo eso, se me miró con extrañeza y creyeron encontrar en mi parecer una ironía.”

Una anotación autógrafa del propio don Miguel para un prólogo, además del manuscrito del poema “*Han vuelto los vancejos*”, es la única muestra que queda en los archivos de Unamuno de la versión autógrafa del texto. En ella da cuenta de las razones por las que fue introducido este artículo de Rubén Darío. Esta anotación reza así:

“Cuando ya tenía entregado el original de este libro a la casa Renacimiento me envían de ésta, que es la concesionaria de la venta de las obras de Rubén Darío, un artículo de

⁴⁹ Así lo entiende PÉREZ, Roberto, en la introducción a *Miguel de Unamuno*. Teresa, Valencia, Denes, 2000, pp. 16-17.

éste, fechado en marzo de 1909 en Madrid, y con destino a La Nación, de Buenos Aires, titulado “Unamuno, poeta”.

Se me disculpará, creo, el que lo deje publicar a la cabeza de este libro y el que luego, por mi parte, en correspondencia de hermandad, traslade a estas páginas el artículo que con el título “De la correspondencia de Rubén Darío” se me publicó el día 10 de mayo de 1916 en el mismo diario bonaerense.

Y he aquí cómo cierro este libro, como al entregar su original no esperaba cerrarlo. Pero es bueno que los que tomamos la poesía en serio, lo más serio de la vida; de los que creen que otras actividades, y entre ellas lo que llaman la acción y es sólo gesto, es lo serio y hasta ... ¡místico!.

Allá va, pues, lo que en 1909 dijo Rubén de mi poesía y lo que en 1916 dije yo de la suya y de él yo”.

Bénédicte Vauthier realiza una “relectura” del texto partiendo de esta cuartilla, que ella considera inédita⁵⁰, aunque realmente esta breve nota aparecía reproducida ya en la edición de las *Obras completas* de Manuel García Blanco (concretamente en el prólogo que realiza este catedrático al tomo XIV, *Poesía II*, Barcelona, Vergara, 1963, pp. 30-31)⁵¹. Con todo merece subrayarse que esta autora descubre en esta breve cuartilla “*el motivo del umbral prologal en la recepción tardía y casual del ya viejo artículo de Rubén Darío*”, y medita acerca de la coincidencia en el primer umbral del intertexto unamuniano de tres figuras capitales del nacimiento de la poesía hispánica moderna (Bécquer, Darío y Unamuno).

a) Intencionalidad del prólogo

Roberto Pérez, introductor de la única reedición autónoma de la obra, considera el prólogo de Rubén un parapeto frente a la moda antirromántica en poesía. Para Pérez el artículo de Darío funcionó a modo de opinión autorizada que corroboraba la valía de la tarea poética de don Miguel. No comparte Vauthier esta idea. Piensa la autora que Unamuno era ya un autor suficientemente reputado como para necesitar buscar apoyos a favor de su poesía y argumenta que, no sólo las rimas, sino también todo el paratexto en prosa se convierten en el primer homenaje a Bécquer de los sucesivos que se encadenarán en la poesía moderna al autor romántico.

La discrepancia de la autora se apoya en tres argumentos: la naturaleza paródica de otros prólogos unamunianos (como el prólogo y el post-prólogo de *Niebla*); la postura en

⁵⁰ VAUTHIER, Bénédicte, “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 *Miguel de Unamuno. Estudios sobre su obra IV*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2009, pp. 47-55.

⁵¹ En efecto, aunque en la portada de este tomo XIV de las *Obras completas* (como sucede en todos los tomos de esta obra) no se indica el año de edición, y por más que esta colección de las *Obras completas* lleva obviamente el mismo año del depósito legal (1958) a partir del tomo III (que es cuando la editorial madrileña Afrodísio Aguado cede sus derechos editoriales a la barcelonesa Vergara), dicho tomo XIV se terminó de imprimir el día 15 de febrero de 1963 (así se señala en la última página) y el prólogo de Manuel García Blanco está fechado en diciembre de 1962.

contra de las cartas de presentación a autores noveles expresada por el autor a Clarín y, por último, la faceta dialógica de la literatura unamuniana.

Por mi parte, encuentro parte de razón en ambos estudiosos de la obra. Coincido con la idea de Roberto Pérez de que Unamuno necesitaba realzar su faceta pública de poeta. Es de sobra conocida la dimensión pública de don Miguel como pensador, articulista, activista político e incluso narrador pero, era -y yo diría todavía es- menos distinguida su faceta de poeta. El mismo don Miguel se lamenta de ello en poema XX de *Rimas de dentro*:

*“Pobre don Miguel, tus hijos de silencio
aquellos en que diste tus entrañas
van en silencio y solos
pasando por delante de las casas
mas sin entrar en ellas,
pues los miran pasar como si fuesen
mendigos que molestan, no los llaman
y aquellos que adoptivos, de bullanga,
sin padre conocido,
aquellos que arrancados a la masa
les prestaste tu nombre,
estos son con aplauso y algazara
recibidos. Son estos
los que tu nombre llevan, traen y exaltan.”*

En 1923 Unamuno se halla en plena efervescencia política. Stephen G.H: Roberts analiza la evolución del intelectual español en la figura de don Miguel y considera que es en esta etapa en la que: *“Unamuno fue el primer intelectual capaz de transformarse a sí mismo en una auténtica figura mediática, cuyas apasionadas opiniones eran escuchadas con más atención e interés que las de los propios políticos. Convertido en leyenda debido a la popularidad que le proporcionó la prensa diaria, Don Miguel consiguió que su voz y su mensaje llegaran a sectores de la población a los que nunca, anteriormente, había llegado un intelectual”*⁵².

Es bastante lógico que su condición de “figura mediática” obstaculizara la aceptación de su tarea poética, y el artículo de Rubén Darío destacaba ya en su título “Unamuno, poeta” aquella faceta personal que era la menos conocida del autor. Es más, los artículos que publica Unamuno en las mismas fechas en que escribía *Teresa* “Además” y “Y además poeta” (julio de 1923) demuestran que el autor necesitaba reivindicarse como poeta. En ambos artículos, partiendo de la anécdota del joven médico del que decían que era “además” poeta, proclamaba el autor la prioridad de la labor del poeta y confesaba que nunca había considerado esa labor como secundaria; antes bien, contravenía esta afirmación diciendo *“No se es poeta además”*.

“Y alguien después me preguntaba muy serio si le doy tanta importancia a eso de la poesía. Y le dije:”No puedo comprender ni tolerar a esos que dicen que hacen poesía por distraerse. Si yo no tuviese que escribir par ayudarme a vivir y a que viva mi

⁵² ROBERTS, G.H. Stephen, *Miguel de Unamuno o la creación del intelectual español*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2007, p. 191.

*familia, como oficio servil y mercenario, apenas escribiría sino artículos de combate, con un fin político, y poesía, pero poesía en verso. Y mucha de mi prosa no es más que verso abortado*⁵³.

Ya sabemos que ni la proyección pública del autor no coincidía precisamente con la de un poeta, ni sus versos habían sido siempre bien recibidos; menos ahora, que de uno u otro modo iban a causar extrañeza. Por eso, aunque no necesitara ninguna voz autorizada, el encuentro fortuito del artículo de Rubén Darío y la inclusión de éste en el texto le brinda en bandeja un argumento más a favor de la reivindicación de su faceta más desconocida. Esto, sin embargo, no tiene por qué estar reñido ni con el carácter dialógico del texto, ni con la clara reivindicación de Bécquer como autor moderno, que – como bien señalan Vauthier y Senabre– plantea la obra y que alcanza no exclusivamente al prólogo, sino también a la “Presentación” y a las “Rimas”.

Un detalle que sí demuestra esta nota autógrafa es que, originariamente, el autor planteaba como preámbulo a las rimas la “Presentación”, no este artículo cuya inclusión es tardía, y que se enfrenta con la duda de si ubicarlo antes o después del texto. Unamuno incluso había pensado intercalar un segundo preliminar, el artículo que él mismo había escrito en 1916, a la muerte del poeta nicaragüense, “De la correspondencia de Rubén Darío”. De haber sido así, nos hubiéramos encontrado con una estructura prologal de carácter especular, al igual que en *Cómo se hace una novela*, donde “El retrato de Unamuno por Jean Cassou”, que funciona como prólogo, va sucedido en la edición española de 1927 de un “Comentario” del autor. En todo caso, este artículo de Unamuno en que repasa su correspondencia con Darío no apareció en el texto y ello bien pudiera ser, como indica Vauthier, porque las circunstancias políticas que le llevaron al destierro durante el proceso de impresión de la obra se lo impidieron; o bien porque otros motivos como la extensión o la falta de adecuación del escrito unamuniano al contexto de la obra disuadieron de su idea al autor.

Aceptamos, pues, que la intención del autor al insertar este prólogo es reivindicar su faceta poética y llamar la atención sobre uno de los temas centrales de su trabajo: el hecho poético. Encontramos otro motivo a tener en cuenta a favor de la inclusión del artículo de Rubén, y es que éste se erigiría en un modelo de cómo debe plantearse el acercamiento “crítico” a un autor. Unamuno, gran prologuista, se posicionó en contra de los prólogos a las obras poéticas, y de cualquiera de ellos que, menospreciando la inteligencia del lector trataban de convertirse en meras guías de lectura, señalando dónde tienen que fijar su atención o cómo han de acercarse al texto. El mismo en su prólogo del *Romancero del destierro* (1928) declara:

*“Un libro de poemas, y sobre todo de poemas en verso, no debería en rigor llevar prólogo, que es algo lógico, conversacional. Al canto le precede un preludio, pero no un prefacio o prólogo”*⁵⁴.

⁵³ UNAMUNO, Miguel de, “Además”, “Y además poeta”, 1923, recogidos también en *Obras completas*, tomo X, pp. 555-557; pp. 558-562 (p. 559).

⁵⁴ UNAMUNO, Miguel de, *Romancero del destierro*, (prólogo) *Poesía completa*, edición preparada por SUÁREZ MIRAMÓN, Ana, Madrid, Alianza Editorial, 1987, volumen 2, p. 365.

La fluidez y la categoría de la prosa de Rubén Darío y, sobre todo, la sensibilidad con que se acerca a su poesía, representaban un ejemplo de cómo Unamuno esperaba que se abordaran sus libros de poesía. En esta línea me parece muy acertada la interpretación que R.L. Nicholas hace de la función que este prólogo ocupa en la estructura global de la obra:

“Este prólogo también asume la forma novelesca que Unamuno desarrolla aquí porque es un ejemplo de la crítica creadora que hace revivir la creación poética. Es decir, forma parte íntegra del esquema creado por Unamuno: Teresa>Rafael>Unamuno>Rubén Darío; o sea, el tema vital>el poeta que actualiza la emoción humana en forma poética>el confidente y maestro que guía al poeta en tal creación y facilita su publicación >el crítico creador que sabe apreciar y recrear en sí la belleza y el hondo sentir poéticos. Así logra Unamuno reflejar en la misma estructura de su obra las preocupaciones temáticas expresadas en ella y seguir “creándose” a sí mismo”⁵⁵.

b) Bécquer, Rubén, Unamuno

El prólogo dariano -prólogo alógrafo en la terminología de Genette- consigue reunir tres figuras capitales en la evolución de la poesía española del siglo XX. Senabre considera *Teresa* como el “*mayor homenaje a Bécquer de toda la poesía española moderna*”⁵⁶, a lo que Vauthier añade que además es el primero al poeta que varios miembros de la generación del 27 reivindicarán como maestro. En este sentido la profesora belga considera que no son las rimas, sino el paratexto autorial, lo que introduce a Unamuno en el ámbito de las polémicas poéticas que arrancaban en esta época.

Inciendo sobre la pista en que nos colocó la autora podemos pensar que la opción por el prólogo de Rubén no sólo anticipa el reconocimiento de Bécquer como precursor de la poesía española moderna, sino que es ya una toma de postura en otra polémica literaria coetánea al texto. De ella informa Jorge Guillén, que en esta época hacía sus primeras colaboraciones literarias en la prensa.

Bajo el seudónimo Félix de la Barca, Guillén escribe en 1924 “La fama de Bécquer”⁵⁷ donde habla de la enorme popularidad que Bécquer obtuvo de forma póstuma. Con la publicación de su obra en 1871 su fama se expande no sólo en España, sino en América “*llega Bécquer a ser el poeta popular por excelencia, el predilecto de esas lectoras que buscan, en los versos de amor, no los versos: el amor*”.

Jorge Guillén recoge la dicotomía que se estableció a finales del siglo XIX entre Bécquer con su “*poesía ligera y alada*” y la “*grávida y áptera*” de Núñez de Arce quien defiende sus “Gritos del combate” frente a “*esos suspirillos líricos, de corte y sabor germánicos, exóticos y amanerados, con los cuales expresa nuestra adolescencia*”

⁵⁵ NICHOLAS, Robert L., *Unamuno, narrador*, Madrid, Castalia, 1987, p. 93.

⁵⁶ SENABRE, Ricardo, “Introducción”, en *Obras Completas*, IV, Madrid, Biblioteca Castro, 1999, pp. 9-21, (p. 16).

⁵⁷ GUILLÉN, Jorge, “La fama de Bécquer”, en *Hacia “Cántico”. Escritos de los años 20*. (introducción de K.M. Sibbald), Barcelona, Ariel, 1980, pp. 349-353.

poética sus desengaños amorosos, sus ternuras malogradas y su prematuro hastío de vida” (Prefacio a *Gritos del combate* 1875, citado por Guillén). Lo que realmente nos interesa es que Guillén extiende la discusión, de la que da por vencedor, claro está, a Bécquer, hasta su época e introduce en ella a Rubén:

“El público le lee siempre -el público no está al tanto, ni falta que le hace, de modas literarias- Los cultos, paradójicamente, le aprueban. Hasta le prefieren. Hoy, 1924, hasta le prefieren entre los modernos poetas españoles. E incluso se le opone a Rubén Darío, que ya padece la ineludible crisis”.

Y para corroborar su opinión recurre a las opiniones de José Bergamín en *El cohete y la estrella*: “Bécquer es un apasionado; Rubén un sentimental”

En atención a esta trifulca literaria el prólogo de Darío en la obra de Unamuno, y más si éste hubiese estado acompañado de la contestación del autor vasco, supone la exigencia de una lectura en profundidad de la poesía de Rubén y la conciliación de dos autores que algunos consideraban antagónicos: “Porque Darío compartió con otros máximos poetas (¿Bécquer?) una triste suerte y es la de que se pongan en boga y se vulgaricen primero aquellos versos menos íntimos y menos propios (...) Y así de Rubén andaban todos los jóvenes modernistas, más o menos melencólicos, recitándonos aquellas cantigas de sonsonete de: “La princesa está triste: ¿qué tendrá la princesa?” y luego vienen los labios de fresa y lo que sigue, o lo del “ala leve del leve abanico” (la...le...le...) y demás mignardises cuando se pasaba por alto lo que en su obra había de fuerte y de intenso”⁵⁸.

Un apunte final. Para algunos críticos es Rafael un *alter ego* de Unamuno; el poeta apasionado y romántico que no pudo ser, o que dejó de ser, don Miguel. Pero hay también coincidencias claras entre Rafael y Rubén. El joven Rubén escribe, antes de *Azul* en el que su originalidad se puso de manifiesto, varios libros de escaso interés que conforman su prehistoria poética: *Epístolas y poemas* (1889): en la que se evidencia la huella de Victor Hugo y los postrománticos españoles; *Abrojos* (1887) y otro breve librito en que pretende “arrancar a la lira de Bécquer” y que desde el título *Rimas*⁵⁹ (1887) evoca el intertexto becqueriano. Como muestra la breve rima 10:

“ En tus ojos un misterio
en tus labios un enigma.
Y yo, fijo en tus miradas
y extasiado en tus sonrisas”

3. Presentación

Esta parte introductoria es más que un simple preámbulo a las rimas. Es una detallada reflexión sobre las inquietudes que Unamuno proyecta en su autor ficticio; un concepto

⁵⁸ UNAMUNO, Miguel de, “De la correspondencia de Rubén Darío”, 1916, en *Obras completas*, VIII, pp. 531-545, p. 531.

⁵⁹ DARÍO, Rubén, *Rimas y Abrojos*, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 2003, pp. 393-401.

compartido del amor, de la poesía, idéntico afán de inmortalizarse en la obra escrita... Unamuno remarca que su objetivo es presentar al poeta Rafael y su obra, y así se destaca en el subtítulo de *Teresa*. Unamuno repasa, no sin ironía, en la “Presentación” bajo pretexto de las sugerencias que le hace a Rafael, sus ideas literarias y las de otros autores, de tal modo que esboza muchas claves de lo que es su concepción personal de la poesía. Además de atender al problema de la personalidad, el saber quién somos internamente y en nuestra relación con los demás.

Algunos han llegado a considerar esta “Presentación” como un compendio de toda la teoría poética de Unamuno. A ello contribuyó sobre manera la incorporación de dos fragmentos de *Teresa* (uno de la “Presentación” y otro de las “Notas”) en la célebre *Antología poética* de Gerardo Diego⁶⁰. Aunque cabe la duda de si Unamuno compartió o no la elección del poeta cántabro de estos fragmentos como muestra de su poética personal, Bénédicte Vauthier lo considera una prueba del carácter genérico de *Teresa* y de su posible importancia en los círculos poéticos de la época⁶¹.

En este prefacio a las rimas se perfila su pretexto narrativo, la relación amorosa entre Teresa y Rafael y su fin trágico. En ella recae el peso argumental de la trama; se da cuenta de la escueta historia “*sencillísima y muy vulgar, más bien cursi*”, que sustenta el texto. Además, Unamuno justifica su interés en la publicación de la producción poética de este autor ficticio con el que advierte una gran afinidad espiritual. Es esta parte la que inicialmente Unamuno había proyectado como introducción a las rimas y donde Unamuno deja transpirar parte del dialogismo de su escritura.

a) *Del diálogo con el lector al dialogismo*

Tras una primera introducción de la introducción, Unamuno estructura el aparente desorden de esta Presentación en partes que corresponden a cada una de las preguntas a las que el autor-presentador responde y que supone se formulará, o habría de formularse, el lector tras conocer la sencilla historia de Teresa y Rafael. Toda la presentación a las rimas se concibe como un diálogo, un monodiálogo, manifiesto de Unamuno con el lector o lectores, suyos y de Rafael. Así cumple con otra particularidad fetén de los prólogos, la utilización de un estilo directo y confidencial que permite al autor intercalar experiencias personales y hasta se acerca, especialmente al final de esta parte del libro, cuando cuenta sus sentimientos tras la muerte de Rafael, a una especie de “confesión íntima” de la que es destinatario el lector.

La presencia del lector es constante en la introducción a las rimas. Varias veces, en las primeras y últimas páginas de la Presentación, se le interpela de manera directa y en singular, “*Te aseguro, lector, que...*”, “*Te he hablado ya, lector, de un...*” (“Presentación”. p. 270), “*He de renunciar, pues, lector, a expresarte mi íntimo, mi entrañado pesar...*” (“Presentación”, p. 296). Es habitual establecer el contacto de lector

⁶⁰ DIEGO, Gerardo, *Poesía española contemporánea*, Madrid, Taurus, 1991, pp. 128-129.

⁶¹ VAUTHIER, Bénédicte, “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”, *op. cit.*, pp. 53-55.

y autor por medio de la utilización de las formas verbales de segunda persona, casi siempre en futuro: “*Pero, bueno -me dirás, recordando...*” (“Presentación”, p. 270).

En otros momentos esta confidencialidad se transforma en dureza e ironía. En el mismo prólogo se entrecruzan rasgos afectivos de signo positivo y negativo. Al lector individuo le supone Unamuno comprensión e inteligencia, mientras que a los lectores en general como masa les imagina críticos y censuradores. En la parte interior de la “Presentación” se dirigirá a los lectores en plural “... -me preguntaráis- ...” (p. 279) y, a veces llega a utilizar con ellos cierto tono altivo: “*¿O es esto también, tontos míos, paradoja?*” (p. 272). La ironía y el humor están presentes en esta introducción como en la mayoría de prólogos de Unamuno.

Las preguntas que se plantean son básicamente cinco: por qué no quemó Rafael sus poemas como lo hizo con las rimas escritas antes de morir Teresa; por qué se dirigió a Unamuno y no a otro poeta; quién era Teresa, de qué murió Rafael; era o no creyente... las respuestas a estas cuestiones son el pretexto y el hilo conductor de esta “Presentación” de las rimas. Según apunta Francisco J. Blasco en su interesantísimo trabajo sobre la obra⁶², bajo todas estas preguntas palpita la inquietud común en torno a qué es en esencia la poesía. Y cabe señalar que la “Presentación” termina con una pregunta que en parte se responde, pero en parte queda abierta para la meditación del lector: “*¿sé yo si este mi Rafael de Teresa está bien muerto? ¿Sé lo que es morir?*”.

El diálogo es un factor estructurante en *Teresa*, tanto en la “Presentación” en la que conversación con el lector conduce el texto, como en las “Rimas” que dejan entrever la presencia continuada de un tercero, de un modo u otro presente, atendiendo siempre el diálogo bien sea entre Teresa y Rafael (Unamuno), bien entre Rafael y Unamuno (el lector).

Iris M. Zavala propuso una lectura de la novelística unamuniana a la luz de las tesis aplicadas por Batjin a las novelas dialógicas de Dostoievski.⁶³ Para Batjin, el diálogo socrático fue uno de los embriones del nuevo género novelístico. El discurso dialogado supone convertirse en otro, mirarse a sí mismo con los ojos valorativos del otro. La dialogía representa, por tanto, un alto grado de socialización. En contraste, la voz monodialógica es la de la autoridad y la del sujeto unitario. En los textos dialógicos existe siempre un tercero, puesto que el oyente-lector se introduce como voz propia del discurso. La heterogeneidad presupone la existencia de otros sujetos discursivos y no las duplicaciones de un hablante único.

Además de este esqueleto dialogal de la “Presentación”, al final de la misma, Unamuno desvela las supuestas conversaciones con su autor ficticio, sus decisiones en tanto que editor y algunas diferencias entre su poesía con la de Rafael. El autor percibe así los mecanismos productores de ficcionalidad, se airea el pacto en el que se basa toda construcción ficcional. Este descubrimiento le otorga al texto, en especial a la parte inicial, un alto grado de modernidad. En su época imperaba todavía el gusto por el

⁶² BLASCO, Francisco J., *Miguel de Unamuno: “Teresa”, op. cit.*, p. 52.

⁶³ ZAVALA, Iris M., “Unamuno: «Niebla», el sueño y la crisis del sujeto” en LOUREIRO, Ángel G. (editor), *Estelas, laberintos, nuevas sendas. Unamuno. Valle-Inclán, García Lorca. La Guerra Civil*, Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 35-50; EADEM, y *Unamuno y el pensamiento dialógico*, Barcelona, Anthropos, 1991.

realismo literario y estas nuevas fórmulas de novelar despistaban tanto al público como a la crítica. Esta nueva forma de narrar, fraccionaria, no lineal y a veces tampoco lógica, se hará propia del siglo que comenzaba.

Al fin y cabo eso es mostrar el pacto ficcional, hacer entrar en la ficción el proceso creativo, desnudar el texto mostrando el esqueleto interno del mismo y forzando así en el lector a una reflexión sobre el hecho narrativo en sí mismo es lo que hicieron, más tarde, autores como Max Aub, que inventa tanto las biografías como los poemas de *Antología traducida* o *Imposible Sináí*; lo mismo hará Borges con los autores de su *Historia universal de la infamia*, o Roberto Bolaño en *La literatura nazi en América* que disfraza la ficción en forma de diccionario de literatura.

Genette llama prefacio a toda especie de texto liminar autoral o alógrafo (si se trata de una tercera persona) que constituye un discurso producido a propósito del texto que sigue o precede. En su clasificación define una suerte de prefacios que coinciden con el planteamiento de la Presentación de *Teresa*. Son autorales, ficcionales en su discurso, y en ellos el autor real finge no ser el autor del texto, niega la paternidad, no del prefacio mismo, sino del texto que introduce. A este tipo Genette le denomina “prefacio denegativo”, “cripto-autoral” o “seudo alógrafo”. En algunos de ellos el autor se presenta como simple editor. Ejemplos de este tipo de prefacio se dan en obras tan importantes como *Robinson Crusoe*, *La isla del tesoro*, la *Geneviève* de Gide, *La Nausée* o *El nombre de la rosa...*).

Antes que *Teresa*, en 1896, justo cuando Unamuno se inicia en la tarea de escribir relatos (*Paz en la guerra*, su primera novela, data de 1897) encontramos una obra metaliteraria, que comparte muchos rasgos con ésta. Inédita hasta 1944, aparece con el título de *Nuevo Mundo* la historia de Eugenio Rodero, un supuesto amigo suyo que muere en plena juventud. Unamuno se presenta como corrector, introductor y editor del ensayo filosófico escrito por Rodero. *Nuevo Mundo* coincide con *Teresa* en cuanto a la idea de introducir elementos ensayísticos en una obra de ficción literaria.

En ambas obras Unamuno forma parte de la trama novelesca: en *Nuevo Mundo* como amigo personal de Eugenio Rodero del que nos cuenta detalles vitales; en *Teresa* como maestro, consejero del joven poeta Rafael. Y tanto en una como en otra recae sobre el autor la decisión final de sacar a la luz unos escritos ajenos.

*“De entre tanta variedad de esbozos escojo el de un estudio y lo publico aquí tal cual en el manuscrito se halla, sin más que las modificaciones precisas para templar un poco cierta incoherencia aparente que en él domina”*⁶⁴.

En la novela moderna, se abandona la visión ordenada y “realista” del relato tradicional, el discurso se hace fragmentario, las fronteras entre la realidad y la ficción – como las de los géneros literarios tradicionales- se debilitan. *Nuevo Mundo* es un primer intento, que en *Teresa* llegará mucho más allá, de desvelar los artificios de la ficcionalidad mediante la simulación del aparato bibliográfico independiente del resto del contenido textual. Es en la “Presentación” y en las “Notas” donde Unamuno consigue la autorreflexividad de su texto y donde el clásico cancionero amoroso da un paso hacia la modernidad.

⁶⁴ Esta obra no ve la luz por diversos motivos. Laureano ROBLES la publica bajo el título de *Nuevo Mundo*, Madrid, Trotta, 1994, p. 64.

b) Unamuno autor de prólogos

El corpus de prólogos y epílogos en la obra de don Miguel es considerable. No hace falta repetir que los prólogos a sus novelas son de capital importancia para la comprensión de su obra. El autor manifestó una cierta oposición a los prólogos en poesía, aunque no pudo resistirse a prologar de un modo u otro gran parte de sus libros poéticos. Una especie de prólogo en verso son los tres poemas introductorios, el primero llamado así “Introducción”, de *Poesías*, o el poema “Caña Salvaje” que abre *Rimas de dentro*. No deja de ser un prólogo la dedicatoria a Ramón Casteñeyra en *De Fuerteventura a París* y a su *Romancero del destierro* también le antecede un prólogo. Una extensa meditación sobre la poesía y el lenguaje son los preliminares del *Cancionero*, su último libro poético. En todo caso ninguno de estos prefacios es similar, ni por contenido ni por extensión, a la Presentación de *Teresa*.

En los prólogos Unamuno ensayaba las posibles interpretaciones del texto. Estos escritos significarían un reto al lector, impelido bien a buscar el verdadero sentido, bien a rechazar el ya adquirido, para volver a empezar un nuevo aprendizaje. Según esto, la estrategia del Unamuno novelista, uno de cuyos instrumentos esenciales son los prólogos, se encaminaría a abrir sus textos, no a cerrarlos, a crear un espacio hermenéutico en que el lector pudiera, incluso debiera, utilizar su capacidad interpretativa⁶⁵. En estos escritos paratextuales el autor parecía ofrecer al lector un plus de confidencialidad con el propósito de implicar al lector en el proceso de lectura. Finaliza así el prólogo a la tercera edición de *Amor y pedagogía*:

“*Parémonos. Me has venido, lector, acompañando en este mutuo monodílogo; me has estado inspirando, soplando, sin tú saberlo; me has estado haciendo mientras yo lo estaba haciendo y te estaba haciendo a ti como lector. Gracias, pues, gracias de corazón por ello. Y como es tu obra se te ofrece tuyo. El autor*”⁶⁶.

En cambio, algunas opiniones se inclinan a considerar que realmente Unamuno adopta hacia el lector una posición doble y antitética. Le revela ostentosamente la naturaleza dialógica de su obra y, al mismo tiempo, la invalida, negando en realidad la viabilidad de la comunicación. Para G. Navajas, la tendencia de Unamuno a poner prólogos y epílogos en sus obras -lejos de dejar el sentido de la obra en suspensión- sirve para acotarlo.⁶⁷ Unamuno, consciente de la necesidad irrevocable de la figura del lector, utiliza las formas retóricas para mostrar su participación pero lo que busca en realidad es establecer paradójicamente una distancia entre el lector y el texto. Sus prólogos y epílogos se

⁶⁵ LONGHURST, Carlos Alex, “La tradición hermenéutica en la narrativa unamuniana”, en *Miguel de Unamuno. Estudios sobre su obra. IV*, CHAGUACEDA TOLEDANO, Ana (editora), 2009, pp 350-361.

⁶⁶ Final del epílogo a la edición de 1934 de *Amor y pedagogía*.

⁶⁷ NAVAJAS, Gonzalo, “El yo, el lector-otro y la duplicidad en Unamuno”, en *Hispania* (Los Ángeles, CA) 1988, t. LXXI-3, pp. 512-522.

encaminarían a implantar, en contra de la apariencia, un proceso de minimización del lector⁶⁸.

c) *La duplicidad prologal*

La “Presentación” da paso a las rimas pero el prólogo a la obra es el alógrafo de Rubén que, como sabemos, fue introducido casi por casualidad cuando ya había finalizado la obra. Entre la lista de sinónimos de prólogo que da Porqueras Mayo no aparece el término presentación⁶⁹. Aun así la presentación de un autor o de una obra es una de las funciones esenciales del prólogo: “*todos los prólogos sin pretensiones ideológicas y estilísticas son presentativos. Su finalidad es “presentarnos” el libro y justificar su publicación*”⁷⁰.

En 1913 escribe Unamuno un prólogo a un libro de cuentos de Gutiérrez Somoza, amigo personal de su hijo en el que declara que su única función es presentar el poeta al público “*Este prólogo es cosa de afecto, de amistad, es una manera de servir a un íntimo amigo de mi hijo. Gutiérrez Somoza quiere que le presente al público que me lee y yo lo hago gustosísimo. Es, pues, éste, un prólogo de presentación, no estrictamente de recomendación (...) Yo les presento al cuentista; es el quien tiene que recomendarse*”⁷¹. Tras esto cuestiona la labor de la crítica que se dedica a guiar a los lectores y a señalarles qué cosas pueden pasar por alto o en cuáles han de fijarse.

Nos encontramos con dos niveles de instancia preliminar. El primero es el artículo de Darío que prologa todas las partes de la obra; el segundo, forma ya parte de la ficción, es el autor antepone a la poesía del autor ficticio. El autor concibe esta presentación como el preámbulo, no a la totalidad de la obra sino sólo a la obra de Rafael; es decir, la parte poética. Para ello, utiliza desde la ficción las convenciones genéricas del prólogo, aún cuando sea par subvertirlas. Genette cree que el prefacio ficcional en general no hace más que exacerbar la tendencia del prefacio a la autorrepresentación. El autor escribe un prefacio y se representa escribiéndolo; esa comedia de la actividad prefacial le lleva al límite y le sitúa al otro lado del espejo⁷².

⁶⁸ NAVAJAS, Gonzalo, “La duplicidad y el lector en Unamuno”, en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, volumen II, en SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo (coordinación, prefacio y bibliografía)/CARBONELL, Marta Cristina (editora), Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, Universidad de Barcelona, 1989, pp. 449-466.

⁶⁹ MAYO PORQUERAS, Alfredo, *El prólogo como género literario*, Madrid, CSIC, 1957, pp. 47-71 La lista de sinónimos que da el autor es: advertencia, advertimento, argumento, discurso, epístola, exordio, introducción, introito, al lector, loa, preámbulo, prefacio o prefación, proemio o proemio, apología, arenga, declaración, elogio, epílogo, invocación, isagoge, preliminar o preliminares, preludeo, protestación.

⁷⁰ *Ibíd.*, p. 114.

⁷¹ UNAMUNO, Miguel de, “Prólogo a un libro de cuentos inéditos de Pedro Gutiérrez Somoza”, en *Obras completas*, tomo XVI, pp. 796-800 (p. 797).

⁷² GENETTE, Gérard, *Umbrales*, pp. 137-249.

d) *Aplicación-subversión de las características del prólogo*

El autor sigue en la “Presentación” muchas de las características generales del género prologal que definiera, en su ya clásico estudio, Porqueras Mayo⁷³ aunque en muchos casos para darles la vuelta. Algunas de estas son: el estilo directo y personal, la introductoriedad, la actitud de defensa y justificación; la alabanza, la dureza, la ironía y la apelación al contacto con el lector.

La “Presentación” es el umbral de las “Rimas”, explica y justifica su publicación y, casi con toda seguridad, en tanto que las comenta, fue escrita después de ellas. Comienza suministrando al destinatario la información elemental sobre la trama que da pie a la aparición del poemario. La información es una de las funciones esenciales del prólogo de manera que en él caben datos de carácter heterogéneo: informes biográficos, génesis de la obra, situación del libro en el seno de la obra del autor. En este caso Unamuno hace un apunte de la historia “*escueta y limpia de detalles*” (“Presentación”, p. 269) y queda patente, en cambio, que son muchas las cosas que no sabe, que no le interesan y que no va a notificar al lector.

Conocida la columna vertebral de la ficción, el autor supone las réplicas y ataques que pudieran objetársele y siente la necesidad de justificarla “*Presumo que este relato, históricamente histórico no habrá de satisfacer a muchos,...*” (“Presentación”, p. 270). La defensa es una de las principales motivaciones de cualquier prólogo. Don Miguel defiende la existencia real de su personaje ante cualquier elucubración sobre el porqué del mismo y de su historia. Intuyendo, sin duda, las futuras lecturas o argumento de la crítica, los contraviene irónicamente. No acepta el autor que se considere a Rafael una invención literaria (siguiendo el ejemplo de Olindo Guerrini) ni tampoco que se entienda el personaje como un posible ex futuro de sí mismo.

Aunque el autor quiera despistar la atención lo cierto es que, con la invención de Rafael, delega la responsabilidad de la historia en otro autor. Ese proponer una idea para luego negarla acerca la Presentación a la ironía cervantina. El mismo Cervantes en el *Quijote*, la primera gran manifestación novelística, finge en un principio ser un erudito que recopilaba datos de otros autores y de los archivos de la Mancha con el fin de ordenar la historia de don Quijote.

En el capítulo IX de la primera parte da un paso más en su experimentación técnica al narrarnos el hallazgo, en Toledo, de un fingido texto arábigo cuya traducción termina de contar las aventuras del caballero de las que Cervantes había perdido la pista. Con este recurso, Cervantes pretende, según unos⁷⁴, experimentar; lograr la renovación de los mecanismos de representación de la realidad (esto venía propiciado por la propia idiosincrasia del género, concebido para ser leído desde la reflexión; la manipulación del tempo narrativo y el punto de vista son elementos que dotan al discurso narrativo de mayor autoconciencia).; según otros, tan sólo parodiar, ya que era propio de los autores de los libros de caballería que fingieran ser traductores de otras lengua o que habían

⁷³ MAYO PORQUERAS, Alfredo. *El prólogo como género literario*, op. cit., pp. 121-177.

⁷⁴ ALTER, R, *Partial Magic. The Novel as Self-Conscious Genre*, Berkeley, University of California Press, 1975.

hallado el original de sus historias en condiciones mágicas o misteriosas⁷⁵. En todo caso, sí es cierto estas estrategias diegéticas consiguen que el lector repare en la naturaleza inherente a la historia que se está contando. La novela tiene la capacidad inseparable de analizarse a sí misma; un recurso que se deja notar desde mismos albores del género

Bénédicte Vauthier analiza el paratexto de *Niebla* y destaca que, formal y estructuralmente, los prólogos a la *novela* de 1914 reanudan la función crítica e irónica de los prólogos de Cervantes; mientras que, desde el punto de vista temático, se perfilan como un espejo de las ideas polémicas del mundo literario de la época⁷⁶.

En efecto, Unamuno, como Cervantes, pretende romper las convenciones del trillado género de prólogo y a la vez, reivindicar su valía. Los vínculos entre ambos autores se hacen perceptibles en varios terrenos. En el prólogo de *Tres novelas ejemplares y un prólogo* (1920) Unamuno declara su deuda con la obra homónima cervantina y la autonomía del prólogo en sí mismo. Las primeras oraciones de la “Presentación” de *Teresa*, don Miguel sitúa el texto bajo la estela de la novela cervantina al iniciar el relato bajo el evidente eco del celeberrimo inicio del *Quijote*:

“Hará cosa de un año y medio recibí de una pequeña villa, cuyo nombre, fiel a una promesa, que estimo sagrada, no he de revelar, una carta...”

La autora considera que lo que Don Miguel cuestiona es la función de erudición y crítica literaria de muchos prólogos de la época, e incluso el afán de lucimiento de algunos o muchos prologuistas (entre ellos el que consideró su maestro Marcelino Menéndez y Pelayo, prologuista de moda en la época). En el prólogo al libro *Poesía* de su amigo Juan Arzadun plantea un juego en el que simula tener la intención de caer en uno de los defectos recurrentes entre los prologuistas de su época: hablar de aquello que le interesa aunque sea en detrimento de la atención a la poesía en sí misma:

“...le pedí tiempo para amañar mi prólogo, alegando que quería trazarlo con cuidado y esmero, cuando lo que en realidad buscaba era lucirme a expensas y cuenta de Arzadun, tomando pretexto de sus trabajos para disertar a roso y velloso de todo cuanto me viniese a cuento”.

Pero más adelante se aleja de esa intención:

(...) Así que estas líneas no son ni pueden ser de crítica. Es para mí este poeta un hombre de carne y hueso, algo más que cifra; es un amigo ante quien he dejado correr los anhelos de mi pecho. Nunca podré tomarlo de conejillo de Indias, ni de mero argumento de estudio psicológico”⁷⁷.

⁷⁵ Así lo explica el gran cervantista Martín de RIQUER en su nota introductoria al capítulo IX de la primera parte del *Quijote* (maneja el texto *Miguel de Cervantes. Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2001, p. 112).

⁷⁶ VAUTHIER, Bénédicte, “El paratexto de *Niebla* de Miguel de Unamuno: ecos del mundo literario de la época”, en *Tu mano es mi destino*, FLÓREZ MIGUEL, Cirilo (editor), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2000, pp. 493-502.

⁷⁷ UNAMUNO, Miguel de, Prólogo a *Poesía* de Juan Arzadun, en *Obras completas*, tomo VII, pp. 140-147.

En base a estos presupuestos plantea Unamuno la “Presentación” de la obra como una manera de acercamiento a la poesía, no desde la crítica erudita o el análisis científico ilustrado, sino desde la experiencia compartida o la vivencia personal de un sentimiento común entre lector y escritor.

e) *El nuevo poeta*

En consonancia con estos postulados, Unamuno presenta a Rafael como el modelo de un poeta en formación: aquel que no se deja llevar por modas o corrientes programáticas, aquel que no busca el esnobismo o fama, que no quiere romper con la tradición sino beber en ella por medio de la lectura; que elige un guía, que explora los recursos expresivos del lenguaje...en resumen que se busca a sí mismo (a Dios y a los demás) por medio de la poesía.

Un tema que siempre inquietó a Unamuno es la regeneración literaria, la formación de las nuevas generaciones de escritores. Unamuno y Rafael son dos poetas: uno nuevo y otro experimentado; uno desconocido; otro agobiado por el peso de la fama. Unamuno pretendió siempre en sus escritos realizar una tarea formativa de su público, abrirle a un nuevo modo de entender lo literario:

*“Pocas cosas me interesan tanto como un joven que se busca en los demás, admirando ya a éste, ya a aquél, e imitando –conscientemente o no- hoy al uno y mañana al otro”*⁷⁸.

Concuerda con la descripción de su personaje, Rafael e invita a pensar que el pretexto de la obra es mostrar la relación idónea que debería establecerse entre generaciones literarias. Con solo 36 años escribe “Viejos y jóvenes” donde muestra su preocupación por el relevo generacional de los escritores. Reflexiona sobre el hecho de escribir en España, y cuestiona el papel no tanto de quien se inicia en el mundo literario como del público y de aquellos autores más o menos consolidados que no aciertan a abrirles camino. Denuncia la tendencia del público español a valorar la escritura más por el renombre de su autor que por su calidad intrínseca y critica de la juventud literaria su “*atroz codicia de prestigio*”, que en cierto modo paraliza el debate intelectual. En la balanza literaria española pesa tanto la falta de innovación de la juventud como la de liderazgo de los mayores: “*El problema más grave en España es que hay que educar a los jóvenes para una vida nueva, y que no pueden educarles para ella los formados en la vida vieja*”⁷⁹.

Dos años más tarde *Nuestro Tiempo* publica “Alma de jóvenes” en los que reivindica la necesidad de la presencia de un guía para la nueva generación de escritores (reproduce en este artículo dos cartas de un joven amigo suyo al que comienza ocultando bajo sus iniciales J. O. G.). A estos jóvenes Ortega, Maeztu, Machado les estimula a creerse ellos mismos el genio que renueve el panorama intelectual español⁸⁰.

⁷⁸ UNAMUNO, Miguel de, Prólogo a *Estrofas* de Bernardo G: de Candamo, en *Obras completas*, tomo VII, pp. 154-158 (p. 154).

⁷⁹ UNAMUNO, Miguel de, *Viejos y jóvenes* (1902), publicado en Madrid, Espasa-Calpe (Colección Austral), 1944, p. 45., y también en *Obras completas*, tomo III, 1958, pp. 599-616.

⁸⁰ UNAMUNO, Miguel, “Alma de jóvenes”, en *Obras completas*, tomo III, pp. 718-736.

Con el tiempo esta cuestión generacional adquiere otra dimensión, más simbólica, menos pegada a la actividad pública. *Una tragedia*, cuento que data de 1923 (el mismo año de la composición de *Teresa*), vuelve a ocuparse de la relación entre autores noveles y experimentados⁸¹. El argumento de aquel relato guarda interesantes similitudes con *Teresa*: trata de un joven “*llamémosle Pérez*” que leía a un escritor “*llamémosle Ibarrondo*”. Pérez envió varias cartas a Ibarrondo, pero este último “*entre tantos jóvenes que a él se dirigían, descuidó contestarle*”. Pasados unos años, a Ibarrondo recibe un manuscrito. El joven escritor tiene la esperanza de que Pérez prologará su libro. “*Aprobativo o vituperativo, su prólogo hará correr mi obra, el público la juzgará y usted habrá hecho un servicio al público y no a mí*”. Ante la negativa del afamado autor, Pérez insiste y se presenta en persona ante aquél con el manuscrito en la mano. A vuela pluma, Ibarrondo demuestra a Pérez la escasa valía de su obra: “*Ni una expresión, ni un grito, ni una metáfora, ni un acento personal*” (...), “*La heterodoxia de usted es tan vulgar como la ortodoxia a que combate*”. Tras estas duras críticas, el inexperto autor se desmorona y días más tarde se pega un tiro.

Es la otra cara de lo que sucede en *Teresa* donde la actitud de Unamuno, autor experimentado, es mucho más positiva, y lo es básicamente por dos razones: la primera, porque el escritor descubre en Rafael otras inquietudes, Unamuno insiste en que Rafael no busca la gloria, sino inmortalizar a su huidiza novia e inmortalizarse él mismo. “*pensaba sus sentimientos y sentía sus pensamientos*” (“Presentación”, p. 268); la segunda, porque en Rafael proyecta Unamuno los anhelos que deben mover a los jóvenes literatos, tanto en sus propósitos como en su estilo, el cual –encontrándose en formación- puede y debe imitar patrones literarios hasta alcanzar el suyo propio.

Sucedía lo contrario en *Niebla* (1907) en la que Unamuno invierte paródicamente este esquema. En ella Víctor Goti, autor desconocido en la república de las letras, prologa el libro de don Miguel, suficientemente reputado en ella mientras que en *Teresa* Unamuno –escritor reconocido- presenta a Rafael, un poeta novel. En algunos prólogos alógrafos el prologuista, de mayor renombre que el prologado, cumple la función de respaldar el texto, pero en otros casos el renombrado prologuista aprovecha para defender un asunto, tenga o no que ver con el libro que prologa.

*“Porque en rigor los libros más se compran por el cuerpo del texto que no por el prólogo, y es natural, por lo tanto, que cuando un joven principiante, como yo, desee darse a conocer, en vez de pedir a un veterano de las letras que le escriba un prólogo de presentación debe rogarle que le permita ponérselo a una de sus obras. Y esto es a la vez resolver uno de los problemas de ese eterno pleito de los jóvenes y los viejos”*⁸².

Víctor Goti quiere darse a conocer. En cambio, Rafael no persigue la fama. Según afirma Unamuno reiteradamente en la “Presentación”, Rafael “*anhelaba vivir en su obra, no en su nombre*”; no aspira a la proyección pública ni a tener una carrera como

⁸¹ Manejo ahora la versión que aparece en la edición de las *Obras completas* unamunianas preparada por SENABRE, Ricardo, tomo II, Madrid, Turner (Biblioteca Castro), 1995, pp. 649-651. Lo encontramos también en la edición preparada por GARCÍA BLANCO, Manuel, *Obras completas*, tomo V, 1952, pp. 1122-1124.

⁸² UNAMUNO, Miguel de, Prólogo a *Niebla* (edición preparada por VALDÉS, Mario J.), 18ª edición, Madrid, Cátedra, 2002, pp. 97-98.

literato pretende mucho más, eternizar a su novia y eternizarse él mismo. Esa es la primera respuesta que nos aporta la introducción a las rimas; ese el motivo por el que Rafael no destruye sus rimas tras la muerte de Teresa como hiciera con las compuestas durante su vida. En los años transcurridos entre la publicación de *Niebla* y la creación de *Teresa* ha cambiado mucho la actitud de Unamuno ante el problema de la personalidad y su proyección pública. Cada vez más el autor se siente más preso de su propia proyección pública, de modo que centra la atención en su intimidad y resta importancia a lo externo⁸³. Se oculta pues tras esta estrategia un consejo esencial para la conformación de un poeta verdadero, el desprecio a la fama pública, el distanciamiento de modas, programas... y la búsqueda de la verdad como forma de acceso a la poesía eternizadora.

Tanto el prólogo de Víctor Goti como la “Presentación” de *Teresa* “*ilustran, de modo ejemplar, la idea de los críticos que han subrayado la necesidad de volver a enfocar la lectura de los escritores de fin de siglo no tanto en torno al Desastre de 1898, sino en torno a las querellas que aquellos jóvenes entablaron con otra generación de autores y críticos –los viejos- por imponerse en el mundo literario*”⁸⁴.

En cierto modo, Unamuno no sirve más que de nexo de unión entre el público, que le conoce, y el autor novel, a quien él conoce. Es el espaldarazo que necesita cualquier escritor que comienza en nuestro país. El mismo Unamuno en sus inicios escribe a Clarín:

*“Los principios son duros y aquí se lee tan poco lo que sale con firma nueva que sin recomendación es muy difícil salir adelante (...) usted sabrá dispensar lo que haya de excesivo en este empeño de darse a conocer y de solicitar atención un hombre joven que empieza a luchar”*⁸⁵.

La ficción novelística de *Teresa* nos presenta la relación entre el poeta en formación que se busca y busca su estilo en la lectura y acercamiento a autores diversos; en contra a lo que sucede con los nuevos autores vanguardistas, con el escritor consolidado que le abre paso, le guía y aconseja.

El fin de Unamuno cuando comentaba los acontecimientos diarios era crearse a sí mismo y ofrecer esta autocreación a sus lectores. Pretendía educar a sus lectores, convertirlos en ciudadanos activos e intelectuales como él. Con esto volvemos a la función de recomendación que prima en muchos prefacios. Incluso suele ser la que justifica que un autor decida acudir a un tercero.

f) Las lecturas de Rafael

⁸³ Para esta evolución en el problema de la personalidad *vide* ABELLÁN, José Luis, *Sociología del 98. Un acercamiento a su significado*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997, pp. 203-213.

⁸⁴ VAUTHIER, Bénédicte, “El paratexto de *Niebla* de Miguel de Unamuno: ecos del mundo literario de la época”, *op. cit.*, p. 496.

⁸⁵ MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, UNAMUNO Miguel de, PALACIO VALDÉS Armando, *Epistolario a Clarín*, prólogo y notas de ALAS, Adolfo, Madrid, Ediciones Escorial, 1941, pp. 33-105.

Sin duda, un factor esencial en la formación y aparición de todo nuevo poeta es su bagaje cultural, proveniente de sus lecturas. La segunda pregunta que propone el autor-editor es por qué le escoge entre todos los posibles “*poetas españoles*”. La respuesta clarifica la idea que la “influencia” literaria tenía Unamuno (es éste el término utilizado en el texto). De entre las lecturas del joven poeta, hay una con la que existe una profunda confluencia más formal que espiritual, con la que comparte no la técnica pero sí una afinidad especial: el estilo. No vamos a incidir sobre la significación de este concepto para Unamuno del que ya hemos hablado extensamente en el segundo capítulo pero el autor, en un tono un tanto irónico no deja de insinuar que los nuevos poetas, por medio de la lectura, más allá de encontrar un vehículo formal para su escritura, se buscan a sí mismos, ansían conocerse. Por eso, es este el momento en que contrapone su la creación de Rafael a la de las vanguardias.

Es interesante, sin embargo, repasar la lista de los poetas que conforman el aprendizaje poético de Rafael. Destaca la “Presentación” la maestría ejercida sobre Rafael por Bécquer, Querol, Campoamor, Medina, Machado y Ausias March. El único de estos autores que cuando se escribe el texto podía haber sido elevado a la categoría de clásico, el único que no escribe en castellano, es Ausiàs March, a quien Rafael leyó por recomendación de Unamuno. No es de extrañar la inclusión del “cantor de Teresa”, como inspirador de la poesía de Rafael en tanto que comparte con Unamuno el ser uno de los primeros poetas filósofos, activador de las imágenes metafóricas que tiene también una visión tripartita del amor intelectual, al que aspira lejos de la posesión carnal.

Frente el *Dolce Stil Novo* no canta sólo la placidez de la dama, sino que muestra la tragedia interior, originada en el conflicto entre la razón y amor, el corazón y la razón. March apunta un sentimiento nihilista, una congoja que le aproxima a los poetas.

Además de su poesía amorosa el poeta de Gandía se ocupó de la muerte en sus *Cants de Mort* y e incluso manifestó sus dudas de fe *Cathòlich só, mas la Fe no m’escalfa* (*Cant espiritual*, v. 185).

El resto de influencias mencionadas son autores, a excepción de Machado, pertenecientes a la generación precursora del mismo don Miguel; representantes de la denominada poesía realista de finales del siglo XIX. Todos ellos, incluido el propio Bécquer, comparten el rechazo al retoricismo excesivo y el deseo de encontrar un lenguaje sencillo y preciso con el que expresar sus preocupaciones por temas reales, contemporáneos, sin dejar por ello de hacer concesiones a la lírica. Más allá de las coincidencias podemos encontrar varias tendencias dentro de esta poesía que se abre paso hacia el siglo XX⁸⁶. El poeta más significativo de esta poesía, denominada realista es Ramón de Campoamor. Autor deliberadamente prosaico que reaccionó contra la grandilocuencia del siglo XIX centrandó su atención en los pequeños detalles de la vida cotidiana mucho antes que lo hiciera Azorín. En sus versos Campoamor cuenta cosas y

⁸⁶ PALANQUE, Aura, *Auras, gritos y consejos. Poesía española (1850-1900), Antología*, Badajoz, Unex, 1991 señala tres tendencias dentro de la poesía realista: una civil cuyo mayor representante es Núñez de Arce, otra que retoma los motivos románticos rechazando su altisonancia (Bécquer, José Selgás, Ventura Ruiz de Aguilar, Antonio Trueba, Vicente Barrantes, o Wenceslao Querol) y la más cercana al realismo y al costumbrismo de Campoamor, Vicente Medina y José M^a Gabriel y Galán.

nos las cuenta a través de personajes, usando un diálogo. Tanto el uso de pequeñas anécdotas cotidiana como la técnica dialogal serán recogidas por Rafael.

Vicente Gaos introduce a este autor en el proceso de renovación poética de la lírica hispana. Campoamor y Bécquer coinciden en el deseo de dar a los versos un aire recogido, de intimismo, de sobriedad. Nada tan lejos de ellos que la poesía sonora y externa, más épica que lírica que prevalecía en el romanticismo español. Campoamor pretendía una transmutación de valores quería hacer una poesía realista, una poesía prosaica.

Para este autor hay un engarce cotidiano soterrado y nunca perdido del todo que eslabona su poesía con la escrita a lo largo del siglo XX. Arranca de Campoamor, Bécquer y Ferrán, primero pasa a Unamuno y Machado, luego; más tarde, recaen en Ramón de la Serna y buena parte de la generación del 27⁸⁷.

Otra importante influencia de Rafael es una figura literaria muy admirada por nuestro rector salmantino, Vicente Wenceslao Querol (1837-1887), quien por medio de su poesía intimista se hizo un sitio en la evolución histórica de nuestra poesía en el momento de transición del Romanticismo al siguiente periodo literario. Fue este autor de acontecimientos domésticos respetado por la generación del 98, así, José Martínez Ruiz en uno de sus primeros libros *Antonio Azorín* de 1903 elogia la figura de Querol⁸⁸.

Miguel de Unamuno manifiesta a lo largo de su producción profunda admiración por el autor valenciano y le cita en reiteradas ocasiones, como en “Las ánimas del Purgatorio en Portugal” *Por tierras de Portugal y España* (1908) o en el artículo “La contemplación vegetativa” *De esto y de aquello* (1917) donde glosa la poesía “A un árbol” de Querol e intercala sus comentarios. En “El zorrillismo literario”(1917) manifiesta su desdén por la poesía de Zorrilla contrastándola con la íntima y recogida de Querol :”*Yo, por mi parte, no siento deseos de releer a Zorrilla y sí a los íntimos, recogidos, delicados, que, como Vicente Wenceslao Querol... pasaron sin meter el ruido que metió Zorrilla y sin coronaciones y estrépitos*”⁸⁹.

Del tema del bilingüismo se ocupa dos años después en “Ratpenaterías” mostrando reticencias por las poesías valencianas de Querol por lo que tienen de convencionales y de afán por fraguar una lengua diferencial : “*Al escribir Querol sus rimas catalanas -que no valencianas, repetimos- se encontraba preso no a la labor de expresar poéticamente lo que sentía, sino de fraguar una lengua que no le era propia, en que ni pensaba ni sentía (...) La musa catalana, aquella de que tan soberanamente habló mosén Verdaguer en su magnífica poesía L’Arpa, no era en la Valencia de Querol y de Escalante más que una musa convencional, un estro -o tábano- político*”⁹⁰. En “La frontera lingüística”, *Andanzas y visiones españolas*, vuelve sobre este asunto. En “Frente a unos negrillos”

⁸⁷ GAOS, Vicente, *La poética de Campoamor*, Madrid, Gredos, 1969, en especial, pp. 189-226.

⁸⁸ Extraigo la información de WENCESLAO QUEROL, Vicente, (1964), *Poesías*, (introducción, edición y notas de GUARNER, Luis), Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos.

⁸⁹ UNAMUNO, Miguel de, “El zorrillismo literario”, 1917, en *Obras completas*, t. V, pp. 89-96 (p. 93).

⁹⁰ UNAMUNO, Miguel de, “Ratpenaterías”, 1919, en *Obras completas*, t. V, pp. 564-567 (p. 565).

unas meditaciones sobre la verdura le recuerdan los versos de Querol “*el entrañado poeta*”.

En el prólogo a la edición de *Poesías de José Asunción Silva* le recuerda por su delicadeza interior. Le invocó como autoridad en un discurso en las Cortes Constituyentes españolas de 1931 para defender su punto de vista sobre el idioma oficial.

En “Al señor A. Z., autor de un libro” pone a Querol como ejemplo de la poesía que llega al alma por el camino del sentimiento sincero frente a la que denominada poesía “icárica”. El tono apacible, discreto, sosegado y casero del poeta valenciano contrasta con la estridente, cerebral y abstrusa de algunos jóvenes poetas⁹¹.

Querol, como Bécquer, utilizó los versos sencillos y espontáneos de las rimas cortas de tema sentimental, de un romanticismo concentrado y esencial. Cultivó la poesía amorosa, “*Cartas a María*” son la exaltación sincera de un cariño idealizado por la poesía. Se publican juntas por primera vez en 1882 como *Cancionero amoroso* formado por Teodoro Llorente. La trayectoria de una pasión amorosa, en forma de silvas, se desarrolla en tres tiempos: exaltación, celos y abandono. Cada una es como un tiempo de una completa sinfonía amorosa. Algunas utilizan, como en *Teresa*, la estructura dialogada.

En su carta a un enigmático destinatario “A...” utiliza ya Querol el recurso a las golondrinas “*ya vienen a buscar junto a tu reja/ las golondrinas sus antiguos nidos;*”

José M^a de Cossío destaca en su *Antología poética* del autor la afinidad entre ambos poetas: “*Por su sinceridad cálida, por sus temas de familia, gustaba sobremanera de la poesía hogareña de Vicente Wenceslao Querol, poeta epígono de Núñez de Arce en la retórica de la mayor parte de su obra aunque lejanísimo en los temas en lo mejor de su parva producción. Unamuno me hizo reparar en la media docena de poesías del poeta valenciano que han de sobrevivir a modas y maneras, y que recitaba de memoria sin errar palabra*”⁹².

El último influjo señalado para Rafael de la generación inmediatamente anterior a don Miguel es el autor neopopulista, conocido por su costumbrismo y la utilización del lenguaje coloquial de su región., Vicente Medina (1866-1937). En 1919 Unamuno publica un comentario lírico junto a la obra *Viejo cantar* de Medina. Es la correspondencia “El poeta emigra” que vio la luz en *La Nación* en 1908. Ante la emigración a Argentina del poeta murciano, don Miguel presenta a éste a sus lectores de allí y elogia la necesidad de ampliar horizontes del autor de *Aires Murcianos*. Es este su título más renombrado aunque Unamuno piensa que: “*es lo que sobre todo dio fama a Medina pero yo prefiero tal vez otras cosas tuyas, sin ese tonillo algo pegajoso y dulzón del habla murciana*”.

Más adelante, relaciona don Miguel esa emigración con la necesaria ambición que deberían tener los jóvenes poetas.

⁹¹ UNAMUNO, Miguel de, “Al señor A. Z: autor de un libro”, 1909, en *Obras completas*, t. IV, pp. 642-649.

⁹² COSSÍO, José M^a, *Antología poética*, Madrid, Espasa- Calpe, 1945, p. 14.

“Lo he dicho mil veces y lo repito: lo que a nuestros jóvenes literatos les falta es ambición. Los que más ambiciosos parecen no lo son más que en apariencia: sus aspiraciones suelen ser modestísimas. Hablan de gloria, pero piensan en lo que tal o cual periódico paga y a lo sumo sueñan con el renombre. Hay pocas almas “icáricas” entre nosotros. Y en cuanto surge alguno real y verdaderamente ambicioso, al punto cobra fama de soberbio. Lo sé muy bien”.

Y vuelve sobre la función recomendatoria que pueden e incluso debieran ejercer algunos poetas consolidados.

“Esta correspondencia es un desahogo en parte –como casi todas las mías- es un saludo de despedida, es también una recomendación. (...) ¡Tantas se me piden, las más de ellas sin justificante alguno; tantas se me piden y a tantas he tenido que hurtarme, que creo de justicia dar ésta sin que me la pida nadie!”⁹³.

Por fin, señala la huella poética que en Rafael deja Antonio Machado, amigo y casi discípulo de don Miguel con el que compartió inquietudes, preocupaciones y, en especial, una similar concepción del tiempo. Algunos relacionan la obra y la experiencia vital del poeta sevillano con la obra que analizamos. *“La melancolía resignada y algo nihilista que respiran muchos poemas de Teresa vienen en derechura de la impresionante coda necrológica de Campos de Castilla y quizá aquella tisis que acaba con la vida de Teresa (y que precede a la muerte del propio Rafael) sea un lejano homenaje a Leonor Izquierdo, la esposa de Machado”⁹⁴.*

No sería del todo descabellada esta opinión a tenor de la carta que escribió de Machado a Unamuno tras la muerte de su mujer (Leonor murió en 1910) donde expresa tanto el dolor por el deceso de su esposa como la firme conciencia de su pervivencia tras éste: *“La muerte de mi mujer dejó mi espíritu desgarrado. Mi mujer era criatura angelical, segada por la muerte cruelmente. Yo tenía adoración por ella; pero por sobre el amor está la piedad. Yo hubiera preferido mil veces morirme a verla morir, hubiera dado mil vidas por la suya. No creo que haya nada de extraordinario en este sentimiento mío. Algo inmortal hay en nosotros que quisiera morir con lo que muere. Tal vez por esto Dios viniera al mundo. Pensando en esto me consuelo algo. Tengo a veces esperanza. Una fe negativa es también absurda. Sin embargo, el golpe fue terrible y no creo haberme repuesto. Mientras luché a su lado contra lo irremediable me sostenía mi conciencia de sufrir mucho más que ella, pues ella, al fin, no pensó nunca en morirse y su enfermedad no era dolorosa. En fin, hoy vive en mí más que nunca y algunas veces creo firmemente que la he de recobrar. Paciencia y humildad”⁹⁵.*

⁹³ UNAMUNO, Miguel de, “El poeta emigra”, 1908, en *Obras completas*, t. V, pp. 252-258, (en concreto, p. 255 y p. 258).

⁹⁴ MAINER, Carlos J., (director), *Historia de Literatura Española*, vol.4, (coordinador: PONTÓN Gonzalo), Madrid, Crítica, 2010, p. 399.

⁹⁵ SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio, *Estudios sobre Unamuno y Machado*, Madrid, Guadarrama, 1959; y GARCÍA BLANCO, Manuel, *En torno a Unamuno*, Madrid, Taurus, 1965, pp. 232-233.

4. Rimas

a) *La configuración cancioneril de las Rimas*

El conjunto de noventa y ocho poemas, número sin duda no casual de las rimas, es el núcleo central de *Teresa*. Todo el resto del texto gira en torno a este eje capital⁹⁶. Es más, en la “Despedida” el autor manifiesta que acaso debió haber dejado que “*en su desnudez*” las rimas “*dijeran por sí cuanto tienen que decir.*”

El corpus poemático del libro funciona a modo de cancionero. Esta idea fue expuesta por primera vez en 1976 por Ángel Raimundo Fernández y González quien consideraba que *Teresa* “*es un cancionero del Amor y de la Muerte*”⁹⁷. Carlos Mata Induráin recoge esta idea, la profundiza, justifica y amplía en dos artículos posteriores⁹⁸. El autor señala que el conjunto de las rimas de Rafael comparte algunos, no todos, de los rasgos esenciales de los clásicos cancioneros amorosos; en especial, el ser la expresión de una intensa pasión por una sola persona y el mostrar una aguda conciencia del paso del tiempo. Son colecciones poemáticas que versan sobre la historia progresiva de un gran amor.

Comparto con ambos autores la consideración de la parte poética del texto como un cancionero poético amoroso. Las “Rimas” se dedican en exclusiva y por extenso a una sola dama, Teresa, cuyo nombre como el de Laura o Beatriz tiene un profundo valor simbólico y evocador, la elección del nombre de Teresa para la amada y para el título de la obra evoca la siega, la cosecha, y en la obra el propio Rafael asocia estrechamente a Teresa con la tierra⁹⁹:

*“Bañé con el rocío de mis lágrimas
el vestido, Teresa,
de tierra que reviste y que recubre
a tu cuerpo de tierra”*¹⁰⁰.

⁹⁶ En este apartado hacemos tan sólo un apunte muy general de la parte poética del texto, porque el análisis verdaderamente minucioso corresponde al capítulo quinto de nuestro trabajo.

⁹⁷ FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, Ángel Raimundo, *Unamuno en su espejo*, op.cit, p. 180.

⁹⁸ MATA INDURÁIN, Carlos, “Amor, vida y muerte en las rimas de *Teresa* de Miguel de Unamuno” en *Unum et diversum. Estudios en honor de Ángel-Raimundo Fernández y González* Pamplona, Eunsa, (Ediciones Universidad de Navarra), 1997, pp. 395-412 y “Las rimas de *Teresa*, un cancionero moderno de amor y de muerte”, en *Tu mano es mi destino. Congreso Internacional Miguel de Unamuno* (coordinador FLÓREZ MIGUEL, Cirilo), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2000, pp. 339-351.

⁹⁹ En relación con el nombre de Teresa, este aspecto es también destacado por NEPAULSINGH, Colbert L., “In Search of a Tradition, not a Source, for «San Manuel Bueno»”, en *Iberia, Literary and Historical Issues*, Calgary, 1985, pp. 127-140 (concretamente, p. 134) [= *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos (RCEH)*, Ottawa (ON), invierno 1987, t. 11:2, pp. 315-330].

¹⁰⁰ De la importancia del nombre se hablará también en el análisis detenido de algunas rimas, como en la 4 ó 38.

Aunque la temática amorosa sea esencial no es, ni con mucho el único aspecto argumental de los poemas que se ocupan de otros temas fundamentales, sobre todo, del tiempo y la muerte.

Una característica formal de los cancioneros tradicionales es la polimetría presente en las rimas. No predomina, en cambio, el metro recurrente de estas composiciones, el soneto, que en *Teresa* es utilizado, sin embargo, una sola vez.

Otra característica de la poesía cancioneril es la de marcar su cronología interna y destacar algunos poemas por su especial significación temporal, (los famosos poemas aniversario). Sabemos que las rimas siguen un orden cronológico, que los supuestos poemas en vida de la dama se hicieron desaparecer, por lo que todas ellas se escriben tras la muerte de la muchacha, “post-mortem”. Aun así existen marcadores que van señalando el transcurrir temporal desde la desaparición de Teresa hasta la del propio Rafael. Se aprecia el paso de las estaciones, por las diferencias del paisaje sobre la tumba de Teresa, o se destacan algunos recuerdos importantes evocados por el poeta (como la del último beso en vida los amantes, rima 30, o el de la muerte de la dama, rima 88, la sensación de la inmediatez de la muerte va intensificándose hacia el final de la composición).

Mata Induráin apunta algunas coincidencias más de nuestras rimas con los cancioneros. Siguiendo la tradición de las teorías amorosas neoplatónicas, los rasgos más destacados en la caracterización de la amada de Rafael son los inmateriales (la voz, el nombre, la mirada), o bien –si son físicos- transmiten la visión más idealizada de la amada. Ya hemos señalado hace apenas unos párrafos, la importancia que don Miguel atribuye al nombre de Teresa se refleja en las rimas, que prácticamente en todas ellas. En la rima 19 el poeta acuña el verbo “ateresar” y su correspondiente sustantivo “ateresamiento”; estas creaciones léxicas fácilmente se relacionan con “atesorar” y “atesoramiento”.

Todo cancionero exige la presencia del tú y el yo claramente enunciados. En su conformación es necesaria la presencia de un autor, un personaje protagonista y un receptor principal que será la amada. El protagonista del cancionero suele hablar en primera persona. No siempre coincide el yo poético con el de protagonista del poemario, la tendencia a la identificación entre ambos obedece al prejuicio romántico de la sinceridad y la expresividad del poeta. En nuestras rimas sabemos que el yo poético es, sin lugar a dudas, fruto de una ficción literaria, Rafael es el yo poético. Con todo, algunos críticos equiparan a Unamuno y Rafael.

La presencia del pronombre personal yo (que no en vano es la primera palabra de la primera rima) es en el poemario copiosa y redundante. El tú se identifica principalmente con Teresa aunque no sea el único interlocutor también lo son, cuando el poema se convierte en oración, la Virgen María (rima 71), Dios (rima 81 ó 93) o incluso en ocasiones el mismo don Miguel (rima 31). La identificación entre el tú referencial y el personaje ha sido objeto de numerosas discusiones literarias en la crítica de cancioneros; por ejemplo, se ha debatido la existencia o no de una Laura real y se debate si la Lisi quevediana era o no una mujer concreta y única.

Resulta interesante relacionar la figura de Rafael con la del Tomé Burguillos de Lope de Vega que para Juan Manuel Rozas “*es el primer heterónimo suficientemente logrado de*

la literatura española”¹⁰¹. Lope hace el papel de editor, fabulador y dedicador de la obra del poeta Burguillos, es él quien reúne los materiales del poeta, de carácter humilde pero culto tras su marcha a Italia. Éste llega también incluso a dirigirse a Lope como personaje. Aunque el contenido de sus *Rimas divinas y humanas* no es exclusivamente amoroso sus primeros poemas se han considerado un cancionero amoroso a Juana.

b) Temas principales de las Rimas

i) El amor

En cuanto cancionero amoroso, la temática principal de las “Rimas” es el amor, aunque la idea del amor que trasluce el libro es diferente a la de los clásicos o los románticos. La concepción amorosa que transmiten las “Rimas” coincide en la base con la formulada por don Miguel en otras obras. El amor es compasión en el sentido último del término, es sufrir juntos, compartir un dolor común¹⁰². Así lo explicó en el capítulo VII de *Del sentimiento trágico de la vida*:

“Porque los hombres sólo se aman cuando han sufrido juntos un mismo dolor, cuando araron durante algún tiempo la tierra pedregosa uncidos al mismo yugo de un dolor común. Entonces se conocieron y se sintieron, y se con-sintieron en su común miseria, se compadecieron y se amaron. Porque amar es compadecer, y si a los cuerpos les une el goce, úneles a las almas la pena.”

Uno de los relatos de Unamuno ejemplifica esta concepción unamuniana del amor como sufrimiento compartido. En “El Cuento Semanal” aparece *Una historia de amor*, que más tarde se recoge junto con *San Manuel Bueno, mártir* y otras dos historias en un volumen aparecido en 1933. En aquella obra se cuenta la frustrada aventura romántica de unos novios que emprenden una fuga en busca de una solución a sus amores declinantes. La experiencia sexual precipita la separación de los amantes, quienes sin embargo, se mantienen unidos por una especie de “matrimonio espiritual”. Tras este episodio, los dos personajes se dedican a la vida religiosa. Ricardo –el protagonista masculino- se convierte en predicador afamado (otra vez, una especie de ex-futuro unamuniano, ya que don Miguel también sintió en su juventud la vocación sacerdotal) y Liduvina –la protagonista femenina- se recluye en la soledad de un convento. El desenlace de la novela llega cuando Ricardo predica en el templo donde se encuentra también Liduvina, y las palabras de su sermón se funden con el “*desgarrón de un sollozo que venía de detrás de la reja encortinada del coro*”. En la prédica Ricardo exclama:

*“Porque no se ama de veras sino después que el corazón del amante se remejió en almirez de angustia con el corazón del amado. Es el amor pasión coparticipada, es compasión, es dolor común”*¹⁰³.

¹⁰¹ ROZAS, Juan Manuel, “Burguillos como heterónimo de Lope”, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2003.

¹⁰² Sobre este tema concreto vide BARRIOS FERNÁNDEZ, Nuria “La tragedia del amor unamuniano,” *Anales del Seminario de Metafísica* 1986, pp. 117-127; y también SEMPRÚN DONAHUE, Moraima de, “El amor como tema de eternidad en las rimas de Teresa de Unamuno”, *Cuadernos de la Cátedra de Unamuno*, Salamanca, 1972, t. 22, pp. 23-32.

De lo anterior fácilmente se desprende que, para Unamuno, lo amoroso poco tenía que ver con lo erótico, con lo etéreo, ideal e inalcanzable del amor romántico o decadentista.

En este sentido conviene también traer a colación otro cuento de Unamuno titulado *Gabriel* (sin datar, y que Laureano Robles publica en su edición de *Nuevo Mundo*). La historia versa sobre los devaneos de un joven estudiante con su casera. Es un cuento plenamente sugerente y hasta tiene cierto grado de erotismo. Pero las expectativas sexuales creadas se truncan, claro está, porque Gabriel abandona la casa y vuelve a su noviazgo tranquilo en el pueblo.

Al hilo de este cuento, permítaseme referir una cuestión de nombres, materia por la que Unamuno –filólogo de convicción– sentía especial predilección. Quizás no sea un simple casual que don Miguel escogiera para este personaje el nombre de Gabriel¹⁰⁴, así como que designara Rafael al protagonista de la obra que nos ocupa: estos dos nombres, junto con el propio de Unamuno, forman la conocida tríada arcangélica.

De la apuntada concepción se deduce el rechazo de toda sensualidad en la poesía unamuniana, que en cambio –y así ocurre en *Teresa*– subraya el perfil maternal de la figura de la amada:

“*Mi madre nació en mí en aquel día
que se me fue Teresa... Madre, dime
de dónde vine, a dónde voy perdido,
por qué al amor me diste...*” (rima 32)

Y, por supuesto, también el amor es un medio para alcanzar la inmortalidad:

“*Tú no puedes morir aunque me muera;
tú eres, Teresa, mi parte inmortal.*”

Nepaulsingh traza una línea en la tradición literaria que parte de patrones bíblicos para recrearlos, reinterpretarlos y sustituirlos por otros. Esta corriente literaria se inicia con Diego de San Pedro en la *Cárcel de amor*, que define una nueva religión: la “*religio amoris*”. *Teresa* entronca en esta línea que pasa por *La Celestina* y *El Quijote* hasta llegar a *San Manuel Bueno, mártir*. Rafael ama a Teresa que es, para él, símbolo de la humanidad, la Virgen madre, la Madre tierra. Y San Manuel ama a Valverde de Lucerna

¹⁰³ Manejo la versión de *Una historia de amor* que aparece en UNAMUNO, Miguel de, *Obras Completas*, edición a cargo de Ricardo Senabre, Turner (Biblioteca Castro), 1995, pp. 419-447. Sobre esta obra puede consultarse también LOZANO MARCO, Miguel Ángel, “Consideraciones sobre “Una historia de amor”, relato unamuniano”, en *Volumen Homenaje Cincuentenario de Miguel de Unamuno*, Salamanca, Casa-Museo Unamuno, 1986, pp. 505-507.

¹⁰⁴ TANGANELLI, Paolo, “Historia de un intratexto unamuniano: Beatriz”, en *Tu mano es mi destino*, op. cit., pp. 467-475, reconstruye la historia de un intratexto, de nombre no menos sugerente: *Beatriz*, que aparece recurrentemente en distintos proyectos literarios juveniles del autor vasco. Se trata de la visión beatífica de una muchacha de la que deriva el título dantesco del episodio. Es posible relacionar esta visión con la rima final de *Teresa* (al respecto, remito a los correspondientes comentarios que realizo en el capítulo quinto) que termina con la visión angélica de la protagonista.

y por su amor sufre martirio como en la tradición evangélica de Leriano, Calixto, don Quijote y Rafael¹⁰⁵.

El amor se presenta como sufrimiento, pero a la vez redime al hombre de su condición finita y le conduce a la eternidad. El amor, eterno y trascendente, unirá en una sola alma a Rafael y a Teresa:

*“Tú sabes que moriste, vida mía,
pero tienes sentido
de que vives en mí, y viva aguardas
que a ti torne yo vivo”* (rima 15).

El amor lleva a la intemporalidad. *Teresa* muestra el lado quietista de Unamuno; aquél que puso al descubierto Carlos Blanco Aguinaga¹⁰⁶: el Unamuno contemplativo.

*“¡Dormirse en el olvido del recuerdo,
en el recuerdo del olvido,
y que en el claustro maternal me pierdo
y que en él desnazco perdido!”* (rima 78).

Al definir en su *Vida de don Quijote y Sancho* la pasión del Caballero por Dulcinea que encarna en sí la Gloria profundizamos en la concepción del amor unamuniana:

“Don Quijote amó a Dulcinea con amor acabado y perfecto, con amor que no corre tras deleite egoísta y propio; entregóse a ella sin pretender que ella se la entregara. Se la lanzó al mundo a conquistar gloria y laureles para ir luego a depositarlos a los pies de su amada. (...) ¿Qué suele ser ese que llaman amor sino un miserable egoísmo mutuo en que busca su propio contento cada uno de los dos amantes? (...) Don Quijote amó a Dulcinea con amor acabado, sin exigir ser correspondido; dándose todo él y por entero a ella”.

Teresa aporta un plus en estas ideas amorosas de don Miguel. El autor pretende ir más allá del amor, más allá del sentimiento, habla de su “meterótica” el amor. Las rimas de Rafael explican una teoría amorosa que es más que eso, es una teoría científica y del saber:

“Algunas de las cartas que me escribió mi Rafael de Teresa contenían comentarios de la doctrina que tengo expuesta en mi obra Del sentimiento trágico de la vida. En ellas me exponía lo que podríamos llamar su teoría amorosa del conocimiento” (Pres. p. 290).

Unamuno y Rafael entienden el amor como un camino hacia la disolución del yo y hacia la plena conciencia de la integración del ser humano en la colectividad. Este camino, como en las teorías clásicas tiene tres fases. El amor es una vía de conocimiento tanto individual como de la persona amada por medio de la cual se produce la fusión con el resto de la comunidad de amadores.

¹⁰⁵ De nuevo, NEPAULSINGH, Colbert L., “In Search of a Tradition, not a Source, for «San Manuel Bueno»”, *op. cit.*, p. 134.

¹⁰⁶ BLANCO AGUINAGA, Carlos, *El Unamuno contemplativo*, Barcelona, Laia, 1975.

La pasión amorosa no es un fin en sí mismo, sino más bien el inicio del proceso que lleva a reconocerse y a conocerse en el otro. El sentimiento amoroso impulsa a la búsqueda de la conciencia y termina con el amor propio. El dolor compartido es el vehículo que espiritualiza la pasión, la compasión abre paso al conocimiento personal y desde allí se pasa a compadecer a los demás llegando a una comunión espiritual universal. Es ésta la doctrina amorosa que, efectivamente, Unamuno expone en *Del sentimiento trágico de la vida* especialmente en su capítulo VII y que se manifiesta en varias rimas (como la 36, 37 y, en especial, la 48 y 92).

ii) La muerte

En *Teresa* la muerte se refleja de manera obsesiva. En realidad las “Rimas” muestran el camino que va desde la muerte de Teresa hasta la de Rafael. A partir de la rima 93 se acentúa la vivencia de la muerte que el protagonista percibe como inminente.

De un modo u otro, la muerte está presente desde la primera hasta la última rima del cancionero. Las “Rimas” son una muestra de la lucha íntima del personaje por aceptar su irremediable final, al que a veces se enfrenta y teme. Como personaje agonista, Rafael algunas veces, percibe la muerte como la aniquilación de la existencia, el vacío absoluto, la nada. Otras, por el contrario, se reconcilia con ella y hasta incluso la anhela.

*“Gracias, Señor, voy a morir al cabo;
gracias te doy, Señor;
no más del Tiempo que nos mata esclavo,
¡libre por el amor!” (rima 93).*

En virtud de esta omnipresencia de la muerte aparece la tumba como el paisaje insistente que evocan las “Rimas” de *Teresa*. La tumba aparece tratada en diferentes momentos del día, sobre todo el amanecer y el ocaso, de transición entre el día y la noche o en diferentes estaciones del año. Todo el quehacer poético de Rafael consistirá en ir evocando a la amada, para terminar siempre y en cada rima con la presencia, a veces morbosa, de la tumba de ella. El espacio principal de *Teresa* es su huesa (palabra que se repite constantemente en la rima), es la tierra, de la que todo surge y a la que irremisiblemente volveremos.

La tierra y la hierba actúan muy a menudo como sinónimos de su sepultura. La tumba no es, por consiguiente, el lugar que identificamos con la muerte, sino un lugar de regeneración vital, un espacio fértil, terreno de espera y acogida.

Mata Induráin considera que no sólo éstos, sino casi todos los símbolos y motivos del cancionero parecen mediatizados por la muerte: la cruz, la enfermedad, los besos, las flores, el otoño y el color amarillo...¹⁰⁷.

La muerte es el hilo conductor de la evolución de los poemas. Ese hilo que enlaza la tela “*de la Muerte que el encaje/ va tejiendo de la Vida*” (rima 18) con el encaje nupcial que teje el “ángela” para después de haberla superado en la rima 98.

¹⁰⁷ MATA INDURÁIN, Carlos, “Amor, vida y muerte en las rimas de *Teresa* de Miguel de Unamuno”, *op. cit.*

*“Cuando después de muertos los dos, salvos,
nos juntemos –será la dicha toda-,
tela de blanca flor hará cendales
a rosas de pasión,
y serán nuestras sábanas nupciales
de la resurrección”.*

iii) El tiempo

La parte poética de *Teresa* constituye un cancionero que gira en torno a dos temas nucleares: el amor y la muerte. Es la opinión de Fernández y González que recoge, como hemos visto, Mata Induráin. Yo añadiría que tan importante o más es la concepción del tiempo que refleja el poemario.

El poeta deduce de su experiencia vital que el amor y la poesía son los dos únicos agentes capaces de neutralizar al tiempo e incluso a la muerte *“que ni Muerte ni Amor son temporales/ cosas son de lo eterno”* (rima 30). El símbolo por excelencia que representa el devenir temporal es la golondrina. Las rimas insisten en la contraposición temporal entre lo fugitivo y lo perenne. Esta ave migratoria que vuelve cada año irremediamente a su nido es la imagen del discurrir del tiempo y, a su vez, de su eterna vuelta.

El motivo de las golondrinas aparece de nuevo en la imagen final de la “Despedida” y sigue presente en la obra de don Miguel que el 18 de diciembre de 1936, poco días antes de morir, escribe en su *Cancionero*:

*“Golondrina, peregrina
¿dónde duermes en invierno?
¿hay en tu cielo una esquina
donde guardes nido eterno?”*

*Vuelas tú, no vuela el nido;
sol de cielo en primavera,
azul dulce y derretido,
golondrina forastera.*

*Tú volverás con las flores
a tu nido aquí, el de paso,
y nos traerás los amores
que se duermen al ocaso.*

*¿Y el eterno amor del cielo
que de amores nos consuela,
el muerto inmortal anhelo,
el del nido que no vuela?”*

c) Posible estructuración de las Rimas

Si aceptamos que la parte poética muestra el camino de acercamiento del personaje-poeta hacia desde la muerte de su amada hasta la suya propia, podemos establecer unas fases en ese acercamiento que quedarían más o menos así:

Una primera fase que va desde la muerte de Teresa hasta la rima 30 aproximadamente. En ella predominan los recuerdos todavía recientes de experiencias compartidas, las imágenes son aún bastante nítidas y las anécdotas cotidianas. El espacio recurrente es la tumba acogedora de la amada.

La fase intermedia es la más amplia. Llegará más o menos hasta la rima 92. En esta parte los recuerdos de Rafael se van dispersando y difuminando, y la remembranza de situaciones cotidianas cede a favor del recuerdo de conversaciones, pensamientos, reflexiones...

Se destacan los rasgos más etéreos de la dama como su mirada, su voz, su nombre... la presencia de la huesa va espaciándose hasta que algunos poemas entran en el terreno de la ensoñación, de lo onírico...

En las últimas rimas el poeta siente la inmediatez de su muerte. Muestran sus temores, su resignación, su desesperación y hasta su complacencia ante ella. El poeta llega a salir de sí mismo y a compadecerse de sí mismo. La rima final es una visión beatífica, una ensoñación del futuro de comunión con la amada que le espera tras su muerte.

5. Notas

Al comenzar esta parte nos sitúa Unamuno de nuevo en la órbita cervantina que también hubiera querido darnos la historia “*monda y desnuda, sin el ornato de prólogo*”.

“*Acaso no debí haber escrito la presentación que antecede a estas Rimas (...). Mas una vez escrita aquella presentación, como un peligro llama a otro, he venido a dar en el de añadir aquí estas Notas*”.

En el prólogo al *Quijote*, ante las dudas del autor a la hora de anotar su texto, el amigo de don Miguel (de Cervantes) le aconseja así:

“*En lo que toca a las anotaciones al fin del libro, seguramente lo podéis hacer de esta manera: si nombráis algún gigante en vuestro libro, hacedle que sea Golías, y con sólo esto, que os costará casi nada, tenéis una grande anotación*”

Las “Notas” de *Teresa* son un ejemplo de metaliteratura. Son los fragmentos del texto en que el contenido irónico se hace más patente, las explicaciones y comentarios que el propio Unamuno adjunta a sus “Rimas”. Traslucen un marcado tono irónico, de burla a la labor crítica, tan denostada por Unamuno. En ellas el autor se dirige no a los lectores de poesía, sino a los “otros lectores”, a quienes hay que distraer dándoles “*entremeses y sainetes*”.

La misma idea de diferenciar lo puramente poético de otras cuestiones aparece en el prólogo a *Romancero del Destierro* donde escribe: “*Al final del libro he puesto unas*

*Notas que pueden muy bien saltar los que solo de poesía pura, o puramente poesía, se cuiden. Aunque tal vez a ellos mismos les ayuden algo*¹⁰⁸.

Unamuno se mostró reticente a la anotación excesiva de los textos, consideraba que distrae la atención del lector e incluso llega a ridiculizarlo. Roberto Pérez no anota su propia edición de la obra y como argumento para ello aduce un fragmento de la introducción a las “Notas” en la que Unamuno asegura: “*Que si en todo edificio es cosa torpe dejar en pie andamios, en torre para sustentar campanas es torpísimo. Puede hasta impedir que se oigan bien las campanadas*”. Esta imagen de las notas al pie como andamio la construyó Unamuno muchos años antes, en el artículo literario “Dejar los andamios”, en que criticaba la costumbre de aquellos autores que pretenden hacer ostentación de su erudición a través de las notas, descuidando que lo esencial del texto es el texto mismo:

*“¿No habéis visto esas obras atestadas de citas y cubiertas por todo un andamiaje de erudición? ¿No habéis leído a esos pobres escritores que no saben dar un paso sin apoyarse en la autoridad de fulano o mengano, y que buscan el que se diga: «¡cuánto ha leído ese hombre!»? ¿No os habéis echado a los ojos la obra de algún erudito? Son de los que dejan andamios, porque maldita la confianza que en su torre tienen”*¹⁰⁹.

Genette define la nota como un enunciado de extensión variable relativo a un segmento más o menos determinado del texto y dispuesto junto a este segmento o en referencia a él. Destaca que el rasgo formal más distintivo de la nota es el carácter parcial de ésta con respecto al texto de referencia, y en consecuencia el carácter siempre local del enunciado de la nota.

En su tipología de la nota define entre las notas ficcionales, un tipo que denomina “nota autoral denegativa, o seudoeditorial”. Es aquella en la que el autor se presenta como editor, responsable de todos los detalles del texto. El autor editor se preocupa de señalar presuntas lagunas, supresiones, referencias a citas, aclaraciones y detalles de cualquier tipo que simulan un comentario alógrafo. El autor francés considera que este tipo de nota es completamente clásico. Entre los autores que practican este tipo de anotación señala a Laclos, Senancour, Sastre, pero destaca a Rousseau (especialmente *La nouvelle Héloïse*) que transforma la nota en lo que será en otros casos el discurso autoral.-narratorial. En la época actual destaca las notas comentario de *Pálido fuego* que Nabokov convierte en una novela en forma de simulacro de aparato crítico. Las notas ficcionales contribuyen bajo el disfraz de la simulación a la ficción del texto¹¹⁰.

Con todo, las “Notas” de *Teresa* constituyen uno de los toques más innovadores del libro. Insertan de manera clara elementos ensayísticos en una obra de ficción y ello contribuye a dotar el texto de una visión mucho más moderna por lo irónica y fragmentaria, de la que en apariencia tenía. En ellas cabe todo, tanto referencias a una palabra, a la rima: como la inserción de historias que tengan que ver con el poema (nota

¹⁰⁸ UNAMUNO, Miguel de, *Romancero del destierro*, (prólogo), en *Obras completas*, t. XIV, 1963, pp. 603-605 (p. 605).

¹⁰⁹ UNAMUNO, Miguel de, “Dejar los andamios”, *Las Noticias*, 1900, en *Obras completas*, t. V, 1958, pp. 672-674, (p. 673).

¹¹⁰ GENETTE, Gérard, *Umbrales*, op. cit., pp. 272-294.

XI), de versos del mismo Unamuno (XII), o explicaciones sobre sugerencias literarias, etc. Son, por tanto, una especie de cajón de sastre que insertan cachitos de ficción revestidos con tintes de rigor científico. Se colocan en un aparte, tras el bloque poético, ya que –como es bien sabido– don Miguel criticaba siempre la anotación excesiva de los textos.

La extensión y el tono de las notas es diverso: desde las tres líneas de la nota VII hasta la extensa nota V (pp. 443-453). Aunque la ironía es evidente y, a veces, demoledora en contra de la tarea de editores y anotadores, algunas tienen un carácter menos duro e incluso en apariencia contradictorio.

En la nota II el editor informa de que en el original ha advertido una tachadura, sobre el adjetivo “cercana” escribió “lejana” luego volvió a cambiar a la opción primera, partiendo de esta vacilación, que sólo puede advertir un editor, se ocupa de Teresa como personaje. Habla de las dos Teresas que conocía Rafael la cercana y la lejana, la temporal y la eterna. Por el contrario, en la nota IV critica mordazmente el afán hipercorrectivo de algunas ediciones que se llaman críticas. Después de advertir que, por primera y única vez, él en cuanto editor del texto, ha corregido al autor, se niega a indicarlo como variante. En relación con esto, comenta un error cometido en una edición crítica, con un largo y pretencioso título, al escritor catalán Manuel Cabanyes en la que el editor sin entender demasiado el sentido de los versos que da a la luz corrige erróneamente la palabra “encubre”. Tras ella irónicamente añade:

“Si después que yo me muera algún cuervo investigador desentierra mi libro de Poesías (1907), le ruego que al reproducir la titulada “En la basílica del señor Santiago, de Bilbao, el martes de Semana Santa, 10 de abril de 1906”, corrija la última estrofa poniéndola así:

*“y tal vez cuando tú rendida entregues
Tus piedras seculares a mi tierra,
La altiva flecha de mi templo entone
Tus glorias últimas”*

Aunque luego anote al pie y con llamada en el entone esto “Entorne (1907)”. Hay una concienzudidad corvina.”

Lo que resulta curioso -y añade ironía al caso- es que este supuesto paródico se cumple. García Blanco corrige la palabra y coloca este fragmento (a excepción de la última frase) como nota en su edición de *Poesías*, sin ninguna explicación más que decir que forma parte de una nota a *Teresa*. Suárez Miramón hace lo propio aunque sin corregir la palabra (lamentablemente no hemos podido consultar la primera edición de *Poesías* y no sabemos si el error es o no real).

La nota V, aboga por la libertad del poeta e incluso por el derecho que éste tiene a cometer errores. El final de la nota anterior habla de *concienzudidad corvina* y entendemos el doble sentido del adjetivo tras leer la larga nota siguiente que reproduce en parte un antiguo artículo de 1918 “Cuervo y la gramática”. Ya en aquel artículo definía al filólogo colombiano como un preceptista reaccionario.

Don Miguel cuestionaba la intransigencia de Cuervo y otros gramáticos reaccionarios que ignoran la verdadera ciencia lingüística. El pretexto de esta nota es la supuesta mala utilización de la segunda persona del singular del pretérito perfecto de indicativo que hace Rafael en la rima 48. Supuesto que ya se mencionaba en el artículo sobre Cuervo:

“Algunas veces parece acostarse a la opinión de los que creen que es mérito en versificación vencer dificultades que sólo se ponen para vencerlas, y se revuelve contra los que una vez dicen “cantaste” y otra “cantastes”, según les conviene para aprovechar o no un hiato, en lo que hacen muy bien, y otras veces cosas parecidas.”

En este artículo Unamuno defiende la lengua como organismo vivo, en evolución, que no puede estar constreñida por preceptos y normas rigurosas. Son los hablantes quienes permiten la evolución lingüística y no tiene sentido la oposición y rigidez con que critican los gramáticos sus supuestos errores: *“el lenguaje no lo hacen sino los que lo deshacen cuando es menester. La lengua, para ser viva, ha de ser una creación continua”*¹¹¹.

Unamuno cree que el fin del arte es realzar y crear Belleza. El error de la labor crítica estriba en que parte de conceptos, cuando su tarea debiera ser elaborar lo que Unamuno denomina “postceptos”. Vale decir: la crítica debería dejarse sorprender, analizar los resultados antes que las premisas; antes las creaciones, los poemas, que los dogmas.

“El sentido común da la ortodoxia; el sentido propio, el sentido individual, va siempre a la herejía. Ni herejía, haeresis, es otra cosa que sentido individual propio, sentido poético. La crítica ortodoxa se atiene a preceptos – de praecipere, tomar antes, mientras que la crítica herética se vale de postceptos, de un forjado postcipere- que no existe, tomar después. Y hay una investigación ortodoxa y otra herética, que deben corregirse mutuamente.

*Y he aquí cómo, a partir de las notas marginales, con lápiz, a mi ejemplar del texto clásico de Menéndez Pidal, he venido a dar una especie de filosofía del lenguaje, que es, y en esto me acuesto a la doctrina de Croce, más estética que lógica”*¹¹².

Unamuno asegura que todo verdadero poeta es un hereje. La nueva senda poética que apareció en Europa a finales del siglo XIX se despojó de todo aquello que aprisionaba el espíritu de la imaginación. rehecha la imposición de cualquier forma de dogma. El antisistematismo que queda reflejado en que la mayoría de escritores de esta generación se muestra en que rechazaron escribir tratados disciplinados y estructurados sobre sus propias teorías poéticas.¹¹³ Al final de esta extensa nota Unamuno se opone a todo tipo de programa literario *“aunque pretendan ser muy revolucionarios o muy de moda”* lo que es una clarísima toma de postura frente a las vanguardias emergentes e incluso el modernismo *“Tal es el altruísmo o el modernismo o cualquier otro tipo de –ismos que invente dificultades de oficio. Porque una preceptiva revolucionaria no deja de ser una*

¹¹¹ UNAMUNO, Miguel de, “Cuervo y la gramática”, 1919, en *Obras completas*, t. VI, pp. 909-915 (p. 911 y p. 915).

¹¹² UNAMUNO, Miguel de, “Notas marginales”, 1925, en *Obras completas*, t. VI, pp. 1023-1031 (p. 1031).

¹¹³ LÓPEZ MANZANEDO, Faustino Manuel, *La imaginación en la crítica del fin de siglo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2010, p. 66.

preceptiva y tan absurda como la ortodoxia académica es la anti-académica (“Notas”, p. 450, la continuación de este fragmento la elige G. Diego como poética del autor para su *Antología*).

Otras notas insisten en la defensa de la paradoja o aclaran el significado en las rimas de algún concepto como “des-sazón” (nota I) o “alagarse” (nota IX). Por ende, estas notas reflejan también su concepción de la poesía. En la nota XI reproduce un pasaje de la *Historia de la Orden de San Jerónimo* del P. Fr. José de Sigüenza, que –según Unamuno– le inspiró a Rafael la rima 97, y que viene a ejemplificar su concepción de la poesía como canto, es un espejo de la trayectoria de Rafael que muere cantando a su amada. La nota facilita el texto al que remite una nota marginal de la rima que hemos de suponer había colocado Rafael en el poema. Es una manera de decir que una tarea reservada a cualquier buen anotador es acercar al lector la información que este desconozca.

En la nota final, la número XII dedicada a la “Epístola”, Unamuno comenta algunos aspectos de ésta (comentados en el estudio que le dedicamos) y reproduce un extenso poema suyo titulado “*Han vuelto los vencejos*”, que según documenta Manuel García Blanco, data de abril de 1908, aunque meses más tarde (en agosto de 1908) aparece una versión en prosa del mismo tema, publicada en *La Nación* de Buenos Aires. Y el 11 de septiembre de 1914 ven la luz dos pasajes del final del poema en *El Noticiero Universal* de Barcelona. Estos pasajes son idénticos a los que aparecerán diez años más tarde en *Teresa*. Y como bien apunta García Blanco¹¹⁴:

“No deja de ser simbólico que este libro, que se engendró y compuso bajo la rúbrica becqueriana de las golondrinas termine con la vuelta, siempre reiterada y eterna, de los vencejos”.

Como hemos tenido ocasión de recordar en el apartado anterior dedicado a las “Rimas”, el tema de las golondrinas se reitera como colofón de la “Despedida” y acompaña la obra unamuniana hasta el mismo 18 de diciembre de 1936.

6. Despedida

a) Reivindicación de la parte en prosa

Unamuno cierra el texto con una última parte en prosa, bastante más breve que la “Presentación”. De nuevo, no habla de epílogo sino de despedida, término que aleja a esta parte del libro de la retórica y la acerca a la intimidad de una comunicación personal.

Unamuno, que ejerció de prologuista de obras propias y ajenas, también recurrió - aunque menos- a epílogos. Curioso es el caso de *Amor y Pedagogía*, en que por razones

¹¹⁴ GARCÍA BLANCO, Manuel, *Don Miguel de Unamuno y sus poesías. (Estudio y antología de textos poéticos no incluidos en sus libros)*, Salamanca, Universidad de Salamanca (Filosofía y Letras), 1954, p. 274.

puramente editoriales ha de alargar su obra. Santiago Valentí Camp, director de la editorial barcelonesa Henrich, le insta a prolongar el texto que queda demasiado corto. El autor duda entre varias opciones (así también la de prolongar la longitud del texto), pero se decide por añadirle un epílogo, no exento de ironía, con lo que consigue “*la tan acreditada división tripartita*”. Es más, en *Amor y Pedagogía* el quebrantamiento del pacto entre la realidad y la ficción llega en la novela al cierre de la misma, cuando a raíz del cometido editorial “Unamuno” sale en busca de don Fulgencio en el epílogo y este personaje de la novela le entrega los divertidos “Apuntes para un tratado de cocotología”, manuscrito ficticio, inédito e inacabado, supuestamente entregado al autor por don Fulgencio¹¹⁵. También irónico es el epílogo de *Niebla*, pues es la oración fúnebre de Orfeo, el perro de Augusto Pérez tras la muerte de éste.

Don Miguel que se mostró contrario a los prólogos en poesía disculpaba los epílogos: “*No me parece muy buena costumbre la de los prólogos, si no que gusto más bien de los libros que empiezan ex abrupto, pero tratándose de un libro de versos el prólogo en prosa estimo imperdonable. Otra cosa es un epílogo, sobre todo si es justificativo*”¹¹⁶

Parece ser que la composición de esta parte final de la obra fue efectivamente la última en realizarse, cuando ya finalizaban las vacaciones de 1923 y justo cuando se produce un cambio de régimen político en España que don Miguel combatirá enérgicamente. Es la única parte de *Teresa* donde aparece el don Miguel “de carne y hueso”, ya que en el resto de la obra Unamuno, autor- editor, forma parte de la ficción tanto como Rafael.

Este apéndice final a las “Rimas” comienza reflexionando sobre el sentido propio del mismo. El autor que había manifestado sus dudas sobre la validez de la “Presentación” y las “Notas” reivindica aquí el sentido de este acompañamiento “crítico” a las rimas:

“*Pero ahora según voy viendo mi obra, me doy cuenta de todo el valor de este enmarcamiento de Teresa. ¡El valor de un marco! El marco, a la vez que aísla al cuadro del ámbito de la realidad que suele cercarle, suele relacionarle con él. El marco representa una ventana abierta al infinito del arte, a la eternidad*” (p. 177).

No deja de ser relevante como le califica el autor, utilizando simbólicamente los colores, un marco “*gris crudo*” que le ha ayudado a vivir “*...esa pintura de verde de fin de invierno, de azul pálido de tarde de tormenta y de rosa de puesta de sol*”, calificación más que romántica, decadente, del contenido de las rimas.

Con estas reflexiones, don Miguel -temeroso tal vez de la mala acogida que tendrá la obra- llega a reafirmarse en su valía. Le gusta cómo ha quedado, porque “*enmarcando este cuadro lo he vivido. Y he vivido*”. La implicación total de un autor en su obra es para Unamuno lo que la dignifica. Así la Despedida corona la teoría poética expuesta en la Presentación, al ejemplificar en su obra los presupuestos centrales de su construcción poética: la escritura como fruto del espíritu y vivencia plena de su autor.

¹¹⁵ La correspondencia entre Santiago Valentí Camp y Miguel de Unamuno aparece publicada en la edición crítica de *Amor y Pedagogía* a cargo de VAUTHIER, Bénédicte, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2002.

¹¹⁶ UNAMUNO, Miguel de, *Rosario de sonetos líricos*, (epílogo), en *Obras completas*, t. XIII, pp. 645-646.

Una vez constatado el mérito de este acompañamiento a las rimas, Unamuno comienza a despedirse de su obra. Don Miguel manifiesta dolor al desprenderse de su trabajo: “*cuando haya entregado al público esta obra, no será ya mía*”. Es bien sabido que Unamuno consideraba sus escritos como “hijos espirituales” y que curiosamente su primer libro de poesía comienza con el poema “¡Id con Dios!”, que en realidad es una despedida a sus cantos, los cuales pasan desde ese momento a ser de todos.

La separación entre el artista y su trabajo no se presenta como placentera. Es más, el autor recela del posible lector, sobre todo del lector de la obra de Rafael. A Unamuno siempre le ha inquietado que su obra no fuese entendida y parece sentir que el fruto lírico y apasionado de su criatura puede resultar pasto de “*gente de malsana curiosidad, fomentado y azuzado por escritores, literatos, no tanto sin vergüenza sino cuanto sin corazón ni cabeza*”. Gonzalo Navajas analiza la ambigua relación que Unamuno establece con su lector. De modo que, según él, aunque Unamuno había defendido la colaboración esencial entre texto y lector, lo cual parecía ser la avanzadilla de la moderna teoría de la recepción, el autor adopta hacia el lector una posición doble y antitética: por una parte, le revela ostentosamente la naturaleza dialógica de su obra y por otra, la invalida, negando en realidad la viabilidad de esta comunicación por medio de diversos mecanismos.

Según el crítico, Unamuno elabora una compleja teoría del lector que tiene como premisa fundamental la minimización del mismo, su reducción a un componente secundario y dispensable de la obra. Las obras de Unamuno se presentarían como objetos literarios herméticos a la intencionalidad significativa del lector¹¹⁷.

Sea como fuere, es evidente que en nuestro caso concreto Unamuno recela de determinado tipo de público, anticipando de algún modo la escasa comprensión acogida que podrá tener la parte poética del texto.

b) En el marco de su entorno político

Aunque la “Despedida” de *Teresa* supone una vuelta al tono lírico y simbólico presente en toda la obra (que había quedado, de algún modo, suspenso en las “Notas”), sitúa también el texto en su problemática etapa histórica de la que hasta ahora parecía alejado; la encuadra en su entorno conflictivo.

El lirismo irá impregnando la conclusión de la obra aunque, por un momento, los acontecimientos instan al autor a acudir al lenguaje beligerante, crítico y sarcástico de sus artículos políticos. Ambos (tanto la poesía como los combativos artículos periodísticos) brotaban de un mismo impulso vital, que define como “metapolítica”. Atender las agitadas circunstancias políticas que el país atravesaba no significaba relegar sus preocupaciones sobre temas eternos, ni a la inversa. Por eso no cabe entender este libro como una huida para su autor. Él mismo explica que equipara sus preocupaciones políticas a sus pensamientos filosóficos: “*que también yo, como mi Rafael, tengo mi meterótica, de que suelo hacer mi metapolítica*”. Si la “meterótica” de Rafael

¹¹⁷ NAVAJAS, Gonzalo, “La duplicidad y el lector en Unamuno”, en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, vol. II, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989, pp. 449-466.

simbolizaba la unidad de amor, muerte y poesía, la “metapolítica” unamuniana fusionaba el sentimiento lírico con el político.

“Y a la desesperación que me invade al oír a cuatro botarates jerárquicos hablar de su moral y su doctrina y proclamarse casta, le busco consuelo en la lectura y el arreglo de estas Rimas, que en las alas de las horas se alzan por encima de la pesadumbre del siglo, y dejo que pase la película de los héroes casineros. Cosas más eternas tengo a la vista”.

En esta última frase algunos encuentran el sentido completo de *Teresa*¹¹⁸. En medio de las turbulencias políticas, Unamuno se vuelca hacia dentro para reflexionar sobre el sentido del amor, sobre su relación con la muerte, también sobre el por qué y el valor de la poesía.

Don Miguel se despide de su obra al final de sus vacaciones, en unos días plácidos en Palencia, en casa de su hijo mayor. Luciano Fernández Egido se sorprende de *“su capacidad de abstracción para escribir esta obra en plena efervescencia política, cuando su lucha contra la monarquía y su crítica contra la situación del país, incluida la guerra de África, eran más fuertes y enconadas”*¹¹⁹.

Pero la producción de la obra, especialmente en esta parte, se vincula directamente con la realidad político-social que la envuelve. El mismo Unamuno, estando ya exiliado en París, escribirá una carta a Jean Cassou muy a finales de 1924¹²⁰, en la que espera todavía la publicación de la obra, donde manifiesta que la obra está vinculada con el contexto histórico en que la escribió:

“Cuando se publique mi Teresa se encontrará referencia a cuando la escribí, hace año y medio cerca. Usted sabe bien lo que va desde que se entrega un original a que sale a la imprenta”.

En efecto, su plácida tranquilidad de los últimos días de vacaciones de 1923 se ve truncada por la irrupción de importantes acontecimientos históricos. Según informa, justo cuando está escribiendo esta *“Despedida”*, *“mediado septiembre de este año de 1923”*, se produce el pronunciamiento que da comienzo a la dictadura militar del general Primo de Rivera.

“Estas líneas las estoy escribiendo, en unos días plácidos y sosegados de mediado septiembre de este año de 1923 el de las Responsabilidades (...).

Las escribo en días de agitada historia patria, en que unos señoritos, atolondrados mozos de canas sin meollo en la sesera y obsesionados por la masculinidad física, por el erotismo del casino, se ponen a jugar al tresillo, henchidos de frivolidad castrense. Las escribo en días en que me ha hecho sonrojarme un cierto manifiesto que huele a las

¹¹⁸ Es ésta la opinión de GULLÓN, Ricardo, *Autobiografías de Unamuno*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica II, Estudios y ensayos, 76), 1ª reimpresión, 1976, pp. 243-245.

¹¹⁹ GONZÁLEZ EGIDO, Luciano, *Miguel de Unamuno*, Junta de Castilla y León, 1997, p. 141.

¹²⁰ ROBLES, Laureano (editor), *Miguel de Unamuno, Epistolario inédito II (1915-1936)*, op. cit, p. 153.

heces de una noche de crápula y cuando oigo las voces roncadas de disputa de Don Juan Tenorio y Don Luis Mejía¹²¹ que se increpan mutuamente. Y mientras ellos repiten las eternas vaciedades de nuestros pronunciamientos, padres de camarillas, y peliculean dándose tono y pensando más que en otra cosa en las pantorrillas de cualquier tobillera de la calle, pienso en las horas fugitivas de nuestra mocedad (“Despedida”, p. 464).

En este fragmento despliega el autor la artillería de su lenguaje beligerante e irónico, con las alusiones, directas e indirectas, al “manifiesto” pronunciado por Miguel Primo de Rivera el 13 de septiembre de 1923 y que dio paso a la dictadura militar. Responde aquí al final de *Teresa* don Miguel contundentemente y, por primera vez, al golpe de estado. Es pues, uno de los primeros intelectuales en posicionarse de inmediato en contra de la instauración del Directorio.

Manuel M^a Urrutia considera que una respuesta tan categórica en un momento tan delicado jamás habría pasado la censura, de haberse formulado directamente en un artículo; pero, introducido aquí en un libro de rimas no encuentra, sin embargo, ningún obstáculo¹²².

En este tramo de la parte central de la “Despedida” habla de los días de las “Responsabilidades” haciendo una, no velada, referencia al llamado “Expediente Picasso”, que se encargaba de esclarecer las circunstancias y errores de los hechos ocurridos en Marruecos y que desembocaron en el desastre de Annual. Esta Comisión de Responsabilidades se puso en marcha en agosto de 1921.

La trayectoria política de Unamuno, que terminará con su destierro en 1924, se remonta diez años atrás¹²³. En 1919 el rector escribió un polémico artículo en “El Mercantil Valenciano” criticando las Juntas de Defensa, los Tribunales de Honor y los “desatinos” del general que por esta causa le retó a duelo. En 1920 don Miguel fue condenado a dieciséis años de cárcel por haber insultado al rey en otros artículos publicados en el mismo diario, aunque nunca llegó a cumplir su sentencia. En 1922 Unamuno aceptó una invitación a palacio para que expresara al rey en persona sus quejas; acontecimiento que fue malinterpretado y muy criticado por las figuras de izquierda y republicanas y que encendió un largo debate en que el autor tuvo que justificarse.

Aquel año al problema de Marruecos se añaden otros escándalos de corruptelas y desfalcos. El verano de 1923 se había creado una segunda comisión; fue justo entonces cuando comenzó a rumorearse la implicación del monarca en los hechos. Circunstancia que algunos, entre ellos Unamuno, consideran que desencadenó el pronunciamiento.

Asimismo nuestra “Despedida” teresiana critica la vaciedad y la inconsistencia de la doctrina de los golpistas basada en la sexualidad. Unamuno había definido esta base doctrinal de los militares como “la filosofía del carnero”. Esta ideología tenía su

¹²¹ La referencia a estos personajes literarios podría referirse a las diferencias entre los mismos militares: unos partidarios de continuar, otros de abandonar la zona marroquí tras el desastre de Annual.

¹²² URRUTIA, Manuel M^a, *Evolución del pensamiento poético de Unamuno*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1997, p. 223.

¹²³ ROBERTSON, David G. “Unamuno y la dictadura de Primo de Rivera”, en *Actas del congreso internacional cincuentenario de Unamuno*; Salamanca, Acta Salmanticensia, 1989, pp. 61-106.

fundamento en la gana, no en la voluntad. La primera estaba radicada, más que en la inteligencia, en los órganos genitales; la segunda era cosa intelectual y racional. Una caracterizaba “la masculinidad” o, en palabras de don Miguel, más al macho que al varón; la otras, al intelectual denostado en esta doctrina¹²⁴.

Para don Miguel el representante de esta filosofía popular de fanfarrón sería don Juan, figura antagónica del luchador, solitario e idealista don Quijote. Con el tiempo, ya en el exilio, esos dos personajes simbólicos se encarnarían en Primo de Rivera (don Juan) enfrentado con Unamuno (don Quijote), ambos en lucha desesperada por conquistar el alma de España¹²⁵:

*“Y el hecho es que acaso en ninguna parte se abusa como aquí, en España, de expresiones ordinariamente bastante groseras, en que se pone de manifiesto la obsesión de la sexualidad. Y a expensas de la intelectualidad. Todo lo cual podría decirse que constituye la filosofía del carnero”*¹²⁶.

En los renglones arriba reproducidos no sólo se denuncia la situación política concreta que conduce al país a una dictadura militar, sino se da una respuesta directa a algunas de las frases del manifiesto. Esto es, se establece una evidente relación intertextual entre ambos textos, que puede observarse con sólo leer un fragmento del mensaje golpista en el que los militares sublevados exponían sus ideas, entre otros temas acerca de la masculinidad:

“Este manifiesto es de hombres: el que no sienta la masculinidad completamente caracterizada que espere en un rincón, sin perturbar los días buenos que para la patria preparamos. Españoles: ¡Viva España y viva el Rey!”.

En los cinco meses que don Miguel estuvo en España, desde el pronunciamiento hasta su destierro, no dejó de aludir en sus artículos (sobre muy diversos temas) tanto a las ideas del manifiesto, como a los tópicos que proclama o al propio estilo de su expresión. Emilio Salcedo en su biografía de don Miguel asegura que llevó al exilio una copia del manifiesto que iba subrayando para, a partir de éste, dirigir su campaña de lucha contra Primo de Rivera.

El 25 de septiembre, aparece un breve artículo en *La Tribuna*, revista estudiantil de Salamanca, titulado “Ante el nuevo curso” en el que insiste en las ideas expuestas ya en nuestro epílogo. Invita a los jóvenes a cultivar la inteligencia, defiende la humanidad frente a la masculinidad y les exhorta a comportarse como Quijotes mejor que como Tenorios:

¹²⁴ Vide los comentarios del autor los sonetos XCVIII y CIII de *De Fuerteventura a París*.

¹²⁵ ROBERTS, G.H., Stephen, *Miguel de Unamuno o la creación del intelectual español*, op. cit., pp. 196-198.

¹²⁶ “Guerra de Marruecos”, en *Artículos en «La Nación» de Buenos Aires (1919-1924)*, recopilación y estudio de URRUTIA SALAVERRI, Luis, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, 1994, pp. 87-94 (p. 90).

“Porque la voluntad, que es racional, es inteligencia. Y es humana. Humana y no varonil. No sólo el varón tiene voluntad, ni sólo tiene inteligencia. Ni la voluntad ni la inteligencia son cosas masculinas. Están por encima de las groserías del sexo.

*No caigáis, estudiantes españoles, en la demencialidad del carnero, el macho de la oveja, indigentísimo en seso y opulentísimo en sexo. Sea vuestro ideal el discreto y casto don Quijote y no el botarate de don Juan Tenorio, pelicularo y héroe de casino”*¹²⁷.

En los mismos términos se dirige, ya en octubre, a estos personajes “A los treinta y dos años”, en un artículo aparecido en *El Liberal* de Madrid, medio de mayor difusión. Bajo el pretexto de conmemorar sus treinta y dos años enseñando humanidades, hace una crítica, no ya sólo del fondo, sino también del estilo del manifiesto calificándolo de “frío, chabacano y ramplón”.

“En estos treinta y dos años que llevamos estudiando a nuestra mocedad en las aulas (...) hemos aprendido a juzgar de sus facultades por el estilo en que se expresan. «El estilo es el hombre», ha quedado dicho para siempre. Sí; el estilo es el hombre, y es el pueblo”.

El artículo es un ataque al dogmatismo y una defensa al pensamiento crítico:

*“Nuestro magisterio no es, no puede ser, dogmático; tiene que ser crítico. Dictar dogmas es engañar al prójimo. Dictar dogmas es matar la inteligencia, porque la inteligencia es libertad. Entender es lo único que liberta. La obediencia ciega, propia del esclavo, no es de hombres”*¹²⁸.

Unamuno deja pasar los cien días que todo nuevo gobierno reclama antes de ser juzgado y el 21 de febrero escribe para *La Nación*¹²⁹ un artículo en que explica, muy a las claras, las causas y los métodos del pronunciamiento: “*El pronunciamiento se llevó a cabo para evitar el completo esclarecimiento de lo que ha pasado en África, (...) y toda la culpa, que es la mayor, que le cabe a don Alfonso en el desastre*”. Ciertamente, el rector de Salamanca estaba seguro de que la dictadura se instaló en España con el beneplácito del Rey y de que el pronunciamiento se llevó a cabo para evitar el completo esclarecimiento de lo que había pasado en África y de la culpabilidad del monarca en el desastre.

Esta claridad en la expresión, ese llamar a las cosas por su nombre, era cada vez más difícil en nuestro país, por lo que termina su escrito acusando la práctica de la censura y su falta de agudeza: “*Hay que agregar la manera como se ejerce la censura. (...) En general tachan casi todo lo que no entienden, y como es tan poco lo que entienden... ¡Persiguen la ironía! «jesto está envenenado!» -exclamaba un censor ante algo que se le escapaba- Y hoy tachan lo que dejan pasar mañana y aquí lo que pasa allí*”.

¹²⁷ Este artículo está recogido en (CMU; 8-308) no en sus en *Obras completas*. Lo he leído referenciado en el trabajo de Manuel M^a URRUTIA, *op. cit.*, p. 224.

¹²⁸ UNAMUNO, Miguel de, “A los treinta y dos años”, en *Obras completas*, t. X, pp. 563-565 (p. 564).

¹²⁹ “Un pronunciamiento de cine”, en *Artículos en «La Nación» de Buenos Aires (1919-1924)*, recopilación y estudio de URRUTIA SALAVERRI, Luis, *op. cit.*, pp. 167-171.

Unamuno se postula, sin ambages, en contra del nuevo régimen político que se instaura en España en 1923 y la primera vez que lo hace es desde esta “Despedida” de *Teresa*. No siempre es fácil entender que el autor de estas rimas románticas responde al mismo aliento vital que el de aquellos artículos crítico-irónicos. En el prólogo a su *Romancero del destierro* se ocupa también de la afinidad anímica entre lo actual y lo eterno:

“¡Actualidad política! La actualidad política es eternidad histórica y, por tanto, poesía. Y nada más actual que lo circunstancial cuando se siente en la eternidad. Las obras más duraderas- se ha dicho mil veces- son las de circunstancias”.

Envuelto en las turbulencias políticas, el autor busca consuelo “*en la lectura y el arreglo de estas Rimas*”, porque oponerse a sucesos determinados no significa renunciar a ocuparse de “*cosas más eternas*”. Unas son las horas; los otros los siglos; “*Los siglos son la historia,/ las horas el amor*” (rima 76, vv.1-2); las turbulencias políticas pasarán, pero el amor del que hablan las rimas quedará para siempre (“Despedida”, p. 465).

Tanto los poemas como los artículos periodísticos “*han manado de su alma a la vez*”. El Unamuno político tiene una voluntad de trascendencia, busca un más allá, una “metapolítica”.

c) *Encuadre final lírico*

Al comenzar la “Despedida” el autor se reconciliaba con la parte prosística del texto a la que daba el valor de acotar y ubicar a las “Rimas”. Tenía el “valor de un marco” y con ello la capacidad de aislar a la obra de la realidad y situarla dentro del campo infinito del arte. Lo curioso es que, para fabricar esta moldura textual, acaba proponiendo una imagen que sea capaz de erigirse en compendio simbólico del texto en su totalidad.

Así Unamuno busca una imagen que fusione la pulsión política con la literaria, una representación “metapolítica”. Para ello, el autor conduce la mirada del lector hacia balcones de los que cuelgan unos nidos, ya vacíos, de golondrinas, mientras más abajo una joven pareja de enamorados cada mañana ensaya “*los vuelos del amor*”, ajena a los acontecimientos por los que atraviesa el país. Tanto los enamorados como las aves peregrinas sienten la desazón ante la llegada del otoño. Las golondrinas abandonan temporalmente sus nidos, pero los soportales palentinos amparan a la joven pareja ante la llegada de las lluvias y del frío.

Las recias construcciones de las ciudades castellanas sirven de cobijo a los enamorados frente a las inclemencias del clima. Los soportales de la ciudad en que escribe esta “Despedida”, han perdurado en silencio al lento paso del tiempo, lo que les configura en símbolo de lo persistente.

Las ciudades castellanas arraigaron en la memoria lingüística y visual de Unamuno. Son junto con Gredos, las imágenes que el autor logró encumbrar a símbolos por encima del vaivén de sus ideas. Atraviesan sus libros como una demostración de la unicidad de su pensamiento¹³⁰.

¹³⁰ Es la opinión de GONZÁLEZ EGIDO; Luciano, *Miguel de Unamuno, op. cit.*

La litografía textual no es del todo nueva, ni dentro ni fuera del texto. Ya en la rima 27 un nido de golondrinas se protege entre la hojarasca de lo que queda de aquella “morada trunca”, y encontramos nidos de golondrinas adheridos a un viejo templo en la visión rítmica “Junto a la vieja colegiata”. Los viejos muros de la construcción casi ruinosa protegen a las crías de estas aves peregrinas de otras, las cigüeñas, que vigilan amenazantes¹³¹.

Años más tarde retomará la imagen de las cigüeñas anidadas en el acueducto de la ciudad extremeña de Mérida, cuando la visita para la representación por Margarita Xirgu de su prosificación de la tragedia *Medea*.

*“En las pingorotas de los grandes raigones que del antiguo acueducto de Mérida – Emérita Augusta– quedan, anidan cigüeñas que vuelven cada año. Las mismas de hace siglos. Que si el pueblo campesino cree inmortales a los vencejos, ¿por qué no las cigüeñas? Sus cuerpos perecerán acaso, pero sus ánimas son las mismas, benditas, de las cigüeñas del Imperio Romano y del Visigótico y del Árabe”*¹³².

Las paredes del monumento emeritense le inspirarán *“Poesía de las ruinas que crean y re-crean, que se crean y se re-crean, se rehacen”*. Esa recreación es la que representan los nidos que esperan el retorno seguro de las golondrinas; los enamorados que rehacen el ciclo amoroso que ya terminaron Rafael y Teresa.

La contemplación de esta estampa se completa con un sonido poético. El autor “oye” (“Y yo, mirándolos he oído...”) los celeberrimos versos de Manrique *“Nuestras vidas son los ríos...”*. El fluir de los ríos que han llegado a simbolizar para don Miguel la armonía de los contrarios; la fusión del tiempo con la eternidad, el cambio aliado a la permanencia y, en última instancia, su constante búsqueda de lo eterno absoluto y quieto por oposición al vivir plenamente entregado a lo temporal¹³³.

El manriqueño río Carrión se erige como el símbolo más puro de la continuidad y paz de lo eterno, en contraste con los conflictos de la sociedad. En el río cuyo fluir es indiscutible, encuentra Unamuno su fijación por lo inmóvil de la naturaleza. Y no podemos olvidar que ese río va a dar a la mar que -además del morir- es la eternidad, es la inmensidad de la historia. El mar, siempre igual a sí mismo, es lo eterno.

Unamuno despide el texto con una imagen representativa con la que logra unificar las contradicciones, identificar al hombre con la naturaleza, la materia con el espíritu, lo estático con lo dinámico. La búsqueda de imágenes es uno de los rasgos más característico del fin de siglo. Son un medio de comprensión del mundo y del individuo y para Unamuno una manera de expresar la armonía cósmica, la inteligencia sintética, creadora y artística¹³⁴.

¹³¹ UNAMUNO, Miguel de, *Andanzas y visiones españolas*, 1920, también en *Obras completas*, I, p. 769.

¹³² UNAMUNO, Miguel de, “Séneca en Mérida”, 1933, en *Obras completas*, I, 1958, pp. 1035-1038 (p. 1035).

¹³³ BLANCO AGUINAGA, Carlos, *El Unamuno contemplativo*, op. cit.

¹³⁴ MANZANEDO, Faustino, *La imaginación en la crítica de fin de siglo (Aproximación a las ideas estéticas del modernismo)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2010.

Como broche final del libro, el autor lanza cuatro efusivos adioses: al lector, a los dos protagonistas del texto, y a su “mocedad”, lo que reforzaría la idea de Rafael como ex-futuro de Unamuno. Es relativamente habitual que Unamuno se dirija directamente a sus lectores, especialmente cuando él mismo asume la voz narrativa, para despedirse de o reflexionar con el lector (*Del sentimiento trágico de la vida*, *La novela de don Sandalio...*). En esta ocasión es una efusiva despedida, plagada de exclamaciones, tras la que Unamuno reproduce unos versos del *Don Juan* de Lord Byron (canto IV). Unamuno dijo del poeta inglés que le cuadraba el calificativo de “adiosero”, que su *Childe Harold* no era más que una sucesión de despedidas¹³⁵. Tal vez por eso, bajo su auspicio se despide del texto.

Es paradójico que el colofón del libro provenga precisamente del personaje que, unos párrafos antes, Unamuno identificaba como representante prototípico de aquella ramplona “filosofía del carnero”. La simpatía de don Miguel por don Juan fue evolucionando desde la más profunda antipatía hasta cierta atracción y admiración¹³⁶. No se situó, sin más, en el bando de los antidonjuanistas; reconocía que el personaje tenía un trasfondo de misterioso, de religioso, que era lo más atractivo de su figura. Esta atracción, así como la fuerza teatral del personaje, constantemente representándose le llevaron a componer *El hermano Juan* en 1929. Un Don Juan más seducido que seductor, como el del lord inglés.

Unamuno y Byron compartían un mismo sentir trágico de la existencia. Ambos mostraron atracción por la historia genesíaca de Caín y Abel, tema sobre el que giran tanto el *Caín* de Byron como la novela unamuniana *Abel Sánchez*¹³⁷. Pero en esta ocasión prefiere Unamuno su don Juan, poema que en estos versos del canto IV expresa el aliento eterno de la poesía valiéndose de imágenes marinas.

Como con don Juan, también la apreciación de don Miguel por lord Byron sufrió una evolución. En primera instancia consideraba que el autor inglés era, como entre nosotros Zorrilla o Núñez de Arce, de aquéllos que sacrificaba el verdadero lirismo en favor de la afectación rítmica. Sin embargo, las coincidencias fueron poco a poco estrechando los lazos entre ambos autores.

Byron y Unamuno compartían la tendencia a personalizar la naturaleza, a interpretar el paisaje como un “estado de conciencia”. El rector salmantino hizo suya la visión byroniana del mar como símbolo de la eternidad. El mar sugiere a ambos la monotonía exterior, la permanencia en las profundidades de una esencia oculta; la existencia quieta, submarina, de lo eterno debajo de la aparente agitación histórica:

¹³⁵ GARCÍA BLANCO, Manuel., *En torno a Unamuno*, Madrid, Taurus, 1965, pp. 546-556.

¹³⁶ Vide ZAVALA, Iris M., *Unamuno y su teatro de conciencia*, Salamanca, Acta Salmanticensia, 1963, pp. 95-96.

¹³⁷ Especialmente, HUDSON, M. Ofelia, *Unamuno y Byron: la agonía de Caín*, Madrid, Editorial Pliegos, 1991.

“este mismo lord Byron sintió el mar como nadie, y no necesitó largas y prolijas descripciones para comunicarnos su sentimiento”¹³⁸.

Peter G Earle cree que con esta cita Unamuno reconoce el auténtico valor del talento de Byron, aunque él mismo lo había considerado como representante de una poesía que tenía más de moda burguesa que de pasión artística.

“The quotation from Byron which concludes the “Despedida” in Teresa is used to criticize in 1924 what Unamuno in his own words had bitterly denoted in 1908 as Espronceda’s «famosa desesperación, a la moda byroniana,... más retórica y literatura que otra cosa»¹³⁹.

Es más, en el momento final de su obra Unamuno cede su voz poética a otro poeta. Es una muestra de la eternidad de la poesía. La poesía como el mar, como el amor de aquella pareja de enamorados palentina, se renueva, permanece. Aunque muera su autor cuando es fruto de una pasión, calla por un momento, pero vuelve a encontrar otras voces que le dan vida, que la hacen eterna.

¹³⁸ UNAMUNO, Miguel de, “El sentimiento de la naturaleza”, 1909, recogido en *Obras completas*, tomo I, pp. 509-517 (p. 514).

¹³⁹ EARLE, Peter G., *Unamuno and English Literature*, Nueva York, Hispanic Institute in the United States, 1960, pp. 85-94 (en concreto, p. 93).

CAPÍTULO QUINTO: LECTURA ANALÍTICA DE LAS RIMAS Y DE LA EPÍSTOLA

I. ANÁLISIS PORMENORIZADO DE LAS “RIMAS”

*“Chantars no pot gaire valer,
si dins dal cor no mou lo chans”*

Bernart de Ventadorn

Rima 1

La primera rima del poemario se presenta como una composición en apariencia sencilla. Escrita por un joven Rafael, todavía torpe versificador, tal vez el ritmo casi machacón (“recato”/“rato”) de esta primera composición en cuanto poema liminar trate de marcar el punto de partida del joven poeta y el modo en que irá evolucionando como hacedor de versos a lo largo del libro. Unamuno-presentador advierte que el orden de las rimas es cronológico y la sucesión en la aparición de los poemas se corresponde con el de su composición en el tiempo.

El poema se compone de versos heptasílabos con rima consonante agrupados siguiendo el esquema métrico conocido como “octavilla aguda” o “italiana”¹, forma frecuente en la poesía cantada de finales del siglo XVIII y principios del XIX. La octavilla aguda traslada a los versos de arte menor el esquema de la “octava aguda” o “italiana”, combinación estrófica de ocho versos, con rima aguda consonante o asonante entre el cuarto y el octavo. Los restantes versos de la octava u octavilla aguda no se ajustan a un esquema fijo de rima, e incluso pueden quedar algunos sueltos, sobre todo, el primero y el quinto, como es el caso de esta primera rima. (-aab, -ccb), (-dde, -ffe)...

El poema reproduce una escena, casi costumbrista, del típico noviazgo español que recuerda los cuadros de Julio Romero de Torres. Dos enamorados hablan de amor separados por la reja. Motivo que reaparece en otras rimas como la 23 ó la 28 y que, además de reflejar este antiguo modo de cortejar a la mujer, puede también interpretarse como un símbolo de la separación de los amantes, de su amor no culminado en esta

¹ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Métrica española*, Madrid, Síntesis, 1993, p. 221.

vida². “¿De qué murió mi Rafael? Me han asegurado que, como su Teresa, de tisis, de consunción pulmonar, de agotamiento del corazón. Yo creo que murieron de la reja. Y de amor insaciado e insaciable”, “La reja es la tragedia de la mocedad española”, dice Unamuno en la Presentación.

Este amor sosegado, de preparación para el hogar, para la maternidad, muy alejado del inalcanzable y pasional amor romántico trasluce una importante disparidad sentimental entre los miembros de la pareja: a Rafael le ahoga e inquieta, mientras que Teresa se muestra complaciente.

La primera octavilla se estructura en dos focos de atención, cada uno de ellos mostrando una actitud diferente: “Yo”, que no en vano es la primera palabra de toda la parte poética de la obra, se contrapone a un “y tú” que, distante, contempla sin comprender la agonía del otro. Si uno está perdido, la otra está sólo confusa; si uno habla de eternidad, la otra sólo procura pasar el rato (“Yo, sin saber por dónde... y tú, toda confusa...”), si ella se muestra confiada, él le suplica un poco, una pizca, “una gota de fe.”

Es interesante retornar sobre la idea de que el autor, al iniciar el ciclo poético de su texto, nos coloca bajo la advocación del yo; un yo que además de una llamada al lirismo, es un guiño al receptor del corpus poético de la obra, que sabe que ese yo puede ser Unamuno escondido, o no, en el autor fingido que es Rafael. Claudio Guillén considera que autores como Cervantes en el prólogo de sus *Novelas ejemplares* o Lope de Vega en algunas epístolas, se retratan o configuran ficticiamente en determinados momentos de su trayectoria³. El crítico analiza éstas últimas apoyándose en el ensayo que Jakobson dedica a Majakovskij y su generación⁴. Según este análisis crítico la poesía de estos malogrados poetas soviéticos, especialmente la de Majakovskij, establece una plena fusión entre la realidad empírica y la realidad poética, de manera que no es posible disociar la una de la otra, obligando al receptor a tener presente ambas: experiencias tanto la biografía del propio autor, como las claves de su poética. Es así como algunos autores, entre los que creemos es posible incluir a Unamuno, consiguen crear una especie de mitología propia donde “*Empirical reality neither exhausts nor fully takes in the various shapes of poet's ego*”, pero donde experiencia poética y realidad configuran un “*extraordinarily unified symbolic system*”⁵.

En cuanto al tema de la fe, ya en 1900, Unamuno publicó un pequeño ensayo titulado así “La fe”, en el que remarcó la importancia de este concepto en tanto que vía irracional y sentimental de conocimiento. La fe, como insistirá doce años más tarde, no es como afirma la definición del catecismo tradicional “*creer lo que no vemos*”, sino “*crear lo que no vemos*”. La fe es una fuerza creadora que está vinculada al amor, en tanto que quien ama espera. El amor a Dios es esperanza en Él y el amor es espera: “*El*

² Así lo apunta MATA INDURÁIN, Carlos, “Las rimas de *Teresa*, un cancionero moderno de amor y muerte”, en *Tu mano es mi destino. Congreso internacional Miguel de Unamuno*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2000, pp. 339-351.

³ GUILLÉN, Claudio, “Las epístolas de Lope de Vega”, en *Edad de Oro*, 14, 1995, pp. 161-177.

⁴ JAKOBSON, Roman, “On a Generation That Squandered Its Poets”, en *Language in Literature*, Harvard, Belknap, 1987, pp. 273-300.

⁵ *Ibidem*, p. 276.

*amor nos hace creer en Dios, en quien esperamos, y de quien esperamos la vida futura; el amor nos hace creer en lo que el ensueño de la esperanza nos crea*⁶.

La alusión a la fe del autor de la rima nos acerca a una problemática capital del Unamuno pensador y agónico, lo que corroboraría la idea de que Rafael es un “ex futuro” del propio don Miguel. El reflejo de aquello que el mismo autor pudo haber sido, si la vida le hubiese enfrentado a esa situación determinada. Cabe, sin embargo, otra lectura posible: este reclamo de fe que el enamorado demanda a su dama, que se presenta como visionaria, cercana a otra esfera superior de conocimiento, acerca el planteamiento amoroso del poemario al antiguo código del amor cortesano en el que la fe representaba la sublimación del enamoramiento, contraponiéndose a la razón que simbolizaba el sentido común.

En esta misma línea nos sitúa el distanciamiento entre los amantes, la impotencia que siente el enamorado en superar la barrera que le aleja de su amada en el que incide la siguiente octavilla. Muestra la lejanía entre la pareja y cómo la pesadumbre de esta situación ahoga progresivamente a Rafael “*Sentía hundírseme el lecho/ del corazón, por frío*” (vv. 13-14), llevándole a una situación casi de muerte: “*Y me acosté a la muerte/ en que sueño, Teresa*” (vv. 21-22). El poeta siente el vacío, el frío del corazón, la agonía y la falta de fe, en tanto que la dama se muestra complacida, visionaria de una realidad diferente, menos tortuosa, quizás por su cercanía a la muerte.

Ángel R. Fernández y González destaca la curiosidad de que ya desde la primera rima - como muestran los versos 21 a 24- se revela “la postura de muerte” que adopta el protagonista, quien tiene siempre presente la muerte pretérita de Teresa como un sueño pero “*ese sueño es de muerte y para la muerte, porque para los dos estaba destinada una muerte a de-sazón*”⁷.

Aunque sea arriesgado afirmarlo, en el poema aparecen una serie de indicios que apuntan a la ubicación del poemario en la larga tradición cancioneril que se remonta a Dante y a Petrarca. En efecto, la parte poética del libro respeta las características fundamentales de los cancioneros clásicos que pueden resumirse del siguiente modo: un cancionero es una colección poética polimétrica compuesta por fragmentos, pero que posee un hilo argumental unitario, está dedicado a una sola dama y su argumento refleja cronológicamente las vivencias amorosas del poeta, aunque no se limita en exclusiva al tema amoroso, dado que se preocupa además de otras problemáticas sociales o culturales de su época.

Son convenciones literarias que sigue a pie juntillas don Miguel, incluso el de la sucesión cronológica o así se esfuerza en clarificarlo el autor en la llamada que abre las rimas: “*El orden de estas rimas es, según indicaciones que recibí de su autor, el de su composición en el tiempo, un orden cronológico*”. Por tanto, todas las composiciones del libro están escritas *post-mortem* de Teresa, y siguen una sucesión cronológica. Ésta sería, pues, la primera rima tras la muerte de la joven y evoca recuerdos inmediatos de la pareja, nos acerca a lo que fue su cotidianeidad y ese día a día parece apuntar a que la verdadera y profunda unidad, la comunión entre los amantes se produce con la muerte

⁶ *Del sentimiento trágico de la vida*, capítulo IX, p. 178.

⁷ FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, Ángel R., *Unamuno en su espejo*, Valencia, Bello, 1976, p. 181.

que se consolida desde el primer poema como vía de acercamiento, no de desunión, entre los enamorados.

Como en gran parte de las composiciones, Rafael habla en primera persona, y su interlocutor es Teresa. Este primer escrito va avanzando hacia un grado cada vez mayor de abstracción y marca una pauta que se repetirá en otras muchas composiciones; la rememoración de una situación cotidiana aparentemente banal, en este caso su diálogo en torno a la reja, da pie a una reflexión de carácter espiritual o de mayor trascendencia. Todo ello se realiza marcando claramente la sucesión temporal, tanto por medio de adverbios temporales (ya, después), como por las formas verbales (el poema empieza hablando en pasado, y finaliza en presente, un presente que evoca claramente al futuro).

La última octavilla del poema da paso a una reflexión impersonal que comienza de modo vacilante: “*Ya, Teresa, me espera/ para la eterna cita,/ hecho tierra bendita/ tu pobre corazón*”(vv. 33-36), en la que el paso de la segunda a la tercera persona parece dubitativo, porque el receptor del poema al que se dirige en segunda persona se divide, de modo que una parte de él, su corazón, por medio de la sinécdoque se convierte en una tercera persona (vv. 33-36). El autor con esta indecisión entre la segunda y la tercera persona consigue apelar a la complicidad del lector y provocar una ruptura del diálogo directo. Esta fluctuación gramatical respondería a la voluntad de promover, desde esta primera rima, la implicación del lector en la interlocución que va a mantener en la mayor parte del poemario con la amada muerta. En cierto modo, este pequeño titubeo sintáctico reproduce una modesta desarticulación del flujo del pensamiento, una leve conexión de la conciencia con la alteridad.

Los cuatro últimos versos condensan la reflexión del autor. Dos infinitivos que quedan en suspensión, (nacer, querernos) tratan de resumir su historia de amor, los afanes de Rafael relacionados con el fuego del Purgatorio y el verso final que requiere una nota del presentador “*muerte a des-sazón*”. Esta especie de neologismo pretende recuperar el sentido propio, original del vocablo “sazón” que significa “tiempo de sembrar, sembradura”. María Moliner completa la significación del término, y en su tercera acepción de la palabra la define como “*ocasión, coyuntura, momento más o menos oportuno para hacer una cosa*”⁸. Se deduce, pues, que el autor se refiere a que la muerte de Teresa llega a destiempo, inoportunamente. De ahí que resulte incoherente la opción de la edición preparada por Roberto Pérez que transcribe “*muerte de des-sazón*”, confundiendo su significado con el más habitual de desazón, molestia o inquietud interior. Teresa no muere de desasosiego, de pesadumbre o disgusto, sino que lo hace antes de tiempo, cuando no ha llegado todavía el momento adecuado.

Rima 2

En cuanto a la métrica, combina versos decasílabos y hexasílabos. Los decasílabos de la rima, a excepción del verso 1 que muestra un acento extrarrítmico, o mejor antirrítmico, en la cuarta sílaba, tienen la acentuación característica en la tercera, sexta, y novena sílabas del conocido “decasílabo anapéstico” o “de himno”. Este verso fue usado en los

⁸ MOLINER, María, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 3ª edición, 2007.

himnos patrióticos del siglo XIX, en poesía destinada al canto, y es prácticamente la única modalidad rítmica que se registra como forma del decasílabo uniforme en una composición entera. En *El estudiante de Salamanca* de Espronceda aparece este tipo de verso. Por su parte, los tres hexasílabos añaden al acento obligatorio en la quinta sílaba el de la segunda, lo cual configura el ritmo “anfibráquico”.

La combinación métrica pudiera tratarse de una variante de uno de los tipos de “cuarteto lira” que combina heptasílabos y endecasílabos. Bécquer utiliza el cuarteto lira en su rima XVIII. En concreto la “estrofa sáfica“, que es la combinación de tres endecasílabos –generalmente de tipo sáfico- y un pentasílabo con acento en la primera sílaba que encontraría su correspondencia en tres decasílabos (como hemos visto, anapésticos) y un hexasílabo anfibráquico⁹.

De nuevo una anécdota mínima -Rafael pide un vaso de agua a Teresa-, da pie a la composición. Ese vaso de agua calma la sed, que en cierto modo simboliza el afán de goce ciego del autor. Los labios enfermos de Teresa sorben apenas dos gotas de agua y se convierten en filtro de amor o veneno. Una referencia doble, en el plano de la verosimilitud, al efecto de contagio que puede causar la enfermedad pulmonar de la muchacha y, una reminiscencia literaria al filtro de amor, como el célebre de Tristán, que aparece con frecuencia en las leyendas medievales: quien bebe el filtro no puede huir de la fatalidad, que en más de una ocasión conducirá a la muerte.

Y el paso del tiempo aparece otra vez perfectamente delimitado. El verano, el tiempo del amor compartido, que ha pasado como un sueño, y el otoño, el presente, en el que las hojas y las lluvias abrevan la tumba de Teresa. Es oportuno recordar que abrevar significa dar de beber (DRAE). En cierto modo, el círculo que se abrió cuando las manos temblorosas “*de fiebre*” (v. 2) de Teresa dan de beber a Rafael, se cierra con las hojas que riegan la tumba de Teresa en “*las noches febriles del año*” (v. 10). Es oportuno constatar que la fiebre es uno de los síntomas principales de la tuberculosis¹⁰.

Desde las primeras rimas, la tumba de la amada (aludida indirectamente como tierra), empieza a perfilarse como espacio central del poemario.

Rima 3

Endecasílabos en rima cruzada. Los pares repiten la misma rima aguda en los tres serventesios, mientras que los impares quedan libres (-A-A).

Continúa el motivo de la sed, presente en la rima anterior. La sed es ya manifiestamente deseo de amar que los ojos de Rafael buscan en los ojos de Teresa. Los ojos, como puertas que se abren a la luz y dan paso a la comprensión, no ayudan al enamorado, sin

⁹ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Métrica española*, op. cit., pp. 146, 151 y 199, respectivamente.

¹⁰ MARAÑÓN Gregorio, BALCELLS Alfonso, *Manual de diagnóstico etiológico. Diccionario de síntomas y síndromes*, 13ª edición, Madrid, Espasa-Calpe, 1984, p. 1042: “Las manifestaciones febriles de la tuberculosis pueden ser todas la imaginables: la febrícula, la gran fiebre continua o irregular, los grandes accesos pseudopulúdicos de la fiebre hética”.

embargo, a entender ese misterio que sí percibe en las manos de Teresa por medio de “*aquel gesto de angustia de agarrar*”, verso casi cacofónico que describe el deseo de asirse a la vida de Teresa.

Los ojos y las manos, que aparecen en esta rima (como en la anterior los labios y también las manos), serán las piezas claves del enigmático aspecto físico de Teresa. En esta composición parece haber una velada alusión a sus pechos “*los ensueños floridos de tu edad*” cubiertos de blanco lino. La blancura es luz para Unamuno, sobre todo en su écfrasis del Cristo de Velázquez: “*Blanco tu cuerpo está como el espejo/ del padre de la luz, del sol vivífico;/ blanco tu cuerpo al modo de la luna/ que ronda en torno de su madre/ nuestra cansada vagabunda tierra;*”¹¹ y, precisamente, en este poemario dedica una de sus composiciones al lino, la XIX de la primera parte. “Lino” es un poema dedicado al sudario de Cristo tejido en este material.

Se trata de un poema plenamente sensorial. Apela al oído que recoge el ritmo del palpar de Teresa¹² y la canción del mar que es la que motiva sus recuerdos, a la mirada y al gesto. Rafael ve en las manos de Teresa lo que no ha encontrado en su mirada (este motivo se repetirá en la rima 34). Contrasta la sed de amar con la sed de vivir.

Las tres primeras rimas del libro hacen referencia a la tierra, que es el lugar presente donde está Teresa y es en lo que se ha convertido ella misma: “*hecho tierra bendita su pobre corazón*”. Seguramente, no por casualidad, aunque el antropónimo Teresa (de origen griego) significa cazadora divina o bien “aquella experta en caza”, se vincula también a la diosa latina Ceres, que en la mitología griega equivale a Deméter, proveniente de la raíz protoindoeuropea Ker (crecer) de la que también deriva el término cereal.

Deméter era la diosa de la tierra, las plantas y, por extensión, de la agricultura. La creencia griega creía que el júbilo de ésta por reunirse con su hija Perséfone (Ceres y Proserpina para los latinos) cada primavera hacía que la tierra produjera frutos y granos en abundancia.

Teresa se vincula, pues, a la tierra, pero una tierra fecunda, fértil, húmeda, tierra abrevada por las lluvias, “*una tierra blanda, verde y rubia*”. Nada que ver con la tierra reseca, estéril, árida que caracterizaba su “Cristo yacente de Santa Clara”¹³. La figura de Dios en la cruz, representa para Unamuno la esperanza de la resurrección, en tanto que pugna por la vida; en cambio aquel Cristo muerto de las clarisas en Palencia ha sido vencido por la muerte y por la materia, es un “*Cristo todo materia, Cristo árida carroña recostrada en cuajarones de sangre seca, el Cristo de mi pueblo es este Cristo: carne y sangre hechos tierra, tierra, tierra*”.

¹¹ UNAMUNO, Miguel de, *El Cristo de Velázquez*, edición crítica de GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, Madrid, Espasa-Calpe.

¹² La disnea o dificultad para respirar es otro síntoma claro de la tuberculosis. Al respecto, de nuevo: MARAÑÓN Gregorio, BALCELLS Alfonso, *Manual de diagnóstico etiológico. Diccionario de síntomas y síndromes, op.cit.*, pp. 984-985.

¹³ Recogido en *Andanzas y visiones españolas*, 1922.

La cronología del poema, como la de tantos otros, va desde el recuerdo del pasado que da paso a una reflexión hasta el hoy que gira en torno a la tumba de Teresa, aludida (aunque no nombrada) de manera directa: “*tierra bendita*” (rima 1), “*tu tierra*” (rima 2), “*una tierra blanda...*” (rima 3). Esta tumba está situada junto al mar, cuyo sentido simbólico corresponde al de agente transitivo y mediador entre lo no formal (aire, gas) y lo formal (tierra, sólido) y analógicamente entre la vida y la muerte¹⁴.

Rima 4

Se compone de tres estrofas, cada una de ellas con tres versos endecasílabos seguidos de un hexasílabo (las dos primeras: *11A, 11B, 11-*, *6b*; la tercera: *11-*, *11B, 11-*, *6-*). Es la primera rima dialogal, casi teatral. Reproduce un diálogo en estilo directo entre los amantes, con cambios de interlocutor y acotaciones.

Teresa repite el gesto descrito en la rima anterior “*llevándote al pecho las manos*” (v. 2) y el mismo afán “*la vida buscando*” (v. 8) y realiza otro gesto, mirar al blanco suelo, que se repetirá en la siguiente rima.

Destaca la abundancia de puntos suspensivos (ocho veces en sólo doce versos), lo que posiblemente ayuda a crear la impresión de levedad, de flaqueza de ánimo, de debilidad, que quiere transmitir el poema, o si no podría tratarse de un deseo de explicar lo inexpresable, de motivar la implicación del lector en la construcción del texto.

Es la primera presentación de Teresa como dama enferma, débil, deseosa de vivir (rimas 3-4), pero quebradiza. La llamada “plaga blanca” inspiró un tipo de mujer de aspecto caquéctico, pálido, casi fantasmal, que fue primordial en diversas manifestaciones pictóricas de todas las épocas, pero que al llegar el movimiento romántico se elevó como signo del deseo de renuncia a lo mundano. Al respecto, baste recordar las etéreas heroínas literario-operísticas de *La dama de las camelias*, *La Traviata*, o *La Bohème*¹⁵.

Rima 5

Es similar en la métrica a la anterior rima: tres estrofas, cada una de ellas con tres versos decasílabos, seguidos de un hexasílabo (*10-*, *10A, 10-*, *6a*).

Como en la primera rima, comienza de nuevo con un “Yo” y ahora apunta una anécdota que no se explicita: “*Yo te di la noticia*”. El lector ha de intuir a qué se refiere Rafael. Es

¹⁴ CIRLOT, Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Siruela, 8ª edición, 2004 (1ª edición 1958), p. 305.

¹⁵ Todas ellas aquejadas de tuberculosis: Marguerite Gautier *La Dame aux Camélias* de Dumas, 1848, está inspirada en la figura de Marie Duplessis, amante de Dumas hijo y enferma de tisis; en esta obra se basa el libreto de *La Traviata* de Verdi, estrenada en Venecia en 1853; Violetta Valery, así como la Mimí de *La Bohème* (1896) de Giacomo Puccini, son mujeres de vida disoluta (en eso no se asemejan en nada a Teresa), pero todas ellas debilitadas, enfermizas...

una nueva llamada de atención al lector que viene a reforzar la hipótesis que planteábamos en la primera rima acerca de la presencia de ciertas técnicas narrativas en el poemario. Probablemente, Rafael le comunica a Teresa que se ha contagiado de su enfermedad, y ella comienza a rezar el Padrenuestro. Se repite el gesto de recogimiento, de voluntad de interiorizar un pensamiento que la muchacha había hecho en la rima anterior. Teresa mira al blanco suelo y, o bien guarda silencio, o bien ora. Es la misma actitud, el mismo recogimiento reflexivo y casi las mismas palabras: “*Y mirabas al suelo... tan blanco*” (rima 4, v. 6), “*Y mirabas al blanco sendero*” (rima 5, v. 6). Ello parece apuntar a la creación de núcleos simbólicos. El suelo con un valor positivo por su blancura, por ser una vía de espiritualidad, de interiorización.

Teresa “re-cita” literalmente las dos primeras frases del Padrenuestro en los versos 2 y 5; esto dará pie a que el poeta las modifique “*Madre nuestra, que estás en la tierra/ y que tienes mi paz en tu reino*” (vv. 9-10). Es un ejemplo evidente de intertextualidad, en concreto una variedad del fenómeno intertextual que J. E. Martínez Fernández denomina intertextualidad exoliteraria. Se da, según este autor, cuando hay una interpolación en el poema de determinadas fórmulas o acuñaciones lingüísticas estables, voces proverbiales cuya vida atañe a la memoria colectiva. Son fórmulas tradicionales, colectivas y automatizadas provenientes tanto de la tradición oral (refranes, frases hechas, voces sin rostro, canciones, eslóganes) como escrita (textos periodísticos, científicos)¹⁶. En el caso de las plegarias religiosas, un texto no literario pasa a funcionar como intertexto de un texto literario. Unamuno recurre a menudo a este tipo de intertextualidad, tanto en nuestro poemario (por ejemplo, en la rima 71), como en otras composiciones (así en la 25 de *Cancionero*: “*Padre nuestro que estás en los cielos/ pon en marcha a los hijos de España./ Santificado sea tu nombre/ que el día de gloria está de llegada...*”).

Esta variación provoca por primera vez una cierta confusión entre la figura de Teresa y la de la Virgen María, que por antonomasia en una cultura cristiana es considerada “*madre nuestra*” y a ello colabora la imagen que se sugiere “*¡ábreme ya tus brazos y acoge/ mi vida en tu seno*” (vv. 9-10). Es típica la representación artística de María con los brazos abiertos en actitud acogedora, desde las “*madonnas*” de Rafael a las imágenes marianas de Murillo.

De nuevo un poema dialogal, teatralizado, pero a su vez también narrativo, dado que parte de una acción (dar la noticia) que se traslada del pasado al presente en la estrofa final hasta llegar a un imperativo exhortativo con proyección en el futuro.

Rima 6

La estructura métrica de esta rima la forman tres cuartetos lira, estrofa de cuatro versos, que combinan heptasílabos y endecasílabos, en este caso con rima asonante (*AbAb*), más al final un serventesio de versos endecasílabos con idéntica rima (*ABAB*).

Resulta interesante parar la atención en la sucesión temporal que sigue este poema. El pasado en los dos primeros cuartetos trata de una anécdota ocurrida en vida de Teresa,

¹⁶ MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J.E., *La Intertextualidad Literaria*, op. cit., pp. 168-196.

el presente, en el tercero, nos da cuenta de la situación actual de Rafael, y en el último verso se da un salto y nos muestra una tendencia hacia el futuro.

Parte de nuevo de un suceso, ella tose y de su pecho sale sangre. La sangre es otro de los motivos a que dedica un poema Unamuno en *El Cristo de Velázquez* (IX, primera parte). Cristo agotó su sangre y esto le hizo quedar blanco, puro, como la luna: “...*La sangre en que la vida/ de la carne se guarda, nos redime;/ ni da fruto el amor sin sangre. Blanco/ quedaste al agotarla a fondo, entera;/ como el pan candeal blanco tu cuerpo/ blanco como la luna desangrada/ que blanca y fría en torno de la tierra/lleva la antorcha del amor constante/ por la noche del mundo.*” (vv. 25-34).

La sangre desencadena una metáfora: la sangre son “*las rosas de tu pecho*” (v. 5) y a su vez la consecuencia, el llanto, aquel que provoca la percepción de este claro síntoma de la enfermedad que desencadena la base de otra metáfora: las lágrimas son “*sales de amargura*” (v. 8). La sangre es, pues, el eslabón de unión entre la vida y la muerte de los amantes.

Dejando aparte el valor simbólico y literario de la sangre, no podemos obviar que su mención tiene un valor descriptivo y narrativo. Unamuno en diversos poemas va describiendo algunos de los síntomas de la enfermedad que aqueja primero a Teresa y después a Rafael. La rima 2 hablaba de manos que temblaban de fiebre, la rima 4 del agotamiento o el desmayo, y ahora manifiesta otro de los síntomas más evidentes de la tuberculosis pulmonar: la hemoptisis o hemorragia procedente de lesiones del árbol respiratorio, que aparece en todos los periodos de la enfermedad desde el comienzo hasta en sus fases más destructivas¹⁷.

La última estrofa hace patente la combinación entre angustia y felicidad que siente Rafael al percibir los primeros síntomas de su enfermedad, y con ella su acercamiento a la muerte que ve de manera positiva y, casi, deseada. La sangre de Rafael que ahora fluye tras la de Teresa, sirve de eslabón entre la vida y la muerte. María Moliner apunta el significado ambivalente del término sangre, signo de vida cuando la sangre bulle; signo de sacrificio y de entrega... Lo que parece claro es que Rafael la percibe como muestra de acercamiento a la amada ausente. La expresión “voy allá” expresa sin retórica su deseo.

Rima 7

Se compone de cuatro serventesios, con estructura (-A-A), Los tres primeros versos de cada estrofa son endecasílabos y el cuarto es un heptasílabo. En cada estrofa el segundo

¹⁷ Sobre el particular, una vez más: MARAÑÓN, Gregorio y BALCELLS, Alfonso, *Manual de diagnóstico etiológico. Diccionario de síntomas y síndromes*, op. cit., p. 958: “*La hemoptisis tuberculosa aparece en todos los periodos de la enfermedad. Al comienzo, la hemorragia, generalmente pequeña, se debe a la congestión inflamatoria de lesión, con ruptura de capilares. Después, cuando la lesión evoluciona, ésta puede invadir pequeñas arteriolas, rompiéndolas y dando lugar a hemorragias más copiosas. Cuando la lesión es francamente destructiva, cavitaria, arterias mayores pueden ser invadidas y rotas, ocasionando hemorragias más intensas, en algunos casos mortales*”. Este último tipo de ataque de hemoptisis parece que fue el causante de la muerte de Molière en plena representación de *Le malade imaginaire*.

y cuarto versos son agudos. El heptasílabo final da el ritmo de pie quebrado. En los versos 14 y 15 se han de computar como sinalefas la vocal final del interrogativo y la vocal siguiente "qué y" (v. 14), "qué y qué es" (v. 15); obtenemos así tres hiatos o diafezas, que impregnan de fuerza a los interrogativos al hacerse necesarias para que resulten dos versos endecasílabos como en el resto de la composición.

Esta rima presenta una estructura interrogativa, anafórica y paralelística. Por ejemplo, en la primera estrofa la estructura de los tres primeros versos sigue la misma disposición sintáctica: un interrogativo seguido de un demostrativo, más un sustantivo más la conjunción "que" introductora de una oración subordinada.

El poema está expresado como una sucesión de interrogaciones, que recuerda al Unamuno más inquisitivo de la serie "Salmos" que aparecen en sus *Poesías*.

Las primeras interrogaciones se formulan en torno a imágenes que van focalizándose en el caso particular de Teresa y Rafael, y de éste a una reflexión general sobre la condición humana. La disposición argumentativa del poema resulta así circular: de unas imágenes impregnadas de fuerza simbólica (los ejemplos a los que alude son las flores, el lirio y la rosa¹⁸, signos de la pureza y la virginidad, y los pajarillos, de gran importancia en todo el poemario) pasa a reflexionar sobre categorías generales y, desde allí, a su caso particular para después volver a la generalidad, traslada la anécdota personal a un nivel superior (general, particular, general).

Retoma el motivo de la sangre. La tercera estrofa del poema ensalza el valor de la fecundidad, de la procreación. Utiliza el sustantivo "granazón" (v. 12), relacionado con el mundo rural, y que consiste en el efecto de crecer el grano de los frutos en algunas plantas, como las espigas, los racimos, etc.

La última estrofa da un paso más allá. Habida cuenta de que no ha podido ser fecundo su amor, se interroga también por las consecuencias y por el sentido de la existencia de ambos; ya no sólo le inquieta el porqué de su existencia, sino también el para qué. Quizás por eso la estructura de este último grupo de versos es, como en la primera estrofa, marcadamente paralelística y repetitiva. El verso 15 coloca en contacto dos palabras antitéticas "todo" – "nada", consiguiendo que se conviertan en compatibles, y formando un oxímoron: "¿Por qué y para qué es todo nada?"; recurso retórico que es muy frecuente en la literatura ascético-mística.

Rima 8

Tres cuartetos de rima cruzada. Los versos pares son endecasílabos agudos; los impares no. En las dos primeras estrofas se deja un verso suelto (en la primera el tercero; en la segunda el quinto). En la tercera estrofa los versos 9 y 11 quedan sueltos.

Es un caso palmario de referencia literaria. Se nombra explícitamente al autor que sirve de soporte poético: "Te recitaba Bécquer... Golondrinas". El poema, como tantos otros,

¹⁸ En otro poema identificará estas flores con el nombre de Teresa: en concreto, en la rima 38 (v. 11).

parte de una situación: Rafael recita a Teresa los versos de Bécquer, y esta misma situación es la que se reproducirá en la rima 51. El poema becqueriano tiene como soporte el paralelismo entre sentimientos humanos y fenómenos de la naturaleza y ese paralelismo se muestra de manera antitética: los fenómenos de la naturaleza se repiten constantemente, pero no aquéllos que fueron testigos del sentimiento humano. La ciclicidad de la naturaleza se confronta a la irrepitibilidad de los sentimientos¹⁹.

Unamuno remite al texto del autor sevillano, pero subvierte claramente su significado. En este caso, los elementos de la naturaleza -que el autor vasco reduce a uno- (las golondrinas), se han fusionado plenamente con un paisaje que no podía ser otro que el de la tumba de Teresa. Las golondrinas se convierten en símbolo de la inmortalidad, ya que se presentan idénticas e inmutables en diversos escenarios y en tiempos muy alejados entre sí; mientras el poeta recitaba a Bécquer o sobrevolando, otrora, la cruz de Cristo durante la pasión y hoy en la tumba de Teresa o el corazón de Rafael.

Las golondrinas ya no son una manifestación de la naturaleza que se renueva constantemente. No son “*ésas*” que no volverán, sino “*las mismas*”, sintagma repetido tres veces, que arrancaban por azar espinas a la corona de Cristo y arrancan ahora las espinas del corazón del poeta. Hay algo perenne en el devenir que está simbolizado por las golondrinas, que pasan a representar una especie de prolongación metonímica del alma de la propia Teresa.

Bécquer apuntaba a la ciclicidad de los fenómenos naturales, opuesta a la imposibilidad de que ciertos sentimientos humanos se repitan. Rafael busca en la naturaleza un signo de la eternidad, una señal de la tan ansiada inmortalidad del alma. Pablo Neruda casi por las mismas fechas, en sus *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924), nos habla en términos parecidos de un amor ya marchito frente a una naturaleza inmutable: “*La misma noche que hace blanquear los mismos árboles/ nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos*”.

Rima 9

Combinación de endecasílabos y heptasílabos con rima asonante en los pares (11-, 7a, 11-, 7a...).

Es un poema descriptivo: nos pinta un paisaje, una puesta de sol con un profundo sentido simbólico. La combinación espacio-temporal, el tiempo es el anochecer y el lugar, la sepultura de Teresa, se conforman como una especie de cronotopo bajtiniano. Bajtin adapta para los estudios literarios el concepto de cronotopo como el lugar de “*unión entre elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto*”²⁰. En esta rima el punto central sobre el que se formula el poema -la cruz sobre la tumba de Teresa- se convierte en ese todo que logra la intersección del espacio (que reúne la

¹⁹ BELIC, Oldrich, “Análisis estructural de textos hispanos”, en *Prensa Española*, Madrid, 1970, pp. 95-113.

²⁰ BAJTIN, Mikhaïl, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, p. 237.

muerte y la vida) y del tiempo, representación de la eternidad condensada en un momento, en ese instante de tránsito entre la noche y el día, que tiñe de rosado el cielo.

El tiempo propio del poema es la frontera entre la noche y el día, entre la luz y la oscuridad, entre la vida y la muerte; el momento, por tanto, en el que vive Rafael. Es más, siguiendo las argumentaciones del autor ruso, cabría aplicar a la imagen de este poema la idea de verticalidad que él considera característica de Dante, quien a su entender construye un cuadro plástico en su *Divina Comedia* (los nueve círculos del infierno bajo tierra; sobre ellos, los siete círculos del purgatorio; encima los diez cielos) que logra construir un mundo vertical, simultáneo: *”Todo lo que está separado en la tierra por el tiempo, se reúne en la eternidad en la simultaneidad pura de la coexistencia. (...) Sólo en la simultaneidad pura o, que es lo mismo, en la atemporalidad, puede revelarse el sentido auténtico de lo que ha sido, lo que es y lo que será; porque lo que los separaba -el tiempo- carece de auténtica realidad y de fuerza interpretativa”*²¹.

La tumba es el espacio de intersección de la vida y la muerte; entre el pasado y el futuro, entre lo finito y lo inacabable. Es un espacio de reposo, desprovisto de negatividad, en el que hay una hierba verde, abierta, no aquella tierra tapiada, en barbecho de aquel otro paisaje mortuorio que Unamuno definía como un *“Corral de muertos, entre pobres tapias”*. El poema *En un cementerio de lugar castellano* es el que suscitó al autor *“la contemplación de un solitario camposanto en la paramera castellana”*; fue escrito mucho antes que nuestra rima, en 1913, aunque publicado posteriormente, en *Andanzas y visiones españolas* (1922). A pesar de la distancia semántica entre los dos poemas, existe una coincidencia que merece ser destacada. El camposanto castellano también estaba coronado por una cruz en la desierta soledad, como ahora; la cruz, que con su sombra que se alarga cual reloj de sol, es el punto de conexión entre el espacio, terrenal y celestial, y el tiempo; el pasado de los que allí yacen, el presente y la eternidad a la que aspiran.

La cruz tiene un amplio contenido simbólico y metafísico común a la mayoría de las doctrinas tradicionales, tanto oriental como occidental. El signo de la cruz representa el “Hombre Universal”. El sentido horizontal representa la extensión integral de la individualidad y la expansión vertical la superposición de estados del ser total. De este modo la cruz se convierte en símbolo universal del hombre *”mediante la comunión perfecta de la totalidad de los estados del ser, armónica y conformemente jerarquizados, en una expansión integral de los dos sentidos de la «amplitud» y la «exaltación»*²². René Guénon, que repasa los diferentes valores simbólicos de la cruz, llega a asegurar que si Cristo murió en la cruz fue a causa del valor simbólico que la cruz posee en sí misma, lo cual no disminuye en modo alguno su significación histórica.

La última estrofa del poema desplaza el foco de atención de la tumba al cielo nuevo, lugar impregnado de la mujer; es sólo en este momento cuando se dirige a ese tú presente en la mayor parte de las rimas. El cielo de ocaso, sus colores, se funden ahora como señal de lo que ha sido la misión redentora de Teresa. Apuntando la naturaleza

²¹ Ibídem, pp. 308-309.

²² GUÉNON, René, *El simbolismo de la cruz*, Barcelona, Sophia Perennis, 2003.

casi divina de la dama, habla de modo ciertamente irreverente de su martirio, el color rojo del cielo y el simbolismo de las rosas rojas.

Rima 10

Al igual que en la rima anterior, ésta es una combinación de endecasílabos y heptasílabos con rima asonante en los pares (11-, 7a, 11-, 7a...).

Rafael deposita sobre la tumba de Teresa “*tu yerba verde*”(v. 5), “*la tierra madre*”(v. 4) el pañuelo que guarda con restos de sangre de su amada cuando estaba aquejada de su enfermedad junto a los que ha añadido su sangre, prueba y marca de que el contagio ya se ha producido. En ese sentido esta rima marca un hito en el desarrollo temporal de la historia²³.

La complacencia en este motivo, explícita en los versos 15 y 24 en los que besa el pañuelo casi como objeto de culto, no deja de tener cierta carga escatológica, pero además de ello la elección del pañuelo como tema central de la rima recuerda la importancia que en la literatura amorosa se ofrecía al galardón, a poseer algo de la amada, desde la poesía trovadoresca. La donación de la dama de cualquier prenda u objeto (guante, cordón...) hacía pasar al amante de la categoría de *pregador* a la de *entendedor*. Giraut de Bornelh y Cerverí de Girona discurren sobre este tema²⁴. Un pañuelo es lo que Melibea otorga a Calixto como prueba de su amor en *La Celestina*.

El pañuelo simboliza una especie de comunión sanguínea o boda de sangre entre la amada muerta y el poeta, aún vivo, ya que sobre los restos de sangre de Teresa el poeta añade los suyos. De ahí que no encontremos sentido alguno a las ediciones de Senabre y Pérez que en el verso 9 en lugar de *míos* introducen la voz *niños*.

Este galardón se convierte en ofrenda (v. 3) y en reliquia (v. 13) porque como ya apuntaba la rima anterior (de nuevo se enlazan temas y motivos) la muerte de Teresa se equipara a un martirio. Ofrendas se hacen a los dioses y santos, y reliquias se conservan también de los santos aunque en este poema se alude por primera vez a Teresa como a un ángel (v. 10).

El poeta contrasta el martirio inocente de Teresa al suyo propio. Incluso algunos autores han llegado a considerar (acaso exageradamente) que Rafael era un suicida²⁵. Se

²³ Cabe recordar la importancia de las expectoraciones o esputos sanguinolentos, como síntoma de la tuberculosis en todas las fases de la enfermedad. Sobre este punto remito a las indicaciones de MARAÑÓN y BALCELLS contenidas en la nota 17.

²⁴ RIQUER, Martín de, *Los trovadores*, I, Barcelona, Ariel, 1992 (1ª edición, Barcelona, Planeta, 1975), pp. 90-91.

²⁵ En este sentido se expresa MAESTRO, Jesús G., “La literatura como provocación de la religión: Teresa (1924) de Unamuno”, en *Hispanística*, 2003, XX, n. 21, pp. 151-160 (en concreto, p. 151), aunque este autor no da mayores argumentos al respecto, y puede que no sea más que una provocación inicial en la línea de dicho artículo (donde empieza por afirmar, de manera inexacta e irrespetuosa –añado yo-, que “si el martirio puede considerarse como la única forma de suicidio autorizada por las religiones”), provocación expresada ya desde el propio título de dicho trabajo. En mi opinión, resulta exagerado

considera cobarde, porque no tiene todavía suficiente deseo de morir, todavía siente “*sed del aire*” (v. 18), sinestesia que contrasta al “*hambre de tierra*” (v. 19). La divergencia de estos dos elementos (agua, tierra, fuego, aire) es paralela a la que se da entre el anhelo de morir o el ansia de vivir. Incluso sirviéndose de una diácope (la relajación del contacto que guardan elementos repetidos entre los que se intercala una unidad sintáctica corta) matiza que él todavía no siente “*hambre de tierra, de tu tierra*” (v. 19).

No acepta la idea de morir y, en cierto modo, se siente culpable por ello; más adelante, en cambio, la aceptará gustoso. Hay, pues, un cambio en el modo de ser y de sentir de Rafael en cuanto personaje, existe una evolución personal, psicológica, que acerca el texto a la estructura de un relato, en tanto que es más que una mera colección de poemas unidos por un tema común. Las poesías van avanzando el desarrollo mental y sensitivo del protagonista, que suponen el auténtico discurrir diegético del poemario.

Los versos 5-6 se repiten al final del poema en los versos 21-22. Son los versos que explican cómo coloca sobre la tumba el pañuelo convertido en una especie de exvoto, que vincula la enfermedad de la muchacha con la del propio Rafael y que enlazará la muerte de ambos. Esta ofrenda votiva da pie al poema que es un diálogo del poeta con Teresa. La forma interrogativa “¿sabes?” refuerza este tono conversacional.

Por último, es destacable la importancia del cromatismo en el poema. El color es un elemento descriptivo fundamental. Roja es la sangre; verde, la hierba, y al final, *blancas bocas* (v. 23) rasgo que denota la palidez, otra de las señas de la enfermedad, provocada por la hipertermia. La insistencia en la adjetivación de sustantivos con el color que les es intrínseco, hace pensar que -más que funcionar como meros epítetos- pueden tener cierto valor semántico, y remarca los focos capitales de la rima.

Rima 11

Versos endecasílabos con rima en los pares (11-, 11A, 11-, 11A...).

Comienza, como en el poema 9, ubicándonos en un lugar y en un momento determinados: el espacio -de nuevo- es la sepultura de Teresa, “*la yerba de tu santo campo*” (v. 6); el momento, la noche.

Se podría dividir la rima en dos partes. La primera, más extensa, comenta la experiencia del poeta y lo que él entiende como una señal de comunicación, de respuesta de la amada “*Yo,*”... (v. 5), y la segunda, brevemente, confirma que ese intercambio, esa comunicación ha sido posible “*Y tú,*”... (v. 37). Los cuatro primeros versos se repiten a modo de estribillo antes de esta coda final.

La primera estrofa sufre un cambio en la ordenación sintáctica lógica que más o menos quedaría así: *Las estrellas claras, ojos lacrimosos de nuestro Padre, contemplaban a*

afirmar que el poemario “está atribuido a un suicida, el poeta Rafael”. No hay para tanto, por más que Rafael llegase a dejarse contagiar a sabiendas de la tuberculosis de su amada.

nuestra Madre, que en la noche dormía envuelta en sus dolores. Un hipérbaton claro que recuerda la tendencia barroquizante del poemario.

Estando el poeta en la tumba de Teresa, ve una luz en la cruz [*“en la cruz de madera que corona/ la frente que fue espejo de tu alma”* (vv. 11-12), muy similar a la expresión ya utilizada en la rima 9: ...*“la cruz de leño/ que tu frente corona”* (vv. 1-2)]. El poeta se inclina a mirarla y descubre que se trata de una luciérnaga, un gusano de luz. A partir del hallazgo de esta bioluminiscencia comienzan una serie de interrogaciones retóricas (vv. 15-24) sobre el sentido de este hallazgo y la posibilidad de que fuese un índice de otra cosa.

Los versos 25 a 32 hacen alusiones a que el poeta ha referido esta experiencia a otros y no la han entendido como él: *“¡Qué cosas, dicen! (sin coma en otras ediciones) ... Que el amor”*... Los demás dicen que ha sido el amor el que enciende esa brasa, pero el poeta se opone a la opinión de los otros.

Nadie puede saber de amor si no conoce a Teresa: *“Mas, ¿qué saben de amor, Teresa mía,/ los que de ti, mi amor, no saben nada,”* (vv. 29-30). Desde los trovadores se piensa que existe una especie de “saber de amar”, que surge de la experiencia que sobrepasa con el sentimiento todas las teorías amatorias:

*“Ai, las! Tan cuidava saber
D’amor, e tan petit en sai”²⁶.*

También Rafael considera que es un amante singularizado por la revelación, por la intensidad de su sentimiento y, sobre todo, por el dolor y por la muerte. Esta especie de sabiduría amatoria está presente ya en Ausias March:

*“Ffantasiant, Amor a mi descobre
los grans secrets c’als pus subtils amaga
e mon jorn clar als hòmens és nit fosqua
e visch de ço que persones no tasten”²⁷.*

El poeta se siente cada vez más seguro de que este índice (en el más puro sentido que le otorgará Pierce) es un hecho que implica o anuncia otro; no es fruto de sus delirios amatorios, sino Teresa que le habla desde la tumba por medio de ese gusano. Como signo de la humana podredumbre, el gusano aparece en la pintura barroca; recuérdese el cuadro *“Las postrimerías”* de Valdés Leal, que muestra cómo la descomposición hace mella en el cuerpo humano tras la muerte. El *“Sic transit gloria mundi”* se contraponen a las estrellas que poseen luz propia.

Pero esa oposición no es drástica, pues se trata, no de un gusano cualquiera, sino de un gusano de luz, una luz verde como la hierba de la tumba de Teresa: *“que el verdor tierno de la yerba corta/ que tu manto de novia recamaba”*; recamar significa adornar con bordados (vv. 19-20) o como los de su amada *“una verde chispa de tus ojos”* (v. 22). Acabará por aunarse gracias a la tierra de Teresa que funde (vv. 31-32) en un

²⁶ RÍQUER, Martín de, *Los trovadores, op.cit.*, “Can vei la lauzeta mover”, p. 385.

²⁷ AUSIÀS MARCH, *Poesies*, edición de BOHIGAS, Pere, Barcelona, Editorial Barcino, colección “Els Nostres Clàssics”, 1952, vol. II, p. 66.

mismo espacio a Sirio, la estrella más brillante del firmamento, y el gusano de luz. Unamuno contrapone los adjetivos fúlgido-lívido en antítesis poética.

En efecto, la última estrofa transcribe en estilo directo lo que dice Teresa con la “*luz del gusano*” (v. 38). Obsérvese que se ha invertido el orden del sintagma, el complemento ha pasado a ser núcleo, ya no habla de “*gusano de luz*” como los versos 15 y 32. Esa luz no se relaciona con el amor, sino que se convierte en una prueba, ya corroborada por Teresa, de la existencia de Dios.

La temática del poema, ese hermanamiento entre el cielo y la tierra, se presentó ya en su largo poema “Aldebarán” publicado en 1923, *Rimas de dentro*, aunque escrito mucho antes, como la mayoría de poesías de este libro, en 1908. Este poema presenta ya a las estrellas como ojos de Dios. Diego Catalán Menéndez-Pidal examina el poema unamuniano insertándolo en una corriente de poemas vertebrados en torno a la noche y a la contemplación del firmamento²⁸. El autor deduce que Unamuno propone una nueva interpretación en la visión del mundo. A Fray Luis la armonía de las estrellas le inspira una concepción casi mística del universo, mientras que Leopardi al vislumbrar el infinito no puede más que sentir el vacío del mundo, la soledad. Unamuno, por su parte, llega a entender el mundo como confraternización, pero en la lucha, en el dolor, en la soledad. Por eso, en dos ocasiones alude a esta hermandad utilizando, como en nuestra rima, a Sirio cual vínculo simbólico, una de las estrellas más brillantes del cielo: “*¿no anhelas, di, juntarte tú con Sirio/ y besarle la frente?*”, “*...¿Te duele,/ dime el dolor de Sirio, Aldebarán?*”. Sirio es una estrella luminosa de la constelación del Ca Mayor; más bien, es un sistema solar formado por dos o tres estrellas cuya aparición matinal anunciaba la canícula a finales de julio. Así Virgilio en el libro IV de sus *Geórgicas* (425-427) clamaba: “*Iam Rapidus torrens sitientis Sirius Indos ardebat caelo et medium sol igneus orbem hauserat*”²⁹.

“Aldebarán” planteaba el anhelo, no sólo de hermanar la inmensidad celeste, sino de dar un paso más allá hasta lograr la comunión del infinito con la tierra. El poema finaliza con una oración o deseo de que Aldebarán ilumine la tumba del poeta:

*“¿Sobre mi tumba, Aldebarán, derrama
tu luz de sangre,
y si un día volvemos a la Tierra,
te encuentre inmóvil, Aldebarán, callando
del eterno misterio la palabra!”*

En nuestra rima (vv. 31-32) esa reunión imposible parece conseguirse por la fuerza del amor, del dolor compartido:

*“y que es tu tierra la que a Sirio fúlgido
Y al gusano de luz lívida hermana?”*

²⁸ CATALÁN MENÉNDEZ-PIDAL, Diego, “«Aldebarán» de Unamuno: de la Noche Serena a la Noche Oscura”, en *Cuadernos Cátedra Miguel de Unamuno*, 1953, pp. 43-70.

²⁹ En la traducción al catalán de Miquel DOLÇ “Ja el voraç Sirius que crema els indis assedegats resplendia dins del cel i el sol de foc havia atès la meitat de la seva carrera circular”. VIRGILI, *Geòrgiques*, Barcelona, Fundació Bernat Metge, 1963, p. 187.

Rima 12

El poema toma como motivo la coda repetida en la rima LXXIII de Bécquer (“*¡Dios mío qué solos/ se quedan los muertos!*”), que Unamuno transforma no sólo semánticamente, sino también desde el punto de vista métrico.

La rima de Bécquer era una octavilla italiana de versos de seis sílabas sin rima, excepto entre los versos cuarto y octavo con rima asonante entre ellos. La rima duodécima de *Teresa*, en cambio, es heterométrica, pues combina versos de distinta medida, que dan como resultado tres estrofas de cinco versos (11-, 5a, 7b, 7a, 12b) con rima asonante. Los dos hexasílabos becquerianos pasan a ser un dodecasílabo: “*¡Dios mío, qué solos estamos los vivos!*”.

La alusión, en el puro sentido en que la define Genette, al texto de Bécquer remarca la voluntad de señalar el modelo del que parte con la clara intención de subvertirlo. Unamuno cambia sin complejos el sentido del poema de Bécquer. Si éste hablaba de una joven que muere y la descripción del entierro da pie al poeta a pensar en la soledad de la muerte, el poema de Rafael habla de una eternidad que se interrumpe al llegar a la tierra, en donde se experimenta realmente la soledad. Esa eternidad está simbolizada por el mar “*...el mar de que yo arroyo*” (v. 11) y por “*nuestra madre Tierra*” (v. 9) que contrasta con la *tierra* (vv. 4 y 11). La angustia al comprender -por el amor- lo que es la vida, le lleva a la soledad existencial.

Merece mención la primera referencia del autor a su pertenencia a una clase o casta diferenciada de la multitud; habla de todos los de “*mi sangre*”, “*mi raza*”, “*mi solera*”, probablemente aludiendo a los grandes amantes o amadores de la historia, o tal vez a sus antepasados difuntos que descansan con Teresa.

Esta rima podría derivarse de la hipotética observación del cementerio donde reposan, junto a otros, los restos de Teresa. Así, en 1912 escribía don Miguel estos versos, al recordar las impresiones que le provocó contemplar las ruinas de un cementerio en el interior de otras ruinas, las del castillo de Arévalo. La visión de esas “*ruinas de la ruina*” remueven sus recuerdos literarios: “*Recordé el «Dios mío que solos se quedan los muertos» de Bécquer, y aquella inmortal elegía de Tomás Gray al cementerio de aldea. Más de una vez los pintores han tratado el asunto, a que suele titularse «la cuna vacía», pero es más hondamente trágico el de la tumba vacía. Y recordé también -¿por qué no ha de serme permitido citarme a mí mismo?- aquel final de uno de mis sonetos «¡Hasta los muertos morirán un día!*”³⁰ (se refiere al poema LXXXIV “*Non omnis moriar!*” de su *Rosario de sonetos líricos*).

³⁰ UNAMUNO, Miguel de, “Hacia El Escorial”, 1912, recogido en *Obras completas*, I, 1958, pp. 552-558 (la cita corresponde a p. 557).

Rima 13

Combinación de endecasílabos sin rima y heptasílabos agudos con rima consonante. El verso 18 se convierte en un octosílabo 7+1.

Comienza con la cita en la que Eugenio d'Ors define a Bécquer como “*un acordeón tocado por un ángel*”. Esta primera cita posibilita en los primeros versos del poema una relación intertextual doble, ya que el diálogo textual alude tanto al autor catalán de quien toma la imagen del acordeón hasta transformarla en símbolo de la poesía becqueriana, como al autor sevillano, aludido en su primer verso, que se convierte en interlocutor de Rafael. Bécquer es el interlocutor del poeta hasta la última estrofa en la que vuelve a dirigirse a su receptor habitual, Teresa.

El tono de la poesía es irónico y crítico. En los versos 1 y 3 define con el mismo adjetivo “*cursi*” el mal del poeta y el ángel de Bécquer. La repetición es casi machacona. Utiliza diversas figuras sintácticas basadas en la repetición: la anáfora en los versos 5 y 7; la reiteración (aparece hasta cuatro veces la palabra acordeón); la diácope en el verso 12; o la anadiplosis, repeticiones que enlazan la palabra última del verso o estrofa repetida al comienzo del siguiente (vv. 4-5, 9-10). En este caso, la palabra que funciona como núcleo de la estrofa posterior cierra ésta y abre la siguiente (“acordeón”, “emoción”).

La poesía de Bécquer es un acordeón, instrumento cuyos orígenes derivan de la intención de crear un órgano portátil, y posteriormente, destinado más a la música popular que a la culta. Escribió Unamuno en Hendaya un artículo titulado “Música de acordeón”, que le inspiran las melodías que escuchaba al dormirse desde su cuartito en la pensión Broca, donde vive todavía exiliado, y en el que confirma esta vertiente popular del instrumento: “*El acordeón no es un instrumento aldeano, montañés, sino marino. Háblanos de la tristeza de la soledad atlántica, de la soledad de las tristezas ultramarinas. Evoca sórdidas tabernas de puertos extranjeros, con mujeres de lengua desconocida y de lúgubre regocijo*”³¹. El ritmo poético de la rima simula el movimiento de este instrumento: extenso en los endecasílabos y más breve en los heptasílabos.

Bécquer no toca un arpa, sino un acordeón, pero -eso sí- en sus manos ese sonido adquiere un timbre angélico. En los últimos versos Rafael invita a Teresa a escuchar ese sonido confundido con el de los sapos (símbolo del principio femenino y de la tierra), que cantan su son machacón “*clinclón, clinclón, clinclón?*”. De hecho, en algunas partes de España a los sapos se les llama “clinclones”.

Unamuno parece que nunca creyó en el amor romántico. En carta a Ángel Ganivet con fecha 14 de octubre de 1898 manifiesta: “*Sus ideas respecto al amor sexual no he podido comprenderlas, me son inaccesibles porque carezco del sexto sentido de que usted habla. Nunca he logrado interesarme del todo por la poesía erótica ni por un relato o drama de amor. En mi novela (Paz en la guerra) es acaso la idea de la muerte la dominante... que veo más obrar a la muerte que al amor*”³². Quizás por eso, no vacila

³¹ UNAMUNO, Miguel de, “Música de acordeón”, recogido en *Obras completas*, X, 1958, pp. 801-804.

³² Publicada en *Ínsula*, nº 35, Madrid, noviembre, 1948.

en definir este amor de cursi y pasado de moda, para en un momento, sin embargo, tomar partido en su favor.

La rima gira en torno a la poesía, es un poema metaliterario o, mejor aún, una toma de postura frente a las nuevas corrientes vanguardistas surgidas en el panorama literario. El poema es una verdadera encrucijada de textos. La complejidad intertextual abarca varios niveles más allá de la mera alusión a Bécquer y la referencia a Eugeni D'Ors. El fuerte dialogismo del poema afecta al mismo autor e incluso a otro subtexto (la presentación) de este mismo texto. Tenemos, pues, en el poema un ejemplo de intertextualidad interna (se relaciona con otras partes del texto), externa (con textos de otros autores) e incluso puede hablarse de intratextualidad, dado que conecta con otros textos del autor (esta poesía fue publicada por Unamuno en un artículo anterior).

En la Presentación (p. 274), Unamuno introduce un poema con cierto tono irónico que, evidentemente, es un hipertexto del hipotexto becqueriano de las golondrinas: "*Volverán las oscuras golondrinas.../¡vaya si volverán!*". Según el autor, esta poesía es una respuesta a la rima que comentamos. Ambas poesías son un alegato en defensa de la poesía romántica, posiblemente pasada de moda en aquellos momentos, pero que seguía viva entre la gente corriente, en vigor frente a los fríos avances mecánicos (vv. 13-15) que dan lugar a las poesías mecánicas y normativizadas de las vanguardias.

Ambas poesías comparten otro motivo simbólico común (el de las lágrimas), que funcionan como nuevo nexo o conexión. Los "*fríos refritos altruistas*" no arrancaron nunca una lágrima, pero -en cambio- aquel acordeón de Bécquer consigue mezclar las lágrimas de Rafael y Teresa. Aquella Teresa a la que, por el contrario, no lograban emocionar los hallazgos técnicos del disco del fonógrafo o la pianola mecánica. Esta posición contraria a las vanguardias y a favor del romanticismo, en el sentido de experiencia poética subjetiva y viva, la manifiesta Unamuno en varios artículos literarios de esta etapa en los que se opone a aquello que él denomina los "-ismos", por lo que tienen de preceptivo y mecánico³³.

Unamuno incluyó esta decimotercera rima en su artículo "Releyendo las *Rimas* de Bécquer"³⁴, publicado en *La Nación* de Buenos Aires el 22 de junio de 1923. En este escrito asegura comprender la razón por la que Bécquer fuera uno de los pocos poetas que se leían y publicaban en la época. Menciona, a su vez, la referencia a D'Ors que suscita la rima.

En cierto modo, toda la rima 13 está vertebrada en torno a tres núcleos temáticos: el acordeón, la emoción y las lágrimas, lo que nos indica el camino de la poesía unamuniana hacia un progresivo conceptismo poético.

³³ Recogidos en *Alrededor del estilo*, ROBLES, Laureano (editor), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1998.

³⁴ Transcrito en GARCÍA BLANCO, Manuel, *Obras completas*, X, pp. 549-260. El mismo García Blanco coteja las variantes de ambos textos en *Don Miguel de Unamuno y sus poesías (Estudio y antología de textos poéticos no incluidos en sus libros)*, Salamanca, Universidad de Salamanca (Filosofía y Letras), 1954, pp. 259-260.

Rima 14

Versos endecasílabos intercalados por el mismo pentasílabo (tan sólo con la variante de “Santa” en lugar de “Ave” en vv. 6 y 8) que, a ritmo de letanía, se repite tras cada uno de ellos.

La primera estrofa nos sitúa en el mismo lugar y tiempo que la rima 9: la tumba de Teresa cuando cae la noche, el sol se acuesta y su hierba está en sombra. En esta poesía se dirige, como en casi todas, a una segunda persona. Empero, esta vez es la Virgen María, no Teresa.

Es otro claro ejemplo de intertextualidad exoliteraria, que toma como hipotexto la letanía del Rosario y la oración del Ave María: “*ahora y en la hora en que...*” (v. 7). Rafael inventa su oración particular jalonada del pentasílabo de saludo o alabanza, en vez del de súplica que caracteriza la letanía, el cual se limita al verso 5, y además con una intencionada acotación pronominal del “*ora pro nobis*” (circunscrito a Rafael y a Teresa: “*Por mí y por ella, por nosotros, ruega*”).

El deseo del poeta es que la Virgen actúe como intercesora y conseguir así juntarse con su amada. Una vez más, cobra importancia simbólica la tierra, término que utiliza en los versos 1, 11, 15: “*en tierra*”, “*nuestras tierras*”, “*tierra santa*”. La última estrofa nos lleva a imaginar a Teresa muerta rezando avemarías; es un pequeño toque de costumbrismo, puesto que era, y es todavía, tradición enterrar a los muertos con un rosario entre las manos enlazadas en el pecho. Teresa está, por lo tanto, compartiendo los mismos anhelos que Rafael. Un modo de comunión entre la vida y la muerte; no en vano habla de “*pan de amor*”, símbolo de la Eucaristía.

En el verso 9 hay una pequeña variación entre las distintas ediciones que podía prestarse a una pequeña diferenciación del sentido. Algunas, entre ellas la primera de 1924, colocan una coma (“,”) tras el sustantivo “rosa”. Sin coma parece claro que hay sólo un pequeño hipérbaton que separa el sustantivo del adjetivo que lo califica por medio de un complemento del nombre “*Con tus manos de rosa celestiales*”; habla claramente de las manos celestiales de la Madre de Dios: María es la rosa sin espinas. La interposición de la coma, en cambio, “*Con tus manos de rosa, celestiales*” permite interpretar un hipérbaton mucho más abrupto, ya que la ruptura sintagmática sería considerablemente más marcada si el adjetivo *celestiales* se refiriese a *nuestras tierras* (de Rafael y Teresa), aunque el sentido antitético del sintagma, “*tierras celestiales*”, está muy en la línea del cancionero.

El poema destaca de nuevo la importancia simbólica del cromatismo: el “*verdor de su hierba*” (v. 3), el “*blanco pecho*” de Teresa (v. 15).

Rima 15

Combinación de endecasílabos sin rima y heptasílabos que riman en asonante. En el verso 7 hay un hiato.”...*en mí, y viva...*”.

Tres verbos se repiten y se flexionan a lo largo de todo el poema: morir, vivir y saber. De ahí la importancia de las figuras de repetición como la anáfora en los versos 2-3 a consecuencia de la flexión verbal y entre el 9 y el 10. Prácticamente todo el poema se articula jugando con las formas verbales y palabras derivadas del campo léxico de estos verbos; apenas hay sustantivos (*amor*, *Dios* y las formas personales tú y yo). Es, en consecuencia, un poema de tono filosófico que no narra anécdota alguna ni describe ningún paisaje o situación.

La rima parece plantear un contraste entre la vida y la muerte, pero al añadir a ellas el amor, como vía de conocimiento, termina equiparando estos tres conceptos que, por ende, son los temas esenciales del poemario.

El punto de partida es una hipótesis “*Si tú y yo...*” (v. 1). Con ella plantea cuál hubiera sido el sentido de la existencia de ambos de no haberse conocido, de no haberse perdido el uno al otro. La aceptación del amor y de la muerte, realidad concreta de los amantes, da sentido a su existencia, hasta el punto de identificar amor, muerte y vida: “*Vivir es solamente, vida mía,*” (v. 13). Utiliza aquí el método inductivo, puesto que su caso particular le lleva a una conclusión universal; al contrario que en la rima 7 donde la generalidad le conduce por vía de deducción al caso concreto de Rafael y Teresa para luego volver al conjunto (estructura general).

Remarca y explicita el tú y el yo, quien habla y quien escucha. Se mueve en el juego de los sentidos contrarios, de la paradoja y la contraposición entre vida y muerte, contrasentidos que enlazan con la tradición mística. Es el amor quien da sentido tanto a la vida como a la muerte, es el amor lo que nos hace aprehender su significado.

Los últimos versos enlazan la idea de la oración explícita en la rima anterior: si antes era una oración petitoria, ahora se convierte en una acción de gracias, y habla de morir dando gracias a Dios.

Rima 16

Combinación de endecasílabos sin rima y heptasílabos que riman en asonante, como en el poema anterior.

Se mueve en el terreno de las sinestesias que van encadenándose: beber palabras, oír el sol, decir la sangre...

El poema nos sitúa en una imagen: una concha de nácar que trasluce una luz, pero de color rojizo. La concha era en la antigüedad el atributo de Venus, diosa romana del amor y la fertilidad, nacida del mar o -de acuerdo con algunos autores- de una concha. Ella flota en tierra sobre una concha empujada por el viento, sostiene una en su mano. La concha era también el recipiente en el que bebían en la Edad de Oro, en sustitución de platos o vasos. Representa, pues, la simbología pagana de la creación, que se anticipa o forma pareja con el siguiente poema que nos rememora la historia de Adán y Eva. Ambos poemas aluden el paraíso perdido: uno toma como signo de referencia la manzana, mientras que aquí son las conchas. En los dos poemas, además, la presencia

de la sangre aparece sin ninguna connotación negativa sino, al contrario, como un vehículo esperanzador y unificador.

Es importante la fuerza de las palabras. Son las palabras de Rafael las que transmiten para la amada esperanzas, como muestra por medio de esta epanadiplosis: “y tú oías al sol mientras me oías” (v. 59). Toda la rima surge de una imagen, pero se sitúa en cambio en el terreno de lo sonoro: casi todos sus verbos tienen relación con el campo semántico del sonido (oír, cantar, decir, callar). Utiliza el verbo decir en dos versos sucesivos con acepciones diferentes. En el verso 8 decir es un verbo transitivo, decir algo, *la sangre le decía esperanzas*, pero no así el verso 9, en el que ya no le hablan, le “dicen”, las palabras a Teresa, sino los recuerdos; lo que invita a pensar que ese decir está utilizado en el sentido de trovar o versificar (novena acepción del *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia Española).

Los recuerdos son ahora motivo de los versos. Esos recuerdos, esos versos sirven de *mantillo*³⁵, de la “*tierra callada*”. Por lo tanto, abonan o alimentan la tumba de Teresa que de otro modo estaría en silencio. Por eso, la última estrofa pone en contacto los verbos decir y callar: las esperanzas le dicen, los recuerdos dicen y sirven de alimento a la tierra que, de manera antitética, está callada.

Es interesante la posibilidad de regeneración que abre el poemario. De donde sólo parecía haber muerte y descomposición surgirá la vida, el mantillo (como el gusano de luz de la rima 11). Son unas leves, pero consistentes, muestras de regeneración, pruebas de la posibilidad de renovación que nacen de la tierra.

Rima 17

En cuanto a la rima se trata de un cuarteto lira (*11A, 7b, 11A, 7b*).

Enlaza en otro sentido con la rima anterior que hablaba de recuerdos, precisamente la palabra que da comienzo al presente poema: “¿*Recuerdas?*”. La rima 17 es un nuevo ejemplo en el que una escena mínima, en este caso más que dramática, pictórica o casi cinematográfica, se eleva a categoría poética. La poetización de la anécdota es propia de los cancioneros amorosos, al igual que el recurso a metáforas tópicas como las que identifican lágrimas con blancas perlas (vv. 9-12).

La manzana es símbolo de los deseos terrestres y su desencadenamiento. La prohibición de comer la manzana venía, por eso, de la voz suprema, que se opone a la exaltación de los deseos materiales³⁶. Ya en la antigua mitología de Grecia, la manzana tenía esta

³⁵ Según el *Diccionario de la Lengua Española*, de la REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 22ª edición, Madrid, Espasa Libros, 2001, “mantillo” es la “capa superior del suelo, formado por la descomposición de materias orgánicas” o, en la segunda acepción del término, el abono que resulta de la fermentación de éstas. Allá por 1902 Unamuno ya se sirve de esta metáfora en *En torno al casticismo*, al referirse al efecto que podían ejercer las ideas que iba a exponer sobre el lector apunta: “*Sé que en el peor caso, aunque estas hojas se sequen y pudran en la memoria del lector, formarán en ella una capa de mantillo que abone sus concepciones propias.*” (manejo la edición publicada por la editorial Cátedra, p. 129).

³⁶ CIRLOT, Eduardo, *Diccionario de símbolos*, p. 305.

significación; el árbol que guardaba la serpiente en el jardín de Hespérides producía este fruto que sólo Hércules pudo recoger tras salvar diversos obstáculos. Posiblemente esta imagen clásica del árbol dorado de la manzana, bien conocida en los tiempos de Roma, es la que los primeros artistas cristianos adaptaron a la simbología religiosa para representar el pasaje bíblico de Adán y Eva. La manzana, también atributo de Venus, es el fruto del Árbol de la Ciencia en el Jardín del Edén, y así se convierte en símbolo de la caída del hombre; en algunas representaciones el niño Cristo sostiene una manzana como símbolo de su futura misión redentora³⁷.

La manzana en este poema de nuevo es transmisora de la muerte. El mandato divino del *Génesis* (*Gén. 2, 16-17*) advertía de que el día que el hombre comiere del árbol de la ciencia del bien y del mal moriría. La manzana en esta rima no es comida sino tan sólo se convierte en desencadenante de una situación que abre los ojos a la pareja de la cercanía de la muerte, les revela su proximidad, hace pasar ante ellos el Ángel de la Muerte que anuncia la inmediatez de su llegada.

La escena la desencadena un pequeño corte que el poeta se hace en el dedo del que surge un hilo de sangre que bebe Teresa. Esta escena mínima se convierte en certeza de la presencia de la muerte, y provoca una reacción en cadena: primero el llanto de la chica, luego en la sangre del poeta el fuego y el hielo. Pasa el Ángel de la Muerte y esa anécdota hace que nazca una estrella, curiosamente rubí, del mismo color rojo que su sangre. Volvemos así al tema de la conjunción cielo-tierra.

El autor-editor remite a una nota al final del libro en la que explica que el autor de la rima vaciló en el último verso entre el adjetivo “lejana” y “cercana”, lo cual le lleva a argüir que para Rafael había dos Teresas, la temporal y la eterna, y que no puede idealizar lo que tiene presente, sino a aquella que se convertirá en el fruto de la creación, la que crea para sí. Esta vacilación entre la presencia y la ausencia ha estado muy presente en la literatura, y al respecto baste recordar la frase de Hippolyte en la *Phèdre* de Racine: “*Présente je vous fuis; absente, je vous trouve*”.

Rima 18

Versos endecasílabos y octosílabos alternos con rima consonante, rima el primero con el tercero y el segundo con el cuarto (*12A, 8b, 12A, 8b, 12C, 8d, 12C, 8d, 12E, 8f, 12E, 8f, 12G, 8h, 12G, 8h*). García Blanco divide el poema por oraciones: un primer bloque de ocho versos, dos más de cuatro.

De nuevo un nimio suceso del ayer enlaza con el hoy, que se remarca de manera explícita al comienzo del verso 13, en la huesa de la amada y desencadena una reflexión. Nos sitúa, por tanto, en dos ejes espacio-temporales: el ayer en un lugar indefinido y el hoy en la tumba.

Se establece una analogía entre el recuerdo de Teresa revolviendo bolillos y la Muerte (así en mayúsculas) que va tejiendo la Vida y la Historia (también en mayúsculas), por lo tanto personificada. Esta rima ha de ser leída en relación con la última de la

³⁷ HALL, James, *Dictionary of Subjects & Symbols in Art*, John Murray, London, 1974, p. 30.

colección, cuando la angélica muchacha teje la eternidad. Es una prueba del proceso de abstracción que sufren las poesías en su evolución. Clío, la musa de la historia, devendrá la tejedora de la vida inmortal. La relación entre ambas rimas demuestra cómo el poemario avanza desde la anécdota literaria hacia el mito³⁸.

La noche sobre la tumba será un encaje vivo (vv. 13-16). Tejido final que vivifica el espacio capital del poemario, y que van atravesando las diferentes fases del día en diferentes rimas (la puesta de sol en las rimas 9 y 14 entre otras; el amanecer en la rima 40; y la noche en el presente poema).

De la amada se destaca un rasgo físico, sus *dedos marfileños* (v. 1). Estos dedos blancos y delgados se corresponden, de manera realista, al aspecto caquético de la enfermedad, se contraponen al mismo rasgo físico marcado de la Muerte, los *dedos descarnados* (v. 5). Nos situamos ante un grupo de poemas que ponen el foco de atención en esta zona del cuerpo humano: los dedos. En la rima 17 Teresa se pincha en el dedo, en ésta son los dedos de la dama que contrastan con los de la muerte, y en la rima 20 los dedos ahuesados de Teresa hacen la señal de la cruz sobre la frente de Rafael.

Los escasos detalles sobre el aspecto físico de Teresa remarcan la languidez, la debilidad y la cercanía de la muerte. Ahora en el verso 12 menciona sus *labios agrietados*. De esos labios surgen las palabras de Teresa que invitan a enlazar en ese velo fúnebre los dos nombres de los amantes, con lo que sugiere la importancia y la fuerza que las palabras y los nombres tienen en el texto. Esa sugerencia provoca cierta inquietud entre los dos, "y dejaron tus palabras dejo triste" (v. 11), suspensión del sentido que expresa el autor por medio de esta derivación o reunión de palabras derivadas de un mismo radical.

Cabe apuntar, como en otros poemas, la importancia estilística de las figuras de repetición como la anáfora en los versos 2-3.

Rima 19

Versos endecasílabos sin rima alternados con heptasílabos agudos que riman en consonante (11-, 7a', 11-, 7a'). García Blanco en el verso 9 omite un "sí" (que aparece en la primera edición) y esta omisión trastoca el número de sílabas.

Este poema realza la sonoridad, una sonoridad tenue, dulce... Es una rima que gira en torno al sonido. La utilización de la onomatopeya es obvia. Busca la repetición de sonidos sibilantes a través de fonemas fricativos sordos /s/, como se percibe claramente en la reduplicación con la que comienzan los primeros versos de cada estrofa (la afirmación continuada "sí, sí, sí, sí..."), o en otras palabras a lo largo de todo el poema (*susurro, sol, sirve...*), y también de las interdental /θ/ del verbo *acezar* (sentir anhelo, deseo vehemente de alguna cosa).

³⁸ Es la atinada interpretación de BLASCO, Francisco J, "Miguel de Unamuno «Teresa»", *op. cit.*, pp. 48-49.

El poema recoge la metáfora clásica desde Manrique de la vida como agua que va al mar. Resulta curioso que la repetición de sonidos sibilantes trate de reproducir la resonancia del agua: “«Sí, sí, sí, sí»... *Era el susurro dulce/ de agua que va a dar a la mar*” (vv. 1-2), cuando normalmente estos sonidos, que producen como un pequeño silbido al pronunciarse, han sido relacionados con el eco provocado por el viento o por la respiración de un enfermo. Es sibilante y chillón el sonido durante la respiración cuando el aire fluye a través de las vías respiratorias. Podría tratarse, pues, de una curiosa sinestesia o desplazamiento semántico entre el sonido que se describe, el del pecho jadeante y fatigoso de Teresa, puesto que de allí sale a través de sus labios blancos, ya sin color por la cercanía de la muerte (que representa su vida); y el sonido que se quiere sugerir, el acuático, el del agua que, cual un río, va a dar a la mar, “*que es el morir*”. De ser válida esta interpretación, nos encontraríamos con un tipo de intertextualidad subyacente basada en aquello que Riffaterre definía como “*agramaticalité*” (pequeñas marcas, señales, huellas, inexplicables por el contexto, que denotan lo que denomina “*trace*” del intertexto).

Es la primera vez en el poemario que el poeta utiliza la palabra “mar” en femenino (en las rimas 3 y 12 utiliza este sustantivo en masculino). Carlos Blanco Aguinaga estudia la carga simbólica que tiene el mar para Unamuno y señala que hasta 1923 casi siempre nombraba al mar en masculino, pero “*Es muy significativo que sea en Teresa (1923) donde por primera vez nos habla con cierta regularidad de la mar, en femenino. Coincide a perfección el cambio de género con el tema de este largo poema de amor que gira alrededor de los símbolos complejos y entrecruzados amada, virgen-madre, amor-cuna, amada muerta-vida de paz en el seno de la madre, muerte-desnacer-vida de trascuna; serie de conceptos que podrían resumirse en el amada-madre-mar. No cabe duda, sin embargo, dado su tema, que de aquí nace el fuerte impulso subconsciente que, en adelante, va a cuajar en la asociación constante de los dos símbolos. Es, desde luego, un hecho que después de Teresa se entrecruzan insistentemente*”³⁹.

Los verbos claves del poema como cantar, susurrar, decir, oír pertenecen al campo semántico del sonido, pero la última estrofa añade a ese universo sonoro la explosión de lo visual por medio del cromatismo: “*en el otoño rojo*” (v. 11) canta la lluvia sobre la “*hierba verde*” (v. 9). Como en otros poemas, el recuerdo triste del pasado inicia el poema, pero da paso al hoy, en la tumba de la amada, que se convierte en el terreno de la esperanza.

Es el poema de aceptación de la muerte por parte de la dama, describe la agonía de Teresa que acepta el paso que ha de dar. Al igual que en otras ocasiones, la muchacha es relacionada de modo sutil con María, que dijo sí a Dios y asumió su misión en la tierra: “*hágase en mí según Tu palabra*” (Lucas I, 38). Es el poema de la afirmación, mientras Unamuno fue en muchas ocasiones el poeta del no, el poeta que no admitía la muerte.

Rima 20

Versos octosílabos con rima cruzada en consonante (8a, 8b, 8a, 8b; 8c, 8d, 8c, 8d;...).

³⁹ BLANCO AGUINAGA, Carlos, *El Unamuno contemplativo*, Barcelona, Laia, 1959, pp. 276-277.

La rima es un camino de ida y vuelta entre el hoy y el ayer. Describe un momento pasado que fue una inflexión en su pensamiento y en su sentir. El momento en que Teresa le persigna lleva a Rafael a dilucidar el futuro, que ahora es el presente, y apaga el deseo (vv. 15-16). En paralelo está el hoy, que se explicita en el verso 5, en que al inclinar también su frente sobre la tierra de Teresa vuelve a percibir su futuro. Se da, por tanto, una clara confluencia entre pasado, presente y futuro, todos ellos reunidos en torno a los símbolos de la rosa y de la cruz.

El poema gira alrededor del símbolo de la cruz: la que Teresa dibujó en la frente del poeta, con sus dedos ahuesados (de nuevo se fija en los dedos de la amada como en la rima 18); la cruz de Cristo junto a la que está su madre “*Stabat mater dolorosa, justa crucis lacrimosa...*” y, por fin, la cruz que recoge una rosa formada por todos los elementos que ha ido desplegando el poema, que se deposita a modo de ofrenda al pie de la cruz que preside la sepultura de Teresa.

El poema tiene claras reminiscencias del Barroco. Además del juego barroco que aún a pasado, presente y futuro en un mismo instante (vv. 13-14), es constante el recurso a la antítesis, como se aprecia claramente en la expresión “*nací muerto*” (v. 12); o en la no menos antitética “*cunar al pie de la cruz*” [... “*al pie de la cruz... / ... cunaba*” (vv. 17, 19)], esto es, mecer una cuna en un lugar destinado a morir, imagen que nos trae a la memoria la postura de las *Pietà*.

De la simbología de la cruz pasa a la de las flores, ofrenda que se hace a los difuntos, y que recoge, a modo de ramo de flores, los ejes centrales del poema y del libro: Virgen, Amor, Muerte, Vida formando una rosa ofrecida a Teresa en su tumba. El poema 56 partirá de una ofrenda floral en la sepultura de Teresa. De tal manera se forma un símbolo tradicional, el de la “Rosa-Cruz”, que representaba en la cultura occidental la comunión perfecta de la totalidad de los estados del ser, aunque en la actualidad haya adquirido un significado más esotérico o extravagante al vincularse a las logias modernas⁴⁰. La rosa se configura como punto de intersección de todos los elementos que presenta el poema. La cruz, además de poseer un significado metafísico, representación del “Hombre Universal”, ha sido entendida a su vez como símbolo de la unión de los complementarios, en cuanto que supone la reunión de un plano activo y otro pasivo, de lo femenino y de lo masculino. Es en el centro de la cruz donde se produce la síntesis de todos los elementos contrarios y ese centro en el poema es la rosa⁴¹.

Rima 21

Como en el poema anterior, se trata de versos octosílabos con rima cruzada en consonante (8a, 8b, 8a, 8b; 8c, 8d, 8c, 8d;...). Tiene tono de lírica popular. No en vano, para Quilis “*es el verso por excelencia de nuestra poesía popular, de nuestros romances e incluso de nuestro teatro clásico*”⁴².

⁴⁰ GUÉNON, René, *El simbolismo de la cruz*, op. cit., p. 27.

⁴¹ *Ibidem*, pp. 47-63.

⁴² QUILIS, Antonio, *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 6ª edición, 1991 (1ª edición, 1975), p. 63.

Esta rima está centrada en el paso del tiempo y recoge así el hábito barroco de la anterior. El poeta, ya enfermo, ya con fiebre (v. 14), se considera un eslabón entre el pasado y el futuro, entre la vida y la muerte. Una vez más, acude a los síntomas de la enfermedad⁴³: la referida fiebre (v. 14) y la sangre, con ocurrente imagen (“*Una clepsidra es mi pecho, / por donde la sangre fluye;*”: vv. 5-6)⁴⁴.

La rima manifiesta la inquietud y el anhelo que provoca en el autor la cercanía de la muerte, por medio de la reunión de construcciones simétricas y antitéticas: “*Quiero vivir*”(v. 10) y “*quiero morir*”(v. 12); “*Tú eres el ayer, Teresa ... / tú eres, Teresa, el mañana*” (vv. 17-18); “*... ganas... / ... desgana*” (vv. 19-20); “*de recordar el olvido*”(v. 24); “*me he de olvidar del recuerdo*” (v. 28); “*mi vela y sueño a la par*”(v. 30).

No menos barroco es el tema del sueño, de claras resonancias calderonianas. El sueño manifiesta el divorcio entre la realidad y la apariencias; mientras lo real se escapa, el mundo se convierte en una ficción. La palabra “sueño” se repite anafóricamente en cuatro versos de la parte final de poema (vv. 21, 22, 25, 26), y también se repetiría insistentemente este mismo término en el famoso monólogo de Segismundo en *La vida es sueño*.

En los últimos versos el tono reflexivo se hace más intimista. Rafael parece haber aceptado su destino final y se dirige de manera directa a su interlocutora en todo el poema, Teresa, reclamándole un lugar a su lado.

Rima 22

Composición métrica que utiliza el verso tridecasílabo, el cual es muy poco representativo en la poesía española. Los extraños versos de trece sílabas en el poema tienen todos ellos ritmo anapéstico (con acentos en la tercera, sexta, novena y duodécima sílaba). El esquema métrico que resulta es el siguiente: *13A, 6a, 3b, 13C, 6c, 3b*. Es, por tanto, una copla de pie quebrado, puesto que se trata de una variante de la sextilla en la que el tercero y el sexto verso son tetrasílabos. Riman los versos primero y segundo, el cuarto con el quinto, además de los tetrasílabos que riman entre sí. La rima es consonante. Unamuno la utilizó en otras ocasiones, como en el poema “A sus ojos”, (en *Poesías*, 1907), haciendo que los versos de pie quebrado fuesen el segundo y el quinto y la rima *aabccb*.

Unamuno toma la idea muy poética del pájaro herido. En la tradición literaria, el enamorado es un ser lastimado por las flechas del amor, que penetran normalmente por la mirada y le hieren el corazón al encontrarle desarmado. Esta alegoría de la herida amorosa fortalece su fuerza sugestiva recurriendo a imágenes que pretenden evocar de

⁴³ Al respecto, me permito remitir a las referencias de MARAÑÓN y BALCELLS, contenidas en las notas 10, 17 y 23, y a las concordancias con las correspondientes rimas 2, 6 y 10.

⁴⁴ Como recuerda el *Diccionario de la Lengua Española*, una clepsidra es un reloj de agua; vale decir, un artificio que sirve para medir el tiempo y que funciona por medio del agua que va cayendo de un vaso a otro.

forma plástica el movimiento. En el Renacimiento, cobra vida la representación del animal herido, sobre todo el corzo, y es habitual la comparación del amante con el ciervo herido o con el pájaro agarrado en una trampa.

La imagen del ciervo herido se remonta, sin embargo, a muy antiguo. La comparación es de origen bíblico: “*Como la cierva anhela/ las corrientes de las aguas, así mi alma/ te anhela a ti mi Dios*” (Salmo 42, 2). Fue utilizada por Virgilio: “...*Qualis coniecta cervæ sagitta*”; y retomada por el mismo Petrarca: “*E qual cervo ferito di saetta,/ co'l ferro avelenato dentr'al fianco,/ fugge, e più duolsi quanto più s'affretta*”...; más adelante, la recogió Bembo: “*Si come suol, poiche'l verno aspro e rio/ Parte e dà loco a le stagio migliori,/ Gioven cervo uscir col giorno fuori/ Del solingo suo bosco almo natio*”. Los autores de la Pléiade trataron de enriquecer la precisión pictórica de esta imagen. Ronsard y Baif procuran reforzar su poder de evocación: “*Comme un Chevreuil, quand le printemps destruit/ L'oyseux crystal de la morne gelée/ Pour mieulx brouster l'herbette emmielée/ Hors de son boys avec l'Aube s'en fuit*”...⁴⁵. Entre nosotros, también Ausiàs March la hizo suya: “*Cervo ferit no desitja la font/ Ai tant com jo ésser a vós present*”.

No hay que olvidar la importancia simbólica de la golondrina en el poemario de Rafael y en el arte en general. El pájaro es el animal que más fácilmente conecta lo terrenal y lo etéreo. Ya en el Antiguo Egipto simbolizaba el alma. En la Antigüedad pagana representaba el alma del hombre que vuela tras la muerte corporal, significado que mantuvo la tradición cristiana. Era habitual representar al Niño Jesús portando en su mano un pájaro.

No menos importante para Unamuno es el tema del canto. Morir cantando, como veremos en los poemas finales, es lo que pretende hacer Rafael y lo que nos relata que ha hecho Teresa. Todo el poema rememora un sonido, logrando una metáfora sinestésica, a caballo entre la descripción de un movimiento (el vuelo del pájaro) y la de un sonido (su débil canto). Se podría entablar una conexión de las aves como representación simbólica de la poesía. A este respecto, cabe recordar los versos de Mossèn Verdaguer en “¿Què es poesia?” de 1901: “*La poesia és un aucell del cel/ que fa volades a la terra, per vessar una gota de consol/ en lo cor trist dels desterrats fills d'Eva*” (*Aires del Montseny*).

Es una de las pocas poesías que no se dirigen de manera directa a un claro interlocutor, y que utiliza la tercera persona. La primera oración omite el sujeto, invitándonos a pensar que quien cantaba era Teresa.

La frecuencia espacio-temporal sí es la normal: un hecho pasado tiene su correspondencia en el hoy, claramente manifestado en el “*Ahora...*” del verso 13 que inicia la tercera oración y última parte del poema y que nos trae de nuevo a la tumba “*su tierra*”, “*su hierba*” (v. 16).

La estructura del poema podría ser tripartita. La primera parte nos presenta el tema del poema, el canto tenue y frágil del pasado; la segunda nos lo describe cómo era, no en vano así comienzan de forma anafórica las dos yuxtapuestas “*era*”... (vv. 7 y 10) que componen esta parte. Ese canto se define por medio de una derivación “*bajo, bajito*” (v.

⁴⁵ WEBER, Henri, *La création poétique au XVI siècle*, París, Librairie Nizet, 1955, pp. 238-242.

7), perfilando la idea del ave que no puede volar alto por su debilidad y también por una antítesis “*canto de tumba*”, “*canto de cuna*” (v. 10).

La última parte del poema es la idea de ese canto que vuelve. Muy en la línea de todo el cancionero de que las golondrinas sí vuelven, ahora vuelve su canto. Un canto que “*me trae de conserva/ mi anhelo*” (vv. 17-18). Resulta un poco extraña la expresión “traer de conserva”. “Conserva” proviene del latino *conservare*. El *Diccionario de Autoridades* y el *Diccionario etimológico* de Corominas, además del uso habitual “en conserva” (referido al proceso con el que se mantienen frescos ciertos frutos y alimentos), recogen la expresión “ir, caminar o navegar en conserva”, en el sentido de avanzar en compañía para ir resguardados y a cubierto de los peligros y contratiempos que puedan acaecer. La expresión utilizada por Unamuno ha de estar relacionada más con “traer algo de algún sitio”; haciendo un desplazamiento metonímico de la palabra “conserva”, para otorgarle el sentido de un lugar de donde proviene su anhelo que estaba preparado para su permanencia.

Rima 23

Sexteto lira que combina endecasílabos con heptasílabos con rima consonante que pueden guardar diverso orden. Esta rima se compone de 8 estrofas de seis versos, que repiten el mismo esquema métrico combinando *11A, 7a, 11B, 11C, 7b, 11C*. La rima consonante, a veces machacona, hace perder en algunos momentos intensidad poética a la rima.

Retoma en los primeros versos el simbolismo del pájaro, motivo eminentemente poético ya desde los trovadores en muchas de cuyas composiciones estaban presentes aves, bien como portadoras de mensajes amorosos, bien impregnando el paisaje y el corazón del enamorado con su canto. En la poesía trovadoresca encontramos ruiseñores: “*Can lo rossinhols el folhos*” (Jaufré Raudal)⁴⁶; golondrinas: “*Aronmeta, de ton chantar m’azir*” (Guillem de Berguedà)⁴⁷; estorninos: “*Estornel, cueill ta volada*”, “*Ges l’estornels non s’oblida*” (Marcabré)⁴⁸; y también, como en esta rima, alondras, destacadas por su fidelidad. La famosísima canción de Bernart de Ventadorn “*Can vei la lauzeta mover*”⁴⁹ describe el vuelo nupcial de la alondra, que vuela hacia el sol y de la plenitud se abandona. Los ojos de Teresa eran en aquellas tardes “*dos alondras cobardes*”. El poema recuerda a una Teresa temerosa de su destino y cansada “*como al volver...*” que busca respuestas que no verbaliza, sino que el autor adivina en su mirada.

Es un poema que contrasta la comunicación verbal y la no verbal en una situación concreta. En él se destaca que la verdadera interacción de los participantes en el acto comunicativo se da por medio del silencio que, de tanto en cuando, se reviste de

⁴⁶ RIQUER, Martí de, *Los trovadores*, op. cit., p. 155.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 541.

⁴⁸ *Ibidem*, pp. 211, 216.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 384.

palabras. La poesía relata una mínima historia: la de cómo ve pasar Teresa una pareja de recién casados que funciona como espejo de las ilusiones truncadas.

Los dos rasgos físicos que destaca el poema son los ojos y las manos de la dama; ambos comunican de un modo especial, sondan el misterio. De alguna manera, todas las acciones que se describen en el poema se realizan desde el tacto o la mirada: asirse, saludar, seguir los pasos, volver la mirada, ver, rozar el aliento, besar... por medio de los ojos trasmite Teresa sus anhelos. Sus ojos parecen tener vida propia, pueden agrandarse, ensanchar el negror de sus pupilas. Ya desde Dante, de la dama depende la autocomprensión del sujeto; los ojos de la mujer son el espejo en que el amante se descubre y se pierde a la vez, la identidad del sujeto existe sólo en el reflejo especular de la o las mujeres⁵⁰.

Teresa busca una respuesta en Rafael que no puede formular y que él no sabe ni puede responder. Toda la poesía narra este momento, pero se interrumpe en el verso 35 para después seguir el pasado, porque asegura que la estrella en que buscaba respuesta, “*hoy*” sí (vv. 35-36), la ilumina desde el cementerio. Conviene parar mientes en que esta palabra “*cementerio*” curiosamente aparece por primera vez en esta rima 23, y posiblemente por razones de rima en el poemario, ya que apenas la usa. Unamuno declaró en ocasiones que no le gustaba la palabra “*cementerio*”. Antes bien, prefería el término “*camposanto*”. Así lo explica en un artículo dedicado al cementerio de Hendaya, un cementerio cercano al mar, como el de nuestro libro: “*No creáis que es una querencia a la melancolía, no; pero es el caso que me atraen los camposantos y que en ellos busco lo más íntimo del carácter de un pueblo. Le llamo camposanto, y no cementerio, porque este segundo término, que originariamente significó “dormidero”, ha perdido toda significación. En cambio, camposanto...*”⁵¹.

En esta rima se produce además un curioso ejercicio entre la narración del hecho, que hace el poeta Rafael dirigido a Teresa, y los diálogos que intercalan las voces en estilo directo de Teresa y Rafael. Se dan algunas variaciones según las ediciones, como ocurre en el verso 43: “*¡A Dios!*” en la primera edición; “*¡Adiós!*” en la de García Blanco.

La reja se viene conformando como otro espacio capital de la historia, o acaso el primero en cuanto al tiempo. Aparece como el lugar que recoge las inquietudes de los jóvenes, es el terreno de la inseguridad y de la duda. Allí se agarra “*la mano crispada*” (en el sentido de contraída) de Teresa al agarrarse a la reja y allí dejan el *silencio* Rafael y la muchacha su *queja*. La reja se convierte en eslabón de paso hacia los otros dos espacios que tienen como intersección la tumba de la amada: a saber, el mar que desde allí hacia oír su queja (vv. 20-21) y la estrella que da sosiego a Teresa en su huesa.

Rima 24

Se trata de una combinación de endecasílabos con heptasílabos, en la que riman los versos pares y quedan libres los impares.

⁵⁰ ALIGHIERI, Dante, *Vida Nueva*, Madrid, Cátedra, colección Letras Universales, introducción de Raffaele Pinto, 2003, p. 19.

⁵¹ UNAMUNO, Miguel de, “El camposanto de Hendaya”, publicado en *Caras y Caretas*, 1926, y recogido también en *Obras completas*, X, 1958, pp. 751-753.

Es una poesía que tiene de nuevo carácter dialogal. Existe una leve variación textual entre la edición dirigida por R. Pérez y el resto de las ediciones en el verso 14 que utilizan el adjetivo “angosta”, mientras él recurre al participio pasado del verbo agostar, (secar) “*en agosta vereda*”.

Como ocurre en la rima 20, recurre a la personificación del amor y de la muerte, ambos escritos en mayúscula. Amor y muerte actúan como fuerzas complementarias que acaban convirtiéndose en sinónimas. Recoge del poema anterior la importancia de la mirada: la muerte une con sus manos las suyas, vuelan cogidos de la mano y cada uno lee en los ojos o la mirada del otro.

Parece apuntar a una especie de eternidad que les unió incluso antes de nacer (vv. 5-6). Las dos primeras estrofas se construyen planteando interrogaciones y alternativas, dualidades, a modo de dubitación: Amor-Muerte; vernos por primera vez- volver a encontrarnos; yo-tú. Estas parejas duales se terminan a partir del verso 13, tras la comprensión del sentido de ambos que se ha producido por medio de la mirada cuando los amantes se han convertido en “*romeros de una misma romería*”, derivación que apunta a un fin superior y común.

La tierra aparece dos veces con sentido diverso: se pregunta si les unió la tierra (v. 8), entendida como sinécdoque de vida, y también habla de volar a ras de tierra (v. 16).

El último párrafo ensalza el poder redentor, salvador, del amor que nos remonta otra vez a Dante; la dama como guía que conduce a la eternidad al amado. Como Beatriz, es la que guía por el Paraíso, es la mujer *salvatrice*. Si antes de su muerte el camino de los dos era el mismo, eran romeros de una misma romería, la muerte de la muchacha la transporta hacia la eternidad y se convierte en la vía que también conducirá al poeta a la eternidad. El amor entre ellos ha sido sólo un pretexto; su intención era conseguir la eternidad: “*pronto me harás eterno al lado tuyo*” (v. 19), que va seguida de una aparente contradicción, pues quien le da su eternidad es igualada a la muerte: “*mi muerte, mi Teresa*” (v. 20). Muerte se convierte en término deliberadamente ambiguo, ya que en ese momento significa eso y su contrario a la vez.

Rima 25

Octosílabos con rima aguda (excepto en el v. 12) en los pares. Esta rima se sitúa entre la parodia y la reivindicación romántica. El poema parte de la famosa frase “*Los amantes de Teruel/ tonto ella y tonto él*”, acuñada con cierto tono burlesco por el uso popular y cotidiano. El matiz burlesco de esta frase responde a la reacción contra lo que, en una etapa ya industrial, moderna, se consideraban exageraciones o extravagancias románticas. Historias como la recogida por Hartzenbusch, totalmente alejadas del sentido práctico, eran acogidas con cierta extrañeza por la sociedad pragmática, imperante en estos momentos, y de algún modo el autor se defiende de las posibles burlas anticipándose a y defendiéndose de ellas.

A principios del siglo XX recorrió Europa una corriente de actitud ciertamente antirromántica. Había quienes consideraban que los valores sentimentaloides e

individualistas de los románticos habían contribuido a generar el ambiente mezquino de la época. En este periodo, los hombres de letras en España recogieron la tradición romántica con una extraña mezcla de repudio y filiación⁵².

El poema reivindica el tema central de la historia de Diego Marsilla e Isabel de Segura, que es la afirmación de que el amor sobrevive a la muerte. La versión más conocida de este drama romántico es la de 1837, pero recoge una leyenda antigua llevada a la literatura por diversos autores. La leyenda de origen popular aragonés tiene un fondo histórico, del que no se ha podido constatar su plena veracidad, en la que dos amantes mueren de dolor ante la fatalidad de su amor. La historia tiene asimismo interesantes precedentes literarios, que algunos hacen remontar a Apuleyo (concretamente al cuento “Trasilo y Carites” del *Asno de Oro*), y otros sitúan en la historia de “Girolamo y Salvestra” del *Decameron* de Boccaccio. En todo caso, y desde la tradición puramente hispana recogieron el tema autores como Tirso de Molina y Juan Pérez de Montalbán⁵³. La rima defiende en un tono irónico y con un lenguaje coloquial, casi infantil, la capacidad generativa y creativa del amor. Se asevera que el amor se sobrepone a otros conceptos considerados claves como la fe, la ciencia e incluso la muerte. Además, cuestiona a quienes consideran exagerada y ridícula la capacidad de morir de amor. Quizás por eso, se utiliza la tercera persona en lugar del estilo directo (habitual en el conjunto de los poemas), pero en los versos 11-12 sí se reproduce este estilo sin definir quién es el interlocutor.

En cierto modo, el amor se configura como un terreno inexpugnable para la ciencia. Realmente, los verdaderos tontos son aquéllos que consideran *tontos* a los amantes, porque han perdido la fe en el amor, que continúa siendo un enigma para el pensamiento científico.

La pareja protagonista del texto se inserta por primera vez, de manera indirecta, en la lista de otras parejas literarias que se han hecho inmortales por haber muerto de amor; desde Romeo y Julieta, nombra Verona, pasando por Teruel. La relación intertextual de esta rima es doble: por una parte conecta con los patrones literarios románticos; por otra, surge del conflicto mayor o menor con el colectivo popular.

Rima 26

Estrofas de cuatro versos, tres de ellos decasílabos, medida poco usada en español, que exige, normalmente, acentos en la tercera, sexta y novena sílaba. Los versos del poema siguen este esquema acentual anapéstico en todos ellos (excepto en el v. 22) que le otorga cierto ritmo al poema. A los tres decasílabos le sigue un hexasílabo anfibráquico (acento en segunda y quinta). La rima es asonante para los versos pares. Podría ser una variante de la estrofa sáfica (habitualmente compuesta por tres endecasílabos sáficos y un pentasílabo adónico, con acento en la primera sílaba), utilizada otras veces por

⁵² Vide MAINER, José-Carlos, *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 172-180.

⁵³ HARTZENBUSCH, Juan E., *Los amantes de Teruel*, introducción de MORERA SANMARTÍN, Alfonso, Zaragoza, Editorial Ebro, 1957.

nuestro autor, como en el poema “Un mar de encinas” [en *Poesías* (1907)]. Originaria de Italia, trata de imitar los metros latinos. En un principio, este tipo de estrofa no tenía rima, pero a partir del Neoclasicismo solían rimar el primero con el tercer verso. Antonio Quilis destaca que Unamuno demostró gran interés por este tipo de estrofa e introdujo en ella modificaciones⁵⁴. También Rubén Darío intentó en algunas poesías imitar la disposición rítmica de los pies latinos; así lo hizo en la “Salutación del optimista” de *Cantos de vida y esperanza*.

En el terreno semántico se trata de una poesía de carácter simbólico, estructurada en dos focos alegóricos: las hojas y el cielo. Las hojas recogen la levedad del tiempo vital, su inestabilidad y su finitud, incluso la indefensión de la vida del hombre, como la hoja a merced del viento. Por otra parte, el cielo alberga todas las cualidades de lo inmutable: es el espacio de la eternidad (repite tres veces el adverbio *siempre* en sólo tres versos). Todo el discurso se realiza marcando leves oposiciones o contrastes: la noche frente al día; el otoño frente a la primavera; el amarillo frente al verde; la esperanza frente al recuerdo.

El poeta nos sitúa en una noche serena, que no puede por menos que recordar la noche de San Juan de la Cruz. En la noche, la luz, en clara aliteración “... *la lívida luz de la luna*” (v. 2) ilumina la última hoja temblorosa de un árbol. Se supone que es un árbol que los amantes consideran suyo, pues habla de “nuestro árbol”, lo cual nos indica que la poesía se dirige, aunque no tan explícitamente como otras veces, a Teresa.

La hoja representa el último aliento, el último suspiro de vida. Esa hoja nocturna se añadía a otra procedente de la sepultura de Teresa. El verde significa vida; de la tumba, transformada en cuna, usando otra vez la paradoja -tan del gusto de Unamuno-, surge ese color que llega a inundar el cielo (vv. 15-16), a pintarlo de vida, a llenarlo de flores, símbolo de la castidad, de la espiritualidad de su amor. Son unas flores, en cambio, que no fructificarán “*siempre flores que nunca dan fruta*” (v. 18).

De manera sinestésica el autor otorga un color a cada sentimiento. El amarillo es el color del recuerdo; el verde, el de la esperanza. Su tumba es verde; por lo tanto, no transmite muerte, sino vida. La fuerza del amor transforma la naturaleza misma, como en Bernat de Ventadorn: “*Tant ai mon cor ple de joya,/ tot me desnatura./ flor blanca, vermelh’e groya/ me par la frejura (...)* *Tan ai al cor d’amor/ de joi e de doussor, per que·l gels me sembla flor/ e la neus verdura*” (Tengo mi corazón tan lleno de alegría- que- todo me lo transfigura: el frío me parece flor blanca roja y amarilla, pues con el viento y con la lluvia me crece la ventura (...) Tanto amor tengo en el corazón, -tanta- alegría y dulzura, que el hielo me parece flor y la nieve verdor)⁵⁵.

Rima 27

Versos alejandrinos, dispuestos a modo de pareado, sucesivos con rima asonante (14A, 14A, 14B, 14B, 14C, 14C, 14D, 14D...), Los dos últimos versos tienen rima aguda. El

⁵⁴ QUILIS, Antonio, *Métrica española, op.cit.*, p. 101.

⁵⁵ RIQUER, Martí de, *Los trovadores, I, op. cit.*, pp. 372-375.

último verso no tiene sinalefa entre o/a para que se respete la medida. En el verso 18 hay una sinéresis en la palabra “ruina”, marcada gráficamente con diéresis en la edición de García Blanco (que sigue S. Miramón y R. Pérez). Tanto el tipo de rima usado (pareados sucesivos), como la disposición semántica (que tiende a repetir o a contradecir el sentido de una frase en la siguiente), y la sintáctica (se trata de una oración cada dos o cuatro versos), e incluso las figuras retóricas como la anáfora en versos sucesivos [(v. 16, v. 17), (v. 19, v. 20)] dan a la rima una disposición y un ritmo binario.

Ángel L. Prieto de Paula lo sintetiza atinadamente así: “*La métrica de este poema es de neta estirpe modernista: versos alejandrinos (y ahora perfectos, sin las vacilaciones que presentan otras veces) en series de pareados aconsonantados. El fraseo del poema es fluido, y hasta se permite el autor ocasionales ecos musicales con rimas interiores: «hechura dura», «vestía con pía»... Hay geminaciones versales y algunas recurrencias formularios, contiguas o distantes. El léxico, por su parte, se polariza en dos campos marcados por la ruina arquitectónica y la feracidad vegetal, por un lado, y por la indefinición de la nebulosa espiritual, por otro*”⁵⁶.

Es un poema descriptivo, muy gráfico y muy visual, que da paso a un breve diálogo directo entre Rafael y Teresa. Describe un dintel, la parte superior de una puerta, que da a una casa en ruinas, en el que están tallados dos medallones con el rostro de un hombre y una mujer. Sobre lo poco que queda de esta casa en ruinas, se advierten pequeños retazos de vida: la hiedra, la verdura y, sobre todo, un nido de golondrinas, ésas que siempre vuelven según nuestro texto, que había sobrevivido a los envites del tiempo protegido por la propia naturaleza (vv. 11-14), lo cual invita a pensar que las golondrinas se van conformando en el poemario como símbolo del eterno retorno.

Aunque la rima no lo hace explícito, bien pudiera tratarse de la puerta cerrada de un cementerio olvidado. Eso, al menos, parece indicar la circunstancia de que en el dintel de la puerta (v. 8) esté representada una calavera (vv. 5, 11), símbolo de la muerte.

Ángel L. Prieto de Paula realiza un interesante repaso de la tradición literaria de las ruinas, desde la Antigüedad hasta los años setenta del pasado siglo, y considera que existe una confluencia entre dos tradiciones: la pagana de las ruinas y la cristiana de la calavera⁵⁷. Siguiendo esta idea, Unamuno haría confluir ambas tradiciones en este poema, al describir las ruinas de la puerta de un camposanto que en su dintel tiene tallada una calavera (acaso dos, la de cada enamorado).

Don Miguel expresó la profunda impresión que le provocó contemplar la ruina de un cementerio:”

“¿Habéis visto algo más melancólico y más lleno de sentido trágico que un camposanto abandonado, que las ruinas de un cementerio? Penetrantes son las ruinas de la vida pero mucho más las ruinas de la muerte, las ruinas de la ruina. Un viejo cementerio

⁵⁶ PRIETO DE PAULA, Ángel Luis, “La poesía prometeica de Miguel de Unamuno”, en *La lira de Arión*, Alicante, Secretariado de Publicaciones, 1991, pp. 17-53 (en concreto, p. 41).

⁵⁷ PRIETO DE PAULA, Ángel Luis, “La tradición literaria de las ruinas en los poetas del 70”, en *La lira de Arión*, op. cit., pp. 221-262.

*abandonado, una sola tumba vacía, es acaso lo más hondo de sentir que puede encontrarse en el peregrinaje de la vida*⁵⁸.

El tema de las ruinas ha invitado desde antiguo a la reflexión y ha sido pretexto de numerosas reacciones artísticas. La ruina coloca al ser humano frente a la fuerza silenciosa y destructora del tiempo, le invita a reflexionar sobre aquello que ha desaparecido y a reconstruirlo con la imaginación. Antonio Marí definía de esta manera el concepto de ruina: “*La ruina es testimonio de la soberbia de los hombres y de la fragilidad de la existencia, de la finitud del mundo, de la inconsciencia de la naturaleza y de la vanidad de todo. Pero es la imaginación la que reconstruye la ruina (...); la que inunda de vida lo que ahora está muerto y la conduce a otro orden, quizás no mejor que el de ahora, pero sí diferente y discordante*”⁵⁹.

Posiblemente en esta doble capacidad de la ruina de, por un lado, provocar la reflexión y, por otro, incitar a la creación o reconstrucción, resida el interés que el tema de la ruina ha merecido en la historia del arte, en donde ha estado siempre presente.

Las ruinas de la ciudad de Roma hacen meditar sobre el paso del tiempo a Petrarca; en “Trionfo del Tempo” y en sus “Epistolae de rebus familiaribus” abre camino a la nueva poesía elegíaca al expresar la emoción que le provoca contemplar la ciudad romana devastada. En el siglo XVI Du Bellay escribe treinta y dos sonetos a la memoria de Roma, la ciudad muerta, perdida; poemas que no dejan de ser una reflexión sobre la inconsistencia de lo real, sobre la experiencia del tiempo, una especie de retorno al caos. Entre ellos cabe destacar aquél que, puede ser, sirviera de modelo a Quevedo⁶⁰:

*«Nouveau venu, qui cherches Rome en Rome
Et rien de Rome en Rome n’apperçois,
Ces vieux palais, ses vieux arcz que tu vois,
Et ces vieux murs, c’est que Rome on nomme.*

*Voy quel orgueil, quelle ruine: et comme
Celle qui mist le monde sous ses loix,
Pour donter tout, se donta quelquefois,
Et devint proye au temps, qui tout consomme...»*⁶¹.

Nuestro poeta madrileño, conmovido ante la desolación de aquella gran urbe desolada, dedica un soneto “A Roma sepultada en sus ruinas” en su *El Parnaso español* (1648):

⁵⁸ UNAMUNO, Miguel de, “Hacia El Escorial”, 1912, *op. cit.*, p. 557.

⁵⁹ MARÍ, Antonio, “El esplendor de la ruina”, Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, 2005, pp. 13-21.

⁶⁰ Se creyó que el soneto de Quevedo era una traducción más o menos libre del soneto francés, pero según apunta GARCÍA–CASTAÑÓN, Santiago, “Sobre el soneto de Quevedo «A Roma sepultada en sus ruinas»: Del humanismo italiano al barroco español”, en *Modern Foreign Languages*, Western Carolina University, parece ser que ambos tienen un precedente común: este epigrama del humanista italiano Gianni Vitale del que reproduzco un fragmento: “*De Roma/ Qui Romam in media quaeris nous advena Roma/ Et Roma nil reperis media,/ aspice murorum, praeruptaque saxa/ obrupta que ingente vasta theatra situ*”.

⁶¹ DU BELLAY, Joachim, *Les Antiquités de Rome. Les Regrets*, París, Garnier-Flammarion, 1971, III, p. 28.

“*Buscas en Roma a Roma, ¡Oh, peregrino!
Y en Roma misma a Roma no la hallas:
Cadáver son las que ostentó murallas
Y tumba de sí propio el Aventino*”.

En su no menos famoso poema “Miré los muros de la patria mía” Quevedo lamenta la decrepitud moral, política y social de su nación y para ello recurre a la metáfora de las ruinas, cuyos pilares, *si un día fuertes están ya desmoronados*. El tema de las ruinas en el Barroco llega a convertirse en tópico literario, quizás porque es un escenario que compendia y representa las grandes preocupaciones del hombre barroco: la inestabilidad, la mudanza de la fortuna, la fugacidad y la brevedad de la vida, el desequilibrio y, muy especialmente, el tiempo que pasa destruyéndolo todo.

Antes que Quevedo otros autores barrocos se ocupan de este tema: Rodrigo Caro en su *Canción a las ruinas de Itálica*, Francisco de Rioja *A las ruinas del anfiteatro de Itálica*, o Andrés Fernández de Andrada quien en su *Epístola moral a Fabio* las utiliza como ejemplo de la inconsistencia de la vida. De las ruinas habla Góngora en algún momento de sus *Soledades*, y Álvarez de Toledo recoge el testigo quevediano en *A Roma destruida*.

La fuerza representativa de la ciudad eterna devastada sobrepasa el gusto barroco y llega hasta el Romanticismo. Giacomo Leopardi hace referencia a estas ruinas en *All'Italia*, el primero de sus *Canti* (1831), de cierto tono neoclásico. Precisamente, en su poema “La ginestra”, traducido por Unamuno en *Poesías*, exalta el sentimiento de destrucción de lo ya destruido.

Los grandes promotores de la sensibilidad romántica no dejan pasar la capacidad simbólica de las ruinas, que está presente en Edward Young y sus *Nights* (1742-45). La ruina resulta ideal como escenario de misterio en algunas truculentas escenas románticas, como en la leyenda de Bécquer *El Monte de las Ánimas*.

En su vertiente contrarreformista, la decadencia puede también ser personal y la ruina humana invita a la reflexión literaria como un paso más allá en el tópico del *carpe diem*. Lope de Vega dedica una de sus *Rimas sacras* “A una calavera”, y en este soneto muestra la decadencia de la hermosura humana, la ruina en la que queda nuestro cuerpo:

“*¡Oh hermosura mortal, cometa al viento!
¿dónde tan alta presunción vivía,
desprecian los gusanos aposento?*”

E incluso el mismo Quevedo afirma: “*Todo soy ruinas, todo soy destrozos*”.

Intelectivamente la ruina nos produce extrañeza y tristeza, aunque en otras manifestaciones artísticas este tema ha adquirido otros valores simbólicos.

En la pintura del Renacimiento, la representación de la ruina se vincula a las escenas de la Natividad y la Adoración, como alegoría de la decadencia del mundo pagano, que se ha sustituido por el nacimiento del nuevo hombre que impone el cristianismo. La interpretación barroca supondrá una renovación del tema de las ruinas también en

pintura. La nueva idea de la ruina muestra, no ya el paso del tiempo o la vanidad humana, sino el antagonismo entre la cultura y la naturaleza. La fuerza inconsciente del entorno natural se abre camino entre los restos arqueológicos desafiando la obra consciente y normativa de los hombres. En cierto modo, reproduce la dialéctica de la razón asediada por el imaginario y por la sensibilidad.

Dicho todo esto, volvamos a la rima 27. En ella confluye ese antagonismo barroco de la construcción humana, en lucha con la naturaleza inexpugnable, con la representación de la ruina humana: los medallones representan dos calaveras. A ello hay que añadir incluso la ruina lingüística con la inclusión de algunas palabras moribundas. Utiliza algunos vocablos hoy casi ya en desuso, como “trunca” (adjetivo que significa truncado, mutilado, incompleto), “rebojo” (residuo de algunas cosas, especialmente de pan), que en cierto modo son también ruinas lingüísticas, los últimos testimonios de una forma de hablar que se va perdiendo, que ya no existe⁶².

Sobre el impacto de la ruina arquitectónica se abre paso ante ella la hiedra y las guirnaldas de flores se le adhieren dando vida a lo que estaba caduco pero, sobre todo, una pareja de golondrinas consigue anidar y volver cada primavera. Así esa puerta sin casa, ese lugar que sirve de paso hacia ninguna parte, hacia la nada, se convierte en un espacio puente entre lo eterno, que es lo natural, y lo pasajero, que son los afanes humanos. La vida natural logra vencer sobre la ruina, pero en especial hay algo eterno que los supera, incluso a la naturaleza: el amor de aquellas golondrinas.

Como en tantos otros poemas, en los versos finales de esta rima la visión adquiere una dimensión simbólica que nos vuelve a llevar al pasado de nuestra pareja. De la tercera persona se pasa a la primera del plural. Nos cuenta la amarga sensación de destrucción que surgió entre ellos dos ante aquello que contemplan y el breve diálogo que mantuvieron en estilo directo. En este dintel ven el reflejo del misterio de la vida. Se puede deducir que vivir es el camino que lleva a ninguna parte, es un brote de vida sobre los soportes del pasado.

Rima 28

Como en la rima 24, ésta combina versos endecasílabos y heptasílabos, con rima asonante en los pares y quedan libres los impares.

El poeta siente la emoción, la tentación de la carne. Las manos son otra vez la parte mencionada del cuerpo. Retoma el tema de la reja, que adquiere mayor fuerza simbólica, y ya no es un mero elemento costumbrista, sino que desencadena nuevas experiencias. Su relación amorosa vive la tentación carnal y la pareja se siente como la primera pareja de la humanidad, son otros Adán y Eva “...*la serpiente/ allí era la reja*” (vv. 15-16). El paraíso de su amor está amenazado por aquella reja que les conecta y les separa, pero les acerca a la conciencia del mundo externo. Al enfrentarse a esta tentación, que en su caso representa la reja, se sienten como los primeros padres tras

⁶² Todo ello lo resume certeramente MARÍ, Antonio, “El esplendor de la ruina”, *op. cit.*, p. 13, con estas palabras: “*La ruina es lo que queda cuando el mundo del que es vestigio ha desaparecido*”.

comer del Árbol del Bien y del Mal. Adán y Eva, después de comer de la manzana, son conscientes de que han dejado de ser inmortales, de que se han de enfrentar a la vida y a su fin, de que están “*solos y perdidos*” (v. 13). Aunque la serpiente, junto con el dragón, ha simbolizado en el arte cristiano al mal, también ha encarnado la fertilidad, la sabiduría y el poder de la curación. Frecuentemente en ritos antiguos se la dibujaba enroscada en el tronco de un árbol (símbolo femenino de la renovación y de la vegetación) y pasó de allí a ser la serpiente del Jardín del Edén (también podría derivarse de la imagen del dragón guardián del árbol del Hespérides). La serpiente, la más astuta de las criaturas divinas, persuadió a Eva a desobedecer a Dios. La serpiente colocada los pies de María es un indicio de la victoria que ésta, la nueva Eva, consigue frente a su enemigo bíblico Satán⁶³.

En su artículo “Soledad”, escrito en 1905, decía Unamuno: “*La cuestión humana es la cuestión de saber qué habrá de ser de mi conciencia, de la tuya, de la del otro y de la de todos, después de que cada uno de nosotros se muera. Todo lo que no sea encarar esto, es meter ruido para no oírnos*”⁶⁴. Exactamente eso es lo que hace Teresa: habla para rellenar un vacío, para calmar el miedo. El diálogo es usado como subterfugio para ahuyentar un temor. Para Unamuno, el lenguaje no siempre tiene la intención de comunicar, sino que en muchas ocasiones sirve para distanciarnos de nosotros mismos y de los demás. Defiende en el artículo citado que la soledad es el espacio donde el individuo se encuentra, no sólo consigo mismo, sino también con el prójimo. Considera el autor que cada individuo se reviste, a modo de crustáceo, de una costra que le aísla de los demás y que muchas veces las palabras, los diálogos no son más que un vehículo de distorsión o, al menos, de distracción de la verdad.

El poema manifiesta la experiencia de la pareja protagonista como única, como una experiencia amorosa iniciática y singular. Los novios se convierten en otros Adán y Eva, lo cual manifiesta la idea contraria a la expresada en otras rimas, en las que considera que los amantes son partícipes de una cadena infinita de amantes célebres, de amores truncados, trágicos...

Como tantas veces los versos finales llevan al presente en que pregunta a Teresa sobre esta experiencia. Recuerda lo que sintió pero no lo que pensaron en aquel momento. Presenta, por tanto, la disyuntiva entre pensamiento y sentimiento.

Rima 29

Se compone de versos decasílabos y eneasílabos. Los versos de nueve sílabas son los impares y riman con rima aguda; en muchas ocasiones la última palabra del verso es un infinitivo de la primera conjugación. Cabe destacar el verso 4 que, según aparece en la primera edición, “*el siete no sé cantar...*”, resultaría un octosílabo. Por ello, García Blanco añade el artículo neutro “[lo]” (así, entre corchetes); después le sigue S. Miramón “*el siete no (lo) sé cantar...* En otros dos versos no se produce sinalefa (v. 10:

⁶³ HALL, James, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, op. cit.

⁶⁴ UNAMUNO, Miguel de, “Soledad”, Madrid, Espasa-Calpe, colección Austral, 1968 (1ª edición, 1946), p. 34.

“*a qué aprender*”...), (v. 16: “*lo de infinitivo: ¡amar!* “), y podría tratarse de una cesura mayor que impide la sinalefa.

Ésta es una de las rimas que remiten a las notas que Unamuno coloca en el ficticio aparato crítico en donde explica el símbolo que encabeza el poema: un nueve en números romanos tal como se percibe en la esfera de un reloj, tendido hacia la izquierda. Es un ejemplo incipiente de la poesía visual que poco más tarde será tan importante para autores vanguardistas. La imagen que este signo representa en la imaginación de Teresa es -en cierta medida- premonitoria, pues su propia tumba estará cerca del mar y será coronada por una cruz. Cabe tener presente que, en efecto, tanto en la numeración china como en la romana, el diez no es más que una cruz dispuesta de otro modo. Lo cual lleva a pensar en la fuerza simbólica de la figura que nos presenta la rima: la cruz, alegoría de la perfección cíclica, combinada con las aguas (símbolo universal de inmensidad eterna). Desde el pitagorismo se ha apuntado el valor representativo, el simbolismo místico de los números. La *tetraktys* pitagórica, un triángulo con diez puntos colocados en cuatro líneas, viene a representar la imagen de la totalidad en movimiento, el retorno a la unidad. Del mismo modo que Platón en el *Fedón* trata de demostrar, a partir de la teoría de los contrarios, de lo par y lo impar, la inmortalidad del alma⁶⁵.

La poesía traslada un diálogo entre Rafael y Teresa, o mejor una reflexión de la muchacha interrumpida brevemente por algunos apuntes del poeta. Es una poesía dialogada, con breves acotaciones: “me decías”, “te dije”, “añadiste”, en la que Teresa desde su perspectiva inocente, de cultura popular, muestra una potente imaginación y una sensibilidad especial.

En cierto modo el poema plantea tres vías de conocimiento: el camino de los números, en tanto que es el más cercano a la ciencia y a lo temporal. Teresa parece rechazar el cientifismo a favor de una sabiduría más simbólica, más cercana al lenguaje como vía de entendimiento y comprensión de la realidad. Pero a estas dos perspectivas cognitivas (la numérica y la lingüística) se añade otra final, la que conduce al único conocimiento verdadero: la divina, que es la que ya ha alcanzado Teresa al morir.

No queda ausente la ironía y la crítica velada a un sistema de enseñanza demasiado concentrado en la transmisión del saber científico. Se da una referencia intertextual e irónica a uno de las lecturas canónicas de principios de siglo *Fray Gerundio de Campazas, alias Zotes*.

El final del poema (v. 23), marcado por el adverbio temporal “ahora”, que juega con su parónimo “horas”, trae al presente de Teresa muerta. Sigue la coordenada temporal que es habitual hasta ahora en el poemario: recuerdo del pasado - vuelta al hoy.

Rima 30

Las cinco estrofas que integran esta rima se componen de cuatro versos, tres endecasílabos seguidos de un heptasílabo con rima asonante en los pares (*II-*, *IIA*, *II-*,

⁶⁵ GUÉNON, René, *El simbolismo de la cruz*, op. cit., p. 52.

7a). En el verso 3 hay un caso de leísmo: “*nos le* (refiriéndose al beso) *dimos* y ...”; utiliza, pues, el pronombre *le* como complemento directo masculino de cosa.

El poema centrado en la temática del beso, y sobre este punto cabe recordar la celeberrima rima XXIII de Bécquer “*Por una mirada, un mundo*”, que presenta el beso como experiencia de comunicación suprema, como algo excelso e inalcanzable. En nuestra rima parece tratarse de un último beso entre los amantes. El beso de despedida que se dieron tres días antes de la muerte de Teresa: “... *y luego la agonía/ de los tres días negros*” (vv. 3-4), con una evidente utilización simbólica del color.

Entre los versos 5 y 8 se juega especialmente con la confrontación de los sentidos, con la antítesis y el contraste tan del gusto del autor: nacer-morir, primero-último. El beso se define así con un doble valor simbólico, en cuanto que es vía de contagio de una enfermedad mortal, tiene la capacidad de acercar a la muerte “... *la Muerte/ suyos nos hizo con aquel primero*” (vv. 19-20), pero a la vez renueva el sentimiento amoroso, que lo regenera.

El punto de partida de la reflexión poética son unas palabras titubeantes, una frase de Teresa que se reproducen de manera directa a modo de transcripción teatral, “*Al despedirnos me dijiste: ...*”, a la que sigue una larga consideración del poeta pero, como casi siempre, dirigida a su amada. Para reforzar esa voluntad de hacer presente al interlocutor ausente, recurre a la denominada función fática del lenguaje (v. 9 “... *¿sabes?*”; v. 13 “... *Teresa*”). La meditación de Rafael sigue incidiendo en los juegos de contraste entre lo nuevo y lo viejo, ejemplarizado en el motivo del beso que -como exponente amoroso- consigue incluso neutralizar el tiempo. Los juegos de sentido son constantes; como ejemplo baste reparar en que dos cuartetos, el segundo y el tercero, comienzan con la misma la sentencia [“*Siempre es el último el primero...*” (vv. 5 y 9)] cuyo sentido se verá transformado al inicio de la última estrofa en el verso 17 (“*El primero es el último... La Muerte*”).

El poema acaba con una especie de frase sentencial, con cierto aire de solemnidad, de frase conclusiva: “*Que ni Muerte ni Amor son temporales/ cosas son de lo eterno*” (vv. 19-20). Una vez más, como en las rimas 20 y 24, Amor y Muerte aparecen escritos con mayúsculas. Esta frase, colocada al final del poema 30, hace pensar en una cierta pretensión de acabar el primer ciclo poético del poemario.

Rima 31

Las estrofas se componen de cuatro versos: tres endecasílabos seguidos de un heptasílabo con rima asonante en los pares (11-, 11A, 11-, 7a). En el verso 14 se ha de separar de la última palabra *ciencia* el diptongo -ie- o -ia- para provocar un hiato que dé lugar al endecasílabo. En cambio la misma palabra se repite al comienzo del verso siguiente siguiendo el recuento habitual.

Ahora se trata de un poema que Rafael dirige a Miguel de Unamuno, pero con la clara referencia externa de Teresa que es esa tercera persona, ella que se menciona constantemente y está siempre presente en la rima.

Es esta una rima, como otras, que recoge los ecos de otras voces literarias. La primera y más evidente, la cita extraída del “Diálogo entre Babieca y Rocinante”, la última de las composiciones poéticas que Cervantes antepone a su historia de don Quijote, simulando la costumbre de anteponer composiciones elogiosas de amigos a las obras. En el soneto cervantino la conversación de estos célebres personajes equinos deriva hacia la filosofía amorosa, y se recurre a la ironía: “*B. Metafísico estáis. R. Es que no como*”⁶⁶. Unamuno cita parte de este verso y transforma su parte final manteniendo el tono trágico: “*«Metafísico estáis...» Es que me ahogo/ de no estar junto a ella*” (vv. 3-4).

Todo el texto está plagado de otras referencias intertextuales. Esta rima es además el resultado de un intercambio de pareceres entre el poeta ficticio Rafael y el editor, no menos ficticio, Unamuno. Deriva a su vez de la remisión intertextual a Ausiàs March que el autor había aconsejado como lectura a Rafael (como se indica en la página 287 de la “Presentación”). Pero el diálogo textual no acaba aquí, pues de los comentarios que acompañan a esta rima 31, a los cuales no tiene acceso el lector, surge otro poema, intercalado en la “Presentación”, con el que Unamuno la responde y hace derivar de ella. Es un claro ejemplo de intertextualidad más intratextualidad, ya que el autor justifica, ubica y reubica su texto: la correspondencia da paso a una sugerencia de lectura, la lectura provoca la rima 31 de Rafael, cuyas reflexiones a su vez motivan el poema de Unamuno. Queda pues, patente la multivocidad, la pluralidad de sonos, de ecos, en una misma voz (Unamuno, Rafael, Teresa, Ausiàs March, Cervantes, Rocinante, Babieca...).

El poema refleja efectivamente una filosofía amorosa que trata de articular una fórmula que combine tiempo, dolor y ausencia como activadores del sentimiento amoroso. Avanza, pues, la idea de que el amor no es un pensamiento abstracto, sino más bien que emerge por el sentimiento. Los síntomas de este amor se manifiestan en la segunda estrofa. Para describir ese sentimiento recurre a apurar el concepto, a repetir los mismos vocablos, pero de manera que no tengan exactamente el mismo sentido, que uno tenga un sentido que englobe, que sea más extenso que el otro.

Tras ello expone su idea de que el amor se acrecienta con la ausencia y deriva del sentimiento, especialmente el doloroso. Ya ese saber de amor estaba también presente entre los trovadores, como Bernat de Ventadorn: “*Ai, las! Tan cuidava saber d’amor/ e tan petit en sai*”⁶⁷; en Dante y, por supuesto, en Ausiàs March. El poeta valenciano aplica al amor la doctrina aristotélica de la amistad. Se puede alcanzar un amor del intelecto. En su tipología del amor (“*honest*”, “*deleitabile*”, “*profit-deleitabile*”) sólo los primeros alcanzan un amor intelectual.

Dante, March y el propio Rafael siguen la corriente deificadora del amor, que considera que la dama actúa sobre el poeta como Dios lo haría sobre un místico, revelando sólo a él la sabiduría a la que el resto de humanos no tiene acceso.

La metafísica amorosa de Rafael, exenta de teoría, viene dictada por el sentimiento, por la emoción: la dama, como fuente de sabiduría amorosa. La respuesta de Unamuno

⁶⁶ CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, Madrid, Alfaguara, p. 25.

⁶⁷ RIQUER, Martí de, *Los Trovadores*, op. cit., p. 385.

aboga por combinar la vibración sentimental con la reflexión: “*Sentí que estaba pensando/ pensé que sentía, y luego/ vi reducirse a cenizas/ mis pensamientos de fuego*”⁶⁸. Es otra manifestación de dilogía unamuniana, de desdoblamiento de pareceres, de ruptura de la univocidad.

La tercera estrofa (vv. 9-12) merece un comentario lingüístico. Comienza omitiendo el verbo copulativo *es*. Aunque todo indica que el sentido de la oración es explicativo, como en las dos frases que le preceden, esta nueva argumentación sobre los motivos de su estado de ánimo metafísico no comienza como las anteriores “*es que...*” (v. 3), “*Es que*” (v. 5). La oración (“*Que estoy viviendo el tiempo y que se vive*”: v. 9) no se ayuda del verbo *ser*, sino que se inicia directamente con la conjunción “*Que*”, y así logra crear un juego de ambigüedad con otro *que* presente en la misma frase, usado con valor temporal, ya que omite la conjunción mientras “*...que se vive...*”.

No es ésta la única ambigüedad de la estrofa. El verbo “comprender” se repite tres veces en los versos 9 y 10 con diferentes valores significativos. En el verso 10, “*no se comprende el tiempo, luego agrega*”, comprender viene a significar como “comprender, abarcar, abrazar, contener alguna cosa”. Por su parte, en el mismo verso, el término *luego* se utiliza como conjunción con valor consecutivo, no con el uso, más frecuente, de adverbio temporal. Los versos 11-12 continúan este juego de repetición y diversidad semántica. El primer comprender “*yo no comprendo nada,...*” recoge la tercera acepción del *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia Española (“entender, alcanzar, penetrar”), y el segundo, en un ejercicio muy quevediano de polisemia, recoge las dos acepciones anteriores en el mismo vocablo: Teresa le entiende y a su vez le contiene: “*... me comprende/ sólo ella, mi Teresa*” (vv. 11-12).

La última estrofa reconoce una deuda de gratitud con la propia Teresa, motor real de su poesía, más potente que cualquier lectura o cualquier teoría amorosa. “*Todo el saber de amor que se desate, /(...)/ de estas rimas, se lo debo sólo/ a ella, sólo a ella*”. Esta reivindicación de la dama como inductora o generadora de poesía volverá a manifestarse en la “Epístola” (especialmente en los vv. 48-49): “*si es que en mis coplas con ni letra acoplo/ es merced a Teresa;...*” (esta idea se sigue desarrollando hasta el v. 56).

Rima 32

La componen cinco estrofas de cuatro versos endecasílabos y heptasílabos alternos con rima asonante en los pares hasta el verso 12 (tres cuartetos); los últimos ocho versos (dos cuartetos) tres endecasílabos seguidos de un heptasílabo. Al verso 2 en la edición de Pérez le falta una sílaba, que sí está en otras ediciones, incluso en la de Senabre.

Tomás Navarro Tomás señala que la combinación estrófica de endecasílabos y heptasílabos, con asonancia en los pares, practicada por Bécquer y algunos de sus contemporáneos en forma de cuartetos, se desligó de esta forma estrófica y adquirió propia disposición de silva arromanzada en Darío, por ejemplo, en su composición *Lo*

⁶⁸ Son los versos 15 a 18 del romance que don Miguel inserta en la “Presentación” (pp. 287-288), supuestamente como respuesta a esta rima.

que son los poetas. Antonio Machado adoptó este mismo sistema en gran parte de *Campos de Castilla*⁶⁹. Aunque con alteraciones, es uno de los tipos de rima y estrofa más repetido hasta el momento en *Teresa*.

El poema viene a explicar la conjunción temporal, la inflexión del tiempo producida por la desaparición de Teresa. Hasta la muerte de ella, Rafael no había percibido la profundidad de su amor, era algo así como su costumbre (“*Era como algo mío entonces, era/ costumbre...*”: vv. 6-7), lo que inevitablemente recuerda el poema que don Miguel dedicó a su esposa Concha Lizarra: “*Eres tú, Concha mía, mi costumbre*”.

Hay un tiempo pasado de desconocimiento, visto desde la perspectiva del presente, y un revulsivo, la muerte, que sirve de activadora de la consciencia. La ausencia que da lugar al conocimiento y al reconocimiento. Este reconocerse “*Por fin ya sé quién soy..., no lo sabía...*” (v. 13) marca un cambio de tono en el poema, otro ritmo que se aprecia hasta en la combinación de los versos. El verbo saber se repite en distintas formas de su conjugación hasta seis veces de los versos 13 al 15. Esa sabiduría llena de sentido el vacío, la nada. Esta cuarta estrofa parece apostar por cierto modo de nihilismo, aquel que parte del abandono y del vacío para, desde allí encontrar el sentido más profundo de la existencia. La muerte de Teresa provoca el choque con la ausencia y el nacimiento a una nueva conciencia: “*¿Hay quién sepa lo que es saber y entienda/ lo que la nada dice?*” (vv. 15-16).

El poema tiene como soporte la contradicción, la antítesis permanente. En cierto modo además contradice el texto anterior, pues es un texto filosófico, de carácter escéptico: “*¿Quién sabe en este mundo triste?*” (v. 14). Aunque no coincidan en la existencia de una filosofía amorosa, sí proclaman el amor como vía identitaria, personalizado en la dama.

En el último cuarteto se pasa de la reflexión en tercera persona a la apelación directa a un tú en el presente que es su interlocutora habitual, Teresa, denominada Madre, ya que al morirse le ha hecho nacer a la conciencia. En ese sentido se explica la aparente incompatibilidad semántica del verso 17 “*Mi madre nació en mí en aquel día*”. La confusión entre la maternidad y la relación amorosa se percibe aquí como en otros textos de Unamuno, *La tía Tula, Tres novelas ejemplares y un prólogo...* incluso hasta en su vida real. El propio autor contó en varias ocasiones cómo le ayudaron en su crisis espiritual de 1897 las palabras de Concha al abrazarle y llamarle: *¡Hijo mío!*

Rima 33

Como en la rima anterior, se compone de cinco estrofas, de cuatro versos endecasílabos y heptasílabos alternos con rima asonante en los pares, y representa otra posible silva arromanzada.

Introduce en el poemario un personaje secundario, la hermanita de Teresa, que podría realizar la función de la mujer pantalla, la “*donna schermo*” de Dante. La rima es una dramatización de una escena pasada, un diálogo a tres voces (Teresa, hermana, Rafael)

⁶⁹ NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica Española*, Barcelona, Editorial Labor, 1991, p. 402.

y a dos tiempos (el pasado que es el tiempo de la anécdota; y el presente en el que el poeta se dirige a Teresa en la tumba).

El diálogo se entabla entre Teresa y su hermana a instancias de unos supuestos versos que Teresa había escrito en un papel. Utiliza el poema la metáfora “*sobre el papel arando*“ (v. 3) de profundo contenido etimológico. Los principales términos estilísticos parecen provenir de acción de la escritura, y algunos vocablos establecieron un paralelismo claro entre la acción de trazar grafías sobre el papel con la de trabajar la tierra para cultivarla. Así el término “figura” tiene que ver con los surcos que se hacían en la tierra para labrar; el término “metro” con su parcelación...

Esta rima nos descubre una faceta oculta de la muchacha, su faceta creativa que no conocíamos. Del texto se derivan dos actitudes que, en cierto modo, suponen la representación de las dos posibles lecturas del poemario que comentamos: la de la hermana que hace una lectura paródica del poemilla de Teresa, y la de ella misma que recoge su vertiente trágica, en el sentido unamuniano de tragedia. Es, por tanto, una especie de *mise en abîme*, un texto metaliterario extremo. En esta rima funciona una reduplicación especular del conjunto de las estructuras de la obra en que se inserta, lo que viene a indicarnos que el autor era consciente de que parte de sus poemas serían interpretados desde una perspectiva irónica.

Como siempre, al final Rafael interroga, interrogación retórica, a partir de un recuerdo a Teresa en su espacio fronterizo, la tumba. Vuelve a traer a colación el tema del saber, lo que establece una continuidad con las rimas anteriores.

Rima 34

Se compone de siete de cuartetos de endecasílabos en rima consonante abrazada (11A, 11B, 11B, 11A).

En esta ocasión es Teresa la que se dirige a Rafael, que sólo habla directamente en los últimos cuatro versos. Todo el poema es una especie de muñeca rusa de voces inmersas en otras voces, un paso más allá en el juego del autor, Unamuno, que simula leer los versos que escribe Rafael, que a su vez simula que responden a las palabras pronunciadas por Teresa.

Prima en este poema la función fática del lenguaje, pues en todo caso se pone la atención en el receptor del mensaje. La alternancia y la presencia explícita del tú (dos veces) y del yo (tres), así como de otros pronombres, es capital en el poema. También se ha de incluir la apelación directa al interlocutor por su nombre.

En este caso Teresa y Rafael representan dos modos o formas de amar, una actitud amorosa pragmática frente a otra de tipo más intelectual. Comienza Teresa rechazando el pensamiento (utiliza la expresión *dejarse de algo*) “*Déjame de pensar*” en el sentido de no proseguir una actividad. La muchacha parece apuntar a una especie de condición femenina que se vuelca en el quehacer diario y que sin dejar paso a la teorización se concentra sin más en el sentimiento. La mujer que atiende la faceta más cotidiana de la

vida y sufre casi en silencio, frente al hombre que camina sin tocar la cotidianeidad, sin ver la realidad, en cierto modo a ciegas.

Rafael y Teresa personalizan dos maneras distintas de entender el amor, concepto que ha ido adquiriendo matices diversos a lo largo de la historia literaria. Si el amor trovadoresco se concebía como un sentimiento, como un torrente pasional, inmoderado y desenfrenado que obligaba al amante y a la amada a mantenerse dentro de un código de cortesía, los stilnovistas además de hacer poesía, teorizan sobre el Amor. El amor en el *Dolce Stilnovo* se presentará como fuerza, como potencia, será un principio ideológico, fuente de vida y muerte, de alegría y de dolor. Ejercerá su poder, tanto sobre el poeta, como sobre la dama. Los stilnovistas añaden al sentimiento concepto, reflexividad y psicología amorosa⁷⁰. Su noción amorosa se fundamenta en el sistema aristotélico-tomista, basada en el presupuesto aristotélico, que fue retomado y difundido por Santo Tomás, de la metamorfosis del Amor en potencia al amor en acto motivado por causa de la dama.

Teresa rechaza la reflexión teórica sobre al amor, el pensamiento, para tomar postura a favor del sentimiento. Esta opción de la muchacha está simbolizada en la divergencia entre manos y ojos. “Ver”, según la segunda acepción del *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia Española, es percibir algo con cualquier sentido o con la inteligencia, y se diferencia de “mirar”, que es aplicar la vista a un objeto. Esto, es decir, “ver” es lo que pretende la muchacha con las manos (“*que tienen diez ojos*”: v. 10), espera que las manos -como el vehículo que nos pone en contacto con la realidad, con el quehacer cotidiano- le ayuden a interpretar la realidad incluso de los sentidos. Sin embargo, reserva una clara función a los ojos “*los otros dos, los de la cara*” (v. 13), que han de transmitir aquello que por las manos se ha comprendido.

La importancia de la visión había sido realzada ya por Unamuno en uno de sus cuentos de juventud cuyo título es “Ver con los ojos”⁷¹, publicado en *El Noticiero Bilbaíno* el 25 de octubre de 1886 y firmado por su autor bajo el sugerente seudónimo “Yo mismo”. Este relato presenta a su protagonista Juan profundamente cambiado al regreso de la capital tras finalizar sus estudios. Luis S. Grangel repara en que este personaje, como el Pachico Zabaldibe de *Paz en la guerra*, vivió la misma experiencia que el propio autor cuya personalidad sufrió también una profunda transformación hacia 1884, al retornar a Bilbao tras acabar en Madrid sus estudios de doctorado⁷². Estos jóvenes son personajes afligidos, enfrentados a fuertes contradicciones religiosas y que se cuestionan la validez de la existencia. No obstante ambos encuentran una salida a esta situación conflictiva: en el caso de Pachico a través de la compenetración con el paisaje; en el de Juan, por el camino del amor. El médico de la aldea diagnostica ante el profundo pesimismo del protagonista: “¡Bah, bah, bah! Déjenle que tope con sus ojos ... ¡Vaya!, ¡vaya, ojos necesita, ojos...! ¡No quiere ver con los suyos!”. En efecto los ojos son el núcleo simbólico en torno a que gira el relato, y es en los ojos de una muchacha –Magdalena– donde encuentra el joven su redención: “y que los ojos de Magdalena habían convertido

⁷⁰ VALDÉS BLANCO, Carmen F., *El amor en el Dolce Stil Novo*, Santiago de Compostela, Universidade, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, pp. 96 y ss.

⁷¹ “Ver con los ojos”, en *Obras Completas de Miguel de Unamuno*, II, edición de Ricardo SENABRE, Turner, Biblioteca Castro, 1995, pp. 453-459.

⁷² GRANGEL, Luis S., *Retrato de Unamuno*, Madrid, Guadarrama, 1957, pp. 85-94.

el detestable mundo en un paraíso y ahogado al monstruo de la vida que le devoraba. No eran los ojos, ya lo sé, era el alma de la muchacha, en que Dios había puesto su santa alegría, los colores más claros y los perfumes más suaves”.

El mismo sentido tienen en el poema los ojos de Teresa; son el vehículo de comunicación del alma de la chica. A través de ellos, Rafael percibirá cuál es la misión de la chica. Su deber es “*deletrear mi oficio, en esa tuya*” (v. 14). La interrelación visual tiene el efecto de ser un vehículo de transmisión anímica: con sus ojos Teresa deletrea su oficio en la cara de Rafael. Cabe recordar que *officium*, significa “deber” en latín. Y en relación con ello Unamuno se permite un guiño jurídico: al contraponer pensamiento y vida, pone en boca en Teresa: “... *mándame y vive,/ pero con ley de la que no se escribe,/ ley de cariño que reviste mando*” (vv. 22-24), anteponiendo la *auctoritas* a la *lex scripta*. Teresa tiene una misión que ha de entender Rafael. Esa tarea consiste en “*escardar*”, es decir, arrancar y sacar los cardos, los “*abrojos*” y otras hierbas nocivas de su sendero (v. 11). Como en el relato, es Dios quien se sirve de la muchacha para abrir el camino a la vida del protagonista agónico.

En cierto modo, Teresa es consciente de que su relación tiene un fin, de que ella es una especie de enviada, lo que refuerza su papel de mujer-ángel, “*y cuando al cabo mi misión concluya,/ ir a la tierra que el Señor ampara*” (vv. 15-16). Ángel es un enviado divino. Su nombre genérico “malak” (el enviado) fue traducido en la versión griega por “aggelos”, de donde proviene “ángel”. Embajadores del Señor, los ángeles manifiestan su voluntad a los hombres y les transmiten sus mensajes. Su labor es de transmisión y ejecución de las voluntades divinas⁷³. Teresa es una especie de mensajero divino que viene a cumplir una *missio*, término latino que significaba “envío” o “acción de enviar”. Al intercambiar las miradas no consiguen verse uno en los ojos del otro; los ojos de Teresa han de facilitar el camino de Rafael, quien conseguirá al fin descubrir cuál es el cometido de la joven.

La poesía amorosa ha reivindicado desde muy antiguo la importancia de la mirada⁷⁴. Andrés el Capellán, en su sistematización teórica del tema del amor, comienza en el primer capítulo de su tratado por ofrecer una definición que responde a la pregunta qué es el amor: “*Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus, ob quam aliquis super omnia cupit alterius potiri amplexibus et omnia de utriusque voluntate in ipsius amplexu amoris precepta compleri*”⁷⁵. Esta ilustración física del amor y su nacimiento no es original. Se remonta

⁷³ En torno a la existencia, funciones, denominaciones y divisiones en grupos de los nueve coros angélicos, remito a SHEED, F.J., *Teología y sensatez*, traducción al español de ARIMÓN, Ginés y PACHECO, Arsenio, de la 7ª edición inglesa (*Theology and Sanity*, Londres-Nueva York, Sheed and Ward), 3ª edición, Barcelona, Herder, 1979 (1ª edición, 1961), especialmente pp. 129-134. Sobre la importancia de los ángeles en las artes, resulta también interesante –entre otras muchas obras– el libro de BUSSAGLI, Marco, *Angeli. Origini, storie e immagini delle creature celesti*, Milán, Mondadori (existe una versión en español publicada por Editorial Everest, Madrid, 2007), en que analiza los pasajes bíblicos que contienen referencias a los ángeles, y los ilustra con las obras pictóricas y escultóricas más significativas en que se representa cada episodio.

⁷⁴ BLANCO VALDÉS, Carmen F., *op. cit.*, p. 25.

⁷⁵ “El amor es una pasión innata que tiene su origen en la percepción de la belleza del otro sexo y en la obsesión por esta belleza, por cuya causa se desea, sobre todas las cosas, poseer los abrazos del otro y, en estos abrazos cumplir, de común acuerdo, todos los mandamientos del amor.” Andrés el Capellán, *De*

a Ovidio, a los proverbios tanto latinos como vulgares (“*Oculi amores incipiunt, consuetudo perficit*”), o a Propertio (“*Oculi sunt in amore duces*”)⁷⁶. La mirada de la dama era portadora de las flechas del amor. Este tópico del amor, que golpea en el corazón a través de los ojos, perdura y sobrevive en toda la poesía medieval que consideraba probada la relación entre amor, ojos y corazón.

Los amantes portaban en los ojos el amor, se comunicaban a través de la mirada, que era la vía de entrada de éste. En el *Dolce Stil*, una vez instalada la imagen en la mente, sede del alma intelectual, como puro conocimiento, descenderá hasta el corazón, sede del alma sensitiva y lugar donde nacerá la verdadera pasión amorosa. De los ojos como mensajeros del amor encontramos abundantes ejemplos en los poetas provenzales, como en Bernat de Ventadorn, *Can vei lauzeta mover* (vv. 16,19-21).

También viene de antiguo la dualidad entre ver y mirar, ya presente en los poetas estilnovistas. El tópico del nacimiento del amor a través de los ojos ofrecía para éstos dos perspectivas diferentes: la del amante que contempla y ve, y la del amante que es contemplado, es visto y mirado. La dama, además de ser la encarnación de la belleza, figura pasiva en la que el amor residía, se convertirá poco a poco en un elemento que toma la iniciativa, en una figuración poética. En el momento en que el amante ve los ojos de la amada que lo miran se establece una relación simétrica, que va de igual a igual. Este proceso amoroso va de los ojos a los ojos y de las miradas a los efectos. En castellano, el verbo mirar ha cambiado su significado. “Mirar”, de *mirāri*, significó en un principio -como en latín- “asombrarse, admirar”, pero su evolución semántica le llevó a transformar su significado por el de “contemplar” y, finalmente, “mirar”.

Si se analiza la morfología del poema, resulta evidente el uso continuo en la primera parte de verbos en infinitivo, lo que nos ubica en cierto modo en el terreno de la abstracción y de la teorización. A partir del verso 17 entra en el terreno de la experimentación y utiliza, por tanto, verbos en forma personal. En dos cuartetos cuenta Teresa en primera persona su opción a favor del sentimiento y su rechazo a la reflexión. La última estrofa es una consideración al respecto de Rafael que vuelve a recurrir a la abstracción de infinitivo.

Rima 35

Se compone de tres estrofas. En primer lugar, dos serventesios formados por versos decasílabos alternos con dodecasílabos con rima consonante (10A, 12B, 10A, 12B). Todos los versos de 12 sílabas del poema, se dividen en hemistiquios de simétricos (es decir, de seis sílabas), y mezclan, desde el punto acentual, diferentes ritmos, aunque todas las sílabas quinta de cada parte están acentuadas. En el verso 8 se produce un hiato o dialefa entre las sílabas sexta y séptima, para marcar la pausa entre los dos hemistiquios en que se divide el dodecasílabo. La tercera y última estrofa cambia la estructura, aunque la rima sigue siendo cruzada (10A, 12B, 12A, 12B).

Amore. Tratado del amor cortés, traducción y notas de VIDAL-QUADRAS, Creixell, Barcelona, Sirmio, 1990, pp. 54-55.

⁷⁶ Extraigo esta información de las notas de BURIDANT, Claude, *Traité de l'Amour Courtois*, París, Klincksieck, 1974, p. 207.

Se advierte de nuevo la presencia palpable del yo / tú (v. 1) y de los posesivos. Es ésta otra ocasión en la que una pequeña anécdota, que esta vez no se nos cuenta, da paso a una reflexión. Unamuno va construyendo su poemario mediante la suma de pequeñas historias que considera significativas para aportar un significado completo a su texto. Estas anécdotas reproducen de modo directo diálogos en forma de escenas dramáticas y, por eso, persiste en marcar las reflexiones y la presencia de los interlocutores.

En este poema una posible disputa entre los enamorados, una escena de celos desencadena una reflexión de Teresa (vv. 1-2), a la que sigue una descripción muy romántica del paisaje que parece concordar con el sentimiento y el conflicto interior de los personajes. El trueno, la centella, el fuego son el correlato de la inquietud, el miedo, el llanto...

Teresa aparece como redentora y antagonista del mal, de Luzbel, por medio del llanto, siguiendo la estela de la misión que aceptaba en el poema anterior.

Rima 36

Compuesta por diez estrofas de seis versos que constan de endecasílabos alternados con heptasílabos de rima asonante (11A, 11B, 7c, 11A, 11B, 7c). Podría tratarse de un sexteto lira. Como es sabido, la rima en el sexteto lira puede guardar distinto orden. Éstas en concreto invierten la estructura utilizada por san Juan de la Cruz en “*Llama de amor viva*”, que sigue el esquema (7a, 7b, 11C, 7a, 7b, 11C).

Parece recoger el relevo del tema del llanto esbozado en la rima anterior. El poema reproduce una larga conversación entre los enamorados, a la que da pie un posible llanto de la muchacha. Es un poema dialogado, con un constante intercambio de voces entre Rafael y Teresa, a veces difícil de establecer, que finaliza llevando en los últimos versos al presente en la tumba, espacio y tiempo clave del poemario. En esa reflexión final equipara a Teresa con su tocaya, la santa de Ávila, cuya personalidad se destaca por combinar la fuerza práctica del sentido común con el elemento místico y la sabiduría. Es la primera reivindicación de la importancia del nombre (sobre la que se insistirá en la rima 38). Los nombres de ambos, Rafael y Teresa, se repiten dos veces cada uno en el poema, quizás para marcar el cambio de interlocutor.

Nos presenta a una Teresa reflexiva, a la vez que sensitiva, que en cierto modo complementa a la Teresa de la rima 34. Es una rima reveladora del carácter de la protagonista de la historia: es una mujer humilde y a la vez sabia, más vulnerable, más sensible y a la vez más lúcida de cuanto hasta aquí se había manifestado.

La breve anécdota que da pie al poema es la tristeza de Teresa. Para describir su inquietud busca un paralelismo con las sensaciones del embarazo; habla de “antojos” (vv. 5, 7), deseo vivo y pasajero de alguna cosa (*ante oculus*), lo cual parecía situarnos en el terreno de lo banal, pero da un paso más allá hacia sentimientos más profundos. Le incomoda su amor loco, algo que le da vida y mata a la vez. Se siente como una niña “*que se perdió*” (v. 11), y utiliza “perderse” en la vigésimo quinta acepción del *Diccionario de la Lengua Española* (“padecer un daño o ruina espiritual o corporal, y

especialmente en el caso de una mujer quedar sin honra”), comparación que reincide en torno al campo de la maternidad y de la espera. Estos símiles le conducen a definir el amor como “*esperar sufriendo.../ verle nacer*” (vv. 16-17).

Ella llega a interpretar la naturaleza del amor aunque no desde la teorización, sino por diferentes caminos como indica en la cuarta y quinta estrofa: el corazón, la lengua, los ojos, las manos... lo que podríamos entender como que el amor ha de conocerse por medio del sentimiento, pero también a través del lenguaje, de la observación (ojos) y de la experiencia (manos). Los rasgos físicos marcados son un correlato de los aspectos de la realidad que posibilitan las capacidades amorosas.

De la observación y la experiencia ya se ocupó en la rima 34. Ahora en la rima 36 destaca la importancia del lenguaje. Para Unamuno el lenguaje es, además de una vía de comunicación, una vía de conocimiento. Por eso, es reveladora la defensa que hace Teresa del aspecto lingüístico, como modo de profundizar, de racionalizar el sentimiento amoroso: “*y si palabras de razón su fuego/ no abrigan...*” (vv. 34-35). Es un poema argumentativo, hay hasta cuatro oraciones que comienzan anafóricamente presentando una explicación “*Es que...*” (vv. 25, 31, 49, 50).

Hace referencia a que al amor se le suele pintar ciego; se le manifestaba así en virtud de la oscuridad que lleva consigo su posible invitación al pecado, sobre todo, a la tentación carnal. Pero lo que es realmente, según el poeta, es sordo, en el sentido de que no atiende a razones. Curiosamente, remontándonos mucho en el tiempo, Ibn Hazm de Córdoba advertía ya en su discurso sobre la esencia del amor *El collar de la paloma* que “*¡El amor te vuelve ciego y sordo! Si el amante pudiera conseguir que en el sitio en que se halla no hubiera otra plática que la referente a quien él ama, jamás se movería de allí*”⁷⁷. Sobre este término “sordo”, adjunta Unamuno una nota al final del libro, que requiere comentario aparte. Esta nota del autor finge ser una única corrección que el autor real hace al autor ficticio y sirve de pretexto al primero para, con tono marcadamente irónico, reprender la labor de cierto tipo de crítica.

En la última parte del poema, Teresa se muestra insatisfecha. Recuérdese que en la “Presentación” decía Unamuno que nuestra pareja murió de “*amor insaciado e insaciable*”. Vemos a una muchacha profundamente enamorada (v. 45) que acabará perfilando la definición del amor como deseo. Alonso Schokel relaciona algunos pasajes de esta rima con el poema de la cuarta parte de *El Cristo de Velázquez* titulado “Ansia de amor”, en el implora al Señor no más amor, sino más ansia de amor, que se entiende como algo dinámico que no se sacia, que necesita crecer⁷⁸. El planteamiento de estos poemas coincide con la definición del amor que Unamuno realiza en el capítulo VII de *Del sentimiento trágico de la vida*, como una fusión entre deseo, dolor, compasión y muerte, “*porque el amor en el fondo no es ni idea ni volición; es más bien deseo, sentimiento; es algo carnal hasta en el espíritu*”.

⁷⁷ HAZM DE CÓRDOBA, Ibn, *El collar de la paloma*, traducción de GARCÍA GÓMEZ, Emilio, Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 147.

⁷⁸ SCHÖKEL, Luis Alonso, “La poesía bíblica de Unamuno”, en *Mis fuentes están en ti. Estudios bíblicos de literatura española*, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, 1998, pp 183- 242 (en concreto, p. 211).

En los versos 49-50 se produce un curioso intercambio textual. Unamuno recoge los ecos quevedianos de ese amor que sobrepasa a la muerte y a la vida: “*Es que amor es más fuerte que la vida/ Es que es muerte la vida enamorada*“. Años más tarde, en su *Elegía a Ramón Sijé*, Miguel Hernández retoma ese sintagma y lo transforma para referirse, no a la vida, sino a “*la muerte enamorada*”.

Los últimos versos anteriores a la reflexión final “*Dormida en el querer el alma olvida/ lo que quiere, y dormida se hace nada*” (vv. 52-53) parecen acercar la esencia última del amor a la suspensión del dolor y con ella a la renuncia de uno mismo, a la abnegación plena de la voluntad. Es, otra vez, la idea concisa de lo expresado profusamente en *Del sentimiento trágico de la vida*: “*Creciendo el amor, esta ansia ardorosa de más allá y más adentro, va extendiéndose a todo lo que ve, lo va compadeciendo todo. Según te adentras y en ti mismo ahondas, vas descubriendo tu propia inanidad, que no eres todo lo que eres, que no eres lo que quisieras ser, que no eres en fin, más que nonada*”. En cierto modo esa suspensión de todo afán, ese olvidarse de uno mismo equipara el amor espiritual profundo al amor místico, en virtud de lo cual, enlaza su última reflexión a la referencia implícita a Santa Teresa.

Rima 37

Se integra por seis cuartetas de versos octosílabos con rima consonante, que hacen rimar los versos pares con rima aguda (8a, 8b', 8a, 8b'). El ritmo de cancioncilla parece distraer de la profundidad de las reflexiones que esta rima contiene. Insistiendo en las ideas ya expuestas en la anterior rima, habla del amor como vía de reconocimiento o de autoexploración de la conciencia. Expresa cómo por la vía del dolor “*del amor en el potro*” (v. 19) y de la compasión uno llega a adquirir conciencia de sí: “*El dolor es camino de la conciencia*” (*Del sentimiento trágico de la vida*, p. 127).

Esa conciencia del amor y del dolor provoca en el amado la renuncia a sí mismo y el renacer de alguien nuevo. Se da una escisión de la personalidad que toma conciencia de su dualidad, se desprende del otro: “*Tú me libraste del otro/ que ya no va a donde voy*” (vv. 17-18). Estos versos tienen perfecta cabida en la tendencia postmoderna de fragmentación del ser, del desdoblamiento del sujeto, que deviene cuestión esencial, también en el terreno literario, a principios del siglo XX en Europa.

Vuelve a destacar el motivo de los ojos que ejercen una *tarea*, misión, como nos explicaba en la rima 34. Utilizando una clara antítesis, los califica de “*dulces tiranos*” (v. 13), de modo que podría relacionarse esta vez la descripción de Teresa con la tradición de la dama altiva. Los ojos en este poema no se oponen a las manos, sino que se confunden con ellas, que curiosamente son negras, alejadas en consecuencia del canon de belleza clásica de manos albas.

La última estrofa asigna a Teresa un papel maternal. Puesto que el amor en ella personificado le ha ayudado a volver a nacer, su amor ha superado al de su madre biológica: “*Ni mi madre me miraba/ con tan honda compasión*” (vv. 5-6). Unamuno creía que “*en la mujer todo amor es maternal*” (*Del sentimiento trágico de la vida*, p. 124), tal vez por su mayor capacidad para amar o para sufrir. Como casi siempre, el final del poema nos lleva al presente gramatical y al espacio donde confluyen el tiempo

y el espacio: la tumba, que se perfila ahora como espejo (“*cuando me miro en tu huesa*”: v. 23) e iguala los sentidos visual y táctil (“*toco toda mi verdad*”: v. 24). La identificación de la tumba con el espejo refuerza la idea de que este espacio se configura como el más trascendente de todo el poemario. Iris M. Zavala argumenta que en Unamuno el empleo del signo es un principio de modernidad, y que el autor produce un universo de signos, a menudo reversibles. El espejo no unifica el sujeto con la imagen, sino que los unifica a partir de la identidad y la no-identidad. La autora entiende que en Unamuno el espejo no reproduce la imagen del sujeto; antes bien, le invita a sumergirse en éste. Como en “El Aleph” borgiano, hallará que en un espejo incluye otra imagen. Para el autor vasco el espejo no produce una fractura entre el yo y la mirada: “*El signo unamuniano se resiste y levanta la sospecha contra las teorías de la identidad como entretajidos solipsísticos; todo es espejo, porque el sujeto es plural, con posiciones de sujeto múltiples; los notorios varios yos de su terminología hermenéutica*”⁷⁹.

Rima 38

Son seis cuartetos de tridecasílabos dactílicos alternos con hexasílabos (13A, 6b, 13A, 6b). Navarro Tomás informa de que este metro había sido ya usado por la Avellaneda y Ruiz Aguilera, y de que reapareció con Jaimes Freyre en “El canto del mal” de *Castalia bárbara* (1889)⁸⁰. Además de Unamuno, esta rima también la utilizó Rubén Darío en “Urna votiva” de *Cantos de vida y esperanza* (1905).

El poema gira en torno a la importancia del nombre, de cuya capacidad evocativa y simbólica no tenía duda don Miguel, siguiendo la conocida máxima de la Patrística “*Nomen est numen*”. Además, sigue la tradición de la poesía amorosa que ensalzaba la categoría simbólica y fónica del nombre de la dama. Así Dante, al presentar a Beatriz en el primer capítulo de *Vita Nuova*, explica: “*Quando a li miei occhi apparve prima la gloriosa donna de la mia mente, la quale fu chiamata da molti Beatrice li quali non sapevano che si chiamare*”⁸¹. Por tanto, Beatriz -cuyo nombre significa “la que hace felices a los demás”- es designada por ese nombre incluso por quienes no saben que realmente se llama así. Establece una conexión entre el nombre de la dama y el significado metafísico del mismo.

La rima recoge el concepto que don Miguel había expresado en “El canto adánico”, cuento que reflexiona en torno a la importancia creativa de nombrar las cosas, de manera que remonta la aparición de la lírica al momento en que Adán pone nombre a la creación divina y en cuanto al amor advierte: “*Cuando la lírica se sublima y espiritualiza acaba en meras enumeraciones, en suspirar nombres queridos. La primera estrofa del dúo eterno del amor puede ser el “te quiero, te quiero mucho, te quiero con toda mi alma”; pero la última estrofa, la del desmayo, no es más que estas dos*

⁷⁹ ZAVALA, Iris M., *Unamuno y el pensamiento dialógico*, op. cit., p. 31.

⁸⁰ NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española*, op. cit., p. 442.

⁸¹ DANTE, *Vita Nuova*, op. cit., p. 78.

*palabras: ¡Romeo! ¡Julieta! ¡Romeo! ¡Julieta! El suspiro más hondo del amor es repetir el nombre del ser amado, paladearlo haciéndose miel la boca*⁸².

El autor, convencido de la capacidad creativa de la palabra, lo explicará ampliamente en el prólogo al *Cancionero*: “*Y es que la palabra crea. En un principio fue -¡otra vez!- la palabra y por ella y con ella crió Dios al mundo*”⁸³. Unamuno estaba seguro de la fuerza de la etimología de las palabras, que tantas veces se esfuerza en recuperar. Baste ahora recordar la relación terminológica del nombre Teresa con la tierra fértil, de la que nos hemos ocupado en la rima 4. En virtud de esa confianza en la potencialidad descriptiva y creativa de la palabra, se produce su acercamiento progresivo al conceptismo, argumentado extensamente por Kock en su acorado estudio de las últimas composiciones poéticas, *Cancionero de Miguel de Unamuno*⁸⁴.

Esta composición está expresamente relacionada con el rezo del rosario que –como es bien sabido– consiste en la enumeración de múltiples advocaciones marianas. Rafael repite hasta doce veces, de manera reiterada el nombre de Teresa en forma de apóstrofe. Como expresamente reconoce, le reza: “*Te rezo, Teresa, te rezo en letanía*” (v. 13). En el relato unamuniano también se refería el autor a la letanía: “*La forma de letanía es acaso la más exquisita que las explosiones líricas nos ofrecen: un nombre repetido en rosario y engarzado cada vez en epítetos vivos que lo realza. Y entre éstos hay un epíteto sagrado*”⁸⁵. La repetición es además progresiva: en cada estrofa va repitiendo su nombre a modo de melodía *in crescendo*, una, dos y hasta tres veces consecutivas y –siguiendo el símil musical– en el verso 21 afirma que ese nombre es “*el solo que llevo*”, que como sustantivo podría referirse a la composición o parte de ella que canta o toca una persona sola (acepción novena del *Diccionario de la Lengua Española*), aunque no descarta la acepción octava (“juego del solitario”, al que Unamuno era aficionado).

De todos modos, esa insistencia en la repetición en voz alta como una letanía nos vincula a la oralidad latente en todo el poemario. Es éste otro poema que evoca la sonoridad. La reflexión poética la suscita la pronunciación del nombre que Rafael articula “*viviendo deshecho*” (v. 2) y que inyecta al poeta su fuerza renovadora, vivificadora, no cada vez que es pensado, sino cada vez que es emitido, dicho: “*lo digo en rosario...*” (v. 6), “*...cada vez que lo digo/ me suena de nuevo*” (vv. 17-18). Unamuno apostaba por no abandonar el léxico al desgaste del uso cotidiano, insistía en mantener la vitalidad de las palabras. Por eso, el nombre de la joven renueva su fuerza cada vez, de modo que –en cierto manera– al articularlo sucede algo que Unamuno describe utilizando una frase que combina la exageración, la sinestesia y la aliteración del sonido bilabial /b/: parece que “*el cielo la boca me besa*” (v. 3).

No menos importante, por su parte, es la repetición del concepto; la noción abstracta “nombre” es mencionado seis veces. Su nombre también es la fuente de conocimiento.

⁸² UNAMUNO, Miguel de, “El canto adánico”, *El espejo de la muerte*, también en *Obras completas*, II, 1958, p. 657.

⁸³ UNAMUNO, Miguel de, *Poesía Completa (3)*, prólogo de SUÁREZ MIRAMÓN, Ana, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 62.

⁸⁴ KOCK, Josse de, *Cancionero de Miguel de Unamuno*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2006.

⁸⁵ UNAMUNO, Miguel de, “El canto adánico”, *op. cit.*, p. 659.

Por eso, conocer a fondo las palabras es una vía de autoexploración y de reconocimiento: “*Las palabras mismas suscitan ideas. El que cría palabras o asiste con amor a su crianza, las ahija, las hace hijas suyas*”⁸⁶.

En paralelo a esta capacidad intelectual de las palabras llega su ambivalencia y su misterio. Lo expresa a partir de la agrupación de diversas estructuras bimembres de la estrofa 3: primero con el quiasmo *misterio y martirio, martirio y misterio*, al que sigue una agrupación sinonímica, *rosa y lirio*, para terminar con un par de términos antitéticos: *ponzoña y cauterio* (veneno y curación).

Cabe destacar la simbología de las flores que de manera sutil se convierten en símbolo del amor establecido entre los enamorados, exento de deseo carnal. La rosa es una flor asociada con la Virgen María, llamada “Rosa sin espinas”. Las rosas rojas simbolizan el martirio; en paralelo, las blancas, la pureza. El lirio es también símbolo de pureza asociado con la Virgen María y con los santos vírgenes. Caracteriza a la anunciación, como lo hace también la flor de lis.

El simbolismo de las flores, abarca una larga tradición además de la religiosa. La rosa en la literatura es un vehículo que exalta la belleza femenina. Entre los lugares comunes asociados a la rosa encontramos el que parte del proverbio “*no hay rosa sin espinas*”, para simbolizar que, tanto la belleza como el dolor, son intrínsecos al amor. Como se acaba de indicar, la tradición cristiana encuentra una única excepción en la Virgen María, la única rosa sin espinas.

Otro significado asociado a la rosa, la rosa cortada se marchita inmediatamente, es el precio de la virginidad. El ramo marchito es muestra de la fuga del tiempo y de la brevedad de la vida. El Renacimiento opone a la brevedad de la rosa, la duración de los encantos de la amada.

La interpretación anterior es, en cierto modo, contraria a la que mayor huella ha dejado en la literatura. Aquella que invita a gozar de la belleza efímera, la frescura y la hermosura pasajeras de la rosa, se convierte en símbolo de la brevedad de la vida, de la caducidad de la belleza que se ha de gozar antes de que finalice. Esta interpretación da paso al tópico literario del *collige, virgo, rosas*, que se inaugura con el poema clásico de Ausonio *De Rosis Nascentibus*⁸⁷. Una leve variante de este tópico es el de *carpe diem* que se remonta a la Oda I, 11,8 en la que Horacio da consejos a una joven dama y finaliza “*Carpe diem, quam minimum credula postero*”.

Ronsard retoma esta tradición y en uno de sus *Sonnets pour Hélène* invita a la muchacha a disfrutar de la vida, recurriendo a la interpretación de la rosa: «*Vivez, si m'en croyez, n'attendez à demain/ Cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie*»⁸⁸.

⁸⁶ UNAMUNO, Miguel de, *Poesía Completa* (3), op. cit., p. 59.

⁸⁷ “*Quam modo nascentem rutilus conspexit Eous/ Hans rediens sero vespere vidit anum/ Sed bene quod paucis licet interitura diebus/ Succedens aevum prorogat ipsa suum/ Collige, virgo rosas dum flos novas et nova pubes/ Et memor esto aevum properare tuum*”.

⁸⁸ RONSARD, Pierre de, *Sonnets pour Hélène*, “Quand vous serez bien vieille” (II ,42), publicados por Malcolm Smith, Genève, Droz, París, Minard, 1970.

De vuelta a la rima 38, procede advertir que, a diferencia de otras muchas que parten de una anécdota pasada hasta llegar al presente en la tumba de Teresa, ésta se sitúa desde el inicio en el presente. No se refiere a recuerdos pasados, sino que se está produciendo en el hoy. Pero también esta vez la estrofa final apela al diálogo directo; incidiendo en él pronuncia su nombre en alta voz para, mediante una pregunta directa, instar e invocar la interlocución de la dama.

Rima 39

Se compone de cuatro serventesios de versos endecasílabos en rima cruzada (ABAB). El contenido del poema tiene una carga filosófica indudable. El texto consigue sintetizar el pensamiento amoroso del poeta. La composición parte del punto que vertebraba la rima anterior, el nombre de la muchacha, y que ahora es generador de nuevos términos. De Teresa surgen los neologismos *ateresar* y *ateresamiento*. Estas nuevas palabras albergan desconocidos sentidos que el poema trata de explicar. *Ateresar los universos* (v. 1), además del sentido latente, el fonéticamente más próximo de atesorar, parece que podría aludir a la aspiración del poeta de construir un cierto panteísmo teresiano, a su deseo de llenar cada espacio vital, cada *universo* del espíritu de la dama.

La primera estrofa explica cómo ese afán no nace del sentimiento, a la manera que lo entendería una concepción típicamente romántica, sino que viene dado por un anhelo de conocimiento. La intención del poeta-enamorado es captar las razones ocultas en todas sus inquietudes, lo cual reforzaría la idea del amor como una vía de conocimiento. La aprehensión del sentido de las cosas es un paso previo y necesario, para poder así poetizarlas, lo que apunta a la poesía como eternizadora y embellecedora de la realidad. El poeta explica, apurando el concepto de encerrar, esta doble función del quehacer poético como camino de intelección y de fijación de misterios. El verbo encerrar, conecta perfectamente con la idea del tesoro, pero además Unamuno exprime su significado en el verso 3 usando un poliptoton, figura sintáctica muy cercana a la derivación, que consiste en emplear una misma palabra en un breve enunciado en distintas funciones y formas, “*por si logro sacarles el sentido/ que encierran, y encerrándolo en mis versos/ dejarlo para siempre florecido.*”(vv. 3-5).

Universo y universos es la palabra clave de la primera parte del poema. Mientras que el universo es la totalidad; usado en plural, universos, parece indicar la multiplicidad de subconjuntos de esta totalidad, la diversidad de afanes que ocupan el ser humano⁸⁹. Si la realidad cotidiana se distrae entre la variedad de universos, dispersa la mente, el sentido, siempre utilizado en singular, sólo puede ser uno: y este es el amor que dará sentido a pensar, a sentir y a crear. Pero no está de más advertir que tanto el término universo como la palabra verso provienen de la misma raíz etimológica, el participio pasivo de verbo latino *vertere* (girar, dar la vuelta, cambiar, convertir). Lo que hace pensar en cierta voluntad de convertirlos casi en sinónimos o palabras equidistantes en el poema: cada verso es un universo en sí, encierra un todo en sí mismo.

⁸⁹El *Diccionario de Uso* de María MOLINER, define universo como “conjunto de todo lo que existe”, pero después añade que “con una especificación, puede aplicarse también al conjunto de todo lo que existe de algo no físico, “universo poético”, por ejemplo.

Como otras rimas anteriores (especialmente la rima 1), la tercera estrofa de esta rima 39 muestra cierta indefinición personal, pues pasa de dirigirse directamente a Teresa “*Pero el sentido es uno, mi Teresa*” (v. 9) a un planteamiento impersonal y reflexivo formulado en tercera persona “*la cuna del amor está en su huesa*” (v. 11).

La última estrofa funciona a modo de conclusión. Apela a una serie de transformaciones que le conducen a la Creación, término que en Unamuno es intercambiable al de poesía, y que, por tanto, enlazan con el inicio de la rima. Ese proceso de cambio es el que se produce cuando el pensamiento se hace sufrimiento, pasión y promueve una fuerza activa y creativa.

Rima 40

Se compone de seis estrofas de versos endecasílabos y heptasílabos alternos con rima asonante en los pares. Desde el punto de vista lingüístico, llama la atención la utilización abundante de la conjunción copulativa “y”, sea al iniciar un verso (vv. 13,17, 19, 23), sea en su interior (vv. 8, 12). El polisíndeton da al poema cierto aire de simultaneidad de todo lo descrito y narrado. También podrían contribuir a crear ese efecto las repeticiones: “*manto de hierba*” (vv. 6, 16, 24); “*de tierra*” (vv. 11, 12) o la concatenación de los versos 4 y 5. El tiempo gramatical de toda la rima es el pasado perfecto simple, y ello nos retrotrae a un recuerdo situado en el pasado sin llegar al presente como, por el contrario, pasa en muchas otras rimas.

De nuevo el escenario principal del poemario (la fosa de Teresa) y otro momento clave del día (el amanecer) son los dos ejes que configuran una combinación espacio-temporal significativa. Si la rima 9 describía la puesta del sol en la tumba de Teresa, y la rima 11 nos narraba la leve aparición de un gusano de luz en la noche en aquel mismo lugar, ahora (en la rima 40) es el amanecer el instante clave que impregna la tumba de la amada, ese espacio que sirve de intersección entre la vida y la muerte, como el lucero del día es un espacio puente entre la noche y el día.

Al igual que en la rima 9 el cielo se tiñe del color rojizo que le impregna la luz del sol, homologado a una flor. Si al finalizar esta novena rima, el cielo “*...se hace todo/ como una rosa*” (vv. 9-10), en esta ocasión la irrupción del sol y del color es explosiva, y se produce en el verso inicial de esta rima 40: “*Reventó el sol como una peonía*”.

La rima cuenta un momento, ese breve instante de la aurora en el que el poeta llora sobre la fosa de su amada. En torno a esas lágrimas van sucediendo una serie de transformaciones que se encaminan a mostrar la fusión entre tierra, aire y cielo; o, lo que viene a ser lo mismo, entre pasado, presente y futuro. Otra vez se presenta la tumba como un cronotopo que consigue aunar el eje espacial y el temporal.

La metáfora de las lágrimas como perlas es clásica en la tradición literaria. En cambio, lo que resulta en cierto modo novedoso es que sea un hombre del que surgen estas piedras preciosas. Sus lágrimas atravesarán un ciclo que comienza cuando bañan la tumba de la amada, tras lo cual el aire las sorbe para llevarlas al cielo; el sol evapora esas lágrimas de la tierra; pero de allí, con la sombra, surgen otras, tal vez el rocío, que hace emanar de la tierra lágrimas, y ahora es la misma tierra la que llora.

La tierra llora, se comunica con el poeta; como en la rima 11 ó en la 16 de ella nacen signos vitales (el gusano, el mantillo, las lágrimas). Esa tierra no está muerta, no está seca; antes bien, es verde, tiene vida. En esa tumba Rafael ve a Teresa, cuyo nombre tiene relación remota con el cultivo y la tierra. Resulta curioso el contraste entre sol y sombra, en sintonía con el tono barroco del poemario. La contraposición se aprecia claramente al confrontar el inicio del verso 13 “*Y el sol...*” con el del verso 17 “*Y la sombra...*”. La rima muestra desde una propuesta descriptiva un lugar que el claroscuro va transformando, un terreno en cierto modo decadente, un momento casi onírico en el que el poeta logra ver los ojos de la amada.

Como en la rima 37 la tumba es espejo del poeta, esfera de reconocimiento y de identificación; lugar en el que el poeta reconoce su duplicidad, su otredad. Es de este terreno desde donde, no por casualidad, ve sus “*lágrimas de fuego*” (v. 21), el único elemento que nos faltaba para completar los cuatro elementos clásicos.

De la tumba mana una “*pálida niebla*” (v. 18), lo que constituye otro símbolo o metáfora epistemológica de Unamuno según Zavala. También sucede en la rima 36 (vv. 46-48: “*si con el sol de tu pasión me hieres,/ se me hace niebla el agua si la toco/ y el alma se me parte*”). La autora considera que en nuestro autor la niebla, como el espejo, tiene un especial significado. Representa la confusión de la conciencia. La niebla “*es aquello que no tiene representación posible porque distorsiona la distancia entre lo real y su doble*”⁹⁰. Inmersa en ella rige la lógica del sueño, se duplican las contradicciones. La niebla abre los ojos del espíritu, quiebra el espejismo ideal del sujeto unitario.

Rima 41

Cuatro estrofas de cuatro versos cada una, endecasílabos y heptasílabos alternos con rima consonante (11A, 7b, 11A, 7b). Podría tratarse de una silva. En el verso 7 ha de producirse o bien una diéresis en la palabra “*odiosa*” (cómputo de dos sílabas de vocales que forman sólo una por componer un diptongo), o bien un hiato (cómputo de dos sílabas: la vocal final de una palabra y la inicial de la siguiente, “*me la hizo*” para llegar a obtener las once sílabas). Esta rima en su primera parte funciona como un poema narrativo, ya que cuenta una pequeña historia a su interlocutora habitual a lo largo de casi todo el poemario, Teresa. Tal vez por esta tendencia a la diéresis, o quizás por la utilización de palabras como “*grima*” o expresiones como “*ser adrede*”, el poema tiene cierto aire prosaico que va cediendo al final hacia un tono mucho más lírico.

El poema narra una breve anécdota: ha pasado cerca de la reja donde la prima de Teresa estaba con su novio y ellos no le ven. Esta corta situación es contada por el poeta en tiempo pasado a su amada, a la que se dirige de modo directo, en segunda persona “*tu prima*”. Cabe recordar que el escenario en que Rafael pronuncia las 98 rimas del texto es la tumba de Teresa; por tanto, hemos de imaginarle contándole a su amada una pequeña escena que vivió recientemente, para la que utiliza el tiempo pasado como el propio de la diégesis, mientras que la última estrofa está formulada en presente (el

⁹⁰ ZAVALA, Iris M., *Unamuno y el pensamiento dialógico*, op.cit., pp. 76-78.

presente es propio de la reflexión), dado que se trata de manifestar el sentimiento que le provoca este recuerdo.

La rima vuelve al primer espacio capital del poemario: la reja. La que simbolizaba en primera instancia la imposibilidad de unión total entre los amantes, la separación impuesta entre los dos, la tentación... Ahora, en cambio, parece haberse conformado en espacio de otros amantes que sí están unidos, de aquello que les aísla del resto del mundo y les protege del suyo propio. Al final, el poema le lleva, sin mencionarlo, a ese espacio omnipresente, central en toda la colección de poemas, la tumba, donde Rafael se culpa de estar todavía atado a este mundo, de necesitar lo que él llama “*ritos del consuelo*” (v. 16).

La situación, que sucede en torno a la reja, produce en el poema un efecto especular donde el enamorado ve reflejado su pasado. Esta escena suscita que el poeta se reconozca en ella (vv. 5-7), que vea el reflejo de aquello que la pareja fue antes: unos enamorados que crean un mundo propio y se aíslan de los demás. En cierto modo es el contrapunto a la rima 23, en la que Teresa ve pasar junto a la reja a una pareja de recién casados, imagen que la chica interpreta como una plasmación dolorosa de aquello que ellos dos nunca podrán llegar a ser. Ambos poemas funcionan, pues, como la manifestación externa de los pensamientos y las frustraciones personales de los protagonistas que los observan. Las dos rimas analizan el reconocimiento de uno mismo en los demás y plantean el tema -tan del gusto de Unamuno- de la distancia entre el mundo interior y el mundo exterior, cuestionando la divergencia entre la visión externa que proyectamos y la que realmente conocemos de nosotros mismos.

El autor incide en este contraste y así lo manifiesta al preguntarse quiénes son los que realmente no ven: la pareja de enamorados o él mismo. Al constatar que pasa inadvertido ante la pareja de enamorados, se cuestiona si estarán ciegos, pregunta que resulta cuanto menos curiosa teniendo en cuenta la tradición de la literatura amorosa, porque para Andrés el Capellán la ceguera era un impedimento para el amor⁹¹. Al final llega a la conclusión de que es él quien no ve, porque no está mirando a su interior, sino que está demasiado pendiente de lo externo. Cabe recordar que esa inquietud por la distancia entre la proyección pública y la privada preocupó mucho al Unamuno de los últimos años, de ahí su planteamiento de un don Juan rehén de su propia fama en *El hermano Juan*.

Rima 42

Son seis estrofas de cuatro versos. Cada estrofa se integra por versos decasílabos alternos con octosílabos. Los pares riman entre sí en asonante, a excepción del verso 14.

El poeta se interroga por la pérdida en su memoria de la imagen de la amada. Varios ejes simbólicos vertebran el poema: la oposición, muy presente en las primeras rimas, entre lo seco, lo inerte y lo fértil; la presencia del espejo; la alusión al mar y al sol que

⁹¹ En su *Tratado sobre el Amor*, ANDREAS CAPELLANUS consideraba que uno de los impedimentos del amor era la ceguera: “*Caecitas impedit amorem, quia caecus videre non potest unde suus possit animus immoderatam suscipere cogitationem*”.

va construyendo una simbología especial en este bloque de poemas. Sin embargo, desde el punto de vista temático, el poema tiene dos soportes fundamentales: la imagen y la memoria.

El uso del lenguaje es repetitivo. La utilización del adjetivo “seco/a” es casi redundante: los adjetivos “seco” y “agrietado” califican al lecho de la charca (v. 3) y, en un sencillo juego derivativo recopilatorio, sirven igualmente para explicar como está, “seca y agrietada” su memoria (v. 7); los versos 5, 6 comienzan con una clara anáfora “se ha sorbido...”, así como los versos 13 y 16 “te llevaste...”, “te llevaste...”; por dos veces aparece el sintagma “mi memoria” (vv. 7 y 14) y posiblemente también por cuestiones de rima utiliza con insistencia la adjetivación a través del participio pasado.

Esta rima entra de lleno en el ámbito de la alegoría, de la analogía e incluso del mito. Unamuno, sabedor de que el pensamiento racional no es capaz de comprender la complejidad del ser humano, ni de transmitir el conflicto que identifica la lucha entre el ser y el no ser, considera que ha de hacer un esfuerzo mayor con el fin de poder comunicar ese conflicto. Para ello recurre a la fuerza creativa de la metáfora y construye un lenguaje simbólico.

Años atrás, el autor escribe una narración alegórica titulada “Del canto de las aguas eternas”⁹², donde ya parece esbozada la alegoría del agua como símbolo de la vida, de la eternidad en el código particular unamuniano. En el poemario, el agua representa a lo vivo: esa charca que ahora está seca, que ha sido engullida por la tierra. En *San Manuel Bueno, mártir*, el lago de la aldea de Valverde de Lucerna simboliza la duda, en oposición dialéctica con la montaña que en esta novela adquiere el carácter simbólico de la fe.

La rima 42 se presenta como una gran disyuntiva. Dos alternativas marcadas por la conjunción “o” que inicia el verso 17, a la que sigue una interrogación retórica. El poeta es consciente de que en su memoria se difumina el retrato de su amada. En cierto modo la memoria de la dama desaparece, porque ella pasa a formar parte de la esencia de él: “No me acuerdo de ti porque llevo/ tu tesoro tan guardado/ que le tengo perdido en el fondo/ de mi pecho lacerado” (vv. 9-12). Desde la desaparición física de Teresa su imagen se disipa, pero la memoria deja que se filtren entre sus grietas los recuerdos. Rafael no sabe si es la muerte la que desencadena el olvido o son sus dudas, su lucha agónica, su “mar alborotado” (v. 18) la que lo produce.

La idea inicial es que falla la memoria del poeta. En el verso 10 alude a “tu tesoro” que guardaba sin mencionarlo directamente en la rima 39. La memoria se ha ido tras la muchacha. En el verso 14 se construye gramaticalmente una metáfora por medio de una aposición “mi memoria; el relicario”; cuando parece que acepta que no queda nada de ese recuerdo es cuando surge una nueva posibilidad. La imagen final de esta alternativa es contundente: se ha llevado las “telas” del corazón. Posiblemente utiliza a este sustantivo en un doble sentido: como tejido corporal o membrana que cubre órganos vitales, y como las telas del sudario que envolvieran el cuerpo sin vida de la amada o la relación con la memoria: “Te llevaste con mis aguas vivas /mi memoria; el relicario” (vv. 13-14), lo cual evoca las prendas adheridas a la memoria de Garcilaso: “¡Dulces

⁹² *Mi Religión y otros ensayos*, en *Obras Completas*, III, Madrid, Escelicer, 1966, pp. 336-339.

prendas por mi mal halladas,/ dulces y alegres cuando Dios quería/ juntas estáis en la memoria mía/ y con ella en mi muerte conjuradas!”.

Sin embargo, la parte final abre la posibilidad de que este sentimiento no sea más que el movimiento de descenso de la marea que invade su alma. El mar va apareciendo como el espacio de la inmensidad vital, opuesto al espacio inerte del campo santo (vv. 19-20). En otras rimas en cambio estos dos espacios, la tumba y el mar, se complementan de modo similar a como lo hace Valèry en *Le cimetière marin*, quien veía el mar como símbolo del alma y la conciencia, fundido al cementerio:

*«Fermé, sacré, plein d’un feu sans matière,
Fragment terrestre offert à la lumière,
Ce lieu me plaît, dominé de flambeaux,
Composé d’or, de pierre et d’arbres sombres,
Où tant de marbre est tremblant sur tant d’ombres;
La mer fidèle y dort sur mes tombeaux»* (par. 11).

Empero, los dos últimos versos de la rima 42 vienen a contradecir todo lo dicho anteriormente: no todo se ha olvidado y así surge un nuevo núcleo simbólico, el de la luz y por encima de él, el sol como nuevo signo de lo eterno.

Rima 43

Cinco cuartetos compuestos por versos endecasílabos que riman en consonante (11A, 11B, 11B, 11A). Es ésta la única rima de *Teresa* que Gerardo Diego incorpora a su *Antología española contemporánea*⁹³ como muestra de la poesía unamuniana. Curiosamente, en cambio, como resumen de su poética reproduce un fragmento de la “Presentación” del libro.

En contraposición con el poema anterior que presentaba una naturaleza inerte, marchita, agrietada, ahora se nos presenta una especie de *locus amoenus*, un espacio abierto, hermoso, pródigo y fértil. En la lírica provenzal es muy común la comparación entre los cabellos rubios de la dama, por su luz y resplandor, con los rayos solares. En nuestro poema también se parte de la cabellera de la mujer sobre la que, más que reflejarse la luz solar, “se solean”, en cambio, los blancos copos los chopos (cuales copos de nieve). La poesía se plantea, al igual que en otras ocasiones, como la descripción de dos escenas paralelas: la sucedida en el pasado en vida de Teresa, y la que se produce en el presente, marcado otra vez con la palabra “hoy” (v. 13) sobre su tumba.

Las numerosas semillas liberadas por el chopo o álamo se confunden con copos de nieve que van impregnando la melena de la amada. Estas semillas están provistas de vilano blanco, lo cual les confiere el aspecto blanquecino similar al de los copos de algodón. En los dos primeros cuartetos la referencia a estas semillas configura la creación de una imagen poética, una metáfora, que transporta la mente del poeta hacia las cumbres nevadas de las montañas en el siguiente. Este mismo motivo se convierte en

⁹³ GERARDO, Diego, *Poesía española contemporánea*, (1932), Madrid, Santillana, Clásicos Taurus, 1991, pp. 127-153.

marca temporal en la cuarta estrofa. Los grumos blancos de las semillas de los chopos que caen sobre la huesa de la amada son una señal de que ha llegado la primavera, de que ha pasado el invierno y de que nos encontramos en un eje temporal diferente.

La escena inicial, descrita en los dos primeros cuartetos, toma formalmente como base el epíteto y los contrastes, especialmente aquellos que atañen al cromatismo: la nieve sobre el cielo azul, el azul sobre la verdura de las hojas, la blancura sobre la melena de la chica. La situación es, a su vez, doble: entremezcla en el recuerdo el espacio de la realidad y el espacio del sueño. Nos describe un momento concreto, las semillas de los chopos cayendo sobre la cabellera de Teresa que, en consecuencia, hace recordar la nieve sobre las montañas, y en ese espacio onírico conforma una especie de reunión imposible de la primavera con el invierno.

En cierto modo Unamuno apostaba por el encuentro entre la nieve y la renovación propia de la primavera. El autor tenía una particular visión de la nieve. En 1922 había publicado un artículo en *Caras y Caretas*⁹⁴, en que reflexionaba con un tono intimista sobre las sensaciones que le producía la nieve. A su modo de ver, el invierno es la infancia del año, su comienzo, la estación que celebra el nacimiento de Jesús, que abraza el año nuevo al viejo, y, por tanto, vinculada de pleno a la renovación que normalmente es asociada a la primavera: “*Nieva. Espectáculo y sensación que siempre me rejuvenece. ¿Rejuvenecer? ¿Sí, rejuvenecer!*”.

Los dos primeros cuartetos han descrito un ambiente por vía del color, del contraste y de la semejanza. El tercero, por su parte, incita a la ensoñación del poeta, cuyo anhelo es escalar las cumbres de las montañas nevadas desde donde los ríos forman su caudal con el deshielo. Lo expresa a través de un hipérbaton en los versos 9-10, en que la ruptura del orden sintáctico habitual llega en algunos sintagmas preposicionales a separar la preposición del sintagma nominal al que rige: “*Y yo soñaba en la serena cumbre/ de una montaña de escalar el cielo*”, cuyo orden lógico sería “*Y yo soñaba en escalar el cielo de la serena cumbre de una montaña*”. Al aludir al río utiliza la antonomasia y habla de “*un Jordán*” (v. 12), el río purificador en el que bautizaba Juan (y en el que bautizó a Jesús), el lugar donde -al entrar en él- Dios limpia los pecados. “*Jordán*”, significa en hebreo “el que baja”, y es además un río que efectivamente recibe una importante fuente de alimentación de la fusión de las nieves procedentes del monte Hermón.

Los últimos versos van engarzando motivos: la brisa que lleva hasta la tumba “*el amor de los chopos*” (v. 14); el Jordán que se funde ahora desde la cruz de la fosa hasta cubrir la cabeza del poeta para redimirlo; el agua corre sobre su cabeza, justo la misma parte del cuerpo sobre la que caía la nieve a Teresa, a modo de bautismo redentor “*y por tu corazón Dios me perdona*” (v. 20). La dicotomía corazón-cabeza; pensamiento-sentimiento se hace de nuevo patente. Rafael, hombre en continua lucha, encuentra únicamente el perdón por el amor de Teresa.

La tumba de Teresa no es una tumba aplastada por la nieve, es un lugar coronado por una cruz y que, en consecuencia, puede abarcar el cielo y la tierra. A este respecto, en

⁹⁴ Tanto este artículo titulado “*Nieve*”, y publicado en *Caras y Caretas* (de Buenos Aires), como “*Paisajes del alma*” (al que me referiré a continuación), están recogidos en *Paisajes del alma*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, pp. 13-20.

1918 Unamuno había escrito otro artículo en el que reflexionaba en clave simbólica sobre la nieve. Una nevada sobre Madrid le llevó también a imaginar este fenómeno meteorológico en las cumbres y en el páramo del campo. Su meditación constataba el contraste entre la pureza externa, la belleza que percibe quien contempla la nieve, con el frío interno, el helor real que soporta el terreno nevado. Comparaba la soledad del páramo con la de la cumbre, llevando su reflexión hasta “*el alma sepultada al suelo*”:

“Porque el páramo no puede contemplar a sus pies arroyos y árboles y colinas. El páramo no puede, como no puede la cumbre, mirar a sus pies; el páramo no puede mirar más que al cielo. Y la más trágica crucifixión del alma es cuando, tendida, horizontal, yacente, queda clavada al suelo y no puede apacentar sus ojos más en el implacable azul del cielo desnudo o en el gris tormentoso de las nubes. Al Cristo, al crucificarlo en el árbol de la redención, lo irguieron derecho, de pie, sobre el suelo, y pudo con su mirada leonina y aguileña a la vez abarcar el cielo y la tierra, ver el azul supremo, la blancura de las cumbres y el verdor de los valles”⁹⁵.

La de Teresa no es la tumba de un alma aplastada, sino el lugar de donde brota un río de pureza, una fuente de vida que coronada por una cruz puede mirar tanto al cielo como a la tierra. El poema logra hacer confluir en una sepultura, el espacio donde se hace patente la mortalidad humana, signos propios del nacimiento (semillas) y de la renovación espiritual (el río, la nieve) que transforman su interpretación habitual y profundizan en el significado propio de la tumba de la amada en el poemario.

Rima 44

Nueve serventesios, compuestos por versos endecasílabos en rima cruzada consonante (11A, 11B, 11A, 11B). En el verso 33 ha de producirse un hiato o dialefa; de lo contrario, el computo silábico da como resultado una sílaba menos “*Te callaste y sentí/ una montaña*”.

El poema reproduce un diálogo en estilo directo entre Rafael y Teresa, a modo de escena teatral. La única acotación la hallamos al inicio del poema, que nos sitúa a la caída del día y nos indica cuál es el pretexto que desencadena la conversación y la reflexión subsiguiente. La coloración rojiza de cielo al poniente hace recordar a Teresa los volantes del vestido de la Virgen de los Dolores, a la que se hacía referencia ya en la rima 20: “*Y al pie de la cruz estaba/ la Virgen de los Dolores*” (vv.17-18).

Aunque en muchas ocasiones la *Mater Dolorosa* lleva un manto de luto, es también habitual en la iconografía que su indumentaria incluya bien el vestido, algún pañuelo, o el manto de color rojo (el color propio del martirio). Esta advocación mariana, en efecto, caló profundamente entre la devoción hispánica ya desde los pintores de la Contrarreforma, para los cuales resultó muy atractiva. “La Soledad” es representada con siete espadas penetrando en su pecho o coronando su cabeza, manifestación de los Siete Dolores, el primero de los cuales es la profecía que el viejo Simeón dirigió a María al

⁹⁵UNAMUNO, Miguel de, “Paisajes del alma”, en *Paisajes del alma* (edición de GARCÍA BLANCO, Manuel, 1944), Madrid, Alianza Editorial, 2002, p. 15.

ser presentado Jesús en el templo: “*He aquí que este niño está destinado para ser caído y resurgimiento de muchos en Israel; será signo de contradicción y una espada atravesará tu alma, para que sean descubiertos los pensamientos de muchos corazones*” (Lucas 2, 34-35)⁹⁶. También se le representa con una espada atravesando su pecho, en una interpretación literal de este vaticinio.

El sentir popular hispánico identifica como propio este perfil doliente de María, que surgió en el Sínodo de Colonia 1423 como contrapartida a la devoción a los Siete Gozos de la Virgen, popularizada en el siglo XIV por la orden toscana de los servitas. El poema en boca de la muchacha deja constancia de la cercanía de esta devoción mariana al fervor popular. Cercanía que Unamuno en un pasaje de su obra filosófica *La agonía del Cristianismo* interpretó de este modo: “*Hay en mi patria española, en mi pueblo español, pueblo agónico y polémico, un culto al Cristo agonizante; pero también le hay a la Virgen de los Dolores, a la Dolorosa, con su corazón atravesado por siete espadas. Que no es propiamente la Pietà italiana. No se rinde culto tanto al Hijo que yace muerto en el regazo de su Madre, cuanto a ésta, a la Virgen Madre, que agoniza de dolor con su Hijo entre los brazos. Es el culto a la agonía de la Madre*”⁹⁷. Señalado lo cual, el diálogo entre los enamorados da paso a una conversación en apariencia sencilla, pero que da pie a una serie de reflexiones de profundo calado: así la defensa del dolor compartido como manifestación suprema del amor (contraria, por tanto, a la concepción del dolor como un castigo divino) o la interpretación personal y libre del pecado.

Aunque actualmente la Iglesia se decanta hacia la aceptación del sufrimiento como un valor positivo y purificador del alma, parece que en su origen el dolor fue consecuencia de la desobediencia y la soberbia del hombre (Génesis, 3), de donde deriva el pecado original. Al expulsar a la mujer del paraíso, Dios le impone, entre otras, la pena de parir con dolor. San Pablo encabeza la transformación de esa culpa hereditaria derivada de nuestra imperfección en un sentimiento positivo: “*Y no sólo esto, sino que nos gloriamos también en las tribulaciones, sabiendo que la tribulación produce la paciencia, la paciencia, la prueba; y la prueba, la esperanza*” (Romanos 5, 3-5).

El amor para Unamuno es compasión, dolor compartido. Ser partícipe del sufrimiento del otro es la máxima expresión del amor. Esta interpretación particular del amor fue formulada teóricamente en el capítulo VII de *Del Sentimiento trágico de la vida*⁹⁸, pero otros textos unamunianos inciden en esta misma idea; entre ellos merece también destacarse su breve relato “*Una historia de amor*”, que cuenta los amores frustrados de una pareja y concluye:

*“Porque no se ama de veras sino después que el corazón del amante se remejió en almirez de angustia con el corazón del amado. Es el amor pasión coparticipada, es compasión, es dolor común”*⁹⁹.

⁹⁶ Además de la profecía de Simeón, los otros seis Dolores de la Virgen María son: la huida a Egipto, el Niño perdido y hallado en el templo, Jesús con la cruz a cuestas, la crucifixión de Jesús, el descenso de la cruz, y el entierro de Jesús.

⁹⁷ UNAMUNO, Miguel de, *La agonía del Cristianismo*, capítulo II., Madrid, Espasa-Calpe, colección Austral, 2008 (1ª edición, 1942), p. 88.

⁹⁸ Recuérdese lo afirmado al respecto en el análisis de la rima 36.

Rafael muestra su asombro ante lo que parece ser un pensamiento casi herético de Teresa que, aunque se presenta como seguidora de costumbres cristianas tales como la confesión, parece tener una interpretación libre de algunos de sus principios. Como personaje en esta escena Teresa se presenta hábil, sabe qué es lo que ha de decir al confesor, segura de sí misma e inteligente, porque tiene un criterio personal claro de sus actos. Desde su sabiduría natural ensalza el valor del sentimiento en consonancia con Rousseau del que dijo Unamuno: *“He querido siempre a Rousseau; le he querido tanto como me ha sido odioso Voltaire. He querido siempre al padre del romanticismo, y le he querido por sus virtudes evidentes y hasta por sus más evidentes flaquezas; he querido siempre a esa pobre alma atormentada, que a pesar de profesar por defensa propia, el optimismo, es el padre del pesimismo”*¹⁰⁰.

En general, el pensamiento religioso unamuniano no siguió precisamente a pie juntillas la heterodoxia católica. El jesuita Quintín Pérez dedica un minucioso trabajo a demostrar la distancia de las propuestas religiosas del rector salmantino con las del dogma católico. Afirma el autor en el epílogo de su estudio que Unamuno tiene un corazón católico, aunque su pensamiento le sea contrario. Con todo, alaba su integridad moral y manifiesta su respeto por la rectitud que el rector salmantino seguía en su vida familiar y privada. Sin embargo, apostilla:

*“En eso se parece a don Quijote, nadie más discreto que él mientras no se mienta algo de caballerías. Pues bien, las filosofías y teologías heterodoxas son los libros de caballerías de Unamuno. Ellos –como se ha visto– son su lectura día y noche, ellos embrollan su razón, perturbándola hasta transformar lastimosamente su sentido católico, y fecundan su espíritu para engendros aún más perturbadores”*¹⁰¹.

La conclusión final de la muchacha es que el amor puro, el que es sufrimiento, no puede generar ninguna actitud pecaminosa que le aleje de Dios y demuestra que su amor le provoca dolor *“... un infinito/ dolor me deja toda dolorida...”* (vv. 30-31), una derivación que manifiesta su pena ante la soledad que espera a Rafael.

También en este diálogo se hace patente la contradicción barroca entre sueño y vela. El divorcio entre apariencia y realidad se hace equivalente a la distinción entre vida y muerte. Todavía viva Teresa afirmaba: *“Y cuando sueño en ti, y eso es mi vida, no consigo dormir...”* (vv. 29-30).

La última estrofa ya no forma parte del diálogo, sino que nos relata el recuerdo de Rafael y sus sentimientos tras esta conversación *“...sentí una montaña/ de tierra encima de mi corazón”* (vv. 33-34). El enamorado siente al oír estas palabras lo que pudiera sentir un cuerpo en el momento en que le dan sepultura. Así llega el autor al *hoy*, claramente marcado en el verso 35, en el que otra vez la cruz de su tumba le hace entender todo el significado de sus palabras.

⁹⁹ UNAMUNO, Miguel de, “Una historia de amor”, en *Obras completas*, edición de SENABRE, Ricardo, Turner (Biblioteca Castro), 1995, pp. 419-447.

¹⁰⁰ UNAMUNO, Miguel de, “El Rousseau de Lemaître”, publicado en *La Nación* (1907), y recogido también en *Contra esto y aquello*, en *Obras completas*, III, Madrid, Escelicer, 1966, p. 561.

¹⁰¹ PÉREZ, Quintín, *El pensamiento religioso de Unamuno frente al de la Iglesia*, Santander, 1946, p. 255.

Por medio de la dilogía, esta cruz motiva un juego poético y simbólico muy interesante. Su cruz le sirve de “*espadaña*”. Espadaña es una palabra polisémica. Además de ser un topónimo salmantino, en arquitectura denomina a una especie de campanario con una sola pared: la cruz sobre la tumba de Teresa sobresale y anuncia su fosa como lo hace el campanario en el templo. Pero es que, además, en el campo de la botánica “*espadaña*” hace referencia a una planta acuática que tiene unas hojas penetrantes, de las que surge una especie de bulbos de color castaño en forma casi de espadas. Una vez más, se alude a las flores y plantas, tan presentes en todo el poemario, como intersección entre el ser y el no ser. En esta ocasión, el elemento vegetal (que nace de la tierra), en concreto la espadaña (con una carga simbólica extraordinaria) sirve de corona que atravesaría el pecho de la chica, como aquella corona de la Virgen de los Dolores penetrada también por espadas.

En el verso final el autor vuelve a utilizar la palabra “sazón”, pero esta vez no en el sentido más puramente etimológico (como en la rima inicial), sino en su sentido común de sembradura¹⁰². Su cruz, su muerte ha sembrado algo en el corazón del poeta, le han servido de sazón. El autor-editor advierte de este uso semántico diferente en la nota 1, jugando a hacer el papel de crítico literario que luego critica o parodia en otras notas.

Rima 45

Se compone de tres estrofas: las dos primeras son dos sextetos; la tercera es de cinco versos. Los versos son dodecasílabos compuestos de dos partes de seis sílabas cada una, dodecasílabo simétrico. La rima es asonante y continua en todo el poema (6 + 6A). La mayor parte de los hemistiquios lleva acento en las sílabas segunda y quinta (anfibráquico), aunque en algunos el acento recae en las sílabas impares (trocaico), con lo cual la rima mezcla estos dos ritmos. La cesura entre los dos hemistiquios está perfectamente marcada por un guión entre ellas y da como resultado una cadencia de vaivén, como de balanceo en cierto modo similar a una canción de cuna.

El ritmo poético se logra no sólo por la disposición acentual y la rima, sino además por medio de la construcción de estructuras semánticas y sintácticas paralelísticas. La repetición de idéntica distribución gramatical se utiliza a lo largo de toda la rima, pero especialmente en los versos que sirven de límite; los iniciales (vv. 1-4) y en los finales (vv. 16-17). Desde la perspectiva semántica, la segunda parte del verso funciona, bien como complemento o aclaración de la primera, bien como su contraposición. Este tipo de estructura basada en la repetición cíclica de unidades de sentido simula el tipo paralelístico de versificación.

Jakobson se ocupó de estudiar el paralelismo gramatical, en cuanto principio constitutivo de la poesía¹⁰³. Tras constatar que el paralelismo fue fundamento, tanto de la poesía bíblica como de la antigua poesía china, analiza su vigencia en la poesía oral popular rusa. El lingüista rememora de forma sugestiva la etimología de la palabra

¹⁰² Reenvío a la afirmado sobre este punto en la rima 1.

¹⁰³ JAKOBSON, Roman, *Questions de poétique*, op.cit., pp. 234-279.

“prosa” (“*oratio prosa*”: discurso que va *prorsa*, adelante) y la posible de “*versus*” derivada del participio pasado de verbo *verto* (volver, hacer girar)¹⁰⁴. En cierto modo esta etimología refrendaría la hipótesis de que aquello que repetimos, aquello sobre lo que volvemos, el retorno es el componente originario y esencial de la lengua poética.

“*Pourtant nous devons constamment tenir compte de ce fait irrécusable qu’à tous les niveaux de la langue l’essence, en poésie, de la technique artistique réside en des retours réitérés*»¹⁰⁵.

Además, el trabajo de Jakobson trató de demostrar que la utilización del paralelismo y la repetición ponen en funcionamiento todos los niveles de la lengua, desde las estructuras fonológicas, sintácticas o gramaticales hasta las semánticas¹⁰⁶, y posiblemente la rima que nos ocupa sea un buen ejemplo de activación de todos esos niveles lingüísticos, porque se producen repeticiones y estructuras paralelas a nivel sintagmático, oracional y estructural. Eugenio Asensio, que ha estudiado el paralelismo como activador poético en el cancionero peninsular de la Edad Media, distingue tres tipos de paralelismos: el verbal, que afecta a las palabras; el estructural, que se refiere a la estructura sintáctica y rítmica (con una disposición que puede ser, bien de contraste, bien de semejanza); y el semántico que repite el pensamiento, pero modifica el significante¹⁰⁷.

La rima 45 se dispone estructuralmente en tres partes [dos grupos de seis versos (dos sextetos) y un último de cinco], que van desde una reflexión que abarca la generalidad “*Hay ojos que...*” (vv. 1-6), hacia la concreción de estas consideraciones en el caso particular de la amada “*Mas tus ojos verdes...*” (vv. 7-12), para finalizar con la enumeración de los efectos que el tema sobre el que versa todo el poema (los ojos) produce en el poeta “*En tus ojos nazco...*” (vv. 13-17).

El poema gira en torno a una parte concreta del rostro de la dama; en eso se parece a los antiguos poemas denominados “blasón”, que se dedicaban a exaltar una parte concreta del cuerpo de la enamorada.

El primer sexteto enumera capacidades y posibilidades de acción de los ojos que, además de ser la vía de acceso del amor, se conforman como la senda comunicativa por excelencia: un puente de unión entre el mundo interior y el exterior del ser humano. Los ojos constituyen el camino más directo y más eficaz para la introspección de las sensaciones del mundo exterior. Ya en el *Dolce stil*, los ojos servían para establecer una vía de doble dirección: además de ser los captadores del mundo que se contempla, se interpretaban igualmente como el espejo del alma, tanto para el amante como para la amada; ella mostraba a través de sus ojos su cortesía y veía, a través de los de aquél, todo su sufrimiento.

¹⁰⁴ Ya vimos que, para otros autores, la etimología de “verso” tiene relación primero con los trabajos agrícolas y después con la escritura (*versus*: surco, línea).

¹⁰⁵ JAKOBSON, Roman, *Questions de poétique*, op.cit, p. 234.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 271.

¹⁰⁷ ASENSIO, Eugenio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1970.

Los dos primeros versos, sirviéndose de la repetición de oraciones impersonales, enumeran las funciones, a veces contradictorias, que los ojos realizan. El tercero y cuarto verso mantienen la misma disposición sintáctica impersonal en su primera parte, pero el segundo hemistiquio funciona como una especie de respuesta aclaratoria, redundante del primero (reír con risa, llorar con llanto). Esta réplica se retoma idéntica en los versos 10 y 11 de la segunda estrofa, amplificando un poco más la redundancia por medio de la derivación y el acusativo interno “*me ríen rientes - risa placentera/ me lloran llorosos - con llanto de pena*”.

Todas las capacidades de los ojos en general se concretizan en los ojos verdes, como la hierba que cubre la tumba de Teresa. La enumeración de las capacidades oculares enunciadas en la primera estrofa se recogen en el verso 9, pero añadiendo a todos los verbos el pronombre personal de objeto. Los ojos de Teresa le miran, sueñan, llaman, esperan, y en los versos 10 y 11 le ríen y lloran. Este verso reúne todas las potencialidades que se habían ido atribuyendo a la totalidad de los ojos, utiliza el sistema de correlaciones que Dámaso Alonso llamó diseminativas y recolectivas¹⁰⁸. El erudito hispano, en un intento de convertir los estudios literarios en un sistema científico, procura sistematizar una parte de la expresión literaria dejando al margen la retórica clásica.

Este autor constata que la poesía se basa en muchas ocasiones en un sistema de semejanza, entendida ésta como la vinculación a un mismo género próximo, que logra cohesionarla; a estas relaciones de semejanza las denomina correlaciones. Un tipo especial es la correlación no progresiva (reiterativa, paralelística o bímembre), en la que todas las pluralidades tienen un mismo o similar contenido conceptual, y que se diferencia de la progresiva, en la que cada palabra realiza una función sintáctica diferente. Un subtipo de correlación reiterativa es el diseminativo-recolectivo, del que el autor propone numerosos ejemplos en Lope de Vega y Luis de Góngora, cuya característica es que “*la primera pluralidad está “diseminada” a lo largo de todo el poema o de parte de él y la segunda reunida (“recolectada”) hacia el final de la composición, a veces en un solo verso*”¹⁰⁹. Prototipo evidente de este tipo de textos (que no es citado por don Dámaso en este estudio) es el famosísimo soneto gongorino “*Mientras por competir con tu cabello*“, en el que el primer terceto recoge todas las correlaciones metafóricas que se ha ido desgranando en las primeras estrofas:

*“Mientras por competir con tu cabello
Oro bruñido al sol relumbra en vano,
Mientras con menos precio en medio el llano
Mira tu blanca frente al lilio bello;*

*Mientras a cada labio, por cogello,
Siguen más ojos que al clavel temprano,
Y mientras triunfa con desdén lozano
Del luciente cristal tu gentil cuello,*

¹⁰⁸ ALONSO, Dámaso y BOUSOÑO Carlos, *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 4ª edición, 1970. pp. 56-70.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 60.

*Goza cuello, cabello, labio y frente,
Antes que lo que fue en tu edad dorada
Oro, lilio, clavel, cristal luciente,*

*No sólo en plata o viola troncada
Se vuelva, más tú y ello juntamente
En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.”*

También en la poesía gala encontramos ejemplos claros de textos diseminativos-recolectivos, como el soneto LXVIII de Ronsard en *Amours*:

*“Ciel, air et vents, plains & montz decouvers,
Tertres fourchuz, & forêts verdoyantes,
Rivages torz, & sources ondoyantes,
Taillis razez, & vous, bocages verds;*

*Antres moussus á demyfront ouvers,
Prez, boutons, fleurs, & herbes rousoyantes,
Coustaux vineux, et plages blondoyantes,
Gastine, Loyr, & vous, mes tristes vers:*

(...)

*Je vous suply, Ciel, air, ventz, montz & plaines,
Tailliz, forestz, rivages & fontaines,
Antres, prez, fleurs, dictes-le-luy pour moy”¹¹⁰.*

Por lo demás, hemos de tener en cuenta otro interesante paralelismo semántico-estructural entre versos del primer y segundo sexteto. El verso 5 indica la diferencia esencial de realización de las potencias de los ojos que se sustenta en que lo hacen en diferentes direcciones: “unos hacia dentro-otros hacia fuera.” Para nuestro poeta la contemplación interior era esencial; uno de los motivos por los que identifica su visión del Cristo con el de Velázquez es porque éste buscaba en su interior “*Miras dentro de ti, donde está el reino/ de Dios*”¹¹¹. La oposición dentro-fuera la recoge el verso 12, pero ya no como una expresión antitética, sino para indicar que los ojos de Teresa actúan tanto “*desde tierra adentro, - desde tierra afuera*”, perfilando una especie de ubicuidad de la mirada de la muchacha.

Otra curiosa conexión entre las diversas partes de la rima es que las tres estrofas (vv. 6, 12, 17) finalizan haciendo referencia a la tierra. La misma palabra adquiere sentidos diferentes en cada una de las fracciones del poema. En el verso 5 “*Son como las flores - que cría la tierra*”, establece una comparación que no es baladí en el contexto amplio del poemario, en el que –como venimos subrayando– se alude constantemente a flores (lirios, rosas, peonías, espadañas, siemprevivas...) Las flores, además de ser fruto de la tierra, son en cierto modo punto de conexión entre lo que está vivo y lo que está inerte; entre lo móvil y lo inmóvil. Pero esa amplia tierra fértil de donde brotan flores hace un

¹¹⁰ RONSARD, Pierre de, *Œuvres Complètes*, IV, “Les Amours” (1552), edición crítica de LAUMONIER, París, Librairie Marcel Didier, 1957, pp. 59-60.

¹¹¹ *El Cristo de Velázquez*, 1ª parte, IV, vv. 5 y 6.

desplazamiento metonímico y designa sólo la sepultura de Teresa y, más tarde, por extensión, la del propio Rafael.

En la última parte del poema, dedicada a describir los efectos que los ojos de la dama ejercen en el enamorado, la disposición de la segunda parte del verso actúa como sinónimo de la primera, acercándose más si cabe a la poesía bíblica. El verso 14 amplía la función de los ojos que, más allá de ser receptores de luz, se han convertido en fuente de la cual ésta emana: “*vivo yo en tus ojos - el sol de mi esfera*”. Los poetas estilnovistas utilizan la comparación de la figura femenina con imágenes procedentes del mundo de la luz. Antes los trovadores provenzales habían utilizado la estética de la luz para alabar la belleza de la dama. Los poetas del *Dolce Stil* convierten en “palabras clave” términos como, *splendore, luce, lucente, lucere chiaro, chiarore, sole, fiore* (lucero, resplandor, sol, estrella...). Este motivo de la persona amada como generadora de luz es recogido por el poeta en esta rima¹¹².

Rima 46

Cuatro estrofas de cuatro versos, en las que combina tres decasílabos seguido de un hexasílabo con rima asonante entre los pares y sin rima los impares (10-, 10A, 10-, 6a). Podría tratarse de una variante de la seguidilla, cuya fórmula típica es la de una estrofa de cuatro versos, el primero y el tercero son heptasílabos que quedan libres de rima, y el segundo y cuarto son pentasílabos que riman en asonante (7-, 5a, 7-, 5a), o de la estrofa sáfica que suma tres endecasílabos más un pentasílabo con acento en la primera sílaba.

El poema se divide en dos partes. En primer lugar, el poeta recuerda un momento pasado, pero no presenta como en tantas otras ocasiones un diálogo o una acción, sino más bien rememora una visión, una sensación, un sentimiento.

Los primeros versos refieren el instante en que la lengua de Teresa sirve de unguento, de unción, a sus labios reseca, mostrando así en un nuevo toque de realismo, una señal de que la muerte de la muchacha estaba cerca. Es muy normal que algunos enfermos terminales padezcan xerostomía o síndrome de la boca seca. Según esta interpretación, la palabra “unción” (v. 1) podría ampliar su significado a extremaunción, que es la que recibe el enfermo antes de su muerte.

Tras esta observación el poeta cuenta la impresión que le transmite el contacto con la mano febril de Teresa, describiendo cómo la fiebre traspasa el cuerpo de ella hasta que él mismo siente como propias sus sacudidas. Esta evocación es de alguna manera sinestésica, ya que por medio del tacto llegará a percibir los sonidos del corazón, el “*compás de la fiebre*” (v. 5).

Como en otros poemas, el foco de atención sobre los rasgos físicos de la chica se localiza en los labios, las manos, los ojos, que son los puntos del cuerpo sobre los que ya han reparado otras rimas. Son ellos y en ese orden los que, según el verso 10

¹¹² BLANCO VALDÉS, Carmen F., *El amor en el Dolce Stil Novo*, Santiago de Compostela, Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, pp. 96 y ss.

fabricaron, dieron forma, es decir, forjaron el corazón de Rafael: “*te forjaron sus labios, sus dedos,*”, tarea que finalizan sus ojos enlazando así con la rima anterior: “*y sus ojos del cuño de muerte/ pusieron el sello*” (vv. 11-12).

Aparecen también dos imágenes antitéticas, que giran en torno a la palabra “forja”. La fiebre, a pesar de estar muy dentro del ser de Teresa, en el interior de sus huesos, tenía la fuerza de una rueda hidráulica “*Como el agua de rueda de forja*” (v. 7); los labios y las manos de Teresa fraguan su corazón con la extrema paciencia y perseverancia de quien trabaja el metal “*entre yunque y martillo*” (v. 9). De la repetición de la conjunción copulativa al inicio de los versos 3, 5, 22, un leve polisíndeton, se deduce la sensación de sucesión de acontecimientos, de ordenación cronológica entre causas y efectos.

En la segunda parte, el poeta entabla un diálogo con su propio corazón, que se personifica y pasa a actuar como interlocutor, lo cual provoca que el poema pase de la enunciación en tercera a segunda persona. Las dos últimas estrofas comienzan con una anáfora que, a la vez, es una apóstrofe al corazón del poeta; quien, una vez ha reconocido que aquello que es se lo debe a su amada, manifiesta cuál es su función. Su misión es ser campana que anuncia algo al viento, pero insistiendo en la contradicción es campana de gloria que tañe la muerte (vv. 13-14). Como se recordará, también en la rima 44 ya avanzaba la imagen de su cruz como espadaña, que podía aludir a cierto tipo de campanario. La tarea de su corazón al latir es conseguir que, de algún modo, ella siga viviendo en él. Al fin y al cabo, es una forma de expresar la misión eternizadora de la poesía.

La poesía logrará hacer pervivir a la muchacha, tal como expresaba Ronsard en su poema “La siempreviva”. La poesía es el mejor modo de mantener viva a la dama; por eso le ofrece esta flor de nombre simbólico, aunque remarca que él conseguirá por medio de sus palabras hacer inmortal a su Hélène. como Petrarca hizo a Laura.

*“Qui veut, en vous servant, toutes vertus ensuivre.
Vous vivrez (croyez moy) comme Laure en grandeur,
Au moins tant que vivront les plumes & le livre”*¹¹³.

Su corazón es el mensajero que “*...su tierra bendita/ levantas al cielo*” (vv. 15-16), versos que recuerdan claramente a aquéllos del poema titulado “Castilla”. Constituyen, por tanto, otro claro ejemplo de intertextualidad interna o intratextualidad:

*“Tú me levantas, tierra de Castilla,
en la rugosa palma de tu mano,
al cielo que te enciende y te refresca,
al cielo, tu amo”*.

¹¹³ RONSARD, Pierre de, *Sonets pour Hélène*, en *Œuvres Complètes*, XVII, edición crítica de LAUMONIER, Paul, París, Librairie Marcel Didier, 1959, p. 249.

Rima 47

Nueve estrofas con versos endecasílabos con rima consonante (11A, 11B, 11A, 11B). En el verso 10 ha de haber un hiato entre la primera y la segunda sílaba, que está además marcado por una coma “no, al revés, largo...”. La rima cruzada abarca toda la rima, excepto la penúltima estrofa en que los serventesios dejan colarse un cuarteto en rima abrazada (11A, 11B, 11B, 11A).

Aunque se trata de la reproducción de un diálogo, la voz predominante del poema es la de Teresa, sólo interrumpida por una interpelación de Rafael en los versos 15-16 y otra en la primera parte del verso 26. Desde el verso 31 nos damos cuenta de que en realidad se trata de un discurso indirecto y Rafael actúa como narrador que reproduce un diálogo, cuenta su final y nos lleva hasta el tiempo y el lugar de la enunciación. Los cuatro últimos versos (vv. 33-36) nos sitúan en el espacio limítrofe entre vida y muerte, ayer y mañana, que es la sepultura de la amada.

Teresa expresa sus esperanzas de curación. Desde mediados del siglo XIX, ante la carencia de tratamiento eficaz para la tuberculosis, se multiplicaron los esfuerzos por conseguir algún método que permitiera al menos el control de la enfermedad. La observación de que en poblaciones situadas a alturas superiores a 1.200 m. de altura sobre el nivel del mar los casos de tuberculosis disminuían, llevó a aplicar a muchos enfermos de tuberculosis las denominadas “terapias fisiológicas”, que consideraban que en las alturas se aumentaba el flujo sanguíneo pulmonar. El poema habla también de la helioterapia; es decir, la exposición directa de todo o parte del cuerpo a la luz del sol, que era el complemento indispensable de la cura al aire libre. Al recibir los beneficios de la luz del sol, especialmente en la columna, algunos enfermos conseguían curarse de las partes dañadas. Por el contrario, la helioterapia estaba totalmente contraindicada en casos de tuberculosis pulmonar exudativa. En todo caso, estas posibilidades abren en la muchacha nuevas expectativas de salud que, como deja ver el final del poema, no llegaron a aplicarse “*En el verano, sí, me iré a la sierra/ para dorarme al sol de las alturas;*” (vv. 1-2). Si se nos permite la anécdota, y por quitar hierro al drama de la tuberculosis (que seguía haciendo estragos en la España de la primera mitad del siglo XX), la exposición al sol fue también del gusto de don Miguel, de quien se cuenta que durante su exilio (mientras estaba en Puerto Cabras alojado en una pensión llamada pretenciosamente Hotel Fuerteventura) gustaba de tomar el sol enteramente desnudo sobre la azotea¹¹⁴.

Aparece una referencia a un personaje externo a los protagonistas: don José, quien con toda probabilidad es el médico al que llaman “*mago de las curas*” (v. 4). Junto a la hermanita que interviene en algunas rimas (como la 33 ó la 50) y la prima (de la rima 41), es una de las escasas referencias al supuesto contexto social de la pareja protagonista. Quizás sea un punto de conexión con el mundo real, ya que no es del todo descabellado pensar que el tal don José pueda ser una referencia (y un reconocimiento) al médico socialista bilbaíno don José Medinabeitia, que hacia 1903 intentó la instalación de un sanatorio antituberculoso en las campas de Arraba, en el Gorbea; proyecto que, sin embargo, no logró consolidarse por diversos problemas

¹¹⁴ Así al menos lo relatan los biógrafos de Unamuno; GONZÁLEZ RUANO, César, *Don Miguel de Unamuno*, Madrid, Editora Nacional, 4ª edición, 1965 (1ª edición, 1931), p. 76; y posteriormente, RABATÉ, Colette y Jean Claude, *Miguel de Unamuno. Biografía*, Madrid, Taurus, 2009, p. 461.

administrativos. En aquella época la mortalidad por tuberculosis en Vizcaya era altísima: el doble que en Madrid y Barcelona¹¹⁵.

El lenguaje de Teresa es supuestamente sencillo y popular, pero va cediendo paso a un lenguaje más filosófico, a medida que reflexiona sobre el amor y la vida. Su charla es una muestra de la función apelativa o conativa del lenguaje; utiliza constantemente exclamaciones, interrogaciones y llamadas de atención a su interlocutor: “... ¡*vida mía!*” (v. 6), “... *Rafael mío*” (v. 14), “... *¿sabes, chiquillo?*” (v. 18), en un afán de implicar al receptor del mensaje. La breve intervención de Rafael muestra que se ha conseguido esa implicación, puesto que habla en plural “*Lo que nos hace falta...*” (v. 15) y utiliza el dativo ético o de interés, lo que, sin duda, añade un plus de afectividad a aquello que se dice “*no te me vuelvas a coger un frío*” (v. 16).

El tono conversacional se percibe en el léxico coloquial del segundo serventesio, cuya rima “*pimpollo/ rollo*” resulta algo estridente. La expresión de la muchacha transmite su confianza en el futuro, que es el tiempo verbal que más utiliza. Además, hace hincapié en la aseveración; por eso el adverbio afirmativo se explicita tanto en el verso 1, como en el 17, dando muestra de la confianza que ella misma tiene depositada en la recuperación de su salud. No obstante, es ésta una poesía que muestra el contraste entre el entusiasmo de la muchacha y la realidad que truncará sus esperanzas. Por esta razón, la negación aparece también como reflejo de las vacilaciones de Teresa (v. 10) y, sobre todo, al final cuando se ha de enfrentar a la sombra: “*sombra... ¡no!...*” (v. 31).

Éste es sólo el primer ejemplo de contraste, como en la rima 40 la oposición entre sol y sombra tiene un valor simbólico claro. El sol es una potencia generadora de vida. Todo gira a su alrededor. Sin embargo, aunque pudieran existir otras fuentes de luz, sólo Dios tiene la capacidad de automultiplicación y de actuación sobre cualquier otro movimiento, tiene una capacidad creadora y recreadora. La rima recoge esta interpretación de Dios, considerado la luz en estado puro; frente a él, la sombra que es quien nos acoge, nuestra madre.

En la última estrofa se manifiesta de manera clara el sujeto emisor del poema, que desde el verso 30 sabemos es Rafael reproduciendo las palabras de Teresa. Ahora Rafael se convierte en narrador o informador de cómo llegó el final de la chica y de cómo la anterior oposición “sol/sombra” se suspende en ese lugar que representa la cesación temporal, la intersección vida-muerte que es su tumba, “*su cuna final*” (v. 36), que alumbrada por el sol es una “*alfombra verde*” (v. 35), como en otras ocasiones una tierra fértil.

Rima 48

Estrofas de cuatro versos endecasílabos con rima en consonante alterna; todos los versos pares tienen rima aguda 11A, 11B', 11A, 11B'. El cómputo silábico del verso 13 sirve de punto de partida de una larga nota del autor que combina la ironía con la erudición. Los distintos editores han vacilado en si introducir o no la forma analógica

¹¹⁵ SAURET, Jesús, “La cura sanatorial de la tuberculosis”, en www.nexusediciones.com.

del verbo aprender (aprendistes) de la que habla Unamuno¹¹⁶. Al final de esta nota el autor-editor del libro, Unamuno, define parte de su propia poética. Gerardo Diego introduce en su antología de la poesía española (ya lo señalaba así García Blanco en su edición), como único texto aclaratorio de la poética de Unamuno, una parte de esta nota ficticia¹¹⁷.

La rima comienza con tres versos anafóricos; anáfora que resulta más marcada en los versos 2 y 3, cuya primera palabra es el pronombre personal de segunda persona “tú”. Deja, pues, claro el autor a quién se dirige. Tan sólo esta primera estrofa está formulada en presente, porque se dirige a Teresa, ya muerta, para asegurar que sigue viva en él y que incluso lo seguirá estando tras su propia muerte. La imagen que simboliza reúne dos de los motivos que se repiten a lo largo del poemario: “*la estrella de mi flor breve y fatal*” (v. 4); la estrella como representación de lo eterno (rima 11) frente a las flores espejo de la vida efímera, transitoria o caduca.

En cierto modo invierte el planteamiento de la rima anterior, tanto en el eje temporal, como en el comunicativo. En esta rima, al contrario que en la anterior, parte del presente para después remontarse al pasado. Desde el ahora Rafael reflexiona sobre la naturaleza de su amor y sobre la eternidad; dialoga de tú a tú con su amada que apenas efectúa una breve interrupción (imaginaria) en los versos 5 y 6. Estas dos rimas nos permiten apuntar la pretensión de oralidad de las poesías de este cancionero destinadas a ser enunciadas más que a ser leídas.

Desde el punto de vista del contenido, la rima explica el proceso amoroso vivido por la pareja. Según el planteamiento que acerca del amor expone Unamuno en el capítulo VII de su *Del sentimiento trágico de la vida* (al cual ya nos hemos referido en otras rimas, como las 36 y 37), se puede deducir que para don Miguel el tema amoroso es un proceso que tiene diferentes fases, las dos primeras de las cuales pueden rastrearse en la rima que nos ocupa. La primera instancia está sustentada en la pasión, pero da paso a otro amor de tipo espiritual (basado en el reconocimiento propio por medio del abandono personal) y culmina, gracias al dolor compartido, en el encuentro personal de uno mismo en el otro y, por extensión, con los demás hombres, con el resto de la humanidad.

Este triple estadio del amor retrotrae a la cultura clásica. Parece ser que la literatura teológica describió los diferentes grados de la seducción siguiendo la jerarquía agustiniana (*suggestio, delectatio, consensus*) y que posiblemente ésta pudo inspirar a Andrés el capellán en su definición del proceso amoroso (*visio, cogitatio immoderata, passio*)¹¹⁸.

¹¹⁶ Remito a la correspondiente tabla comparativa del apartado V.2 de este mismo capítulo.

¹¹⁷ GERARDO, Diego, *Poesía española contemporánea*, Madrid, Taurus, 1991 (1ª edición, 1932), pp. 128-129. El texto reproducido comienza así: “*Los supuestos estéticos y literarios no están mal en lo programático, mientras hacen programas... Porque el poema es cosa de postcepto, y el dogma, cosa de precepto.*”

¹¹⁸ Así lo afirma BURIDANT, Claude, *Traité de l'Amour Courtois*, op. cit., p. 207.

Siguiendo el patrón clásico, el poema incide sobre el tema de la mirada como primer paso en el camino amoroso, (vv. 9-10): “*Mientras me hacías te hice yo; mirabas/ a mis miradas llenas de pasión*”. El amor comienza siendo un sentimiento.

“*Siempre que hablamos de amor tenemos presente a la memoria el amor sexual, el amor entre hombre y mujer para perpetuar el linaje humano sobre la Tierra. Y esto es lo que hace que no se consiga reducir el amor, ni a lo puramente intelectual, ni a lo puramente volitivo, dejando lo sentimental o, si se quiere, sensitivo de él. Porque el amor no es en el fondo ni idea ni volición; es más bien deseo, sentimiento; es algo carnal hasta en el espíritu. Gracias al amor sentimos todo lo que de carne tiene el espíritu*”¹¹⁹.

Ese sentimiento es un empujón que invita a la búsqueda de uno mismo en el otro, a la búsqueda de la conciencia. Es lo que expresan los versos 11-12: “*Sin saber qué buscabas, te buscabas,/ y así entraste en la edad del corazón*”. Para amar es necesario conocer y, sobre todo, conocerse, como punto de partida para percibir dentro de uno mismo su propia nadería y matar el amor propio, que es lo que Unamuno denomina “egotismo”:

“*Invirtiendo el nihil volitum quin praecognitum, os dije que nihil cognitum quin praevolitum, que no se conoce nada que de un modo o de otro no se haya antes querido, y hasta cabe añadir que no se puede conocer bien nada que no se ame, que no se compadezca*”.

Para acceder a este amor espiritual, la única vía posible es la dolorosa; la plenitud del amor se alcanza sólo gracias al sufrimiento compartido, el amor nace del dolor (vv. 17-18): “*Porque los hombres sólo aman con amor espiritual cuando han sufrido juntos un mismo dolor, cuando araron durante algún tiempo la tierra pedregosa uncidos al mismo yugo de un dolor común. Entonces se conocieron y se sintieron, y se consintieron en su común miseria, se compadecieron y se amaron. Porque amar es compadecer, y si a los cuerpos les une el goce, úneles a las almas la pena*”.

La compasión es, pues, la esencia del amor espiritual. Racionaliza el amor, porque le revela la su propia naturaleza, le hace tomar conciencia de sí. Rafael afirma que el amor convirtió a Teresa en mujer (vv. 21-22) y no hay que olvidar que para Unamuno el amor de la mujer “*es siempre en su fondo compasivo, es maternal*”. La mujer sufre al ver el dolor de su amante, se compadece de él, carga con la debilidad del varón.

El amor, como muestra este poema, es un camino hacia la eternidad, ya que el enamorado persigue eternizarse en el otro, pero no es éste el único camino; hay otro no menos importante: la poesía. El autor lo explica ya al principio de la obra en la “Presentación”: “*Es que Rafael no quería morir, anhelaba vivir en su obra, no en su nombre. Lo que parece, como en él, amor a la muerte, suele ser un amor frenético y desenfrenado a la vida*”.

¹¹⁹ Esta cita, como la siguiente, las tomo del mencionado capítulo de *Del sentimiento trágico de la vida*.

Rima 49

Esta rima utiliza el tipo de estrofa denominado “cuarteto lira”, que combina endecasílabos y heptasílabos normalmente con rima consonante, como en este ejemplo (11A, 7b, 11A, 7b).

El poema comienza evocando la magia de un niño que duerme junto a su madre. Gracias a la anáfora (vv. 1, 3), se establece una correlación entre ese instante de supremo sosiego y el que provoca en el poeta soñar rememorando a su amada. Precisamente la interpretación del término “sueño” permite abrir la puerta a un juego semántico entre su sentido literal (acto de dormir) y su sentido figurado que se refiere a cierto engaño de los sentidos. El sintagma “*dormir soñando*” del verso 3 alude, pues, tanto al acto de dormir, como a aquel sentimiento barroco que consideraba la vida como un sueño, que establecía un divorcio entre la realidad y la apariencia. El verso 4 “*mi eterno ensueño meces*” utiliza un uso parecido de la dialogía o silepsis. Ésta afecta ahora al término “ensueño”, entendido como ilusión, fantasía, pero que -asociado al adjetivo “eterno”- relacionamos con el significado que se da a la expresión “sueño eterno”, ya acuñada por el uso como sinónimo de muerte. Unamuno nos sitúa en un espacio de irrealidad que afecta tanto a la vida como al más allá.

Además de estas referencias lingüísticas, la estrofa inicial nos sitúa, en primera instancia, en un instante de supremo sosiego, de descanso y de sueño. Es el de aquel Unamuno que, frente al escritor polemico y agónico, descubrió Carlos Blanco Aguinaga: el del Unamuno contemplativo¹²⁰. El crítico dedicó uno de sus trabajos a escarbar entre los textos de Unamuno, para desvelar la presencia en su obra de un autor quietista ya desde sus primeros escritos. Merced a ese estudio, advertimos que no es mera casualidad que se goce Unamuno en la escena de la madre que duerme junto a su hijo, ya que la idea de la madre representa para el autor la imagen viva del subconsciente: “*la idea del sueño inconsciente, cuyo centro simbólico es el regazo de la madre, es una constante de su pensamiento y sensibilidad no agónicos*”. La imagen del regazo de la madre implica el sueño de dormir en la esperanza de abandonar el mundo de la guerra y la muerte, para volver a la paz inconsciente de la vida prenatal. Abandono que se producirá si se logra *desnacer*, volver a la paz inconsciente del claustro maternal, lo cual sucederá en otras rimas del poemario como la 78.

En la segunda estrofa se plantea una curiosa disyuntiva entre la imagen y la voz, que en Unamuno tampoco se puede dejar pasar inadvertida. Su imagen la lleva de alimento, de sustento, de “*conducho*” en el camino hacia el “*viaje postrero*” (v. 6) -nueva expresión sinonímica de muerte-, mientras que su voz le acompaña en el presente, como muestra de que sigue estando a su lado aunque no lo esté físicamente, garantizando que la muerte no es el final. Es éste un nuevo ejemplo de que para Unamuno la expresión oral tiene un plus de vivacidad que le hace prevalecer sobre la escrita.

El poema plantea el amor como el nacimiento de uno en el otro. Retoma, pues, de la rima 48 ese momento intermedio del proceso amoroso que permite tomar consciencia a

¹²⁰ BLANCO AGUINAGA, Carlos, *El Unamuno contemplativo*, México, El Colegio de México, 1959, pp. 135-145.

los enamorados de su propia individualidad, que les provoca un nuevo nacimiento y les permite conocerse, tal como afirman los versos 9-10.

La segunda parte de la rima se plantea como un silogismo: si Teresa murió y me recuerda, está viva; yo también la recordaré al morir, luego no moriré del todo. Es en cierto modo el planteamiento de todo el poemario: el poeta dialoga rima tras rima con su amada muerta, sintiéndola perfectamente presente y creyendo que, si su muerte no ha puesto fin a esta relación, tampoco lo hará la suya propia. Es el trasunto de la proclama quevediana en “Amor constante más allá de la muerte”.

El final del poema nos presenta la otra cara del ser para Unamuno, diferente a la que iniciaba el poema: la del ser en lucha del que habla Mario J. Valdés¹²¹. Según este autor, el planteamiento ontológico de Unamuno atraviesa tres etapas o perspectivas: 1) ser-en-lucha, 2) ser-en-el-mundo, 3) ser-de-la-obra-en-el-mundo. Entendiendo que la segunda y tercera perspectiva se derivan de la primera, que impide concebir al ser en términos estáticos. El hombre agónico se debate constantemente con el no-ser, enfrentado a su propia finitud y deseoso de eternidad. En la rima y en gran parte del poemario Rafael representa, pues, al ser agónico que es el héroe de la mayor parte de la novelística unamuniana, pero que aquí es vencido por el amor [*“Hasta que me venciste, mi batalla”* (v. 17)] y que gracias a él adquiere confianza en la inmortalidad.

Rima 50

Estrofas de cuatro versos que riman en consonante; de ellos todos son endecasílabos a excepción del segundo que es pentasílabo (*11A, 5b, 11A, 11B*). Dado que muchos de sus endecasílabos son sáficos, con acento en la cuarta, octava o sexta y décima sílaba y los pentasílabos son adónicos, con acento en la primera sílaba, podría ser una variante de la estrofa sáfica. Es ésta una estructura poética mixta, originaria de Italia, y compuesta por tres versos endecasílabos sáficos seguidos de un pentasílabo adónico. Se había usado ya en la Antigua Grecia, en especial por Safo de Lesbos. Apareció en España hacia el siglo XVI; Miguel de Unamuno demostró gran interés por ella, utilizándola y enriqueciéndola en varias ocasiones como en su poema dedicado a “Salamanca”: *“Alto soto de torres que al ponerse/ tras las encinas que el celaje esmaltan/ dora a los rayos de su lumbre el padre/ Sol de Castilla...”*.

En el poema aparece por segunda vez el personaje de la hermanita que ya protagonizó un diálogo con Teresa en la rima 33. En aquella rima la niña aparecía como exponente de la inocencia y la jovialidad; en ésta la hermana hace revivir en el poeta el deseo amoroso, pero ambas están, de alguna manera, conectadas. La anécdota contada de la rima 33, en la que la hermanita interpreta de manera intrascendente y jocosa unos tristes versos, ayuda a entender el significado de los versos 19-20 de la presente rima: *“porque ella fue tu fuente de alegrías,/ ella alegró nuestros tristes querer”*. Se establece así un modo de relación especial entre los distintos textos (las rimas) que se producen dentro de la globalidad textual completa (el poemario). Estas relaciones vienen a certificar la

¹²¹ VALDÉS, Mario, realiza un breve y clarificativo esquema de la filosofía de nuestro autor en la introducción a la edición de *San Manuel Bueno, mártir*, Madrid, Cátedra, 12ª edición, 1989, pp. 13-67.

unidad argumental de la estructura poemática global del texto, a pesar del carácter fragmentario de la composición.

La rima que nos ocupa es una especie de confesión. Por eso se formula en segunda persona, dirigida a su interlocutora Teresa, apelada de manera explícita en el verso 17. El poeta percibe el amor en los ojos de la hermana. Un breve intercambio de miradas aviva en él el deseo y suscita nuevas esperanzas vitales. Esta situación recuerda a aquéllas en las que Dante sentía estímulos amorosos ante las miradas que le eran dirigidas por algunas damas, miradas que se interponían entre él y su amada Beatriz. Estas mujeres, llamadas *donne dello schermo*, aparecen en *Vida nueva* entre los capítulos V-X. Su nombre alude al papel que juegan éstas en la novelita dantista. Para el poeta se convierten en un *schermo*, es decir, una defensa, una pantalla, tanto de la identidad de Beatriz frente a la curiosidad de los demás, como del mismo poeta frente al exceso de estímulo pasional que Beatriz representa: “*E mantemente pensai di fare di questa gentile donna schermo de la veritade*”¹²².

Estas damas anteceden la aparición de la *donna pietosa* en el capítulo XXXIX, que sucede tras la muerte de la *gentilissima*. Algunos estudiosos interpretan estos episodios en clave freudiana, como una “reversión” libidinosa tras la elaboración del luto, una sustitución material del objeto muerto¹²³. Esta relación intertextual con la obra de Dante podría estar sugerida por nuestro autor en la repetición de derivados del adjetivo “nuevo” en la primera estrofa de la rima [“*nuevos antojos*” (v. 3)], o en la práctica mención del título de la obra de la que procede o hipotexto en la construcción quiasmática del verso 4 (“*y de una nueva vida, nueva gana*”), lo cual conformaría un curioso caso de alusión intertextual.

La hermana es una “mujer pantalla” en cuyo rostro el poeta ve a Teresa. Es remarcable que, de nuevo, los ojos y los besos son los elementos destacados de esta vicaria visión. En las dos últimas estrofas es donde el diálogo va cediendo el tono de narración para hacerse más directo, cuando se interpela a la amada ausente. Especialmente la última, tiene un tono de confesión, alude incluso al concepto de pecado. Comienza con el imperativo “*¡Perdóname!...*” que antecede a una rectificación y a una dualidad que cabe tener en cuenta en los últimos versos: la distinción entre *ser en sí* (v. 23) y *ser en mí* (v. 25), que da paso a otra que le es correlativa entre futuro (v. 23) y presente (v. 25). El concepto del ser no es unitario, sino que se proyecta de manera distinta en el interior o en el exterior del individuo.

Rima 51

Desde el punto de vista métrico, la composición de este poema está formada por una larga tirada de versos, que disponen seis versos en dos semiestrofas compuestas de dos versos endecasílabos seguidos de un heptasílabo agudo. Sus 138 versos la convierten en la rima más extensa de todo el poemario. Es una variante también en este aspecto formal

¹²² DANTE, *Vida nueva*, cap. V, edición de PINTO, Raffaele, *op. cit.*, pp. 114 y 119.

¹²³ Vide CALENDIA, Corrado, “Potentia Concupiscibilis, Sedes Amoris: Il dibattito Dante-Cino”, en *Appartenenze metriche ed esegesi. Dante, Cavalcanti, Guittone*, Nápoles, Bibliopolis, 1995, pp. 111-124.

de la rima LIII de Bécquer, estructurada asimismo en estrofas de cuatro versos: tres endecasílabos seguidos por un heptasílabo agudo. Tanto en la rima de Bécquer como en la de Unamuno, el heptasílabo funciona a modo de pie quebrado. El esquema definitivo que se repite en toda la rima 51 es *11A, 11B, 7c'*, *11A, 11B, 7c'*, formando una variante de la sextilla manriqueña.

La rima 51 es un ejemplo de intertextualidad plena, un juego evidente de plurivocidad y, a su vez, un ejercicio claro de metaliteratura. El texto de Bécquer es el hipotexto explícito, del que surge el hipertexto de Unamuno. Las voces de Teresa, Rafael, Bécquer y Unamuno se funden y hasta se confunden con el fin de obtener un texto polifónico que reelabora, comenta e interpreta la célebre poesía becqueriana. El poema se estructura siguiendo la recitación fragmentaria de la composición de Bécquer, interrumpida constantemente por las interpelaciones de Teresa, desde el verso 3 hasta el 138; la voz de Rafael se funde con la de Bécquer. Rafael no habla, como sí hace Teresa, sino que (re)cita un discurso lírico, acabado en su aspecto formal, pero abierto a la interpretación y comprensión de nuevos sentidos¹²⁴.

El poeta recita los versos becquerianos a su amada junto a la reja, escenario donde se suponen gran parte de las situaciones memoradas en vida de Teresa. En sus primeras interpolaciones la muchacha, con un lenguaje voluntariamente cotidiano, “*Registra esas esquinas/ de la reja, que no han de andar muy lejos*” (v. 11), nos sitúa en este escenario propio de los novios españoles de la época. Tenemos, pues, una situación dramatizada, un intercambio de voces y un escenario definido. Las intervenciones de Teresa van entrecortando el discurso del poeta. Su voz entra y sale de la recitación, incluso introduce al lector en el espacio poemático, a modo de acotación escénica¹²⁵.

La recitación comienza a instancias de la muchacha (...“*Repíteme esa trova*”), lo que indica que no es la primera vez que intercambian esos versos, sino que era costumbre entre ellos la recitación. Ya la rima 8 presentaba el recitado del poeta sevillano como un hábito entre la pareja “*Te recitaba Bécquer...*”, la repetición de esta composición, que la muchacha denomina “*trova*”. Es un término que alude a un tipo de composición métrica destinada a ser cantada.

Rafael enuncia de memoria los versos de Bécquer, no los lee, lo cual subraya el componente de oralidad que llevan implícito todos los poemas de la colección. No olvidemos que el escenario ficticio que plantea Unamuno es la declamación a viva voz de todas las rimas ante la tumba de la amada. En este caso la rima reproduce una escena pasada que comienza cuando Teresa invita a Rafael a recitar a Bécquer: “*Me dijiste: “Repíteme esa trova...”*” (v. 1). Desde tiempos antiguos se llamaba *trobar*, “trovar” al arte de componer versos y su teoría. Martí de Riquer señala las dos vertientes culturales que concurren en la etimología de la palabra *trobar*: una de ellas deriva del latín medieval, *tropare*, que viene de *tropus*, nombre de ciertas composiciones versificadas con melodía que se introducían en el canto litúrgico y otra hace referencia al verbo

¹²⁴ Un interesante análisis de este poema en cuanto a su estructura dialógica la realiza MAESTRO, Jesús G., *La expresión dialógica en el discurso lírico. La poesía de Miguel de Unamuno. Pragmática y transducción*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1994, pp. 343-352.

¹²⁵ Sobre la importancia textual de los interliminarios se ocupan detenidamente MORRÁS, María y PONTÓN, Gonzalo, “Hacia una metodología crítica en la edición de las acotaciones: la Parte primera de las Comedias de Lope de Vega”, en *Anuario Lope de Vega*, I, 1996, pp. 75-117.

provenzal *trobar*, que significa “encontrar, hallar” y también “imaginar, inventar”¹²⁶. Ambas tienen que ver con las dos corrientes culturales (la retórica latina y el arte litúrgico medieval) que confluyen en el fenómeno cultural de la poesía trovadoresca.

Tomás Navarro Tomás señala que *Las golondrinas* son, junto a la *Canción del pirata* de Espronceda y la *Sonatina* de Rubén Darío, las composiciones más conocidas en todas las partes en que se habla español, y que, por virtud de su encanto musical, permanecen más vivas en la memoria de las gentes¹²⁷.

*“En su origen el verso nació de canto. Desprovisto del canto, se reduce a un compás esquemático; se convierte en simple prosa. El contenido mental no supe la falta de ritmo y armonía; el poema puede poseer densidad de sentido y carecer de atractivo artístico, y puede faltarle este mismo atractivo, aunque ostente perfecta estructura formal. El acierto del don musical sólo se logra por el ajuste y equilibrio de ritmo, armonía y sentido que supieron poner en sus versos Jorge Manrique, Garcilaso, san Juan de la Cruz y pocos más”*¹²⁸.

El segundo verso marca el intercambio de voces: «yo: ”volverán...” y tú: “No que ya han vuelto;». Sin embargo, esta alternancia de voces se mantiene a lo largo de todo el poema, aunque sólo se recuerde de manera explícita en el verso 34 ”*pero sigue, sígueme recitando*”.

La voz de Teresa va interpelando la recitación, comentándola, rompiendo así la unidad del texto becqueriano. La mirada de la dama es selectiva, se detiene en los términos que requieren su atención. Sus comentarios, al menos en primera instancia, no pretenden explicar el poema de Bécquer en su conjunto sino que se focalizan en los conceptos, los apuran dando una prueba más del camino que la poesía unamuniana ha emprendido hacia el conceptismo.

La primera estrofa apela a la temporalidad. J.G. Maestro considera que el lector se encuentra con dos temporalidades específicas: la presente del sujeto lírico y la pretérita del discurso reproducido en su inmanencia¹²⁹. A esta confluencia de pasado y presente cabe añadir la apelación al futuro en que se sitúa el discurso de Bécquer: “*Volverán/No volverán*” oposición que se convierte en el eje temático de la composición. “*No que ya han vuelto;/ de nuevo están aquí...*”(vv. 2-3).

El primer concepto que destaca es la golondrina que Teresa pretende sustituir por los vencejos. Unamuno recoge la creencia popular de que los vencejos son inmortales, para simbolizar la idea del eterno retorno. Ensalza la idea de que la naturaleza, la esencia

¹²⁶ RIQUER, Martí de, *Los trovadores*, I, Barcelona, Ariel, 1992 (1ª edición, 1975), pp. 19-21.

¹²⁷ NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Los poetas en sus versos. De Jorge Manrique a García Lorca*, Barcelona, Ariel, 1ª edición, 1973, p. 207.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 208.

¹²⁹ MAESTRO, J. G: *La expresión dialógica en el discurso lírico. La poesía de Miguel de Unamuno. Pragmática y transducción*, op. cit., p. 348.

siempre vuelve. Ya en 1908 escribió el poema “Han vuelto los vencejos”¹³⁰, que incluye años más tarde en la nota que dedica a la “Epístola” de Rafael al final de *Teresa*.

En esta nota final, así como en la última rima del libro, Unamuno retomará la idea (formulada en los versos 19-23 de esta composición) de que se habla con las alas. En cierto modo, apoyándose en la idea de que la cigarra canta con las alas, el autor deduce que el vuelo narra (v. 22), que las alas son la lengua de los ángeles en el cielo.

Unamuno formula poéticamente la existencia de una comunicación más allá del lenguaje hablado, por medio del vuelo o del movimiento de las alas. La existencia de diálogo, sin intervención de aparato vocal, a través de las figuras descritas en el vuelo es la argumentación que, más adelante, Benveniste hará valer como fundamento científico para definir la esencia de la comunicación humana y su diferencia con la animal. El lingüista francés recoge los descubrimientos que Karl von Frisch, profesor de zoología de la universidad de Múnich, formuló en 1923 (curiosamente el mismo año en que se escribe *Teresa*) y que perfeccionó hacia 1948. Según sus observaciones, la danza de las abejas no es aleatoria, sino que posee un significado concreto que hace referencia a la existencia más o menos cercana de una fuente de alimentación. Se demuestra, pues, que el vuelo de la abeja es capaz de formular un mensaje y el resto de la colmena lo puede descifrar por medio de la experiencia: la existencia de una fuente de alimentación, su distancia y su dirección¹³¹.

Sin embargo, la idea del vuelo comunicativo está ya presente en la poesía desde mucho antes. Al respecto, baste recordar la imitadísima y famosa canción de Bernat de Ventadorn que describe el vuelo nupcial de la alondra “*Can vei la lauzeta mover/ de joi sas alas contra'l rai,/ que s'oblid'e-s laissa chazer/ per la doussor c'al cor li vai*”¹³².

Un nuevo concepto que da pie a una reflexión es el de refrenar el vuelo que convierte Teresa en ralentizar el juego, un juego que es todo. Simboliza el tiempo que para ella se hace ya demasiado corto. La concatenación de reflexiones nos permitiría casi formular el listado de conceptos becquerianos que los desencadenan: golondrinas, nidos, alas, juego, hermosura, madre selvas, escalar, tarde, flores, gotas, temblar, palabras, sueño, adorar, desengaño...

Las intervenciones de Teresa, como ya hemos dicho en busca del análisis conceptual, le permiten rastrear por algunos de los tópicos de la literatura universal e iniciar un camino que nos presenta una Teresa atenta, en un principio, a lo cotidiano, pero que va perfilando una filosofía personal capaz de desafiar y subvertir el significado profundo de la obra que comenta.

Partiendo del concepto de hermosura, algunos versos aluden a tópicos y a lugares comunes literarios: la existencia como un caudal manriqueño “el río que va al mar” (v. 33), la fugacidad de la frescura y la belleza de la flor, *carpe diem*, la hermosura que

¹³⁰ Vide GARCÍA BLANCO, Manuel, *Don Miguel de Unamuno y sus poesías*, pp. 272-274.

¹³¹ BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966, pp. 49-62.

¹³² RIQUER, Martí de, *Los trovadores*, I, *op. cit.*, pp. 384-387.

parece aceptar que, esa sí, no volverá “*Lo que se ha ido/ nunca vuelve... no vuelve la saeta;/ se aja pronto la flor*” (vv. 43-45).

Del protagonismo de las aves se pasa al de las flores. Las madre selvas fuertes, tupidas de Bécquer reenvían a flores mustias que “*rezan muriendo*” al pie de las Angustias o que se adelantan a su próximo destino, rodar en tierra (v. 73). Sin embargo, las flores suponen también esa intersección entre lo divino y lo humano, entre lo que todavía no ha muerto pero ha dejado ya de ser parte de lo vivo. Las flores en su conjunto han representado en la historia del arte por su variedad, la riqueza de la creación; por su corta vida y su frescor fugaz, la naturaleza transitoria de la experiencia humana, igualmente breve en relación con la longitud de la historia de la humanidad.

Las flores se funden con las estrellas en sintonía con el amor entre Rafael y Teresa que camina hacia la eternidad (vv. 55-60), logrando una especie de intersección entre lo terrenal y lo celestial que se produce en el momento del atardecer, en el momento de intersección entre la noche y el día, del que ya se ocupó el poeta en la rima 9.

El poema sigue apoyándose en los conceptos del texto becqueriano que despiertan en la mente de Teresa sugerencias o recuerdos. Cualquier término trae a su subconsciente el recuerdo de situaciones vividas, como la experiencia común mencionada en los versos 73-78.

La estructura general del poema de Bécquer responde al antiguo procedimiento literario de contrastar sentimientos humanos y fenómenos de la naturaleza¹³³. El sentimiento humano, irrepetible, está confrontado con la ciclicidad (repetibilidad) de los fenómenos de la naturaleza. Bécquer escogió entre los elementos de la naturaleza aquéllos cuya reaparición cíclica era más evidente, mostrando la distancia palmaria de éstos con ciertos sentimientos, que, una vez muertos, no pueden volver a renacer. Por eso la composición del poema se divide en tres parejas paralelísticas, vertebradas en torno a un motivo distinto: las golondrinas, las madre selvas y las palabras de amor.

La antítesis que estructura el poema se manifiesta en diferentes aspectos. Además de la contraposición entre la repetibilidad de los fenómenos de la naturaleza frente a la irrepetibilidad del sentimiento humano, se contraponen los planos temporales: el futuro en el que proyectan los fenómenos de la naturaleza frente al pasado al cual pertenece el sentimiento humano muerto y, todo ello, enmarcado también en la contraposición verbal “*volverán...pero...no volverán*” que une y, a su vez, confronta los conceptos expresados.

El poema de Rafael, como el de Bécquer, va pasando de la concreción a la abstracción; la contemplación de la naturaleza deja paso a la reflexión sentimental. Ha de notarse, empero, que la composición becqueriana estructura las parejas antitéticas de manera simétrica, mientras que la lectura unamuniana se perfila como un diálogo semiinconsciente de la protagonista con Bécquer y con Rafael, y se va construyendo a partir de los conceptos que la recitación trae a colación y que suscitan la reflexión, aparentemente intrascendente, de Teresa: volver, temblar, lágrimas, palabras, soñar...

¹³³ BELIC, Oldrich, *Análisis estructural de textos hispanos*, Prensa Española, Madrid, pp. 95-113 hace un estupendo estudio del poema de Bécquer que resumo en este párrafo.

No es de extrañar que la atención de Teresa recaiga en la idea del sueño que brota del verso 19 de Bécquer, “*tu corazón de su profundo sueño*”. Este verso becqueriano, trae a la mente de Teresa un verso de Unamuno que aparece en *Poesías* (1907): el que cierra su soneto titulado “Muerte”, que -según parece- ella conocía por otra presunta recitación de Rafael “*¡Morir... dormir... dormir... soñar acaso! ¿no me dijiste así?*” (vv. 98-99). Este verso es, en realidad, la traducción del verso de *Hamlet* con el que Unamuno encabeza dicho soneto¹³⁴. Muchas veces reflexionó Unamuno sobre la idea shakespeariana de que el hombre está hecho de la estofa de los sueños.

Estos versos se conforman, por tanto, como un momento poético en el que se multiplican los ecos de distintas voces, tanto ficticias como reales: Shakespeare en conexión con Unamuno, éste en diálogo con Bécquer y Rafael; y, a su vez, ambos en charla con la protagonista femenina. Una nueva vuelta de tuerca en el intrincado tejido intertextual que este poema supone.

En la última parte del poema de Bécquer, el dolor -antes contenido- se desborda, el ritmo se altera, y es también el momento en que la voz de Teresa comienza a contravenir a su modelo. Si el autor sevillano pregonaba la existencia de un sentimiento fracasado, desaparecido, irrepetible, Teresa defiende la validez de una querencia perenne, inmóvil, que no pasa. En virtud de esa idea, corrige el tiempo verbal pasado que cuando afirma haber querido utilizara Bécquer (vv. 115-120), porque adivina que el amor vence al paso del tiempo (“*Si una vez se quiere/ el tiempo se acabó...*”) y en versos sucesivos proclama que el amor vence también a la muerte.

Ante la última afirmación becqueriana “*así no te querrán*” se desata la más larga reflexión de la muchacha en todo el largo poema, sin interrupciones. La única posible suspensión parece motivarla el lenguaje no verbal, porque Teresa adopta cierto tono maternal ante la tristeza que estas reflexiones provocan en su amado: “*No te pongas triste, Rafaelillo;*” (v. 133). Su último comentario da la razón y a su vez contradice al poeta. Consiente en que su amor es único, pero sabe que no va acabar con su muerte ya próxima. Por eso trata de consolarle apelando a la canción que pregonaba su amor eterno y, por tanto, contradice la esencia del poema becqueriano que canta a un amor ya pasado que no volverá a repetirse.

El poema de Rafael parece ser uno de esos casos de influencia recuperada de los que Bloom afirmaba que, partiendo de cierto modelo, el poeta emprende un proceso de superación de la herencia imaginativa que tiene en común con sus maestros. Proceso por el que la lectura y la escritura llevan no al seguimiento servil de un modelo, sino a su traspaso.

La última estrofa expresa la certidumbre en la existencia de un sentimiento inmortal por encima de los acontecimientos o sensaciones transitorias. Trae a colación la imagen del mar infinito frente a las olas pasajeras e invita a oír la canción “*que entre sueños y pájaros y flores*” (v. 137), hiperónimos de las golondrinas, las madreselvas y, en cierto modo, de las palabras de amor, dicen -en contra de Bécquer- que “*¡volverán!*” (v. 138).

Una idea similar expresó Unamuno, perfilando la idea que le acompañó en tantos momentos de su vida de que nuestra vida es un sueño, de que es eso -el sueño- lo

¹³⁴ *Hamlet*, acto III, escena IV: “*To die, to sleep...to sleep.../ perchance to dream*”.

verdaderamente inmortal. “*El sueño es lo que queda, lo duradero, lo permanente, lo sustancial, y sobre él, sobre el sueño, como sobre el mar las olas pasan rodando nuestros dolores y nuestros goces, nuestros odios y nuestros amores, nuestros recuerdos y nuestras esperanzas. Las olas son del mar; pero las olas pasan y el mar se queda; los dolores y los goces, los odios y los amores, los recuerdos y las esperanzas, son del sueño, del sueño de la vida ; pero ellos, dolores, goces, odios, amores, recuerdos, esperanzas, pasan, y el sueño queda*”¹³⁵.

Rima 52

Estrofas de ocho verso octosílabos que riman en consonante abrazada, de manera que el primero y el quinto quedan libres, mientras que el cuarto y el octavo tienen rima aguda: 8-, 8a, 8a, 8b´, 8-, 8c, 8c, 8b´. Responde, pues, al esquema clásico de la octavilla aguda, compuesta por dos semiestrofas de cuatro versos con rima obligatoriamente aguda (sea asonante o consonante) entre el cuarto y el octavo verso. Confiere al poema un ritmo musical pegadizo. No en vano, en este metro están escritos la mayor parte de los versos de la famosa *Canción del pirata* de Espronceda. Los demás versos no se ajustan a un esquema fijo e incluso pueden quedar libres. Es la variante de la octava aguda en arte menor. Aparece, como vimos, en la primera rima del poemario.

Es un poema que reflexiona, en línea con la rima anterior, sobre lo transitorio y lo perdurable, sobre la disyuntiva entre la eternidad del tiempo y lo efímero de lo momentáneo. Quizás por eso, parte de la hora en la que cada día acudía a su cita con la amada. Un momento que se repetía a diario y que, en el transcurso de la emisión del poema, cobra una nueva dimensión en el sentir del autor. Si antes era un instante de gozo en el que “temblaba” por la cercanía de la presencia de la dama, ahora es un momento que concentra la angustia de la ausencia de ésta desde su muerte. Es una muestra de aquellos minutos que son, más que una breve porción de tiempo, un hito en el devenir temporal y por ello condensan en sí mismos las sensaciones, los sentimientos de otros muchos instantes más, que encierran en sí una eternidad “*de tal modo que en él siento/ una eternidad posar;*” (vv. 11-12). Ese momento que da pie a la rima es la prueba de que nuestra vida no es más que otro momento, un lapso temporal efímero, breve, frente a la inmensidad de la temporalidad eterna.

Todo el poema está escrito en presente, excepto la cuarta estrofa en la que Rafael habla en pasado. Su vida, tanto la de Teresa como la de Rafael ya ha pasado, terminó al expirar su experiencia amorosa. Fue una existencia fugitiva, como aquel momento transitorio que hoy ya no se repite, un breve sueño divino, “*un aletazo del Señor*” (v. 35), como la vida de todos no fue más que un instante en la inmensidad de la historia.

Siempre preocupó a Unamuno la idea de que la vida no fuera más que una ilusión, un sueño. En esa dirección se centra el famoso diálogo entre Unamuno y su personaje Augusto Pérez en el capítulo XXXI de *Niebla* (1914), cuando éste advierte que si él no tiene independencia para suicidarse, porque es un ente de ficción, tampoco la tiene su autor, que no es más que un sueño de Dios “... *Conque he de morir ente de ficción?*”

¹³⁵ “Sobre la consecuencia, la sinceridad”, en *Ensayos III*, p. 747, citado por GRANJEL, *op. cit.*, p. 348.

Pues bien, mi señor creador don Miguel, también usted se morirá, también usted, y volverá a la nada de que salió... ¡Dios dejará de soñarle!...”.

La vida se presenta como un sueño y la muerte como vela, porque Dios no ofrece sólo la vida, sino todo el universo. La vida es, como explica a través de un hipérbaton en los versos 38-40, una arruga en el torrente de la mente divina. Desde esa perspectiva, morir sería despertar a la eternidad. Este modo de entender el tiempo podría coincidir con el concepto bergsonian de duración pura, es decir, inmaterial, al que se ha accedido por medio de la intuición.

De la mano de la meditación temporal el poema ofrece una serie de sugerencias sensoriales que, por una especie de hilo invisible, enlazan el tiempo con el espacio. Los verbos que utiliza: estrujar (v. 5), oprimir (v. 13), contener (v. 15), comprimir (v. 24), amontonar (v. 25), pesar (v. 29)... cuyos significados aluden, de uno u otro modo, a la presión física que ejercen unos cuerpos con otros, transmiten al poema la sensación de plomiza opresión, de pesadez, casi de ahogo espiritual. Sensación que, por otro lado, el poeta focaliza en la sepultura, el cuerpo de Teresa cubierto de tierra (vv. 7-8), su tierra, convertida en hierba, es el lugar donde Rafael trata de explicarse “*el misterio de tu vida*” (v. 21). Esta especie de fusión espacio-temporal se va perfilando a lo largo del poema, pero se expresa ya con toda claridad en la cuarta estrofa, en la que se funden los conceptos temporales con los que se refieren a la materia; por eso “los años se amontonan”, “la boca sabe a tierra”, “el momento pesa” (vv. 25-32).

El espacio propio de esta rima, como el del propio poemario, es la tumba donde – supuestamente- Rafael recita sus poemas de viva voz. Es también el lugar que fusiona el tiempo con el espacio. Su insignia es la cruz. Al final de esta rima Rafael reclama la intercesión de Teresa ante Dios y apela a la imagen de la fusión entre la verticalidad espacial y la horizontalidad temporal que se reproduce en la cruz, para así, fundiendo el espacio y el tiempo, llegar a la eternidad.

Rima 53

Es una sucesión de endecasílabos y heptasílabos alternos. Los versos pares riman en asonante, mientras que los impares quedan libres. Se trata, pues, de una silva asonantada, con la estructura rítmica del romance. Este tipo de composición fue recuperada en esta época, especialmente por Antonio Machado. Este tipo de composición métrica solía asociarse a poemas descriptivos o narrativos, pero en este caso el poema se dedica a ensalzar el sentido poético de la debilidad, de la enfermedad.

El punto de partida es una exclamación que evoca la respiración castigada de Teresa, estableciendo un paralelismo entre su movimiento y el de las olas del mar. Esta primera exclamación no habla propiamente de respiración, sino de una parte de ella: la inspiración. Es inevitable que este vocablo, además de su sentido literal que se refiere a la primera parte de la respiración (tomar aire del exterior), recuerde en un texto poético a su sentido figurado: el estímulo externo o la ilustración divina que mueve sin demasiada dificultad el trabajo creativo del escritor. El concepto, pues, de inspiración afecta tanto a la necesidad física de aire que siente la muchacha, como a su anhelo de

explicación espiritual. En efecto, además del aire, Teresa está entablando una comunicación, buscando una explicación, formulando un ruego.

El vehículo de esta búsqueda es -de nuevo, ¡cómo no!- la mirada. En los ojos de Rafael busca la enferma el aliento que siente debilitarse en su interior. El poema es la exaltación de un diálogo que se emite desde el silencio. Son, pues, los ojos la vía de comunicación y de introspección de uno en el otro, el nexo de unión entre el mundo exterior y la interioridad de los amantes.

El poema, básicamente, es la reproducción de un curioso acto de habla. En él, el receptor del mensaje (Rafael) traslada a su amada y, por extensión, al lector, las reacciones que le suscitaron ciertos estímulos comunicativos no verbales, como la respiración y la mirada. El poeta no hace ninguna referencia al contexto situacional en que se emite este mensaje, pero sí transmite el mundo imaginario y simbólico que éste genera: aquél que relaciona la respiración, expresada con diversos sinónimos (“inspiración”, “respiro”, y el ya casi caído en desuso “huelgo”) con las olas del mar. En este sentido esta rima sigue la estela que Clarín -autor al que Unamuno admiraba- marcó en uno de sus cuentos “El dúo de la tos”¹³⁶. Este relato es la breve historia de dos enfermos tuberculosos que pernoctan cada uno en una habitación de un modesto hotel en una ciudad portuaria del norte de España, donde -merced al silencio de la noche- creen entablar un diálogo por medio de sus toses enfermas. Esta comunicación sin palabras es interpretada simbólicamente por cada uno de ellos y alimenta una esperanza frustrada de poder poner fin a la soledad con que ambos se acercan a la muerte.

El mar como símbolo representativo tiene cierto valor de nexo, de enlace, de eslabón. Simbólicamente, el mar sirve de agente transitivo entre lo no formal, que son los agentes más etéreos como el aire o los gases, y lo formal que es lo sólido, la tierra. Analógicamente, el mar es considerado como agente mediador entre la vida y la muerte. El mar, los océanos, son considerados tanto fuente de la vida (Afrodita surgió de las olas del mar), como manifestación de su destino final; al menos eso parecen indicar expresiones como “volver al mar”, en el sentido de retornar al seno materno o morir¹³⁷.

El mar y, en general, cualquier expresión de la relación verbal entre el hombre y el agua es omnipresente en toda la obra de Unamuno, tanto poética como en prosa¹³⁸. En esta ocasión nos habla de la ola. Las olas son lo pasajero frente a la inmensidad del mar que es lo eterno. Recordemos un fragmento de un texto de Unamuno ya citado en la rima 51: “*Las olas son del mar; pero las olas pasan y el mar se queda*”. La respiración, la enfermedad es un instante frente a la eternidad. Cada vez que el poema establece la ligazón entre la respiración de Teresa y el fluir de las olas (v. 1, vv. 13-14, vv. 15-16) se recurre a la exclamación, forma en la que el emisor hace aflorar su emotividad. Los versos finales reproducen en estilo directo los pensamientos que Teresa formula “con sus ojos”, por medio de otra exclamación y una pregunta, recursos utilizados en la función apelativa del lenguaje.

¹³⁶ Publicado el 16 de mayo de 1864 en *El Imparcial* de Madrid e incluido, dos años más tarde, en *Cuentos morales*, Madrid, La España Editorial.

¹³⁷ CIRLOT, Eduardo, *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Siruela, 8ª edición, 2004 (1ª edición, 1958), p. 305.

¹³⁸ BLANCO AGUINAGA, Carlos, *El Unamuno contemplativo*, op. cit., pp. 284-285.

Rima 54

Versos octosílabos, con rima consonante, que se reúnen en grupos de cinco versos (8a, 8b´, 8a, 8a, 8b´), de modo que forman quintillas (tienen dos rimas consonantes, no riman más de dos versos seguidos y no forman pareado final).

De nuevo se percibe la clara voluntad de marcar un nexo de continuidad entre una rima y la siguiente. Esta unión corrobora la propuesta ficticia de que los poemas se escribieron cronológicamente. Por eso, este poema comienza con el mismo motivo que el anterior. Si antes era la respiración de su pecho enfermo, ahora es su seno dolido expuesto al sol en busca de mejoría (recuérdese lo que apuntamos sobre la helioterapia en la rima 47). Si antes se confundían con la respiración el aire y el agua, ahora el poeta invoca sobre el hueco de su regazo la fuerza purificadora del fuego.

Como en otras ocasiones, esta rima muestra que la imagen es la fuerza que genera el desarrollo de la poesía. La concavidad del crisol, receptáculo en que se funden e interactúan distintos materiales, enlaza con la hendidura del seno femenino que funde al sol su enfermedad y su juventud.

Algunos conceptos entablan en el poema un pequeño universo simbólico, de manera que los mismos términos van cediendo o tomando atributos según el contexto imaginario que les envuelve. Esto sucede con términos como “sol” o “veneno”, pero principalmente, con aquéllos referidos a la simbología de la flor y sus derivados como “semilla”, “fruto”, “corola”...

En efecto, el motivo del crisol va cediendo protagonismo ante el que se confirma como el principal de la rima (la flor), cuya simbología va transformándose según transcurre la rima. El poema surge bajo el pretexto de ofrecer unas flores a su amada (vv. 41-45). La ofrenda de flores a los difuntos es una tradición que se remonta a la Antigüedad. Victor Hugo también dedicó una composición a su hija Leopoldine, ahogada en el Sena en 1843, cuando se disponía a depositar un ramo de flores en su tumba:

*“Je ne regarderai ni l’or du soir qui tombe.
Ni les voiles au loin descendant vers Harfleur,
Et quand j’arriverai, je mettrai sur ta tombe
Un bouquet de houx vert et de bruyère en fleur”*¹³⁹.

Los símbolos que vertebran esta rima van entremezclándose y concatenándose. No en vano la concatenación y la anadiplosis son recursos repetidos en varios momentos de la rima (vv. 5-6, 16-17, 42-43).

Como ya se ha dicho, el motivo del crisol va diluyéndose, especialmente desde la segunda estrofa, y cede paso al de la flor. Su seno, convertido en receptáculo de “*la flor de tu juventud*” (v. 7), por mor de la fiebre y la enfermedad va fundiendo las semillas de

¹³⁹ HUGO, Victor, *Les Contemplations*, Aujourd’hui, XIV.

cualquier posible atisbo de sexualidad y con ello cercena cualquier probabilidad de que su amor dé fruto.

La primera mención del término “flor” hace referencia a la representación clásica de la flor, que la vincula al tópico del *carpe diem*, como muestra de la hermosura, pero a su vez de la evanescencia de la existencia humana. Además, desde la perspectiva científica la flor tiene la función de producir semillas a través de la reproducción sexual.

Entre la quinta y la octava estrofa estas reflexiones pasan a ejemplificarse en dos referencias florales concretas: la amapola y el lirio. Para ello se produce un diálogo imposible entre los amantes. Rafael habla en presente a Teresa y la respuesta es una réplica (pronunciada en el pasado) por ella misma (sexta estrofa). Recuerdan una amapola que él prendió, curiosamente en su pecho, roja (el color de la pasión), que parecía enfrentarse a la muerte con su aspecto brillante (vv. 26-28), “*mas su jugo ¡cosa triste! es veneno de dormir*” (vv. 29-30). La amapola prendida en el pecho de Teresa se convierte de este modo en la imagen de su pecho, y por extensión de todo su cuerpo, envenenado por la enfermedad. Es “*...el veneno/ de la muerte,...*” (vv. 4-5) lo que quemaba el sol en su seno en la primera estrofa.

No es baladí la elección de la amapola como símbolo de la fertilidad, ya que la amapola común (*papaver rhoeas*) es un tipo de planta cuya floración anual se ha asociado a la agricultura desde la época antigua. Su ciclo de vida se adapta al de la mayoría de cultivos de cereales, floreciendo y granando antes de la recolección de las cosechas. A esa connivencia entre la amapola y los cereales aludió también Juan Ramón Jiménez en su famoso poema “*Novia del campo, Amapola*”. Sus hojas son levemente venenosas; su savia, pétalos y cápsulas contienen rhoedina, un alcaloide con efectos ligeramente sedantes. Una variedad de la amapola, la amapola blanca (*papaver somniferum*), es la denominada “*adormidera*” de cuyo jugo se extrae el opio.

Esa flor joven, y Teresa confundida en ella, se va transformando en lirio: “*Y te ibas quedando lirio*” (v. 31) que, como otras flores blancas, es por su color símbolo de pureza. El lirio blanco es una flor que aparece en el arte religioso en los siglos XV y XVI. En cuanto símbolo de la castidad, se ha asociado a la Virgen María y a otras santas vírgenes. Además, por su forma de trompeta refuerza la idea de la proclamación; por ello en múltiples representaciones de la Anunciación aparece un lirio en un jarro o bien en manos del arcángel Gabriel. En nuestra poesía el lirio encarna ese amor que frustra sus expectativas terrestres, que se convierte en “*sólo amor y nada más*” (v. 37). En virtud de ello, es una flor que ahora ya no simboliza la transitoriedad de la existencia ni pretende realzar el acto de transmitir la vida, sino manifestar la posibilidad de un amor puro, extenso en el tiempo, inmortal. De ahí el concluyente y exclamativo verso final: “*¡la eternidad es la flor!*”¹⁴⁰.

En muchos poemas de la colección Unamuno utiliza la simbología de las flores de manera que puede resultar equívoca, especialmente cuando contrapone su significado al de fruto o fruta; ya en la rima 26 hablaba de “*... un cielo cuajado de flores, siempre flores que nunca dan fruta*” (vv. 17-18) y en los versos 19-20 de esta rima reitera “*y me dio en lugar del fruto/ la eternidad de la flor*”. En 1923, por tanto en el momento inmediatamente posterior a la composición de *Teresa*, escribe Unamuno un artículo al

¹⁴⁰ Sobre ello he de volver al analizar la rima 81.

cumplir sus treinta y dos años de dedicación a la enseñanza, en el que explica la clave simbólica de estos términos:

“Está escrito que por sus frutos se conoce el árbol. Pero antes, por sus flores. La flor anuncia el fruto. Y hay flores de trapo –o de papel- de que no cabe esperar fruto con semilla.

Pero es más bien el fruto para la flor; la flor es el fin. En la flor se acaba la planta. La flor es la dignidad y es la decencia; la flor es la gloria. La flor es la inteligencia, y la inteligencia es la flor. La –subrayemos el género del artículo – flor, y no el fruto”¹⁴¹.

La simbología en este escrito concreto se relaciona a su vez con el momento histórico que estaba atravesando el país, recién instaurada la dictadura de Primo de Rivera. La defensa de la inteligencia y de lo femenino es una respuesta directa al periclitado concepto de masculinidad y al dogmatismo que defendieron los golpistas en su manifiesto (13 de septiembre de 1923).

Rima 55

Se trata de once estrofas de cuatro versos cada una, en las que los pares son endecasílabos y riman entre sí, mientras que los impares (ambos con rima aguda) son el primero heptasílabo y el segundo pentasílabo, y también riman entre sí, resultando el esquema métrico siguiente: *11A, 7b', 11A, 5b'*. Podría tratarse de una variante de la estrofa sáfica, que combina tres endecasílabos y un pentasílabo con acento en la primera sílaba. La estrofa sáfica fue utilizada por Miguel de Unamuno varias veces, como en su poema dedicado a “Salamanca” y la enriqueció también en esta rima o en otras como la 46 ó la 50.

Las lágrimas que asomaban en los ojos del poeta, y que tampoco la dama puede contenerse en los propios, motivan una larga disertación de Teresa. Las lágrimas denotan la existencia de un dolor contenido. Este motivo ha aparecido ya en otras rimas (por ejemplo, en la 35 y en la 36) y fue también el pretexto de la rima XXX de Bécquer “*Asomaba a tus ojos una lágrima*”. En todos estos casos las lágrimas manifiestan el desahogo de un sentimiento interior, callado, que al aflorar actúa como desencadenante de la pasión. Al escuchar el verso 3 es difícil que no venga a la mente la famosa aria “Una furtiva lagrima” de la ópera *L'elisir d'amore* de Gaetano Donizetti, compuesta en 1832.

La rima es un intercambio de las voces de Rafael y Teresa, en la que se manifiestan las posiciones de los dos protagonistas que parecen enfrentadas. Esta diferencia de pareceres viene marcada por el inicio de varios versos a través de la negación (vv. 5, 21 y, sobre todo, el 41). Aunque en ese diálogo predomina la voz de Teresa, Rafael tiene un papel importante, ya que actúa como interlocutor y como voz narrativa (vv. 3, 4, 21) que traslada el poema al lector u oyente. Como es habitual (y así también sucedía en la rima anterior), la última estrofa nos ofrece la reflexión del poeta; la referencia temporal

¹⁴¹ UNAMUNO, Miguel de, “A los treinta y dos años”, publicado en *El Liberal*, octubre de 1923, y recogido también en *Obras completas*, VIII; 1966, pp. 514-515.

deja de ser el pasado para situarse en el presente y en el espacio en que se recitarían estos poemas: su “última tierra” (v. 43).

El predominio de la voz de la dama ayuda a perfilar la visión que tiene Unamuno de la mujer y la configuración de Teresa como personaje novelesco. No es la primera vez que ella aparece como la mitad más fuerte y clarividente de la pareja en el terreno espiritual, mientras que él es un poeta “voluble” (v. 31). Esta superioridad moral no le impide aceptar el papel secundario que se le asigna a la mujer en la sociedad que le toca vivir: “¿nosotras? ¡ay! La vida es sólo copia/ en la mujer.” (vv. 15-16). En algunos artículos Unamuno expuso sus ideas sobre la feminidad¹⁴², ideas que en la actualidad, y por fortuna, parecen ya superadas. Aunque en ellos matiza varias veces su pensamiento, el párrafo siguiente se aproxima a resumirlo: “La civilización es, (...), predominantemente masculina. La influencia femenina se ejerce de una manera en general funesta para actuar sobre un conjunto de tipo masculino, con todo lo malo de la masculinidad. Lo femenino tiene su campo de acción en la esfera doméstica y privada –en la domesticidad-, pero no en la civilización, que es la civilidad, la vida civil. Esta vida civil tiene sus orígenes militares y una constitución política, y la milicia es masculina y masculina es la política. La mujer no ha sido ni guerrera ni ciudadana”¹⁴³. Sin embargo, algunos de los personajes femeninos de las novelas de don Miguel muestran cierta ambivalencia entre debilidad y fortaleza, dado que -aunque estén relegados al ámbito doméstico- van ganando terreno hasta alcanzar el atributo masculino de la dominación; el caso paradigmático sería la tía Tula¹⁴⁴.

Teresa, resignada a su próximo fin, asegura que esperará a Rafael, incluso si él tiene otro amor y se convertirá en servidora de los dos. En cierto modo, Teresa ya percibe la vida desde otra latitud, desde una visión temporal no terrenal y finita, sino de la infinitud divina que alcanzará tras su muerte. Los versos 9-12 “Te esperaré tranquila...” recuerdan un fragmento del final de la primera novela de Unamuno *Paz en la guerra*. En concreto, las últimas palabras que Josefa Ignacia dirige a su marido Pedro Antonio, con las que se despide de éste antes de morir tras treinta años de matrimonio: “Ahora no te serviría yo más que de estorbo... Aquí no hago nada... Aunque tardes no importa, que después nos sobra tiempo para estar juntos. Cuídate, Pedro, cuídate...”.

Desde esa perspectiva, observando la existencia desde la eternidad, reelabora el antiguo aforismo de Hipócrates: “ars longa, vita brevis”. El autor griego, cuya cita adapta Séneca en *De brevitae vitae* al latín, aludía a la imposibilidad del conocimiento humano de abarcar todos los aspectos que le ofrece la naturaleza, que es múltiple y compleja, mientras que el tiempo es limitado. Teresa partiendo de la antítesis “corto/largo” reelabora esta cita, para afirmar: “comprendo, sí, la vida ésta es muy corta/ muy largo Dios” (vv. 19-20). Expresión que es significativamente contraria a la que hizo servir Neruda, a partir de esta misma oposición, en la canción desesperada que sigue a sus veinte poemas de amor: “es tan corto el amor, y es tan largo el olvido”.

¹⁴² Artículos de Miguel de UNAMUNO publicados en *La Nación* y recogidos en *Soliloquios y conversaciones*, y en *Obras completas, op. cit.*, III: “Nuestras mujeres”, pp. 473-478, “A una aspirante a escritora”, pp. 479-483, “A la señora Mab”, pp. 484-488.

¹⁴³ UNAMUNO, Miguel de, “A una aspirante a escritora”, *op. cit.*, p. 479.

¹⁴⁴ Sobre el papel de la mujer y de la sensualidad en la obra unamuniana, vide NAVAJAS, Gonzalo, *Unamuno desde la posmodernidad*, Barcelona, PPU, 1988, pp. 123-146.

Rafael rechaza cualquier posibilidad de conocer otro amor y asegura que se mantendrá puro también después de la muerte de Teresa. Aunque en sus primeros escritos, especialmente en *En torno al casticismo*, Unamuno parecía reivindicar el impulso estético relacionado con el erotismo, lo cierto es que la mayoría de sus escritos contemplan el deseo como un impedimento para el desarrollo de otras metas superiores. Esa negación de la sensualidad se agudiza cuando, como en nuestra rima, la cercanía de la muerte anula cualquier atisbo de deseo. La muerte, convertida en centro de la vida de los amantes, hace desaparecer de sus mentes la sensualidad y el erotismo. Es más, según Gonzalo Navajas la negación del deseo conduce a la descalificación del amor. Para este autor, los personajes unamunianos confunden amor con amor propio y por ello confesar amor hacia otra persona es, en realidad, manifestar amor por uno mismo: “*El amor equivale a una compensación por culpabilidad que sentimos ante nuestra introversión afectiva*”¹⁴⁵.

Esta interpretación del amor como egoísmo camuflado podría explicar la afirmación de Teresa en los vv. 33-36: *Cuando los dos hagamos uno mismo/ con la ayuda de Dios,/ veremos que esto no es sino egoísmo/ de entre los dos*”. Es posible, empero, explicarla también a partir de esa concepción tripartita del amor, que Unamuno expusiera en *Del sentimiento trágico de la vida*, y que (como ya pusimos de manifiesto en la rima 48) puede aplicarse a los amoríos de Rafael y Teresa. Superada una primera instancia sustentada en la pasión, se da paso a otro amor de tipo espiritual basado en el abandono personal y en la búsqueda de uno en el otro, que culmina gracias al dolor en la plenitud del amor, el cual se alcanza sólo gracias al sufrimiento compartido.

Cuando Teresa apela en la antepenúltima estrofa a que llegarán a fundirse uno en el otro (v. 33), podría referirse a esa fase en la que el amor motiva un vaciamiento personal, que conduce al reconocimiento de uno mismo en el otro; es lo que Unamuno llamara “egotismo”, en contraposición al egoísmo. Esta idea de fusión, que para el autor bilbaíno supone salir de uno mismo para fortalecerse en el otro, trae a la memoria el mito del andrógino planteado por Platón en *El Banquete*, según el cual cada ser humano aspira a encontrar la mitad perdida con la que alcanzar una fusión total. Esta consideración también fue adoptada por Ibn Hazm para la literatura arábigo-andaluza: “*Difieren entre sí las gentes sobre la naturaleza del amor y hablan y no acaban sobre ella. Mi parecer es que consiste en la unión entre partes de almas que, en este mundo creado, andan divididas, en relación a como primero eran en su elevada esencia*”¹⁴⁶.

En sus últimas palabras Teresa retorna a la percepción terrenal del tiempo huidizo. En realidad, de la afirmación de Rafael en estos últimos versos bien se puede intuir una profunda reflexión filosófica a la que Unamuno, en cuanto helenista, no era en absoluto ajeno. El verso 41 contradice la propuesta heracliteana del flujo universal, del acontecer perpetuo o “*Panta rei*” (Πάντα ρεῖ) y propone una visión más cercana al pensamiento de Parménides del ser como esfera estática e inmóvil. En esta ocasión, Teresa había recogido el tópico que tanto asociamos a Manrique: “*tempus flumen*”, el tiempo es pasajero, se va, pasa. Sin embargo Rafael, que ya ha vivido la muerte de la amada, contraviene esta visión del devenir resbaladizo. Por eso tal vez, inicia su reflexión final

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 138.

¹⁴⁶ HAZAM DE CÓRDOBA, Ibn, *El collar de la paloma*, *op. cit.*, p. 133.

desde la negación. Por estas fechas anunciaba también Machado que el tiempo no sólo se va, sino que también se queda (“*todo pasa y todo queda*”), a lo que Rafael añade que hay una especie de sustrato que deja en el ser ese tiempo intangible y efímero que va modelándonos, que no se va sino que “*queda y pesa*”¹⁴⁷.

Rima 56

Compuesta por cinco serventesios formados por versos endecasílabos en rima consonante cruzada (11A, 11B, 11A, 11B). En los dos versos finales se producen dos encabalgamientos abruptos.

Retoma el tema de las flores ofrecidas a la tumba de Teresa. Rafael ve la corona de flores que él depositó allí, quizás las de la rima 54. Estas flores tienen el sugestivo nombre de “siemprevivas”. La siempreviva recibe este nombre por ser una flor perenne, que mantiene sus hojas en el invierno y es resistente a condiciones dificultosas.

La ubicación espacio-temporal de la rima tiene valor simbólico. Como en la rima 9, el tiempo del poema se sitúa a la hora en que cae el sol, en el periodo de intersección entre la noche y el día¹⁴⁸, y el lugar que da pie al desarrollo de imagen poética es, cómo no, la cruz sobre la tumba, que se convierte en eslabón de la tierra con el cielo. Y también como en la rima 9, “*el leño*” que emerge de su tumba y se alza hacia el cielo encadena los dos espacios en que vive Teresa.

La corona de flores se enlaza a la cruz de la tumba de Teresa como lo hace un estrobo (v. 5), esto es, un trozo de cabo que sirve para sujetar el remo, al tolete, una estaquilla fijada en el borde de la embarcación a la cual se ata éste. En virtud de estas referencias marinas, que desde este momento se despliegan por todo el poema, la sepultura de Teresa nos devuelve una imagen invertida. Su tierra ya no es un espacio terrestre cubierto por la bóveda celestial, sino cual espejo nos devuelve la imagen inversa: la tierra flotando sobre el cielo convertida en una barquilla en busca de remo. La tumba es, pues, un espacio que permite no reflejar la realidad ni deformarla, sino de alguna manera subvertirla. Según Iris M. Zavala¹⁴⁹, Unamuno produce un universo propio de signos, entre los que el espejo ocupa un lugar destacado. El espejo que facilita, no la reproducción de la realidad, la visión mimética, sino que permite ver al hombre desde múltiples posiciones: “*todo es espejo, porque el sujeto es plural, con posiciones de sujeto múltiples*”.

Las dos últimas estrofas del poema se plantean como dos largas exclamaciones que adoptan un tono más impreciso. La utilización de verbos en pasado da paso a la de la

¹⁴⁷ Mucho antes, allá por 1895, UNAMUNO escribe en el primero de los ensayos de *En torno al casticismo*, (maneja ahora la edición publicada por Cátedra, p. 143): “*Tradición, de tradere, equivale a entrega, es lo que pasa de uno a otro, trans, un concepto hermano de los de transmisión, traslado, traspaso. Pero lo que pasa queda, porque hay algo que sirve de sustento al perpetuo flujo de las cosas*”.

¹⁴⁸ Es más, ambas poesías comienzan casi con las mismas palabras: “*A la puesta del sol la cruz del leño/ que tu frente corona*” (rima 9), “*A la puesta del sol vi la corona*” (rima 56).

¹⁴⁹ ZAVALA, Iris M, *Unamuno y el pensamiento dialógico*, op. cit.

forma impersonal de infinitivo. Las ideas de la navegación y del canto se entremezclan en estas dos estrofas, que parecen ser un ejemplo de que la poesía actúa como eslabón o “estrobo” donde pueden unirse lo celestial y lo marino; el sueño con la vela y, por ende, la vida con la muerte.

En esa visión casi onírica se hace sentir la voz, imperativa, solemne de Teresa que, colocada justo en la parte central del poema (es la tercera de cinco estrofas), parece dejarle ver cuál es su misión: cantar al amor, a un amor con mayúsculas (vv. 10, 11, 19), que es la “razón del Universo” (v. 10). Esta revelación podría ser la continuación en la muerte de Teresa de la certidumbre que manifestaba, todavía viva, en los últimos versos de la rima anterior: “*Cuando los dos hagamos uno mismo (...) lo que nos queda por vivir, mi niño,/ contar ¿quién lo podrá?*”. Teresa, temerosa entonces de que con la muerte de Rafael se acabaría de contar su historia, le llama desde las entrañas a continuar su misión, que es la de la poesía en general.

El contenido formal y semántico de estas dos estrofas finales les otorga un tono de exaltación, casi de himno, porque parecen expresar el anhelo y el fin de todo el poemario: “... y cantando así la fragua/ de la vida, cantando ir a la muerte” (vv. 19-20). Ronsard asoció también a la función eternizadora de la poesía el motivo de la siempreviva. En uno de uno sus sonetos para Helena presenta a la poesía como el mejor medio de mantener viva a la dama; por eso le ofrece esta flor y remarca que conseguirá por medio de sus palabras hacer inmortal a su Héléne, como Petrarca consiguió hacerlo con su Laura:

*“Qui veut, en vous servant, toutes vertus ensuivre.
Vous vivrez (croyez moy) comme Laure en grandeur,
Au moins tant que vivront les plumes & le livre”¹⁵⁰.*

Rima 57

Diez estrofas de cinco versos, cuatro endecasílabos seguidos de un heptasílabo agudo (11A, 11B, 11A, 11B, 7c).

Este poema apareció por primera vez antes de la publicación de la obra, en un artículo para *La Nación* de Buenos Aires fechado el 8 julio de 1923 y con el título “La lanzadera del tiempo”¹⁵¹. En él Unamuno anuncia la pronta publicación de su obra y además reflexiona sobre el tema central de esta poesía: el tiempo

“Y ahora va a permitir el lector que le anticipemos una poesía de una colección de ellas, de un poeta desconocido, colección que se titulará Teresa y que pensamos publicar con la breve historia de los amores de Teresa y Rafael muertos jóvenes, ella primero, y muertos tanto de amor como de consunción. Una de las poesías dice: ...”.

¹⁵⁰ RONSARD, Pierre de, *Sonets pour Hélène, Œuvres Complètes*, XVII, edición crítica de LAUMONIER, Paul, París, Librairie Marcel Didier, 1959, p. 249.

¹⁵¹ UNAMUNO, Miguel de, “La lanzadera del tiempo”, recogido en *De mi vida, en Obras completas*, VIII (*Autobiografía y Recuerdos personales*), 1966, pp. 495-498.

Como en muchas otras rimas, el poeta habla en segunda persona, pero esta vez se dirige a sí mismo o a una parte de sí, localizada en su corazón, que tanto en la tradición pagana como en la cristiana es símbolo del amor. Su corazón es apelado como algo externo y como parte intrínseca de su ser. Por eso, aunque se dirige al corazón principalmente en segunda persona varias veces a lo largo del poema (vv. 1, 15 y 44), e incluso le apela por medio de apóstrofes y exclamaciones, empero en algunas ocasiones utiliza la primera persona del plural: un nosotros que se refiere a él y a su corazón, "... *nos lo dice el frío*" (v. 3), o a él y a la amada (vv. 39-40). La vacilación gramatical se acentúa cuando en el verso 36 afirma "*Que te están recogiendo en la semilla*", sin precisar cuál es el sujeto de la frase. Es curioso que en el artículo anteriormente citado la rima no presenta estas vacilaciones y mantiene la coherencia gramatical: así el verso 3 ("*...; me lo dice el frío*") o el 36 ("*Que te estás recojiendo en la semilla*"). Estas incoherencias ya se observaron en otras rimas (especialmente en la rima 1), y puede entenderse como un afán por implicar al lector en la construcción poemática.

La primera estrofa y también las dos últimas están formuladas en futuro, ya que advierte de la proximidad de la muerte. También en estas estrofas limítrofes se repite anafóricamente el adverbio "pronto" (vv. 1, 43, 44, 49), insistencia que señala la certeza de la cercanía de la muerte. Entre medio se relata el extraño viaje que el corazón emprende contracorriente. La muerte es percibida no como desembocadura o fin de un trayecto, sino como la vuelta al principio más absoluto.

Una señal sensorial, el frío, (vv. 3 y 42), le lleva a percibir que el fin está próximo. La fijación del sentimiento en el ayer le lleva a sufrir una involución, que se produce tras la muerte de la dama (vv. 35-40), un camino de acercamiento al tiempo sin límites, al momento donde no existía el tiempo: el principio de la creación. De tal modo que parece entender lo eterno como el principio y lo temporal como su consecuencia: "...y *al verte/ en el principio, antes que nada fuera/ sintiendo cómo el tiempo sólo es muerte/ gustas la eternidad*".

Esta idea de la muerte como un acercamiento al principio total (que define el concepto unamuniano de "desnacer") se produce con la desaparición física de la amada, que era su fuente de su inspiración. La vida (cual un *fluir* constante) es el tópico que reutiliza y, en cierto modo, trastoca este poema, porque caminar en dirección al principio es de alguna manera lo contrario de lo que expresa la quinta copla manriqueña: "*Partimos cuando nacemos,/ andamos mientras vivimos,/ y llegamos/ al tiempo que fenecemos,/ así que cuando morimos/ descansamos*". Unamuno retoma las metáforas acuáticas, pero para contravenir la idea asentada de la vida como un río: así, se refiere al manantial de la corriente de su vida que se ha acabado con la muerte de Teresa; al arroyo, asimismo seco con la fuente, Teresa, (vv. 16 a 20); y a remontar la corriente (vv. 23-24).

Diluida entre imágenes diversas, la rima permite entrever la -no siempre fácil- concepción del ser y del tiempo en Unamuno. Habla de contar los instantes (v. 6) y de enterrarse con la historia (v. 14)¹⁵². En consonancia con su teoría de la intrahistoria, nuestro autor opina que lo histórico no es más que una sucesión de acontecimientos, a los que se opone la dimensión de la espiritualidad temporal que va configurando la tradición eterna. La divergencia entre la angustia de la finitud temporal y el anhelo de

¹⁵²También sobre el tema del tiempo y su relación simbólica con el mar, remito a lo afirmado *supra* a propósito de la rima 53.

eternidad va configurándose como tema central de la obra de Miguel de Unamuno desde sus primeras obras.

En “La tradición eterna”, el primero de sus ensayos recogidos bajo el título de *En torno al casticismo*, utiliza nuestro autor la metáfora de las olas (como una sucesión de momentos que van sedimentando sobre un mar profundo y permanente) para ejemplificar que la historia y el tiempo son la proyección insustancial de una realidad más profunda¹⁵³: “*Las olas de la historia, con su rumor y su espuma que reverbera al sol, ruedan sobre un mar continuo, hondo, inmensamente más hondo que la capa que ondula sobre un mar silencioso y a cuyo último fondo nunca llega el sol*”. Aquello que va permaneciendo mientras se suceden los que consideramos grandes acontecimientos históricos es lo que va conformando el devenir de la realidad, como el ruido y la agitación de lo temporal, que en la rima representaría el latido (v. 11 y v. 17), y se distancia de la calma en las profundidades de lo eterno: “*Sobre el silencio agosto, decía, se apoya y vive el sonido*”¹⁵⁴.

La oferta temporal de este poema, en cambio, es diferente y nos propone la posibilidad de revertir la marcha de nuestro devenir personal, de invertir el curso del tiempo para ir desde la muerte al nacimiento. Este pensamiento para Unamuno era “*una ficción trágica en que he solido caer cuando he tratado de evitar que Dios se suicidara en mi conciencia*”¹⁵⁵, y enlaza, en palabras del propio autor, progreso y retroceso, evolución e involución, de manera que se cierra el círculo alcanzando una idea similar a la del eterno retorno de Nietzsche: “*Bien, ¿si al llegar al fin del mundo empezara la lanzadera del tiempo a tejer en sentido inverso – o a destejer-, si se invirtiese la película de la historia natural y universal y volviera todo a vivir en sentido inverso hasta llegar al que llamamos el principio del mundo y vuelta a empezar?*”¹⁵⁶.

Otro motivo al que recurre el poema es la luz. Cuando llega al principio, alcanza el “*¡hágase la luz!*”. Pero conviene hacer notar que esa luz proviene no del cielo, sino de la tierra. Ello manifiesta una nueva inversión del orden lógico de la naturaleza. La tumba amplía así su universo significativo, y en esta ocasión es la fuente de donde emana la luz (vv. 26-31). Si en la rima 56 era espejo, ahora es lámpara. De receptora de la luz el poeta la convierte en estrella que tiene luz propia (v. 42). Es el espacio simbólico que compendia la existencia de algo vivo más allá de la muerte, que permite ver el sacrificio y el dolor, lo que conduce a sufrir por el otro. Así esta rima 57 viene a ser confirmación de la imagen poética que daba motivo a la rima 11, en la que el poeta recogía en su mano la luciérnaga que surgía de la tumba y la luz que emanaba (y que se confundía con la de Sirio, estrella luminosa que brilla en el firmamento). Ahora también, en esta rima 57 la luz llega “*de las entrañas de la tierra*” y la estrella de los amantes brilla en el Camino de Santiago (vv. 38-40).

¹⁵³ Al respecto, MEYER, François, *La ontología de Miguel de Unamuno*, Madrid, Gredos, traducción de GOICOECHEA, Cesáreo, 1962, 1ª edición, 1955 (en especial, sobre el tema del tiempo, pp. 46-90).

¹⁵⁴ UNAMUNO, Miguel de, *En torno al casticismo*, op. cit., pp. 144-145.

¹⁵⁵ UNAMUNO, Miguel de, “Nuestros yos ex –futuros”, recogido en *De mi vida*, y en *Obras completas*, VIII, op. cit., 1966, pp. 490-494.

¹⁵⁶ UNAMUNO, Miguel de, “La lanzadera del tiempo”, también en *De mi vida*, y en *Obras completas*, VIII, op. cit., 1966, pp. 497-498.

En la rima es normal repetir términos. Sin embargo, utilizados aquí en distintos contextos, adquieren también significados diferentes. Así ocurre con términos como “luz”: se alude tanto al principio de todas las cosas, como al entendimiento o a la clarividencia. Del mismo modo se habla del Amor personalizado, referido a la eternidad (v. 45) o a Dios (vv. 27, 43), al que otras veces se alude como tal (v. 38) o como Señor (v. 50), y de amor. Tampoco significan exactamente lo mismo “misión” para Teresa (v. 20) y para Rafael (v. 47), ni es ambivalente el sustantivo “corriente” en los dos usos que le da la rima (vv. 16 y 23).

Una última anotación lingüística: la rima acumula frases encabezadas por la partícula “que”, usada como conjunción o como relativo; el “que” aparece dieciocho veces a lo largo de la rima, catorce de ellas abriendo el verso en posición inicial. Según el *Diccionario panhispánico de dudas*, la conjunción “que” puede introducir frases que expresan diversos matices como advertencia, queja, lamento, hipótesis, resumen de lo oído, conocimientos... Como fácilmente se advierte, el poema atesora una fuerte densidad, tanto lingüística como filosófica, que -junto a la acumulación de motivos simbólicos- lo hacen en buena medida oscuro y, además, agreste al oído.

Rima 58

Sesis estrofas de cuatro endecasílabos cada una, en rima cruzada consonante, de manera que alterna un verso agudo: *11A, 11B', 11A, 11B'*.

El poema comienza reproduciendo un diálogo entre Rafael y su madre, un diálogo que se transcribe en estilo directo (“*Mi madre dijo:...*”) del que, no obstante, el receptor es, como de la totalidad de la rima, Teresa. La anécdota de la infancia que cuenta la madre se convierte en el pilar sobre el que se apoya este poema. Se refiere a unos besos que los enamorados se dieron cuando eran muy niños, y que parecen actuar como una premonición. Para los autores que apoyan la idea de que Rafael es una especie de trasunto autobiográfico de Unamuno, esta poesía apoyaría sus argumentaciones, porque se sabe que también el autor conoció desde niño a su mujer, Concha, hija de una familia amiga de los Unamuno y fueron “*siempre, en un presentimiento inocente, novios tácitos*”¹⁵⁷.

De este recuerdo el poeta se queda con la importancia del ruido de los besos, cuyo eco parece quedarse latiendo en el ambiente hasta resonar en la tierra y sube al cielo, como el agua se condensa para completar su ciclo vital. Esos besos calan en el interior de los enamorados como una muestra de aquellos instantes que van constituyéndose en parte o sustancia de lo eterno y su ruido es “*el son inmortal en que se encierra/ el destino del hombre y del vivir.*” (vv. 11-12). El ruido de los besos actúa como ritmo, activador del sentimiento y de la reflexión, lo que en la percepción de nuestro autor viene a ser el núcleo de la sustancia poética.

Unamuno, que manifestó en contadas ocasiones su falta de predisposición hacia la música, consideraba, sin embargo, que la poesía contiene timbre y ritmo, entendiendo el

¹⁵⁷ GONZÁLEZ RUANO, César, *Don Miguel de Unamuno, op.cit.*, p. 24.

ritmo como la cualidad anterior al lenguaje, como cierta disposición psíquica al fluir de la conciencia poética, como plasmación de la personalidad del poeta, anterior a la verbalización, paso previo al estilo¹⁵⁸. En el último de sus textos dedicados al estilo Unamuno considera el ritmo como cierta predisposición personal del escritor o del hablante a sentir o pensar, de manera que lo define así: “*En el arte de hablar y en el de escribir llamamos estilo a la manera personal de pensar –repito que sentir es pensar-, llevando las ideas que nos son dadas hacia la derecha o la izquierda, o hacia arriba o abajo, o hacia delante o detrás, y llevándolas con tal o cual rapidez, en línea recta, o zigzaguos rectilíneos, o en esta o la otra línea curva y con tal o cual curvatura (...)* “*¡Y esto –dirá el lector avisado- es el ritmo!*” (...) *El ritmo es la raíz del estilo. Y cada cual tiene su ritmo, como cada cual tiene su estilo, háyalo o no encontrado*”¹⁵⁹.

Si del son de aquellos besos brota la poesía, el poeta considera -ampliando la correlación- que de ellos surge de igual forma una historia personal e irrepetible, un mundo particular que les convierte en los primeros en vivir esa experiencia, y de ahí su identificación con Adán y Eva (como en las rimas 17 y 28). El término “mundo” es polisémico en esta rima. Se repite cuatro veces en los versos 20, 22 y, especialmente, en el 23 en el que aparece usado con distintas acepciones “*un mundo más que al mundo hemos pagado*”.

François Meyer trata de explicar la importancia que para el ser humano, tal como lo entiende Unamuno, tiene la integración en la sociedad, y asegura que el amor actúa como generador de la sociabilidad humana: “*El instinto de perpetuación, que es instinto “de invasión”, me impele a dilatar mi ser en otro o, lo que es lo mismo, a poseer el ser de otro, protestando así contra la separación de los seres y contra mis propios límites. Es el amor, la pasión de poseer al otro y de formar más que un ser con él, lo que, finalmente, es origen y matriz de la sociedad humana*”¹⁶⁰.

El poema pone en relación dos grandes mitos literarios (Robinson y Don Quijote), con los que en cierto modo se identifica el poeta. El enamorado se siente “*perdido en un islote*” en clara referencia al héroe de Defoe, pero “*con el pecho fiel de don Quijote*”. Unamuno no llegó a cristalizar un proyecto en el que pretendiera analizar diferentes aspectos de la figura de don Quijote y ponerla en relación con otros personajes literarios como Hamlet, Segismundo o don Juan. Aunque este texto no pasó de ser un proyecto, recientemente han sido publicadas las cuartillas y las notas dispersas que se encontraban recogidas en un sobre con el título *Manual de quijotismo*, escrito de la mano del propio Unamuno. Entre esos folletos (concretamente en lo que su editora clasifica como unidad 10) hay una referencia a Don Quijote y Robinson en la que, entre otras cosas, se afirma: “*don Quijote quiere vencer a la sociedad con su vol[untad], Robinson a la naturaleza con su inteligencia. “Robinson llevado contra su vol(untad) a tierra virgen, crea un mundo. Don Quijote se empeña en enderezar el viejo*”¹⁶¹. Estos apuntes permiten

¹⁵⁸ Al respecto, vide ÁLVAREZ CASTRO, Luis, *La palabra y el ser en la teoría literaria de Unamuno*, Salamanca, Editorial de la Universidad de Salamanca, 2005, pp. 143-170.

¹⁵⁹ UNAMUNO, Miguel de, *Alrededor del estilo*, edición de Laureano ROBLES, Laureano, *op. cit.*, p. 155.

¹⁶⁰ MEYER, François, *La ontología de Miguel de Unamuno*, *op. cit.*, p. 96.

¹⁶¹ UNAMUNO, Miguel de, *Manual de Quijotismo*, estudio preliminar de VAUTHIER, Bénédicte, Salamanca, Editorial de la Universidad de Salamanca, 2005, p. 129.

hacernos una idea de qué significaban ambos mitos para don Miguel, y corroboran la idea del amor como factor de conquista social y espiritual.

Rima 59

Se compone de cuatro estrofas de cinco versos, formadas por cuatro endecasílabos con rima consonante cruzada seguidos de un heptasílabo agudo (11A, 11B, 11A, 11B, 7c´). En el verso 7 se han de computar como dos sílabas las vocales de la palabra cruel que por sí mismas forman diptongo; diéresis que marcan gráficamente algunas ediciones, pero no la princeps.

Al iniciarse el cancionero, algunas de las primeras rimas (así las 2, 19, 26) nos habían situado en el otoño. Ésta, en cambio, ofrece referencias que denotan el paso del tiempo. La segunda y tercera estrofas indican con claridad que ahora estamos ya en la primavera; así se indica expresamente en los versos 7 y 11.

En esta rima parece que el poeta comienza a percibir que su fin está ya cerca, su vida se acaba poco a poco antes de que finalice su misión, que es cantarle a su amada. Este motivo se expone en la primera estrofa, seguido de una imagen (la de la cigarra que, tras poner sus huevos, muere) que resume la capacidad de la naturaleza por renovarse incluso en el momento de la muerte. Quizás también en ese sentido es oportuno situar el poema en la estación primaveral, momento álgido de floración y de renovación de la naturaleza.

La rima sigue un esquema claro. La primera estrofa expone un dato: la existencia del poeta se acaba antes de que finalice su propósito de cantarle. La segunda estrofa ejemplifica este matiz en el modelo de la cigarra, cuyas hembras ponen huevos y mueren poco después, (v. 9, la cigarra canta para morir). La tercera y cuarta estrofas matizan el ejemplo y lo encauzan hacia la conclusión final.

Los versos iniciales apuntan en lo formal a una construcción cargada de juegos lingüísticos, repeticiones y de utilización de palabras derivadas. La paradoja en los demás versos se circunscribe al significado de las imágenes de las que se sirve: morir para nacer, renovarse con la muerte... El sustantivo “vida” se repite hasta tres veces en los tres primeros versos, pero no siempre con idéntico significado. En los versos 3 y 4 un hipérbaton da pie a una derivación entre el verbo “quebrar” y el sustantivo “queiebra”.

El ser del poeta experimenta un doble recorrido hacia la muerte y hacia la renovación como las cigarras, cuyo canto es una invocación a la fertilidad. Derivaciones del adjetivo “nuevo” aparecen hasta tres veces en las dos estrofas centrales.

En la tercera estrofa se explicita el contenido del canto (es decir, de la poesía en general) por medio de dos sentencias contradictorias: la que canta quien ya termina su existencia (“*Todo está dicho*”) y la del que empieza su camino (“*Todo está por decir*”). En el equilibrio de estas dos máximas se fundamenta la idea de originalidad en

Unamuno¹⁶². El punto de partida es en cierto modo un lugar común en la historia de la literatura. Muchos autores han sido conscientes de que no se podía aportar algo realmente nuevo, ya que el ser humano se ha inquietado por cuestiones similares a lo largo de los tiempos. Ya Montaigne afirmaba: “*Il y a plus à faire à interpréter les interprétations qu’à interpréter les choses, et plus de livres sur les livres que sur autre sujet: nous ne faisons que nous entregloser*”¹⁶³; y, en la misma línea, La Bruyère aseguraba: “*Tout est dit, et l’on vient trop tard, depuis plus de sept mille ans qu’il y a des hommes et qui pensent*”¹⁶⁴. Pero, frente a esto, el poeta es consciente de que cada ser humano tiene una vía propia, única e irrepetible que recorrer.

La melodía de lo nuevo en armonía con lo finito anula en un momento la oposición temporal pasado-futuro. Se da una experiencia de apartamiento respecto a los determinismos temporales, que es a su vez un movimiento de inserción en el tiempo¹⁶⁵. De ahí la exclamación final, que se maravilla ante esa elevación del presente convertido en compendio del pasado y el porvenir: “*¡un mar tan sólo son todos los mares/ y un presente del tiempo en el abismo/ pasado y porvenir!*”.

Rima 60

Se trata de seis sextetos compuestos cada uno por dos versos endecasílabos seguidos de un pentasílabo y, de nuevo, dos endecasílabos y un pentasílabo (11A, 11B, 5c, 11A, 11B, 5c) con rima consonante.

En cuanto al tema, sigue la percepción de la cercanía de la muerte. La rima nos sitúa en el espacio intermedio entre la vigilia y el sueño. La nocturnidad favorece la inconsciencia y enturbia la consciencia plena. En una de esas noches, noches de desvelo, siente su mano sobre su frente, como la sentía en la rima 20, pero ahora está fría, como se les queda a los muertos. Esa sensación de frío mortal le invade por completo “*y sobre el corazón me esparce el hielo*” (v. 4); el hielo como símbolo del temor ante la muerte, a la que nombra utilizando una perífrasis eufemística: “*de la que viene el sueño, que es su hermano*” (v. 5).

El poeta ha de sobreponerse a ese temor. El verso 6, a través de la adversativa “*pero no temas*”, marca el cambio de actitud que continuará en el resto del poema, además de apelar directamente a su interlocutora habitual, Teresa, en el verso que viene a continuación.

El último pentasílabo de cada sexteto tiene una función de enlace semántico con la estrofa siguiente: bien, como en la primera y la segunda, mostrando una objeción a lo

¹⁶² Sobre la opinión de Unamuno acerca de esta cuestión nos hemos ocupado vastamente en el capítulo primero, epígrafe II.5.d).

¹⁶³ MONTAIGNE, *Essais*, III, 13.

¹⁶⁴ LA BRUYERE, *Les Caracteres*, op. cit.

¹⁶⁵ De nuevo, MEYER, François, *La ontología de Miguel de Unamuno*, op. cit., pp. 56-57.

que va a decirse; o bien como presentador del motivo que será centro de atención de la estrofa siguiente [(condenado (v. 18), Dios (v. 30)]. Por eso tiene especial valor el último pentasílabo del poema, cuyo sentido queda en suspensión: “*la vida es nada...*” (v. 36), y que señala el tema de la nada que, realmente, es el tema central de esta rima 60.

Desde la segunda estrofa, se subraya la repulsa del poeta ante el miedo, así como el afán por sobreponerse a él. Tal vez por eso comienzan los versos 7 y 10 en forma negativa y con una perífrasis verbal de obligación que recalca la intención personal: *no he de* + infinitivo. La rima se reparte entre la negatividad con que afronta el presente y la asertividad que proclama para el futuro. El poema se formula desde la negación y desde la afirmación. Nos cuenta qué ha de hacer y qué no ha de hacer; cuáles cosas espera y cuáles no; al Dios al que quiere unirse y al que no quiere unirse... Esta alternancia de frases negativas y positivas, el uso alterno de los tiempos verbales de presente y futuro, así como el recurso constante a la contraposición y a la paradoja descubren la tensión entre la voluntad y el sentir del poeta.

Entre aquello que no hará está el hecho de cerrar sus ojos ante la muerte. Bien al contrario, quiere enfrentarse a ella. Hay una velada alusión a Quevedo, pero desde la negación: “*ni cerraré mis ojos a los ojos/ de nuestra madre*”¹⁶⁶. Está dispuesto a mirar cara a cara a la muerte, que es ahora “madre”, es decir, la que paradójicamente da vida. En distintas ocasiones, al poetizar sobre el momento de su muerte, Unamuno se refiere a mirar cara a cara a Dios. Quizás los más solemnes sean los últimos versos de *El Cristo de Velázquez*, cuando en la “Oración final” anhela llegar ante Dios con “*mis ojos fijos en tus ojos, Cristo/ mi mirada anegada en Ti, Señor!*”.

Es importante la referencia al mito de Orfeo y Eurídice que se evidencia en el verso 10, puesto que el “*volver la cara en el camino*” es justamente el pecado o la imprudencia que impidió al músico heleno recuperar a su amada. El mito de Orfeo viene siendo materia literaria desde la época alejandrina. Una de las versiones más ricas la ofrece Virgilio en el libro IV de las *Geórgicas*, que en los versos 490-491 nos cuenta “*Restitit, Eurydicenque suma jam luce sub ipsa/ Immemor, heu! Victusque animi respexit (...)*”¹⁶⁷. Es precisamente este último verbo *respicio* que significa “mirar hacia atrás” el que nos da la clave del mito. Ricardo Gullón apuntó la relación, no de esta rima pero sí de todo el poemario, con la historia de amor y muerte que narra el mito griego. Según el crítico, Rafael es “*símbolo de la vida hecha pasión, del esfuerzo por salvar a la amada y devolverle la vida. Orfeo enfermo, entra en los infiernos para rescatar a Teresa-Eurídice, consciente de que si logra vencer, su victoria hará inmortales a los dos*”¹⁶⁸. En nuestra rima, por el contrario, Rafael es justamente el “anti-Orfeo”, ya que no pretende rescatar a su Teresa de la muerte, sino hacerle frente, encaminarse hacia su fin sin volverse en el camino. El único obstáculo que ha superar es vencer sus propios anhelos: “*cuando al fin del afán librarme pueda*” (v. 34).

¹⁶⁶ En su célebre soneto “Amor constante más allá de la muerte”, que comienza: “*Cerrar podrá mis ojos la postrera/ sombra que me llevare al blanco día*”.

¹⁶⁷ VIRGILIO, *Geórgicas*, IV, traducción de RECIO GARCÍA T. DE LA ASCENSIÓN y SOLER RUIZ, A., Madrid, Gredos, 1990, pp. 453-506: “Se detuvo y a su Eurídice, en los umbrales mismos de la luz, olvidado ¡ay! En su corazón vencido, se volvió a mirarla”.

¹⁶⁸ GULLÓN, Ricardo, *Autobiografías de Unamuno*, Madrid, Gredos, 1976, p. 223.

Francisco J. Blasco confirma la relación de la historia de Rafael con el mito griego, pero constata al mismo tiempo la distancia que con él mantienen: “*creo –sin apenas dudas– que Unamuno tuvo presente al Orfeo, al inventar su Rafael. Pero pienso que las Rimas no actualizan el mito, sino que le dan la vuelta*”¹⁶⁹. Atendiendo a los diversos escritos que apuntan que para el Rafael-Orfeo nacer es desmorir, que recorre la vida en sentido inverso, Blasco deduce que en este caso no es Eurídice la que está ausente, sino que el desterrado realmente es Rafael y no Teresa. Por eso, el personaje de Unamuno es una contrafigura de Orfeo, con quien comparte una única característica: el canto. “*Y el canto, que es lo que hace llevadero el «destierro». Y el canto –la poesía– como creación de una fantasía que haga llevadera la vida ante la conciencia angustiada por la muerte, es el tema que proponen estas Rimas...*”¹⁷⁰. Orfeo es el cantor por excelencia, los efectos de su música divina calmaron a los monstruos y a las divinidades infernales. Simboliza al héroe que quiso vencer la mortalidad con su música, a aquél que –mediante el arte– estuvo a un paso de convertirse en triunfador sobre la muerte; en efecto, lo que de algún modo, busca Rafael con su poesía.

La tercera estrofa vuelve a las frases asertivas, voluntariosas, en futuro, encabezadas por el verbo “ir” que se repite de manera anafórica en los versos 14-15. En toda la rima son importantes las figuras de repetición: anáfora en los versos 14-15, 24-25-28, 26-27, 31-32; epífora en los versos 21-24; y anadiplosis entre los versos 18 y 19: el primero finaliza con la palabra “condenado”, la misma que abre el verso 19, y este término vuelve a colocarnos en el terreno de la mitología. Se podría tratar de una nueva referencia a Orfeo que, perdida la posibilidad de salvación de su esposa, no muere y ha de vivir sin ella; o –por qué no– a Sísifo, ya que ha de trepar montañas (v. 16) y sufrir “las penas” (v. 17) y el “tormento” (v. 19) del “condenado” (vv. 18 y 19 en epanadiplosis). Aunque la posible referencia a Sísifo podría resultar más dudosa, ambas referencias mitológicas poseen en común la presencia del desafío del héroe ante la muerte. Sísifo fue condenado a empujar reiteradamente una roca hasta la cima de la montaña, porque pretendió engañar a los dioses. Es un mortal caracterizado por la astucia. Algunas versiones cuentan que Sísifo encadenó a Thanatos para evitar su muerte, pero, liberado por Zeus, el dios de la muerte continuó con su trabajo. Sísifo quiso de nuevo burlar su suerte. Esta vez trató de engañar a los dioses diciéndoles que había de retornar para castigar a su esposa que no le había rendido los correspondientes honores fúnebres. Su vuelta a la vida había de ser temporal, pero se atrevió de nuevo a despreciar a los dioses y no regresó al país de los muertos, por lo que fue condenado a no descansar jamás en paz¹⁷¹. Es así como se siente en vida Rafael: como un condenado.

La redención a esta condena es la próxima llegada de la muerte. En las dos penúltimas estrofas continúan las repeticiones: se reitera el mismo adjetivo para distintos sintagmas nominales [“*última noche*” (v. 22), “*último lecho*” (v. 23)], la repetición de términos del campo sintáctico-semántico del verbo “esperar” y derivados (como los sustantivos “esperanza”, “espera”) sirve para utilizar el recurso a la ambivalencia y el doble sentido; del mismo modo se retuercen los juegos contradictorios entre los verbos “morir”,

¹⁶⁹ BLASCO, Francisco J., “Miguel de Unamuno: «Teresa»” *op. cit.*, p. 51.

¹⁷⁰ *Ibidem.*

¹⁷¹ GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, París, Presses Universitaires de France, 6ª edición, 1979, (1ª edición, 1951).

“dormir”, “despertar”, que presentan vaivenes entre sus sentidos literales y literarios. Todas estas paradojas formales son el contrapunto a la gran paradoja del verso final que conduce a la afirmación de que la vida es nada.

La última noche (muerte) le espera en su último lecho, pero su deseo es llegar al final “*no espero espera*” (v. 24) y despertar (la vida es sueño) en los brazos de Dios y de Teresa transformados en tierra acogedora de su alma [tres adjetivos definen cómo será esa tierra: “*mollar, fresca y oscura*” (v. 26)]. Su deseo es llegar a Dios, pero para acceder a él, ha de pasar por una especie de ascesis, se ha de liberar del afán, “*cuando al fin del afán librarme pueda*” (v. 34), frase que además contiene una aliteración. La palabra “afán” también se repite: “*espero atarme con eternos lazos/ a la esperanza sin afanes, pura,*” (vv. 28-29).

La idea de la nada en Unamuno muestra en este final del poema su cara menos conocida. El Unamuno agonista había manifestado su horror a la nada. El auténtico vértigo que sentía ante la idea de vacío le hacía preferir la lucha espiritual al espanto total que aquel vacío le suponía: “*De mí sé decir que cuando era mozo, y aun de niño, no lograron conmoverme las patéticas pinturas que del infierno se me hacían, pues ya desde entonces nada me parecía tan horrible como la nada misma*”¹⁷². Para el autor la nada representa en algunos momentos la negación absoluta, la ausencia total de referencia. Sin embargo, su verso final parece aspirar al autovaciamiento, al abandono del ser, a la negación de todo anhelo personal como vía de alcanzar la identidad. Coincide otra vez con una idea expuesta ya en *Del sentimiento trágico de la vida* acerca del amor: “*La vanidad del mundo y el cómo pasa, y el amor, son las dos notas que no pueden sonar la una sin que la otra a la vez resuene. El sentimiento de la vanidad del mundo pasajero nos mete el amor, único en que se vence lo vano y transitorio, único que rellena y eterniza. Al parecer al menos, que en realidad... El amor, sobre todo cuando lucha contra el destino, súmenos en el sentimiento de la vanidad de este mundo de apariencias, y nos abre el vislumbre de otro en que, vencido el destino, sea ley la libertad*”.

Rima 61

En tanto que combinación de versos endecasílabos y heptasílabos con rima consonante a gusto del poeta, puede tratarse de una silva. La estructura métrica es *11A, 7b, 7c, 11A, 7b, 7c*.

Se trata de un poema alegórico, en el que la descripción de una estampa paisajística da paso a una correspondencia simbólica que el poeta explica en los últimos cuatro versos. Esta rima, pues, podría colocarse en la línea de su libro *Andanzas y visiones españolas*, que en 1922 recoge las impresiones paisajísticas que el autor ha ido obteniendo a través de sus viajes a lo largo de la geografía española. Dichas reflexiones se plasman tanto en verso como en prosa, pero poseen una unidad que proviene del hecho de ser en su totalidad una interpretación poética del paisaje. Aunque Unamuno suprimió de sus

¹⁷² Así se expresa en el capítulo 3 de *Del sentimiento trágico de la vida*, cuyo título es “El hambre de inmortalidad”.

novelas la descripción de paisajes (por considerar que distraían la atención del lector en la anécdota contada), la observación y la meditación sobre el paisaje fue siempre fundamental tanto en la vida como en la obra de don Miguel.

La pintura que describe nuestra rima es la de un macho cabrío que trepa hacia lo más alto de una montaña, hasta que se detiene majestuoso mientras que un águila desde el cielo observa, sin amenazar, para seguir volando más arriba. Es casi un retrato inmóvil que marca una pequeña antítesis entre la de la quietud del macho y la movilidad del águila. El primero es Rafael que considera que ha llegado a la cumbre de su existencia; la otra es Teresa que desde el cielo sigue apuntando más allá, e intenta elevarse un poco más. Se hace palpable cierto contraste entre la imagen imponente y pesada del macho cabrío y la levedad, la suavidad del vuelo majestuoso del águila. Lo que sí parecen compartir es la idea de elevación espiritual a la que aspiran ambas partes de la imagen descrita aunque en diferentes grados. Ello supone cierto contrapunto con el resto del poemario, por lo menos hasta la parte final, que se centraba más en la dimensión terrenal. La relación entre ciervo y ave se establece a menudo como imagen poética. Así ocurre en el soneto XLI de *Les Amours* (ya citado a propósito de la rima 22): “*Comme un Chevreuil, quand le printemps destruit/ L’oyseux crystal de la morne gelée...*”¹⁷³.

El poema, que comienza siendo exclusivamente descriptivo, va acercándonos el punto de vista del autor. Esto se hace palmario por medio de los cambios en la utilización de los tiempos verbales y de las personas gramaticales en el texto. La rima comienza empleando la tercera persona, pero desde el verso 19 se integra en la descripción una perspectiva colectiva de la imagen que se viene describiendo. La inmersión de la subjetividad se produce así de forma progresiva. Algunos autores han tratado de hacer una clasificación de los géneros literarios atendiendo a criterios formales, haciéndoles depender de quién sea el protagonista de la enunciación (yo para la lírica; él para la épica; tú para la dramática) o de cuál sea el uso de tiempos verbales predominante en cada composición (pasado para la épica; presente para la lírica; futuro para la dramática) y, aunque esta argumentación parece exagerada, en algún sentido podemos extrapolarla como base para nuestro comentario, ya que el tono descriptivo y la solemnidad de la ascensión se abandona cuando en los versos 20-21 pasa a utilizar la primera persona del plural (“*el águila su huella,/ no nos deja marcada;*”), hasta llegar a los dos últimos versos que en presente y en segunda persona (“*el tuyo desde el cielo me le enseñas/ desnudo y depurado*”) acaso refuerzan la referida connotación dramática.

Rima 62

Es una de las rimas más breves del poemario, formada por dos cuartetos que repiten la misma rima consonante. Los versos pares son agudos: *8a, 8b´, 8a, 8b´*.

La composición parece estar en estrecha relación con la anterior, aunque con algunas variaciones. En la rima 61, Teresa estaba representada por un águila que volaba cada vez más alto en el cielo, mientras Rafael desde la cumbre de la montaña se afianzaba al suelo. Ahora el tono descriptivo-narrativo de la rima anterior da paso a uno más lírico, que, en primera persona y desde un pasado inmediato, expresa la sensación que provoca

¹⁷³ RONSARD, Pierre de, *Œuvres Complètes*, “les Amours” IV, París, Librairie Marcel Didier, p. 957.

en el poeta esta visión. La dicotomía cielo/ suelo, que ya se hacía patente en el poema anterior, se intensifica en éste. Rafael, convertido ahora él en ser alado, al mirar al cielo (v. 1) pierde el sentido del suelo (v. 7) y renueva su confianza y su fe.

La divergencia capital que propone el poema es, sin embargo, otra: la que se erige entre sueño y vela. No sabemos a ciencia cierta si la visión de la que se habla es realidad o sueño. Sólo sabemos que se produce en el momento más propicio para dormir -la noche (v. 2)-, y que las sensaciones que suscita son más propias de lo onírico que de lo tangible: le hace resucitar, da raíces a su fe, le invita a volar, a levantarse, le hace perder el sentido del suelo. Ambigüedades que nos hacen dudar de si se trata de un sueño nocturno o de un despertar al sueño que es nuestra vida.

Otro ítem importante del poema es la confirmación de la validez simbólica de las sensaciones: “*Sentí en las alas deshielo*” (v. 5). Morfeo, como la mayoría de divinidades del sueño, era un ser alado encargado de mostrarse a los hombres durante sus sueños. Ronsard le asimila a un “*ange divin*”. Las alas que sentía el poeta se deshielan. En rimas anteriores se va conformando la configuración simbólica de ciertas impresiones corporales (en concreto, el frío y el hielo), ambas como anunciadoras de la muerte. La rima 57 alude al frío [“...*nos lo dice el frío/ que ya te cerca...*” (vv. 3y 4)], y la 60 al hielo [“*y sobre el corazón me esparce el hielo/ de la que viene el sueño, que es su hermano*” (vv. 4 y 5)].

Por otra parte, la rima 62 se apoya de algún modo en una ambigüedad: no sabemos si el poeta vive un sueño o acaba de tener un sueño mientras dormía, lo cual nos permite atisbar un tímido intento del autor por introducir lo inconsciente, lo irracional como inspiración de la poesía. El sueño ha sido motivo de inspiración a lo largo de la historia literaria, desde la *Odisea* (XIX) o las *Metamorfosis* (libro XI, 620 y ss.) de Ovidio, pasando por la poesía petrarquista y amorosa en general (para la cual el tema del sueño tenía diferentes sentidos: era un momento de alivio consolador por los amores frustrados, de compensación por la tristeza de la ausencia) o, especialmente para los poetas de la Pléiade (unos instantes donde dejar ir la sensualidad)¹⁷⁴. Pero el momento literario más importante de exaltación de lo onírico se produce con el surrealismo. Por eso, en tanto que esta rima 62 reproduce un momento soñado, podría considerarse como antecedente de la poesía surrealista en España donde -como es sabido- no llegaría hasta la década de los treinta merced a autores como José María de Hinojosa, Juan Larrea o Gómez de la Serna, y, entre otros, los autores de la generación del 27. En Francia había comenzado su andadura de la mano de André Breton ya en los años veinte.

Al final del poema aparece una palabra clave, “ensueño”, cuyo significado había aclarado don Miguel años antes: “*nuestra lengua castellana no tiene más que un solo sustantivo para expresar la acción de dormir y la de soñar, confundiendo en nuestro vocablo sueño los tan distintos sentidos de las voces francesas sommeil y rêve o de las inglesas sleep y dream. Por eso han adoptado algunos la voz ensueño para expresar la acción de soñar –sacando a aquel vocablo de su sentido vulgar y corriente- y reservando sueño para el acto de dormir*”¹⁷⁵. Podemos deducir, pues, que esta visión,

¹⁷⁴ WEBER, Henri, *La Création poétique au siècle en France*, op. cit., pp. 356-369.

¹⁷⁵ UNAMUNO, Miguel de, “Sueño y acción”, no se sabe a ciencia cierta donde apareció por primera vez, pero sí que se escribió en 1902; “Morirse de sueño” publicado en *El Día Gráfico*, Barcelona, 1915, donde el autor repite parte de su razonamiento: “no hay un sustantivo de dormir distinto del de soñar, si no que

tal vez una revelación durante el sueño, da vigor al poeta para retornar a la realidad, al ensueño; mantener una ilusión, seguir viviendo, soñar.

Rima 63

Cuatro cuartetas, con versos octosílabos en rima consonante. Otra vez los versos pares son agudos: *8a, 8b´, 8a, 8b´*. Esta vez la rima cambia en cada cuarteta, mientras que en el poema anterior las dos cuartetas tenían exactamente la misma rima.

La rima tiene un claro hipotexto: el famoso verso con que finaliza la rima XXI de Bécquer "*Poesía eres tú*". El verso de Rafael tiene una pequeña variación con respecto al de Bécquer. Nuestro poeta no habla de la poesía en general, sino de la suya propia; con la utilización del posesivo se aleja de la abstracción y acerca la expresión becqueriana a la experiencia personal. Ricardo Senabre analizó la complejidad de este verso que supone mucho más que un mero "*requiebro galante*", dirá el autor. En efecto, este verso sintetiza todo lo que el autor sevillano expresa por extenso en la primera de las *Cartas literarias a una mujer*; esto es, que la poesía es un valor complejo y muy especial que se encuentra en los sentimientos profundos, en el misterio, en el anhelo de perfección y, antes que nada, en la mujer. Bécquer en la carta II, como recuerda el profesor, matiza: "*la poesía eres tú, porque tú eres la más bella personificación del sentimiento*"¹⁷⁶. Rafael recoge esta idea de la poesía como sentir, pero añadiéndole un posesivo ("*Eres tú mi poesía,*" v. 1) la concretiza, pretende hacerla más personal, más viva.

En todo caso, esas tres palabras del verso romántico original se convierten en la columna vertebral de esta rima 63. De ahí que los tres primeros versos comiencen por una anáfora que repite las palabras "*Eres tú...*". Además de esta expresión "*eres tú*" repetida anafóricamente (vv. 1, 2, 3), el verbo "ser" es utilizado dos veces más (vv. 9 y 13), situándonos en la pista de que es una poesía que busca definir cuál es la esencia de la persona amada.

Sabido es que Unamuno entendía la poesía, y la literatura en general, en su sentido etimológico: *ποίησις* (creación). El poeta no es sólo el que aplica con cierta habilidad las reglas de la retórica, sino el que crea las cosas al expresarlas, porque -en lugar de limitarse a describirlas- aspira a penetrar en su interior y les da nueva vida. Teresa es identificada con la poesía. Esta poesía vendría a corroborar la hipótesis que propone Francisco J. Blasco en su muy acertado estudio sobre *Teresa*, según la cual el auténtico protagonista del libro es la literatura; el centro de las rimas son los escritos de Rafael, no

uno mismo: "sueño", sirve para los dos menesteres, sin que distingamos, como en francés entre *sommeil* y *rêve*, en inglés *sleep* y *dream*, etc". Ambos artículos aparecen recogidos en *De esto y aquello*, en *Obras completas*, t. III, Escélicer, Barcelona, 1966, pp. 957-961 y pp. 973-975, respectivamente.

¹⁷⁶ SENABRE, Ricardo, "Poesía y poética en Bécquer", en *Claves de la poesía contemporánea. De Bécquer a Brines*, Salamanca, Almar, 1999, p. 15.

el propio Rafael; el verdadero punto de atención no es el Rafael-enamorado, sino el Rafael-poeta.¹⁷⁷

Una vez afirmada con insistencia en la primera estrofa la identificación de la amada con la poesía, explica de manera simbólica el porqué. Ella le invita a hablar, le da la palabra. Y es sabido que la palabra era para Unamuno el elemento constitutivo esencial del pensamiento. En su prólogo al *Cancionero* afirmaba don Miguel: “*Y es que la palabra crea. En el principio fue -jotra vez!- la palabra y por ella y con ella crió Dios al mundo, y luego Adán al dar nombre a las cosas que por Dios creadas, Este se las presentó a que las nombrara, las recreó y se recreó re-creándolas y se hizo hombre e hizo humano al mundo y al pensamiento que ahora quieren algunos, ¡y con palabras!, deshumanizar. Y la creación, la poesía, es palabra, no música ni pintura sino en cuanto éstas hablan*”¹⁷⁸.

En la tercera estrofa resuenan los primeros versos del simbólico prólogo del *Evangelio según San Juan* (Juan 1, 9-14), que están muy relacionados con la cita anterior. Ahora no es el Verbo, sino la luz, la que se hace carne. La tradición cristiana identifica a la luz y al Verbo hecho hombre con Cristo, que vino al mundo a morir y a redimir a la humanidad del pecado. Por eso resulta un poco atrevida la identificación de la dama con la “...luz que se hizo carne” (v. 9) y los versos siguientes.

En los versos 7-8 insistía el poeta en que, como su visión le mueve a crear, es la vía, la abertura (el abra) que hace posible el transcurrir de su sentimiento, de su universo particular. En la última estrofa son los ojos quienes tiran del carro de sus anhelos y le hacen volar (en consonancia con la temática de las rimas anteriores). Esta estrofa final es la única escrita en pasado, lo que invita a reflexionar sobre aquello que ve en el presente (v. 7), tal vez la tumba, y lo que veía hace un tiempo, sus ojos. Esos ojos que convertidos en palomas de tiro hacen volar al “carro” de sus anhelos (v. 15), en clara reelaboración del mito platónico “del carro alado”, en el que la desigualdad de los caballos pasa a transformarse en identidad de dos “ojos gemelos” (v. 13). Como en *Fedro* (246d-248d) “lo que hermoso, sabio, bueno”, características divinas, es lo que hacía crecer las alas del afán del poeta.

Rima 64

Siete estrofas de seis versos, todos ellos endecasílabos, excepto el tercero de cada estrofa que tiene siete sílabas. En el verso 15 se ha de romper la sinalefa entre la primera y la segunda sílaba, para que resulte un heptasílabo. La rima consonante es *IIA, IIA, 7b, IIC, IIB, IIC*. Se trata, pues, de un sexteto lira.

Es una rima narrativo-descriptiva en la que se presenta un paisaje, sobre todo lumínico, de una enorme importancia simbólica. Además es cambiante, ya que en la poesía se puede percibir el transcurrir del tiempo, el paso de la puesta del sol hasta la noche

¹⁷⁷ BLASCO, Francisco J., “Miguel de Unamuno: «Teresa»”, en *España contemporánea, Revista de Literatura y Cultura*, III, nº 3, invierno 1989, pp. 37-60.

¹⁷⁸ Prólogo del autor al *Cancionero* en *Poesía Completa III*, edición de SUÁREZ MIRAMÓN, Ana, p. 62.

cerrada en la que surgen las estrellas. El poema cuenta una sencilla escena que sucede en el intervalo que se da desde el momento presentado en la primera estrofa (el ocaso), hasta la llegada de la noche que se describe en la sexta y penúltima estrofa.

La anécdota tiene en la ficción una fecha clara, el día del solsticio de invierno; es decir, entre el 20 y el 23 de diciembre. La primera estrofa está dedicada a la descripción y ubicación en el tiempo del poema. Durante el solsticio de invierno la posición del sol se encuentra a la mayor distancia posible con respecto al otro extremo del plano ecuatorial, lo cual provoca que sea el día en que la altura del sol es la mínima del año y, por tanto, su longitud también. La tradición asocia estos días con un periodo de renovación y renacimiento; por eso muchas culturas, no sólo la cristiana, han celebrado y celebran el nacimiento de su Dios durante este periodo de comienzo del invierno a partir del cual los días comienzan a alargarse. Los romanos festejaban el “nacimiento del sol invicto”, Apolo; los germanos, el del rey Frey; la cultura inca conmemoraba el nacimiento del dios “Inti”, y la cultura mexicana el del dios del sol y de la guerra, Hitzilpochtli; los hebreos celebran, por estos días, todavía hoy, la Januca. La anotación temporal no es un mero dato ambiental, sino que viene a realzar la importancia simbólica de una luz mortecina que se emite en los días del calendario en que la luz es más débil y en el momento del día en que el sol “*todo luz*” (v. 3) trata de resistirse al ocaso, pero “...*se acostaba tibio en tierra*” (v. 5).

La luz es el símbolo omnipresente en el poema, pero hay otro -los ojos-, que actúa como filtro o prisma simbólico: los ojos de Teresa, los de la mosca, el mismo sol convertido en ojazó del mundo, son prismas simbólicos que vertebran el poema de manera que unas situaciones se encadenan con otras. Esta rima va a conformarse como un juego de espejos concéntricos, en los que se reproduce el reflejo de la imagen de uno en el otro abarcando desde la generalidad hasta la cotidianidad. El primer reflejo es el más amplio; en él esa luz solar resplandeciente a la vez que mortecina se ve reflejada en los ojos del pálido rostro de Teresa convertido en espejo de la luz solar. A continuación, la luz se filtra entre las alas de la mosca. Una visión aparentemente insignificante, el débil vuelo de una mosca, sirve de imagen especular del destino fatal, que en los últimos versos se hará explícito y que en el verso 34 se escribe con mayúsculas.

La anécdota es mínima. Una mosca sale de entre los restos de unas migas de pan. Es una mosca débil y frágil; no se suelen ver moscas una vez llegado el invierno; por tanto, era la última del año. Teresa se compadece de ella y trata de empujarla con su dedo, incluso de darle su aliento, pero acaba muriendo como muere el día y como morirá Teresa. Se produce una sucesión de imágenes englobadas unas en otras; una especie de muñeca rusa: el dedo del Destino lleva a morir el día y a surgir la noche (vv. 31-36), el dedo tembloroso de Teresa trata de dar vida a la mosca, compasiva acaricia al débil insecto (vv. 19-22), y un dedo premonitorio que, al observar esta escena, ve Rafael acariciando a su vez a Teresa como implicándolas en un mismo destino fatal (vv. 23-24). Es el momento en que el autor más se implica en el poema, pasando a ser más que un narrador o un observador externo. La expresión “ver un dedo invisible” da pie a una nota final de Unamuno en defensa de la libertad creadora y acusando la cerrazón interpretativa de la crítica.

Las moscas en la literatura y la mitología eran consideradas agentes del deterioro y de la muerte. Desde la Edad Media aparecían en los bordes de manuscritos o en representaciones pictóricas algunos insectos alados como la libélula o la mariposa, que

simbolizan al alma capaz de tomar el vuelo hacia el paraíso tras una existencia terrestre consagrada a la fe y a la piedad, o al espíritu elevándose por los aires. Por el contrario, las moscas y las abejas designaban el mundo terrestre corruptible y abocado a la descomposición. Unamuno recoge parte de esta simbología, pero consigue elevar a categoría poética a insectos cotidianos, al igual que ya hiciera Antonio Machado en su primer libro *Soledades* (1903) cuando compuso su famoso poema “Las moscas”, una reivindicación a aquellas cosas que de puro “*vulgares*” el poeta consideraba que logran “*evocar*” *todas las cosas*”.

No es la primera vez que don Miguel escribía sobre estos bichos. En *Recuerdos de niñez y mocedad* nos cuenta las travesuras que los niños de su tiempo hacían a estos insectos. Más adelante, en un artículo publicado en *Caras y Caretas*, reflexiona sobre la pujanza del tiempo, cuando -al volver a su despacho rectoral de la vieja Universidad de Salamanca tras su primera destitución en el cargo- observa una mosca que había sobrevivido al invierno, y especula sobre la posibilidad de que ésta alcance a ver a las próximas moscas que aparecerán en primavera. El artículo finaliza con este último pensamiento: “*Y bajo el peso de la visión cinematográfica de este despacho, el mismo de hace veinte años, y teniendo delante a la mosca bicentenaria sentí toda la amargura de las aguas del mar de la eternidad en que al cabo todos naufragamos*”¹⁷⁹.

Esta mosca de la rima no es como aquellas “*pequeñitas, revoltosas*” de Machado, sino una mosca debilitada, que no ya no puede volar, y en cuyas alas mortecinas (es el tercer poema consecutivo en que las alas tienen una importancia temática decisiva) “*ponía el sol poniente como engaño/ tornasol...*”. En este verso 17 el autor dibuja un curioso juego derivativo, a la vez que dialógico, entre los términos “poner” (colocar y anochecer) y “poniente” (lugar donde se pone el sol y muerte). Esta luz traslúcida por las alas transparentes de la mosca es la misma que alcanzaba la tierra (primera estrofa), y relucía en los ojos de Teresa (segunda estrofa).

Amén de las alas, hay otra parte del cuerpo mosquito que se destaca, y no podría ser otra que los ojos. Los ojos ocupan una parte fundamental en la anatomía de la mosca, tanto porque son especialmente sensibles a la luz solar, como porque abarcan gran parte de su diminuto cuerpo. Por ello la muchacha considera que en ella “*son dos grandes ojazos*” (v. 28), expresión que abre paso a una especie de refracción de la imagen, ya que la alusión a “ojazo” enlaza con la penúltima estrofa que invierte el tono de la anécdota insignificante y toma uno sublime. Ahora “*el ojazo del mundo*” (v. 31) viene a ser el sol que definitivamente se ha puesto (vv. 31-34) gracias al *dedo* del Destino. El día cede paso a la noche y centellean sus *alas*, las estrellas que forman la Vía Láctea, el Camino de Santiago (vv. 35-36). Un gran ojo fue uno de los primeros símbolos de Dios Padre antes de ser representado en forma humana; desde el Renacimiento pasó a ser enmarcado en un triángulo, símbolo de la Trinidad.

El poema no es una estampa quieta, sino que engloba un breve transcurso temporal: comienza con la puesta de sol y acaba con la noche. La llegada de la oscuridad se describe en la penúltima estrofa, interrumpiendo el discurso narrativo que en la última nos cuenta la muerte de la pobre mosca ya sin luz (vv. 37-40) y una última imagen especular (los ojos muertos de la mosca) abre los de Teresa al misterio “*y quedaste un momento contemplando/ no sé que con los tuyos bien abiertos...*” (vv. 41-42).

¹⁷⁹ UNAMUNO, Miguel de “La mosca bicentenaria”, publicado en *Caras y Caretas*, 1922, y recogido también en *Obras completas*, VIII, Escélicer, 1966, pp. 473-474.

Rima 65

Cuatro serventesios con versos tridecasílabos, uno de los versos menos representativos de la poesía española, pues tan sólo aparece en algunos poetas románticos y modernistas como un intento de ampliar el campo de la experimentación de todas las posibilidades de la métrica, incluso las menos comunes. Los versos en rima consonante forman, como ya se ha indicado, serventesios: *13A, 13B, 13A, 13B*. El tridecasílabo puede formar un verso simple compuesto de cláusulas rítmicas o un verso compuesto que reúne hexasílabos y heptasílabos, como es este caso si atendemos a que todos los versos están acentuados en la quinta o la sexta y en la duodécima sílaba. Como se recordará, en la rima 38 se utilizó también este tipo de verso, pero combinado con hexasílabos.

El poema describe una imagen cuyo protagonista no es mencionado. Teresa acariciaba lo que todos los indicios apuntan que es el lomo de un gato. La descripción de la imagen y las reflexiones que se derivan se convierten en el centro de la rima. Lo primero que llama la atención es la posición de la figura central, el gato, subyacente a la mano de Teresa que le acaricia, según se indica en los versos 1 y 9, que de manera anafórica expresan esta especie de amable dominación: “*Bajo tu blanca mano...*”; “*Bajo el yugo leve de tu caricia...*”.

Los gatos son animales que están y han estado muy presentes en el arte y en la literatura. Stefano Zuffi hace un repaso exhaustivo del papel simbólico que este animal ha desempeñado especialmente en las artes plásticas. En la introducción remarca la dificultad para calificar con un único adjetivo a esta especie animal, de psicología huidiza, a la que el hombre nunca ha conseguido domesticar del todo. Da como prueba de esta independencia plena del gato un curioso dato proveniente de la lingüística comparada; dato que constata al repasar las distintas lenguas europeas y que es fácil observar que otros animales como, por ejemplo, el perro adapta su nombre a la lengua que le nombra (*cane, dog, Hund, chien*), en cambio el gato muestra su rebeldía incluso en el intento de absorberlo en el contexto lingüístico local, manteniendo su raíz en los diferentes idiomas (*cat, Chat, Katz, Koschka*). Esta raíz parece provenir del término bereber *Kadisha*¹⁸⁰.

El carácter simbólico del felino en el arte ha variado en las distintas etapas históricas¹⁸¹. En el Antiguo Egipto tenía cierto carácter divino, señal de fecundidad. Para griegos y romanos el gato adquiere un carácter de pacífico y cómodo animal doméstico. Más tarde, en la Edad Media el gato entra en la zona de las supersticiones y el miedo, convertido en mascota de las brujas o en la misma encarnación de éstas, especialmente cuando el gato es negro como el de la presente rima “*..., el negro lomo*”(v. 1). Según algunas explicaciones psicológicas el gato representa algunas características femeninas: la domesticidad, la vida nocturna y lunar que le han llevado a confrontarse con una sociedad rotundamente masculina. Pero, en general, el gato representa la apacible cotidianidad. Sólo desde el siglo XVIII el gato se representa en brazos de sus amos, un

¹⁸⁰ ZUFFI, Stefano, *Gatos en el arte*, traducción de GONZÁLEZ, Sofía, 451 Editores, 2009, p. 10.

¹⁸¹ *Ibidem*, *passim*.

gesto que hoy parece normal, pero que no encontraba precedentes en la historia del arte. Los pintores impresionistas representan al gato en brazos de muchachas solitarias, románticas y dulcemente melancólicas; escena que bien podría encuadrar con la que describe nuestra rima.

En la literatura, los gatos han jugado un papel destacado en cuentos de hadas y en la literatura popular (como el famoso cuento “El gato con botas”, recogido en 1697 por Charles Perrault). Algunos de ellos han sobresalido en relatos de diversos tipos, como el truculento de Edgar Allan Poe en “The Black Cat”, o el sonriente y fantástico gato de Cheshire de Lewis Carrol. En poesía, Lorca escribió una “Canción novísima de los gatos”; Neruda, una “Oda al gato”; Borges dedicó en *El oro de los tigres* (1972) un poema “A un gato” y, más tarde, otro al suyo propio, llamado Beppo en honor a un personaje de Lord Byron. También T.S. Eliot escribió “The ad-dressings of cats”. Pero, sin duda, las más famosas composiciones dedicadas a estos felinos son las que inspiraron a Charles Baudelaire en *Les fleurs du mal* (1857), que merecieron el célebre comentario de Roman Jakobson recogido en *Questions de poétique*. El comentario de este poema, que el lingüista ruso realizó en colaboración con el antropólogo Claude Lévi-Strauss, supone un primer paso en el análisis estructural y demuestra que el poema está formado por diferentes sistemas de equivalencias fónicas, semánticas y sintácticas, que encajan unas en otras y que, en su conjunto, ofrecen el aspecto de un sistema cerrado. Al final del estudio toda una serie de detalles lingüísticos le llevan a concluir sobre la importancia de los gatos en este famoso poema.

“Cela confirmerait, s’il était besoin, que pour Baudelaire, l’image du chat est étroitement liée à celle de la femme. (...) . De la constellation initiale du poème, formée par les amoureux et les savants, les chats permettent, par leur médiation, d’éliminer la femme, laissant face à face -sinon même confondus- «le poète des Chats» libéré de l’amour «bien restreint», et l’univers, délivré de l’austerité du savant»¹⁸².

Todas estas expresiones literarias mencionan, aunque sólo sea en el título, a este animal. No así nuestra rima, en la que no menciona a ninguno de los dos personajes. Deducimos la presencia gatuna por las características que el poema va indicando. Una lista de términos señalan, sin dar lugar a equívocos, que se trata de este animal doméstico: ronrón (v. 6), ronronear (v. 2), el morro romo (v. 3), los ojos cristalinos (v. 4) o “*esguince de la oreja*” (v. 9) expresión que alude a una curiosa característica de los gatos, que perciben el sonido direccionalmente, por lo que son capaces de apuntar con su cuerpo hacia un lugar mientras hacen girar sus orejas hacia el contrario. Nuestro gato las rota al lugar de donde les llega el sonido, que en este caso es el pecho fatigado de Teresa.

La primera estrofa suple la falta de mención de los protagonistas de la acción por medio de una abundante adjetivación. Los siete adjetivos utilizados en los dos primeros versos presentan una disposición antitética al principio entre la “*blanca mano fría*” (v. 1) que acaricia y el objeto acariciado, el “*negro lomo tibio*” (vv. 1-2) del gato que se sigue caracterizando con algunos explicativos más.

La parte inicial del poema muestra la escena, atendiendo levemente a la relación que se entabla entre sus dos protagonistas. Apenas deducimos que el animal siente placer,

¹⁸² JAKOBSON, Roman, *Questions de poétique*, op.cit., pp. 418- 419.

porque el ronroneo suele manifestarlo, y percibimos que algo empieza a preocuparle, porque así lo indica el “esguince” de sus orejas. En su tercera acepción del *Diccionario de la Lengua Española* “esguince” significa movimiento del rostro o cuerpo en señal de disgusto o desdén. Por tanto, el animalito mueve sus orejas ante “*la aquietada inquietud del pecho adormecido*” (v. 7), paronomasia con la que Unamuno describe la respiración enfermiza de la dama.

La segunda parte de la rima, formada por las dos estrofas finales, se inicia con la misma preposición que el primer verso “*Bajo...*”, con la que se profundiza en las sensaciones del animal envuelto en la caricia de la muchacha. Además, el noveno verso tiene también un uso curioso de la adjetivación, pues a un calificativo antitético con el sustantivo “*yugo leve*” le sigue otro que no es más que un epíteto “*caricia suave*”. Las sensaciones que experimenta el animalito, conocido el pensamiento de Unamuno, podrían recordar a las que siente cualquier ser humano cuando pone su confianza en la divinidad y se abandona en el sueño de la vida. Una idea similar expresa en la canción de cuna incluida en su *Romancero del Destierro* (1928): “*Duérmete, niño chiquito/ durmiendo te curarás (...)* *Duérmete, Dios con su mano/ tu corazón cunará/ duérmete, que Dios soberano/ en tu sueño velará*”.

Los últimos cuatro versos están plagados de pronombres y adjetivos personales o posesivos “*su todo tú*”, “*vivía todo en ti, su universo divino*”, “*tú eras su creación*”, “*su diosa*”, “*tu regazo*”, “*su camino*”. Viene a exponer la creación del hombre, trasunto en este caso del gato, que crea a su Dios, representado ahora por Teresa. Su actitud es la del hombre que ama a su Dios y se siente confortado en su regazo, que deposita en él su confianza y se abandona en él, obviando sus quimeras o preocupaciones. Para nuestro autor, siempre preocupado por el problema religioso, se llega a Dios por vía del amor. En *Del sentimiento trágico de la vida* asegura: “*Y es que al Dios vivo, al Dios humano, no se llega por camino de razón, sino por camino de amor y de sufrimiento. La razón nos aparta más bien de Él. No es posible conocerle y luego amarle, por anhelarle, tener hambre de Él, antes de conocerle. El conocimiento de Dios procede del amor a Dios, y es un conocimiento que poco o nada tiene de racional. Porque Dios es indefinible*”.

Rima 66

Una sola estrofa (en concreto, un serventesio) compuesto por cuatro versos dodecasílabos con rima consonante *12A, 12B, 12A, 12B*. En el segundo verso la cesura entre la sexta y la séptima sílaba provoca un hiato, pues de lo contrario sería un endecasílabo. El dodecasílabo es un verso compuesto de dos hemistiquios, en este caso iguales (dodecasílabo simétrico).

La nota que adjunta el Unamuno editor ficticio nos informa de que es ésta la única poesía que -no explica si por afición o por descuido- se libra de la quema a la que hará referencia la rima 69. Lo más interesante es la incidencia de la nota en el juego metaliterario establecido por el autor, que le sitúan como precursor de las propuestas de autores posteriores como Max Aub, Borges o Roberto Bolaño, quienes introducen el juego de la crítica en la ficción. Curioso es el final de la nota en la que añade: “*No se refería en nada a Teresa*”, lo cual lleva a preguntarnos el porqué de esta rima en el

poemario. En todo caso puede interesar como un ejemplo de los primeros balbuceos poéticos del autor novel que representa Rafael.

Es un serventesio de tono coloquial, que tiene aire de consejo y que ha de analizarse en clave simbólica. Toma como referencia a la zarzamora, un arbusto silvestre espinoso, característica que comparte con la rosa, lo que confunde su hermosura con su capacidad de provocar dolor.

La zarzamora es, por otra parte, una especie en la que se aprecia claramente la dicotomía que estableció Unamuno entre el fruto y la flor (de la que tratamos en la rima 54). Las dos exclamaciones antitéticas del verso final (“*¡tan blancas las flores! ¡tan negras las moras!*”) condensan -ayudadas por el simbolismo del color- el significado alegórico de la zarzamora: hermosa y dolorosa, blanca y negra, como la vida.

Rima 67

Ocho cuartetos compuestas por versos octosílabos con rima consonante: *8a, 8b, 8a, 8b*. Tiene un ritmo pegadizo de música popular. Además, la última estrofa -como para señalar su carácter sentencioso- tiene en parte rima aguda: *8a, 8b´, 8a, 8b´*.

Es una de las escasas rimas escrita toda ella en presente. El autor habla de Teresa en presente, aunque sabemos que ya ha muerto. Es un poema asertivo, casi una profesión de fe, en el que predominan los verbos “ser” (aparece trece veces en esta rima) y “saber” (usado cinco veces). Es un poema que trasmite la confianza en la supervivencia de la chica, que deduce de esta certeza que, efectivamente, Teresa vive tras su muerte corporal. En cierto modo se trataría de una poesía deductiva o argumentativa al estilo de Campoamor, con el que algunos autores han relacionado el poemario que analizamos. Es además otro claro ejemplo de intertextualidad literaria, ya que aparecen tanto referencias explícitas a autores y personajes literarios, como alusiones que permiten descubrir subyacentes reminiscencias literarias.

Las dos primeras estrofas tratan de definir a la protagonista, percibiéndola viva; no sólo eso, sintiéndola –además- motor de futuro. Los dos versos iniciales tienen idéntica estructura sintáctica (posesivo, sustantivo, verbo ser, atributo) y buscan una definición de la protagonista por medio de la adjetivación del sustantivo. Los adjetivos: “española”/“teresiana” funcionan como sinónimos, pues relacionan a Teresa con España, equiparando al país con la protagonista. Es la única vez en el poemario que se hace patente el tan noventayochesco tema de España. Sin duda, el adjetivo “teresiana” alude de forma dual a la Teresa de nuestra historia y a la Santa de Ávila¹⁸³. Ello nos lleva a deducir que tanto la chica como nuestro país han de compartir los atributos que se pueden adjudicar a la santa: ser imaginativos a la par que valerosos; emprendedores a la vez que místicos y profundamente cristianos.

¹⁸³ El adjetivo teresiana según el *Diccionario de la Lengua Española* significa “perteneciente y relativo a Santa Teresa de Jesús”, y en la actualidad se vincula con la institución teresiana, fundada por san Pedro Poveda (1874-1936).

La segunda estrofa sigue precisando la idiosincrasia de la protagonista por medio de referencias literarias. Su Teresa, cual "*Aldonza hecha Dulcinea*", es capaz de transformar la realidad "*vuelve a Quijano Quijote*" (vv. 5-6) y, además, cual Robinson, "*vivirá mientras se crea/ que esta vida es un islote*" (vv. 7-8); repite, pues, la conexión ya establecida en rima 58 (vv. 13-16) entre Robinson Crusoe y don Quijote. Si en aquella rima 58 era el poeta un poco don Quijote perdido en una isla, ahora es Teresa quien toma las características de Aldonza-Dulcinea, dama a la vez ficticia y real, que está capacitada tanto para transformar la realidad, como para construir un mundo nuevo y fértil de la nada. Esa capacidad de arrancar el ser a la nada convierte a Dulcinea, creación ideal del héroe cervantino, en símbolo de su fe en la inmortalidad, que en este caso trasladamos a nuestro heroico Rafael, según la interpretación de Armando López Castro: "*En esta perspectiva creadora, es Dulcinea del Toboso, y no Aldonza Lorenzo, su creación ideal, la que hace existir al héroe, la que despierta su anhelo de sobrevivir. La Dulcinea inventada ("esta es mi Dulcinea"), guía de su locura, es símbolo de su voluntad heroica, de su fe en la inmortalidad*"¹⁸⁴.

No acaba aquí el perfil de la dama que se dibuja en esta primera parte del poema interrelacionando diferentes alusiones literarias. Ahora remitimos al cruce establecido entre el personaje cervantino con santa Teresa de Jesús, que ya mostró Unamuno en su soneto "*Irrequietum cor*"¹⁸⁵, dedicado a la santa, cuando la define como "...*Quijotesa/ a lo divino...*," y después en el prólogo a *La tía Tula* (1921), cuando advierte que tras terminar la novela descubrió "*sus raíces teresianas y quijotescas. Que son una misma raíz*".

A partir de la tercera estrofa, el punto de atención deja de estar en Teresa para posarse en el autor ficticio, quien descubre las sensaciones derivadas de la experiencia de sentir viva a su amada. Acentúa su creencia en la percepción de su amada como ente vivo, sabe que su amor la crea (v. 21). Se define a sí mismo en los versos 13 y 14 como un nuevo Quijote "*Soy de mi Teresa loco/ soy cuerdo de mi locura*", pero -a la vez-, cual Segismundo, sabe que vive en sueño (v. 10).

Los versos 17 y 19 tienen las mismas palabras finales que los versos 9 y 11 de la rima 63. En ambos casos se resalta la antítesis carne/descarne. Ve a Teresa ya muerta en carne, la convierte en idea, sin temor a descarnarla (en su quinta acepción: "apartar o desviar a alguien de las cosas terrenas"). En el capítulo III de *La Agonía del Cristianismo*, el autor analiza la diferencia entre la resurrección de la carne y la inmortalidad del alma, entendiendo que la primera tiene un origen judaico que el catolicismo amplió a partir de las ideas platónicas introducidas en el catolicismo especialmente por San Pablo. En el momento de la enunciación del poema, Teresa es carne hecha idea (v. 18), creada por el amor (v. 21). No está de más recordar que para Unamuno la fe es "crear" lo que no vemos.

Los versos 21-23 son una sucesión de aseveraciones encadenadas, encabezadas por el verbo "sé" que, anafóricamente, manifiestan el camino amoroso seguido por los amantes. Habla del fuego, de la lumbre y de la brasa, que ejemplifican las tres fases del

¹⁸⁴ LÓPEZ CASTRO, Armando, *El rostro en el espejo. Lecturas de Unamuno*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2010, p. 48.

¹⁸⁵ En *Rosario de sonetos líricos*, 1911.

amor¹⁸⁶: la pasión (fuego), el reconocimiento de uno mismo por vía de abandono (lumbre) y la eternización del sentimiento (brasa) que le convierte en costumbre, en aquello que se interioriza de tal manera que pasa a formar parte de uno mismo, que recalca de tal modo en el interior que no se impregna en la profundidad del ser, de forma que en ningún caso será un sentimiento pasajero, sino parte de la esencia personal del amante. Esta aseveración nos lleva a comprender la profundidad de los versos que Unamuno dedicara a su esposa llamándola su “costumbre”.

Para acabar la rima, el poeta muestra su confianza en el porvenir, el mañana que se presenta como un continuo, un todo o compuesto formado de todas nuestras experiencias, nuestros recuerdos, sueños y proyectos unidos entre sí.

Este poema, plagado de reminiscencias literarias, no podía terminar sino con una estrofa con profundos ecos literarios, pues -partiendo de una alusión al escritor petrarquista del Siglo de Oro, Fernando de Herrera “*¡Oh cara perdición!, ¡Oh dulce engaño!*”- se da paso al recuerdo de Segismundo, quien se culpaba de haber cometido el delito de nacer, de haber empezado a vivir o a soñar, mientras nuestro poeta concluye que el “*mayor daño*” (v. 29) “*es empezar*” (v. 30) suponemos que a vivir, a soñar, o a amar.

Rima 68

Ocho estrofas de cuatro versos cada una, con versos endecasílabos y pentasílabos alternos con rima consonante (11A, 5b, 11A, 5b).

En contraposición a la anterior, que era una rima argumentativa, ésta es una poesía que exalta los sentidos; poesía de la contemplación, que combina la percepción temporal y la espacial hasta llegar a fusionarlas. Otra diferencia con la anterior es que aquella está escrita en tercera persona, mientras que ésta, más intimista se dirige a su interlocutora natural: Teresa.

El paisaje en torno al cual gira el poema es, nuevamente, la tumba de Teresa, a la que por dos veces denomina “cuna”, y el tiempo pasa del alba (primera y segunda estrofas) al ocaso (tercera y cuarta estrofas). El transcurso del día a la noche o de la noche al día, justo en la sepultura de la dama, ya ocupó otras rimas como la 9, en la que el ocaso se difumina con la cruz que corona la tumba, o la 40, en que el amanecer estalla sobre este lugar. Son intervalos temporales de tránsito que suceden en un espacio igualmente de paso: del no ser al ser (cuna) y del ser al no ser (tumba).

El poema comienza con una reduplicación de la palabra “amor” que, repetida cuatro veces junto con el nombre de la amada, forman el primer verso. Este primer verso anuncia el tono evocador de toda la rima. La contemplación de los cambios lumínicos sobre el sepulcro de la amada invita a llamar “luz” a Teresa. Ser la “*luz de mi vida*”(v. 2) tiene un sentido muy profundo para el autor, puesto que viene a significar ser el vehículo que -por vía del amor, del sufrimiento y de la abnegación- lleva a conocer la verdad más profunda: “*Para ver y ver de veras, lo verdadero y eterno, no ya tan sólo lo*

¹⁸⁶ Sobre este extremo, me permito remitir a lo afirmado en la rima 48.

*racional y pasajero; para verlo de veras es preciso poder sacudirse lo impuro de sí mismo, hay que mirar con el núcleo eterno, con el hombre interior, desnudándolo de la costra terrenal que enturbia, ofusca y trastorna la visión*¹⁸⁷. Teresa da luz a su vida, le ayuda a ver lo más profundo del ser humano. Las tonalidades de la luz se remarcen a lo largo del poema por medio de cromatismo: “*En la rosada puesta del oeste*” (v. 13), “*...en el azul celeste*” (v. 15), “*lágrimas de oro*” (v. 20).

El sol renace en la sepultura, es “*...la hora/ de la esperanza*” (vv. 7-8), uno de aquellos momentos que condensan la carga de todo lo ya pasado, abriendo las puertas al porvenir¹⁸⁸. Es una renovación constante, “*una eterna aurora/ que siempre avanza*” (vv. 5-6). El verso 5 afirma que “*Es un alba sin sol*”, lo cual trae el eco de las primeras palabras del Génesis (1, 1-5)¹⁸⁹, ya que el primer paso de la creación del universo fue la creación de la luz, pero no la del sol, sino la de la aurora, que los antiguos creían independiente del sol. El astro solar apareció al cuarto día de la creación según el relato bíblico.

La tercera estrofa traslada la atención de la luz al sonido. El viento se convierte en conector del alba con el ocaso; el viento intangible viaja por el espacio, convertido en símbolo de la incertidumbre y de la ausencia, trasladándolas en el tiempo. Tal vez para remarcar esa facultad trasmisora, el poema insiste en esta estrofa en el uso de figuras de repetición como la concatenación de “*triste el viento*” (vv. 9 y 11), la anáfora en los versos 10 y 12, o la anadiplosis entre los versos 9 y 11. El viento, vehículo trasmisor, se personaliza para verter su lamento sobre “*tu vaso*” (v. 10), en alusión al vaso lacrimatorio que existía en los sepulcros antiguos, y que era una vasija pequeña colocada allí a modo de pomo. Esta imagen prelude una figura retórica capital en el poema (la sinestesia), ya que no se vierten elementos gaseosos, sino líquidos.

El aire, vehículo trasmisor de la ausencia y la incertidumbre, lleva hasta la puesta de sol, transformando su sonido en toque de aldaba y fundiéndose con la luz. La “aldaba”, palabra cuya fonética retrotrae a “albada”, es una pieza pesada de hierro o bronce; por tanto, su sonido ha de ser brusco y breve. Esta resonancia lleva al momento, muy similar al propuesto al final de la rima 64, del abrazo del sol (ojo del cielo) con la campa (una tierra sin arbolado destinada a la siembra). Por ende, un espacio amplio, sin límites, como la tumba; es el momento de la fusión de la noche con el día, de la tierra y cielo.

El final del poema funde los dos estímulos sensoriales en uno por medio de la voz de Teresa, que “se derrite” en el aire hasta lograr convertirse -gracias a la sinestesia- en “*luz sonora*”. Los sentidos se disuelven uno en otro, como poco antes se había difuminado el cielo con la tierra. La voz conduce también a la suspensión del tiempo y a la unión del nacimiento con el fin de la vida. No en vano, son términos que aluden a la más tierna infancia, como “brizar” o “gorjeo”, pero que incitan en el poeta el deseo de la

¹⁸⁷ UNAMUNO, Miguel de, “Nicodemo el fariseo”, en *Obras completas*, Afrodisio Aguado, Vergara, 1958, pp. 121-153.

¹⁸⁸ También aquí me permito reenviar al análisis de la rima 52.

¹⁸⁹ “*La tierra era soledad y caos, y las tinieblas cubrían el abismo, pero el espíritu de Dios aleteaba sobre las aguas. Entonces dijo Dios: «Haya luz», y hubo luz*”.

muerte. La última estrofa es conclusiva, ya que resume el sentido total de la rima, logrando un texto cerrado.

Rima 69

Endecasílabos alternados con heptasílabos agudos; la rima es cruzada y consonante (11A, 7b', 11A, 7b'). En algunos versos no se logra un cómputo regular. Seguramente por eso, García Blanco añade una sílaba en el verso 7 y suprime otra en el 21 de sus ediciones (*vide* el cuadro comparativo del capítulo tercero de esta tesis). Otros versos como el 5 y 8 habremos de leerlos realizando un hiato o dialefa “*sobre ti, / a la...*”; “*cuando/ está...*”. El verso 6 necesita además de una diéresis “*de nu/estro amor*”.

En esta rima cuenta la noticia que el autor había dado en la nota de la rima 66, con la que se relaciona también poéticamente por algunos símbolos como la zarzamora. Rafael quema todos los versos que había escrito a su amada antes de la muerte de ésta. Tras la quema de los papeles mezcla las cenizas con los pétalos blancos de la zarzamora y los deposita sobre la tumba de la amada a la puesta del sol. El poeta reviste así este acto de un claro sentido ceremonial, como advierte en los versos 3 y 4: “*las cenizas, cumpliendo nuestro rito,/ piadoso derramé*”.

La consideración que adquiere este acto como ritual fúnebre o de tránsito se percibe en la atención que presta a ciertos detalles, como la búsqueda del momento adecuado. Por eso, la ofrenda tiene lugar a la puesta del sol, que -como hemos visto en otros poemas y ahora declara el poeta- es “*... hora/ de nuestro amor;*” (vv. 5-6). No descuida tampoco el ofrecimiento. Las cenizas resultantes de sus escritos se mezclan con pétalos de zarzamora, flor a la que se refieren los versos de la rima 66, donde simbolizaba la cara hermosa y a la vez amarga de la existencia. Tal vez esta simbología explica el motivo por el cual aquella fue la única poesía exonerada de la quema; las flores de la zarza se entremezclan con las cenizas, producto de la combustión, que representan la caducidad y la muerte. Además de ritual, en tanto que acto simbólico de comunicación, la parte final de la rima muestra la respuesta que el invocado pronuncia por vía del revoloteo de las abejas. A este respecto, ya en la rima 51 comentamos la capacidad de comunicación por medio de las alas y el vuelo. El poeta deduce del vuelo de estos insectos un mensaje de resurrección.

El poema, por tanto, puede dividirse en dos partes: en la primera nos cuenta el ceremonial que realizara en un tiempo ya lejano (utiliza el pretérito perfecto simple); en la segunda relata en presente las conclusiones que extrae de aquel vuelo de las abejas, de aquella naturaleza que le hablaba y que ahora comprende. Para introducir sus conclusiones utiliza la anáfora en los versos 15, 21, 25 y con alguna modificación en el 27.

Rafael se reafirma en la confianza de que aquella ofrenda traerá “*infinitos universos*” (v. 15), de que existe una recompensa futura al sufrimiento vivido, de que el lugar que alberga el cuerpo de su amada no es una tierra inerte, sino que contiene vida. Es, al fin, un poema de renovación y de esperanza en la eternidad, que disipa las dudas del poeta, quien en otros momentos luchaba consigo mismo y se interrogaba agónicamente: “*¿Por*

qué Teresa, y para qué nacimos? ¿Por qué y para qué fuimos los dos?” (rima 7, vv.13-14).

Rima 70

Trece estrofas de cuatro versos. Cada estrofa se compone de versos endecasílabos combinados con heptasílabos agudos en rima cruzada consonante: *11A, 7b´, 11 A, 7b´*.

En cierto modo esta rima es contrapartida de la anterior, en la que el poeta mostraba su confianza en el futuro y en el más allá de la muerte. Ahora, empero, el poeta retoma la duda, el enfrentamiento consigo mismo en lucha entre la realidad y su voluntad de creer en la fuerza superadora del amor. De nuevo Rafael es un ser en lucha que busca una huida a esta agonía por la vía del engaño.

La rima se enuncia en dos direcciones: de Rafael hacia Teresa y, por primera vez en el poemario, directamente del poeta hacia Dios. Los tres protagonistas están presentes a lo largo de toda la rima; aunque la dirección del poema se enfoca, de forma alterna, primero hacia un interlocutor y después hacia otro, la presencia del tercero se hace perceptible en todo el transcurrir poemático. En la primera parte, mientras el mensaje poético está destinado a Teresa, se alude a Dios en el verso 14 en una curiosa disquisición en forma de lítote. En la segunda parte, a partir del verso 37, la muchacha pasa a ser la tercera persona; es “ella” en el diálogo confidencial que establece Rafael con Dios. Esta división estructural y enunciativa se percibe de igual modo en el lenguaje. La parte dirigida a Teresa utiliza un lenguaje predominantemente exhortativo, mientras que en la conversación con Dios el tono es más íntimo e interrogativo. En todo caso se advierte que la función del lenguaje predominante en el conjunto de la rima es la apelativa o conativa, como muestra también la insistencia en los vocativos. La rima, pues, se formula como una manera de requerir, de promover al receptor en el mensaje.

Al hablar con Teresa, adopta una actitud de súplica exigente. En esta parte del diálogo se conjugan en imperativo hasta trece verbos, todos ellos abriendo el verso. El verbo “engañar” inicia el poema y se repite en el primer y el segundo verso a modo de melodía infantil “*Engáñame, engáñame, mi vida/ y vuélveme a engañar*” recordando la popular canción de corro “El patio de mi casa” (“*Agáchate y vuélvete a agachar/ que los agachaditos no saben bailar*”), un ejemplo de lo que J.E. Martínez Fernández considera intertextualidad exoliteraria: aquélla que incorpora recursos orales o voces sin rostro a un texto literario. En cierto modo esta reminiscencia del texto infantil, junto al verbo que abre la segunda estrofa “*Cúname, ...*”, vinculan la idea del engaño consolador a la inocencia de la infancia, a la protección del regazo materno, al desnacer, idea unamuniana de involución temporal, de la muerte como retorno a la felicidad de la niñez.

El engaño, repetido en sus diversas derivaciones léxicas, se convierte en motivo recurrente de esta parte inicial del poema. El engaño de garantizar la continuidad de la vida y el vencimiento de la muerte es el que pretendía procurar a su pueblo el cura incrédulo *de San Manuel Bueno, mártir*, y es el que Rafael reclama que Teresa le procure. El poeta, esta vez enfrentado con su razón, reclama que se le proporcione confianza en la eternidad, aunque ésta no exista. Ángela Carballino, al final de la

mencionada novela, cuando descubre el íntimo secreto de su padre espiritual, escribe este párrafo en el que incide también en la idea del engaño: “*Y ahora al escribir esta memoria, me digo: ¿Por qué no me engañó?, ¿Por qué no me engañó entonces como engañaba a los demás? ¿Por qué se acongojó?, ¿Por qué no podía engañarse a sí mismo, o por qué no podía engañarme? Y quiero creer que se acongojaba porque no podía engañarse para engañarme*”.

La rima 70 en cierto modo pone en cuestión muchas de las ideas formuladas en poemas anteriores. El poeta desafía ahora la confianza, que había abrazado en otros poemas (como el inmediatamente anterior), de la pervivencia más allá de la muerte. El individuo se ve enfrentado con la realidad e impreca en demanda de un subterfugio consolador ante el abismo de la nada. Ante la angustia del vacío reclama el ensueño, aunque sea engañoso de la confianza en la inmortalidad. Es más, en los versos 39 y 40 cuestiona incluso que “*la tierra, su tierra...*” pueda escucharle, lo cual ha venido siendo uno de los presupuestos básicos de toda la colección de versos que son recitados sobre la tumba de Teresa, la cual ha respondido de diversas maneras (la luciérnaga, el mantillo, las abejas...).

El lenguaje, en la parte central de la rima, se hace críptico y contradictorio por la utilización de recursos literarios tales como la perífrasis “*llegáramos a ser/ lo que si hubiera por merced querido/ lo que no quiso Dios*” (vv. 11-14) por llegar a ser esposos, o el hipébaton en los versos 19-22, y la antítesis “*Hazme creer que no muere la vida/ y que muere el morir*” (vv. 23-24). El lenguaje antitético continúa; así sucede las diez veces en que se utilizan, en la primera parte del poema, términos del campo léxico del verbo “engañar”, y ello encuentra su contrapartida en el verso 29, que comienza con el imperativo “*¡Desengañame... no!...*” en el que Rafael -ser en lucha- prefiere no salir del error, no recuperar las ilusiones, seguir instalado en la duda y en el sufrimiento.

La parte final del poema tiene un tono menos enigmático y más confidencial. Su interlocutor es por vez primera, manifiesta y directamente, Dios. En la rima 12 también se dirigía a Él, pero reformulando el verso de Bécquer. El lenguaje se convierte en interrogativo, una sucesión de cuestiones enlazadas por la conjunción copulativa (repetida seis veces en los últimos catorce versos) que terminan con una breve oración petitoria.

En la última estrofa el poeta parece alcanzar su mayor tono de sinceridad. Para hablar con Dios, vacía su alma, muestra su verdad y ruega que aunque toda esa agonía sea real, la guarde dentro de sí, la esencia de sus seres “*El alma de las almas de los dos*”, utilizando la palabra “alma” en dos sentidos diferentes (diáfora).

El tono agónico de toda la rima contrasta, sin embargo, con el tono crítico-irónico al que nos remite en la nota del autor. Refiriéndose al presunto desconcierto que podría suponer en la crítica la expresión del verso 51 “*...al confín del infinito*”, el editor ficticio reenvía a lo dicho en la extensa nota V.

Rima 71

Estrofas compuestas por cinco versos de rima consonante, dos endecasílabos alternos con dos heptasílabos terminadas por un pentasílabo; la rima de este quinto verso será la

que inicie la estrofa siguiente. En la tercera estrofa, sin embargo, el verso 12 “*madre la hiciste*” tiene 5 sílabas cuando en ese lugar cabría esperar un heptasílabo según el esquema 11A, 7b, 11A, 7b, 5c/ 11C, 7d, 11C, 7d, 5e. Según este esquema se podría tratar de una lira irregular, en tanto que combina versos de 11 y 7 sílabas sin un orden determinado pero de pie quebrado por su final en pentasílabo. La última estrofa es de seis versos, finaliza con un endecasílabo heroico 11A, 7b, 11A 7b, 5c, 11C. En la “Presentación” (p. 279) explica: “*En la rima 71 de mi Rafael, una de las más sentidas y acabadas de las suyas, sin más que añadirle una conjunción ha reducido una parte del Ave María a tres versos concordados, un endecasílabo, un heptasílabo y un pentasílabo*”.

La rima recoge el tono apelativo del poema anterior por el uso explícito de vocativos e imperativos. Del mismo modo sigue proponiéndose la rima, al igual que la última parte de la anterior, como una plegaria, pero en este caso no directamente a Dios, sino a su madre, su intercesora natural. El poema es una invocación a la Virgen María, a la que se dirige con el apelativo de Señora (en los últimos versos de la rima 70 se dirigía a Dios bajo la advocación de Señor: vv.46 y 50).

Esta poesía apareció, sin apenas variantes del texto definitivo, ya en julio de 1923 en un artículo publicado en *La Nación* cuyo título era “Y además poeta”. En este artículo el autor defiende el valor de la poesía y de su faceta como poeta, considera que todo lo que se siente profundamente está en verso y pone como ejemplo la oración del Padrenuestro¹⁹⁰. de igual manera apunta en la “Presentación”: “*Pero toda buena prosa, prosa literaria, prosa duradera, prosa bella ¡sólo dura lo bello y lo verdadero en cuanto bello, y si no, no!, es en cierto modo verso. Lo son las oraciones*” (p. 278). De esta reflexión deriva la idea de formular esta rima en forma de oración. Así lo manifiesta Unamuno en este artículo rizando el rizo del juego entre ficción y realidad: “*Como le llamara yo la atención sobre esto al pobre poeta desconocido de quien os he hablado y cuyas rimas voy a publicar, compuso una oración a la Virgen partiendo de que el “Santa María”, etc., está en rigor en verso. He aquí la oración: (y reproduce la rima 71)*”¹⁹¹.

La relación intertextual de la rima con la oración mariana es clara, como sucedía en la rima 5 con el *Padrenuestro*. Constituye, pues, un nuevo ejemplo de intertextualidad exoliteraria que se restringe, sin embargo, a la primera estrofa en donde los versos 3-5 reproducen la parte final del *Avemaría*.

El mensaje poético tiene como primer receptor a María, aunque es constante la referencia a Teresa durante todo el poema. Entre ambas se produce una especie de transmutación o cesión de características. Así los atributos que más identifican a María, ser madre y ser intercesora ante Dios de los hombres, le son cedidos de alguna manera a Teresa. Se podría entender la rima como un ejemplo palmario de lo que explica Iris M. Zavala como la incorporación del tercero en el discurso dialógico unamuniano. El tercero está siempre implícito en la práctica unamuniana pero esta vez, si cabe, se hace más palmario. El tercero es un “*no-presente que es presente*”¹⁹². Deriva de ahí el uso

¹⁹⁰ Sobre este particular, véase también el principio del comentario a la rima 81.

¹⁹¹ UNAMUNO, Miguel de, “Y además poeta”, publicado en *La Nación*, septiembre de 1923, y recogido en *Obras completas*, X, 1958, pp. 558-562 (concretamente, p. 560).

¹⁹² ZAVALA, Iris M., *Unamuno y el pensamiento dialógico*, op. cit., p. 165.

constante de pronombres posesivos y personales para ubicar a quién se refiere el discurso. Las estrofas tercera y quinta están encabezadas por el pronombre de segunda persona, que es una de las palabras más repetidas en el poema, junto con el femenino de tercera persona “ella” (tres veces cada una).

La primera estrofa, puramente intertextual, presenta la intención de todo el poema: ser un grito y un ruego a la vez, ruego que se formulará en la última estrofa del poema. En el segundo verso de manera explícita, se apela a la oralidad “*Óyeme bien, Señora*”. No hay que olvidar que la mayoría de los poemas de esta colección proponen ser recitados de manera ficticia de viva voz sobre la tumba de la amada. También el verso 24 repite “... *al oírme*”.

Una breve mención del pasado con la que comienza el verso 6 “*Ella murió;...*” da paso al presente que sitúa a Teresa, muerta en brazos de María, a modo de una “Pietà”. El sintagma preposicional “*en tus brazos*” se repite al comienzo de los versos 8 y 9, remarcando la idea de que -en el momento de pronunciarse el poema- Teresa está envuelta en el abrazo de la Virgen, quien le transmite parte de su divinidad (vv. 9-10).

Las dos estrofas que siguen detallan cómo ciertas atribuciones marianas pasaron a ser propias de Teresa. Algunas de las advocaciones dirigidas a María en la letanía pasan a definir también a la amada. En *Recuerdos de niñez y mocedad* recuerda el autor que era costumbre escolar en su época rezar cada día el rosario: “*Todos los días, después de las clases, rezábamos de rodillas, el santo rosario, con desmayo a poco de empezar y con gran brío al fin, cuando iba acercándose la liberación de aquella larga molestia. (...) En la letanía nos divertía muchísimo arrastrar las eses finales del orá por nobiss... (así, por y no pro, y orá, no ora)*”. El mayor mérito de María es haber sido elegida para ser madre de Dios, trece ruegos de la letanía imploran a María como madre; Teresa, aunque no tuvo hijos carnales, fue convertida en madre espiritual del poeta al haber hecho nacer en él la pasión al morir (vv. 11-12).

“*Stella matutina*” es uno de los elogios con que se pide a María protección en la letanía. Si María es la estrella matinal que saca a los hombres de las tinieblas de la noche, Teresa para Rafael es la estrella que guarda la “*lumbre*” mariana (v. 17 que repite en cierto modo la idea de los vv. 21-24 de la rima 67) e ilumina su turbado corazón.

Los versos 15 y 16 se interrelacionan por una anadiplosis que enlaza los sentidos de las dos estrofas. Esta es una característica de todo el poema, la ilación semántica y simbólica de cada parte textual. Los términos del último verso de cada estrofa abren el inicio de la siguiente; así sucede también en la métrica ya que la rima del último verso de cada estrofa abre la rima siguiente.

En la quinta estrofa comienza el ruego que, de algún modo, es también una súplica encadenada: María ruega a Dios por los hombres, Teresa ruega a María por Rafael; hasta que en el momento del presente poemático él pide a María que por medio de Teresa consiga del Padre alcanzar la vida eterna. Su primera petición es poder hacerse niño al morir, insistiendo en el deseo que tantas veces manifiesta Unamuno en estos poemas de que la muerte sea solamente un retorno a la niñez, al claustro materno, esta vez simbolizada por el delicado “...*el manto de armiño/ de tu luna...*” (vv. 23.24).

La vinculación de María con la luna no es gratuita: desde la Contrarreforma se estableció en el arte una nueva forma de representación de la Inmaculada Concepción. Este nuevo modo de imaginería mariana, establecida por el escritor, pintor y censor artístico de la Inquisición, Francisco Pacheco incluía la luna creciente con las puntas hacia abajo (antiguo símbolo de la castidad) bajo los pies de María inspirándose en el pasaje del *Apocalipsis* (12, 1-3)¹⁹³: “Una gran señal apareció en el cielo; una mujer revestida del sol, con la luna bajo sus pies y una corona de doce estrellas sobre la cabeza”.

La forma que adopta esta luna creciente recuerda la forma de la sonrisa. Los versos 26 y 27 logran, por medio de la concatenación terminológica y sensorial de imágenes y sonidos (brisa, vv. 26-27), asociar el astro nocturno, la luna, a la figura de María y al nacimiento del día. La propia Madre de Dios es el alba [palabra que se repite en tres versos seguidos (26, 27, 28)] y es a su vez el momento del día en que Teresa rogaba por el poeta, su atormentado amante. En cambio, Rafael pide “...en la hora del ocaso,” (v. 36) lograr la vida eterna una vez se haya confundido la tierra en que yacerán los dos.

El último verso “mi tierra con su tierra confundida” se añade a la octava estrofa rompiendo la regularidad métrica, lo cual remarca su importancia. Además se producen en él una serie de indicios textuales que invitan a considerarlo una alusión al famoso verso con el que termina la quinta estrofa de la *Noche oscura* de san Juan de la Cruz: “amada en el amado transformada”. Ambos son endecasílabos heroicos con acento en la segunda, sexta y décima sílaba, ambos repiten el sustantivo y finalizan con un verbo en participio regido por una preposición: confundida con..., transformada en...

Rima 72

Decasílabos alternos con tetrasílabos, que mantienen a lo largo de todo el poema la misma cláusula rítmica anapéstica (átona, átona, tónica, ---´-) formando dos pareados seguidos de un hexasílabo agudo (con acento en la segunda y en la quinta sílaba) anfibráquico. El esquema métrico resultante es: 10A, 4a, 10B, 4b, 6c´, 10D, 4d, 10E, 4e, 6c´. La rima es consonante. Se acerca a la estructura de una décima antigua por la sucesión de pareados y la pausa tras el cuarto verso. Este poema tiene cierta relación con la rima 26, tanto por la utilización métrica de cláusulas rítmicas, como por el escenario nocturno en el que ambas nos sitúan.

Del mismo modo, esta estructura métrica en unidades rítmicas en torno a un acento, así como la temática del poema recuerdan el “Nocturno” de José Asunción Silva. Este poema de “base tetrasílaba con ocasionales deslices hacia la disílaba”¹⁹⁴ se considera como el primer ejemplo de una serie de poemas encaminados a crear metros en que se multiplica un mismo pie silábico, adelantándose incluso al mismo Rubén Darío. Unamuno toma el modo de versificación así como el escenario nocturno del poeta colombiano. Prueba fidedigna de que Unamuno conocía y admiraba la producción de

¹⁹³ HALL, James, *Dictionary of Subjects & Symbols in Art*, op. cit., p. 327.

¹⁹⁴ HENRÍQUEZ UREÑA, *La versificación española irregular*, Madrid, Publicaciones de la Revista de Filología Española, 1933, p. 326.

este poeta es que prologó en 1908 la primera edición, póstuma, de su obra poética *Poesías*. En este prólogo Unamuno demuestra que sentía admiración por el poeta bogotano del que asegura que más que decir, canta: “*Su música se me había volado, pero me quedaba su música íntima, su música silenciosa, música de alas*”¹⁹⁵.

El escenario de la rima 72 de *Teresa* es “*Una noche lechosa de junio/ plenilunio,*” (vv. 1-2) la misma noche de la primera parte del poema de Silva que es “*Una noche/ una noche toda llena de perfumes, de murmullos y de música de alas*” (vv. 1-2). Ambas son noches estivales (Silva habla en el v. 49 de “... *esa noche tibia de la muerta primavera*”). Ambas son noches estrelladas y de luna llena; en ningún caso, noches oscuras, sino claras y luminosas. Las dos combinan la presencia de estrellas “*luciérnagas fantásticas*” (Silva, v. 3); “*los racimos /de estrellas,...*” (Unamuno, vv. 32-33) y la blanca (lechosa) plenitud lunar; el plenilunio de nuestro autor evoca aquella otra luz nocturna del colombiano “*y la luna llena/ por los cielos azulosos, infinitos y profundos esparcía su luz blanca*” (vv. 11-12).

El adjetivo “*lechoso*” del primer verso recuerda inevitablemente a la denominada Vía Láctea, banda luminosa que atraviesa el cielo nocturno, formada por un conglomerado de estrellas. Podría referirse simplemente más a la fuerte luz blanca desprendida por la luna, ya que esta galaxia se observa especialmente en las noches claras y sin luna de verano.

En todo caso, como en otras ocasiones, la más evidente la rima 51, por mucho que pueda constatar una conexión intertextual entre los poemas se trata tan solo de un punto de partida que el hipertexto de Unamuno trata de reelaborar. Los dos poemas vienen a expresar la unión de una pareja en la noche; la diferencia más notable se establece en el foco en que sitúan el punto de mira cada uno de ellos. Si en “*Nocturno*” conflúan las sombras proyectadas por la luz lunar “*Sobre las arenas tristes / de la senda se juntaban*” (17-18) en la rima 72 los ojos de los amantes convergen con otros ojos, impelidos por la atracción especular del cielo estrellado. Se podría entender que mientras el poema americano centra su atención en la tierra, el poema de nuestro cancionero pone su mirada en la esfera celeste. En todo caso la reunión que se produce les hace partícipes de una pareja única, en se que anula el tiempo “*en el hoy y el ayer y el mañana*” (v. 18, de indudables referencias quevedianas)¹⁹⁶.

El poema de Silva está claramente dividido en dos partes, en la parte inicial cuenta una noche de unidad espiritual entre la pareja; en la segunda, habla de la huida que emprende el alma que ha quedado sola, lo cual tiene claramente tintes autobiográficos premonitorios: “*Dos o tres años antes había muerto su hermana Elvira, llevando a la tumba aromas de la común infancia y dejándole soledades. No pudo José Asunción Silva conformarse con el hado. El Nocturno -¿qué historia habrá dentro de él? – fue su adiós a la vida. Iba allá donde acaso las sombras de las almas se juntan en uno y hacen una sola sombra larga, muy larga, infinita, eterna, divina, una sombra tal vez radiante*”

¹⁹⁵ UNAMUNO, Miguel de, “Prólogo al libro *Poesías*, de José Asunción Silva”, Barcelona, 1908, también en *Obras completas*, VII, 1958, pp. 210-222 (en especial, p. 210).

¹⁹⁶ El último terceto del soneto “Representase la brevedad de lo que se vive y cuan nada parece lo que se vivió” dice: “*En el hoy y mañana y ayer, junto/ pañales y mortaja, y he quedado / presentes sucesiones de difunto*”.

*de luz*¹⁹⁷. En el poema de Rafael, aunque sabemos por su marco narrativo que se verbaliza cuando el poeta está ya solo, se evoca exclusivamente el recuerdo de una noche en que la pareja se siente consciente de formar parte de una única pareja infinita, de un único amor.

Unamuno propone tres espacios: cielo, tierra y mar. Entre ellos hay un punto de unión, la luna, que funciona como intersección, lugar de confluencia entre todos ellos. Desde la tierra, la pareja protagonista mira en el espacio sideral a la luna, convertida en espejo del cielo (v. 11). Su esfera retiene la imagen de tantas parejas que antes sintieron esa atracción, a la vez que parece anteceder a las que vendrán después. La luna es, por lo tanto, el filtro que nos permite ver la eternidad desde la tierra. De alguna manera, esta relevancia simbólica de la luna se parece a la que ya tenía en *El Cristo de Velázquez*, donde la luna representaba a Cristo, era ese Cristo-Luna quien reflejaba la inmensidad del Creador y permitía a los hombres ver la grandeza de Dios. Así se indica en el poema de este libro titulado “Luna”:

*“La luna desnuda en la estrellada noche
desnuda del espíritu, conviértense
a ti nuestras miradas, ¡oh lucero
del valle de amarguras! Pues nosotros,
pobres hombres, no más así podemos
cuerpo a cuerpo mirarte. Eres el Hombre
y en tu divina desnudez nos llega
del sol encegador la eterna lumbre.*

La imagen lunar permite tomar conciencia de que la pareja forma parte de un todo atemporal, de un amor único y constante del que han participado y participarán tantos otros y que, no obstante se renueva, se “re-crea” en cada relación convirtiéndola en irreplicable. Resulta además curioso el proceso por el que se llega a este convencimiento. Se pasa de la percepción visual a la sensorial y de allí a la toma de conciencia. La observación de la belleza promueve el sentir amoroso y doloroso que convida al reconocimiento. El sentimiento individual se produce una vez que la pareja se ha percibido como miembro de un colectivo más amplio. Esto entronca con la idea de Unamuno de que el individuo encuentra su plenitud, no por sí mismo, sino en tanto en cuanto forma parte de la comunidad, es un elemento social. La luna se convierte en espejo donde se reconocen como miembros de una legión de amantes presentes y futuros, y Unamuno -que hizo suyo el aforismo escrito en el templo de Apolo en Delfos “Conócete a ti mismo”- consideraba que la conciencia no se encontraba a solas y en lo oscuro, sino ante los hombres: “*Para verse uno a sí mismo es mejor el espejo que no cerrar los ojos y mirar hacia dentro*”¹⁹⁸.

El último elemento espacial, el mar simboliza, curiosamente, el tiempo y la eternidad, en la doble simbología que el autor perfiló desde sus primeros escritos. La superficie marina es la historia lineal, la sucesión de acontecimientos que se encadenan en el incesante devenir histórico mientras que el movimiento circular y cíclico de las olas viene a designar el retorno constante de nuestro sino personal repetitivo. Los últimos

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 215.

¹⁹⁸ UNAMUNO, Miguel de, “A un joven literato”, publicado en *Los Lunes de El Imparcial*, 1907, y también en *Obras completas*, IX, 2008, p. 147.

versos del poema hacen confluír el espacio celestial con el elemento marino por la alusión a las estrellas que ruedan en el cielo “y rodando en el cielo cual ola” (v. 36); la Vía Láctea dibujando en la esfera celeste una espiral, el símbolo de la marea. El descenso y el ascenso de las mareas se producen por la atracción gravitatoria de la luna y el sol sobre el agua y la tierra; así la marea se transforma en el símbolo que permite visualizar la repetición cíclica y constante de ese sentir. Es más, la musicalidad del poema, la alternancia de versos largos y breves parecen recordar el ritmo marino de ida y vuelta constante.

En la estrofa final ya no son ellos los que miran sino que “sienten” (v. 31) que también la visión de aquellas parejas de grandes y casi siempre trágicos enamorados “*los racimos/ de estrellas, mirando el cortejo/ del espejo*” (vv. 32-34) dirigen su mirada al mismo punto al que ellos miraban. Los que les da paso ha de formar parte de una misma cosmogonía de la naturaleza y del hombre. En definitiva de aquella *sola sombra larga, muy larga, infinita, eterna, divina, una sombra tal vez radiante de luz*, de la que hablaba Silva en su poema según la lectura del propio Unamuno.

Rima 73

Estrofas de cuatro versos de endecasílabos alternos con heptasílabos 11A, 7b, 11A, 7b; la rima es consonante. El poema acaba en un pareado de versos endecasílabos.

La rima 72 trabaja con materiales propios de la tradición literaria combinados de manera tal que consigue un tratamiento singular original. El poema es una alabanza a una cualidad de la mujer, su voz. Otras rimas habían sido dedicadas en exclusiva a atributos inherentes a ella como su nombre (rima 38) o a una parte de su cuerpo a modo de blasón (los ojos en la rima 45). En un artículo posterior a la redacción de *Teresa* escrito ya en París a partir de unos apuntes que tomó en Fuerteventura, inspirándose el sonido del mar, Unamuno aseguraba que se puede encontrar estilo en la voz, es más “*Y todo estilo escrito que no procede de estilo hablado, toda literatura que no deriva de voz, de palabra, no es estilo, no es nada*”¹⁹⁹.

La voz de Teresa, por vía de la sinestesia, se licua, va transformándose en agua (v. 3), en fuente (v. 11), en río (v. 1), y, por fin, en lago (v. 18). La vinculación entre el agua y la palabra viva, presente más en la oralidad que en la escritura, se fundamenta en que ambas se reconocen en su fluir. En cierto modo, su voz es descrita por el poeta como un lugar, como un remanso de paz una especie de “*locus amoenus*”, en el que hay flores, en donde las palabras “lavan” (v. 15) sus pesares como las ninfas lavaban sus cabellos y tejían sus historias en el “*el cristalino Tajo*” de la Égloga III de Garcilaso, composición con la que pueden observarse ciertos paralelismos. La voz “*agua cristalina*” (v. 3) es el vehículo que posibilita la lengua hablada, actualiza la poesía y el canto. En el soneto CLXV (*In Vita*), Petrarca hablaba de “*la voz suave, honesta y amorosa*” de su amada Laura, en nuestro caso su voz es un río de cauce “*sosegado y manso*” (v. 2), otra vez como el garcilasiano, en el que el ser se reconoce (*retrataban* v. 5) y se diluye (v. 20).

¹⁹⁹ UNAMUNO, Miguel de, “La personalidad de la voz”, 1924, en *Obras completas*, XI, 1958, pp. 842-844, (en concreto, p. 842).

En la segunda estrofa cabe remarcar el guiño que el autor hace al lector al aclararnos entre paréntesis que cuando menciona “*los frescos pensamientos*” (v. 6) se refiere a este tipo de flores, queriendo romper la posibilidad de dialogía. Esta rima va acompañada por una nota del editor ficticio que, incidiendo en la importancia de la oralidad, reproduce palabras del también ficticio Rafael, quien advierte de haber escrito entre guiones esta aclaración: “*porque la cursiva es cosa de la vista y no del oído, y los versos se hacen para ser oídos y no para ser vistos.*” Lo que su voz retrata son un tipo de flores que son símbolo del recuerdo, capaces de surgir en lugares agrestes en el “*corazón de la sierra*” (v. 10). En uno de los artículos anticipatorios del texto Unamuno hace una similar aclaración:

“¡Cuántas veces no se ha hablado de esas viejas reliquias de familia que nos llegan con el dejo de un aroma moribundo! (...); puede ser en un viejo devocionario con su olorcillo espiritual a jansenismo, un pensamiento -flor- tan seco que a poco que se le sople se convierte en polvo, una flor pensamiento hecha polvo. (¿Y por qué se le llamará pensamiento a esa flor llamada también trinitaria, en francés pensée y en inglés heart'-ease, alivio del corazón? Lo que más parece, con sus cinco pétalos, es un ojo compuesto y misterioso. Ha pasado por el símbolo del recuerdo)”²⁰⁰.

Su voz, su poesía, su retrato va diluyéndose en mansedumbre y su voz se hunde, “*haciéndose lago*”, “*alagándose*”, neologismo que toma del portugués. El hallazgo de este término adquiere enorme relevancia en el conjunto de toda la obra del autor vasco. Blanco Aguinaga demuestra en su clarificador estudio que, desde sus primeros escritos, existe un Unamuno que huye de la confrontación y de la lucha en busca de la quietud y el mutismo interior hasta hallar un estado simbolizado por el seno materno, la profundidad del mar y, más en concreto, por las aguas estáticas del lago: “*el Unamuno contemplativo que busca y encuentra lo « inmoble » en la llanura, en el río, bajo las olas del mar, lejos de la Historia, anda, quizá desde su infancia, a la caza de lo quieto hondo, de la quietud del agua más quieta y, desde el principio de sus obra , se le nota tantear en busca de un símbolo que sea la tendencia a la inmersión, a la pérdida de su yo en lo eterno inmutable; este símbolo es el lago...*”²⁰¹.

El final del poema es un pareado, el mismo modo en que curiosamente finalizan las octavas reales de la égloga III de Garcilaso. Este pareado funciona como una especie de postdata poética, como una coda aclaratoria que revela que esa fusión con la inmensidad en que se sumió su voz no ha dado paso al mutismo, al vacío, sino a la aparición de un “*silencio musical*” (v. 22), expresión a la vez paradójica y antitética, que demuestra que hay algo que queda latente en el silencio: la poesía.

²⁰⁰ UNAMUNO, Miguel de, “El dechado de la abuela”, publicado en *Caras y Caretas*, octubre de 1923, recogido en *De mi vida, Obras completas*, VIII, 1966, pp. 516-517 (p. 516).

²⁰¹ BLANCO AGUINAGA, Carlos, *El Unamuno contemplativo*, op. cit., p. 314; y más profundamente sobre el tema del lago vide pp. 314-318.

Rima 74

Es ésta una de las rimas más irregulares del texto, puesto que su estructura heterométrica contiene versos de distinta medida desde cuatro hasta doce sílabas. La rima es consonante. Los últimos diez versos riman en pareados, los cuatro finales con rima abrazada.

La rima tiene carácter narrativo, en tanto que rememora un breve pasaje de su vida, combinado con otros fragmentos poéticos de reflexión y de diálogo. En virtud de su utilización se establece la estructura del poema. La primera parte cuenta un recuerdo de la infancia, presentado como un pasado remoto “*En otro tiempo estuve*” (v. 1). A ésta le sigue una interpelación directa en forma dialogada a Teresa, que -como sabemos- es la interlocutora natural de todo el conjunto del poemario. Después pasa a una segunda parte, también narrativa, que nos sitúa en la experiencia personal que se da en el momento de la enunciación “*Hoy en las horas febriles*” (v. 21). Y la parte final concluye con la reflexión que de ahí se deriva. Es justo en ese momento cuando se consigue cierta regularidad métrica, a modo de indicación de que se ha conseguido la recuperación de la armonía interior.

La breve historia del poema es el recuerdo indefinido de un amor de niñez, que se reproduce de manera poco nítida en la mente del poeta con el agravamiento de su enfermedad y de la fiebre. Resulta interesante analizar cómo describe el recuerdo: se trata de una visión que todavía perdura, pero en la que ve a una persona que no puede identificar “*Aún la veo perdida en una nube*” (v. 4) y junto a ésta, como en contrapartida, aparece la imagen clara del rostro de Teresa en la tarde en que la conoció y comenzó su nueva vida.

Para perfilar el momento utiliza una comparación “*de aquella tarde que es como el escriño*” (v. 6). “Escriño” es una cesta de paja y mimbre que se usa para recoger el grano o, en una segunda acepción, un cofrecito para guardar joyas; en Salamanca, alude también al cascabillo de la bellota. En todo caso, es el recipiente en el que ha guardado su imagen que la contiene y la retiene, guardando la realidad, frente a la nebulosa dispersa de la memoria. En esa dispersión del recuerdo interroga a la misma Teresa, siempre más visionaria que él mismo (vv. 15-20), para poder identificar a aquella niña. Lo curioso es que es la imagen guardada en el escriño la que se transforma en la propia de Teresa, pero cuando era niña, antes de conocer al poeta. Esto es interpretado como una señal de su superioridad, casi de su divinidad, como su anunciación (v. 14): “*te recuerdo como antes que viniera/ sobre mí tu mirada/ recuerdo aquella niña/ visión añorada,/ que te precedió*” (vv. 23-27).

La parte final nos devuelve a la ubicación natural del poemario. Allí el recuerdo descrito se entremezcla con la tierra que es ahora la que encierra a Teresa. Los versos 28-32 nos presentan una curiosa combinación de sentimiento e imagen que nos acerca a un Unamuno expresionista. Armando López Castro definía la escritura de Unamuno como expresionista: “*Al recorrer la trayectoria estética de Unamuno, observamos que éste fue alejándose del naturalismo primero y del realismo después, hasta venir a dar en el expresionismo, estilo que alcanza su desarrollo en la década de 1915 a 1925 y que surge como rebelión contra el impresionismo y el naturalismo, destacando la*

*experiencia interna sobre la vida exterior*²⁰² y, en estos versos, es la combinación entre visión exterior y sentimiento íntimo de duelo la que hace surgir el símbolo de la niebla. Es el recuerdo reduplicado “... recuerdo/ de recuerdos” de la visión y de la sensación, la que habla al autor “*Todo esto me dice, bajito, mi vida*” en un nuevo refuerzo de la idea de que la poesía, creadora de la imagen, ha de despertar algo dormido en el corazón del hombre, ha de estar viva.

Como sabemos, la niebla es el símbolo unamuniano por excelencia, es la representación del hombre que camina entre la bruma no sabiendo a ciencia cierta cuál es su destino; la imagen del hombre inmerso en la confusión de la conciencia. En otras rimas²⁰³ ya ha aparecido esta imagen de la niebla vinculada a la tumba, aunque en esta ocasión, al enlazar con la sensación de visión imperfecta de la primera parte del poema, se vincula con la memoria y con los recuerdos difusos del pasado. Iris M. Zavala considera que la niebla es una metáfora epistemológica en Unamuno, porque representa el espacio interior donde rige la lógica del sueño y se duplican las contradicciones²⁰⁴. López Castro, por su parte, vincula el simbolismo de la niebla con la inversión del tiempo histórico como forma de retorno al origen²⁰⁵, idea en la que insiste Unamuno en el poemario y que es capital en los versos finales de esta rima: “*que del mar por las nubes salen los ríos*” (v. 40) (la niebla es también participe de la condensación del agua, participa de su ciclo vital) “*y que vuelven los ríos a la mar*”(v. 42).

Rima 75

Combinación de versos endecasílabos, heptasílabos y algún pentasílabo con rima consonante. La rima es bastante aleatoria aunque, eso sí, el poema se inicia y finaliza con sendos pareados de versos endecasílabos.

La rima parte de una expresión impersonal “*Se muere aquel que ve la cara a Dios;*” (v. 1). Este verso se retrotrae a la referencia bíblica del *Éxodo*, 18-20 en la que Moisés pidió ver la gloria de Dios, conocerle en su esencia y majestad. Petición a la que Yavé responde: “(...) «*Pero mi faz no puedes verla. No puede verme hombre alguno y vivir*»”. En su última novela *San Manuel Bueno, mártir* el protagonista don Manuel hace referencia a este pasaje poco antes de morir cuando confiesa a Ángela y Lázaro Carballino su drama espiritual íntimo.

La imposibilidad humana de ver el rostro de Dios y seguir viviendo se manifiesta en otros pasajes bíblicos (*Jueces* 13-22) pero se restituye en el *Nuevo Testamento* cuando Jesucristo proclama: “*El que cree en mí no cree en mí, sino en el que me envió, y el que me ve a mí ve al que me envió. Yo he venido como la luz al mundo, para que todo el que*

²⁰² LÓPEZ CASTRO, Armando, *El rostro en el espejo, Lecturas de Unamuno*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2010, p. 40.

²⁰³ En concreto en la rima 36 (v. 47) o en la rima 40 (vv. 17 y 18).

²⁰⁴ ZAVALA, Iris M., *Unamuno y el pensamiento dialógico, op. cit.*, pp. 75-107. Vide también nuestro comentario a la rima 40.

²⁰⁵ LÓPEZ CASTRO, Armando, *El rostro en el espejo. Lecturas de Unamuno, op. cit.*, p. 37.

crea en mí no quede en las tinieblas” (Juan 12, 44-46). Cristo es el vehículo por el cual se ha revelado al ser humano el rostro de Dios. Es esa visión de Cristo como pantalla de acceso a la divinidad la que recoge Unamuno en su ya citado poema “Luna” de *El Cristo de Velázquez* “(...) Pues nosotros, / pobres hombres, no más así podemos / cuerpo a cuerpo mirarte (...)” y el anhelo que transmite en los últimos versos de la “Oración Final” de este mismo texto. Toda la reflexión anterior le conduce a un ruego que es el deseo de lograr que al salir de “...esta noche tenebrosa” (v. 85) consiga su mirada “anegada” en la de Cristo.

La afirmación impersonal del primer verso confronta con la argumentación de los versos que le siguen. El resto del poema argumenta que ambos amantes han visto la cara a Dios y, sin embargo, uno sigue vivo mientras que otro ha muerto ya. Esa contraposición inicial (que se percibe en los vv. 3 “tú ya te has muerto” y 4 “yo sigo en el desierto”, siguiendo claramente en el terreno bíblico) marca el arranque del poema, cuya intención es demostrar que tras aquella visión divina propiciada por el amor y a pesar de la distancia aparente, ambos se hallan en un terreno ambivalente, en un lugar a horcajadas entre la muerte y la vida. Esa formulación casi demostrativa de la rima la confirma el uso de polisíndeton: tres versos (en concreto, los vv. 7, 9 y 13) comienzan con la conjunción copulativa “y”, que el verso 10 también incluye.

El alejamiento inicial de la pareja se presenta con la ayuda de los pronombres personales señalando un espacio para el tú y otro para el yo (aparece tres veces en la rima, dos de ellas al inicio de verso); la equidistancia se situará también en el ámbito personal pero del plural, del nosotros (vv.10-14). Y es que por dos caminos, el sueño (v.7) y la mirada, Rafael logra establecer la intersección entre el más allá y el más acá. La mirada de los amantes posibilita dar continuidad al amor, hacerlo inmortal. El verso 10 por medio de las preposiciones “Con tus ojos y en ellos...” analiza la doble dimensión de la mirada que supone tanto la visión conjunta, la proyección común, como a su vez el reconocimiento de uno en los ojos del otro.

Esta rima podría ser la clave para entender una breve historia recogida en *El espejo de la muerte* (1913) titulada “El amor que asalta”. En ella Unamuno nos presenta a Anastasio un pobre hombre que pasa su vida sin otra motivación que conseguir experimentar aquello de lo que tanto hablan los hombres y cantan los poetas: el amor. Viajaba, “huyendo de todas partes”, en busca de ese sentimiento que no lograba conocer, hasta que una tarde en uno de sus viajes se encuentra con los “ojos” de una mujer por la que siente una atracción irresistible; ella siente la misma atracción y además comparte exactamente su misma historia. Al conocerse toman un coche y se dirigen a un pueblo cercano donde se encierran en un sórdido cuarto de una vulgar fonda. Dos días más tarde, el fondista fuerza la puerta del cuarto al no tener señales de vida de la pareja, “encontráronles en el lecho, juntos, desnudos y fríos y blancos como la nieve”. Es, por tanto, la historia de dos solitarios que han pasado su vida en busca del amor verdadero y al descubrirlo mueren, porque han visto el rostro del amor, han visto el rostro de Dios. Además el final del cuento no puede recordar más el contenido y el tono de las rimas: “No pudieron ser identificados los cadáveres. Desde allí los llevaron al cementerio, y desnudos y juntos, como fueron hallados, echáronlos en una misma huesa, y encima, tierra. Sobre esta tierra ha crecido hierba, y sobre la hierba, llueve. Y es así el cielo, el que les llevo a la muerte, el único que sobre su tumba llora”.

López Castro elige esta rima entre “*los mejores poemas del libro*”²⁰⁶. Además asegura que responde al ansia de perduración, nuclear en el pensamiento unamuniano, y destaca la exaltación que hace el poema del poder mediador de la mirada que al hacerse común permite “*percibir el intercambio de vida y muerte*”²⁰⁷, de ahí la repetición de la expresión “ver juntos” (vv. 2 y 25) miradas que se unen, se mezclan (v. 11) y se hacen una “*fue común la mirada*” (v. 12). En efecto, el poema parece destinado a hablarnos, desde el lado de los vivos, de una experiencia que da constancia en la certeza de que hay vida tras la muerte. Convicción que adquiere el poeta enamorado tras la ausencia de su amada. La experiencia del amor y de la ausencia le instala en un terreno a medio camino entre la muerte y la vida de donde surge la contradicción, “*nuestra madre Muerte*” (v. 7) y la paradoja del conclusivo pareado final que nos lleva del ayer “*Después que juntos vimos al Dios vivo*” al momento de la enunciación “*de la muerte por Dios vida recibo*”.

Rima 76

Versos heptasílabos con rima consonante cruzada, siendo los pares agudos (7a, 7b', 7a, 7b'). Forman, pues, dos cuartetos. Esta rima y la 82 aparecieron publicadas en *Caras y Caretas* en octubre de 1923 en un artículo cuyo título es “El dechado de la abuela”²⁰⁸; en él se disponía la rima como cuatro versos alejandrinos divididos en dos hemistiquios.

En el mentado artículo don Miguel avanza la línea de trabajo de su próximo libro con tintes de verosimilitud: “*Estoy ordenando las composiciones que me ha dejado un pobre poeta recién fallecido, y de tisis, un poeta desconocido y romántico, un caso de atavismo, que dedicó sus últimos años a cantar a su Teresa, a su amada, muerta también de tisis*”.

Es un poema breve que se acerca al tono conceptista de *Cancionero*. La rima se construye como una sucesión de frases breves, yuxtapuestas, sin nexo de unión (asíndeton), sin adjetivos ni complementos. Cada verso del poema es, pues, una oración aunque en alguna de ellas el verbo esté omitido.

El vehículo que estructura el inicio del poema es el quiasmo, del griego χίασμα, que significa cruce, como su letra inicial χ, cuya forma es el símbolo del cruce. Josse de Kock, tras estudiar los borradores del último libro poético de Unamuno, observa que algunos procedimientos colaboran a transformar la poesía, en concreto alude a tres: la rima, la etimología y el quiasmo, figura retórica que “*orienta imperativamente el pensamiento*”²⁰⁹. Esta idea parece confirmarla el propio Unamuno en artículos de opinión en los que defendía la idea de experimentar con las palabras. En el titulado “Arabescos” habla de aplicar el método de inversión tan cercano al quiasmo a algunas

²⁰⁶ LÓPEZ CASTRO, Armando, *El rostro en el espejo, Lecturas de Unamuno, op. cit.*, p. 94.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 95.

²⁰⁸ UNAMUNO, Miguel de, “El dechado de la abuela”, publicado en *Caras y Caretas*, y recogido en *De mi vida*, también en *Obras completas*, VIII, 1966, pp. 516-517 (p. 517).

²⁰⁹ KOCK, Josse de, *Cancionero de Miguel de Unamuno, op. cit.*, p. 15.

de las conversaciones que escucha por la calle: “*Y poco después de oído esto, le apliqué el método de inversión que recomiendo a cuantos se dediquen a juegos de ingenio. Método que consiste en invertir las frases. Algunas veces no resulta nada, pero otras sí*”²¹⁰.

El poema comienza con dos oraciones copulativas, la segunda de ellas con el verbo elidido, a las que siguen otras dos oraciones más. Las siguientes retoman los sujetos de las oraciones anteriores (“siglos”, “horas”). De este modo, cada uno de los cuatro primeros versos se corresponde a una oración, las dos últimas de la primera cuarteta están construidas con el verbo “ir” más la preposición “con”, también elidido en el verso 4, expresando algo que es inherente al significado del verbo.

Esta concisión responde a la idea, que se acentúa en nuestro autor con el paso del tiempo, de apurar las definiciones, ahondar en el significado de las palabras, es decir, exponer la idea al desnudo “*No te olvides de que nunca más hermosa/ que desnuda está la idea*” (Credo poético). De esta manera en esta corta rima consigue definir toda una filosofía de lo temporal. Es la expresión escueta de la teoría de la intrahistoria²¹¹ que el autor viene formulando desde sus primeras obras. El devenir histórico, el continuo fluir de acontecimientos no es lo que configura la historia, que de algún modo es algo ajeno a nuestro devenir personal; mientras que los momentos vividos, las horas, en los que se experimenta un sentimiento profundo, como el amor, son lo que van configurando nuestro ser y son los que vuelven siempre en cada generación, en cada cultura... Conocemos estas ideas por otros escritos; con todo, Unamuno las explica en el mencionado artículo anticipatorio: “*Porque para ese poeta, que tenía su filosofía -poética, por supuesto-, las horas son lo eterno, o sea lo que vuelve -como vuelven las olas en el mar, y los vencejos y las golondrinas, y las flores y las nieves- y los siglos lo pasajero. Los siglos son la historia y las horas son la costumbre*”.

Esta reflexión sobre lo permanente del amor frente a lo contingente de la historia se extiende en los dos últimos versos a las pasiones transitorias, que identifica el autor con vestiglos, monstruo fantástico horrible, frente a lo esencial del ser humano, en este caso de la mujer. Sabemos que Unamuno despreciaba la sensualidad excesiva y la lujuria, pues consideraba que iban en detrimento de la espiritualidad, y por ello tenía por necio a don Juan Tenorio: “*la voluptuosidad entontece; la castidad y la sobriedad fortifican la inteligencia y el corazón. Siempre he creído, y lo he dicho varias veces, que Don Juan Tenorio era tonto de remate*”²¹².

Rima 77

Versos endecasílabos combinados con heptasílabos con rima cruzada consonante. Los versos pares de las dos primeras estrofas son agudos (11A, 7b´, 11A, 7b´).

²¹⁰ UNAMUNO, Miguel de, “Arabescos”, en *Obras completas*, XI, 1958, pp.749-753 (p. 751).

²¹¹ Recuérdese lo dicho a propósito de la rima 57.

²¹² UNAMUNO, Miguel de, “Sobre la pornografía”, en *Obras completas*, IV, 1958, pp. 475-581 (p. 477).

En esta rima vuelve a surgir el hombre que duda, que se cuestiona su confianza en la pervivencia, el que tantas veces ha estado presente en la poesía de Unamuno. En cierto modo es un punto de inflexión, un cambio en la mirada. Vuelve a emerger el hombre que duda, que se interroga por lo que ha creído y lo que siente. Todo el poemario puede entenderse, así lo hace Francisco J. Blasco²¹³, como la búsqueda de respuestas a una serie de preguntas que Rafael formula en la rima 7, la última de ellas es “¿Por qué nos hizo Dios?”. Rafael, en tanto que personaje de ficción, no deja de ser otro héroe unamuniano agónico, a la zaga de experiencias o reflexiones que calmen sus inquietudes más profundas.

La rima retoma tres centros cardinales en la construcción simbólica de las rimas: el sueño, la mirada y el beso fundiéndolos de modo tal que le da la vuelta a su sentido. Ya analizamos la importancia literaria del sueño en la rima 62. En esta ocasión parece haber una reduplicación del sueño; él sueña a la muchacha que a su vez está dormida y en su sueño la ve “*en íntimo abandono*”, desprovista de las cualidades angélicas que tantas veces le ha otorgado, “*no más que la mujer*” (v. 6). Esta visión despoja de todo su idealismo al poeta enamorado y le hace percibir que realmente ha muerto.

Desde el punto de vista lingüístico, llama la atención la alternancia de pasado y presente. La rima comienza con una oración subordinada adverbial de tiempo construida a partir de la fórmula “al + infinitivo”, que se repetirá en el verso 7 y en el 12 dando fin al poema. Esta construcción hace coincidir el sujeto de la oración principal y el de la subordinada, por tanto incide en la idea de simultaneidad de los momentos de las dos proposiciones. La acción situada en el pasado produce un efecto que se expresa, sin embargo, en presente “*el hambre de mis ojos tal acreces/ que me olvido de tí*” (vv. 3-4); “*te veo perecer*” (v. 8) que en puridad sería agramatical. Sin embargo, todo -la falta de concordancia temporal, la antítesis (v. 12) o la nueva dimensión semántica de los términos- se hace admisible, porque el poeta nos sitúa bajo el filtro de lo onírico, como ya sucediera en la rima 62.

El sueño da paso a una nueva mirada que no es ahora vía de entrada o de compenetración del amor sino reconocimiento íntimo. Se hace más sosegada y lenta, casi erótica, hasta que se convierte en beso. La sucesión sueño, mirada, beso forma una ecuación que, inconscientemente, no puede más que recordar el cuento popular de *La Bella Durmiente*. Si en aquella historia el príncipe ve a la amada dormida y, creyéndola muerta, la besa y así consigue despertarla, hacerla tornar a la vida, nuestra rima planteará el proceso contrario; a saber, el amante en el sueño ve a la amada dormida, en esa visión la ve de nuevo, la ve diferente “*como nunca te vi,*” (v. 2), sabe que está muerta. Por eso la puede mirar “lentamente”, adjetivo que repite invirtiendo su orden de colocación respecto al sustantivo en el verso 9, y al mirarla le besa hasta hacerla desaparecer “*te derrite*”. Su beso es “*beso de muerte*” (v. 10) que no devuelve a la mujer a la vida sino que la hace desaparecer. Si nuestra lectura fuera válida, este sería un ejemplo de cómo Unamuno, autor que algunos críticos como Zavala o Gonzalo Navajas adscriben plenamente a la postmodernidad, se adelanta por un momento en esta rima a la tendencia, muy actual, de subvertir, de deconstruir los cuentos tradicionales. Una aproximación psicoanalítica a este milenar cuento que hoy conocemos bajo dos versiones distintas (la de Perrault y la de los Hermanos Grimm) señala que el largo letargo de la doncella tiene que ver con cierta tendencia a la pasividad y a la inactividad

²¹³ BLASCO, Francisco J., “Miguel de Unamuno: «Teresa»”, *op. cit.*, p. 49.

de la adolescente antes de alcanzar la madurez sexual y personal²¹⁴. En nuestro caso, el sueño es también un trampolín hacia una toma de conciencia, un paso de la ensoñación a la realidad.

De ahí el enigmático y conclusivo verso final que, en clave de antítesis, parece transformar el sentido que hasta este punto tenía el poema, al afirmar que toda esta visión (reconocer que ha muerto y, yo añadiría, sentirla viva a la vez) le hace ganar confianza en la existencia futura.

Rima 78

Cuartetos formados por endecasílabos alternos con eneasílabos con rima consonante (11A, 9 B, 11A, 9B). El poema se compone de dos exclamaciones, una por cada cuarteto. Los dos primeros versos tienen un tono impersonal que se plantea de nuevo a partir del quiasmo y de la contradicción. Desde una perspectiva temática sigue, en su primera parte, la línea trazada en la rima anterior de colocarnos en el terreno de la somnolencia y, en la segunda, la que viene de la 76 de referirse a lo más esencial de la dama, ser sólo mujer.

La idea de dormirse refuerza la voluntad de alcanzar el estado de abandono que garantiza el sueño. De nuevo Francisco J. Blasco interpreta que los recuerdos que habían sido contados en los primeros poemas del libro (desde pedir un vaso de agua – rima 2- , cortarse en el dedo – rima 17-, las conversaciones junto a la reja – rima 1 y 28, etc.) van adelgazándose y distanciándose a medida que nos acercamos al final del texto, “*hasta convertirse en esperanzas. El libro progresa desde la realidad – realidad literaria, claro está- hacia el mito*”²¹⁵.

De nuevo el punto de partida del poema es la inversión o el quiasmo: “*olvido del recuerdo*” (v. 1) “*recuerdo del olvido*” (v. 2). El tono exclamativo del poema nos sitúa, nos da la pista de que realmente el poema es un anhelo, la verbalización de un deseo profundo.

Es bien conocido que nuestro autor confesó en muchas ocasiones, como en su libro ensayo *Del Sentimiento Trágico de la Vida*, su angustia patética ante la incógnita de la supervivencia; en el capítulo 3 de este libro repite: “*No quiero morirme, no; no quiero, ni quiero quererlo; quiero vivir siempre, siempre, y vivir yo, este pobre yo que me soy y me siento ser ahora y aquí, y por eso me tortura la duración de mi alma, de la mía propia*”.

Sin embargo, en otras muchas reveló su íntimo deseo de “desnacer”, término que aparece en la rima, y que viene a relacionar a la muerte con la vuelta a la infancia y a la inconsciencia del claustro maternal. Paulino Garagorri hace una aproximación al

²¹⁴ BETTELHEIM, Bruno, *El psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Editorial Crítica, 1995, pp. 315-330.

²¹⁵ BLASCO, Francisco J., “Miguel de Unamuno: «Teresa»”, *op. cit.*, p. 48.

alcance e interpretación de este neologismo unamuniano²¹⁶. Encuentra ya el término en el poema titulado “Mi niño” (*Obras completas*, XIII, p. 445) de 1900 “y de pronto sentí «deshacerme»/ ¡tras breve quejido!...” y en dos sonetos publicados en 1901 en los que ya se concibe el tema de la infancia como retorno “Niñez” (*Obras completas*, XIII, p. 470) y el desnacimiento en “Muerte” (*Obras completas*, p. 464). Otros poemas tratan este tema de la muerte como un estado constante de ensueño tan alejado a sus agónicas concepciones (*Obras completas*, XIV, p. 402 y p. 542; XV, p. 56; XIII, p. 876). En la sección “Brizadoras” del libro *Poesías* vuelve a establecer la conjunción niñez y muerte, al contemplar un niño enfermo siente que pronto le recogerá la muerte. Esta relación llega hasta su última obra *Cancionero* en el que aparece un nuevo término “ultracuna” como cara opuesta a la ultratumba “La eternidad de antes de niño / de la antecuna”.

Garagorri sigue encontrando muestras de esta idea de la vida como una vuelta al claustro materno en la vasta obra de don Miguel. Aunque entendido como un concepto poético, Unamuno desarrolla esta noción en cualquiera de los géneros literarios que utiliza, lo cual concuerda con su idea de que toda expresión viva y experimentada es en realidad poesía. En un artículo de 1898 ya aparece el término “Fantasía crepuscular” y en el prólogo “De mi país” (*Obras completas*, I, p. 90) explica el significado del concepto relacionándolo con la experiencia sentida cada vez que vuelve a Bilbao. Experiencia de la que participan tanto sus personajes de ficción, como es el caso de la muerte dulce de la madre del protagonista de *Niebla* o la reviviscencia del pasado que se produce en *Paz en la guerra* al caer Ignacio muerto en la trinchera, o en los protagonistas de algunas piezas teatrales y dramáticas como *Sombras de Sueño* o *El otro*. Sin embargo, es en el artículo anticipador de *Teresa* de 1923 “La lanzadera del tiempo” donde el autor define con más precisión el concepto de la muerte como retorno suave y no doloroso.

“Bien, ¿y si al llegar eso que llaman el fin del mundo empezara la lanzadera del tiempo a tejer en sentido inverso –o a destejer-, si se invirtiese la película de la historia universal y volviera todo a vivir en sentido inverso hasta llegar al que llamamos el principio del mundo y vuelta a empezar”²¹⁷.

Garagorri interpreta que con este concepto de desnacer Unamuno consigue la abolición del tránsito hacia lo ignoto, de lo terrible y pavoroso, por desconocido, que tiene la muerte. La cuna, en cambio, es nuestro lugar de origen “Mediante la poética figuración unamunesca morir es “desnacer” y la muerte no representa ya un riesgo de aniquilación, sino de renovado letargo, de sueño en el que antes preexistimos. (...) En consecuencia, el “tránsito” de la “muerte” deja de ser pasadizo al abismo ignoto para convertirse en el pacífico retorno al origen, en la restauración del pasado, en suma, y dicho en griego, en apocatástasis en su preciso sentido.”²¹⁸ Al final de su ensayo Garagorri encuentra un lejano antecedente al término “desnacer” en la *Epístola IV a Lucilio* de Séneca “Ita dico: ex quo natus es, duceris”.

²¹⁶ GARAGORRI, Paulino, “Unamuno, las postrimerías y la relativa importancia de la muerte”, en *Del pasado al porvenir*, Barcelona, Edhasa, 1964, pp. 69-106.

²¹⁷ UNAMUNO, Miguel de, “La lanzadera del tiempo”, en *Obras completas*, X, 1958, pp. 536-540 (p. 540).

²¹⁸ *Ibidem*, pp. 80-81.

El segundo cuarteto trata de identificar el anhelo de volver al claustro maternal con Teresa, de ahí el comienzo anafórico de los versos 5 y 7, que destacan a ésta su interlocutora primera en el poemario. Continúa con el tono exclamativo, porque tiene voluntad de exaltación de la mujer que a su modo de ver consigue en su esencia la aniquilación del tiempo, tanto pretérito como futuro (vv. 5 y 6), supone su superación y la plenitud total. Por eso la define de nuevo, sin adjetivos sólo como una sustancia en el último verso “*mi madre, mi hija, mi mujer!*” (pasado, presente, futuro).

Rima 79

Versos endecasílabos alternos con heptasílabos (11A, 7b, 11A, 7b). Algunos versos no coinciden con este esquema, como los versos 9 y 12 (que son dodecasílabos) y el verso 20 (que es un pentasílabo).

Aunque hemos dicho que éste es un procedimiento que va espaciándose en el tiempo, la rima vuelve a utilizar una anécdota aparentemente insignificante como punto de partida descriptivo que da paso a una reflexión. Es por lo demás un curioso caso de poema lírico narrativo y de ahí su alternancia temporal. Se inicia en el presente cuando interroga a Teresa sobre si recuerda aquella pequeña anécdota sucedida, claro está, en el pasado, antes de su defunción. La rima reproduce los diálogos de aquel momento; más tarde, la reflexión del poeta tras la muerte de la amada y la reflexión del momento de la enunciación del poema. Son, pues, recuerdos y sensaciones encadenadas además de una combinación del pasado con el presente, del diálogo con la narración, del estilo directo con el indirecto.

En rigor podríamos decir que, más que de un recuerdo, la rima surge como una reflexión sobre la pragmática del lenguaje. De nuevo, como en otras rimas, aparecen “personajes secundarios”: un primo de Teresa hace un juego lingüístico al ver pasar a una chica, Pura, a la que denomina “ex–futura”. La misma frase, pronunciada en tono distendido, causa en Teresa, sin embargo, un impacto meditativo desde su percepción cercana ya a la muerte. Resulta curioso cómo en efecto el autor, hace una sutil demostración de divertimento lingüístico contrastando los dos valores semánticos del prefijo latino “ex” –que puede utilizarse en el sentido de “más allá de”, “fuera de” como en el adjetivo “extático”²¹⁹ (v. 8) o con la significación de “el que fue y ya no es”, que unido al sustantivo tiene valor de adjetivo, como en la expresión ex–futuro (v. 4, entre otros).

El concepto ex–futuro adquiere en este poema una dimensión casi trágica al pasarlo por el tamiz de la visión de una moribunda que ve su futuro reflejado en el “...*caer del árbol una hoja/ de otoño, ya amarilla.*” (vv. 15-16). El concepto lleva al protagonista al paroxismo al percibir la paradoja de que cada opción que tomamos, cada momento en la vida del ser humano supone el nacimiento de una nueva persona pero la muerte de otras tantas posibles y esta es la reflexión final de los últimos versos del poema.

²¹⁹ Según el *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, “éxtasis” es derivado de *estare*, del latín tardío “*écstasis*” que significa “desviación, arrobamiento, estar fuera de sí”.

En esta rima, por tanto, trata de definirse el concepto unamuniano de ex-futuro. En su artículo inédito “Nuestros yos ex-futuros”²²⁰, que data del mismo momento de composición de *Teresa* 1923, el autor explica que al leer un artículo de Van Wyck Brooks sobre Henry James, cuya obra desconocía, siente que este autor, especialmente en su obra *The Jolly Corner*, recoge una obsesión que a él le perseguía de continuo. A saber: que cada ser humano toma un camino, una opción vital que le lleva a ciertas renunciadas y le impide seguir ciertos caminos que, sin duda, habrían conformado un ser distinto del que es; ese ser distinto es nuestro ex-futuro: “¡Ex-futuro! ¿Os habéis fijado en toda la fuerza de esta expresión? El que iba a ser y no llegó a ser. Y, sin embargo, estamos teñidos de ex-futuros”.

Ciertamente este fue un tema que preocupó a Unamuno ya que, siguiendo el rastro de sus escritos, encontramos un artículo redactado mucho antes, en septiembre de 1909, en el que expone las ideas germinales de este concepto y un poema del mismo año que recoge la misma idea e incluso algunos motivos idénticos²²¹. No se refiere aquí a aquél que hubiéramos sido si nuestra opción vital hubiese sido distinta, sino a todos aquellos seres que hemos dejado de ser con el paso del tiempo: “Y he llegado a pensar que por nuestro cuerpo van desfilando diversos hombres, hijos de cada día, y que el de hoy se devora al de ayer como el de mañana se devorará al de hoy, quedándose con algunos de sus recuerdos, y que nuestro cuerpo es un cementerio de almas. ¡Cuántos hemos sido!”²²². Es una vivencia experimentada ya en la edad madura: el autor regresa al cuarto donde pasó su infancia y adolescencia, donde se esfuerza en hacer presente al muchacho que fue, al joven estudiante que iba a marchar a estudiar a Madrid, al que regresó cargado de ilusiones, al recién casado: “Pero no logro sujetarlos, no consigo apropiármelos. Indudablemente, cada uno de los que sucesivamente somos, cada hijo de nuestros días, devora a los que le precedieron en la conciencia. Es la historia de Saturno; es el terrible misterio del tiempo. No se puede vivir sino muriendo, no se puede ser sino dejando de ser”²²³.

Este concepto pasó a formar parte del vocabulario personal del autor. En su breve historia *Un pobre hombre rico, o el sentimiento cómico de la vida*, el personaje un día encuentra aquello que creía haber perdido y el autor lo cuenta así: “Hasta que un día, de pronto, como súbita revelación providencial, el corazón se le desveló, le dio un vuelco y sintió que renacía el pasado que pudo haber sido y no fue, que renacía su ex-futuro”²²⁴.

Ricardo Gullón interpreta toda la obra que nos ocupa en esta clave. Para él Rafael es un ex-futuro de Unamuno, es el apasionado romántico, héroe literario que no llegó a

²²⁰ UNAMUNO, Miguel de, “Nuestros yos ex-futuros”, recogido en *De mi vida*, y en *Obras completas*, VIII, 1966, pp. 490-494.

²²¹ Se trata del poema VI de *Rimas de dentro*, escrito también en 1909, aunque la fecha de publicación del libro es posterior: de 1923. El encabezamiento del poema nos informa de que fue escrito “en el cuarto en que viví mi mocedad”.

²²² UNAMUNO, Miguel de, “En mi viejo cuarto”, recogido en *De mi vida*, y en *Obras completas*, VIII, 1966, pp. 261-267 (p. 262).

²²³ *Ibidem*.

²²⁴ UNAMUNO, Miguel de, “Un pobre hombre rico o el sentimiento cómico de la vida”, recogido en *San Manuel bueno, mártir y Tres historia más*, en *Obras completas*, II, 1951, pp. 1269-1300 (p. 1285).

consolidar su personalidad ahogado por el hombre ortodoxo del matrimonio, que en realidad fue don Miguel: “*Y en aquel momento (1923) recogido en la poesía, nutrido y acaso exaltado por las lecturas de sus favoritos afines, sintió la necesidad de dar vida a uno de esos yos que fueron algún día posibles y no llegaron a existir por inexorable incompatibilidad con el Unamuno real. El que la vida forjó y el que pudo ser van a encontrarse en esta novela...*”²²⁵.

Si volvemos a la ficción del poema, parece ser Teresa quien descubre la dimensión profunda de esta expresión paradójica. Sin embargo, en la “Presentación” el Unamuno editor nos informa de que esta rima surgió tras recibir una carta suya en la que hablaba al poeta de este concepto con lo cual advertimos que hay también ficción dentro de la ficción. Los versos finales de la rima son una autocita, ya que también en la “Presentación” Unamuno informa que al leer el texto Rafael definió su concepto ex-futuro como “*el insondable abismo de amargura/ del hijo de mujer*” (vv. 31-32).

Esta rima no sólo es mencionada en la “Presentación”, sino que merece también una nota final que el autor denomina un “desahogo” frente a quienes puedan expresar sorpresa por la expresión utilizada en los versos 11 y 12, que junto al 13 forman un hipérbaton “*de tu ingenio moribundo la agudeza/ gustaba hasta las heces*”. La expresión “hasta las heces” se trata de una locución adverbial con el significado de “por completo”, también la usará en la rima 94 (v. 12) “*del poso de la vida gusto las heces*”, verso en el que se aprecia mejor la primera acepción significativa de la palabra hez (“en las preparaciones líquidas, parte del desperdicio que se deposita en el fondo de las cubas o vasijas”, según el *Diccionario de la Lengua Española*); en francés se utiliza una expresión similar “*boire le calice jusqu’à la lie*”, en el sentido de soportar un sufrimiento hasta el final. Aun así el autor es consciente de que la expresión chocaba en cierto modo con las normas de buen gusto y Unamuno se pone en guardia ante las posibles críticas apelando a la profundidad del pensamiento sobre todo porque en las dos ocasiones la locución viene precedida por el verbo gustar, lo cual viene a formar una paradoja “*pues han dado en llamarme paradójista o paradójico todos los imbéciles y todos los bueyes de imaginación, miserables esclavos del sentido común de cocina y de retrete*”. Aunque es probable que las alusiones escatológicas tuvieran difícil cabida en la sensibilidad poética de la sociedad burguesa española de principios del siglo XX, sí empezaba a tenerla en la ficción literaria europea. Baste recordar el final de los capítulos 3 y 4 del *Ulises* de Joyce (1922) en los se nos cuenta que el protagonista pega un moco en una roca porque no tiene pañuelo o visita un retrete anexo a la casa donde defeca.

Rima 80

Sextetos formados por una estructura de un verso tridecasílabo, muy poco representativos de la poesía española, seguido de un heptasílabo y un pentasílabo que se repite quedando el siguiente esquema: *13A, 7a, 5b’, 13A, 7a, 5b’*. Esta alternancia de versos largos con otros que van acortándose poco a poco da al poema un ritmo

²²⁵ GULLÓN, Ricardo, *Autobiografías de Unamuno*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 218-245 (p. 224).

repetitivo, de vaivén, propio de una canción de cuna, porque de nuevo el tema del sueño, como en las rimas 77 y 78, es el que da pie a todo el poema.

En la rima 80 confluyen muchos de los temas que hemos ido viendo a lo largo del análisis de las rimas: la idea de la poesía como canto y su transmisión oral, el sosiego del sueño, el acercamiento a la muerte confundido con el retorno a la primera infancia... pero todo ello vertebrado a partir de una percepción sensorial que se produce en tres diferentes momentos: el primero, el de tránsito entre la conciencia y la inconsciencia; el segundo, el del olvido que se produce en la profundidad del sueño y, por último, el despertar.

Ese discurrir temporal gira unánimemente en torno a la imagen de Teresa, o mejor aún en torno a su percepción por parte del poeta. La misma imagen es percibida desde perspectivas temporales y sensoriales distintas: la nocturna filtrada por el tamiz del ensueño “*me llega tu imagen por la noche al dormirme*” (v. 4) y la diurna más cercana a la realidad “*Renace tu imagen al renacer la aurora*” (v. 13).

El primer espacio temporal es nocturno, de duermevela, comienza cuando el poeta concilia el sueño. En cierto modo, complementa la idea de la rima 77 en que el poeta soñaba a Teresa dormida. En él se reproduce un estado onírico en que el ser se encuentra en la frontera entre la vigilia y el sueño²²⁶ y, por ende, entre la vida y la muerte. Es el momento en que la imagen de Teresa aparece difusa; es más, se confunde en el subconsciente del poeta con un sonido que, por mor de la sinestesia, es percibido como canto; de manera que se hacen equiparables los atributos sonoros y visuales.

El primer verso establece una comparación, la partícula comparativa es la primera palabra del poema, entre el momento en que se adentra en el sueño y el cántico mortecino de un ave. Es, por tanto, el canto, palabra que en Unamuno es sinónimo de poesía, de un ave, símbolo los estados superiores del ser y portadora de lo espiritual, lo que define a la amada vista desde la ensoñación. Es la remembranza de la descripción del canto del ave herida de la rima 22 que comienza “*Como el último vuelo de un pájaro herido/ que vuelve a su nido/cantaba,*” (vv. 1-3).

Además de esta asociación de Teresa con la poesía que eleva el alma, que la transporta en otra dirección, la comparación gana un nuevo matiz habida cuenta de la definición que de la palabra “cántico” hace la Real Academia. El término tiene cierta connotación religiosa, ya que se define como una composición poética en la que “*sublime y arrebatadamente*” se dan gracias o se tributan alabanzas a Dios. Este cántico, sin embargo, es un “*... cántico lento, dulce, triste, suave*”. Clarificando, a través de esa cadencia binaria y de la sucesión de adjetivos calificativos, dispuestos en asíndeton, que se trata de un sonido sosegado, lo que parece ser un matiz en cierto modo contrario a su significado.

El inicio de la segunda estrofa da ciertas señales de automatismo sintáctico. Al comenzar con otra enumeración asindética esta vez de sustantivos, se hace pensar en que se ha entrado en una fase más profunda del sueño. “*Alas, sol, un nido; lo que es la vida toda*” (v. 7) son términos inherentes al significado de ave que se especifican como elementos constitutivos del canto. Un canto-imagen capaz de retrotraer al poeta a su

²²⁶ Sobre el tema del sueño *vide* también la rima 62.

primera infancia²²⁷, que le acuna, inmerso ya en la profundidad del sueño en un lugar donde los términos sonoros y visuales se hacen equivalentes como en la expresión sinestésica “*reflejo del canto*” (v. 10). Es el ave-canto que ha adormecido al poeta y ha conseguido calmar sus temores, su “...*quebranto/ desolador*” (vv. 11-12).

En los versos iniciales, como en otras ocasiones²²⁸, el autor expresa la proximidad de la muerte con el sueño “*me llega tu imagen por la noche al dormirme/ cuando voy a sumirme/ en no vivir*” (vv. 4-6). El sexteto final explica cómo el día le hace volver a percibir que está vivo y retorna la imagen normal de la mujer. Sentirla tanto en el sueño como en la vela, en la consciencia y en la inconsciencia, en la vida como en la muerte es una prueba de su propia eternidad (vv. 14-15). El verso 16 “*contigo me acuesto, me despierto contigo*” no puede menos que retrotraer a la oración infantil “*Con Dios me acuesto/ con Dios me levanto/ con la Virgen María / y el Espíritu Santo*”, otro ejemplo claro de intertextualidad exoliteraria, aquella que se relaciona con textos populares como oraciones o canciones infantiles (esta oración es ambas cosas) y que se da en tantas otras rimas, entre ellas la 5, 70 y 71.

Rima 81

Estrofas de cuatro versos que riman en consonante alternando versos octosílabos y decasílabos (8a, 10B, 8a, 10B). Como al final de la rima anterior, el poema establece una relación intertextual exoliteraria en los versos finales (vv. 15-16) que repiten los versos cuarto y quinto del Padrenuestro. “*Todo lo que de veras vive en el corazón está en verso. El Padrenuestro está en verso, primero un decasílabo, luego otro, después un heptasílabo, en seguida un octosílabo agudo al que sigue un decasílabo compuesto de dos hemistiquios de cinco. Y así se puede seguir*”.

En la “Presentación” afirma Unamuno que estos versos del Padrenuestro sirvieron a Rafael de ritmo para el resto del poema: “*Y su rima 81, la que acaba: Hágase tu voluntad/Así en la tierra como en el cielo, la escribió después de una carta mía en que le hablaba del ritmo de nuestras oraciones, y acaso la fraguó empezando por esos dos últimos versos*”.

El interlocutor de esta rima no es Teresa (como en la mayoría del poemario), ni María ni el propio Unamuno (como en alguna otra poesía). Esta vez el poema es un diálogo directo con Dios, lo que sólo había sucedido en la parte final de la rima 70. En los versos 4 y 9 se manifiesta claramente quién es el destinatario del mensaje al ser interpelado directamente bajo la denominación “Señor”.

El poema empieza con una construcción en hipérbaton que conecta el amor de la pareja, tanto en el eje temporal “*Desde siempre*” (v. 1), como en el espacial “*en las estrellas*” (v. 2). En ese tiempo y en ese espacio es donde considera el poeta que Dios ha ido encadenando y ordenando el devenir de su historia amorosa. En ese sentido decíamos

²²⁷ Vide asimismo la rima 78.

²²⁸ UNAMUNO, Miguel de, “Morirse de sueño”, en *Obras completas*, V, 1959, pp. 61-64, ÍDEM, “Vicios propios de los españoles”, en *Obras completas*, V, 1959, pp. 150-153.

arriba que el *”hágase tu voluntad”* es también la columna vertebral de la rima desde el punto de vista temático. Este poema parece ser la aceptación del destino fatal de su amor en la tierra, sustantivo que en esta ocasión no tiene nada que ver con la tumba a la que tantas veces ha aludido, compensado por la eternidad de su amor en el cielo.

Los versos 3 y 4 *“y es tu dedo creador,/ Señor, el que nos marca el destino”* traen a la memoria inevitablemente el más afamado de los frescos de Miguel Ángel de la Capilla Sextina, “La creación de Adán”, en el que el dedo creador del Eterno transmite su energía vital al dedo expectante de Adán. Algunos consideran que en el origen de esta imagen se encuentra el verso *“Digitus paternae dexteræ”* del cántico medieval *“Veni Creator Spiritus”*. Aun así, esta imagen ha de ser entendida en sentido inverso en la rima ya que el dedo creador no es ahora el que transmite su fuerza, su chispa creadora desde el cielo al ser terrenal, sino que apunta hacia las estrellas, símbolo del infinito, donde parecer estar el destino de su malogrado amor.

Desde la perspectiva lingüística es destacable el uso frecuente de deícticos (pronombres personales, adverbios de lugar, posesivos...) que sirven para delimitar los dos espacios y los dos mundos que se contrastan: la tierra y el cielo. Si el hado terrenal de los amores entre Teresa y Rafael ha sido infructuoso, la muerte ha truncado su unión anímica y corporal, no lo será así el celestial. Lo que parecía plantearse como un poema de contrastes, finaliza con un mensaje claramente asertivo que destaca el verso 11, formado exclusivamente por monosílabos, *“mas tu ¡no! no es si no un ¡sí!”*.

El símbolo de esa confianza en el futuro es la flor. El paradójico verso *”se hace flor al cabo tanto fruto”* (v. 12) invierte el orden lógico temporal de manera que sólo se entiende si sabemos que, como ya vimos en la rima 54, la flor se ha convertido en sinónimo de eternidad. No está de más traer de nuevo a colación un fragmento (ya citado extensamente en la rima mencionada) en el que Unamuno explica la carga simbólica que él otorga a la flor frente al fruto: *“En la flor se acaba la planta. La flor es la dignidad y es la decencia; la flor es la gloria. La flor es la inteligencia, y la inteligencia es la flor. La –subrayemos el género del artículo – flor, y no el fruto”*²²⁹.

Isabel Pulido Rosa asegura que la capacidad de Unamuno por recoger motivos y símbolos de la tradición para adaptarlos y recrearlos bajo una óptica personal es una nota de originalidad del autor. La flor es un ejemplo claro de este procedimiento ya que, aunque en el proceso natural de estos vegetales la flor reproduce el nacimiento y el fruto, la muerte, don Miguel metaforiza en el estado puro de la flor sin la alteración del fruto que simboliza el “desnacer”: *“De modo que la aplicación de lo eterno y del “desnacimiento” en motivos que siempre han significado en la poética anterior “celeridad en el tiempo”, es innovación en Unamuno”*²³⁰.

²²⁹ UNAMUNO, Miguel de, “A los treinta y dos años”, publicado en *El Liberal*, octubre de 1923, y recogido en *Obras completas*, VIII; 1966, pp. 514-515.

²³⁰ PULIDO ROSA, Isabel, “Elementos originales en la poética de Miguel de Unamuno”, en *Miguel de Unamuno. Estudio sobre su obra. I*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2003, pp. 27-35 (p. 32).

Rima 82

Es el único soneto de toda la colección, compuesto por dos cuartetos y dos tercetos de versos endecasílabos en rima consonante (11A, 11B, 11B, 11A; 11A, 11B, 11B, 11A; 11C, 11D, 11C; 11C, 11D, 11C).

Esta rima fue publicada en una colaboración para la revista *Caras y Caretas* de Buenos Aires titulada “El dechado de la abuela”²³¹ en octubre de 1923, que también avanza la rima 76. Este artículo, además de un adelanto de estas dos rimas, da noticia de la preparación de su libro *Teresa* y se convierte en un comentario de este soneto. Manuel García Blanco cotejó la rima aparecida en el semanario bonaerense y la final que aparece en el texto, y señaló algunas variantes en los versos 6, 8, 10 y 11²³². Entre esta rima y el artículo anticipatorio unamuniano se entabla una especie de juego laberíntico entre realidad y ficción en el que, por una parte, el autor avanza como verídico el argumento de su texto, y por otra, da a conocer datos que luego no se llegarán a publicar.

Explica Unamuno que existen algunos objetos que se convierten en viejas reliquias de familia. Uno de ellos es el dechado “*o modelo en que nuestras abuelas, allá en la época romántica, en el primer tercio del siglo XIX bordaban en un cañamazo y a punto de cruceta un abecedario, mayúsculas y minúsculas, en letra gótica, luego los números, después la casita con un arbolito y una mariposa mayor que la casa y el nombre de la niña que lo hizo en la escuela y el año*”. La rima 82 canta el dechado de la abuela de Teresa, llamada también Teresa, que presidía la sala de la familia.

Hace referencia también el autor en este artículo a unos comentarios en prosa que el poeta desconocido “*hizo añadir a las rimas que me ha legado*”, en los que describiría el dechado de la abuela de su novia y los sentimientos respecto a la eternidad que le sugería. Éstas son las supuestas reflexiones que Rafael comunica a Unamuno y que no se recogen en ningún lugar una vez publicado el libro “*El dechado de la abuela de mi novia – me decía - , que es de 1840, representa lo eterno y que perdurará cuando se haya borrado el recuerdo del abrazo de Vergara con que terminó, en aquel mismo año, la guerra civil carlista de los siete años*”. Este pasaje ayuda a comprender la asociación que el autor establece entre dos distintos abrazos. Uno ha dejado una aureola espiritual que perdura en el bastidor circular de la abuela de Teresa “*..., el nimbo del abrazo/ que ciñó el bastidor*” (vv. 6y 7) y el otro, aquel que se dieron Espartero y Maroto en las Campas de Vergara, pasará sin calar en lo más íntimo de ningún ser.

Estas reflexiones confirman que el tema principal del soneto es el tiempo, tal como Unamuno lo entendía. Así sigue diciendo en su artículo: “*He pensado mucho leyendo ese soneto de mi pobre legatario de rimas románticas en la frase inspirada por un momento poético de: “El tiempo vela; vela y no vuela.” Sin duda. El tiempo de las horas vela y vuelve; el que sueña y pasa es el tiempo de los siglos. Las tormentas son pasajeras; el oleaje es perpetuo. Y la olas, como todo lo que vuelve, es lo eterno*”.

²³¹ UNAMUNO, Miguel de, “El dechado de la abuela”, recogido en *De mi vida*, y en *Obras completas*, VIII, 1966, pp. 516-517.

²³² GARCÍA BLANCO, Manuel, “Notas de estética unamuniana (A propósito de su libro de rimas *Teresa* (1924))”, en *Revista de Ideas Estéticas*, n° 49, enero-marzo 1925, pp. 3-26.

La anadiplosis entre el verso 8 y 9 remarca la importancia del concepto que repite: vela.”...*El tiempo vela./ Vela y no vuela...*”. Tratándose de un formidable conocedor de los textos bíblicos, como es Unamuno, no se puede obviar la relación de estas oraciones con la exhortación a la vigilancia que hace Jesús y que recoge San Marcos: “*Estad alerta. Velad porque ignoráis el momento*” (Mc.13, 33). Ante la vida eterna hay que estar en guardia, vigilar. Frente a la insistencia en tantos otros poemas en que la vida es sueño, ahora nos enfrentamos a un tiempo que se mantiene despierto, observante, estático. De ahí también el contraste semántico entre lo estático y lo dinámico y la paronomasia de la expresión “*Vela y no vuela*” que es lo que hace la mariposa que aparece en el primer terceto cuyo significado simbólico explica Unamuno: “*¡Y la mariposa! ¡La simbólica mariposa! Es el pabellón de las horas, de la eternidad. Porque pabellón, esto es: papilionem (en acusativo), no quiere decir sino mariposa. Y la mariposa puede ser, con el pensamiento símbolo de lo que vuelve, de lo que revolotea, de la eternidad. Era el símbolo de la inmortalidad entre los antiguos egipcios. Y más la mariposa posada; la que vela y no vuela; la mariposa del dechado de la abuela*”.

En cierta manera la rima describe una imagen. Es la écfrasis de las ilustraciones del dechado; nos habla de la letra gótica, del dibujo allí representado y, por último, del nombre que consta; es el nombre completo, nombre y apellidos de la abuela de Teresa (de la que no conocemos, sin embargo, más que el nombre de pila); la idea de que los nombres quedan también, vuelve a recordar el pasaje anterior de San Marcos cuando Cristo afirma “*El cielo y la tierra pasarán, pero mis palabras no pasarán*” (Mc.13, 31).

El último verso de la rima condensa el significado de todo el poema, al establecer un paralelismo entre el dechado de la abuela y el que la propia Teresa bordó en el poeta. Así lo verbaliza con un verso plagado de posesivos “*El tuyo, tú, su nieta, en mi bordaste*”.

Rima 83

Cuartetos formados por versos endecasílabos alternados con heptasílabos agudos con rima consonante, formando, pues, un cuarteto lira.

El destinatario de la rima es, como casi siempre, Teresa. En la última estrofa, sin embargo, cambia para dirigirse de nuevo a Dios (como en la rima 81). Se da un momento en la rima de cierta ambigüedad en el verso 3 cuando utiliza un dativo ético “*Al llevártemela*”, que sitúa el destinatario momentáneo en Dios. Este vaivén receptivo es un exponente de la confusión que Rafael entabla en este poema entre los dos destinatarios (Teresa y Dios), también a nivel significativo, ya que atribuirá a Teresa funciones y categorías divinas. Estas atribuciones se percibirán ya desde los primeros versos cuando la considera “*..., desprendida / de la vida de Dios!*”, partícipe, por tanto, de su naturaleza divina.

Esta confusión llegará al paroxismo en la cuarta estrofa cuando llega a mostrarle adoración²³³, “..., *mi adorada*” (v. 14) e incluso le asigna una capacidad creativa omnipotente propia exclusivamente de Dios; la de la creación “Ex nihilo” (vv. 13- 15). Alcanzado este punto, el poeta pide perdón en unos versos que rechazan el abandono del pensamiento racional. A pesar de que Unamuno se negó a aceptar que la razón era capaz de explicar todos los misterios del ser humano, en especial, el que más le inquietaba a él, el de la inmortalidad del alma, refuta dejarse llevar exclusivamente por el sentimiento exacerbado. Unamuno seguía en este momento a Pascal al intentar la disociación entre razón y sentimiento²³⁴.

Esta alteración emocional puede entreverse también en el tono general de la rima que comienza y termina con una exclamación; de los cinco cuartetos, cuatro finalizan también con una expresión interjectiva, lo que parece situarnos en un tono de cierto desequilibrio espiritual. Por todo ello, predomina en el poema la función emotiva del lenguaje, aquélla que permite mostrar el grado de interés o apasionamiento con que se realiza la comunicación. Esta disposición a la exaltación emotiva desembocará -como vemos- en arrepentimiento en la última estrofa, por lo que la palabra “perdón” se repite insistentemente en su diálogo final con Dios.

De hecho, formalmente, lo más destacable del poema es la repetición de conceptos y el uso continuado de figuras de repetición: anáfora en los versos 3-5 y 17-20; anadiplosis entre los versos 11-12; epanadiplosis en el verso 21; complexión entre los versos 9 y 10; y la reiteración de diversas formas flexivas del mismo término o poliptoton, como en el verso 7 “*viví toda mi vida,...*”. Es más, la primera estrofa repite cinco veces la palabra “vida”, de tal modo que ha de recurrir a la utilización de posesivos para clarificar el sentido que le da a cada una de ellas; la segunda, dos veces el determinativo “toda”; la tercera, dos veces el adverbio “aquí” y dos también la oposición cruzada “todo-nada/nada –todo”; quiasmo que se vuelve a dar en la estrofa cuarta; y, al final, la palabra “perdón” aparece cuatro veces en la última estrofa. La rima es, pues, ejemplo de una de las máximas de Unamuno, quien nunca evitó la repetición de las ideas o conceptos que le preocupaban:

*“Todo autor que escribe mucho se repite mucho, y cuanto más original sea, más saque de su propio fondo, en vez de limitarse a contar lo que oye en derredor, tanto más se repite. Los grandes genios han sido espíritus de unas pocas y sencillas ideas expuestas con vigor y eficacia, pero con más uniformidad y constancia que los escritores de no más que talento regular”*²³⁵.

Además de la repetición, otro recurso que no escatima esta rima es la antítesis, principalmente, la confrontación del todo y la nada (vv. 11, 12, 13, 15). Unamuno había revelado en el capítulo 3, “El hambre de inmortalidad”, de *Del sentimiento trágico de la vida* su tremendo terror ante la nada, su espanto ante el vacío. Aceptar que volvemos a

²³³ La doctrina católica establece una distinción entre el grado de veneración que se ha de rendir a los santos (dulía), a la Virgen María (hiperdulía) y a Dios (latría). La adoración a cualquier otro ser o falso dios entraría, pues, dentro de la llamada idolatría (el becerro de oro bíblico).

²³⁴ Vide el capítulo “La fe pascaliana” de *La agonía del cristianismo* (1924), publicado en 1931.

²³⁵ UNAMUNO, Miguel de, “Soliloquio”, publicado en *La Nación* (Buenos Aires), 1907, y recogido en *Soliloquios y Conversaciones*, en *Obras completas*, 1966, vol. III, pp. 397-401 (p. 399).

la nada, conformarse con dejar de existir vendría a suponer para don Miguel la negación absoluta, la privación de uno de los pilares esenciales del ser humano, la perpetuación. Nuestro poema, sin embargo, parece plantear la idea de que la ausencia puede transformarse en plenitud en virtud del amor. Así explica el propio autor la paradoja de cómo el profundo amor a la vida sea lo que a veces puede conducir a desear la muerte “*Es el desenfrenado amor a la vida, el amor que la quiere inacabable, lo que más suele empujar al ansia de la muerte. (...) A la mayor parte de los que se dan a sí mismos la muerte, es el amor el que les mueve el brazo, es el ansia suprema de vida, de más vida, de prolongar y perpetuar la vida, lo que a la muerte les lleva, una vez persuadidos de la vanidad de su ansia*”. Estas últimas palabras podrían explicar el anhelo de morir de Rafael aun siendo un enamorado de la vida.

Rima 84

Versos endecasílabos alternados con heptasílabos con rima consonante.

La rima, esta vez sí, parece establecer un diálogo directo con Teresa, a quien parece responder. Por eso el primer y el segundo verso hablan de tú y yo para pasar en el resto del poema al nosotros.

El tema de esta rima parece complementar la idea de la rima 72, que habla de una pareja indefinida e infinita que va unida, formando parte de una colectividad que se difumina en el cielo “*...rodando en el cielo cual ola*” (v.36) y de la que los protagonistas forman parte. En este poema, sin embargo, considera que ellos son idénticos a insignes parejas ficticias de enamorados que han sido y son objeto literario “*no hay más que una pareja que el Deseo,/ nuestro inmortal poeta,/ va sin cesar rimando en rimas varias*” (vv. 3-5). Aunque parezca, pues, la misma idea se refiere a dos dimensiones diferentes: la celestial y la terrenal; la real y la literaria.

En los primeros capítulos de *Vita Nuova*, Dante se siente también partícipe de una cadena de enamorados. Así el soneto del capítulo VII comienza: “*O voi che per la via d’Amor passate/ attendete e guardate/ s’elli è dolore alcun, quanto ‘l mio, grave;*”.

En la primera estrofa nuestros protagonistas se identifican con la pareja que representa el paradigma de los amores literarios desdichados condenados al infortunio y a la muerte: el Romeo y la Julieta de la tragedia shakespeariana. Tal vez por esta relevancia alude a esta pareja en primer lugar y establece una distancia con las otras a las que hará después referencia.

Del verso 9 al 16 (anáfora en los vv. 9 y 13) sigue refiriéndose a los personajes de historias literarias que comparten un destino mismo, amor truncado por un fianl trágico y por la muerte. La lista comienza con la referencia a Simón y Teresa (vv. 9-10), protagonistas de *Amor de perdição*, novela del autor romántico portugués Camilo Castelo Branco publicada en 1861. En la “Presentación” de la obra Unamuno se refiere, además de a ésta, a otra obra del “portugués de fuego” *Mulheres celebradas e exquisitas*, lo que prueba el conocimiento y la admiración del rector salmantino hacia este autor luso. En un artículo sobre literatura portuguesa aseguraba: “*Hablando de Camilo Castelo Branco, me decía una vez Guerra Junqueiro que Camilo, aquella alma*

tormentosa y apasionada, fue más español que portugués, que a las veces hay en él lo fúnebre quevediano. A mí, en efecto, me sorprende cómo su Amor de Perdição no se ha hecho hasta ahora popular en España –sospecho que sería traducido cuando en 1861 se publicó–, pues me parece la novela de pasión amorosa más intensa y más profunda que se haya escrito en la Península y uno de los pocos libros representativos de nuestra común alma ibérica”²³⁶.

Los siguientes aludidos son Pablo y Virginia (v. 11) de la novela de Bernardin de Saint-Pierre *Paul et Virginie* de 1787 cuya trama transcurre en la antigua Isla de Francia. Contrapone las convenciones sociales a la vida natural y termina también trágicamente cuando se hunde, en presencia de su enamorado, el barco que devuelve a la amada a la isla. Mucho más conocidos en España eran Isabel y Diego (v. 11) personajes principales de la leyenda turolense, que algunos retrotraen a un cuento del *Decameron* de Boccaccio, y otros asignan tintes de veracidad, pero que fue llevada a las tablas en su versión más célebre en 1837 por Juan Eugenio Hartzenbusch con la tragedia *Los amantes de Teruel*.

La mención final es quizás la más curiosa, habla de María y Efraín, pareja principal de la novela del autor colombiano Jorge Isaacs titulada *María* de 1867. Esta referencia nos lleva a señalar un curioso descuido en la mayoría de las ediciones de la obra. En los versos 13-14 “*Fuimos –más gemelos aún– María/ y Efraín, los de Antioquia*”, obviando la rima con la palabra parroquia y la reseña literaria a la que hace referencia, todas las ediciones -excepto García Blanco en sus *Obras Completas*- acentúan la palabra Antioquía, lo cual haría pensar que se trata de la actual ciudad turca, de vital importancia en el primer cristianismo, y no -como es el caso- de la región noroccidental de Colombia cuya capital actual es Medellín. Lo cual no deja de ser otro error del mismo Unamuno, dado que más que en este departamento colombiano la trama de este relato se ubica en el del Valle del Cauca, donde vivió Isaacs.

Unamuno afirma haber leído este texto a sus cincuenta y nueve años y asegura que le emocionó como si hubiera tenido quince. Posiblemente se trataría de una relectura ya que, en junio de 1906, escribe un artículo sobre la literatura colombiana en el que afirma: “*¿Quién no conoce en España la novela María, de Jorge Isaacs, que es acaso la novela americana que más ediciones ha alcanzado en nuestra Patria?*”²³⁷.

Nuestros protagonistas se sienten miembros de esta lista de enamorados, pertenecientes a esa enumeración de historias de amor frustrado y apasionado aunque no hayan vivido su pasión en lugares exóticos, ni hayan realizado grandes viajes ni se hayan enfrentado a grandes obstáculos o grandes luchas. Ellos veían el mundo por el prisma de su reja y remaban en la melancolía “*al toque de parroquia*” (v. 16).

En la “Presentación” explica Unamuno el sentido profundo de esta rima:

“En la rima 84 nos dice Rafael que no ha habido más que una sola pareja, y cita algunas célebres en la historia poética, en la leyenda. Y esto, aunque le parezca extraño, está relacionado con el misterio del tiempo real, de la contemporaneidad de

²³⁶ UNAMUNO, Miguel de, “La literatura portuguesa contemporánea”, recogido en *Por tierras de Portugal y España* (1911), Madrid, Alianza Editorial, 2006, pp. 19-20.

²³⁷ UNAMUNO, Miguel de, “De literatura colombiana”, en *Obras completas*, VIII, 1958, pp. 304-317.

todo lo semejante, de la exteriorización de la momentaneidad, que tanto angustiaba al pobre Rafael” (p. 279).

Es éste el sentido de los versos finales del poema. Aunque sean historias de diferentes épocas, todas estas parejas vivieron un sentimiento igual al que ellos lo experimentan ahora (v. 20), por más que parezca que ese sentimiento esté trasnochado o pasado de moda (v. 21). Lo vivido aquí no es más que el principio de lo que se vivirá en la eternidad (la flor).

Rima 85

Versos endecasílabos alternos con eneasílabos y heptasílabos agudos. El esquema métrico que resulta es *11A, 9B', 11A, 7b'*.

El poeta siente la debilidad de su salud. Presiente la cercanía de su muerte y siente conformidad, incluso alegría ante ella. Entre la primera y la última estrofa se produce un paralelismo semántico [sinonimia de los verbos “anegarse” (v. 4) y “ahogarse” (v. 15)] y, casi sintáctico, con la epífora en los versos 1-13 y 3-15, que repiten el sintagma hiperbólico “*un piélagos de gana*” y temporal “*cada mañana*”. Estas repeticiones léxico-semánticas sellan la progresión que se produce en el poema, conformando una especie de circularidad. En efecto, la rima se estructura de manera que la primera y cuarta estrofa nos relatan la cotidianidad de cada amanecer, como marca temporal que sirve de medida al transcurrir del tiempo que acerca la muerte del poeta, y las dos estrofas centrales, que imaginan o sueñan cómo será el futuro tras ésta, el encuentro eterno, la verdad completa.

De nuevo, como en la rima 83, nos encontramos con un poema en el que predomina la exclamación. Desde la perspectiva sintáctica, esta rima es un claro ejemplo de parataxis, ya que es una sucesión de oraciones yuxtapuestas, la mayor parte de ellas exclamativas. Encontramos trece oraciones en los dieciséis versos que componen la rima, algunas de ellas pronominales con el verbo omitido (v. 2 y v. 14). El poema, pues, tiende a formular en cada verso un pensamiento, haciendo coincidir una unidad morfosintáctica con una de sentido y con una pausa versal.

La disposición formal paratáctica del poema viene a coincidir con su objetivo semántico: cada oración, cada verso, como cada mañana, es un paso más del pensamiento en el camino de aceptación de la muerte.

Algunos de los poemas anteriores nos han situado en un ambiente nocturno (rimas 80, 81). Éste nos emplaza en la mañana, en la reiteración de cada amanecer en que, tras la breve muerte del sueño, el poeta logra hacer revivir a su amada, la hace nacer. Para expresar este acercamiento transforma el verbo nacer en pronominal “*Vuelvo a nacerte...*”, “*Te nazco al...*”. El poema busca el equilibrio entre la mañana y la noche y la progresión entre nacer, dormir, morir.

Desde la primera estrofa vive con alegría la pérdida de su salud. Despertar cada mañana es una muestra de que despertará tras la muerte, y esto se convertirá en la vía de acceso a la eternidad (v. 6). En ese sentido entendemos los enigmáticos versos 11 y 12 cuando

habla de “tocar sol”, símbolo de la confianza y de la luz, ya sin poder de ningún modo dañarles, “*¡estrella sin calor!*”.

Rima 86

Estrofas de seis versos con rima consonante. Cada estrofa dispone un endecasílabo seguido de un pentasílabo al que sucede un heptasílabo agudo; sucesión que se vuelve a repetir de modo que el esquema métrico del sexteto resultante es *11A, 5b, 7c´, 11A, 5b, 7c´*. Es curioso destacar que, a excepción de en la quinta, en todo el resto de estrofas el verso heptasílabo agudo finaliza con un verbo en infinitivo, que se repite incluso (“saber”: vv. 3, 15 y 33-36; “ser“: vv. 21-24), formando epiforas, o tal vez simplificando en exceso la versificación.

Es ésta una rima con una fuerte carga filosófica. En ella se plantea la unión entre religión y pensamiento, que acaba conduciendo la fusión de éstas con la ciencia. El poema concentra lo que Carlos Paris denominó la “filosofía unamuniana de la evolución”. En el capítulo quinto de su estudio filosófico sobre la obra de don Miguel explica cómo el pensamiento del naturalista inglés fue interpretado por nuestro autor como un mundo de hallazgos no dogmáticos y abiertos, por lo que le sirvió de arranque y acceso hacia una comprensión personal del hombre y el universo. Partiendo de las ideas de Darwin se opera una construcción ulterior, una filosofía evolucionista de signo humanista que aspira a resolver la tensión hombre-naturaleza, a través de una síntesis reinstaladora del hombre en el centro dinámico del cosmos. El hombre lleva sobre sus espaldas la historia, no sólo la humana, sino también la natural. Asumimos la historia entera de la naturaleza interiorizada, e infinitesimales resonancias nos unen al Universo todo²³⁸.

El punto de partida del poema remite al acontecer de una mañana cualquiera “*de nuestra villa*” (v. 2); un momento intrascendente “*historia universal*” (v. 1) que eleva el poeta a categoría. En ese sentido reincide la segunda estrofa, cuando equipara la pequeña historia cotidiana con la historia sagrada que se había de aprender en los colegios. Estas dos estrofas sintetizan el concepto de intrahistoria elaborado por Unamuno en *En torno al casticismo*. La intrahistoria apela a la historia callada del día a día de los seres anónimos que van construyendo una tradición silenciosa frente a los grandes acontecimientos históricos, denominados “*las olas de la historia*” en “La tradición eterna”, artículo que aparece en la *España Moderna* en 1885 y que después formará parte del libro ya mencionado. Es este artículo el que da la más clara definición del concepto intrahistórico: “*Sobre el silencio augusto, decía, se apoya y vive el sonido; sobre la inmensa humanidad silenciosa se levantan los que meten bulla en la historia. Esa vida intra-histórica, silenciosa y continua como fondo vivo del mar, es la sustancia del progreso, la verdadera tradición, la tradición eterna, no la tradición mentira que se suele ir a buscar al pasado enterrado en libros y papeles, y monumentos, y piedras*”.

²³⁸ PARIS, Carlos, *Unamuno. Estructura de su mundo intelectual*, Barcelona, Península, 1969, pp. 133-166.

Unamuno recusa la idea de historia postulada como la suma de fragmentos discontinuos en favor de la concepción de un devenir prolongado siempre vivo en el presente. Una especie de *continuum* histórico que configura el devenir individual y colectivo del hombre. Los versos 10 a 13, combinando los símbolos clásicos de la vida como un río y como un camino por recorrer, consiguen representar esta idea de perpetuación de la momentaneidad. Cada paso, esto es, cada momento vivido es como un hito en la profundidad, que deja un poso marcado en nuestro recorrido. El autor lo explica de este modo en un fragmento de su ensayo filosófico *Del sentimiento trágico de la vida* (1913): “*El fondo sentimental es nuestro anhelo de no perder el sentido de continuidad de nuestra conciencia, de no romper el encadenamiento de nuestros recuerdos, el sentimiento de nuestra propia identidad personal, concreta, aunque vayamos poco a poco absorbiéndonos en Él, enriqueciéndole. ¿Quién, a los ochenta, se acuerda del que a los ocho fue, aunque sienta el encadenamiento entre ambos?*”²³⁹.

El hombre se define como un ser determinado por un principio de unidad y continuidad en el tiempo. Conocer la plenitud de cada instante de nuestra cotidianidad es la vía para entender toda la historia eterna, concebida como el descubrimiento progresivo de la verdad, un aprender incesante que mantiene activa nuestra conciencia.

La rima 86 viene a poetizar esta concepción de la historia, principalmente, por medio de imágenes, metáforas que van cambiando a medida que el pensamiento poético va evolucionando. Tras explicar cómo conocer el misterio de lo cotidiano viene a ser similar a desgranar las cuentas del rosario (claro ejemplo de sucesión y repetición) del amor divino en cada momento (tercera estrofa), manifiesta que -en virtud de todo ello- la humanidad y Dios pasan a formar parte de un proyecto común. Conocer este destino es el objetivo final de todo conocimiento humano.

Las estrofas cuarta y quinta vienen a exponer la idea que Unamuno propuso en varios de sus escritos, en especial en el capítulo X de *Del sentimiento trágico de la vida* donde reflexiona sobre la posibilidad de que el fin de la historia y del linaje humano sea recogerse todo en Cristo, la llamada “apocatástasis”, que don Miguel remonta a la primera epístola a los Corintios de san Pablo (26-28) cuando dice “*que Dios sea todo en todos*”. La apocatástasis fue un concepto fundamentalmente utilizado por Orígenes, quien consideraba que en el fin de los tiempos todos -pecadores o no- volverían a ser uno con Dios. La ortodoxia católica rechazó esta interpretación, en tanto que suponía la negación del infierno. Unamuno no entra en esta discusión: para él esta unidad no es más que el anhelo de las almas que aspiran a un mundo diferente, no concebido como materia sino como sustancia, concepto que explicó en un trabajo anterior:

*“Es un mundo misterioso y sagrado, donde nada pasa, sino todo queda; es un mundo en que no hay pasajeras formas de materia y fuerza persistentes, sino que todo lo que ha sido sigue siendo tal como fue, y es como será todo lo que ha de ser. Y ese mundo es el verdadero mundo sustancial”*²⁴⁰.

²³⁹ UNAMUNO, Miguel de, *Del sentimiento trágico de la vida*, capítulo X, “Religión, mitología de ultratumba y apocatástasis”.

²⁴⁰ UNAMUNO, Miguel de, “Plenitud de plenitudes y todo plenitud”, publicado en *La España Moderna*, 1904, y recogido en *Obras completas*, III, 1958, pp. 753-770.

Esta reunión del tiempo y la humanidad en una unidad viene ilustrada en la presente rima (v. 22) por el “grano”, en tanto que es a la vez fruto y semilla de la mies, un elemento que en su esencia mantiene el pasado y porvenir. Esta reasunción hace al hombre semilla, portador de un nuevo orden que -según Paris- anticiparía la idea de Punto Omega de Teilhard de Chardin. En el verso 28 se produce un cambio: por vez primera Historia se escribe así con mayúscula, elevada a categoría; esto se produce cuando el individuo se percibe de que el Universo tiene también conciencia.

“De amar estas cosillas de tomo que se nos van como se nos vinieron, sin tenernos apego alguno, pasamos a amar las cosas más permanentes y que no pueden agarrarse con las manos; de amar los bienes pasamos a amar el Bien; de las cosas bellas, a la Belleza; de lo verdadero, a la Verdad; de amar los goces a la Felicidad, y, por último a amar el Amor. Se sale uno de sí mismo para adentrarse más en su Yo supremo; la conciencia individual se nos sale a sumergirse en la Conciencia total de que forma parte, pero sin disolverse en ella”²⁴¹.

En la estrofa quinta simboliza esta unidad temporal histórica, con la íntima relación que entre el todo y la parte se produce en la llamada “transubstanciación”. Ésta -junto a los conceptos paulinos de “anacefaleosis” y “apocatástasis”- se convierte en la traducción teológica del ensueño unamuniano basado en la meditación del evolucionismo. La transubstanciación tiene su base en la narración bíblica de la Última Cena y fue definida en el Concilio de Trento, según la cual las especies del pan y el vino se convierten en Cuerpo y Sangre de Cristo a través de su consagración; de tal manera, que aunque mantengan los accidentes (olor, color, textura, sabor...) del pan y del vino, la sustancia del pan se transforma en sustancia del Cuerpo y la del vino en sustancia de la Sangre de Cristo. Pero más que esto, lo que destaca el autor es la relación de plenitud que esta doctrina establece entre el todo y las partes (vv. 25-27) porque, según el *Catecismo*²⁴², “Cristo está todo presente en cada una de las especies y todo entero en cada una de sus partes, de modo que la fracción del pan no divide a Cristo”.

El final de la rima vuelve a retomar el motivo inicial; de hecho, el verso 31 es una repetición del verso 1. Este cierre circular consigue la plasmación formal de la idea con la que concluye el poema: la fusión de principio y fin y con ello la suspensión del transcurrir del tiempo (vv. 27-30). Retoma el momento insignificante de una mañana cualquiera después de haber intentado demostrar que: “No hay hecho alguno insignificante, (...). En el que nos parece más mezquino y despreciable se condensa, en cierto modo una eternidad de tiempo y una infinitud de espacio. Es cada hecho el punto de confluencia de todos los que en el tiempo le precedieron y de todos los que acompañaron a éstos en coexistencia, y a la vez, de todos los que con él coexisten y de todos los precedentes a éstos; es resultante de todos los hechos presentes y pasados. Todo es causa de cada cosa”²⁴³.

²⁴¹ UNAMUNO, Miguel de, *Del sentimiento trágico de la vida*, capítulo IX, “Fe, esperanza y caridad”.

²⁴² *Catecismo de la Iglesia Católica*, Asociación de Editores del Catecismo, Madrid, 1992, pp. 1373 y ss.

²⁴³ UNAMUNO, Miguel de, “Sobre el cultivo de la demótica”, 1896, *Obras completas*, VII, 1958, pp. 473-492 (p. 484).

La última consideración del poema es para “*la historia del saber...*” (v. 35). Unamuno estableció en su obra un perenne diálogo con la ciencia. Tal vez su imagen de ser pasional ha distorsionado esta faceta de su personalidad²⁴⁴. Es más, no entendía que hubiese contradicción entre la ciencia y la filosofía; creía más bien que la filosofía científica -aun intentando ser ateológica- llega a ser muchas veces más mística y mitológica que la propia religión. Filosofía y ciencia comparten -a su entender- un objetivo claro: retrasar la degradación de la energía, postergar el fin fatídico “*Es evidente la relación íntima que media entre la exigencia religiosa de una vida eterna después de la muerte, y las conclusiones -siempre provisorias- a que llega la filosofía científica respecto al probable porvenir del Universo material o sensitivo*” (*Del sentimiento trágico de la vida*, capítulo X).

En el poema se pretende plasmar la idea del universo que asciende de lo temporal a lo eterno, superando lo efímero y lo transitorio. Es una conciencialización que reasume el pasado y se convierte en resurrección. Unamuno plantea su particular filosofía de la evolución universal en esta rima, lo que le convierte, siempre según Paris en: “*Un Unamuno–Unamuno filósofo de la evolución- sumamente original, por lo tanto. Por de pronto es la única ocasión en que ciencia, filosofía, religión, poesía, conciencia social incluso, todas las instancias trabajan unidas, cooperan en sus mutuas aportaciones, en lugar de establecer solamente tensiones antitéticas*”. Añade además este autor: “*Si en lugar de “un ensueño” hubiéramos llegado a una convicción, el perfil de Unamuno adquiriría una configuración bien distinta*”²⁴⁵.

La rima es, pues, un ejemplo de lo que, de algún modo, significa para nuestro autor poetizar. Es, al menos en este caso, estrujar el pensamiento filosófico, comprimirlo, darle forma y verbalizarlo; en otras palabras: “*discurrir por metáforas*“. En “*Intelectualidad y espiritualidad*”, artículo escrito en 1904, Unamuno explicaba así su modo de discurrir: “*¿Metáforas? Y ¿qué no es metáfora? La ciencia se construye con lenguaje, y el lenguaje es esencialmente metafórico. Materia, fuerza, espíritu, luz, memoria..., metáforas todo. Cuando los que se tienen por positivistas tratan de barrer las metáforas de la ciencia, bárrenlas con escoba metafórica, y vuelven a llenarla de metáforas*”²⁴⁶. Y también defendió este método de razonamiento en el segundo capítulo de *Del sentimiento trágico de la vida*.

Rima 87

Estrofas de cinco versos de arte menor; quintillas (8a, 8b, 8a, 8b, 8a).

El primer verso es una evocación de algunos momentos pasados que fueron un arrebato pasional. El término “rato” puede llegar a confundirnos. Rafael recupera el sentido original de la palabra “rato” siguiendo los consejos del mismo Unamuno. Los primeros

²⁴⁴ PARIS, Carlos, *Unamuno. Estructura de su mundo intelectual*, op. cit., pp. 63-71.

²⁴⁵ *Ibidem*, pp. 166 y 167.

²⁴⁶ UNAMUNO, Miguel de, “Intelectualidad y espiritualidad”, *Obras completas*, III, 1958, pp. 701-717 (p. 707).

versos de la “Epístola” están dedicados precisamente a este vocablo: “*Me dice don Miguel que rato es rapto/ y se lo creo, ¿cómo no?,...*”. Y aún hay más: a su utilización con esta acepción originaria en esta rima se refiere el autor en su comentario a la epístola.

En el prólogo de 1932 a *San Manuel Bueno, mártir y tres historias más* explica el autor la dimensión que esta expresión puede llegar a alcanzar: “*¡La cuestión es pasar el rato! Etimológicamente, el rato es rapto, el arrebató. Y la cuestión es pasar el arrebató, pero sin dejarse arrebató por él, sin adquirir compromiso serio, sin comprometerse. De otro modo le llamamos a esto matar el tiempo. Y matar el tiempo es la esencia acaso de lo cómico, lo mismo que la esencia de lo trágico es matar la eternidad*”²⁴⁷.

Esta rima parece seguir la doctrina del poema anterior de que cada hora, cada instante toca a su “lindero”. Ejemplifica ese concepto temporal expuesto al aunar en el momento presente (vv. 16- 19) la evocación del pasado (vv. 6-10) y el futuro seguro (vv. 21y ss.). Por eso, cuando la historia de ficción está tocando a su fin, nos conduce al principio de la misma (también la rima 1 hablaba de “matar el rato” en su verso 7), de tal modo que fusiona los primeros momentos de la reja con la muerte futura.

Toda la primera estrofa está compuesta de una larga oración exclamativa con el verbo elidido. Tanto la exclamación como el recurso a los puntos suspensivos indica que lo que verbalizan estos versos iniciales son el recuerdo de un sentimiento, de un estado de ánimo. La utilización constante de los puntos suspensivos evoca la sensación de cierta incertidumbre que produce a los enamorados el recuerdo de los momentos iniciales de su historia de amor. La remembranza de sus primeros encuentros confunde la pasión y la languidez, cierta debilidad; es la sensación de temblar (v. 6) en “*ratos cálidos*” (v. 1)²⁴⁸, adjetivación que resulta algo antitética en atención al significado del sustantivo. Este sentimiento mortecino pero lleno de búsqueda y de afán de plenitud se expresa en la rima simbólicamente por la calina (v.4), imagen muy cercana a la tan unamuniana niebla.

Esta octogésimo séptima rima, pues retoma los símbolos más importantes de la primera parte del poemario como la reja y la tumba. En la “Presentación”, don Miguel se refiere a esta rima a la que considera “*verdaderamente trágica*” y cita los versos 14 y 15 en un alarde de denuncia de la sociedad acomodaticia española (p. 282). La reja funciona como la neutralizadora de la pasión. Por eso en otro momento de la Presentación asevera: “*¿De qué murió mi Rafael? Me han asegurado que, como su Teresa, de tisis, de consunción pulmonar, de agotamiento del corazón. Yo creo que murieron de la reja. Y de amor insaciado e insaciable.*” (p. 284). Esta idea de debilidad pasional la recoge el sintagma antitético “*hartarse de hambre*” que, en quiasmo con “*morir del hartazgo*”, apuntan a esta cierta impotencia pasional como causa de sus muertes (vv. 11-12).

Esa reja sobre la que tiemblan los amantes como en la rima 1 (v. 2 y vv. 13-16) o en la 28 (“*Mi corazón latía contra el hierro/ de la implacable reja*” (vv. 1-2) tiene parte de

²⁴⁷ UNAMUNO, Miguel de, *San Manuel Bueno, mártir y tres historias más*, (prólogo), en *Obras completas*, II, 1958, pp. 1181-1195 (p. 1188).

²⁴⁸ Esta referencia temporal nos recuerda que la historia del poemario comienza en verano (rima 1 y 2) y la muerte de Teresa se produce al llegar el otoño.

tentación y parte de prisión: “*Temblábamos en la reja/ del paraíso en la jaula*” (vv. 6-7). Esta coincidencia nos lleva a pensar que la reja se va conformando como un símbolo de connotaciones negativas, en tanto que factor desestabilizador. Además, en la rima 28 se vincula la reja con la serpiente, mientras que en ésta lo hace con el paraíso. Lo que lleva a pensar que representa un elemento social que estorba la inocencia y aleja el ser de la naturaleza con la que forma una unidad. El tema del paraíso perdido fue tema recurrente en la obra unamuniana. Nelson R. Orringer, aunque no hace referencia a Teresa en su estudio, considera que hay tres clases de seres humanos referidos por Unamuno a la vivencia paradisíaca: 1) Los cabreros o inconscientes habitantes del Edén; 2) los trágicos hijos de Adán, conscientes de la expulsión y con anhelo de volver; y 3) los exiliados selectos que conducen a todo un pueblo hacia él²⁴⁹. Nuestra pareja vive la enfermedad desde la reja, experimenta desde ella también la imposibilidad de unión total y, en ese sentido, formarían parte de la segunda categoría.

Pero lo más interesante de esta rima es la fusión en uno de su transcurrir amoroso. Si comienza reviviendo los primeros instantes de su historia amorosa; la tercera estrofa nos devuelve al presente, en que el poeta siente la enfermedad y la ausencia de la dama le espera en la tumba. Sin embargo aparece también el futuro, curiosamente cuando asegura que “*lloverá*” sobre su tumba. Aquí vuelve la referencia de la tumba, como tierra fértil, muy repetida también al principio del poemario. Volver a la tierra es -al contrario de lo que pasaba con la reja- retornar a la naturaleza, volver al útero materno, fundirse con el entorno natural.

*“Es menester naturalizar la humanidad y humanizar la Naturaleza. Este es el verdadero progreso. Y el sobrenombre será aquel en cuyo interior se refleje más exactamente la vida toda de la Naturaleza”*²⁵⁰.

Ese futuro se articula oscilando entre el futuro y el presente. Los versos 22-23 están escritos en presente de subjuntivo “*que confunda nuestros huesos/ la que nuestras carnes cierra;*”, mientras que los versos 21 y 24 utilizan el verbo en futuro. Tanto la imagen de la lluvia cayendo desde el cielo sobre la tierra, como la sintaxis que vacila en los tiempos verbales, ayudan a expresar la idea de unidad y totalidad de todos los tiempos en el presente y del espacio terrenal y celestial confundidos en un lugar concreto: la tumba.

Cabe destacar, por último, el desconcertante verso final “*sólo el que muere no yerra*” (v. 25), que revive los versos de Quevedo “*¡Oh, cuánto, inadvertido, el hombre yerra:/ que en tierra teme que caerá la vida,/ y no ve que, en viviendo, cayó en tierra!*”²⁵¹. Aunque bien podría hacer referencia a la célebre frase de Goethe en la segunda escena

²⁴⁹ ORRINGER, Nelson R., “La visión del Paraíso perdido en el pensamiento y la novela de Unamuno”, *Miguel de Unamuno. Estudios sobre su obra. I*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003, pp.163-184.

²⁵⁰ UNAMUNO, Miguel de, “Conferencia pronunciada en el teatro principal de La Coruña, la noche del 18 de junio de 1903, a invitación de la reunión de artesanos de dicha ciudad”, 1903, en *Obras completas*, VII, 1958, pp. 547-562 (p. 552).

²⁵¹ Es el último terceto del soneto “Repite la fragilidad de la vida, y señala sus engaños y sus enemigos”.

del prólogo en *Fausto* “*Es irrt der Mensch so lang er strebt*” (mientras se afana el hombre yerra)²⁵².

Rima 88

El poema combina de nuevo versos heptasílabos con endecasílabos en rima consonante. La rima no responde a ningún esquema fijo, aun así agrupa algunos versos en pareados y se sirve de versos con rima alterna: 11A, 7a, 11B, 11A, 7b, 11B, 7c, 7c, 11C, 11D, 11d, 11E, 11F, 11F, 11G 11H, 7g, 11I, 11J, 11H, 7i, 11J, 11K, 11L, 7k, 11L, 11M, 11N, 7m, 11N, 11O, 11O.

El poema recoge algunos tópicos de la poesía petrarquista y barroca desde Fernando de Herrera hasta llegar a Quevedo, cuyo soneto “Amor constante más allá de la muerte” parece ser evocado en esta rima. No está de más decir que este poema, ahora uno de los más citados, estudiados y comentados de la literatura española, no lo era ni con mucho a principios del siglo XX. Hasta la segunda mitad del siglo XX Francisco de Quevedo fue más conocido por su poesía filosófica o burlesca que por sus escritos amorosos²⁵³; en este momento, comienza a reivindicarse su sentir desgarrado, porque se percibe cierta cercanía entre su modo de sentir y el que pudiera transmitir cualquier autor enamorado postromántico. Santiago Fernández Mosquera²⁵⁴ menciona algunos autores que, desde principios de siglo habían comenzado a resaltar la importancia de esta faceta poética del autor barroco, como José Bergamín y Gómez de la Serna, pero, como vemos, a ellos cabe añadir también Unamuno, quien presta atención a este -con el tiempo famosísimo- poema. Como en otras rimas, Unamuno recoge el testigo de la tradición clásica a la que no le importa reelaborar desde su mirada particular.

El presupuesto inicial de nuestra rima es un recuerdo solitario, traumático, del día “aciago” (v. 1) de la muerte de la amada. La reminiscencia de este momento desencadena en Rafael las interrogaciones y la amargura propias del ser agónico o ser en lucha que para Unamuno supone una condición ontológica del individuo. Es, ese sentimiento de desasosiego, de dolor interior producido por la pérdida de la amada el que conduce al poeta, atravesando el momento presente de la enfermedad, hacia el futuro infinito donde conseguirá la fusión o difusión total del individuo. Este proceso de paso del ser en conflicto consigo mismo hacia el ser fundido con la naturaleza es el que describe la mayor parte del poema desde el verso 6 que, no en vano, comienza con una adversativa “*Pero me estoy...*”.

El grueso de la rima viene, por tanto, encabezado por esta conjunción que introduce una restricción al estado de ánimo manifestado al inicio del poema. El lapso de tiempo que

²⁵² GOETHE, Johann Wolfgang von, *Fausto*, edición bilingüe de CORTÉS GABAUDAN, Helena, Madrid, Abada Editores, 2010, pp. 46-47.

²⁵³ GREEN, Ottis H., *El amor cortés en Quevedo*, Zaragoza, Biblioteca del Hispanista, 1955, pp. 9-15, repasa las opiniones críticas contrarias a la poesía amorosa de Quevedo.

²⁵⁴ FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, “Aproximación a la poesía amorosa de Quevedo”, en cvc.cervantes.es/literatura/quevedo-critica/p-amorosa/introducción.htm.

se inicia “*desde aquel día mismo/ el día del bautismo/ de la muerte común,...*” (vv. 7-9) tiene un valor antitético, ambivalente, en cuanto que supone principio y fin. Es un bautismo; por tanto, un nacimiento a una nueva vida, una regeneración y a su vez una muerte. Si atendemos a la doctrina católica, en el bautismo (del griego, sumergir), la inmersión en agua simboliza sepultar al catecúmeno en la muerte de Cristo, de donde sale por la resurrección con Él²⁵⁵. San Pablo (Rm 6, 3-4) también proclama que por el Bautismo el creyente participa de la muerte y resurrección de Jesucristo. En correspondencia con esta doctrina, Rafael se siente partícipe de la muerte de su amada que le lleva a nacer a una nueva vida.

Aquel bautismo es también de luz: “*...el de la llama/ que me consume el pecho gota a gota*” (vv.9-10). Tampoco el simbolismo de la luz no carece de base doctrinal ya que por el bautismo, llamado también iluminación, el bautizado se convierte en “*hijo de la luz*” y en “*luz*” él mismo (baste recordar la “*llama de amor viva*” de san Juan de la Cruz), pero hay que tener en cuenta a su vez que la luz y el fuego han representado en literatura desde muy antiguo la pasión amorosa.

Desde Ovidio la llama ha descrito el sentimiento amoroso aunque es en el petrarquismo cuando esta imagen cobra importancia inusitada. Cabe recordar el peso de la simbología lumínica en Fernando de Herrera; Quevedo por su parte, añade una característica particular a este simbolismo literario al situar ese fuego en el cuerpo del amante cuando normalmente se ubicaba en el corazón²⁵⁶. Unamuno recoge esa interiorización de la pasión que, confundida con la fiebre, se coloca en lo más íntimo de su ser. Así de la llama pasa a la ceniza, puesto que el personaje, todavía enfermo, siente ya en sus entrañas la ceniza: “*...; la entraña rota/ Me sabe ya a ceniza y en la liza*”²⁵⁷.

La ceniza es, en Quevedo, la metáfora de la pasión destructora. Aquella que reduce a cenizas el cuerpo y la vida, pero sin conseguir apagarlas. En nuestra rima el poeta no quiere que la ceniza se apague del todo. Por ello, lucha para que no se convierta en polvo “*no he de dejar de polvo mi ceniza*”. Así se completa la alusión a casi toda la metáfora ígnea empleada en el famoso soneto XXXI de “*Canta sola a Lisi*”: llama, cenizas, polvo.

En nuestro poema la isotopía del fuego tiene un valor ambivalente; por eso, la llama que es vida, que es amor, construye y destruye al enamorado (de ahí la antítesis del v.6). El poeta se personifica en un cirio que se derrite v.10, en una imagen que podría, esta vez, recordar el famoso soneto “*Ir y quedarse y con quedar partirse*” de Lope de Vega que al comienzo del segundo cuarteto habla de “*arder como una vela y consumirse*”²⁵⁸.

El final del poema se plantea cómo se producirá el proceso de disolución del ser cuando se consume la progresiva destrucción del mismo que ha empezado, a pesar de su lucha

²⁵⁵ Según el *Catecismo de la Iglesia Católica*, op. cit., § 1214, p. 284.

²⁵⁶ FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde “Canta sola a Lisi”*, Madrid, Gredos, 1999, pp. 111-119.

²⁵⁷ En la rima 52 “*Me sabe tierra en la boca/ el aliento al respirar*” (vv. 27-28).

²⁵⁸ “*Ir y quedarse, y con quedar partirse*”, en *Rimas*, 1609, incluido en CARREÑO, Antonio (editor), *Poesía Selecta*, Madrid, Cátedra, 1995.

(v. 16), ya con la muerte de la amada. El poeta imagina dos vías. La primera supondría un ascenso del ser en forma de humo, para luego caer en tierra convertido en ceniza ardiente que avive sin cesar los rescoldos del amor (vv. 15-22). La segunda propuesta supondría transportarse convertido en polvo hasta entremezclarse con la hierba de la tumba de Teresa para después, disuelto entre ella, transformarse en bruma. Estas elucubraciones sobre el futuro del ser atraviesan varias fases de degradación. Como sucede, volviendo a otro de los más célebre tópicos barrocos, en el verso 14 del soneto gongorino “Mientras por competir con tu cabello”, en el que el autor presume que la hermosura y lozanía de la dama se tornará “*En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada*”. En el fondo esta disyuntiva cristaliza dos de las tres actitudes con las que Mario J. Valdés considera que Unamuno se enfrenta a la muerte en su producción literaria: la de la disolución en la eternidad de la naturaleza, la confrontación, o la del compromiso con el mundo que le rodea²⁵⁹.

Entre la primera y la segunda propuesta de futura disolución del ser encontramos una *correctio* o epanortosis: “*Mas ¡no!, que del amor el torbellino*”(v. 23), figura que también utiliza Quevedo “*polvo serán, mas polvo enamorado*”.

La rima, pues, bebe de la producción clásica, en especial de Quevedo, en cuyo poema el escritor barroco parece oponerse a la aniquilación personal que provocan el paso del tiempo y la muerte; convertirse si es menester en cenizas, en polvo, pero de ningún modo dejarse arrebatar lo más íntimo de sí: el sentimiento y la pasión amorosa. Unamuno, por su parte, asume la herencia recibida, pero no duda en hacer otra propuesta. De modo que resuelve la petrarquista antítesis fuego/agua del soneto quevedesco (“*nadar sabe mi llama la agua fría/ y perder el respeto a ley severa*”), formulando un nuevo símbolo (el de la bruma), que es la niebla que se forma especialmente sobre la mar; es decir, un elemento de transición de la tierra con el cielo. La bruma logra, desde la tierra, “cubrir” las montañas, el mar, y el mismo sol (vv. 30-32); representativo de lo inconmensurable. La imagen de la bruma cristaliza la fusión de lo humano y lo teológico. Es un proceso de la “humanación”²⁶⁰ de todo lo que nos envuelve, el ser y el universo en armonía. Esta tendencia a la “humanación” de cualquier símbolo barroco y clásico es elemento original de la poética de nuestro autor, que le diferencia de otras corrientes poéticas de su época.

Rima 89

Rima compuesta por dos quintillas de versos octosílabos en rima consonante (8a, 8b´, 8a, 8a, 8b´). Al igual que la rima anterior, el poema parte del recuerdo del día de la muerte de la amada, como también lo hará la siguiente. En cierto modo las tres rimas se conforman como una cadena de recuerdos. En concreto esta rima 87 sirve de algún modo de eslabón entre la anterior y la posterior, dado que su motivo central, el beso, se aúna con el día de la muerte en los dos primeros versos de la rima siguiente.

²⁵⁹ VALDÉS, Mario J. *Death in the literature of Unamuno*, University Press of Illinois, 1964.

²⁶⁰ De ese proceso de “humanación” habla PULIDO ROSA, Isabel, “Elementos originales en la poética de Miguel de Unamuno”, en *Miguel de Unamuno. Estudio sobre su obra, I*, Actas de las IV Jornadas Unamunianas, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2003, pp. 27-35.

Es oportuno recalcar que la insistencia temática sobre este momento de la muerte lleva a pensar que nos encontramos ante un momento crucial, un punto de inflexión en el devenir narrativo del cancionero.

La rima comienza con un apóstrofe en los dos primeros versos evocando el núcleo temático del poema, un beso ya lejano “*aquel beso*”. En otras rimas se ha ocupado de la temática del beso, como en la 77, donde concebía su mirada como un beso lento (vv. 9-10) o en la rima 3, referida al beso que se dieron tres días antes de su muerte. Éste posiblemente fuera el último en vida de la amada, un beso que comenzaba algo nuevo, aunque suponía un fin. En correlación el beso del que habla ahora el poeta es, si atendemos a los versos iniciales de la rima 90, el último beso antes de morir o ya después de muerta que el poeta ofrece a la amada, aunque pudiera igualmente tratarse del primer beso entre la pareja, ya que se refiere a él como semilla, a que fue anterior a “tener razón” (v. 7).

El motivo del beso se menciona únicamente en el primer verso del poema, aunque impregna toda esta breve rima. Los versos 3 y 6 se inician, anteceditos de una preposición, refiriéndose al beso en tercera persona “*De él...*”; “*Con él...*”. En todo caso es un nuevo ejemplo de la denominada “eternización de la momentaneidad”, una muestra de aquellas cosas que pasan y quedan, tanto semántica como léxicamente. Combina pasado y presente, un presente que se vuelca hacia el futuro. Aquel beso que en todo caso ocurrió y dejó sus efectos en el pasado (vv. 4-7) que todavía se siente “*Va en mis entrañas impreso*” (v. 8); y, es más, alberga esperanzas de futuro; deja la puerta abierta al que vendrá.

Esta breve rima, de tono menos solemne, comparte otros dos motivos con las dos que le envuelven: el primero, la alusión a las entrañas y, el segundo, la referencia a la regeneración.

El término “entraña” está presente en el vocabulario poético de Unamuno ya desde *Poesías*. Valgan como ejemplo dos pequeñas muestras. Aludía a las entrañas el poeta cuando se refería a su pensamiento atormentando, a su mente cual buitre de Prometeo “*Vamos, vamos, verdugo,/ sumerge tu cabeza aquí, en mi seno, y engulle mis entrañas (...)* *Bajo tus picotazos las entrañas/ muriendo me renacen de continuo*”²⁶¹, y también, muchos años después, en sus últimas composiciones como muestra el poema 69 de su *Cancionero*: “*Escudriña los riñones/ de mis entrañas, Señor,/ por si sangre turbia escancian/ al vaso del corazón*”. En todo caso representan lo más íntimo del ser, entremezclando lo corporal, lo intelectual y lo anímico. En estas tres últimas rimas (“...; *la entraña rota/ Me sabe ya a ceniza*” (rima 88, vv. 12-13); “*Va en mis entrañas impreso*” (rima 89, v. 8); “*las entrañas negras de la tierra abarca*” (rima 90, v. 7) representan las entrañas en la más profunda intimidad del poeta.

Ricardo Senabre habla de la proliferación de lo que él llama “imágenes genésicas” en la obra de don Miguel²⁶². El crítico advierte la existencia de una muchedumbre de

²⁶¹ UNAMUNO, Miguel de, “El buitre de Prometeo”, en *Poesías*, 1907

²⁶² SENABRE, Ricardo, “Los arquetipos temáticos de la literatura unamuniana”, en *Claves de la poesía contemporánea. De Bécquer a Brines*, Salamanca, Almar, 1999, pp. 37-60 (pp. 56-57).

fórmulas metafóricas repetidas una y otra vez, que tienen que ver con la fecundación y el alumbramiento (verbos como fecundar, encarnar, brizar...). Estas frecuentísimas imágenes de la fecundación y del amamantamiento surgen -por lo común- de la contemplación del paisaje, están favorecidas por la antigua acuñación “madre tierra” y avanzan desde las profusas formulaciones de los primeros escritos hasta las más sintéticas de la madurez.

Por lo que respecta a regeneración, diremos que -siguiendo la estela de la rima anterior- esta palabra aparece vinculada al bautismo, como símbolo ambivalente de nacimiento y muerte.

Rima 90

Versos dodecasílabos compuestos de dos hemistiquios asimétricos con acento en las sílabas impares con rima cruzada (12A, 12B, 12A, 12B). En los dos últimos versos hay un cambio de ritmo ya que los acentos recaen ahora en sílabas tónicas (v. 15) y tónicas y átonas (v. 16).

El poema surge del recuerdo de los dos motivos centrales de las rimas anteriores: el día de la muerte (rima 88, v. 3) y el último beso (rima 89, v. 1); lo que refuerza la idea de la vinculación entre los tres poemas. Todos ellos repiten los mismos conceptos, aunque desde tres modos de versificar diferentes; los tres, por su parte, habituales y propios del gusto del quehacer poético de Unamuno: la poesía filosófica o metafísica (rima 88), la de tono aparentemente popular pero con un importante carga conceptista (rima 89) y, por fin, la alegórico-simbólica (rima 90).

La rima que ahora comentamos describe una imagen poética y coherente que define el recorrido amoroso y creativo del poeta: la de la navegación. Es ésta la técnica dominante en *El Cristo de Velázquez*, poemario en el que Unamuno se esforzó por crear una serie de núcleos simbólico-alegóricos en torno a la figura de Cristo. Además es curioso que, como la rima 61, también de gran fuerza simbólica, recogen dos imágenes, la del ciervo herido²⁶³ y la de la nave, de larga tradición poética, y que estaban presentes en la primera parte del poema cristológico: “Barco” (XXXIII) y “Ciervo” (XXXIX).

La alegoría de una nave en la que cada parte cumple una función en el devenir amoroso de Rafael “abarca” todo el poema. Todas las piezas de la embarcación: codaste, maste, vela, quilla... aparecen mencionadas en el poema, además en última posición, cerrando el verso. En realidad ese barco es un medio de transporte que conduce su amor “...*bajel que de mi amor trasporta el mito*” (v. 2). Así el poema se sitúa en la tradición tópica del viajero o peregrino de amor. Navegar en el sentido clásico poseía una dimensión superior a vivir, era “vivir para trascender”²⁶⁴. Este lugar común del “*homo viator*” se asienta sobre las metáforas construidas en términos como “camino-caminante”, “senda”, “pasos-pie” o “navegante-nave” y funde dos tradiciones que en Unamuno, o mejor Rafael, van casi siempre de la mano: el peregrinaje del hombre hacia Dios o hacia la

²⁶³ Sobre la simbología del ciervo herido remito al análisis de la rima 22 y también de la rima 61.

²⁶⁴ CIRLOT, Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1991.

muerte y el peregrinaje del enamorado con la ausencia de la amada, también hacia la muerte²⁶⁵.

Curtius hace un repaso al origen clásico, bíblico y petrarquesco de las metáforas náuticas y comprueba que, desde la Antigüedad y más tarde en la Edad Media, éstas se han asociado con la poesía²⁶⁶. Los poetas romanos comparan la composición de una obra con un viaje marítimo, lo cual nos lleva a pensar que la imagen dominante de la rima ilustra tanto el viaje poético como el amoroso de Rafael. Además, la rima 56 ya se valía del simbolismo de la barca relacionado con el canto.

La primera estrofa del poema no evoca más que los últimos recuerdos que conserva de Teresa. Estos recuerdos como el codaste (colocado en la popa de la embarcación cuya función es aguantar el peso del timón, la hélice y los ejes así como los esfuerzos transmitidos por ellos y por el empuje del mar) equilibran el estado de ánimo del poeta y lo invitan a seguir hacia el infinito.

El juego simbólico se amplía en el segundo serventesio, cuando establece una sucesión de continuidad entre esa barca poético-amorosa y el material del que está construida: ni más ni menos que del “árbol de la vida” de la amada. Un árbol que hiperbólicamente está enraizado en tierra y llega hasta el espacio celestial. Cabe recordar que el árbol de la vida era el que ocupaba el centro del paraíso, por lo que representaba la unidad y tipificaba la inmortalidad. Además, la cruz de Cristo se identificaba con este árbol. Una leyenda medieval divulgó la creencia de que la cruz en la que murió Cristo estaba realizada con madera del Árbol de la Vida. Esta creencia convertía este símbolo en dual: instrumento de la caída y a su vez de redención de la humanidad²⁶⁷. El poema XXXIII de *El Cristo de Velázquez* considera a la cruz como “*el santo madero en que navega el alma / tendida entre las dos eternidades*” (vv. 5-6).

En el tercer serventesio se entremezclan estas dos simbologías al denominar a Teresa “... *mi Eva*” (v. 11). Como se sabe bien, Eva significa “dadora de vida”, y la relación con el pasaje de la Creación del *Génesis* se ha repetido en otras partes del poemario. La regeneración que esperaba el poema anterior se produce al morir la amada, el momento en que encuentra también el sentido de su quehacer poético, creativo en su más puro sentido etimológico. La muerte de ella logra calmar su estado de hombre atormentado; consigue romper “*las olas tormentosas*” de la vida de Rafael con la quilla, columna vertebral de la embarcación, o sea, la vida de la amada.

La última estrofa aventura el final de ese viaje poético y amoroso, presentándonos un paisaje de ensoñación, casi surrealista, en el que todo quede en calma, inactivo, sosegado. El verso 13 “*Cuando al fin, traspuesto todo fin, me anegue*” acumula densidad semántica y sintáctica, puesto que este poliptoton condensa la expresión del desasosiego y de la lucha interna vivida mientras se acercaba su último destino. Parece necesario haber surcado el mar de las pasiones para retomar la confianza; anular esa

²⁶⁵ FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde “Canta sola a Lisi”*, op. cit., pp. 66-74.

²⁶⁶ CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1948, pp. 189-193.

²⁶⁷ GUÉNON, René, *El simbolismo de la cruz*, op.cit., passim.

inquietud para alcanzar la seguridad en permanencia del ser. Para ello se sirve del equívoco al utilizar el significante “fin” con distintos significados (el primero forma parte de la locución adverbial “al fin” y el segundo con la acepción del término como “límite, confín”. Además vuelve a echar mano del verbo “anegar”, que tantas otras veces aparece en sus textos, aunque esta vez, si cabe, de manera más apropiada, en tanto que estamos en un contexto acuático.

Llegados a ese punto en que todo parece aquietarse, se transforman las olas tormentosas en mar sin olas. Cambia el paisaje y la mar, convertida en símbolo de eternidad, queda como espacio ilimitado “*donde di a la mar sin fin todo mi anhelo*” (v. 6) (subrayo el nuevo uso del significante “fin”) suspendida como el cielo, como quedan sus anhelos y estos se percibe en el cambio acentual y rítmico de los dodecasílabos. Algunos autores consideran que innumerables referencias literarias pueden probar que la barca es la cuna recobrada, el claustro materno²⁶⁸. Cielo y mar quedan como espacio de plenitud total gracias a que logran alcanzar el vacío absoluto.

Rima 91

Combinación de versos de once y siete sílabas métricas que riman en consonante formando cuartetos lira (11A, 7b, 11A, 7b). El verso 12 “*que en ella muere*” parece ser un pentasílabo, a no ser que tengamos un hiato entre “que-en...” y una ruptura del diptongo o diéresis en “muere”.

Estamos en las últimas rimas del poemario. En ellas siente ya el poeta la cercanía de su propia muerte y, según dice en la “Presentación”: “*Las últimas rimas nos revelan sus luchas entre la fe y la infidelidad, su agonía de amor, su desesperación resignada – resignación desesperada- con el suave tinte lívido del tísico*”.

El poema recoge el escenario marino de la rima anterior aunque podíamos pensar que esta vez la alegoría ha cedido y se nos presenta un texto exclusivamente simbólico. Hasta la última estrofa el poema tiene un tono impersonal, puesto que sólo en ese momento aparecen sus protagonistas.

Si bien el mar y el sol son los símbolos capitales del poema, en torno a los cuales gira todo el poema, aparecen en él otras imágenes dispuestas en forma de parejas complementarias: luz y vida, levante y poniente, rayos y olas; tú y yo. En esta formulación dual cada uno de los miembros de la pareja va cediendo rasgos semánticos al otro, neutralizando así sus diferencias conceptuales. Este procedimiento, al que se llega por medio del isocolon, ayudado por otras figuras literarias como el quiasmo (vv. 7, 13-15) y la hipálage (v. 7), termina siendo ejemplo de la reunión en un punto de lo diverso, en otras palabras, de la unidad que existe en la diversidad. Esta tendencia a la bimetración es característica del petrarquismo estilístico y un rasgo definitorio del estilo de Quevedo²⁶⁹.

²⁶⁸ Así resulta en la mención que del autor psicoanalista Bachelard hace CIRLOT, Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1991.

²⁶⁹ FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *La poesía amorosa de Quevedo*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, pp. 220-233.

El mar se ha convertido para Unamuno en signo de la eternidad. Mar y sol son, como el mismo poema explica, sinónimos de luz y vida (v. 3). Si el poema dedicado al mar de *El Cristo de Velázquez* (parte II, III) dice “*El mar, trémulo espejo de los ojos/ del Señor...*”, en este texto no habla de uno, sino de dos espejos, colocados uno frente a otro, de modo que reproducen uno la imagen del otro de manera incesante y cada vez más profunda.

El agua se ha considerado desde siempre fuente de la vida y de la fecundidad. El mar, en cambio, tiene un significado ambivalente, puesto que representaba la dinámica de la vida en toda su complejidad. Su sentido simbólico apunta a un agente mediador entre lo no formal (aire, gases) y lo formal (tierra, sólido). La doctrina católica ve en el paso del Mar Rojo una prefiguración de la liberación obrada por el bautismo²⁷⁰; es decir, la consecución de una victoria frente al mar, en este caso, considerado símbolo de muerte. Unamuno desde sus primeras composiciones poéticas considera al mar símbolo de la eternidad; esta conciencia se acentuará en sus composiciones finales, especialmente en *Romancero del destierro*. Estamos en otro caso (como ya vimos en la simbología de la flor) de readaptación personal de un símbolo tradicional por medio de la fusión de lo humano y lo teológico.

La primera estrofa transmite cierta quietud en el paisaje; para que se produzca la luz especular el mar ha de estar totalmente en calma ya que ésta solo se origina sobre una superficie lisa. A medida que avanza el texto, sin embargo, tanto la descripción del paisaje como el tono lingüístico entrecortado de la segunda estrofa (frases breves con partículas omitidas, abundancia de exclamaciones) van transmitiendo la tensión interior que esa placidez encierra hasta llegar a la escena que describe la tercera estrofa en que la mar se personifica y se levanta para prender una amapola (símbolo de fertilidad, rima 54) al sol poniente, que está muriendo.

Por fin, la última estrofa nos explica que es él quien, moribundo, se ofrece a ella (v. 13). De nuevo vuelve la ambivalencia y la equiparación terminológica y simbólica: “*yo tu sol, tú mi mar dentro en la huesa*”. Cirlot explica que “*volver al mar*” es como retornar a la madre, es decir, morir²⁷¹. Ésa es la aspiración del poeta: retornar al claustro materno y poner fin a sus incertidumbres y luchas internas; de ahí la exclamación final tan cercana al quietismo místico.

Rima 92

Versos endecasílabos en rima consonante (11A, 11B, 11A, 11B) formando, pues, serventesios. Sin embargo, el verso 6 es un dodecasílabo, y el 13 un decasílabo, a no ser que se realice un hiato o dialefa entre “te-hago” o “me-hiciste”.

²⁷⁰ *Catecismo de la Iglesia Católica*, op. cit., § 1221, p. 285.

²⁷¹ CIRLOT, Eduardo, *Diccionario de símbolos*, op. cit.

La rima se presenta como una reflexión envuelta en dos exclamaciones: la primera describe una imagen, la de un rosal consumiéndose por el fuego que se desvanece como su pasión; mientras que la última (que empieza en el verso 13 ó en el 15 dependiendo de las ediciones) parece exaltar y explicar la idea definitiva que le acerca cada vez más a superar sus luchas internas y sus pensamientos sobre la existencia.

La imagen inicial “...rosal regado en tinta,” (v. 1) reúne los dos conceptos estructurales de esta rima: el amor y la poesía. Un amor que se ha ido acrecentando con el quehacer poético aunque ahora ya toque a su fin. El fuego es la representación de la pasión amorosa, las rosas simbolizan el amor y, para algunos, también de la regeneración²⁷² (palabra capital en esta última parte del poemario); pero tanto el amor como la pasión, esto es, el fuego y las rosa, se enfrentan a los mismos enemigos: el tiempo y la muerte que las sorbe y las transforma.

Conscientes como lectores de que estamos acercándonos al final de la vida del poeta, entendemos que el autor establece un juego entre nacimiento y muerte. El enamorado siente “preñez de amor” (v. 5) y espera “dar a nacimiento” el gran misterio del que está tomando conciencia antes de morir. Un juego paradójico que encaja con la idea de que morir es entregarse y es también abandonarse en manos de Dios, dejar la lucha, disolverse, “cuando en brazos de Dios mi carga ponga” (v. 7). De tal modo que, lo que transmite el poema es que se ha llegado a la última fase del amor (superada ya la pasión, incluso el reconocimiento espiritual por medio del dolor) aquella que en la que el ser individual alcanza conciencia de sí mismo, lo que Unamuno llama egotismo, y pasa a compadecer a todos sus semejantes, a los demás hombres con una especie de amor universal.²⁷³

Esta rima agrega un componente más a ese camino amoroso que parece estar a punto de culminar, su relación con la poesía. El amor no solo descubre su naturaleza a nuestro poeta sino que le lleva a crear, a convertirse en creador. Por eso, el poeta en la tercera estrofa concibe a Teresa tanto como su madre que como hija a la vez (también en rima 37, v. 21 “Eres mi madre, Teresa”). En 1928, en el poema 166 del *Cancionero* vuelve a relacionar el quehacer poético con las relaciones de parentesco, “(...) voy haciéndote, alma mía,/ mi mujer, mi hija y mi madre / mi conciencia,/ mi recuerdo de recuerdos, mi esperanza de esperanzas,/ mi poema.” Ricardo Senabre considera que “toda la literatura unamuniana está presidida por los mismos principios, por la misma visión genésica de la escritura. El creador es padre –y madre a la vez, habría que decir- y se vierte en su obra” Unamuno formula la idea de que uno es hijo de sus obras en *En torno al casticismo* (“La casta de Castilla”) “el espejo del hombre moral son sus obras, de que es hijo” y en *Cómo se hace una novela*.

El arquetipo de la paternidad exige el correlato de la maternidad más fuerte y estable. Para proyectarse como padre, el creador debe partir de su situación de hijo. Por eso apunta Senabre que en la literatura unamuniana, los padres frustrados, los personajes en crisis o sin perspectivas inmediatas de proyección, vuelven a la actitud infantil y buscan en la mujer a la madre. Además, los arquetipos cruzados e intercambiables de la

²⁷² CHEVALIER, Jean /GHEERBRANT, Alain, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder, 1991.

²⁷³ Remito ahora a la rima 48, en la que se poetizan las dos primeras fases del amor.

paternidad, la maternidad y la filialidad entablan relaciones que llegan hasta la formulación de ideas abstractas (como el tema de Caín)²⁷⁴.

En la “Presentación” se da la clave interpretativa de esta rima. El editor ficticio, Unamuno, reproduce un fragmento de las supuestas cartas que Rafael le envió comentando su doctrina expuesta en *Del sentimiento trágico de la vida*. Se entabla un curioso juego metaliterario de espejos entre un autor ficticio, que comenta una obra real, y un autor real, que se interna en la ficción para dar las claves interpretativas de un autor supuestamente ficticio que, por otra parte, es él mismo.

En efecto don Miguel indica cuál es la enseñanza que trasmite esta rima: el amor convertido en una prueba contundente, si no de la propia existencia, sí de la del ser amado. “*Y esta duda de su propia existencia le torturaba con in-sistencia. Y acababa esa carta: «Podré dudar de mi, 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».* La rima 92 encarna esta doctrina”.

Años antes de escribir esto, en el capítulo VII de *Niebla*, el protagonista, Augusto Pérez justificaba por el amor su propia existencia. En el monodialogo que establece con su perro Orfeo, tras interrogarse sobre su propia existencia, llega a la conclusión de que su amor, es decir, el sentimiento es la prueba más clara de su propio existir “*Y me hacen creer que existo, ¡dulce ilusión! Amo, ergo sum. Este amor Orfeo, es como la lluvia bienhechora en que se deshace y concreta la niebla de la existencia. Gracias al amor siento el alma de bulto, la toco. Empieza a dolerme en su cogollo mismo el alma, gracias al amor, Orfeo. Y el alma misma, ¿qué es sino amor, sino dolor encarnado?*”. No termina aquí la reinterpretación del *cogito* cartesiano llevada a cabo en esta novela. Así en el capítulo XXXII, tras la burla de Eugenia y la famosa entrevista mantenida con el autor, el protagonista da un vuelco a la frase para hacer prevalecer el sentimiento sobre el pensamiento y dice “*Soy, luego pienso*” (también expresada en el capítulo 2 de *Del STV*), es más, la hace llegar a la parodia cuando invadido por un apetito feroz proclama “*Pero si como –se decía–, ¿cómo es que no vivo? ¡Como, luego existo! No cabe duda alguna ¡Edo, ergo sum!*”²⁷⁵.

Pero, siguiendo las indicaciones del propio autor, acudimos a su tratado filosófico para comprobar que, en efecto, la rima explica la teoría sobre el amor que expone este texto, sobre todo, en su capítulo 7. A pesar de su extensión, no puedo resistirme a reproducir un fragmento de este capítulo en que su autor explica el paso, por medio de la experiencia de la nada (vv. 15-16) a la concienciación del amor espiritual (vv. 3-4):

“Creciendo el amor, esta ansia ardorosa de más allá y más adentro, va extendiéndose a todo cuanto ve, lo va compadeciendo todo. Según te adentras en ti mismo y en ti mismo

²⁷⁴ SENABRE, Ricardo, “Los arquetipos temáticos de la literatura unamuniana”, en *Claves de la poesía contemporánea. De Bécquer a Brines*, op. cit., pp. 45 y ss,

²⁷⁵ CIFO GONZÁLEZ, Manuel, “Niebla enmarcada en el contexto de la generación del 98”, en FLÓREZ MIGUEL, Cirilo (coordinador), *Tu mano es mi destino*, Salamanca, Editorial de la Universidad de Salamanca, 2000, pp. 83-97.

ahondas, vas descubriendo tu propia inanidad, que no eres todo lo que eres, que no eres lo que quisieras ser, que no eres, en fin, más que nonada. Y al tocar tu propia nadería, al no sentir tu fondo permanente, al no llegar ni a tu propia infinitud ni menos a tu propia eternidad, te compadesces de ti propio y te enciendes en doloroso amor a ti mismo,...

(...) Porque de este amor o compasión a ti mismo, de esta intensa desesperación, porque así como antes de nacer no fuiste, así tampoco después de morir serás, pasa a compadecer, esto es, a amar a todos tus semejantes y hermanos en aparencialidad...”.

Rima 93

De nuevo combina versos de once y siete sílabas agudos formando cuartetos lira. La rima es consonante (11A, 7b', 11A, 7b').

El interlocutor de esta rima es, de nuevo, Dios a quien se dirige (como en las rimas 81 y 83) bajo la advocación de “Señor”. Es, por tanto, una oración, una oración de acción de gracias que se produce después de haber comulgado en el dolor y tras haber comprendido el misterio del que nos hablaba la rima anterior. El poeta percibe la muerte como inminente y la acepta tras haber llegado a comprender el motivo de su existencia. Es interesante el tratamiento de la temporalidad en el texto, los primeros versos ya nos indican que el mayor motivo de gozo es haber conseguido anular el devenir cronológico (v. 3, v. 6). Aún así el poema se sitúa en la perspectiva del presente, para desde allí analizar el pasado y proyectarse al futuro inmediato. El momento capital del poema es el de su enunciación “*ahora es cuando...*”, desde el que se percibe la muerte apremiante (expresada por medio de la perífrasis ingresiva ir a +infinitivo “*voy a morir*” “*voy a nacer...*”) y a su vez se toma consciencia del sentido de la experiencia pasada “*he vivido*”.

En cierto modo, el poema nos muestra la plenitud de un instante en que el individuo borra de su mente la niebla que ha envuelto su existir, siente que su experiencia no ha sido un sueño; en una palabra, sabe que ha existido y de la seguridad de haber vivido, deduce que hay vida más allá. Si el ser es, es inmortal. La inmortalidad, la eternidad son para Unamuno, inherentes al ser humano, “*he vivido, he vivido, y aunque muera/ ya sé que viviré...*” (vv. 39-40). Otra vez hemos de volver a su tratado filosófico *Del sentimiento trágico de la vida*, donde argumenta que el instinto de perpetuación es la base de todo conocimiento.

Francisco J. Blasco encuentra entre este poema y el 7 una simetría formal, semántica y estructural que “*enmarca con precisión, el contenido de todo el conjunto poemático*” que va desde la angustia existencial ante la toma de consciencia de lo que es la vida hasta el consolador ensueño del desnacer²⁷⁶. En efecto si la séptima rima era un poema interrogativo, una sucesión de demandas sobre el sentido de la existencia y sobre la finalidad de ese amor truncado, el camino recorrido a lo largo del poemario le ha llevado a obtener respuestas a todas aquellas inquietudes iniciales, “*Ya sé por qué nací, por qué he vivido,/ y sé todo por qué;*” (vv. 21, 22).

²⁷⁶ BLASCO, Francisco J., “Miguel de Unamuno: «Teresa»”, *op. cit.*, p. 50.

El poema es un juego retórico de repeticiones constantes: se repiten sintagmas, entre las que predomina la anáfora. Se podrían incluso agrupar las estrofas por el grupo sintáctico que encabeza sus versos, especialmente, los impares. Así formarían un grupo la segunda y tercera estrofa (vv. 5, 7, 9 “*ahora es cuando*”, más el v. 11 “*ahora...*”); la cuarta y la quinta (vv. 13, 17 “*Voy a nacer, Señor voy a...*”, más el v. 20 “*voy a...*”); la séptima y la octava (vv. 25, 29 “*Voy a morir...*” y el v. 26 “*voy al...*”) y la décima y la undécima (vv. 37, 39, 41 “*He vivido, he vivido...*”). Además encontramos otras anáforas en la sexta estrofa “*Ya sé...*” (vv. 21, 22, 23), y en la novena “*donde*” (vv. 33, 35). Por último, como para englobar todo el poema, el primer cuarteto lira enlaza claramente con el último por la repetición de los dos versos iniciales de cada uno de ellos; es decir; los versos 1 y 2 son idénticos a los versos 45 y 46, salvo por una pequeña diferencia: el tono exclamativo que abre los versos finales y que muestra que toda la larga rima alcanza al fin un claro tono de exaltación.

Se dan al mismo tiempo otras figuras de repetición como la geminatio o epizeuxis (vv. 37, 39, “*He vivido, he vivido...*”); la epífora (los vv. 2, 42, 46 finalizan “*..., Señor*” y los vv. 4, 44, 48 “*..., amor*”); la anadiplosis (vv. 29 y 30 “*..., vengan las alas/ las alas de...*”; vv. 41, 42 “*...mil gracias/ gracias al...*”). Lausberg considera que la repetición de palabras tiene una valoración afectiva: “*la primera posición de la palabra tiene la función informativa normal (indicat), la segunda posición de la misma palabra presupone la función informativa de la primera y tiene además una función afectiva y encarecedora que rebasa la simple función informativa. (...) La repetición es una «fórmula patética»*”²⁷⁷.

La repetición es, además, medular en el sistema paralelístico que domina este poema. Eugenio Asensio que estudió el paralelismo en relación con el cancionero peninsular de la Edad Media afirma “*El sistema estrictamente paralelístico se sirve de la repetición como principio que domina y organiza la materia poética*”²⁷⁸. Los tres tipos de repetición que propone Asensio se pueden apreciar en esta rima: el que afecta a las palabras (paralelismo verbal), a la estructura sintáctica y rítmica (paralelismo estructural) y a la significación o concepto (paralelismo semántico). En algún momento, la rima utiliza uno de los recursos más antiguos del paralelismo según este autor²⁷⁹: la reiteración del mismo verso con una mínima variación final (vv. 13-17). Ambos versos se repiten con la única modificación del pronombre enclítico unido al infinitivo nacer: “*...voy a nacerla*” refiriéndose por supuesto a Teresa “*...voy a nacerte*” en alusión ahora a Dios.

Esta mínima variación estructural contiene, sin embargo, un amplio sentido conceptual. En la primera, “*...voy a nacerla*”, compara este nacimiento con el de una perla que a su vez identifica con una flor que como sabemos para Unamuno alude a la eternidad; la segunda, “*...voy a nacerte*”, apunta a una fusión casi irreverente entre amor, muerte y dama a los que denomina “*bendita Trinidad*”. El verso 19 está formado por sustantivos

²⁷⁷ LAUSBERG, Heinrich, *Manual de retórica literaria*, volumen II, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1991, p. 98.

²⁷⁸ ASENSIO, Eugenio, *Poética y realidad en el Cancionero Peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1970, pp. 69-119 (en concreto, p. 72).

²⁷⁹ *Ibidem*, p. 78.

y pronombres personales. Sería conveniente colocar un punto y coma tras la palabra Amor, ya que el autor juega con el concepto teológico de la Santísima Trinidad y lo funde al concepto trinitario que propone: “*Tú, Señor, el Amor; Ella y La Muerte*”, en el que Tú podría ser el Hijo, Señor podría ser el Padre y, el Amor el Espíritu Santo.

Otro mecanismo base para la construcción de la rima son las figuras de pensamiento: antítesis y paradoja. De ahí, la contraposición *voy a nacer / voy a morir* que, como ya hemos visto, en Unamuno puede resultar sinonímica en tanto que entiende la muerte como un receso o una vuelta al claustro maternal. Expresiones paradójicas son, a su vez: “cosechar salud” en el momento de la partida (vv. 11-12), aludir a la muerte como “*sagrado parto*” (v. 27) o saciarse de vida con la muerte (vv. 43-44).

Por último, remarcar como el poema trata, aunque sea de soslayo, uno de los temas claves de las últimas rimas, la exaltación del canto en el momento de la muerte (rima 97). Así en los versos 29-30, “...*, vengan las alas,/ las alas de cantar*”. En *De Fuerteventura a París* añade un comentario en prosa a los sonetos L y LI en que asegura haberse enterado tras escribir en estos poemas los versos “*Cigarra colosal, con boca muda,/ cantan sus alas ...*” de que la cigarra no canta con las alas pero, aún así, seguía esta creencia ya presente en *Los trabajos y los días* de Hesíodo.

Rima 94

Versos dodecasílabos con rima consonante cruzada formando serventesios.

El autor-editor explica en la “Presentación” (ya acudimos a esta cita, que ahora ampliamos, en la rima 91) la intensidad dramática que va adquiriendo el personaje en las últimas composiciones de nuestro poemario: “*Las últimas rimas nos revelan sus luchas entre la fe y la infidelidad, su agonía de amor, su desesperación resignada –o resignación desesperada- con el suave tinte lívido del tísico. En la rima 94 se desdobra, se ve a sí mismo como a otro y se tiene lástima. Es la dulce agonía espiritual, el despojarse del yo terreno*”.

El poeta siente a la muerte personificada que se acerca. Su llegada no es en absoluto abrupta sino al contrario, aparece sigilosamente, cautelosa, se hace sentir tenuemente, por eso, sólo puede percibirse si todos los sentidos se agudizan. Así, en el comienzo de la rima el poeta nos describe cómo distingue a la muerte a través de los sentidos: primero el oído (vv. 1-3), después el tacto (v. 5), sin pasar por alto la alusión al olfato que propone en la comparación (vv. 5-6).

La actitud del poeta, del personaje, ante la llegada de la muerte no es la confrontación ni la lucha, ni tan siquiera la aceptación; más bien opta por la ocultación y la huida. Su primera opción es la de abandonarse, dejarla pasar o apelotonarse “*como un escarabajo*”, imagen que no puede por más que recordar, aunque seguramente no tiene nada que ver con ella, a la transformación de Gregorio Samsa en la novela de Kafka (1915). La cercanía de la muerte es, en primer lugar paralizante, pero después -una vez se toma conciencia- da pleno sentido a la existencia (v. 12). No hay que olvidar que en el Antiguo Egipto el escarabajo era el símbolo del renacer y de la resurrección.

En estas rimas finales, el poeta va repasando las diferentes actitudes en que la muerte se presenta al ser humano y con las que éste le hace frente. El verso 10 condensa la idea de que no afrontar la muerte conlleva no comprender del todo el sentido de la vida “*¡qué cobardía! pues es morir dos veces*”. Mario J. Valdés repasa la manera en que aceptan la muerte los personajes creados por nuestro autor. Para algunas criaturas unamunianas ese es un paso más que ha de llegar indefectiblemente; para otras, por el contrario, la evidencia de la llegada del último momento es concebida como una amenaza ante la que se rebelan. La confrontación entre la voluntad de no morir con la certeza de la muerte da al personaje una autenticidad plena, en cierto modo incluso le insta a comprometerse con el mundo que le rodea. Es esta la segunda perspectiva literaria y filosófica con que se concibe la muerte en la producción de Unamuno según Valdés; de la que surgen sus más auténticos personajes (Augusto Pérez, Pachico o Ángel de *La esfinge*, entre otros)²⁸⁰. En cierto modo es la idea que condensa el verso 12, en el que Rafael consciente ya de que ha de enfrentarse a la muerte apura al máximo la vida y goza de ella en su plenitud apurando al máximo “*del poso de la vida gusto las heces*”. Es una expresión similar a la utilizada en la rima 79, como vimos la locución apela al goce completo de la vida incluso en sus momentos más difíciles. En uno de sus primeros poemas “Para después de mi muerte”, publicado en *Poesías*, Unamuno relaciona ya estos términos: “*Vientos abismales/, tormentas han sacudido/ de mi alma el poso,/ y su haz se enturbió con la tristeza /del sedimento./ Turbias mis ideas,/ mi conciencia enlojada,/ empañado el cristal en que desfilan/ de la vida las formas,/ y todo triste,/ porque esas heces lo entristecen todo(...)*”.

En la parte final del poema se produce el desdoblamiento del que habla el autor-editor en la “Presentación”. Las rimas se dirigen casi siempre a un tú (Teresa, Dios, la Virgen) pero ahora aparece un nuevo tú; es él mismo. El desdoblamiento, el tema del otro preocupó a nuestro autor, especialmente al final de su vida. Siguiendo de nuevo al profesor Valdés, la aparición del otro responde a la voluntad de salvaguardar el yo por medio del “yo que existe en otros”. Así explica lo que denomina la tercera perspectiva filosófica ante la muerte que se expone en la obra de don Miguel; aquella que insta a enfrentarse al olvido bien sea por medio de los hijos biológicos o espirituales; bien intentando desdoblarse para que haya un yo que continúe viviendo más allá de nuestro propio fin.

En este poema (como también pasará en el 96) Rafael se ve a sí mismo sobreviviéndose y habla consigo mismo como hizo en tantos “monodialogos”; se representa así la confrontación interior; se dramatiza la voluntad de escapar de la muerte, que viene a presentarse como un modo de ignorar la plenitud de la vida. Es este significado en el que incide el verso 14 con la repetición derivativa de términos de la familia flexiva de la muerte “*Por no morir morimos huyendo muerte;*”.

Los seis últimos versos transcriben las palabras que Rafael se dice a sí mismo. Se autodenomina caminante (de nuevo el *Homo Viator*), utilizando una derivación “*¡ay caminante, que apuras el camino!*” muy similar a la de Machado utilizara en su famoso verso de *Proverbios y Cantares* (“*Caminante, no hay camino...*”). En la última estrofa se vuelve, curiosamente, a apelar a los sentidos por eso pide que le diga “al oído” (vv. 17-18) la clave para enfrentarse en plenitud al final, y tornar así su “*resuello*” (v. 6) en algo más fuerte, en “*aliento*”, (v. 19) “*¡aliento final de la resignación!*” (v. 20). Es este

²⁸⁰ VALDÉS, Mario J., *Death in the literature of Unamuno*, op.cit.

el verso que da sentido pleno al poema, sobre todo si hemos leído el segundo capítulo de *Del sentimiento trágico de la vida* donde don Miguel explica que la inquietud por nuestro destino final, el motivo que le impulsa a indagar en el sentido de la vida es el motor del conocimiento a la par que el motivo de su lucha que sólo puede conducir a tres soluciones: “¿Por qué quiero saber de dónde vengo y adónde voy, de dónde viene y adónde va el que me rodea, y qué significa todo eso? Porque no quiero morir del todo, y quiero saber si he de morir o no definitivamente. Y si no muero, ¿qué será de mí?; y si muero, ya nada tiene sentido. Y hay tres soluciones: a) o sé que muero del todo, y entonces la desesperación irremediable, o b) sé que no muero del todo, y entonces la resignación, o c) no puedo saber ni una ni otra cosa, y entonces la resignación en la desesperación o ésta en aquélla, una resignación desesperada, o una desesperación resignada, y la lucha”.

Rima 95

Versos alejandrinos, formando pareados (14A, 14A, 14B, 14B, 14C, 14C...).

Esta rima es la contrapartida de la anterior, o tal vez un paso más en el camino hacia el final de nuestro personaje. Algunos de los motivos aparecidos en la anterior evolucionan, o varían, con el nuevo tratamiento que otorga el poeta al mismo núcleo temático: la llegada de la muerte. La suave ala-mano cuyo aire no más le rozaba a Rafael (rima 94, v. 5), ahora le envuelve completamente, le abraza, intenta hundirle y quitarle el aliento; ese aliento que, anteriormente, fue un “resuello” (rima 94, v. 6) transformado en aliento de resignación (rima 94, v. 20).

En la rima 94 la muerte llegaba sigilosa, sin apenas dejarse notar, mientras que en ésta llega amenazadora, bajo forma de un murciélago. Este animal, tal vez por sus hábitos nocturnos o por su papel en la transmisión de enfermedades ha tenido connotaciones negativas desde la antigüedad en la civilización occidental. Tal vez por ello, demonios y criaturas diabólicas han sido representados a menudo con alas de murciélago. Mario J. Valdés consideraba que en la obra de Unamuno la muerte, especialmente en el modo en que la perciben los diferentes personajes, aparece de diferentes maneras, y en los primeros versos de este poema ve ejemplificada la manera demoníaca con la que algunos seres interpretan la llegada de la muerte:

“His sentiment of death has two faces when man imagines its coming; there is the angel of death who brings solace to the dying Pedro Antonio with the promise of another life; and, also, there is the demon of death who comes to Teresa’s Rafael «con sus alas, cual gigante murciélago, para hundirme en la tierra, cerrado piélagos»²⁸¹.

Sin duda, Valdés sabía que -sin dejar nuestro texto- es posible encontrar además de este ángel demoníaco el ángel divino, que veremos en la rima final. Siguiendo esta dualidad de simbolizar como ser alado tanto lo angélico como lo diabólico, resulta curioso el juego simbólico que se propone en “Hijos espirituales”, una breve historia que García

²⁸¹ VALDÉS, J. Mario, *Death in the literature of Unamuno*, op. cit., p. 166.

Blanco reunió bajo el epígrafe de *Relatos novelescos* en sus *Obras completas*, en la que la evolución psicológica del personaje de Eulalia se configura por medio de las alas.

Federico, un aspirante a escritor, se casa con Eulalia, a pesar de que ésta no era muy del gusto de la madre de aquél:

“«Pero si es un ángel, madre» -le decía- «Sí, hijo, sí, todas las novias son ángeles, pero ya verás cuando tenga que quitarse las alas en casa... Porque con alas no se puede andar por casa, ni se cabe por la puerta de la alcoba, ni es posible acostarse con ellas(...)» Y así fue, que no aparecieron las alas del ángel en el hogar”.

En efecto, con el tiempo la mujer -ofuscada por no tener hijos- empezó a endurecer su carácter y a distanciarse tanto de su marido, absorbido por sus textos, a los que llamaba sus “hijos espirituales”, como de su suegra.

“Acabó por encerrarse en casa, a no escribir, a no leer, a hacer penitencia, a constituirse en prisionero de su mujer. A la que empezaban a brotar alas pero alas de diablesa. Y él, a todas horas, temblaba creyendo oír el zumbar de aquellas alas negras en el silencio”²⁸².

Frente a esta aparición demoníaca de la muerte, el poeta presenta el último eslabón que todavía le une a la vida “cual postrer hebra” (v. 4), haciendo hincapié en el adjetivo, es el recuerdo de su “postrer mirada” (v. 5). Esta comparación se completa con una imagen: la de un rayo. El rayo, fuente de luz y de calor, es una metáfora que la tradición petrarquista pone ya en relación con la mirada; la imagen con la que identifica la fugacidad, la intensidad y la fuerza que la evocación de ese momento le provocan. Es curioso como la mirada que, como vimos, fue el vehículo de apertura y de iniciación del amor es ahora también el último resquicio que le da de vida, tal vez de ahí la repetición del adjetivo “postrer”.

El soneto LXXIX de *Rosario de sonetos líricos* tiene en 1910, muchos años antes de la composición de nuestra rima, un planteamiento muy similar ya ante la cercanía de la muerte percibida como: “El ángel negro del corazón me toca/ con sus alas llamándome del sueño/en que me finjo con carrera loca/ romper del cielo en grupa a Clavileño”. Se propone una única vía de redención, la mirada “pero me miras tú, compadecida,/ y tus ojos me vuelven al encanto/ del dulce ensueño en que verdad se olvida”.

El poeta está narrando una experiencia aunque sirviéndose de una técnica que podríamos llamar pictórica. La vivencia de esta cercanía de la muerte nos es transmitida por medio de comparaciones y metáforas. Empieza mostrando el murciélago que pretende encerrarlo en el “negro, cerrado piélagos” (v. 2) sigue con el rayo y, por último, nos describe por medio de una imagen también un sentimiento ya que este encuentro final con su amada le hace sentir “... cual un pollo se sentirá en el huevo” (v. 7). Es la representación evidente de la interpretación unamuniana de la muerte como una vuelta a la niñez, incluso un nuevo nacimiento, el desnacer).

La rima tiene esta vez dos interlocutores: Teresa, a la que parece contar toda esta experiencia; y Dios, a quien interroga en la parte final del poema y que aparece casi por

²⁸² UNAMUNO, Miguel de, “Los hijos espirituales”, en *Obras completas*, IX, 1958, pp. 254-260 (pp. 255 y 258).

un casual enlace de ideas que se produce cuando, merced a la reminiscencia de Teresa, aquella primera imagen demoníaca se transforma en positiva. El cambio de interlocutores se explicita claramente por medio de la verbalización del nombre entre comas, vocativo (v. 9 y v. 11).

La negatividad inicial se ha mudado en positividad, tanto que llega a sentir esa muerte inminente como un nacimiento, y sus luchas se convierten en agradecimiento. Como en la rima 93, el sentimiento de gratitud se produce debido a la toma de conciencia y la aceptación plena de la vida derivada de la cercanía de la muerte (vv. 9 y 10).

El poema finaliza con tres interrogaciones anafóricas que inquietan a Dios acerca de cuándo va a producirse ese momento que será el principio del reposo (v. 11) y el fin (v. 12) de su vida tormentosa. Esta dicotomía principio/fin queda, pues, explicitada en estos versos: “¿Cuándo va a empezar, al cabo,...”; “¿Cuándo en mi pecho, al fin,...”. La última cuestión retoma el motivo becqueriano de las golondrinas que apareció en las rimas 8 y 51, y que -como ya vimos- para Unamuno siempre vuelven, incluso muertas, como en esta última interrogación.

Rima 96

Versos de once sílabas alternos con hexasílabos agudos formando cuartetos en rima cruzada (11A, 6b', 11A, 6b').

De nuevo esta rima tiene dos interlocutores, y otra vez, se hace patente su presencia por medio del vocativo: el primer interlocutor es Teresa (v. 7); el segundo, el propio Rafael (v. 25). En este poema, como en el 94, el autor se ve fuera de sí, se desdobra e incluso habla a Teresa de sí mismo como observador, como si de una tercera persona se tratase. Ya en la última estrofa se interpela a sí mismo y llega incluso a aconsejarse.

La rima comienza con tres exclamaciones, apóstrofes que resumen el sentido general de estas rimas finales: el difícil encuentro del hombre con la muerte, la inquietud y la espera, su aprendizaje. A estas exclamaciones le sigue una serie de reflexiones que se alternan con breves interrogaciones²⁸³. Son oraciones adverbiales temporales seguidas de una interrogativa directa que comienzan con el verbo en futuro singular. El individuo se cuestiona sobre qué sucederá llegado ya el momento que parece inminente de la muerte. Tanto la alternancia de reflexiones y preguntas como la misma disposición métrica que alterna versos largos con breves, el poema toma un ritmo como de letanía. Son versos que devienen casi plegaria, rezo.

En la segunda parte del poema, Rafael se desdobra, se observa y se compadece de sí mismo. Al verse como otro, desde el exterior, llega a conocer mejor su propia individualidad. Sabemos que la reflexión sobre la personalidad fue capital en las preocupaciones del último Unamuno; la esencia misma del yo se confronta a menudo con la proyección externa que ofrece a los demás. Ante la cercanía de la muerte, el ser

²⁸³ Es importante resaltar que las diversas ediciones del texto difieren en la colocación de signos interrogativos y exclamativos, lo cual en esta rima no es un tema menor. Al respecto, remito al cuadro comparativo de las ediciones, contenido en el capítulo tercero de esta tesis.

humano trata de recrearse en su obra, en sus hijos, o incluso viviendo de tal modo que los demás sigan recreando nuestro yo.

Mario J. Valdés, en su esquema de la filosofía de Unamuno, considera que el desarrollo ontológico en la obra del escritor vasco lleva en sus textos finales a la aparición de un individuo que, aunque sigue luchando como siempre contra su propia extinción, se cuestiona su papel en la sociedad, su proyección exterior y procura la inmortalidad por medio de su recreación personal. El crítico americano lo denomina “ser-de-la-obra-en-el-mundo”, lo que viene a significar que *“El hombre carnal, el que siente y sufre, es un cuerpo de muerte, y el otro, el que vive en los demás –en la historia-, éste lleva en sí las semillas de hacer a su recreador un mejor hombre, si lo que se ha recreado tiene sus raíces en la verdad del hombre”*²⁸⁴. Es por eso quizás que Rafael ha de salir de sí mismo para verse de verdad, tal como es (vv. 23 y 24).

Los versos 15 y 16 advierten de que esa visión no es directa sino es la proyección de una sombra *“desde él volviendo la mirada al cielo/ busco su troquel”*. El extrañamiento de la personalidad es ahora múltiple. En primer lugar nos encontramos con el más evidente desdoblamiento, el que está presente en toda la historia entre el autor real que inventa un autor ficticio; el más interesante, sin embargo, es el que sufre el propio personaje que se observa a sí mismo y, al mirar al cielo llega a adivinar “el troquel” de donde ha salido. Para ver a Rafael tal cual es, ha de buscar en el cielo el molde; la forma originaria que le dio quien le proyectó y le soñó: Dios. Así Unamuno en estos versos traslada al individuo la idea platónica de que existe una realidad de las ideas o absoluta, otra de las formas sensibles y, por fin, la realidad artística.

En un artículo titulado “El tiempo vacío” el autor aplica esta visión platónica al tiempo y a la historia:

“Porque así como hay, según Platón, tres camas: la divina; la cama-arquetipo, la idea-cama, la de Zeus; la cama de madera que hace el carpintero; y, por fin, la que pinta el pintor, hay así tres historias: la celeste, la terrestre y la artística.

*Detrás de este triste cielo -¿cielo?- color panza de burro, del que esperamos ver caer silenciosa la nevada, está la película celeste, toda de una pieza, juntos pasado, presente y provenir. Y empieza a rodar, y nos va demorando los sucesos, y sentimos hambres de gusano y amores de mariposa, y es la historia. Y luego llega la otra, la historia artística, el relato de la historia, su narración. Y contando lo que pasa vamos pasando el cuento. ¿Y lo que pasará?”*²⁸⁵.

Parece procedente que en esta rima Rafael traslada esta teoría histórico temporal que explicaba don Miguel al individuo. Los versos 15-16, antes citados, condensan esta premisa histórico-temporal aplicada al hombre. Rafael adivina en la esfera celeste la plasmación de su ser en plenitud; el ser eterno, total o digámosle inmortal pero otra proyección le lleva a observar al ente terrenal que sufre, que ama, que teme su finitud; es el Rafael poeta que se observa a sí mismo desde la tierra tratando de trascenderse.

²⁸⁴ VALDÉS, Mario J., en su estudio introductorio a *San Manuel Bueno, mártir*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 13-51.

²⁸⁵ UNAMUNO, Miguel de, “El tiempo vacío“, en *Obras completas*, VII, 1969; pp. 1404-1406 (p. 1405).

Sucede algo similar al compañero de juego de don Sandalio que en el capítulo XIX del relato se ve en el centro de una sala de espejos que le devuelven distintas imágenes de sí mismo. También en ese capítulo el protagonista comenta la frase de Píndaro “*el hombre es el sueño de una sombra*”; frase que Unamuno trasformaría hasta titular así su pieza teatral *Sombras de sueño* (1930).

Así como proyección de esa obra originaria, se despoja de sus máscaras, de su yo terrenal y se ve “...*desnudo, sin que el traje/ contrahaga su ser.*” (vv. 23-24). Es remarcable la diferencia con la rima 94 en que el personaje se escondía como un escarabajo en su exoesqueleto mientras ahora se le puede observar desnudo. Don Miguel entendía el traje como el estilo o la forma que cada uno se va forjando. Por eso se refería al traje que se adapta al cuerpo, no a la inversa. Aun así invitaba a la desnudez:

*”Y conocerse desnudos es desnudamente conocerse. El que se conoce desnudo, el que no se desnuda a sus propios ojos, no se conoce. Conoce, a lo más, el traje que lleva puesto; no su traje. Porque no basta llevar un traje para que sea de uno mismo”*²⁸⁶.

Esta desnudez inspira cierta compasión del propio Rafael hacia sí mismo; hacia el ser que teme su finitud. El poema termina con el consejo y el cariño hacia sí mismo del autor.

Rima 97

Estrofas de cuatro versos (11A, 7b, 11A, 11B). Se trata, por tanto, de una variación del cuarteto lira. La antepenúltima estrofa varía, ya que reproduce en latín el versículo 4 del Salmo 137 “*Super flumina Babylonis*”, que no siguen la medida versal, pero sí la rima (-A, 11B´, 11A, 11B´).

Encabeza la rima un aviso que sitúa la historia sobre la que versa este poema. Es la vida, y sobre todo, el final de ésta de fray Bernardino de Aguilar, un monje jerónimo del convento de la Murta de Barcelona (hoy Badalona). Aunque el encabezamiento insta a leer la historia en el Libro IV de la *Historia de la orden de San Jerónimo* no es del todo necesario ya que la nota XI del final de *Teresa* reproduce literalmente, punto por punto, la primera parte del texto del capítulo XXVII de este libro. El mencionado capítulo cuenta la historia de dos monjes del convento, su epígrafe reza: “*La vida de fray Juan Cardenet, y fr. Bernardino de Aguilar, professo del mismo convento de la Murta de Barcelona*”²⁸⁷. El libro Cuarto de esta *Historia* según se indica en los prolegómenos de la obra está dedicado a “*Los varones santos que florecieron en diversos conventos de España en esta orden, desde la unión, hasta el año M.CCCC. LXXV. En que se cumplieron los cien años de esta religión*”.

²⁸⁶ UNAMUNO, Miguel de, “Conocerse desnudo”, en *Alrededor del estilo*, op. cit., pp. 53- 55 (p. 54). Vide también en el mismo libro el artículo “Traje y estilo”, pp. 49-51.

²⁸⁷ SIGÜENZA, José de, *Historia de la Orden de San Jerónimo*, Madrid, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, volumen 8. (director: Marcelino Menéndez Pelayo), 2ª edición, 1907, pp. 490-493.

Resulta novedosa a estas alturas del texto la aparición de este encabezamiento que insta a una lectura facilitada en las notas. ¿Quién es, pues, el autor de esta llamada al lector, Unamuno o Rafael? Parecía más lógico que fuera en esta ocasión el propio autor de las rimas, Rafael, que ahora toma el papel de anotador frente al anotador “real”, Unamuno, que facilita el texto a los lectores.

En *Don Miguel de Unamuno y sus poesías*²⁸⁸, García Blanco informa de que el tema de esta rima había sido ya perfilado un año antes de su aparición. En octubre de 1923 Unamuno escribe una carta inédita al escritor mejicano Alfonso Reyes en la que, además de informarle de que ha estado escribiendo las rimas, reproduce ésta su antepenúltima rima. La edición de Blanco afirma también la anticipación de esta rima junto con otras (las rimas 56, 82 y 87) en la revista *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* (julio-septiembre de 1923). El editor salmantino coteja estas anticipaciones con el texto impreso y extrae algunas variantes que le llevan a cambiar el término *astro* (edición prínceps) por *austro* (v. 24)²⁸⁹.

Asimismo en un artículo titulado “El reposo es silencio”, aparecido en la revista argentina *Nuevo Mundo* en 1922, aunque en su contenido se ocupa de la necesidad de hablar que tiene como hombre de letras, intercala esta misma anécdota sobre la muerte de Fray Bernardino:

“¿Reposo! ¡Descanso! ¿Cuándo ya? El trabajo de tener que vivir no da lugar ni tiempo al reposo.

*Fray Bernardino de Aguilar, monje jerónimo profeso del convento de la Murta, de Barcelona, se murió como nos cuenta el P: Fr. José de Sigüenza, cantando, «Dando un suspiro de lo profundo del pecho, puestas las manos en la tecla, pasó de esta vida a la eterna, porque cantase el cantar del Señor en la tierra de los vivientes». Y Hamlet murió diciéndose: «El reposo es silencio...» Y acaso pensara: «Callarse o no callarse: ¡he aquí la cuestión!»*²⁹⁰.

El poema es eminentemente narrativo. La historia del monje ocupa la mayor parte de la rima (veinte de los veinticinco versos), para mostrarla como reflejo de la suya propia. En este caso no es un símbolo, una imagen o una anécdota que da paso a una reflexión sino un relato ajeno al protagonista y muy alejado en el tiempo pero que sirve de correlato a su historia. De modo que en la última estrofa los elementos fundamentales de la historia narrada se entrelazan con los fundamentales de nuestro poemario: Teresa es el claustro y el propio Rafael está muriendo como el monje sin dejar de cantar. El poeta ya sólo es una “(...) *hoja seca que arrebatada el austro*” (v. 24), pero sigue cantando a su dama.

No conviene pasar por alto el texto del último cantar del religioso. El salmo 137 es uno de los más conocidos y cantados. Por su lirismo y vigor dramático ha sido considerado emblema del desterrado, del que canta en “tierra extraña”. Se trata del canto de los exilados hebreos que lloran junto a los canales de Babilonia:

²⁸⁸ *Op. cit.*, pp. 265-267.

²⁸⁹ Sobre este particular, remito al cuadro comparativo contenido en el capítulo tercero de la presente tesis.

²⁹⁰ UNAMUNO, Miguel de, “El reposo es silencio”, en *Obras completas*, IX, 1958, pp. 992-994 (p. 993).

*“Junto a los ríos de Babilonia
allí llorando estábamos sentados,
acordándonos de Sión.
En los sauces de la comarca
teníamos colgadas nuestras arpas.
Allí mismo nos pidieron
Nuestros raptos cánticos,
nuestros opresores alegría:
¡Cantadnos un cántico de Sión!”
¿Cómo podríamos cantar un canto de Yavé
en una tierra extraña?”*

Y efectivamente, es este último verso el que encierra plenamente el sentido de añoranza de la patria, que en el caso de fray Bernardino era el del ser religioso privado de la visión de Dios. Canta al Señor desde el destierro terrenal del hombre: *“pasó de esta vida a la eterna, porque cantase el cantar del Señor en la tierra de los vivientes”*. Algunas comunidades la han cantado en su exilio, como es el caso de la comunidad sefardí. El 31 de agosto de 1928 Unamuno escribe en *Cancionero* una “Canción del sefardita” que comienza así: *“Lengua española, ladinada/ con que te lloro, Sión,/ y a ti, España, la posada/nido de consolación (var.) que al destierro nos llevó”*, relacionando de nuevo este texto con la experiencia del destierro.

Rima 98

Formada por versos endecasílabos y heptasílabos. Las dos primeras estrofas podrían ser sextetos lira con el siguiente esquema métrico *11A, 11A, 11B, 7c, 11B, 11C; 11A, 11A, 7b, 11C, 11B, 11C*, seguidos de cuatro versos en rima cruzada (*11A, 7b', 11A, 7b*).

La rima describe una visión satisfactoria, que funciona para el poeta como bálsamo para su dolor. Si atendemos a la verosimilitud del discurso podría tratarse de una ensoñación del autor que cercano ya a la muerte se halla bajo los efectos de medicamentos sedantes. En el devenir del relato resulta, pues, verosímil creer que el beleño pudiera haber sido suministrado en pequeñas dosis como efecto paliativo a los dolores terminales que sufre nuestro poeta. El beleño tiene un efecto narcótico. Es una planta asociada a la brujería y a la magia que en dosis elevadas produce trastornos en el sistema nervioso. Antes del descubrimiento del cloroformo llegó a servir como anestésico. Aun así, la relación entre la visión y el beleño puede ser meramente metafórica dado que ésta actúa como alivio en la agonía de Rafael, palia su dolor y logra culminar el aprendizaje de la muerte que han ido abordando estas rimas finales.

En cualquier caso, lo cierto es que nos movemos en el terreno de lo onírico, de la ensoñación. La primera parte de la rima describe el sueño del poeta en la noche anterior (v. 2), por eso está narrada en pasado. La parte final, sin embargo, se proyecta en el futuro (vv. 11-16) *“Cuando después de...”*. La visión da paso, merced a la intercesión angélica de Teresa, a una reconciliación con la muerte de la que ya no se esconde el poeta (rima 94), sino que es aceptada e incluso anhelada.

Teresa es vista como un ángel cuyo nombre genérico, “malak”, el enviado, fue traducido en la versión griega por “aggelos”, de donde proviene el término “ángel”. Los ángeles ocupan el lugar de mediadores y nexos, entre lo singular y lo múltiple, la luz y las tinieblas, el espíritu puro y la materia. Como ya hemos visto en rimas anteriores, esta representación podría elevar a nuestra protagonista a la categoría de ángel. La mujer en el terreno literario fue ya vista como un ángel (*donna angelo*) por Guinizzelli en el *Dolce Stil Novo* o por Dante, quien en el canto IV del Paraíso trazó una descripción de las teorías angélicas de corte celeste que nos ayuda a considerar a estas entidades como imágenes de verdades que están más allá del alcance de nuestra inteligencia.

Esta postrera concepción de la dama muestra la distancia total de nuestra protagonista con la de Espronceda en el canto VII de su *Diablo Mundo*, con la que tan sólo comparte el nombre *Canto a Teresa*. El mismo Unamuno en la “Presentación” marcó la distancia entre su Teresa y la de Espronceda: “y años después nuestro Espronceda –su Teresa no tenía nada de común con la de mi Rafael” (p. 272) Teresa era el nombre de la esposa de Espronceda, de la que se separó, y murió en 1839. La lectura del autor romántico parece transmitir que ni la vida ni el arte tienen una sustancia. La figura de la protagonista del *Canto a Teresa* muestra la existencia del mal; por eso propone el absurdo de la vida y la vuelta de su Teresa al cielo como ángel caído en la tierra. Su Teresa representa el Ángel de Luz que se transforma en Ángel caído: “¿Cómo caíste despeñado al suelo,/ astro de la mañana luminoso?/ Ángel de luz, ¿quién te arrojó del cielo/ a este valle de lágrimas odioso?” (vv. 1700-1703); su redención se produce exclusivamente a través de la muerte: “¡Feliz! La muerte te arrancó del suelo,/ y otra vez ángel te volviste al cielo” (vv. 1754-1755).

En nuestra rima final no aparece un ángel, sino -rectifica el poeta- “una ángela” (v. 3), que no tiene nada en común con la visión demoníaca de la rima 95. Ya en su primer libro poético *Poesías* dedica un poema a su mujer y a los ángeles de la guarda de ambos. “... ¿Tienen sexo los ángeles acaso?/ ¡Secreto oculto!/ Mas cavilando en ello un día y otro/ ya no lo dudo./ ¡Es ángela tu ángel!...”.

A los ángeles se ha solido representar como un niño o adolescente alado y, aunque sin sexo, su apariencia tendía a la feminidad. En el arte paleocristiano, la mayor parte de las imágenes angélicas se reducían a la figura del hombre, pero a partir del siglo IV se impone la imagen del hombre alado. Francisco Pacheco en su *Arte de la pintura* daba instrucciones de que los ángeles no debían tener rostro de mujer²⁹¹. Sin embargo, Unamuno, atendiendo a su particular concepción de la mujer como matriz del universo y origen de la vida, insiste en que se trataba de una figura femenina. En *Del sentimiento trágico de la vida* (capítulo 10), el autor argumenta que cuando resucita el sentimiento religioso pagano con el Renacimiento lo hace tomando como insignia a la mujer, de ahí

²⁹¹ FERNÁNDEZ, Dominique, “El ángel desde el Génesis hasta Bousset“, en *El retorno de los ángeles*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, pp. 53-92, Pero la cuestión sobre la sexualidad de estas criaturas celestiales ha sufrido curiosas variaciones a lo largo de los tiempos. Si en el Renacimiento o en la piedad medieval los ángeles se representaron como criaturas aladas, etéreas, pertenecientes al aire, no a la tierra, luego vino la revolución angélica de los barrocos. En 1600 Caravaggio pintó *San Mateo y el ángel* (destruido durante la guerra) que, rompiendo con la tradición de ángeles asexuados, había “sobressexuado” el suyo. Se convirtió, por esto, además en uno de los primeros ejemplos de censura artística. Los siglos XVII y XVIII europeos se llenaron de ángeles que, en vez de entender su misión como una casta del cielo, aprovecharon sus privilegios para vivir a fondo una ambigüedad prohibida a los humanos. Una especie de *coincidentia oppositorum* que, ignorando la diferencia de sexos, no tiene nada que ver con el reparto de papeles entre hombre y mujer. *Ibidem*, “Donceles y ángeles”, pp. 92-95.

el ideal caballeresco, cuyo máximo goce era contemplar a la dama, o la mística que exaltaba a María como mujer divinizada: *”Quien busque en las memorias de la primera edad, ha de hallar este ideal de la mujer en su pureza y en su omnipresencia: el Universo es la mujer”*.

De todos modos la introducción de la imagen de un ángel en esta última rima puede responder, no a la visión angélica o engendradora de la mujer, sino a otros motivos. La imagen que en sueños ve Rafael representa su visión del más allá y *“en la resurrección no hay esposos ni esposas, sino que son como ángeles en el cielo”* (Mt 22,30; Lc 20,36; Mc 12,27). La rima describe una imagen simbólica, aquello que Unamuno llamó una “visión beatífica”; esto es, la representación de cómo será la vida eterna. Nuestro autor opina que al hombre no le basta con creer en la otra vida, sino que siente la necesidad de imaginarla, de representarla; a su parecer sentimos *“verdadera necesidad de formarnos una representación concreta de lo que pueda la otra vida ser”*. En consonancia tal vez, siguiendo con las conexiones bíblicas, con las visiones de san Juan en el libro del Apocalipsis (21,1-39) *“Vi un cielo nuevo y una tierra nueva (...) y vi a la ciudad santa, la nueva Jerusalén, que bajaba del cielo del lado de Dios, dispuesta como una esposa ataviada para su esposo”*.

La configuración imaginaria de la vida eterna no conlleva tan sólo la concreción en imágenes, sino también una actitud que don Miguel explica en el décimo capítulo de *Del sentimiento trágico de la vida*. La visión beatífica supone una actitud activa del sujeto; es algo más que un nirvana, que el deleite del alma absorbida por la contemplación de Dios. El ser no se conforma con ver a Dios, sentirse absorbido por él y de él, sino que en su afán de conocimiento tiende a eternizarlo: *“el goce de la visión beatífica sea, no precisamente el de la contemplación de la Verdad suma, entera y toda, que a esto no resistiría el alma, sino el de un continuo descubrimiento de ella, el incesante aprender mediante un esfuerzo que mantenga siempre el sentimiento de la propia conciencia activa”*.

Entendida de esta manera, la imagen descrita en esta rima final representa el paso al amor intelectual, el logro de una metáfora pura *“porque el comprender es algo activo y amoroso, y la visión beatífica es la visión de la verdad total”*.

Al cumplir sus setenta y dos años (esto es, en septiembre de 1936), Unamuno rememora a su madre como un ángel y no deja de ser esclarecedor que, poco antes de morir, el poeta recuerde aquel otro ángel materno hilando su existencia:

*“Un ángel, mensajero de la vida,
escoltó mi carrera torturada,
y desde el seno mismo de la nada
me hiló el hilillo de una fe escondida.*

*Volviese a su morada recojida,
y aquí, al dejarme en mi niñez pasada,
para adormirme canta la tonada
que de mi cuna viene suspendida.*

*Me lleva, sueño, al soñador divino;
me lleva, voz, al siempre eterno coro;*

me lleva, suerte, al último destino;

*Me lleva, ochavo, al celestial tesoro;
y, ángel de luz de amor en mi camino,
de mi deuda natal lleva el aforo”*

Analicemos ahora la visión en la rima. No se reproduce una estampa inmóvil, sino la imagen activa de aquella “ángela” que está hilando en la esfera celeste. Las notas dominantes de la imagen descrita son la armonía y la blancura. El cuadro representado combina imagen y sonido; el huso acompasado al sonido de las alas. El marfil, las azucenas, los “*lienzos albos*” (v. 9) dan un tono de blancura de toda ilustración.

Unamuno vinculó con frecuencia la idea de hilar con la representación del paso del tiempo, y el tejido como símbolo del destino de la humanidad. Recoge la tradición procedente de la mitología griega en la que las “moiras” (conocidas en el mundo latino como “parcas”) controlaban el metafórico hilo de la vida, desde el nacimiento hasta la muerte. El nombre de la primera de ellas, Cloto (χλόφω) significaba precisamente eso: hilandera. Ya Ausiàs March tomó esta referencia en sus “Cants d’amor”: “*Amor, amor, un hàbit m’he tallat/ de vostre drap, vestint-me l’esperit:/ en lo vestir ample molt l’he sentit/ e fora estret sobre mi és posat*”. En cuanto a Unamuno, bastaría recordar el título del artículo, ya citado, “La lanzadera del tiempo”, pero también en su poesía encontramos ejemplos de esta faceta de Dios como tejedor del devenir humano. En *El Cristo de Velázquez* la verticalidad de la cruz es relacionada además de a un árbol, una espada, un lirio, a un enjullo²⁹²: “*Tu cruz es el enjullo a que se arrolla/ la tela humana del dolor, (...)*”. En *Cancionero* dos poemas de septiembre de 1928 recurren al tema del hilado como símbolo de transcurrir temporal y como ejemplo del sueño de Dios:

“Al pie del molino de viento/ hilaba su rueca la vieja (...) dormían tranquilos los muertos/ hilando sus sueños en tierra” (C. 370), y

”Husmos, gustos, toques, dejos/, rayas, colores, sonidos/viene y va la lanzadera,/trama y urdimbre los hilos/ van tejiendo; va la tela/ al enjullo; es el vestido/ de Dios, porque si desnudo/-Adán en el Paraíso-/, quien le vería? Es, pues, fuerza/ que se nos dé como un hijo” (C. 372).

Un año después, en 1929 dice que Dios tiene “*dedos que tejen mortajas, pañales/ al Sol que nace y muere*” (C. 1382), y le implora: “*trama mi hilaza en tu urdimbre*” (C. 1172). Incluso en una especie de diálogo interior se dirige a su corazón y le informa: “*Cantaba Dios al tejer;/ su telar/ era el cantar de la muerte,/ el canto del despertar*” (C. 1376).

Estos ejemplos parecen indicarnos que la tarea del angélico ser de esta rima no es un quehacer cualquiera, sino una labor que colabora con la tarea divina. La simbología textil está íntimamente relacionada con la floral. El estambre se presenta como un signo intermedio entre estas dos simbologías. Tiene un valor dialógico, puesto que reúne la

²⁹² No está de más recordar que el “enjullo” (o “enjullo”) es el cilindro (tradicionalmente de madera y ahora, por lo común, metálico) que va colocado horizontalmente en el telar, y en el cual se enrolla la urdimbre.

acepción textil y la botánica del término²⁹³ y completa la idea de un tejido entrelazado por flores.

Como ya analizamos, la flor (que habitualmente es representativa de la fugacidad y de la transitoriedad del tiempo) en Unamuno se trasmuta en símbolo de la eternidad. Si el sentido general de la flor como representación de lo inmortal es contrario a la convención, sí acepta, en cambio, la universalidad de algunas especies florales concretas como la azucena (símbolo de la pureza y la castidad) o las rosas (como símbolo de pasión). Ambas aparecen en el poema.

La visión reproduce una imagen activa el proceso de producción de una “*tela de blanca flor*” (v. 13) que pasará de ser una mortaja “...*con destino/ para los lienzos albos/ de nuestra cama de la eterna boda*” (vv. 9-10) a convertirse en cendal (tela de seda o lino muy delgada y transparente), en sábana nupcial (v. 15). Bécquer iniciaba su rima XV con una descripción de lo que también resulta ser una visión, bastante cercana a la nuestra por los motivos textiles, la transparencia, la luminosidad y el brillo del oro: “*Cendal flotante de leve bruma/ rizada cinta de blanca espuma/ rumor sonoro/ de arpa de oro,/ beso del aura, onda de luz,/ eso eres tú*”.

En la última parte del poema la visión filtra una proyección de futuro. La tela pasa a ser atributo de su “eterna boda”, esperanza en la salvación de ambos. El último pasaje del cancionero alude a la alianza matrimonial como el más constante y profundo intertexto unamuniano (la Sagrada Escritura), que se cierra con la visión de la “bodas del Cordero” (Ap. 19, 7.9), donde la esposa se viste de “*lino fino, limpio y puro*”. Mata Induráin relaciona esta alusión al matrimonio con la boda, ya en el lecho de muerte, de Beatriz y don Álvaro en los pasajes finales de la novela histórico-sentimental de Enrique Gil y Carrasco *El señor de Bembibre*²⁹⁴. En el momento de la unión la esposa reprocha la desesperación del amado y explica:

“...*Nuestro lecho nupcial es un sepulcro pero por eso nuestro amor durará la eternidad entera. ¡ah don Álvaro! ¿esperabais mejor padrino para nuestras bodas que el Dios que va a recibirme en su seno? ¿concierto más dulce que el de las arpas de los ángeles? ¿cortejo más lucido que el coro de serafines que me aguarda? ¿templo más suntuoso que el emíreo?...*”²⁹⁵.

No obstante, cabe destacar que en la rima de Rafael, la alianza matrimonial se producirá después de la muerte de ambos amantes (v. 11), no inmediatamente antes de la muerte de uno de ellos. Rafael confía, superadas ya todas las luchas, las dudas, los enfrentamientos íntimos, en la eternidad simbolizada por la tela y en la consumación del vínculo matrimonial en la vida futura. Exalta así su percepción del amor, unida al proyecto familiar y, por tanto, social en la eternidad. Proclama su confianza, más que

²⁹³ Estambre es el órgano masculino en algunas flores, además de parte del vellón de la lana. Incluso en sentido figurado significa el curso de la vida, según el *Diccionario de la Lengua Española*.

²⁹⁴ MATA INDURÁIN, Carlos, “Amor, vida y muerte en las rimas de Teresa, De Miguel de Unamuno”, EN *Unum et diversum. Estudios en honor a Ángel-Raimundo Fernández González*, Pamplona, Eunsa, 1997, pp. 397-412 (en concreto, p. 410).

²⁹⁵ GIL Y CARRASCO, Enrique, *El señor de Bembibre*, Madrid, Clásicos Castalia, edición de PICOHE, Jean-Louis, 1989, p. 406.

esperanza, en la vida después de la muerte, en la salvación. De nuevo Mata Induráin apunta:

“Sin embargo, en la parte final y en particular en la última rima, Rafael se reafirma totalmente en la creencia de una vida después de la muerte, de un amor eterno y trascendente que unirá en una sola su alma y la de Teresa. En ese sentido, no parece casualidad que la última palabra de las rimas sea precisamente «Resurrección»”²⁹⁶.

En efecto, los dos últimos versos de esta rima final concluyen: “y serán nuestras sábanas nupciales/ de la resurrección”. Es uno de los momentos en los que más claramente la voz de Rafael se solapa a la de don Miguel, quien ni en sus momentos más devotos (*El Cristo de Velázquez*) fue capaz de proclamar tal confianza en la vida futura.

II. EXÉGESIS DE LA “EPÍSTOLA”

1. Sobre la epístola literaria

Llegados al final del poemario, Unamuno inserta una Epístola en tercetos encadenados de Rafael. Es, según ha informado al inicio del mismo, la única composición exenta de seguir el orden cronológico “...por su índole figura como epílogo, al final”.

Unamuno escribe en 1919 uno de sus artículos periodísticos elogiando el tono conciso e íntimo de las cartas de José Martí “porque las cartas de Martí son cartas de poeta, de poeta y no de orador”. En el mismo artículo asevera que el “primer gran epistológrafo español en orden de tiempo, y acaso de calidad, es Lucio Anneo Séneca”²⁹⁷, compara al autor de las cartas a Lucilio con “el Apóstol epistolar de los gentiles”.

La epístola del autor del poemario es muy diferente. Se trata de una composición de temática heterogénea que se ocupa tanto de cuestiones de poética como de retórica literaria. Alude, pues, nuestro poeta ficticio tanto a aspectos de procedimiento formal, tales como la versificación o la metáfora, como a su particular interpretación de la literatura y de la filosofía. Participa, de este modo, en las dos principales tradiciones literarias del género epistolar, aquella que se atendía cuestiones morales y aquella otra que aborda motivos concernientes a la preceptiva literaria siguiendo la estela de la celeberrima *Epístola ad Pisones* de Horacio.

Un breve repaso a la trayectoria del formato epistolar en la historia literaria confirma que la vinculación de la carta a la preceptiva literaria se retrotrae a tiempos remotos. Ya en el Antiguo Egipto se hallaron cartas ficticias que funcionaban como adiestramiento retórico las cuales desembocaron ya en Atenas, durante el período helenístico, en el

²⁹⁶ Amén del último artículo citado, manifiesta el autor esta idea en MATA INDURÁIN, Carlos, “Las rimas de Teresa, un cancionero de amor y muerte”, en *Tu mano es mi destino*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2000, pp. 339-351.

²⁹⁷ UNAMUNO, Miguel de, “Cartas de poeta”, en *Obras completas*, VIII, 1958, pp. 573-577.

cultivo de la carta retórica como vehículo para enseñanza literaria. Según apunta Claudio Guillén²⁹⁸, la alianza de la retórica con los manuales epistolares se debe a que los dos tienen que ver con el tránsito de la oralidad a la escritura. Las aptitudes epistolares se consideraban una introducción básica a la alfabetización.

Siguiendo con las teorías del mismo crítico, el encuentro de esta tradición con el modelo ovidiano crea las condiciones para lo que él considera una característica fundamental en la evolución del género: la *contaminatio* con la elegía en el siglo XVI. *Las Heroidas* de Ovidio son una colección de cartas de amor escritas por personajes femeninos de la literatura y la mitología griega bajo el común denominador de que todas ellas se lamentan por diversos motivos del abandono o la ausencia de sus amantes. Son elegíacas, en tanto que se ocupan de la ausencia, el olvido, el abandono...

El humanismo, con Petrarca a la cabeza (escribió 24 libros de epístolas en latín *Familiares, Seniles, Varias...* con intención moral o literaria), contribuyó a consolidar el formato. Desde el aretino hasta el primer tercio del siglo XVI, la carta neolatina gozará también de un excepcional desarrollo. Consigue reunir a hombres con un ideal de amistad que comparten conocimientos, comentarios eruditos y filológicos, fluctuaciones de la fama... Otro escritor natural de Arezzo, que además adapta a su nombre el gentilicio, Pietro Aretino, escribiría sus famosísimas *Lettere* (1537-56) ya en lengua vernácula.

Los poetas del Renacimiento eligieron la carta en verso para reflexionar sobre el hecho literario porque la retórica y la poética habían escogido la forma epistolar como vehículo común de expresión, además de que ningún otro género poético permitía la exposición dilatada y reposada del conocimiento, a lo cual contribuyó la elección del terceto. La epístola puede ser considerada como uno de los géneros clásicos que volvieron a cultivarse en el Renacimiento ya que en ella se satisfacían los ideales del humanismo²⁹⁹.

Cuando la epístola llegó al Siglo de Oro, permanecía, sin embargo, cierta confusión terminológica. Así, se denominaba *carta* a la hoja en que se escribía una noticia y *letra* al signo de cualquier escritura. El término epístola implicaba la reunión de ambos conceptos cuando la composición se destinaba a establecer contacto con un receptor, real o fingido, que se considera ausente.³⁰⁰

Algunos autores establecen dos líneas en la evolución de la tradición literaria hacia la epístola: la familiar y la "culta". La primera fue establecida por Garcilaso. El poeta toledano inicia el género con su "Epístola a Boscán" escrita en el verso suelto, metro que pretendía fuese identidad formal del género incipiente. Garcilaso esperaba que el terceto se configurara como recambio vernáculo para el dístico elegíaco latino. Sin embargo, años después, en 1543, Hurtado de Mendoza, experto conocedor de la poética italiana, sobre todo de las *Sátiras*, prefirió responder a su amigo con una epístola de

²⁹⁸ GUILLÉN, Claudio, "Para el estudio de la carta en el Renacimiento", en *La Epístola, (V Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro)*, Universidad de Sevilla, 2000, pp. 101-127.

²⁹⁹ RICO GARCÍA, José Manuel, "La epístola como cauce de las ideas poéticas", *ibidem*, pp. 395-423.

³⁰⁰ Así lo explica LÓPEZ ESTRADA, Francisco, "La epístola entre la teoría literaria y la práctica de la comunicación", pp. 27-60.

imitación horaciana en tercetos. Esta es la versificación que acabó consolidándose. Contribuyó a ello la capacidad de los tercetos encadenados de afrontar largas materias tales como una historia o una narración, una elegía... la epístola se escribirá, pues, en tercetos encadenados siguiendo la tradición genérica de estas composiciones que venía del Renacimiento. En el caso de la epístola no resultaron genéricamente pertinentes tanto las marcas métricas por compartir el cauce de los tercetos con sátiras, elegías, capítulos y églogas como la capacidad de expandirse temáticamente a contenidos amorosos, políticos o burlescos.

Curiosamente, la elegía II de Garcilaso, también destinada a su amigo Boscán, fue escrita en tercetos. Esta composición parece muy cercana a la epístola pero no lo es tanto por la actitud que adopta el sujeto poético que habla desde el dolor y el conflicto, como por el asunto que trata, muy centrado en la lamentación y la pérdida. Esta línea elegíaca tendrá continuidad en algunas composiciones de Herrera y de Cetina. El tema suele ser el amoroso pero el destinatario no es el tú retórico de la amada sino un amigo real y masculino a quien se dirige el poeta para contar, en tono lamentable, su historia. Son elegías epistolares o epístolas elegíacas³⁰¹, otro ejemplo de que la epístola poética recibe el efecto de la que se ha venido llamando contaminación de otros géneros desde su mismo origen.

Diego Hurtado de Mendoza fue el primer autor en elaborar un corpus epistolar importante (escribió epístolas ovidianas, horacianas, pastoriles y cartas en octosílabos) aunque la más estudiada es la X, dirigida a Boscán. Esta epístola fue reproducida en 1543 en las ediciones de poesía de Boscán y Garcilaso. “*La presencia de tres epístolas en un mismo volumen, la de Garcilaso y las que cruzan Mendoza y Boscán, convierte el libro de 1543 en el fundamento editorial del género o subgénero «epístola poética»*”³⁰².

Las epístolas morales tuvieron, por su parte, unos principios estructurantes bastante definidos. Desde la perspectiva temática abordan un contenido filosófico para el que recurren a lugares comunes como la *aurea mediocritas*, *el beatus ille*, *el menosprecio de la corte*... con fin de establecer un código de conducta. En cuanto al estilo procuran un discurrir fluido, un lenguaje más directo, la métrica en tercetos siguiendo los ejemplos de los *Capitoli* italianos y de las *Sátiras* (1534) de Ariosto que son claramente epístolas. Entre ellas destaca por su perfección y equilibrio formal *La epístola moral a Fabio* de Andrés Fernández de Andrada³⁰³.

En España, la trayectoria de la epistolaridad fue muy literaria desde el principio y vino a impulsar el camino de la ficción. Bien desde la forma de epístolas de autoinvención o bien de novelas hechas de cartas. La carta vernácula en prosa pertenece a un grupo de lo que podría denominarse géneros menores del Renacimiento, junto al diálogo, la autobiografía y las formas prosísticas no de ficción que desembocan en el ensayo³⁰⁴.

³⁰¹ LÓPEZ BUENO, Begoña, “El canon epistolar y su variabilidad”, *ibídem*, pp. 11-26.

³⁰² Díez Fernández, J. Ignacio, “Introducción” a *Diego Hurtado de Mendoza. Poesía completa*, pp. 9-92, (en especial, p. 43).

³⁰³ FERNÁNDEZ DE ANDRADA, Andrés, *Epístola moral a Fabio y otros escritos*, ALONSO, Dámaso (editor), estudio preliminar de ALCINA, Juan y RICO, Francisco, Barcelona, Crítica, 1993.

³⁰⁴ GUILLÉN, Claudio, “Para el estudio de la carta en el Renacimiento”, *op. cit.*

Según Guillén, mezclada desde Horacio a la poesía satírica, la epístola tiene carácter antigenérico. Dentro de cada “epistulae” hay un contragolpe de sátira que salta la especialización estilística, tiene una función prenovelesca. Ya desde el Renacimiento, la comunicación epistolar permitió la saturación de la individualidad, la aparición de la postura autobiográfica, la apertura a lo humilde y lo cotidiano; es decir, una profusión de elementos que luego convergerán en la novela³⁰⁵.

En otro trabajo este autor sigue insistiendo en la relación existente entre la carta y el inminente acceso de la novela. Enumera varias funciones que pasarán, posteriormente, de la carta renacentista a la novela. A saber: el abandono de la separación de estilos conforme al género, el autocuestionamiento teórico de la carta como tipo de escritura, la incorporación de lo cotidiano y de la individualidad. A estas características añade un cambio en el tratamiento de la temporalidad (se otorga prioridad al momento y la fragmentación temporal), el intento de adecuación entre las ideas y el aprendizaje de un individuo y, por último, la presencia de la indiscreción (tan evidente en las *Lettere* de Aretino o en las *Epístolas familiares* de fray Antonio Guevara).

*“Cuando este descubrimiento del otro se traslada al terreno de la ficción, es obvio que entra en juego uno de los papeles de la futura novela. Ambos géneros son sustitutos y suplementarios de la experiencia personal. Las ideas acerca de la naturaleza humana en general, al dejar de ser suficientes por sí mismas, se ponen a prueba mediante un ansioso acceso a la alteridad. En Italia y España, y otras naciones luego, la escritura se convierte en vehículo de ese conocimiento. Ante todo, es lo que planteo aquí, por medio de las cartas y las epístolas. Ese es el indiscreto encanto de la epistolografía”*³⁰⁶.

Si traemos a colación estas reflexiones, que no se refieren exclusivamente a la epístola poética, sino a cualquier tipo de relación literaria epistolar (Guillén describe siete subtipos de esta escritura), es porque la “Epístola” de Rafael está inmersa en un contexto ficticio también epistolar, que sirve de trampolín para que surja el relato novelesco del texto. Son las cartas que imaginariamente intercambiaron Rafael y Miguel de Unamuno las que dan pie a la aparición de la obra. El lector no tiene acceso a ellas salvo en algunas pretendidas citas que intercala Unamuno en la “Presentación” (pp. 291 ó 294). Es más, se presupone la existencia de una última carta de remitente desconocido que sería la que inserta su “testamento poético”.

“No llevábamos poco más de un año en correspondencia Rafael de Teresa y yo, cuando, después de una interrupción de algunos días, recibí carta de un su amigo, confidente y compañero, en que me decía que aquél había ido, al fin, a unirse en la tierra con su novia, que al ir a morir le llamó una vez más y le confió que hiciese llegar a mis manos una especie de testamento poético que había escrito, algunos papeles y nuevas rimas, que con las que me había remitido en sus cartas, forman el manojito de ellas que aquí publico” (p. 269).

³⁰⁵ GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, op. cit., pp. 160-165.

³⁰⁶ GUILLÉN, Claudio, “Para el estudio de la carta en el Renacimiento”, op.cit., p. 127.

Teresa esconde un trasfondo oculto de novela epistolar, género que Unamuno cultivó en *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez* publicada en 1930 en la que, supuestamente, un “lector desconocido” remite a don Miguel parte de la correspondencia que mantuvo con un amigo suyo. En ella que contaba su relación con un misterioso jugador de ajedrez. Las cartas en la novela permiten ver al personaje desde fuera; las cartas proyectan la imagen externa de don Sandalio, que no se proyecta desde el interior sino que es observado por fuera.

La “Epístola” de Rafael se interpreta, sobre todo, como testamento poético por lo que podría entroncar con las epístolas de preceptiva literaria. Juan de la Cueva con *Exemplar poética* de 1606, dividida en tres epístolas en tercetos encadenados, inaugura para nuestra literatura las poéticas en verso, que tendrán su continuidad en los siglos XVII y XVIII. Aunque la obra que marca la pauta para el debate sobre el gusto literario en el siglo XVIII es la *Poética* de Ignacio de Luzán, escrita en prosa al igual que varios tratados de poética de siglos anteriores; otra tradición paralela explica ideas literarias en forma poética, desde la mencionada de Cueva o el famoso *El arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega hasta las que escribieron Iriarte (1777), el padre Joaquín Ibáñez (1795). Esta tendencia de preceptiva literaria en verso llega a su culminación en la extensa *Poética* de Martínez de la Rosa en 1827³⁰⁷.

En el siglo XIX algunos autores continuaron pretendiendo elaborar obras de preceptiva pero ya en prosa, intentando tender puentes de acercamiento entre la ciencia y el arte. Así el *Compendio de Retórica y Poética* de José Coll y Vehí, editado catorce veces entre 1842 y 1844. Otras obras fueron concebidas como manuales escolares, así *Manual de literatura* de Antonio Gil de Zárate o *Literatura preceptiva* de Narciso Campillo, pero “*las fórmulas más innovadoras del concepto de literatura no correspondieron a los retóricos de oficio sino a escritores de dimensiones imprevistas como Larra, Bécquer, Campoamor y el fecundo grupo de narradores que, en la segunda mitad del siglo, fueron capaces de compartir el discurso crítico con el creativo*”³⁰⁸.

En la segunda parte del siglo XIX encontramos algunas epístolas con un tono más intimista. El lector de una carta se encuentra más cerca del autor que en cualquier otra manifestación escrita; este acercamiento es un rasgo definidor del género. Incluso el adalid del realismo poético, el mismo Ramón de Campoamor, obtiene uno de sus mayores logros poéticos en la epístola amorosa que incluye en uno de sus *Pequeños poemas* (publicados entre 1872 y 1874), el titulado “El tren expreso” que abandona en cierta medida el prosaísmo para hacer un estimable alarde de idealismo. Baste recordar sus primeros versos en boca de la mujer ausente y misteriosa que el destinatario conoció en un vagón del tren expreso un año antes: “*Mi carta, que es feliz pues va a buscaros,/ cuenta os dará de la memoria mía...*”.

Bécquer escoge el formato epistolar, aunque en prosa, para explicitar los principios fundamentales de lo que él considera la verdadera poesía. Sus *Cartas literarias a una*

³⁰⁷ Vide el cuidadoso resumen de las diversas obras de preceptiva literaria de este periodo que aparece en *Historia de la literatura española*, GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (director), 6, siglo XVIII (I), CARNERO, Guillermo (coordinador), Madrid, Espasa-Calpe, 1995, pp. 273-284.

³⁰⁸ En este caso la información la encontramos en *Historia de la literatura española, Hacia una literatura nacional* (5), MAINER, José Carlos (director), ALONSO, Cecilio (coordinador), Crítica, 2010, pp. 35-39 (p. 39).

mujer (1860-61), aparecidos de forma anónima como una serie de artículos en “El Contemporáneo” constituyen en sí una poética³⁰⁹. En ellas el poeta manifiesta su creencia en la existencia de una poesía universal, el amor como principio básico de las relaciones humanas y la capacidad que solo tiene el verdadero poeta de dar expresión a esos contenidos.

Podríamos considerar como epístola literaria la “Carta al señor Pedro Antonio de Alarcón. Acerca de la poesía” que escribió Vicente Wenceslao Querol. En ella el poeta valenciano, autor reconocido y admirado por Unamuno, lejos de querer formular una preceptiva literaria, trata de definir su ideario particular con respecto a la idea poética. En esta misiva versificada, además de a su amigo escritor, el autor se dirige en su parte central a la poesía misma, a la que declara “Hija de la Belleza” e “Hija del Sentimiento” y por la que asegura sentir fe: “*Yo cobarde, no oculto/ mi fe en ti, desdeñada poesía*” frente a quienes la menosprecian. Después de hacer un repaso por las grandes hazañas cantadas por la poesía o por la hermosura de los motivos poéticos defiende, para finalizar, el humilde objetivo de su poesía “*El débil numen que mi verso inspira/ nunca osó ambicionar más noble palma/ que traducir fielmente con la lira/ la efusión de mi alma*”.

Rubén Darío escribe antes de *Azul* (1888) varios libros. Uno de ellos es *Epístolas y poemas* escrito en 1885 pero no publicado hasta 1889 con el título *Primeras notas*. Tal como indica el título de la obra el texto se divide en dos partes. Tres epístolas, escritas cuando apenas contaba dieciocho años, que dedicó a autores importantes en su época: el ecuatoriano Juan Montalvo, el vallisoletano Emilio Ferrari y el mejicano Ricardo Contreras seguidas de una serie de poemas algunos también dedicados a personajes célebres como “Víctor Hugo y la tumba” en honor al romántico francés. Mas tarde escribirá una “Epístola a Madame Lugones”.

Estas breves pinceladas sobre la epístola muestran la versatilidad de la comunicación epistolar, en tanto que permite la absorción de temáticas, tonos y estilos variados, así como la pervivencia, aunque con fluctuaciones, de la epístola en verso hasta el momento que Rafael compone la suya.

En los versos finales de la “Epístola” (vv. 122-127) Rafael advierte “*su artificio dantesco y trinitario*”, consciente que de este modo se inserta en la tradición en la que se siente cómodo como en “*viejo armario*”. Sobre ello incide Unamuno en el párrafo final de la extensa nota que dedica a la “Epístola”: “*Mucho habría que decir de la defensa que al final de su epístola hace mi Rafael de la tradición, (...). Pero no estoy aquí escribiendo una Preceptiva, y Dios me libre de escribirla nunca, ya que las preceptivas, buenas y útiles acaso para la literatura, son fatales para la poesía*”. En estos términos, no exentos de ironía, concluye don Miguel, adhiriéndose por un lado a la defensa reivindicativa que hace “su” Rafael de la tradición y cuestionando, por otro, la voluntad de su criatura de formular una preceptiva aunque sólo unas líneas antes había defendido la reflexión y él mismo formuló su propio “Credo poético”. De todos modos esta epístola no deja de suponer una toma de postura frente a la actitud rupturista de las vanguardias en la que se situaban bastantes jóvenes poetas de la época.

³⁰⁹ LÓPEZ ESTRADA, Francisco, *Poética para un poeta. Las “Cartas literarias a una mujer” de Bécquer*; Madrid, Gredos, 1972, pp. 180-185.

2. Epístola y ficcionalidad

Una de las particularidades de la “Epístola” de Rafael es su complicación ficcional. Begoña López Bueno aseguraba que la epístola literaria “*siempre fronteriza entre la vida y la literatura, puede, según los casos y según las lecturas, o literaturizar la vida o vivificar la literatura*”³¹⁰.

De alguna manera, la propuesta ficticia de esta “Epístola” es una especie de “*mise en abîme*”, una reduplicación especular que consiste en la introducción de esta epístola como final de una correspondencia a la que el lector no tiene acceso. Además de eso, esta misiva poética está inserta en otra carta -que tampoco conoce el lector- escrita por un autor al que tampoco conoce. No olvidemos que es un amigo de Rafael quien envía a don Miguel la carta que incluye la “Epístola” tras el fallecimiento de éste.

La “Epístola”, pues, es el único fragmento del epistolario entre Rafael y Unamuno que sale a la luz; del resto de las supuestas cartas entre ellos no conoce el lector más que algunas citas que el editor-annotador introduce en las partes en prosa. Sabemos que las “Rimas” fueron enviadas por carta; es más, son fragmentos de esas cartas que desconocemos. La “Epístola” es la única muestra de una relación epistolar que se anuncia como trasfondo de la narración, que está subyacente, escondida al lector. Es, a modo de caja china o muñeca rusa, una epístola dentro de otras epístolas.

Claudio Guillén remarcaba como característica de la carta el hecho de no responder a las mismas condiciones de ficcionalidad que el relato ficticio. Considera que la dimensión pragmática de la carta la envuelve en cierta ilusión de no ficcionalidad. Insiste además el autor en que la comunicación epistolar implica un doble pacto ficcional que parte de la premisa de que tanto el autor de la carta como el receptor de la misma no han de coincidir con el yo y el tú que aparecen en el mensaje. Por eso, insta distinguir cuatro protagonistas en el proceso epistolar que en el caso que nos ocupa a veces son coincidentes: el escritor empírico o “yo del autor” (Unamuno), el yo textual o la voz que utiliza la primera persona (Rafael), el “Tú textual” que el autor tiene presente (Unamuno-editor) y, por último, el receptor empírico que es quien lee y da vida a la lectura (el lector).

Ahora el destinatario directo del mensaje es Miguel de Unamuno, que en las “Rimas” también lo es pero indirectamente. El receptor del texto coincide con el autor real del texto, aunque el lector ha de discernir que el narratario forma también parte de la ficción. El lector ha de aceptar ese desdoblamiento, al igual que su propia participación en la ficción que es lo que Guillén denomina como “doble ficcionalidad”: “*El desdoblamiento del autor debe ser aceptado por el lector o lectora, pero también su propia ficcionalización, su propia existencia doble como tú textual*”³¹¹.

Si esta capacidad de desdoblamiento tiene algún precedente claro ese es, sin duda, Lope de Vega que, por su enorme capacidad para desdoblar el yo real y trajear con ropaje pastoril o caballeresco el yo ficticio sobrepasó las tonalidades prenovelescas del XVI.

³¹⁰ LÓPEZ BUENO, Begoña, “El canon epistolar y su variabilidad”, *op. cit.*, p. 12.

³¹¹ GUILLÉN Claudio, “El pacto epistolar: las cartas como ficciones”, en *Revista de Occidente*, n. 197, 1997, pp. 76-88 (p. 89).

La epístola horaciana en manos de Lope alcanza un grado de indefinición genérica y de ambigüedad que la aproxima a los *capitoli* italianos. Incluso el propio Fénix advierte la capacidad de dispersión de este género: “*Pero ¿por dónde vine a tan diversos/ pensamientos, don Juan, y digresiones,/ ni sentenciosas ellas, ni ellos tersos?/ Las cartas ya sabéis que son centones,/ capítulos de cosas diferentes,/ donde apenas se engarzan las razones*” (Epístola a Juan de Arguijo).

Estévez Molinero³¹² destaca tres epístolas³¹³ de carácter novelesco cuya ficcionalidad las desmarca del resto del corpus epistolar lopiano. El juego de las máscaras al que se exponen los protagonistas sobresale claramente del epistolario poético del autor. Siempre teniendo en cuenta que el autor era un maestro de la transición, las demás epístolas traslucen la herencia horaciana mientras que estas tres privilegian lo vivencial amoroso y derivan hacia la elegía epistolar. Tanto Lope, como mucho después Unamuno, remarcan la autonomía que ha de presuponerse en toda comunicación literaria epistolar entre el yo del poeta y el yo del poema.

Al hilo de lo dicho, cabe traer a colación otra idea de Guillén acerca de las cartas literaria: su vinculación a la escritura y, como consecuencia, su capacidad de servir de cauce a la ficción. “*En la historia de nuestra civilización las cartas representan un tránsito crucial desde la oralidad a la propia escritura –o una interacción práctica entre las dos. Como escritura, la carta empieza por implicar al escritor en un proceso silencioso de creación, es decir, autodistanciamiento y autorepresentación, conducente quizá, como en la autobiografía, a un conocimiento renovado o incluso a la ficción*”³¹⁴. La “Epístola” de Rafael, procurando una visión global del texto unamuniano, cumple la misión de servir de puente entre una literatura que se pretende oral, las “Rimas” se componen con la pretensión de ser recitadas en la tumba de Teresa, y el resto de la obra destinada claramente a la lectura.

Por último, Unamuno una vez más, parece continuar un modelo tradicional, aunque lo que realmente hace es subvertirlo. Lo ordinario en las epístolas familiares, un género propio de la madurez, era que la personalidad del remitente fuera la de un poeta docto y avezado que adoctrina a uno novel. Rey de Artieda, Argensola o Lope, por ejemplo, recogieron este juicio de Petrarca en las *Seniles* o en la “Carta a Floro” (joven escritor del círculo de Tiberio al que Horacio dirige una reflexión sobre el oficio y la palabra poética)³¹⁵. Las funciones formales y temáticas de la amistad fueron fundamentales para la literatura epistolar del Renacimiento continuadora del esquema epistolar de Horacio en que un hombre maduro aconseja a otro más joven. Esta tradición suele ser masculina.

³¹² ESTÉVEZ MOLINERO, Ángel, “Epístola en clave ficticia de Lope de Vega: a propósito del género y la literariedad”, en *La Epístola, (V Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro)*, op. cit., pp. 295-309.

³¹³ “Serrana hermosa que de nieve helada” escrita en 1602 e incluida en *El peregrino en su patria*; la epístola “Belardo a Amarilis” hacia 1620 y la epístola de Alcina a Rugero en la que, camuflados bajo disfraces caballerescos, un “yo” femenino se dirige a un “tú” varón.

³¹⁴ GUILLÉN, Claudio, “Para el estudio de la carta en el Renacimiento”, op. cit., p. 108.

³¹⁵ RICO GARCÍA, José Manuel, “La epístola como cauce de las ideas poéticas”, op. cit.

En el caso que nos ocupa es, sin embargo, el joven autor quien se reivindica frente al escritor consolidado. Con todo, la relación entre el emisor y el receptor de la misiva poética no es la misma a lo largo del texto, sino que varía. Mientras que en el corpus central Rafael defiende sin complejos sus postulados poético-filosóficos, en la introducción y despedida de la carta el autor ficticio hace notar su inexperiencia e inferioridad doctrinal con respecto al destinatario.

Por último, no falta quien ha visto en la “Epístola” un toque satírico. Mainer habla de “*el humor de fondo de la «Epístola» de Rafael a Unamuno...*”³¹⁶. La sátira (al igual que la elegía) y la epístola han ido de la mano desde antiguo. Las *Sátiras* (1534) de Ariosto son claramente epístolas y cabe recordar la capacidad del género epistolar de “contaminarse”, de absorber y su abrirse a temas y estilos variados.

Posiblemente el toque de ironía de nuestra carta poética provenga de la divergencia de tonales. La misiva hace convivir momentos descritos con total solemnidad junto a otros de carácter casi coloquial. No en vano pasa de explicar como un momento casi místico la conjunción de factores que convierten a Rafael en creador poético (vv. 57-73) y a aludir a “los tontos “y a la “humana tontería” de la que quiere distanciarse (vv. 83-93).

3. Organización temática. Estructura

Los ciento treinta versos endecasílabos están escritos en tercetos encadenados conforme al modelo tradicional. La cadena de rimas se remata con la de un verso final añadido, que convierte la estrofa final en un cuarteto, como suele ser habitual.

La “Epístola” parece seguir la tripartición clásica: una primera parte en que busca delimitar el contexto de escritura, un amplio corpus central que abarca diversos temas y una coda final que cierra el poema.

Estos tres grandes bloques son susceptibles de ser subdivididos en partes menores. La articulación minuciosa de estos cuarenta y dos tercetos más un cuarteto final podría resultar, siempre según nuestra particular lectura, la siguiente:

- (I) exordio, introducción (vv.1-18)
- (II) transición (vv. 19-25)
- (III) consideraciones generales sobre poesía (vv.26-42)
- (IV) consideración de su propio quehacer poético (vv. 43-57)
- (V) descripción del momento de su producción poética (58-73)
- (VI) atención a las circunstancias espacio-temporales ficticias del poemario (vv. 73-93)
- (VII) reconsideración y retorno a observaciones universales (vv. 94-105)
- (VIII) recapitulación final (vv. 106-121)
- (IX) despedida (vv. 122-130)

(I) La misiva se inicia como la continuación de un supuesto diálogo entre Rafael y Unamuno en sus cartas. De este intercambio comunicativo da noticia el autor- editor en

³¹⁶ MAINER, Carlos J.,(director), *Historia de Literatura Española*, vol.4, (coord. PONTÓN Gonzalo), Madrid, Crítica, 2010, p. 399.

la larga nota que hace a la “Epístola”. Ambas comparten similares motivaciones temáticas.

La composición poética parte de una referencia etimológica, la coincidencia originaria entre los términos “rato” y “rpto”, provenientes ambos del latín “*raptus*” cuyo primer significado es arrobamiento, rpto. Rafael confiesa no conocer esta referencia etimológica, pero a instancias del autor-editor, el poeta la utiliza en su acepción primaria en algunas rimas, como la 87: “*En efecto, en mis cartas le había escrito a Rafael, tratando del tiempo, que rato deriva de rpto y es arrebató*”. Lo curioso es que en el antepenúltimo párrafo de la nota final Unamuno comenta la conexión que Rafael establece entre las palabras “pesar” y “pensar” ambas del latín “*pensare*”³¹⁷, apuntando una especie de sabiduría oculta de su autor. En todo caso, este cierre circular entre los primeros versos de la Epístola y los últimos párrafos de la nota afianza la comunión espiritual de ambos autores ficticios y la necesidad de realizar una lectura conjunta y unitaria del texto “...y que la cola/ con la cabeza encuéntrase y se casa” (vv. 11-12).

Aunque el inicio resulta algo abrupto “*Me dice, don Miguel, que...*”, cumple la función identificativa del destinatario que aparece en las epístolas canónicas. Identificación en la que insiste el verso 9. A continuación, Rafael trata de manifestar su ignorancia en temas lingüísticos, con lo que consigue dejar patente que la relación entre emisor y destinatario de la carta es la que tiene un maestro con su discípulo, como ya dijimos en contra de la relación de la mayor parte de epístolas tradicionales.

No sólo en temas de lengua es deudor Rafael de las enseñanzas de Unamuno, lo es también en temas filosóficos. Este seguimiento doctrinal se hace palpable en los siguientes tercetos, cuando el poeta joven se confiesa adepto a la concepción temporal del viejo profesor. El anotador refrenda su papel de guía espiritual del poeta: “*Lo de que el rato es ola y el agua del lago –lago sin fondo y sin orillas, mar- la costumbre es, ciertamente mío...*”. En este diálogo entre las máscaras autoriales del texto se inserta un poema del Unamuno de “carne y hueso”, compuesto mucho antes de la publicación de la obra. Se trata del poema “Han vuelto los vencejos”, que Manuel García Blanco data en 1908³¹⁸. En este poema el vencejo se convierte en símbolo de la vuelta eterna.

(II) A pesar de esta especie de “*captatio benevolentiae*”, Rafael, a medida que avanza la carta, va tomando autonomía para explicar, sin complejos sus propias ideas. Esta independencia comienza a ser evidente a partir del verso 19, en el que introduce sus ideas acerca de la rima. Unamuno llega a citar los versos 19 a 22 de la “Epístola” en su nota, como muestra de su concepción temporal compartida. Estos versos sirven de eslabón entre las ideas que Rafael toma de don Miguel y las suyas propias, a modo de transición.

³¹⁷ Ambas referencias etimológicas las confirma el *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* de COROMINAS. Informa, además, de que “rato” en el sentido de “tirón, arranque” pasó figuradamente a significar “instante” por una especie de eufemismo, y de que “pensare” intensivo de *pendere* fue un duplicado semiculto de “pesar” (sopesar mentalmente), “meditar” que se distanciaba del latín *pensare*, común a todos los romances de Occidente.

³¹⁸ GARCÍA BLANCO, Manuel, *Don Miguel de Unamuno y sus poesías*, op. cit., pp. 272-274.

Estos versos recapitulan además un tema latente en la obra desde la “Presentación” hasta las “Rimas”, la poesía entendida como un medio de aprehensión de la eternidad bajo la fluencia de la historia.

(III) Desde el verso 26, Rafael empieza a definir sus ideas sobre la versificación que parecía, al menos en principio alejada a la habitual de Unamuno. Es más, en la “Presentación” nos dice: “*Los que conozcan mi poesía advertirán que la de mi Rafael de Teresa se distingue de ella en no contener más o menos ni un solo poema en verso más o menos libre...*” (p. 293). Sin embargo, los versos 26-28 son prácticamente transcripción de lo que escribiera don Miguel en su artículo (ya citado) “Y además poeta” en el que avanza la rima 71: “*Stendhal, en su libro Del amor, dice que el verso se inventó para ayudar a la memoria. Así lo han creído y dicho muchos antes de Stendhal y después de él. Pero la verdad es que el verso es la memoria misma, la verdadera memoria viva*” (Obras completas, X, p. 560).

Unamuno defendió la idea de encontrar un ritmo poético mucho antes, en 1907, con idéntica imagen a la que acude Rafael en los versos 31-34: “*Y las palabras mismas se depuran y brillantan cuando han pasado por el ritmo, como se depura el grano, dejando ir el tamo, cuando el biello lo ha aventado a la brisa soleada*”³¹⁹. La particularidad de Rafael es que reivindica claramente la rima en la consecución de éste.

El remate a este bloque lo pone la equiparación, a todas luces presuntuosa, de la Creación divina con la poesía. Dejando constancia que uno de los principales hipotextos, sino el principal, de Unamuno es la *Biblia* alude al pasaje de la creación del Génesis en que Dios crea el Universo por medio del lenguaje “*La Creación, que es toda poesía, obra fue de palabra, no de mano*”(vv. 35-36) equipara, en cierto modo, la labor de Dios con la del artista.

(IV) El siguiente paso es acercar el punto de mira partiendo de todo concepto creador hacia su tarea poética personal. Rafael reivindica desde el verso 43 su dedicación y minuciosidad “*cofre de amor y muerte que hice a escoplo*” (v. 44), recordando la famosa equiparación que hiciera el trovador Arnaut Daniel de la labor poética con un trabajo de artesano: “*En cest sonet coind’e leri/ fauc motz e capuig e doli,/ e serant verai e cert/ quan n’aurai passat la lima; qu’Amors marves plan’e daura/ mon chantar, que de liei mou/ que pretz manten e governa*”³²⁰. Unamuno, sin embargo, había criticado la labor de algunos contemporáneos afectados por lo que él denomina la plaga del “literalismo”: “*Para ellos es estilo una cierta quisicosa puramente formal y técnica que se trabaja a fuerza de escoplo, legra, papel de lija y barniz*”³²¹. Rafael defiende su labor técnica pero a ella ha de unirse el espíritu y el pensamiento.

El poeta expone la fórmula elemental de su poesía, la reunión en ella de escritura, espíritu y memoria; lo que, según sigue explicando, en su caso viene a ser el resultado

³¹⁹ UNAMUNO, Miguel de, “La poesía de Manuel Machado” (Prólogo al libro *Alma. Museo. Los Cantares*), en *Obras completas*, VIII, 1958, pp. 197-209 (p. 201).

³²⁰ RIQUEER, Martí de, *Los Trovadores, Historia literaria y textos*, tomo II, Barcelona, Ariel, 1992 (1ª edición, 1975), p. 628.

³²¹ UNAMUNO, Miguel de, “Literatura y literatos” (1908), en *Obras completas*, IV, 1958, pp. 935-942 (p. 936).

de la fusión de los tres personajes capitales de la obra: Unamuno, Rafael y Teresa. Al menos así cabe interpretar los versos 43-52 de la epístola, cuando asegura que a la “*letra de usted...*” añade su propio espíritu que viene impregnado de la memoria de su amada. La poesía del joven autor recoge, pues, la herencia teórica de Unamuno, del que se confiesa seguidor, pero ajustada a su propio espíritu (v. 46), el cual logra tener entidad propia sólo por haber vivido el amor que se identifica en Teresa (vv. 48-51). Así lo explica mediante una paronomasia en el verso 49: “*si es que mis coplas con mi letra acoplo/ es merced a Teresa...*”.

Teresa es, por tanto, el motor de la poesía. Esta profesión de fe de Rafael le acerca de nuevo a la estela del romanticismo y de Bécquer que en la primera de las *Cartas literarias a una mujer* explica el porqué de su identificación de la poesía con la amada:

“La poesía eres tú, te he dicho, porque la poesía es el sentimiento, y el sentimiento es la mujer.

La poesía eres tú, porque esa vaga aspiración a lo bello que la caracteriza, y que es una facultad de la inteligencia en el hombre, en ti pudiera decirse que es un instinto.

La poesía eres tú, porque el sentimiento que en nosotros es un fenómeno accidental, y pasa como ráfaga de aire, se halla tan íntimamente unido a tu organización espacial, que constituye una parte de ti misma”.

Curiosamente, Rafael no habla de sentimiento, sino del recuerdo; en especial, de la remembranza de su voz. El recuerdo de Teresa es un recuerdo sonoro que se ha adherido a su memoria. Habla de “*las lecciones de su voz*” (vv. 49-50), de música, arrullo sonoro de “*sus alas angélicas*” hasta llegar a definirlo mediante una sinestesia “*es la sonora luz de su lenguaje*” (v. 57).

La imagen descrita entre los versos 49-52 conecta con la de la rima 98. Aquella “ángela” hilando al son de las alas es la que produce el sonido que se enrolla como un hilo a su memoria.

(V) A partir de este momento cuenta, en un tono quizás excesivamente grandilocuente, el momento de su particular creación poética. Es un despertar solemne de todos esos sonidos interiores en que el amor, como hemos visto en algunas rimas, se trasciende y pasa a ser, en comunión con todo el universo, Amor. Tras este despertar se siente en contacto con Dios y nos relata, por medio de tres versos anafóricos, tres pasos más hasta que surja poesía: “*y entonces es cuando...*” (vv. 63, 65, 68): toma de conciencia propia, sosiego de la pasión y, por último, deseo y pretensión de inmortalizar los sentimientos en la poesía.

(VI) Superado ya el ecuador del texto, el poeta sitúa el punto de mira en el futuro inmediato que -como sabemos- será su tránsito inminente “*...Acabará el quebranto*” y relaja el tono sentencioso de la carta. Hace contrastar este momento en que acaba de describir la creación poética como una ceremonia de renovación casi divina con la vuelta al mundo “real” en que el protagonista se ha de colocar “*al margen de la humana tontería*” (v. 83).

Los versos 83- 93 reclaman la utilidad de la poesía como pasatiempo y como consuelo. Francisco J. Blasco encuentra una íntima relación entre ellos y el “rimo” del canciller López de Ayala que cita el autor en la “Presentación”: “*Quando enojado e flaco me siento...*” (p. 285).

Esta parte entronca claramente con el pretexto ficticio que da pie al poemario, incluso alude al tiempo y al espacio propio de la narración. Así los versos 77-78 pronostican la muerte inminente de Rafael antes de la llegada del invierno “*antes acaso que a embozarse vuelva/ la sierra en el sudario de la nieve*”, y sabemos por las “Rimas” (especialmente, algunas de las iniciales como la 2 ó la 19) que la enunciación de éstas se había producido en otoño.

En cuanto al espacio, conocemos que las “Rimas” se escriben para ser recitadas al pie de la tumba de Teresa; en los versos 90- 93 se hace mención a este lugar que es el escenario de la ficción poética. Un lugar intermedio entre la muerte y la vida que encierra el misterio que el poeta pretende deslindar.

Se produce una curiosa vacilación en el destinatario: “*He de morirme...no, morirte en breve*” (v. 76). Había quedado claro que es al don Miguel de Unamuno ficticio, partícipe del juego textual, al que Rafael dirige su misiva. En el verso 76, en cambio, no utiliza el pronombre de cortesía “usted”. Parece difícil creer que el poeta apee por un momento el tratamiento a su interlocutor; es más fácil pensar que “*morirte*” se trata de una referencia momentánea a Teresa (su creación, su poesía) que era la destinataria natural de su escritura.

(VII) En esta parte la “Epístola” vuelve acercarse a los principios estructurantes de las epístolas morales, que por su contenido filosófico tienen como fin establecer un código de conducta, por lo que atienden a lugares comunes o tópicos como la *aurea mediocritas*, el *beatus ille* o el *menosprecio de la corte...* En este caso se sitúa (en verdad, ya lo había hecho en el verso 83) “*Al margen de la humana tontería*”, esto es, despreciando las preocupaciones temporales del hombre y atendiendo solamente a las del ser eterno.

En un artículo de 1911 se adhiere a la idea de Flaubert acerca de la “*bêtise humaine*”:

“*...pero me ocurre lo que al pobre Flaubert: no puedo resistir la tontería humana, por muy envuelta en la bondad que aparezca. Dios me perdone si ello es algo perverso, pero prefiero el hombre inteligente y malo al tonto y bueno*”³²².

Al final de este mismo escrito señala, entre los asuntos tontos, la materia política e incluso la religiosidad convencional o superflua y en la nota final explica Unamuno: “*Los tontos llaman serio a lo que creen que les da de comer, presumen de sentido práctico y no tiene idea clara de la finalidad*”. Partiendo de esta frase hace una reflexión, reproduciendo una de esas disquisiciones banales que tanto cansaban a Unamuno, acerca del fin y la utilidad de las cosas (p. 460). Llega a la conclusión de que la meta del árbol para los poetas es la de dar flor; reflexión que cobra interés cuando sabemos que flor es sinónimo de eternidad en las “Rimas”. Es más, habla en concreto de la finalidad de la encina que -según para quien- será la de dar madera, bellota, leña, o el

³²² UNAMUNO, Miguel de, “Leyendo a Flaubert”, en *Obras completas*, IV, 1958, pp. 758-766 (p. 761).

corazón de su leño para hacer una dulzaina. Para los poetas la finalidad de la encina, (árbol emblemático para Unamuno), es la flor. En 1922 anteponía la aquiescencia voluptuosa de la flor de la pita granadina a la floración modesta y casi imperceptible de la candela, flor de la encina:

“...la encina que arraiga en las rocas, en las entrañas pedernosas de la tierra, y de éstas toma jugo para fraguar su corazón melodioso, y para ofrecer al sol, al sol desnudo de Castilla, sus candelas, como un oficio litúrgico, y dar luego el dulce y sazonado fruto de la bellota! Un encinar es como un templo. En él se sueñan misterios drúidicos.

La flor de la pita nos recordará los saltos vertiginosos, hechos de pronto; los estallidos de pasión y de acción; las revoluciones acaso; pero la flor, la candela de la encina, nos trae al corazón –al corazón más que a las mientes- el verde florecer secular, la grave sonrisa melancólica y quijotesca”³²³.

Esa gravedad es la que busca el poeta; el anhelo de la inmortalidad, el consuelo frente a la desesperanza es lo que persigue el poeta en el canto. De aquí el verso 99 que viene a ser una traducción del aforismo de Hipócrates “*Ars longa, vita brevis*”.

Una prueba del equilibrio entre las distintas partes del texto y de la necesidad de una lectura no lineal sino global, lo que supone un constante ir y venir entre las distintas partes del texto, es que después de esta aclaración de la nota sobre la interpretación de los versos 93-95 hemos de acudir al final de la “Presentación” (p. 294), ya que allí cita los versos 93-102³²⁴, para adjuntar un fragmento de una de sus supuestas cartas que se derivó de aquellos. Allí explica cómo surge la metáfora “*arar en el mar*” partiendo de la necesidad de la rima, y por tanto, mostrando su adhesión a la teoría de la “rima generadora”.

(VIII) Llegando casi al final de la carta, vuelve a dirigirse directamente a su interlocutor, al que pide excusas “*por este uncir con el sentir pensares*”. Unas disculpan que son un mero artificio poético, ya que todo conocedor de la poesía de Unamuno encuentra en este verso 107 una evidente reelaboración de la máxima poética unamuniana “*Piensa el sentimiento/ siente el pensamiento*”.

Además, don Miguel comenta en la nota la similitud etimológica entre “pensar” y “pesar”, pero esta conexión terminológica la utilizó el mismo Unamuno en el mencionado “Credo poético” (1907): “*Peso necesitan, en las alas peso,/ la columna de humo se disipa entera,/ algo que no es música es la poesía,/ la pesada sólo queda/ Lo pensado es, no lo dudes, lo sentido*”.

Los versos siguientes logran retomar las ideas básicas del poemario: la conciencia dolorosa del amor, la defensa de la rima, la poesía como vía de eternización, de consolación... la reunión de la problemática amorosa con las preocupaciones religiosas

³²³ UNAMUNO, Miguel de, “Flor y corazón de la encina”, en *Obras completas*, IV, 1958, pp. 906-908 (p. 908).

³²⁴ Los versos citados en la “Presentación” son idénticos excepto el inicio del 102, que en la “Epístola” dice “*surco la mar...*”, mientras que en la “Presentación” “*aro la mar...*”.

queda perfectamente perfilada en los versos 118-121, “.../ *su tumba séanos bendita cuna/ de la inmortalidad, ¿qué importa el nombre?*”³²⁵.

(IX) En el verso 123 se menciona, por segunda y última vez, en aposición, el nombre del destinatario de la carta. La mención del nombre, tanto al inicio como al final de la carta, añade un plus de cercanía al escrito. Empero, pocos versos después (concretamente en los versos finales) el horizonte de la carta se expande y pone en evidencia la doble ficcionalidad de la carta que, aunque finge estar dirigida a la intimidad de un solo receptor, está abierta a cualquier otro lector, y en esta ocasión habla del amigo y de la crítica (vv. 129-130).

El final de la “Epístola” va acompañado de una adhesión incondicional a la tradición, lo que parece suponer un alejamiento de los postulados románticos con que se iniciaron las “Rimas”. Los últimos versos encierran un guiño a la tarea de la crítica y una vía abierta a la ironía con que tratará la labor de dicha crítica sobre todo en las “Notas”.

En fin, la lectura de la “Epístola” obliga al lector a tener, más que nunca, presentes las demás partes del texto, ya remite argumental y formalmente tanto a las “Rimas” como a la “Presentación” y las “Notas”. De hecho, la “Presentación” acaba reenviando a la “Epístola” al abordar algunos de los conceptos de preceptiva literaria, como el ritmo, la rima generatriz o el verso.

La “Epístola” entrelaza las diferentes partes del texto formando un excelente punto de reunión y equilibrio entre ellos. Esta última composición poética del texto parece actuar como punto de intersección entre los diferentes subtextos que componen el texto en su globalidad. Por eso, en la “Epístola” el oculto trasfondo epistolar del relato enlaza con el formato de esta misiva poética. La última composición del texto compendia además las bases temáticas del epicentro poético del libro (las relaciones entre amor, muerte, tiempo, vida y poesía) y la parte estructural en prosa se entrelaza también por medio de remisiones de la “Presentación” a la “Epístola” y de ésta con las “Notas” por la extensa explicación o comentario que adjunta a ella el autor.

³²⁵ MATA INDURÁIN, Carlos, “Amor, vida y muerte en las rimas de Teresa, de Miguel de Unamuno”, *op.cit.*, p. 411, considera que estos versos resumen perfectamente los amores de Teresa y Rafael.

CONCLUSIONES

Una primera y básica conclusión del estudio realizado es que la lectura de *Teresa* debe hacerse desde una perspectiva total, sin menospreciar ninguna de sus partes. En efecto, *Teresa* pierde todo su sentido si se lee exclusivamente como un libro de poesía. Así pues, el lector ha de considerar el libro en su totalidad: no contar con la parte en prosa supone mutilar el texto.

La parte teórica del trabajo, dedicada al estudio de la imitación literaria y a la intertextualidad, permite afirmar que Unamuno es un autor plenamente intertextual, que dialoga constantemente con autores y textos de distintas tradiciones y épocas. Además, evidencia que nuestro autor -desde su atalaya salmantina- estaba en conexión con las distintas teorías lingüísticas y literarias que, como la Estilística, surgían en Europa a principios del siglo XX.

Aun con estas salvedades, queda claro que las “Rimas” pueden considerarse como el núcleo central del texto, el cual no puede adscribirse a ningún género literario concreto. Unamuno consigue en *Teresa* su deseo de ser inclasificable. *Teresa* se configura como una amalgama de géneros literarios. La poesía y la teatralidad se dan cita en las “Rimas”, que no pocas veces rememoran escenas y diálogos entre Rafael y Teresa. También está presente la hilazón argumentativa propia de la novela, pues partiendo de un argumento mínimo, desarrolla una estructura compleja que abarca todas las partes del libro. Por último, tampoco falta la prosa de tono ensayístico, que aproxima el libro a la crítica literaria (en la “Presentación” y en las “Notas”) y a los artículos de opinión (así en la “Despedida”).

La obra surge con un pretexto argumental ciertamente simple, pero que no es la historia de los amores desgraciados de Rafael y Teresa, sino la presentación que hace Unamuno de un joven poeta -Rafael- y la difusión de los poemas que éste escribió a su amada Teresa, muerta de consunción pulmonar. El origen y desarrollo de este discurso motiva su “disposición” en las correspondientes partes y explica su función. Cada una de dichas partes tiene cierta independencia, aunque todas ellas están relacionadas entre sí.

La fragmentación del libro supone un modo de narrar que supera la linealidad de la novela clásica. Este aspecto confiere a la obra un carácter del todo moderno, pero a su vez le vincula con un antiguo género literario: el *prosimetrum*. Este género consiste en la utilización de formas mixtas, que entremezclan la prosa y el verso. Esta mezcla es una constante en el texto (toda parte en prosa incorpora poemas de diversos autores), excepto en la parte central que es exclusivamente poética.

Las “Rimas” son poemas concebidos para ser leídos por el poeta en voz alta ante la tumba de su amada muerta. Es una manera de reclamar así la necesidad de mantener el hábito de la recitación y de la lectura oral de los poemas, que se estaba perdiendo. En las “Rimas” Unamuno conforma un universo simbólico propio, que a veces coincide y otras no con los motivos poéticos tradicionales y universales. Así renueva conceptos clásicos como el mar, determinadas especies de flores y aves... y ahonda en motivos de larga tradición poética, tales como el río, el espejo y la cruz.

El conjunto central de las rimas puede considerarse un cancionero poético, en tanto que sigue los patrones generales de los cancioneros clásicos: básicamente estar dedicado a una sola mujer, seguir una evolución diegética y dedicar su atención principal, pero no exclusiva, al tema del amor.

La concepción amorosa que trasmite el poemario es la propia de Unamuno, tan alejada de la idea amorosa recogida en la poesía cancioneril, como de la propia del amor romántico. En las “Rimas” se poetizan las ideas sobre el amor que Unamuno teoriza en su obra *Del sentimiento trágico de la vida*. El amor se entiende como una vía de conocimiento y de comprensión del ser humano y del universo. En el pensamiento unamuniano el amor se concibe como un camino estructurado en tres fases: amor pasional, amor espiritual y amor universal.

El cancionero de Rafael muestra la evolución del personaje en su camino hacia la muerte. Rafael es otro agonista unamuniano. No importa si comparte o no trazos biográficos con el autor real; es un ser en lucha que trata de comprender su fin inminente. Sobre todo es un poeta en formación, un autor que se forma en la tradición sin preocuparse de modas o corrientes literarias; más que aspirar a la fama, aspira a la gloria y a la eternidad que es el fin de toda poesía. En este aspecto *Teresa* se ocupa del problema de la renovación generacional, que preocupó a Unamuno desde los comienzos de su vida literaria.

El libro podría presentárenos como una mera reelaboración del tópico del joven y el anciano (*puer senex*). Un viejo poeta alecciona a su discípulo, orienta sus lecturas, comparte sus afanes, corrige o aprueba sus progresos. Una manera de transmisión artística muy alejada de la vía rupturista propugnada por la vanguardia. No deja de ser curioso que, junto a la defensa del patrón imitativo como vía de formación de jóvenes poetas, elija para ello el modelo romántico. La opción por el antaño revolucionario anhelo romántico indica su oposición a cierto tipo de poesía que emergía en esos momentos, alejada de la “poesía viva” unamuniana. En todo caso, la utilización del modelo romántico-imitativo supone una interesante toma de partido en contra de las vanguardias, a las cuales don Miguel se oponía en lo que éstas tenían de propuesta dogmática y reglada, que se traducían en una poesía uniforme y antipersonal.

Don Miguel expone qué mueve a un autor a escribir poesía y cuáles son los rasgos que definen a un verdadero poeta. Poeta es el que atrapa el misterio que oculta el lenguaje, el que vive en su obra y transmite el carácter fronterizo del ser humano. Este joven poeta da inicio a su carrera literaria reclamando la atención de un autor experimentado, pidiendo consejo y orientación en sus lecturas y también buscando su estilo por medio de la imitación de distintos autores.

Esto justifica la utilización del modelo romántico, de las técnicas imitativas, cuya autoría recae en un autor novel, que comienza su formación aprendiendo en el estilo de los demás. Rafael representa al poeta que inicia su quehacer literario buscando cobijo en el autor maduro para que le abra caminos, le aconseje lecturas, le guíe en sus dudas... Es el autor que forja su estilo propio imitando el estilo de otros. Miguel de Unamuno es el poeta experimentado y comprometido, que escribe una poesía muy personal, y voluntariamente muy distinta a la de su joven discípulo, aunque en ambos se dé una gran coincidencia espiritual. La responsabilidad literaria de las rimas no es de Unamuno, es de Rafael. Y por eso no podemos interpretar estas poesías como lo

haríamos con cualquier otro de los libros en verso de Unamuno. Pero, y aunque parezca una contradicción, siguen siendo poemas de sello plenamente unamuniano, que concuerdan con su particular universo simbólico, con su planteamiento filosófico y poético, y hasta con su personal cosmogonía.

Teresa es coetánea de las diversas corrientes poéticas que conviven en España a principios de los años veinte: la poesía pura, los primeros libros de la Generación del 27 y la eclosión de las tentativas vanguardistas. Ante este panorama, el público -y en ocasiones también la crítica- interpretó *Teresa* como un paso atrás, un regreso a un tono poético desfasado y anacrónico a principios de siglo. Pero, leída en su totalidad, este retroceso es un avance, puesto que la obra se alinea también con la novela experimental.

Las fronteras de la realidad se difuminan en el texto: lo ficticio forma parte de lo cotidiano; lo cotidiano, de lo ficticio. A ello contribuye sobremanera el recurso a la doble autoría del texto. En este sentido, *Teresa* recoge dos problemas típicamente unamunianos: su inquietud por el problema de la personalidad, en torno a la cual se vertebra la nueva filosofía surgida en el siglo XX; y la preocupación de Unamuno por el equilibrio de las relaciones entre el escritor y sus obras.

Teresa es una obra autorreflexiva, en la que se ponen al descubierto los estratos que un libro ha de seguir hasta su publicación y, en cierto modo, las diferentes etapas vitales de un poeta en particular. *Teresa* trata de descubrir y poner de manifiesto los pasos previos a la formación y comunicación pública de un libro de poesía. En ese sentido es lo que se llama un libro metaficcional. Todo libro ha de seguir un largo proceso: composición, revisión, selección... y en él juega un papel importante el crítico (editor, prologuista o antologista), porque es el primer tamiz por el que pasa la obra hasta llegar a nosotros. Así lo confiesa el propio Unamuno: “*Entre las rimas que me legó al morir se mi Rafael de Teresa había algunas incompletas y fragmentos de otras. He resuelto no publicarlas ahora aquí*”. Con ello Unamuno advierte que, en el proceso por el que pasa una obra, ésta puede sufrir metamorfosis no siempre atribuibles al autor, y pone en entredicho la función –a veces equivocada- de la crítica literaria.

El recurso utilizado para cuestionar la labor de parte de los críticos literarios de su época es la ironía; mucho más presente en la parte en prosa del texto (especialmente en la “Presentación” y en las “Notas”) que en la parte poética, asunto mucho más serio para Unamuno.

Teresa podría anticipar algunas características de la novela de vanguardia: la pérdida de la referencialidad mimética y de la narratividad, el desvelamiento del proceso de ficción, la autonomía del personaje, y el diálogo como conocimiento que introduce la perspectiva del otro (novela dialógica). Por estos motivos, resulta hartamente conveniente acercarse a *Teresa* desde una perspectiva moderna, como obra novedosa que se avanza a los postulados de su época.

El análisis de *Teresa* nos lleva a la conclusión de que la obra surge de la reunión de elementos literarios dispares. Es un texto ecléctico, heterogéneo y fragmentario en el que, además del evidente ensamblaje entre lo narrativo y lo lírico, se recurre a técnicas literarias aparentemente divergentes: desde las más tradicionales (a saber, las técnicas de imitación literaria y el recurso a la doble autoría), hasta aquéllas que surcan nuevos caminos en el arte de narrar, tales como la introducción de elementos que ponen al

descubierto los entresijos en la gestación de la creación literaria, o la intersección entre espacios ficticios y reales.

En definitiva, la lectura de *Teresa* viene a ilustrar la existencia de algunas cosas inmortales, capaces de vencer al tiempo y a la muerte. Son el amor y la poesía. La imagen final de la “Despedida” compendia este mensaje. Finalizada la historia de Teresa y Rafael, otra pareja renueva su misma pasión, como después de muerto el poeta en cada lector se aviva (esto representan los versos citados de Byron) el mismo aliento poético.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (1986), *Théorie des genres*, París, Éditions du Seuil.
- AA. VV. (1989), *Symbolique & botanique. Le sens caché des fleurs dans la peinture au XVII^e siècle*, Caen, Musée des Beaux Arts de Caen.
- AA. VV. (1997), *El retorno de los ángeles*, Madrid, Unión Latina, Ministerio de Educación y Cultura, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- AA. VV. (1997), *Prosimetrum. Crosscultural perspectives on narrative in prose and verse*, HARRIS, Joseph y REICHL, Kart (editores), Cambridge, Brewer.
- AA. VV. (2000), *La Epístola. V Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- ABELLÁN, José Luis (1997), *Sociología del 98. Un acercamiento a su significado*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- ALAS, Adolfo (editor) (1941), Menéndez Pelayo, Unamuno, Palacio Valdés, *Epistolario a Clarín*, (prólogo y notas de ALAS, Adolfo), Madrid, Ediciones Escorial.
- ALARCOS LLORACH, Emilio (1976), “Variantes de una poesía de Unamuno”, en *Ensayos y estudios literarios*, Madrid, Júcar, pp. 119-125.
- ALARCOS LLORACH, Emilio (1976), “Sobre Unamuno o cómo «no» debe interpretarse la obra literaria”, en *Ensayos y estudios literarios*, Madrid, Júcar, pp. 127-139.
- ALIGHIERI, Dante (1293), *Vita Nuova*, traducción e introducción de PINTO, Raffaele, Madrid, Cátedra, colección Letras Universales, 2003.
- ALLEN, Graham (2000), *Intertextuality*, Londres-Nueva York, Routledge.
- ALONSO, Amado (1955), *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos.
- ALONSO, Dámaso y BOUSOÑO, Carlos (1970), *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 4^a edición.
- ALONSO, Dámaso (1987), *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos.
- ALTER, R. (1975), *Partial Magic. The Novel as Self-Conscious Genre*, Berkeley, University of California Press.
- ALTISENT, Marta E. (1996), “Unamuno y la metáfora organicista de la creación literaria”, en *Letras de Deusto*, vol. 26, núm. 72, pp. 75-93.

ALVAR, Manuel (1952), “Motivos de unidad y evolución en la lírica de Unamuno” Salamanca, separata de *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, III, pp. 19-40.

ALVAR, Manuel (1971), “El problema de la fe en Unamuno (la antiinfluencia de Richepin)”, en *Unidad y evolución en la lírica de Unamuno. Estudios y ensayos de literatura contemporánea*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, II, n. 159), pp. 139-160.

ÁLVAREZ CASTRO, Luis (2005), *La palabra y el ser en la teoría literaria de Unamuno*, Salamanca, Editorial de la Universidad de Salamanca.

ANDRE, le Chapelain (1974), *Traité de l'Amour Courtois*, (traducción y notas de BURIDANT, Claude), París, Klincksieck.

ANDREAS, el Capellán (1990), *De Amore. Tratado del amor cortés*, (traducción y notas de VIDAL-QUADRAS, Creixell), Barcelona, Sirmio.

ANGENOT, M. (1983), “Intertextualité, interdiscursivité, discours social”, en *Texte*, núm. 2, pp. 103-106.

ARISTÓTELES, *Poética*, edición trilingüe de GARCÍA YEBRA, V., Madrid, Gredos, 1974.

ASENSIO, Eugenio (1970), *Poética y realidad en el Cancionero Peninsular de la Edad Media*, Madrid, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos.

AUERBACH, Erich (1942), *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

AYALA, Francisco (1974), *La novela: Galdós y Unamuno*, Barcelona, Seix Barral.

BAJTIN, Mikhaïl (1929), *Problemy poetiki Dostoievskogo*, 1ª edición ampliada y corregida por el autor en 1963; traducida al francés como *La poétique de Dostoïevski*, París, Seuil, 1970.

BAJTIN, Mikhaïl (1970), *La poétique de Dostovïevski*, París, Seuil.

BAJTIN, Mikhaïl (1975), *Teoría y estética de la novela*, traducción de KRIÚKOVA, Helena S., y CAZCARRA, Vicente, Madrid, Taurus, 1989.

BALLART, Pere (1994), *Eironeia, la figuración irónica en el discurso literario*, Barcelona, Quaderns Crema.

BALLY, Charles (1970), *Traité de stylistique française*, Ginebra, Librairie de l'Université Georg & Cie, 5ª edición.

BARRENECHEA, Ana María (1965), «Unamuno en el movimiento de renovación de la novela europea», en HORNÍK M.P. (editor), *Collected Studies in Honour of Americo Castro's Eightieth Year*, Oxford, Lincombe Lodge Research Library, pp. 39-47.

- BARRIOS FERNÁNDEZ, Nuria (1986), “La tragedia del amor unamuniano”, en *Anales del Seminario de Metafísica*, pp. 117-129.
- BARTHES, Roland (1953), *Le degré zéro de l'écriture*, París, Seuil.
- BARTHES, Roland (1964), «Littérature et discontinu», en *Essais critiques*, París, Seuil.
- BARTHES, Roland (1968), “L'effet de réel”, en *Œuvres complètes*, tomo III, París, Seuil, pp. 25-32.
- BARTHES, Roland (1975), «Texte» (Théorie de), *Encyclopaedia Universalis*, t. XV, París, Corpus 22, pp. 370-374.
- BARTHES, Roland (1969), *Critique et vérité*, París, Seuil.
- BARTHES, Roland (1970), *S/Z*, París, Seuil.
- BARTHES, Roland (1970), “L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire”, en *Œuvres Complètes, tome III, 1968-1971*, París, Éditions de Seuil, 2002, pp. 527-601.
- BARTHES, Roland (1973), *Le plaisir du texte*, París, Seuil.
- BAUDELAIRE, Charles (1980), *Petits poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*, Garnier, París.
- BAYLOS CORROZA, Hermenegildo (1993), *Tratado de Derecho Industrial, Propiedad Industrial, Propiedad Intelectual, Derecho de la Competencia Económica, Disciplina de la Competencia Desleal*, Madrid, Civitas.
- BEAUGRANDE, R. A. de, y DRESSLER, W. U. (1972), *Introducción a la lingüística del texto*, traducción al español de BONILLA, Sebastián (1997), Barcelona, Ariel.
- BECEIRO, Carlos (1956), “La tierra de Alvargonzález. Un poema prosificado”, en *Clavileño*, n. 41, pp. 36-45.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo (1871), *Rimas y leyendas*, edición de RULL FERNÁNDEZ, Enrique, Madrid, Ediciones Libertarias, 1998.
- BELIC, Oldrich (1969) *Análisis estructural de textos hispanos*, Prensa Española, Madrid, pp. 94-113.
- BELLAY, Joachim du (1971), *Les Antiquités de Rome. Les Regrets*, París, Garnier-Flammarion.
- BENBOW, Jerry L. (1971), *Fictional Manifestations of Multiple Personality in Selected Works of Miguel de Unamuno*, Dissertation Abstracts International, Ann Arbor (MI), t. 31, 5388A (N.M.).
- BENÍTEZ, Hernán (1949), *El drama religioso de Unamuno y cartas a Jiménez Ilundain*, Buenos Aires, Instituto de Publicaciones de la Universidad de Buenos Aires.

- BENVENISTE, Émile (1966), *Problèmes de linguistique générale*, París, Gallimard.
- BETTELHEIM, Bruno (1995), *El psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Editorial Crítica.
- BIASI, Pierre-Marc de (1989), «Intertextualité» (Théorie de), en *Encyclopaedia Universalis*, t. XII, París, France S.A, pp. 514-516.
- BLANCH, Antonio (1976), *La poesía pura española. Conexiones con la cultura francesa*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica).
- BLANCO AGUINAGA, Carlos (1954), *Unamuno, teórico del lenguaje*, Ciudad de Méjico, Fondo de Cultura Económica.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos (1959), *El Unamuno contemplativo*, Barcelona, Laia (= México, El Colegio de México, 1959).
- BLANCO, Manuel (1994), *La voluntad de vivir y sobrevivir en Miguel de Unamuno*, Madrid, ABL Editor.
- BLANCO VALDÉS, Carmen F., *El amor en el Dolce Stil Novo*, Santiago de Compostela, Univesidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico.
- BLASCO, Francisco J. (1989), “Miguel de Unamuno: «Teresa»”, en *España Contemporánea (Revista de Literatura y Cultura)*, Columbus, Ohio, t. II, núm. 3, pp. 37-60.
- BLOOM, Harold (1973), *The Anxiety of Influence*, Nueva York, Oxford University Press, [traducción de RIVERA, Francisco (1991), *La angustia de las influencias*, Monte Ávila editores].
- BOHIGAS, Pere (2000), *Ausiàs March. Poesies*, Barcelona, Editorial Barcino.
- BOILEAU (1674), *Art Poétique*.
- BOUILLAGUET, Annick (1989), “Une typologie de l’emprunt”, en *Poétique*, núm. 80, pp. 489-497.
- BOUILLAGUET, Annick (1996), *L’Écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*, Éditions Nathan.
- BREEN, Gerald M. (1968), “The Creativity of a Mind in Conflict: A Study of the Works of Miguel de Unamuno y Jugo (1864-1936)”, en *Unitas: A Quarterly for the Arts and Sciences*, Manila, t. 41, pp. 537-584.
- BRENAN, Gerald (1986), *Historia de la literatura española*, 3ª edición, Barcelona, Crítica.

BROWN, G.G. (2002), *Historia de la literatura española*, t. 6, vol. 1 (El siglo XX), 18ª edición, Barcelona, Ariel.

BUBNOVA, Tatiana (1996), “Bajtín en la encrucijada dialógica (Datos y comentarios para contribuir a la confusión general)”, en ZAVALA, Iris (coordinadora), *Bajtín y sus apócrifos*, Barcelona, Anthropos, pp. 13-72.

BUFFON, Georges-Louis LECLERC, conde de (1753), *Discours sur le Style* [publicado también en Madrid-Barcelona, Espasa Calpe (1938)].

BURGUERA, Mª Luisa (2004), *Textos clásicos de teoría literaria*, Madrid, Cátedra.

BURIDANT, Claude (1974), *Traité de l'Amour Courtois*, París, Klincksieck.

BUSSAGLI, Marco (2007), *Angeli. Origini, storie e immagini delle creature celesti*, Milán, Mondadori; versión en castellano: Madrid, Editorial Everest.

CALENDA, Corrado (1995), “Potentia CONcupiscibilis, Sedes Amoris: Il dibattito Dante-Cino”, en *Appartenenze metriche ed esegesi. Dante, Cavalcanti, Guittone*, Nápoles, Bibliopolis, pp. 11-124.

CAMARERO, Jesús (2008), *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Barcelona, Anthropos.

CANAVAGGIO, Jean (director) (1995), *Historia de la literatura española* (edición española a cargo de Rosa Navarro Durán), t. VI (siglo XX), Barcelona, Ariel.

CARRASCOSA TINOCO, Óscar J. (2006), *La utopía de la eternidad en Miguel de Unamuno y Jorge Luis Borges*, Textos mínimos, Universidad de Málaga.

CARREÑO, Antonio (1982), *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea. La persona, la máscara: Unamuno, A. Machado, Fernando Pessoa, V. Aleixandre, J.L. Borges, Octavio Paz, Max Aub, Félix Grande*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica II, Estudios y ensayos, núm. 317).

CARREÑO, Antonio (1988), “«Et verbum Unamuno factum est»: la escritura como inscripción en la lírica de don Miguel”, en *Estelas, Laberintos, Nuevas Sendas. Unamuno, Valle-Inclán, García Lorca, la Guerra Civil*, Barcelona, Anthropos, pp. 51-63.

CARREÑO, Antonio (editor) (1995), *Poesía Selecta*, Madrid, Cátedra.

CATALÁN MENÉNDEZ-PIDAL, Diego (1953), “«Aldebarán» de Unamuno. De la noche serena a la noche oscura”, en *Cuadernos Cátedra Miguel de Unamuno*, IV, pp. 43-70.

Catecismo de la Iglesia Católica (1992), 2ª edición, Madrid, Asociación de Editores del Catecismo de la Iglesia Católica.

CELAYA, Gabriel (1972), *Bécquer*, Madrid, Júcar.

CEREZO GALÁN, Pedro (1984), “Conclusiones del Congreso Internacional Miguel de Unamuno”, en *Actas del Congreso Internacional en el cincuentenario de Unamuno*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 637-639.

CEREZO GALÁN, Pedro (1986), “Poesía y existencia”, en *Volumen Homenaje Cincuentenario de Miguel de Unamuno*, Salamanca, Casa-Museo Unamuno, pp. 551-574.

CEREZO GALÁN, Pedro (1996), *Las máscaras de lo trágico*, Madrid, Editorial Trotta.

CEREZO GALÁN, Pedro (2000), “Variaciones sobre el tema del yo en la crisis de fin de siglo”, en *Tu mano es mi destino. Congreso Internacional Miguel de Unamuno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 59-81.

CERNUDA, Luis (1964), “Bécquer y el poema en prosa español”, en *Poesía y literatura*, II, Barcelona, Seix Barral, pp. 61-132.

CERNUDA, Luis (1975), *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 4ª edición.

CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, edición dirigida por RICO, Francisco, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2005.

CICERÓ, Marc Tul·li, *De l'Orador*, traducción al catalán de Mn. GALMÉS, Salvador, Barcelona, Fundació Bernat Metge, 1931.

CIFO GONZÁLEZ, Manuel (2000), “Niebla enmarcada en el contexto de la generación del 98”, en FLÓREZ MIGUEL, Cirio (coordinador), *Tu mano es mi destino*, Salamanca Editorial de la Universidad de Salamanca, pp. 83-97.

CIRLOT, Eduardo (1958, 1ª edición), *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Siruela, 8ª edición, 2004.

CLAVERÍA, Carlos (1970), *Temas de Unamuno*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, II Estudios y ensayos, 10), 2ª edición.

COMBE, Dominique (1992), *Les genres littéraires*, París, Hachette.

COMPAGNON, Antoine (1979), *Le seconde main ou le travail de citation*, París, Seuil.

CORBACHO CORTÉS, Carolina (1998), *Literatura y arte: el tópico “Ut pictura poesis”*, Cáceres, Universidad de Extremadura.

COROMINAS, Joan, y PASCUAL, José A., *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980.

COSSÍO, José María (1945), *Antología poética*, Madrid, Espasa-Calpe.

COTS VICENTE, Montserrat (2000), “Reescrituras en verso y prosa”, en MÁRQUEZ, M.Á., RAMÍREZ DE VERGER, A., y ZAMBRANO P. (editores), *El retrato literario*.

Tempestades y naufragios. Escritura y reelaboración (Actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada), Huelva, Universidad de Huelva/Sociedad Española de Literatura General y Comparada, pp. 481-485.

COTS VICENTE, Montserrat (2001), “Figuras de la evidencia en *La Franciade*”, en LAFARGA, Francisco, y SEGARRA, Marta (editores), *Homenatge a Caridad Martínez*.

CROCE, Benedetto (1912), *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, (prólogo de UNAMUNO, Miguel de), Madrid, Librería de Francisco Beltrán.

CROCE, Benedetto (1990), *Breviario de Estética, Aesthetica in Nuce*, Madrid, Alderabán Ediciones.

CRUZ MENDIZÁBAL, Juan (1993), “La situación límite hecha poesía: Bécquer, Unamuno, Machado”, en *Letras de Deusto*, Bilbao, XXIII, núm. 58, pp. 119-128.

CULLER, Jonathan (1981), *The pursuit of Signs*, London, Routledge Classics, 2ª edición, 2001.

CURTUS, Ernst Robert (1948), *Literatura europea y Edad Media Latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.

CHAGUACEDA TOLEDANO, Ana (editora) (2003), *Miguel de Unamuno, Estudios sobre su obra. I*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

CHAGUACEDA TOLEDANO, Ana (editora) (2009), *Miguel de Unamuno, Estudios sobre su obra. IV*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

CHEVALIER, Jean/GHEERBRANT, Alain (1991), *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder.

DÄLLENBACH, Lucien (1976), “Intertexte et autotexte”, en *Poétique*, núm. 27, pp. 282-296.

DARÍO, Rubén (2003), *Rimas y Abrojos*, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, pp. 393-401.

DELAS, Daniel (1980), «On a touché au vers! Note sur la fonction manifestaire du poème en prose au XIX siècle», en *Littérature*, núm. 39, pp. 54-59.

DEMBOWSKI, Peter (1981), “Intertextualité et critique des textes”, en *Poétique*, núm. 41, febrero, pp. 17-29.

DÍAZ PETERSON, Rosendo (1972), “Unamuno: ¿Creación o encarnación?”, en *Revista Interamericana de Bibliografía (Inter American Review of Bibliography)*, Washington DC, t. 22, pp. 390-403.

DÍAZ PETERSON, Rosendo (1975), *Unamuno: el personaje en busca de sí mismo*, Madrid, Nova Scholar.

- DIEGO, Gerardo (1932), *Poesía española. Antología 1915-1931*, Madrid, Signo.
- DIEGO, Gerardo (1991), *Poesía española contemporánea*, Madrid, Santillana, Clásicos Taurus (1ª edición, 1932).
- DÍEZ, Ricardo (1976), “La teoría estética de la novela de Unamuno: los prólogos”, en *Papeles de Son Armadans*, t. 21, núm. 242, pp. 129-153.
- DIJK, Teun A. van (1983), *La ciencia del texto*, Barcelona, Paidós Comunicación.
- DOLEŽEL, Lubomír (1990), *Occidental poetics: tradition and progress*, University of Nebraska Press [versión española de ALBURQUERQUE Luis (1997), *Historia breve de la poética*, Madrid, Síntesis].
- DOLL, Eileen (1990), “Tres versiones del Don Juan noventayochista: los Machado, Valle-Inclán y Unamuno”, en GABRIELE John P. (editor), *Divergencias y unidad: perspectivas sobre la Generación del '98 y Antonio Machado*, Madrid, Orígenes, pp. 181-189.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1993), *Métrica española*, Madrid, Síntesis.
- DRONKE, Peter (1994), *Verse with Prose from Petronius to Dante. The Art and Scope of the Mixed Form*, Cambridge-Massachusetts-Londres, Harvard University Press.
- EAREST, James David (1984), “The Influence of Thomas Carlyle on the Early Novels of Miguel de Unamuno”, en *Kentucky Philological Association Bulletin (KPAB)*, Wilmore (KY), pp. 25-35.
- EARLE, Peter G. (1960), *Unamuno and English literature*, Nueva York, Hispanic Institute in the United States.
- ECO, Umberto (1979), *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo* [traducción española de POCHTAR, Ricardo, Barcelona, Lumen, 1999].
- EICHENBAUM, Boris (1970), “La teoría del método formal”, en *Teoría de los formalistas rusos*, preparada por TODOROV, Tzvetan, traducción de NETHOL, Ana, Ciudad de Méjico, Siglo Veintiuno Editores.
- ELIOT, Thomas Stearns (1933), *The use of poetry and the use of criticism*, Londres, Faber and Faber.
- ELIZALDE, Ignacio (1990), “Unamuno y el mito griego: «Electra»”, en *Letras de Deusto*, Bilbao, mayo-agosto, 20.47, pp. 117-125.
- ERNOUT, A. y MEILLET, A. (1984), *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, París, Éditions Klincksieck.

ERNOUT, A. y MEILLET, A. (1985), *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, París, Éditions Klincksieck.

ESCLASANS, Agustín (1947), *Miguel de Unamuno*, Buenos Aires, Editorial Juventud Argentina.

ESTÉVEZ MOLINERO, Ángel (2000), “Epístola en clave ficticia de Lope de Vega: a propósito del género y la literariedad”, en *La Epístola (V Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 295-309.

FAJARDO, Diógenes (1987), “El Don Juan de Unamuno: «el hermano Juan o el mundo es teatro»”, en *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, Bogotá, XLII, pp. 370-379.

FEAL, Carlos (1988), “Nada menos que toda una mujer: «La tía Tula» de Unamuno”, en *Estelas, Laberintos, Nuevas Sendas. Unamuno, Valle-Inclán, García Lorca, la Guerra Civil*, Barcelona, Anthropos, pp. 65-69.

FEDERECI, Mario (1974), *La imagen del hombre en la poesía de Unamuno*, Madrid, Fragua.

FEENY, Thomas (1980), “More on Pardo Bazán’s Possible Influence upon Unamuno”, en *Kentucky Romance Quarterly*, Lexington (KY), t. 27, pp. 29-38.

FERNÁNDEZ, Dominique (1997), “El ángel desde el Génesis hasta Bousset”, en *El retorno de los ángeles*, Madrid, Unión Latina, Ministerio de Educación y Cultura, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pp. 53-92.

FERNÁNDEZ DE ANDRADA, Andrés (1993), *Epístola moral a Fabio y otros escritos*, edición de ALONSO, Dámaso, estudio preliminar ALCINA, Juan F. y RICO, Francisco, Barcelona, Crítica.

FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, Ángel Raimundo (1976), “Teresa”, en *Diario inédito y vivencia poética de la muerte*, pp. 180-186.

FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, Ángel Raimundo (1976), *Unamuno en su espejo*, Valencia, Bello.

FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago (1999), *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo en «Canta sola a Lisi»*, Madrid, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos.

FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, “Aproximación a la poesía amorosa de Quevedo”, en cvc.cervantes.es/literatura/quevedo-critica/p-amorosa/introducción.htm.

FERNÁNDEZ PELAYO, H. (editor) (1982), *Ideario etimológico de Miguel de Unamuno*.

FERNÁNDEZ TURIENZO, Francisco (1966), *Unamuno, ansia de Dios y creación literaria*, Madrid, Alcalá.

- FERRATER MORA, José (1957), *Unamuno, bosquejo de una filosofía*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- FONTANIER, Pierre (1977), *Les figures du discours*, París, Flammarion.
- FUMAROLI, Marc (2001), *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Gallimard.
- GALBIS, Ignacio R.M. (1978), “De técnicas narrativas e influencias cervantinas en «Niebla» de Unamuno”, en *Cuadernos Americanos*, México D.F., t. 221, pp. 197-204.
- GALÍ, Neus (1999), *La poesía silenciosa, pintura que habla*, Barcelona, El Acantilado.
- GALVÁN, Fernando, y GONZÁLEZ DORESTE, Dulce M^a (1994), “El uso contemporáneo de la parodia”, en *La parodia, el viaje imaginario. Actas del IX simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, tomo II, Zaragoza, pp. 111-117.
- GAOS, Vicente (1969), *La poética de Campoamor*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica.
- GARAGORRI, Paulino (1964), “Unamuno, las postrimerías y la relativa importancia de la muerte”, en *Del pasado al porvenir*, Barcelona, Edhasa, pp. 69-106.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1989), *Teoría de la literatura*, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA BLANCO, Manuel (1925), “Notas de estética unamuniana. [A propósito de su libro de rimas «Teresa» (1924)]”, en *Revista de Ideas Estéticas*, n. 49, enero-marzo, pp. 3-26.
- GARCÍA BLANCO, Manuel (1947), “Unamuno y sus Seudónimos”, separata de la revista *Ínsula*, n. 20, de 15 de agosto de 1947.
- GARCÍA BLANCO, Manuel (1954), *Don Miguel de Unamuno y sus poesías. (Estudio y antología de textos poéticos no incluidos en sus libros)*, Salamanca, Universidad de Salamanca (Filosofía y Letras).
- GARCÍA BLANCO, Manuel (1959), *Teatro completo*, Madrid, Aguilar.
- GARCÍA BLANCO, Manuel (1965), *En torno a Unamuno*, Madrid, Taurus.
- GARCÍA-CASTAÑÓN, Santiago, “Sobre el soneto de Quevedo «A Roma sepultada en sus ruinas»: Del humanismo italiano al barroco español”, en *Modern Foreign Languages*, Western Carolina University.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (director) (1995), *Historia de la literatura española*, vol. 6, siglo XVIII (I), (coordinador: CARNERO, Guillermo), pp. 273-284; vol. 9, siglo XIX (II), (coordinador: ROMERO TOBAR, Leonardo) (1998), pp. 238-288, 309-322; Madrid, Espasa-Calpe.

- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (2000), “Unamuno y la poética de la modernidad”, en *Tu mano es mi destino. Congreso Internacional Miguel de Unamuno* (coordinador: FLÓREZ MIGUEL, Cirilo), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 167-183.
- GAROFALO, Silvano B. (1967), *The Poetry of Giacomo Leopardi and Miguel de Unamuno*, Dissertation Abstracts, Ann Arbor (MI), 27, 2528A-2529A.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (2004), *Nueva introducción a la teoría de la literatura*, Madrid, Síntesis.
- GEFEN, Alexandre (2002), *La mimèsis*, Manchecourt, GF Flammarion, colección «Corpus».
- GENETTE Gérard (1966), «Proust palimpseste», *Figures I*, París, Seuil.
- GENETTE, Gérard (1969), *Figures I*, París, Seuil.
- GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, París, Seuil.
- GENETTE, Gérard (1979), *Introduction a l'architexte*, París, Seuil.
- GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Seuil [traducción al español de FERNÁNDEZ PRIETO, Celia (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus].
- GENETTE, Gérard (1987), *Seuils*, París, Seuil; traducción al español por LAGE, Susana, Umbrales, Buenos Aires, Siglo XXI, Editores, 2001.
- GICOVATE, Bernardo (1961), “Reflexiones en torno a «La tierra de Alvargonzález»”, en *Hispanófila*, pp. 47-51.
- GIL Y CARRASCO, Enrique (1989), *El señor de Bembibre*, edición de PICCOCHE, Jean-Louis, Madrid, Clásicos Castalia.
- GLANNON, Walter (1988), “Unamuno y la metafísica de la ficción”, en G. LOUREIRO, Ángel (editor), *Estelas, laberintos, nuevas sendas. Unamuno. Valle-Inclán, García Lorca. La Guerra Civil*, Barcelona, Anthropos, pp. 95-108.
- GODOY, Gustavo J. (1970), “Bécquer en Unamuno”, en *Duquesne Hispanic Review*, Pittsburgh (PA), t. 9:3, pp. 106-133.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, Fausto, edición bilingüe de CORTÉS GABAUDAN, Helena, Madrid, Abada Editores, 2010.
- GONZÁLEZ EGIDO, Luciano (1997), *Miguel de Unamuno*, Valladolid, Ediciones de la Junta de Castilla y León (Consejería de Educación y Ciencia).
- GONZÁLEZ EGIDO, Luciano (2006), *Agonizar en Salamanca. (Unamuno, julio-diciembre de 1936)*, Barcelona, Tusquets.

GONZÁLEZ LÓPEZ, Emilio (1969), “La poesía de Unamuno: el relato poético «Teresa»”, en *La Torre (Revista General de la Universidad de Puerto Rico)*, Río Piedras (PR), t. 66, pp. 84-89.

GONZÁLEZ MARÍN, Vicente (1978), *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca.

GONZÁLEZ MARÍN, Vicente (2000), “Pensamiento y forma leopardiana en Miguel de Unamuno”, en FLÓREZ MIGUEL, Cirilo (coordinador), *Tu mano es mi destino. Congreso Internacional Miguel de Unamuno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 190-201.

GONZÁLEZ OLLÉ, F. (1962), “Antonio Machado: versión en prosa de la elegía a Giner”, en *Nuestro Tiempo*, t. 12, n. 102, pp. 696-714.

GONZÁLEZ RUANO, César (1931), *Don Miguel de Unamuno*, Madrid, Editora Nacional, 2ª edición, 1965.

GRAHAM, Allen (2000), *Intertextuality*, Londres-Nueva York, Routledge.

GRANGEL, Luis S. (1957), *Retrato de Unamuno*, Madrid, Guadarrama.

GREEN, Ottis H. (1955), *El amor cortés en Quevedo*, Zaragoza, Biblioteca del Hispanista.

GRIMAL, Pierre (1979), *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, París, Presses Universitaires de France, 6ª edición (1ª edición, 1951).

GUÉNON, René (2003), *El simbolismo de la cruz*, Barcelona, Sophia Perrennis.

GÜNTERT, Georges (1983), “Heterónimos, satélites y complementarios: la personalidad del poeta filósofo en Pessoa, Unamuno y Machado”, en *Ibero-Romania*, Múnich, 1983, núm. 17, pp. 17-41.

GUERRINI, Olindo (1901), *Postuma. Canzioneri di Lorenzo Stecchetti (Mercurio)*, 35ª edición, Bolonia, Zanichelli.

GUILLÉN, Claudio (1971), *Literature as system*, Princeton University Press.

GUILLÉN, Claudio (1985), *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Crítica.

GUILLÉN, Claudio (1989), *Teorías de la historia literaria*, Madrid, Espasa-Calpe.

GUILLÉN, Claudio (1997), “Las epístolas de Lope de Vega”, en *Edad de Oro*, núm. 14, pp. 161-177.

GUILLÉN, Claudio (1997), “El pacto epistolar: las cartas como ficciones”, en *Revista de Occidente*, núm. 197, pp. 76-98.

GUILLÉN, Claudio (2000), "Para el estudio de la carta en el Renacimiento", en *La Epístola (V Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 101-127.

GUILLÉN, Jorge (1980), "La fama de Bécquer", en *Hacia "Cántico". Escritos de los años 20*, (introducción de SIBBALD, K.M.), Barcelona, Ariel, pp. 349-343.

GULLÓN, Ricardo (1984), *La novela lírica*, Madrid, Cátedra.

GULLÓN, Ricardo (1976), *Autobiografías de Unamuno*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, II, Estudios y ensayos, núm. 76), 1ª reimpresión.

HALL, James (1974), *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, London, John Murray.

HARRIS, Joseph y REICHL, Karl (editores), *Prosimetrum Crosscultural Perspectives on narrative in Prose and Verse*, Cambridge, Brewer.

HARTZENBUSCH, Juan E., *Los amantes de Teruel*, introducción de MORERA SANMARTÍN, Alfonso, Zaragoza, Editorial Ebro, 1957.

HAZM DE CÓRDOBA, Ibn (1997), *El collar de la paloma*, traducción de GARCÍA GÓMEZ, Emilio, Madrid, Alianza Editorial.

HEGEL, George Wilhelm Friedrich, *De lo bello y sus formas (Estética)*, Madrid, Espasa-Calpe, colección Austral, 3ª edición, 1958.

HENRÍQUEZ UREÑA (1933), *La versificación española irregular*, Madrid, Publicaciones de la Revista de Filología Española.

HUDGHES, Ted (1982), *Selected Poems 1957-1981*, Londres-Boston, Faber and Faber.

HUDSON M., Ofelia (1991), *Unamuno y Byron: la agonía de Caín*, Madrid, Editorial Pliegos.

HUGO, Víctor, *Les Contemplations*, Aujourd'hui, XIV.

HUMBOLDT, Wilhelm von (1991), *Escritos sobre el lenguaje*, edición y traducción de SÁNCHEZ PASCUAL, Andrés, prólogo de VALVERDE, J.M., Barcelona, Edicions 62.

HUTCHEON, Linda (1988), *A poetics of postmodernism. History, theory, fiction*, Nueva York-Londres, Routledge.

HUTCHEON, Linda (1991), "The Politics of Postmodern Parody", en *Intertextuality*, Berlín-Nueva York, W. de Gruyter, pp. 225-236

IDT, Geneviève (1973), «La parodie: rhétorique ou lecture?», en *Le discours et le sujet. Actes des colloques animés à l'Université de Nanterre (1972-1973)*, por Raphael

Molho, Université de Paris X Nanterre, Institut de Français, Centre d'étude des Sciences de la Littérature, núm. 3, pp. 128-173.

IGLESIA SANTOS, Montserrat (1994), "El sistema literario: teoría empírica y teoría de los polisistemas", en VILLANUEVA, Darío (compilador), *Avances en teoría de la literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)*, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 309-356.

IMÍZCOZ BEUNZA, Teresa (1996), *La teoría poética de Miguel de Unamuno*, Pamplona, Universidad de Navarra.

ISAACS, Jorge (1991), *María*, edición de MCGRADY, Donald, Madrid, Cátedra.

ISER, Wolfgang (1972), "El proceso de lectura: enfoque fenomenológico", en *Estética de la recepción*, MAYORAL, José Antonio (editor) (1987), Madrid, Arco Libros.

ISER, Wolfgang (1982), "La interacción texto-lector: algunos ejemplos hispánicos", en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos (REDH)*, Ottawa (ON), t. 6:2, pp. 225-228.

JAKOBSON, Roman (1919), *Novejšhaja russkaja poezija*, traducido y seleccionado por TODOROV, Tzvetan (1976), "La nouvelle poésie russe", en *Questions de poétique*, París, Seuil, pp. 11-24.

JAKOBSON, Roman (1984), *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Ariel.

JAKOBSON, Roman (1987), "On a generation that squandered its poets", en *Language in literature*, Belknap, Harvard, pp. 273-300.

JAKOBSON, Roman (1989), *Lingüística i poètica i altres assaigs*, traducción al catalán de CASAS, Joan (BROCH, Álex, editor), Barcelona, Edicions 62.

JAMESON, Fredric (1984), *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Buenos Aires, Paidós, edición de 2005.

JARAUTA, Francisco (2000), "Ideas en la Europa de fin-de-siècle", en *Tu mano es mi destino. Congreso Internacional Miguel de Unamuno* (coordinador FLÓREZ MIGUEL, Cirilo), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 227-233.

JENNY, Laurent (1976), "La stratégie de la forme", en *Poétique*, núm. 27, pp. 257-281.

JURKEVICH, Gayana (1989), "Neo-Romantics Reading: Unamuno and Jung as Interpreters of Social Psychology", en PAOLINI-GILBERT (editores), *La Chispa '89: Selected Proceedings. 10th Louisiana Conference on Hispanic Langs. & Lits.*, Nueva Orleans, Tulane University, pp. 201-209.

KANT, Immanuel (1790), *Crítica del juicio*, edición en castellano, Madrid, Espasa-Calpe, 1977.

KOCK, Josse de (2006), *Cancionero de Miguel de Unamuno*, Ediciones de la Universidad de Salamanca.

KRISTEVA, Julia (1968), “Problèmes de structuration de texte”, en *La Nouvelle Critique*, abril.

KRISTEVA, Julia (1969), *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, París, Seuil.

KRISTEVA, Julia (1974), *La révolution du langage poétique*, París, Seuil.

KRISTEVA, Julia (1976), *Le texte du roman, Approche sémiologique d'une structure transformationnelle*, La Haya-París, Mouton.

LA BRUYERE, *Les Caractères, Des ouvrages de l'esprit*.

LAGO DE LAPESA, Pilar (1962), “Una narración rítmica de Unamuno”, en *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, XII, Universidad de Salamanca, pp. 5-14.

LAÍN ENTRALGO, Pedro (1997), *La generación del 98*, Madrid, Espasa Calpe.

LANSON, Gustave (1965), *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, París, Hachette.

LAUSBERG, Heinrich (1975), *Elementos de retórica literaria*, Madrid, Gredos, edición de 1983.

LAUSBERG, Heinrich (1991), *Manual de retórica literaria*, volumen II, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica.

LÁZARO CARRETER, Fernando (1980), “La literatura como fenómeno comunicativo”, en *Estudios de Lingüística*, Barcelona, Crítica, pp. 206-217.

LECLERC, Georges-Louis (conde de BUFFON) (1753), *Discours sur le style*, edición bilingüe, Madrid, Espasa-Calpe, 1938.

LIMAT-LETELLIER, Nathalie y MIGUET-OLLAGNIER, Marie (1998), *L'intertextualité*, París, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté.

LINDSTROM, Naomi (1989), “Creation in Criticism, Criticism in Creation: Four Ibero Exemplars”, en *Discurso Literario, Revista de Temas Hispánicos*, Asunción (Paraguay), núm. 6.2, pp. 423-444.

LONGHURST, Carlos Alex (2009), “La tradición hermenéutica en la narrativa unamuniana”, en CHAGUACEDA TOLEDANO, Ana (editora), *Miguel de Unamuno. Estudios sobre su obra*, IV, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, pp. 350-361.

LÓPEZ BUENO, Begoña (2000), “El canon epistolar y su variabilidad”, en *La Epístola (V Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 11-26.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1972), *Poética para un poeta. Las “Cartas literarias a una mujer” de Bécquer*, Madrid, Gredos.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco (2000), “La epístola entre la teoría literaria y la práctica de la comunicación”, en *La Epístola (V Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 27-60.

LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio (1996), “Creación poética y poética de ruptura. (Un acercamiento a la obra lírica de Max Aub)”, en *Actas del Congreso Internacional Max Aub y el laberinto español*, t. I, Valencia, Ajuntament de València, pp. 625-641.

LÓPEZ CASTRO, Armando (2010), *El rostro en el espejo. Lecturas de Unamuno*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

LÓPEZ MANZANERO, Faustino Manuel (2010), *La imaginación en la crítica del fin de siglo (Aproximación a las ideas estéticas del modernismo)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

LÓPEZ MORILLAS, Juan (1971), “Unamuno: la tradición como videncia”, en KOSSOFF, A. David y AMOR Y VÁZQUEZ, José (editores), *Homenaje a William L. Fichter: Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, Madrid, Castalia, pp. 469-477.

LOTMAN, Yuri (1982), *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1ª edición, 1970.

LOZANO MARCO, Miguel Ángel (1986), “Consideraciones sobre «Una historia de amor», relato unamuniano”, en *Volumen Homenaje Cincuentenario de Miguel de Unamuno*, Salamanca, Casa-Museo Unamuno, pp. 505-507.

LUIGI FERRARO, Carmine (2003), “El concepto de historia en Unamuno y Croce”, en *Miguel de Unamuno. Estudios sobre su obra II*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, pp. 131-145.

LUZÁN, Ignacio de (1956), *La Poética o reglas de la poesía*, vol. I, Barcelona, Selecciones Bibliográficas.

LLOVET, Jordi, CANER, Robert, CETELLI, Nora, MARTÍ MONTERDE, Antoni, y VIÑAS PIQUER, David (2005), *Teoría literaria y literatura comparada*, Barcelona, Ariel.

MAESTRO, Jesús G. (1992), “El discurso intercalado en la lírica de Miguel de Unamuno (diálogo y dialogismo en la rima LI de «Teresa»)”, en *El Relato Intercalado* (director: GUILLÉN, C.), Madrid, Fundación Juan March/Sociedad Española de la Literatura General y Comparada, pp. 141-152.

MAESTRO, Jesús G. (1994), *La expresión dialógica en el discurso lírico. La poesía de Miguel de Unamuno. Pragmática y transducción*, Oviedo, Universidad de Oviedo.

MAESTRO, Jesús G. (2003), “La literatura como provocación de la religión: «Teresa» (1924) de Unamuno”, en *Hispanística*, XX, núm. 21, pp. 151-160.

MAINER, José Carlos (1979), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. VI, (al cuidado de RICO, Francisco), Barcelona, Editorial Crítica.

MAINER, José Carlos (1987), *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra.

MAINER, José Carlos (director) (2010), *Historia crítica de la literatura española*, volumen 4, (coordinador: PONTÓN, Gonzalo), volumen 5 (coordinador: ALONSO, Cecilio), Madrid, Editorial Crítica.

MALLARME, Stéphane (1901), “Divagation première. Relativement au vers”, en *Vers et prose. Morceau choisis*, París, Didier.

MANZANEDO, Faustino (2010), *La imaginación en la crítica de fin de siglo (Aproximación a las ideas estéticas del modernismo)*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca.

MARAÑÓN, Gregorio, BALCELLS, Alfonso (1984), *Manual de diagnóstico etiológico. Diccionario clínico de síntomas y síndromes*, Espasa-Calpe, 13ª edición, Madrid.

MARCH, Ausiàs, Poesies, edición de BOHIGAS, Pere, volumen II, Barcelona, Editorial Barcino, colección “Els Nostres Clàssics”, 1952.

MARCHAL, Bertrand (1993), «Enquête sur l'évolution littéraire», 1891, en *Lire le symbolisme*, París, Dunod.

MARCHESE, Angelo y FORRADELLAS, Joaquín (2000), *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel.

MARCONE, Rose-Marie (1987), “Unamuno's Impostors: An Approach to the «Nivolas»”, en *Neophilologus*, Dordrecht (Holanda), t. 71:1, pp. 66-71.

MARCONE, Rose-Marie (1988), “Self and Self-Creation: Conflict in the «Nivolas»”, en *The Language-Quarterly*, Tampa, FL, t. 26:3-4, pp. 35, 39.

MARÍ, Antonio (2005), *El esplendor de la ruina*, Barcelona, Fundació Caixa Catalunya.

MARÍAS, Julián (1943), *Miguel de Unamuno*, Madrid, Espasa-Calpe.

MARÍAS, Julián (1963), “Genio y figura de Miguel de Unamuno”, en *Filosofía española actual*, Madrid, Espasa-Calpe, 4ª edición, pp. 43-72.

MARMONTEL, Jean François (1825), *Éléments de littérature*, t. IV, París, Chez Verdière.

- MARTEL, Emile (1964-1965), “Lecturas francesas de Unamuno: Senancour”, en *Cuadernos de la Cátedra de Unamuno*, Salamanca, tt. 14-15, pp. 85-96.
- MARTÍNEZ-FERNÁNDEZ, José Enrique (2001), *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra.
- MARTÍNEZ TORRÓN, Diego (1981), “Variantes poemáticas de «Piedra y cielo» de la «Segunda Antología» a «Leyenda»”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nn. 376-378, pp. 800-809.
- MATA INDURÁIN, 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, Eunsa, Ediciones Universidad de Navarra, pp. 395-412.
- MATA INDURÁIN, Carlos (2000), “Las rimas de «Teresa», un cancionero moderno de amor y de muerte”, en *Tu mano es mi destino. Congreso Internacional Miguel de Unamuno* (coordinador: FLÓREZ MIGUEL, Cirilo), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 339-351.
- MAYO PORQUERAS, Alfredo (1957), *El prólogo como género literario*, Madrid, CSIC.
- MCKEEVER, Sister Mary T. (1968), *Echoes of Bécquer in Unamuno, Machado and Juan Ramón Jiménez*, Dissertation Abstracts, Ann Arbor (MI), 29, 268A (N.Y.U.).
- MEYER, François (1955), *La ontología de Miguel de Unamuno*, Madrid, Gredos, edición de 1962.
- MIZRAHI, Irene (1998), *La poética dialógica de Bécquer*, Ámsterdam-Atlanta, Rodopi.
- MOLINER, María (2007), *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 3ª edición.
- MONCY, Agnès (1963), *La creación del personaje en las novelas de Unamuno*, Santander, La Isla de los Ratones.
- MORRÁS, María y PONTÓN, Gonzalo (1996), “Hacia una metodología crítica en la edición de las acotaciones: la Parte primera de comedias de Lope de Vega”, en *Anuario Lope de Vega*, I, pp. 75-117.
- MORTARA GARAVELLI, Bice (1988), *Manual de Retórica*, traducción de VEGA, Mª José, Madrid, Cátedra, 1991.
- MORTIER, Daniel (2001), *Les grandes genres littéraires*, París, Honoré Champion.
- MORTIER, Roland (1982), *L'Originalité. Une nouvelle catégorie au Siècle des Lumières*, Ginebra, Droz.
- NAVAJAS, Gonzalo (1988), “El yo, el lector-otro y la duplicidad en Unamuno”, en *Hispania* (Los Ángeles, CA), t. LXXI-3, pp. 512-522.

NAVAJAS, Gonzalo (1988), *Unamuno desde la posmodernidad. Antinomia y síntesis ontológica*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias.

NAVAJAS, Gonzalo (1989), “La duplicidad y el lector en Unamuno”, en SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo (coordinador, prefacio y bibliografía) y CARBONELL, Marta Cristina (editora), *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, Barcelona, Departamento de Filología Española/Universidad de Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, t. II, pp. 449-466.

NAVARRETE, Rosina D. (1969), “Don Juan: el impulso destructor”, en *Bulletin of the Comediantes*, Los Ángeles (CA), t. 21, pp. 45-52.

NAVARRO TOMÁS, Tomás (1973), *Los poetas en sus versos. De Jorge Manrique a García Lorca*, Barcelona, Ariel.

NAVARRO TOMÁS, Tomás (1991), *Métrica Española*, Barcelona, Editorial Labor.

NEPAULSINGH, Colbert L. (1985), “In Search of a Tradition, not a Source, for «San Manuel Bueno»”, en *Iberia, Literary and Historical Issues*, Calgary, pp 127-140 [= en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos (RCEH)*, Ottawa (ON), invierno 1987, t. 11:2, pp. 315-330].

NICHOLAS, Robert L. (1987), *Unamuno, narrador*, Madrid, Castalia.

NOILLE-CLAUZADE, Christine (2004), *Le Style*, París, Flammarion.

OLSON, Paul R. (1989), “Unamuno and the Primacy of Language: Trajectory of a Critical Tradition”, en FOX, Dian, SIEBER, Harry, y TER HORST, Robert (editores), *Studies in Honor of Bruce W. Wardropper*, Delaware, Newark, pp. 205-219.

ONÍS, Federico de (1934), *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1832-1932)*, Madrid, Centro de Estudios Históricos.

ORDÓÑEZ GARCÍA, David (1999), “La mimesis artística en «Amor y pedagogía» (1902)”, en *Letras de Deusto*, Bilbao, XXIX, núm. 84, pp. 35-55.

ORRINGUER, Nelson R. (2003), “La visión del Paraíso perdido en el pensamiento y la novela de Unamuno”, en *Miguel de Unamuno. Estudios sobre su obra I*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, pp. 163-184.

PALENQUE, Marta (editora) (1991), *Auras, gritos y consejos. Poesía española (1850-1950)*, Badajoz, Unex.

PALOMO, María del Pilar (1977), en *G.A. Bécquer, Libro de los gorriones*, Madrid, Cupsa (Hispánicos Planeta, n. 10).

PARAÍSO DE LEAL, Isabel (1985), *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica).

PARENT, Monique (1960), «Un fait littéraire moderne: le poème en prose», en *Saint John Perse et quelques devanciers. Études sur le poème en prose*, Klencksieck, pp. 11-19.

PARIS, Carlos (1969), *Unamuno. Estructura de su mundo intelectual*, Barcelona, Península.

PAULINO AYUSO, José Cipriano (1966), *Antología de la poesía española del siglo XX*, t. I (1900-1939), Madrid, Castalia.

PAYNE, Stanley (1967), “Unamuno’s politics”, en RUBIA BARCIA, J., y ZEITLIN, M.A., *Unamuno. Creator and creation*, Berkeley-Los Ángeles, University of California Press, pp. 203-219.

PÉREZ, Julio (1987), *Unamuno*, en *Colección Los Poetas*, Madrid, Júcar.

PÉREZ, Quintín (1946), *El pensamiento religioso de Unamuno frente al de la Iglesia*, Santander.

PÉREZ-BOWIE, José Antonio (1996), “Max Aub: los límites de la ficción”, en *Actas del Congreso Internacional Max Aub y el laberinto español*, t. I, Valencia, Ajuntament de València, pp. 367-382.

PÉREZ DELGADO, Rafael (1967), “Ida y vuelta a los clásicos con Antonio Machado y contraluz de Unamuno”, en *Papeles de Son Armadans*, Palma de Mallorca, t. 46, pp. 11-93.

PÉREZ PINTO, Ángel (2000), “La creación por la palabra”, en *Tu mano es mi destino. Congreso Internacional Miguel de Unamuno* (coordinador: FLÓREZ MIGUEL, Cirilo), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 389-394.

PERRONE-MOISES, Leyla (1976), “L’intertextualité critique”, en *Poétique*, núm. 27, pp. 372-384.

PFISTER, Manfred (1991), “How Postmodern is Intertextuality?”, en *Intertextuality*, Berlín-Nueva York, de Gruyter, pp. 207-224.

PHILLIPS, Allen W. (1955), “La tierra de Alvargonzález: verso y prosa”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, t. IX, pp. 129-148.

PIEGAY-GROS, Nathalie (1996), *Introduction à l’intertextualité*, París, Dunod.

PINEDA, Victoria (1994), *La imitación como arte literario en el siglo XVI español*, Sevilla, Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial de Sevilla.

PINILLOS-IGLESIAS, M^a de las Nieves (1999), *Delfina, enamorada de Unamuno*, Madrid, Ediciones del Laberinto (colección Hermes).

PLATÓN, *La República*, traducción de PABÓN, José Manuel, y FERNÁNDEZ GALIANO, Manuel, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, vol. III, 1949.

PLETT, F. Heinrich (1991), *Intertextuality*, Berlín-Nueva York, De Gruyter.

POLACCO, Marina (1998), *L'intertestualità*, Roma-Bari, Editori Laterza.

POZUELO, J.M. (1992), “Bajtin, Ortega y la renovación del lenguaje narrativo”, en *Las Vanguardias. Renovación de los Lenguajes Poéticos (2)*, (editores: ALBALADEJO, T./BLASCO, F.J./DE LA FUENTE, R.), Madrid, Editorial Júcar, pp. 61-87.

PRIETO, Antonio (1978), “En el «Credo Poético» de Unamuno”, en *Analecta Malacitana*, pp. 201-224.

PRIETO DE PAULA, Ángel Luis (1991), “La poesía prometeica de Miguel de Unamuno”, “La poesía de la prosa azoriniana: circularidad y fluencia”, y “La tradición literaria de las ruinas en los poetas del 70”, en PRIETO DE PAULA, Ángel Luis, *La lira de Arión*, Alicante, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Alicante, pp. 17-53, pp. 85-108, y pp. 221-262.

PULIDO ROSA, Isabel (2003), “Elementos originales en la poética de Miguel de Unamuno”, en *Miguel de Unamuno. Estudios sobre su obra I*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, pp. 27-35.

QUEROL, Wenceslao Vicente (1964), *Poesías*, introducción, edición y notas de GUARNER, Luis, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos.

QUILIS, Antonio (1991), *Métrica española*, 6ª edición (1ª edición, 1975), Barcelona, Ariel.

RABATE, Colette y Jean-Claude (2009), *Miguel de Unamuno. Biografía*, Madrid, Taurus.

RABAU, Sophie (2002), *L'intertextualité*, Manchecourt, CF Flammarion, colección «Corpus».

RAF CARBALLO, Juan (1964), “El erotismo en Unamuno”, en *Revista de Occidente*, octubre, pp. 70-96.

RAIMUNDO FERNÁNDEZ, Ángel (1975), *Unamuno en su espejo*, Valencia, Bello.

RAMONEDA, Arturo (1995), *Antología de la poesía española del siglo XX*, t. I (1890-1939), Madrid, Alianza.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001), *Diccionario de la Lengua Española*, 22ª edición, Madrid, Espasa Libros.

RENART, Juan Guillermo (1985), “Semiótica de la reiteración en poesía: nuevos aspectos”, en GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (editor), *Teoría semiótica: lenguajes y textos hispánicos*, (Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo, celebrado en Madrid, 20-25 de junio de 1983), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, vol. I, pp. 491-496.

RIBAS, Pedro (2000), “Unamuno: aproximación a sus contactos con Alemania”, en *Tu mano es mi destino. Congreso Internacional Miguel de Unamuno* (coordinador: FLÓREZ MIGUEL, Cirilo), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 405-415.

RIBAS, Pedro (2009), «La recepción de Unamuno en la España de 1940 a 1980», en CHAGUACEDA TOLEDANO, Ana (editora), *Miguel de Unamuno. Estudios sobre su obra IV*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, pp. 293-312.

RIBBANS, George (1990), *Historia de la literatura española*, Madrid, Cátedra.

RICHEPIN, Jean (1889), *Les blasphèmes*, 26ª edición, París.

RICO, Francisco (1980), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. VI, por MAINER, José-Carlos, *Modernismo y 98*, Barcelona, Crítica.

RICO, Francisco (1982), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. V, por ZAVALA, Iris M., *Romanticismo y Realismo*, Barcelona, Crítica.

RICO, Francisco (1984), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. VII, por GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, *Época contemporánea 1914-1939*, Barcelona, Crítica.

RICO, Francisco (1991), “A falta de epílogo”, en *Breve biblioteca de autores españoles*, Barcelona, Seix-Barral.

RICO GARCÍA, José Manuel (2000), “La epístola como cauce de las ideas poéticas”, en *La Epístola (V Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 395-423.

RIFFATERRE, Michael (1971), *Essais de stylistique structurale*, (traducción de DELAS, Daniel), París, Flammarion.

RIFFATERRE, Michael (1978), *Sémiotique de la poésie* (traducción de THOMAS, Jean-Jacques) París, Seuil.

RIFFATERRE, Michael (1981), “L’intertexte inconnu”, en *Littérature*, núm. 41, febrero, pp. 4-7.

RIFFATERRE, Michael (1979), *Text production*, Columbia, University Press (traducción al francés: *La production du text*, París, Seuil, 1983).

RIFFATERRE, Michael (1987), “The Intertextual Unconscious”, en *Critical Inquiry*, núm. 13, pp. 371-385.

RIQUER, Martín de (1975), *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Ariel.

RIQUER, Martín de (2001), Texto fijado y comentado de *Miguel de Cervantes. Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Círculo de Lectores.

ROBERTS, G.H. Stephen (2007), *Miguel de Unamuno o la creación del intelectual español*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

ROBERTSON, David G. (1989), “Unamuno y la dictadura de Primo de Rivera”, en *Actas del Congreso Internacional Cincuentenario de Unamuno*, Salamanca, Acta Salmanticensia, pp. 61-106.

RONSDARD, Pierre de (1552), *Les Amours*, recogido en *Oeuvres complètes*, tomo IV, edición crítica de LAUMONIER, Paul, París, Librairie Marcel Didier, 1957.

RONSDARD, Pierre de, *Sonnets pour Hélène*, en *Oeuvres complètes*, tomo XVII, edición crítica de LAUMONIER, Paul, París, Librairie Marcel Didier, 1959.

RONSDARD, Pierre de, *Le Second Livre des Amours*, recogido en *Oeuvres complètes*, tomo I, edición fijada y anotada por COHEN, Gustave, París, Gallimard (Bibliothèque de La Pléiade), 1950.

RONSDARD, Pierre de, *Sonnets pour Hélène*, publicados por SMITH, Malcolm, Ginebra, Droz, París, Minard, 1970.

ROZAS, Juan Manuel (2003), “Burguillos como heterónimo de Lope”, en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*.

RUBIA BARCIA, José (1967), “Unamuno the man”, en RUBIA BARCIA, J. y ZEITLIN, M.A. (editores), *Unamuno. Creator and Creation*, Berkeley-Los Ángeles, University of California Press, pp. 4-25.

RUBIA PRADO, Francisco la (1999), *Unamuno y la vida como ficción*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica).

SALCEDO, Emilio (1964), *Vida de don Miguel*, Salamanca, Anaya.

SALINAS, Pedro (1958), “El «palimpsesto» poético de Unamuno”, en *Ensayos de Literatura Hispánica. (Del «Cantar de Mío Cid» a García Lorca)*, Madrid, Aguilar, pp. 316-324.

SAMOYAUULT, Tiphanie (2001), *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, París, Nathan Université.

SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio (1959), *Estudios sobre Unamuno y Machado*, Madrid, Guadarrama.

SÁNCHEZ BARBUDO Antonio (1968), *Estudios sobre Galdós, Unamuno y Machado*, Madrid, Guadarrama (3ª edición, Barcelona, Lumen, 1981).

- SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio (1974), *Miguel de Unamuno*, Madrid, Taurus.
- SÁNCHEZ CALVO Arsenio (1984), “Miguel de Unamuno: novelista innovador”, en *Actas del Congreso Internacional en el cincuentenario de Unamuno*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 617-619.
- SÁNCHEZ LUBIÁN, Enrique (2005), *El reloj de la cárcel. Leyendas y poesías toledanas de Francisco Machado*, Toledo, D.B. Ediciones.
- SANTOS UNAMUNO, Enrique (1993), Reseña de “Claudio Guillén. L’uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata”, en *Culture*, Milán, núm. 7, pp. 215-217.
- SATOKO, Tamura (1998), *Los sonetos de la muerte de Gabriela Mistral*, traducción de OEST, Roberto H.E., Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica.
- SAURET, Jesús, “La cura sanatorial de la tuberculosis”, en www.nexusediciones.com.
- SAUSSURE, Ferdinand de (1972), *Curso de lingüística general*, 1ª edición, traducción al castellano, Alianza Editorial, Madrid, 1987.
- SCARI Robert M. (1984), “Unamuno: fruto tardío del romanticismo español”, en *Hispanófila*, Chapel Hill (N.C.), t. 27:3, mayo, núm. 81, pp. 51-70.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1989), *Qu’est-ce qu’un genre littéraire?*, Paris, Seuil.
- SCHNEIDER, Michel (1985), *Voleurs de mots, essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, París, Gallimard.
- SCHÖKEL, Luis Alonso (1998), “La poesía bíblica de Unamuno”, en SCHÖKEL, Luis Alonso y ZURRO, Eduardo, *Mis fuentes están en ti. Estudios bíblicos de literatura española*, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, pp. 183-242.
- SEBEOK, Thomas A. (editor) (1960), *Style in language*, Cambridge, Massachussets, M.I.T. Press.
- SEBOLD, Russell P. (1983), “Ilustración y Romanticismo español”, en *Trayectoria del Romanticismo español*, Barcelona, Crítica, pp. 75-108.
- SEGRE, Cesare (1984), *Teatro e romanzo*, Turín, Einaudi, pp. 103-118.
- SEGRE, Cesare (1985), *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica.
- SEGURA MUNGUÍA, Santiago (2006), *Diccionario por Raíces del Latín y de las voces derivadas*, Bilbao, Universidad de Deusto.
- SEMPRÚN DONAHUE, Moraima de (1972), “El amor como tema de la eternidad en las rimas de «Teresa» de Unamuno”, en *Cuadernos de la Cátedra de Unamuno*, Salamanca, t. 22, pp. 23-32.

SENABRE, Ricardo (1993), “Poesía y poética en Bécquer”, en *Bécquer. Origen y estética de la modernidad*, Actas del VII Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, pp. 91-100 (=en *Claves de la poesía contemporánea, De Bécquer a Brines*, Salamanca, Almar, 1999).

SENABRE, Ricardo (1999), “Los arquetipos temáticos de la literatura unamuniana”, en *Claves de la poesía contemporánea. De Bécquer a Brines*, Salamanca, Almar, Biblioteca Filológica, pp. 37-60.

SÉNECA, *Epístolas morales a Lucilio*, traducción y notas de ROCA MELIÁ, Ismael, vol. II, Madrid, Gredos, Biblioteca Clásica, 1ª edición, 1989.

SERRANO, Carlos (1987), “Prehistoria poética de Miguel de Unamuno”, en *La Poesía de Miguel de Unamuno*, San Sebastián, Universidad de Deusto, pp. 17-23.

SERRANO PONCELA, Sebastián (1953), *El pensamiento de Unamuno*, Méjico, Fondo de Cultura Económica.

SHAW, Donald (1989), “Unamuno: el gigante de la generación”, en *La generación del 98*, traducción de HIERRO, Carmen, Madrid, Cátedra, 6ª edición, pp. 71-107.

SHEED, F.J. (1979), *Teología y sensatez*, traducción al castellano de ARIMÓN, Ginés y PACHECO, Arsenio, de la 7ª edición inglesa (*Theology and Sanity*, Londres-Nueva York, Sheed and Ward), 3ª edición (1ª edición, 1961), Barcelona, Herder.

SIGÜENZA, José de (1907), *Historia de la Orden de San Jerónimo*, Madrid, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, volumen 8, 2ª edición.

SPITZER, Leo (1955) *Lingüística e historia literaria*, 1ª edición (2ª edición, 1989), Madrid, Gredos.

STERN, Alfred (1967), “Unamuno: pioneer of existentialism”, en RUBIA BARCIA, J., y ZEITLIN, M.A., *Unamuno. Creator and creation*, Berkeley-Los Ángeles, University of California Press, pp. 26-47.

TANGANELLI, Paolo (2000), “Historia de un intratexto unamuniano: Beatriz”, en *Tu mano es mi destino. Congreso Internacional Miguel de Unamuno* (coordinador: FLÓREZ MIGUEL, Cirilo), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 467-475.

TODOROV, Tzvetan (1965), «Sur l'évolution littéraire», en *Théorie de la littérature*, París, Seuil, 1965, pp. 121-124.

TODOROV, Tzvetan (1981), *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, París, Seuil (colección “Poétique”).

TORO, Fernando de (1981), “Personaje autónomo, lector y autor en Miguel de Unamuno”, en *Hispania*, Greeley (CO), t. 64:3, septiembre, pp. 360-366.

TORRE, Guillermo de (1965), *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Biblioteca Filológica Hispana, Visor Libros (edición de 2001).

TRÍAS SAGNIER, Eugenio (1999), *La razón fronteriza*, Barcelona, Destino.

UNAMUNO, Miguel de (1945), *Antología poética* (prólogo y edición de COSSÍO, José M^a), Madrid, Espasa-Calpe.

UNAMUNO Miguel de (1951-1964), *Obras Completas* [prólogo, edición y notas a cargo de SANMIGUEL, Manuel, (tomos I, II) y de GARCÍA BLANCO, Manuel (tomos III a XVI)]: tomo I, *Paisaje*, y tomo II, *Novelas*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1951; tomo III, *Ensayo I*, y tomo IV, *Ensayo II*, Vergara, Barcelona, 1960; tomo V, *De esto y aquello. Colección de escritos no recogidos en sus libros*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1951; tomo VI, *La raza y la lengua. Colección de escritos no recogidos en sus libros*, Barcelona, Vergara, 1960; tomo VII, *Prólogos-Conferencias-Discursos. Colección de escritos no recogidos en sus libros*, Barcelona, Vergara, 1959; tomo VIII, *Letras de América y otras lecturas*, tomo IX, *Novela, II y Monodialogos*, y tomo X, *Autobiografía y recuerdos personales*, Barcelona, Vergara, 1961; tomo XI, *Meditaciones y otros escritos*, tomo XII, *Teatro*, y tomo XIII, *Poesía I*, Barcelona, Vergara, 1962; tomo XIV, *Poesía II*, y tomo XV, *Poesía III*, Barcelona, Vergara, 1963; tomo XVI, *Ensayos espirituales y otros escritos*, Barcelona, Vergara, 1964.

UNAMUNO, Miguel de (1968), *Soledad* (1^a edición, 1946), Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral.

UNAMUNO, Miguel de (1969), *Obras Completas* (prólogo, edición y notas a cargo de GARCÍA BLANCO, Manuel), tomo VI, *Poesía*, Madrid, Escelicer.

UNAMUNO, Miguel de (1977), *Antología poética* (prólogo y edición de VALVERDE, José M^a), edición de 1986, Madrid, Alianza Editorial.

UNAMUNO, Miguel de (1987), *El Cristo de Velázquez* (edición crítica de GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor), Madrid, Espasa-Calpe.

UNAMUNO, Miguel de (1987-1988), *Poesía completa* (edición y prólogos de SUÁREZ MIRAMÓN, Ana), 4 volúmenes, Madrid, Alianza.

UNAMUNO, Miguel de (1989), *San Manuel Bueno, mártir* (edición de VALDÉS, Mario J.), 12^a edición, Madrid, Cátedra.

UNAMUNO, Miguel de (1990), *Abel Sánchez. Una historia de pasión* (edición de CRIADO, Isabel), 19^a edición (1^a edición, 1940), Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral.

UNAMUNO, Miguel de (1991), *Epistolario inédito I (1894-1914), II (1915-1936)* (edición a cargo de ROBLES, Laureano), Madrid, Espasa-Calpe.

UNAMUNO, Miguel de (1994), *Nuevo Mundo* (edición a cargo de ROBLES, Laureano), Madrid, Trotta.

UNAMUNO, Miguel de (1994), *Artículos en “La Nación” de Buenos Aires (1919-1924)* (recopilación y estudio de URRUTIA SALAVERRI, Luis), Salamanca, Universidad de Salamanca.

UNAMUNO, Miguel de (1998), *Alrededor del estilo* (edición a cargo de ROBLES, Laureano), Salamanca, Universidad de Salamanca.

UNAMUNO, Miguel de (1998), *El otro. El hermano Juan* (edición de PAULINO, José), 7ª edición (1ª edición, 1946), Madrid, Espasa-Calpe.

UNAMUNO, Miguel de (1998), *Vida de Don Quijote y Sancho* (edición de NAVARRO, Alberto), 3ª edición, Madrid, Cátedra.

UNAMUNO, Miguel de (1999), *Obras Completas* (prólogo y edición de SENABRE, Ricardo), tomo IV, *Poesía*, Madrid, Ediciones de la Fundación José Antonio de Castro (Biblioteca Castro).

UNAMUNO, Miguel de (1999), *Paz en la guerra* (edición de CAUDET, Francisco), Madrid, Cátedra.

UNAMUNO, Miguel de (2000), *Teresa* (edición a cargo de PÉREZ, Roberto), Valencia, Denes, Colección Calabria/Poesía.

UNAMUNO, Miguel de (2000), *Tres novelas ejemplares y un prólogo* (edición de MORÓN ARROYO, Ciriaco), 24ª edición (1ª edición, 1939), Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral.

UNAMUNO, Miguel de (2002), *Niebla* (edición de VALDÉS, Mario J.), 18ª edición, Madrid, Cátedra.

UNAMUNO, Miguel de (2002), *Amor y pedagogía* (edición preparada por VAUTHIER, Bénédicte), Madrid, Biblioteca Nueva.

UNAMUNO, Miguel de (2002), *Paisajes del alma* (edición de GARCÍA BLANCO, Manuel), 1ª reimpresión de la edición de 1997, Madrid, Alianza Editorial.

UNAMUNO, Miguel de (2005), *En torno al casticismo* (edición de RABATÉ, Jean-Claude), Madrid, Cátedra.

UNAMUNO, Miguel de (2005), *Manual de Quijotismo. Cómo se hace una novela. Epistolario de Miguel de Unamuno/Jean Cassou* (estudio preliminar de VAUTHIER, Bénédicte), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

UNAMUNO, Miguel de (2006), *Por tierras de Portugal y España (1911)*, Madrid, Alianza Editorial.

UNAMUNO, Miguel de (2008), *Del sentimiento trágico de la vida* (prólogo de SAVATER, Fernando), 7ª reimpresión, Madrid, Alianza Editorial.

UNAMUNO, Miguel de (2008), *La agonía del Cristianismo*, 1ª edición, 1942, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral.

UNAMUNO, Miguel de, y MARAGALL, Joan (1971), *Epistolario y escritos complementarios, Unamuno-Maragall*, Seminarios y Ediciones.

UNAMUNO PÉREZ, María de la Concepción (1991), *Miguel de Unamuno y la cultura francesa*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca.

URRUTIA, Manuel M^a (1997), *Evolución del pensamiento político de Unamuno*, Bilbao, Universidad de Deusto.

VALDERREY, Carmen (1973), “El problema del amor en los ensayos de Miguel de Unamuno”, en *Arbor (Ciencia, Pensamiento y Cultura)*, Madrid, t. 325, pp. 55-64.

VALDÉS, Mario J. (1964), *Death in the literature of Unamuno*, University of Ollinois Press.

VALDÉS, Mario J. (1971), “Archetype and Recreation: A Comparative Study of William Blake and Miguel de Unamuno”, en *University of Toronto Quarterly (A Canadian Journal of the Humanities)*, Toronto, t. 40, pp. 58-72.

VALDÉS, Mario J. (1975), “The Aesthetic Relationship of William Blake and Miguel de Unamuno”, en CADOT, Michel, DIMIC, Milan V., MALONE, David, y SZABOLCSI, Miklos (editores), *Actes du VI^e Congrès de l'Association Internationale de Litterature Comparée (= Proceedings of the 6th Congress of the International Comparative Literature Association)*, Stuttgart, Bieber, pp. 809-811.

VALDÉS, Mario J., y VALDÉS, María Elena de (1973), *An Unamuno Sourcebook. A Catalogue of Readings and Acquisitions with an Introductory Essay on Unamuno's Dialectical Enquiry*, Toronto, University of Toronto Publishing.

VALDÉS BLANCO, Carmen F., *El amor en el Dolce Stil Novo*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico.

VALVERDE, José María (1986), *Antología poética*, Madrid, Alianza Editorial (1ª edición, 1977).

VALLBUENA BRIONES, Ángel J. (1987), “La «Fedra» de Unamuno a través de la tradición literaria”, en *Reseña*, Madrid, XIII, pp. 4-8.

VAUTHIER, Bénédicte (2000), “El paratexto de «Niebla» de Miguel de Unamuno: ecos del mundo literario de la época”, en *Tu mano es mi destino. Congreso Internacional Miguel de Unamuno* (coordinador: FLÓREZ MIGUEL, Cirilo), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 493-502.

VAUTHIER, Bénédicte (2002), “Introducción”, en la edición de UNAMUNO, Miguel de, *Amor y Pedagogía*, Madrid, Biblioteca Nueva.

VAUTHIER, Bénédicte (2004), *Arte de escribir e ironía en la obra narrativa de Miguel de Unamuno*, 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 CHAGUACEDA TOLEDANO, Ana (editora), *Miguel de Unamuno. Estudios sobre su obra. IV*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 47-57.

VERACOECHEA DE CASTILLO, Luisa (1982), “Miguel de Unamuno teórico y creador narrativo”, en *Letras*, Caracas, núms. 38-39, pp. 41-64.

VERES D’OCÓN, Ernesto (1949), “El estilo enumerativo en la poesía de Unamuno”, en *Cuadernos de Literatura*, Madrid.

VIRGILIO, *Geórgicas*, traducción al catalán de DOLÇ, Miquel, Barcelona, Fundació Bernat Metge, 1963; traducción al castellano de RECIO GARCÍA DE LA ASCENSIÓN, T., y SOLER RUIZ A., Madrid, Gredos, 1990.

VOLEK, Emil (introducción y edición) (1992), *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin*, Madrid, Fundamentos.

VOSSLER, Karl (1951), *Die Dichtungsformen der Romanen*, Stuttgart, K.F. Koehler Verlag.

WATSON, Peggy-W. (1990), “Unamuno’s «La tradición eterna»: Creating through Metaphor”, en *Discurso, Revista de Estudios Iberoamericanos*, Asunción (Paraguay), vol. 7.2, pp. 439-449.

WEBER, Henri (1955), *La création poétique au XVI siècle en France*, París, Nizet.

WEINSTEIN, Michael A. (1988), “Unamuno y las normas de la imaginación”, en LOUREIRO, Ángel G. (editor), *Estelas, laberintos, nuevas sendas. Unamuno. Valle-Inclán. García Lorca. La Guerra Civil*, Barcelona, Anthropos, pp. 81-94 (traducción de ALDRICH, Mark).

WEISSTEIN, Ulrich (1975), *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Planeta.

WEITZMAN, Steven (1997), “The «Orientalization» of Prosimetrum: Prosimetrum in Biblical and Ancient Near Eastern Literature”, en HARRIS, Joseph y REICHL, Karl (editores), *Prosimetrum Crosscultural Perspectives on Narrative in Prose and Verse*, Cambridge, Brewer, pp. 225-244.

WELLEK, René (1968), *Conceptos de crítica literaria*, (1ª edición, 1963), Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.

WELLEK, René, WARREN, Austin (1981), *Teoría literaria* (traducción de GIMENO, José M^a), Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), 4^a edición, 4^a reimpresión (1^a edición, 1953).

YNDURÁIN, Francisco (1969), “Unamuno en su poética y como poeta”, en *Clásicos modernos. Estudios de crítica literaria*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, VII Campo abierto), pp. 59-125.

ZAMBRANO, María (2003), *Unamuno*, Barcelona, Debate.

ZAVALA, Iris M. (1963), *Unamuno y su teatro de conciencia*, Salamanca, Acta Salmanticensia.

ZAVALA, Iris M. (1988), *Unamuno: «Niebla», el sueño y la crisis del sujeto*, en LOUREIRO, Ángel G. (editor), *Estelas, laberintos, nuevas sendas. Unamuno. Valle-Inclán, García Lorca. La Guerra Civil*, Barcelona, Anthropos, pp. 35-50.

ZAVALA, Iris M. (1991), *La postmodernidad y Mijail Bajtin*, Madrid, Espasa-Calpe.

ZAVALA, Iris M. (1991), *Unamuno y el pensamiento dialógico. Miguel de Unamuno y Bajtin*, Barcelona, Anthropos.

ZAVALA, Iris M. (1996), *Escuchar a Bajtin*, Madrid, Montesinos.

ZAVALA, Iris M (coordinadora) (1996), *Bajtin y sus apócrifos*, Barcelona, Anthropos.

ZHIRMUNSKI, Victor (1992), “Byron y Pushkin: el concepto de influencia literaria”, en AA.VV., *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin*, Madrid, Fundamentos.

ZIOLKOWSKI, Jan (1997), “The Prosimetrum in the Classical Tradition”, en HARRIS, Joseph y REICHL, Karl (editores), *Prosimetrum Crosscultural Perspectives on Narrative in Prose and Verse*, Cambridge, Brewer, pp. 45-61.

ZUBIZARRETA, Armando F. (1960), *Tras las huellas de Unamuno*, Madrid, Taurus.

ZUFFI, Stefano (2007), *Los gatos en el arte*, traducción de GONZÁLEZ, Sofía, 451 Editores, 2009.

ZUMTHOR, Paul (1981), “Intertextualité et mouvance”, en *Littérature*, n° 41, febrero, pp. 8-16.