

«TERESA (1924), DE MIGUEL DE UNAMUNO, O EL AUTOR "HUYENDO DE LA CRÍTICA"»¹

«TERESA (1924), BY MIGUEL DE UNAMUNO, OR THE AUTHOR "FLEEING FROM CRITICISM"»

Teresa GÓMEZ TRUEBA
Universidad de Valladolid
teresa.gomez.trueba@uva.es

1. «¡EL VALOR DE UN MARCO!»

La edición de *Teresa. Rimas de un poeta desconocido presentadas y presentado por Miguel de Unamuno* (1924) se cierra con un texto titulado «Despedida», que comienza con una interesante reflexión sobre la función que cumple un marco respecto al conjunto de la obra enmarcada: «¡El valor de un marco! El marco, a la vez que aísla el cuadro del ámbito de grosera realidad que suele cercarle, suele relacionarle con él. El marco representa una ventana abierta al infinito del arte, a la eternidad» (Unamuno, 1999: 745). Dicha consideración está relacionada con la propia costumbre unamuniana de enmarcar sus textos literarios con un sinfín de paratextos (prólogos, pos-prólogos, presentaciones, introducciones, epílogos, apéndices, notas, etc.), pero no deja de ser significativo que utilice el término «marco», que solemos identificar con la obra artística más que la literaria, y que, incluso, en vez de decir «he escrito este marco» afirme haber «tallado este marco».

Mientras escribía este artículo, en el Museo del Prado podía visitarse una exposición titulada «Otra Colección: los marcos del Museo del Prado», en la que precisamente se pretendía mostrar al visitante cómo el marco es parte importante y fundamental del conjunto de la obra artística. La exposición, que trata de conducir la mirada hacia un espacio que normalmente nos pasa desapercibido, se construye a partir de un recorrido cronológico que evidencia la evolución a

través de los diferentes estilos y estéticas de los marcos en las distintas épocas de la historia de la pintura. Si los marcos han acostumbrado a albergar todo tipo de motivos decorativos (surcos, arcos, colgaduras, cordones, perlas, motivos vegetales o animales, motivos alegóricos, querubines, desnudos, máscaras, escudos, armas, coronas, columnas y capiteles en marcos tipo tabernáculo o cartelas en la que se alojan inscripciones con información, por lo general, referente a lo representado en la obra a la que acompañan), en no pocas ocasiones esos motivos funcionan como símbolos, bien de lo representado en el cuadro, bien del estilo y devenir cultural, social y político del momento. No es extraño que su propia decoración esté relacionada con el propio estilo de la pintura a la que acompaña y, en ocasiones, puede ser cómplice de la temática que esta representa, complementando a través de sus motivos la iconografía de la obra enmarcada.

Lo que propone poner de manifiesto esta exposición es que, al igual que ya advirtió Unamuno, el marco, si por un lado protege y aísla a la obra del mundo de la realidad que la circunda, por otro funciona como un canal de comunicación que nos introduce en el mundo creado por el artista. En definitiva, es ese espacio de intersección que comunica el mundo real con el mundo representado en la obra de arte. El marco es entonces una franja indecisa entre la ficción del cuadro y la realidad externa y, según se mire, formará parte de uno o de la otra. Como diría Genette, refiriéndose en su caso a los paratextos de un libro, su espacio es el «del entre-ambos», por lo que ilustra de maravilla «esta indecisión y esta labilidad» (Genette, 2001: 294).

Asumida esta función ambivalente del marco, no ha extrañarnos que en la historia del arte no hayan escaseado las pinturas de marcos en trampantojo, es decir aquellas en las que se crea una ilusión óptica a través de la cual las propias figuras del cuadro interactúan con el marco mismo. En el conocidísimo trampantojo pictórico de Pere Borrell, *Huyendo de la crítica* (1874), el artista ironizó a través de ese fascinante juego visual sobre la molesta presión que los críticos ejercen sobre los creadores, –esos «cuervos investigadores» a los que se refiere el propio Unamuno (1999: 727) con irónico desdén en una de las «Notas» de *Teresa*–, ávidos de explicar y contextualizar la obra, aún a expensas de las intenciones estéticas del propio autor.

Como el niño representado en la pintura de Borrell, símbolo en este caso de la temática irremediablemente «encajada» en un marco, que se dispone a huir de las miradas inquisidoras de público, críticos e historiadores, dispuestos a comentarlo, analizarlo y diseccionarlo, Unamuno también crea en su *Teresa* una ingeniosa ilusión óptica a partir de la cual el marco (formado por varios paratextos: un «Prólogo» de Rubén Darío, una «Presentación», unas «Notas» y una «Despedida», firmados estos tres por el propio Unamuno), aparentemente ajeno a la obra enmarcada, las *Rimas*, forma parte del mismo artefacto narrativo que compone la obra



Pere Borrell, *Huyendo de la crítica*, 1874.

completa de *Teresa*. *Rimas de un poeta desconocido presentadas y presentado por Miguel de Unamuno*. Y a través de él, también Unamuno supo, como en otras muchas ocasiones, escabullirse de esa crítica empeñada en su manía clasificatoria de toda obra literaria dentro de los géneros tradicionales.

2. HISTORIA DE LA RECEPCIÓN CRÍTICA DE *TERESA*

Aunque la historia de la recepción de *Teresa* ya ha sido pormenorizadamente descrita por Belda Vázquez (2012 y 2018), permítaseme presentar aquí un resumen de la misma, necesario para comprender en todo su interés y complejidad esa audaz estrategia escapista que tantas veces supo poner en práctica Miguel de Unamuno. Sabemos que la obra fue escrita a lo largo de la primavera y el verano de 1923 y publicada por la editorial Renacimiento en 1924². En aquel entonces no despertó especial interés entre la crítica y los lectores y nunca fue reeditada en vida del autor. Cuando la obra sale a la luz Unamuno estaba ya en el destierro y enfrentado con el rey y el gobierno. Tras la muerte de Unamuno, tradicionalmente fue concebida en su recepción crítica como una obra poética y de ahí que García Blanco en sendas ediciones de la obra completa (1958 y 1969) incluyera *Teresa* entre el resto de los libros de poemas del autor. Consecuentemente, muchos trabajos críticos sobre ella fijaron su atención exclusivamente en las *Rimas* (véase, por ejemplo: Semprún, 1972; Induráin, 1997, Maestro, 2003), desatendiendo el análisis del marco paratextual que las presenta. Asimismo, hay quien ya desde fechas tempranas consideró la obra como una novela en verso (González López, 1969), pero también atendiendo exclusivamente a la dimensión narrativa de las propias *Rimas*, y no al conjunto ficcional que las enmarca. Sin embargo, ya desde los años 70, surgen voces que reivindican una lectura diferente de la obra, así como su pertenencia al género de la novela. Fue Ricardo Gullón el primero en considerar esta obra como una «novela a secas, pero unamuniana, es decir heterodoxa» (1976: 221). Después, en su estudio sobre *La novela lírica* (1984), afirma que *Teresa* es una de las más tempranas manifestaciones del subgénero narrativo lírico, pero no tanto porque el texto lo compongan mayoritariamente poemas, sino porque «las sensaciones del autor, en cuanto personaje, empapan de lirismo la novela», mientras que «el lirismo de los poemas es tan evidente que no necesita ser mencionado» (1984: 66). Esa consideración de la obra como novela fue retomada en sendos estudios por Robert L. Nicholas (1987) y, poco después, por Javier Blasco (1989), quien contribuyó con su lectura a desvelar toda la modernidad que encerraba este proyecto novelístico de Unamuno. Para este, «una lectura ingenua y exenta de las *Rimas*» como mero libro de poesía al uso resulta imposible y anacrónica en 1923, teniendo en cuenta la propia estética de los poemas. Sin embargo, de *Teresa*, como conjunto en el que los paratextos juegan un papel fundamental, emerge toda una historia:

Si aceptamos jugar al juego que Unamuno ha ideado, ya no estamos leyendo un poemario, sino una novela; una novela en la que los personajes –en este caso, el personaje– se expresan a través de sus creaciones poéticas, al igual que otros personajes novelescos del propio Unamuno se expresan –se crean en sus

monólogos, en sus diálogos, o al igual que otros se expresan en sus confesiones. (Blasco, 1989: 40)

A pesar de la progresiva aceptación crítica de dicha consideración de *Teresa* como obra novelística, en su edición de la poesía completa de Unamuno, Ana Suárez Miramón (1987), siguiendo la estela de García Blanco, continuó editando el libro entre el resto de poemarios. Y cuando en 1999 vuelve a aparecer una edición de las obras completas de Unamuno en la Biblioteca Castro de la editorial Turner, curiosamente, una vez más *Teresa* ocupa un lugar entre las obras poéticas del autor (Senabre, 1999). Tendremos que esperar a 2017 para que salga una edición de las novelas completas de Unamuno, en la que, ahora sí, se incluya a *Teresa* (Garrido Ardila, 2017)³.

En cualquier caso, más allá de las decisiones editoriales, es cierto que en los últimos años la crítica se ha esforzado por establecer las similitudes existentes entre el planteamiento narratológico de *Teresa* y el resto de las novelas de Unamuno. El mismo Javier Blasco (1989: 40) nos recordó que, en otras novelas del autor, como *San Manuel Bueno, mártir*, el papel jugado por Unamuno, en cuanto personaje dentro de su ficción, respecto a las memorias-confesión de Ángela Carballino es idéntico al jugado en *Teresa* con relación a los poemas de Rafael. Belda Vázquez en su tesis doctoral (2012) continúa señalando paralelismos entre *Teresa* y otras novelas del autor en las que también se delega en un personaje o confidente la supuesta autoría de la obra, como *Abel Sánchez* (1917) (en la que se intercalan fragmentos de la confesión íntima del protagonista) o *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez* (1930), en la que un lector ha enviado a Unamuno las cartas que recibió de un amigo que le dio cuenta del enigmático don Sandalio. Asimismo, advierte también Belda Vázquez que en varias de sus novelas Unamuno crea personajes que, como él mismo, son escritores, tales como el don Fulgencio, de *Amor y pedagogía* o el Víctor Goti, de *Niebla*, que equipara con el Rafael de *Teresa*. Por último, también la compara con *Nuevo mundo*, novela inédita hasta 1944, en la que se narra la historia de Eugenio Rodero, un supuesto amigo del autor que muere en plena juventud dejando escrito un ensayo filosófico del que Unamuno se presenta como mero corrector, introductor y editor (Belda Vázquez, 2012: 231). Más recientemente, la edición de Belda Vázquez de *Teresa* en la editorial Cátedra, precedida de un extenso estudio introductorio (2018), ha profundizado en esta lectura de la obra como metanovela, argumentando a su vez que esta tiene mucho más interés considerada en el conjunto de la experimental obra novelística unamuniana, que como libro de poemas (2018: 134).

Ahora bien, si bien es cierto que la crítica actual suele decantarse por esa valoración de la obra dentro del género de la novela, como ya advirtió Ricardo Gullón, se trataría de una típica novela «unamuniana, es decir heterodoxa» (1976: 221). Y en este sentido no deberíamos olvidar que, si *Teresa* puede ser considerada una novela, paradójicamente habría que contextualizarla en ese proceso a través del cual el autor se propuso llevar a cabo una abolición del propio género de la novela, entendida esta en el sentido tradicional decimonónico. Dicho de otra manera, si en realidad todas las novelas de Unamuno se caracterizan por contener

historias desvaídas, construidas a partir de esa consabida concepción de la creación vivípara de la que tanto habló el autor, en el caso de *Teresa* encontraremos esa disolución de la trama en grado sumo. Para Prieto de Paula, «la novela, o la *nivola*, aparece a medida que se dirige hacia su final como un palimpsesto de la materia novelada, en el que se expone el proceso de la escritura» (2010: 34-35). Y es cierto que *Teresa. Rimas de un poeta desconocido presentadas y presentado por Miguel de Unamuno*, quizás junto a *Cómo se hace una novela* (comenzada su redacción en 1924, año de publicación de *Teresa*, y concluida en 1927), encajarían mejor que cualquiera de las tradicionalmente consideradas novelas de Unamuno en dicha definición. Recordemos que en el prólogo de *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez* (1930) el autor desdeña la importancia del argumento en la construcción de una novela (Unamuno, 2006: 378-379) y, muy probablemente, con esta afirmación no está pensando solo en la obra que prologa en ese momento sino también en *Teresa* (1924) y en *Cómo se hace una novela* (1927), siendo precisamente estas dos, junto a *San Manuel* (1930), las últimas de sus novelas publicadas. Señala Prieto de Paula que a medida que fueron multiplicándose libros y avatares biográficos, fue también creciendo sin cesar «ese magma en que la cada vez más improbable ordenación taxonómica de los géneros correspondía a las propensiones de su proyecto existencial» (2010: 44). Recordemos el complejo y tenso momento público y personal que vive Unamuno en 1923, a pocos meses de su destierro, como marco contextual en el que brota una obra de factura tan inclasificable, vivípara, nivolesca y escurridiza como su *Teresa*.

3. LA FICCIÓN EN LOS UMBRALES

El libro que nos ocupa se publicó en 1924 con el título de *Teresa* en la portada, y el subtítulo, en su interior, de *Rimas de un poeta desconocido presentadas y presentado por Miguel de Unamuno*. Nótese pues que ya desde el título se pone el acento, no solo en las *Rimas*, sino también en su autor. La obra narra así el proceso de escritura de las *Rimas* por parte del personaje literario Rafael. En segundo lugar, el propio Unamuno es mencionado también en el título de la obra, convirtiéndose por tanto también a sí mismo en personaje de su propia ficción, lo que como es bien sabido ya había hecho el autor en otras de sus novelas, como por ejemplo en la popular *Niebla*.

Asimismo, como ocurre con la mayor parte de las obras de Unamuno (y de nuevo *Niebla* será un buen ejemplo para la comparación), las rimas de *Teresa* se presentaron ante el lector en 1924 envueltas en una compleja estructura conformada por unos extensos «umbrales» o aparato paratextual. El libro se abre con un prólogo titulado «Unamuno, poeta», firmado por Rubén Darío, texto que fue publicado en marzo de 1909 en *La Nación* de Buenos Aires y que Unamuno recuperó para ponerlo al frente de su nueva obra. Seguidamente, encontramos una «Presentación», donde el autor nos informa de la procedencia del poemario que vendrá a continuación. Se recurre aquí al viejo tópico del manuscrito encontrado o transferido, a través del cual se nos informa de que los poemas que seguidamente van a ser reproducidos fueron escritos por un joven llamado Rafael, quien

le refirió al propio Unamuno por carta la dramática historia de su vida. Dicha historia, asegura Unamuno, era «sencillísima y muy vulgar, más bien cursi» (no olvidemos que también lo es la de Augusto Pérez u otros tantos entes del mundo nivolesco creado por Miguel de Unamuno), la historia de un «pobre chico provinciano» (Unamuno, 1999: 611) que se enamoró perdidamente de una amiga de la niñez llamada Teresa. Tras hacerse novios, ella enferma y muere de tisis. Al poco tiempo, él, herido de amor, también muere. En definitiva, como asegura el autor, «¡la vieja historia romántica!» (1999: 612). El dolor de amor hizo que Rafael se hiciera poeta y que fuera enviando sus poemas en sucesivas cartas a Unamuno, a quien consideraba un maestro, y quien a su vez reconoce haber influido en su poética, para que juntos los analizaran. Al mismo tiempo, también Unamuno le enviaba algunos de sus versos. Rafael le pide a este que no diese a conocer sus poemas mientras él viviese. Asimismo, se nos informa de que los poemas conservados y reproducidos en el libro son solo aquellos que escribió Rafael tras la muerte de Teresa, pues los que escribió durante el noviazgo, a petición de la amada, fueron destruidos tras su muerte.

Unamuno advierte en esta presentación que todos aquellos que crean que está inventando un ente de ficción para encubrir su propia autoría de los poemas está muy equivocado y no pierde ocasión para insistir en la existencia real, más allá del marco de la ficción, de quien llama «su Rafael de Teresa». Como más adelante veremos, la demostración de la existencia real de Rafael venía incluso urdiéndose desde antes de la publicación de este libro, pues Unamuno ya había dado cuenta de este supuesto joven amigo poeta en artículos anteriores. Pero lo cierto es que el juego ficcional a través del cual Unamuno se desentiende de la autoría de las rimas entra en contradicción –recordemos el gusto del autor por las paradojas– con la decisión de poner al frente del libro un conocido texto de Rubén Darío, en el que el poeta nicaragüense precisamente ensalzaba la, denostada por muchos, faceta poética de Unamuno, en cuanto «escultor de niebla y buscador de eternidad» (1999: 604) en todas y cada una de sus obras. Así el texto de Darío le sirve a Unamuno como primer escudo con el que defenderse de la esperada lluvia de críticas acerca de su afición versificadora, previsiblemente acentuada por la estética romántica y anacrónica de las rimas que ahora se decide a publicar, aunque, como más adelante veremos, la estrategia escapista y huidiza del autor respecto a los encorsetamientos críticos se hará aún mucho más sutil a través del resto de los paratextos.

En las páginas de la «Presentación» habla también Unamuno, junto a otras muchas cuestiones que van saliendo al paso, de la estética de las rimas de Rafael y de los poetas que influyeron en ellas (Bécquer, Querol, Campoamor, Medina, Antonio Machado, Ausias March y, sobre todo, él mismo). Asimismo, en esa misma presentación, Unamuno también reproduce algunos poemas propios y aprovecha además este espacio introductorio para arremeter contra todos aquellos que le reprochan su empeño en escribir versos, cuando supuestamente no está dotado para ello. Informa, por último, de que ha decidido no publicar en el poemario los poemas que Rafael dejó incompletos, aunque alguno de ellos, de nuevo cayendo en contradicción, lo reproduce en la presentación, así como algún

poema suyo que supuestamente tampoco ha podido terminar. Eso le lleva a proponer el término de «poema inacabable» (1999: 634), cuestión esta, la de la obra *non finita*, crucial para entender la estructura de esta obra y la de toda su poética, como veremos más abajo. Obsérvese por el momento que dichos poemas son lógicamente ficticia o premeditadamente inacabados.

Tras la «Presentación», viene el poemario escrito por Rafael, compuesto por 98 *Rimas*, ordenadas según se advierte previamente por orden cronológico de composición, y una «Epístola», que, por su índole programática, figura a modo de epílogo al final. Poco podremos decir a estas alturas que no se haya dicho ya sobre la estética de dichas rimas. Apuntaré únicamente que, si estos poemas representan la última *matrioska* de la estructura «en abismo» que Unamuno crea a través de su ficticio aparato paratextual, no nos debería pasar por alto el agujero de gusano que se abre desde dentro, desde el momento en el que el propio escritor don Miguel de Unamuno es mencionado en el interior del poemario escrito por el personaje Rafael, concretamente en la rima 31.

Seguidamente van las doce «Notas» escritas por Unamuno a otros tantos de los poemas de Rafael (concretamente las rimas 1, 17, 29, 36, 48, 64, 66, 70, 73, 79, 97 y la «Epístola» final). Pero antes de dar comienzo a las notas aparece una extensa e interesante reflexión sobre su pertinencia o no en esta ficticia edición de un libro de poemas. La argumentación barajada se apoya de nuevo en una paradoja muy del gusto unamuniano. Comienza así preguntándose si erró al no publicar los poemas de Rafael «desnudos», sin acompañamiento de notas críticas y estudio introductorio, y evitar así satisfacer la curiosidad propia de «eruditos anestésicos, de los que se llaman a sí mismos investigadores y que no ven en la poesía más que literatura –y de manual– y para no dar pie a los críticos de dechados» (1999: 723), para a continuación, y a pesar de todas esas supuestas reticencias, publicar las «Notas». Más que el contenido de cada una de las «Notas» mismas, lo que me interesa destacar por tanto es el hecho de que el narrador se detenga por extenso a reflexionar sobre esta suerte de impertinentes interrupciones que vienen a estropear los libros de poesía, haciendo incluso una paródica caricatura de su uso por parte de filólogos e intelectuales:

«Decía un filósofo de la antigüedad⁴...» Y al pie de las páginas estaba, como está al pie de esta, el nombre del filósofo. Y al leer el discurso y llegar a la nota dijo: «Aquí hay una llamada y al pie de página dice: Platón». (Unamuno, 1999: 724)

Como consecuencia de esa nefasta opinión que al Unamuno personaje de su ficción nivolesca parecen merecerle las notas filológicas y eruditas, advierte incluso que aquellos lectores que solo estén interesados en la poesía, los únicos dignos de su respeto, pueden prescindir de ellas. Quizás no se le escapara a Unamuno, cuando hace alarde de esta manida pose intelectual, que ya Rousseau, en la advertencia del *second discours*, autorizaba previamente a su lector a ignorar tales *excursi* (Genette, 2001: 276). Más allá de esa impostada coquetería, es evidente que el libro que comentamos carecería de todo su interés metaficcional y, por tanto, nivolesco, si prescindiéramos de todos los falsos paratextos

que constituyen el marco, incluidas por supuesto las «Notas» que comentan los poemas.

Y, por último, tras las «Notas», viene todavía un último paratexto en forma de «Despedida», siendo este sin duda el de mayor interés en relación con el conjunto de la obra en cuanto artefacto metanarrativo. Si al comienzo de las «Notas» expresaba sus reparos y prejuicios respecto a la generalizada manía anotadora a los poemas, de la que él mismo no quedaba exento, ahora, una vez más cayendo en contradicción manifiesta, dice estar convencido de la necesidad de «enmarcar» los poemas de Rafael con sus propios comentarios:

Al escribir las notas de este libro manifesté que acaso no debí de haberlas escrito, así como tampoco la Presentación que le precede, dejando que las *Rimas*, en su desnudez, dijeran por sí cuanto tienen que decir. Pero ahora según voy viendo mi obra, me doy cuenta de todo el valor de este enmarcamiento de *Teresa*. (Unamuno, 1999: 745)

Tras justificar la pertinencia del marco, Unamuno asegura haberlo «tallado» en un paréntesis de su campaña civil, en unos días tranquilos de mediados de septiembre de 1923, en la casa de su hijo mayor, situada en Palencia y a orillas del río Carrión. El momento de la escritura es, según informa el autor, un pequeño intervalo en unos momentos de la por entonces agitada historia de España, en la que acaba de plantearse la dictadura militar. Hecho del que, como no podría ser de otra manera, Unamuno se hace eco en este texto de despedida de las *Rimas*. Alude a los artículos que sobre la política española del momento publicaba por entonces en los periódicos y los compara con los poemas que tampoco entonces dejaba de escribir. Si los primeros conforman su «metapolítica», los segundos conforman su «meterótica», y reconoce que ambos «son corrientes de una y sola misma poesía» (1999: 747). Tras despedirse del lector, de Rafael, de Teresa y de su juventud, termina este último paratexto y la obra en su conjunto con la reproducción de unos versos del *Don Juan. Canto IV, 106*, de Lord Byron, en los que se expresa el aliento eterno de la poesía a través de imágenes marítimas. Belda Vázquez ha analizado en detalle los elementos que identifican la obra unamuniana con la de Byron y la evolución de la consideración que le merecía al español el célebre poeta del romanticismo inglés (2012: 262-264), pero lo que realmente me parece destacable es la decisión de ceder su voz a otro autor para cerrar la obra. De esta manera, si *Teresa* comienza con el texto de Darío, termina con el de Byron y, de nuevo, un personaje-autor se interpone entre el autor empírico y su propia obra.

4. FUNCIÓN Y DIMENSIONES DEL MARCO

Señalaré, en primer lugar, que en el conjunto de la obra el «marco» de los poemas (formado por el «Prólogo», la «Presentación», las «Notas» y la «Despedida») ocupa una extensión muy considerable (de 59 páginas en la edición de 1999) con respecto a la extensión ocupada por los propios poemas enmarcados (de 93

páginas en la edición de 1999). Si a ello le sumamos la propia declaración del narrador del marco cuando confiesa que «enmarcando este cuadro lo he vivido. Y he vivido», creo que merece que nos detengamos en él⁵.

Después de destacar en el texto de la «Despedida» «iel valor de un marco!» (1999: 746), confiesa el autor implícito que, a su parecer, donde no debería haber marcos es en los cuadros de los museos, a los que considera auténticos cementerios del arte donde van los cuervos de la investigación a estudiar las obras. En ese contexto, parece que Unamuno considera que el marco cumple con la función de aislamiento de la obra con respecto a la realidad. Mientras que, cuando él enmarca su *Teresa*, lo que pretende es todo lo contrario: convertir el marco en una «ventana abierta al infinito del arte, a la eternidad» (1999: 745). Para García Jambrina, en esta obra el marco cumple con la finalidad de interiorizar la novela, sacándola del tiempo y la causalidad, siendo estos los ejes en los que descansa la ficción realista tradicional (2015). En definitiva, es el marco, y no los poemas en sí mismos, el que le permite a Unamuno poner en práctica esa poética de la infinitud y eternidad a la que aspira toda verdadera poesía, porque mientras lo escribía, no solo ha vivido o revivido los poemas de Rafael, sino que también él ha vivido y revivido en su obra. Recordemos que en la «Despedida» asegura haber tallado el marco en intervalos de su campaña civil y en días de agitada historia patria (1999: 746), lo que le lleva a informar detalladamente sobre las circunstancias personales en las que se encuentra cuando escribe esas líneas. Es decir, no desaprovecha ocasión para, a través de un discurso permanentemente digresivo, impregnar el marco de vida, de su propia vida.

También en la «Despedida» confiesa Unamuno su necesidad de prolongar la obra indefinidamente, para no tener que acabarla nunca y de este modo no verse obligado a desprenderse de ella. Y, en este sentido, es de nuevo el marco (espacio en el que el autor se desdobra en otro autor, y este a su vez en otro autor...) el que le permite no cerrar su libro en falso, el que se erige como auténtica coartada respecto a la ansiada pervivencia (incluso tras la muerte del autor de la obra). Y ello porque un marco no es solo susceptible de ser sustituido en cada una de las reediciones, revisiones o lecturas de la obra, sino que también es siempre potencialmente ensanchable. Contra los riesgos de la obra cerrada en su misma finitud, *ovípara*, encajada en un tiempo y espacio y en un género determinado (recordemos que tradicionalmente la obra fue considerada un libro de poesía), el marco representa la posibilidad de abrir indefinidamente la obra a nuevas lecturas, interpretaciones, contextos históricos y concepciones genéricas (hoy la crítica, entre la que personalmente me incluyo, se inclina más por su consideración novelesca, pero desconocemos las lecturas y consideraciones de las que será fruto en el futuro). Así, frente a la caducidad de todo discurso crítico o interpretativo (como el que ahora mismo escribo), la obra sobrevive a todas sus interpretaciones y recontextualizaciones.

Lo que hace singular el caso de Unamuno respecto a la utilización del marco (o, si se prefiere, el paratexto), a modo de un trampantojo visual integrado en los márgenes externos de su libro, es el hecho de que, para él, este forme y no forme

parte al mismo tiempo de la obra. De nuevo la metáfora pictórica nos ayudará a entender esta cuestión. Si durante la Edad Media los marcos eran fijos e inseparables de la obra que guarneceían, adaptados en numerosas ocasiones a su propia forma, el Renacimiento supuso un cambio, no solo estético, sino físico en los marcos, ya que a partir de entonces se convirtieron en elementos ajenos, con entidad propia y, por tanto, reemplazables en cualquier momento o circunstancia por un marco distinto al original. De la misma manera, también los prólogos, notas y epílogos en las obras literarias son siempre susceptibles de ser reformulados en diferentes contextos de edición. Si observamos la historia editorial de todas las novelas de Unamuno que fueron reeditadas en vida del autor, comprobaremos su costumbre de reelaborar y prolongar los paratextos que las acompañaban en cada ocasión, convirtiéndolas así en una suerte de «narrativa expandida» (Gómez Trueba, 2018). Como ya se ha dicho, *Teresa* no despertó gran interés entre la crítica y el público en el momento de su publicación en 1924 y no se reeditó en vida del autor. Sabemos en cambio que este procuró, sin conseguirlo, que se publicara una traducción de la obra al francés (Belda Vázquez, 2012: 146). Me gustaría creer que, tal y como hizo con el resto de sus novelas, de haberse reeditado, el marco de *Teresa* también hubiera sufrido modificaciones.

Sea como fuere, lo cierto es que tampoco fue esta obra ajena a la afición de Unamuno a expandir la literatura más allá de los límites materiales del libro. El mismo hecho de que uno de los paratextos que arropan a *Teresa* sea un texto de autoría ajena, el prólogo de Rubén Darío, publicado previamente en otro contexto y circunstancia y recuperado ahora para la ocasión, incide en esa idea de la permutabilidad del marco. Pero además existen datos que respaldan esa progresiva apertura del marco con otras posibles incorporaciones o añadidos. García Blanco (1958) informó de que en el archivo de Unamuno se conserva una anotación autógrafa de un breve prólogo que debía preceder al de Darío y en el que nos informa de las circunstancias y motivos que le llevaron a incluir a este en la obra. Se desconocen los motivos por los que dicho breve texto no fue finalmente incluido en la edición de *Teresa* de 1924, pero su contenido resulta muy revelador respecto al propósito unamuniano de ampliar aún más el marco de su obra. Bénédicte Vauthier reprodujo años después el autógrafo y lo analizó con detalle:

Epílogo Prólogo

Cuando ya tenía entregado el original de este libro a la Casa Renacimiento me envían de esta, que es la concesionaria de la venta de las obras de Rubén Darío un artículo de este, 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 como cierro este libro como al entregar su original no esperaba cerrarlo. Pero es bueno que los que tomamos la poesía en serio, lo más en serio de la vida, nos defendamos hasta después de la muerte, de los que creen que otras

actividades, y entre ellas lo que llaman la acción y es solo 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 de la suya y de él yo. (Vauthier, 2009: 47)

Varias conclusiones podemos obtener de lo dicho en este autógrafo conservado en la Casa-Museo Unamuno de Salamanca (con signatura 61/30). En primer lugar, resulta interesante el hecho de que Unamuno cambiara de opinión respecto a la ubicación de esta breve nota dentro del libro, primero como epílogo y posteriormente como prólogo. En segundo lugar, gracias al hallazgo de este texto sabemos que la incorporación del artículo de Darío a modo de prólogo se produjo en el último momento, fruto de un repentino cambio de opinión por parte de Unamuno. Y, en tercer lugar, nos informa de esa decisión no llevada a término de publicar a modo de contestación al texto de Darío sobre él un texto propio sobre Darío de 1916. A partir de esta última información, resulta muy interesante la observación de Vauthier: «En este caso, nos hubiéramos encontrado con una estructura prologal de carácter especular, bastante parecida a la de la primera edición española de *Cómo se hace una novela*, donde el núcleo de «Cómo se hace una novela» va precedido de un «prólogo», del «Retrato de Unamuno por Jean Cassou», y del «Comentario» del retrato de Cassou por parte de Unamuno» (Vauthier, 2009: 48-49).

En mi edición de *Cómo se hace una novela* (Gómez Trueba, 2009: 54) sugería la posibilidad de leer el «Retrato» de Jean Cassou que Unamuno puso al frente de esta obra así como el «Comentario» a este, firmado por Unamuno, de la misma manera que en *Niebla* se lee el «Prólogo» firmado por Víctor Goti y el «Post-prólogo» firmado por Unamuno. Creo que, igualmente, cuando Unamuno decide poner al frente de este extraño artificio narrativo que es *Teresa* el texto firmado por Rubén Darío, está también convirtiendo a este en uno más de sus nivelescos entes de ficción (lo que sin duda hubiera quedado reforzado con la incorporación del artículo «De la correspondencia de Rubén Darío», que finalmente no se produjo). Si en *Niebla* personajes de ficción, como Víctor Goti o el mismo Augusto Pérez, adquirirían la categoría de entes de carne y hueso, al firmar el «Prólogo», o enfrentarse cara a cara con el propio Miguel de Unamuno, en el caso de *Teresa* o en *Cómo se hace una novela* se produciría el proceso contrario, ya que aquí, criaturas de carne y hueso, como Rubén Darío o Jean Cassou, adquieren el estatuto de personajes de ficción, desde el momento en que pasan a dialogar en el interior del texto –a través de la «Presentación» o el «Comentario» firmados por Unamuno–, con el autor, que por supuesto también ha adquirido la categoría de personaje de ficción. Como bien vio Ricardo Gullón, si el prólogo se convierte en novela para Unamuno es porque es en el espacio del prólogo donde él, «el personaje, hablando en primera persona, intentará explicarse para revelarse y por medio de la revelación crear su auténtico yo» (Gullón, 1976: 246).

Por otro lado, resulta muy relevante que, al igual que ocurrió con otras novelas de Unamuno, como por ejemplo *Niebla* (recordemos que Unamuno retomó su diálogo con su célebre protagonista en un artículo titulado «Una entrevista con

Augusto Pérez», publicado en *La Nación* de Buenos Aires, en 1915, y en «Coloquio con Augusto Pérez», publicado en 1917 en el semanario madrileño *Nuevo Mundo*), el aparato paratextual de *Teresa* también se extiende más allá de los límites del libro impreso que apareció en 1924. En el caso de *Teresa* fue a través de ciertos artículos previos a la edición de la obra, en los que Unamuno ya hablaba de Rafael, refiriéndose a él como una persona real de carne y hueso y no como criatura de su invención (Belda Vázquez, 2012: 141-144). El día 8 de julio de 1923 aparece en *La Nación* de Buenos Aires un texto de Unamuno titulado «La lanzadera del tiempo», en el que se menciona por primera vez al desconocido poeta Rafael y se reproduce una de sus rimas, la número 57 del libro. En el mismo mes aparece todavía otro artículo titulado «Releyendo las *Rimas* de Bécquer», donde de nuevo menciona a Rafael como un poeta desconocido, autor de unas rimas becquerianas que se dispone publicar en breve. En esta ocasión, publica la rima 13 y un poema propio, de los que dice haber enviado a Rafael y que también se reproduce en la «Presentación» del libro. Por último, el 20 de octubre de 1923 publica en *Caras y caretas* un artículo titulado «El dechado de la abuela», donde vuelve a referirse a *Teresa*, publicando en esta ocasión la rima 82.

Dichos epitextos, según la terminología de Genette (2001: 295), a través de una estrategia que pasa por la ficcionalización de la propia vida e historización de la ficción, contribuyen sin duda a poner de manifiesto lo lábil de esa frontera que distingue la obra de su propio marco. Y no en vano todos los paratextos de *Teresa* tienden a la digresión y a mencionar cuestiones vinculadas con el contexto histórico determinado en el que se publicó la obra y ajenas en principio al asunto central de libro, el de Rafael y sus poemas. Sabido es que para Unamuno la novela era siempre autobiográfica, de igual modo que la autobiografía era siempre novelesca (Gullón, 1976). Si considera la vida como novela, igualmente la novela se hace viviéndola, tesis defendida y llevada a la práctica de forma contundente en su obra *Cómo se hace una novela* (1927). La novela unamuniana tendió así progresivamente a incrementar su condición vivípara y un momento importante en la evolución hacia la misma fue sin duda el de la publicación de *Teresa* en 1924.

Pero creo que dicha condición no debería conducirnos a la frecuente interpretación de Rafael como un *alter ego* del propio Unamuno. En este sentido, Mata Induráin considera que en el fondo Unamuno y Rafael son el mismo, señalando incluso los paralelismos que supuestamente existen entre ambos (1997: 401), y Maestro relaciona el desdoblamiento de Unamuno en Rafael con la fragmentación del sujeto romántico, el tema del doble y la otredad (2003: 151-153). Creo que esa identificación con Rafael no tendría más peso que aquella que podría establecerse entre Unamuno y el resto de sus criaturas novelescas, tantas veces reivindicada por el propio autor. Más bien se trata de que, a tenor de la anécdota que subyace en la novela, la de un joven enamorado que expresa su amor a través de un poemario, el autor dé rienda suelta a la expresión de las circunstancias vitales concretas que le atañen en el momento de la escritura de dicho relato y a la autojustificación de su propia condición de escritor. En opinión de Javier Blasco lo esencial de esta obra es precisamente el intento «de justificar su poética

ante la Historia, ante un momento de la Historia que Unamuno juzgaba crítico» (Blasco, 1989: 60). Así veremos, por ejemplo, como en las «Notas» se aprovecha el estilo romántico de las *Rimas* de Rafael, que el Unamuno personaje defiende apasionadamente, para intervenir en las polémicas literarias del momento. En aquellos años la discusión en torno a las audacias formales de los jóvenes vanguardistas se encontraba en pleno auge. A través de las *Rimas* y de sus comentarios añadidos, Unamuno deja clara su postura al respecto, decantándose por la tradición romántica frente al arte nuevo. Se aprovecha así el espacio de las «Notas» para arremeter contra las ortodoxas preceptivas de los ismos de las Vanguardias (1999: 734), mientras que también en alguno de los poemas propios reproducidos Unamuno arremete contra los «fríos refritos ultraístas», para defender la poesía romántica (1999: 617). Asimismo, afirma que Rafael en carta le refirió que las nuevas formas de versificar de los ultraístas no eran de su gusto porque eran para lo que «se diga y no se sienta» (1999: 635): «Parecíale, como a mí me parece, que esos supuestos revolucionarios estéticos y literarios del *ultra* no están mal en lo programático, mientras hacen programas; pero al ir a realizarlos no cumplen sus propósitos y promesas» (1999: 636).

A partir de todo esto, podemos concluir que en *Teresa. Rimas de un poeta desconocido presentadas y presentado por Miguel de Unamuno* no se escribe el marco para las *Rimas*, sino que se escriben las *Rimas* para justificar el marco, independientemente de que Unamuno redactara antes los poemas que sus paratextos (Belda Vázquez, 2012: 144). Si Unamuno necesita en un momento dado mediar en la polémica con los jóvenes vanguardistas, lo que hace en el marco, escribe las *Rimas* como justificación de su postura y sus declaraciones.

En este sentido, para Javier Blasco el tema de *Teresa* en cuanto novela es el de la creación literaria, el propio acto de la escritura. Es decir, frente a las lecturas que ponen el foco de atención en la dimensión autobiográfica de la obra, como la de Gullón, quien considera a Rafael un «*exfuturo*» del joven Miguel de Unamuno, o un posible Unamuno del pasado (1976: 219-245), Blasco incide en una lectura metaliteraria:

La literatura, la poesía, es la gran protagonista de este libro, no solo como sustancia material desde la que se crean tantos y tantos poemas, sino como gran tema de reflexión. Y esto se hace todavía más evidente, si leemos las *Rimas* en el contexto para el que fueron escritas: su marco en prosa. (1989: 51-52)

En el marco en prosa, el personaje Unamuno revive los poemas a través de sus comentarios, y consecuentemente nos propone que escribir es vivir y reescribir, comentar, prologar o anotar, es revivir y, por tanto, eternizar. Toda la maquinaria metanarrativa construida de forma cuidadosa por Unamuno para esta obra nos habla del acto de la escritura, la recepción y la reescritura, equiparando vida a creación literaria. Como dirá al poco tiempo de publicar *Teresa*, en *Cómo se hace una novela*, la novela se hace relatando precisamente el propio proceso de su escritura.

Aparentemente, el aparato paratextual (en este caso, el «Prólogo», la «Presentación», las «Notas» y la «Despedida») interrumpe el asunto tratado en una obra

con la inocente intención de completar la información ofrecida en la misma. Pero tras esa apariencia inofensiva, su presencia contribuye más bien a problematizar la información vertida en dicha obra, así como a desdibujar la linde que separa el ámbito de la ficción al que pertenecerían los hechos y sentimientos referidos en la misma y el de la «grosera realidad» (1999: 745) del mundo exterior a la propia ficción. Y, en este sentido, creo que *Teresa*, como el resto de las *nivolas* de Unamuno, es una novela que se pregunta por sí misma, una novela «que [paradójicamente] lleva en su sangre los elementos antinovelísticos que impugnan, o al menos cuestionan, su propia condición de novela» (Prieto de Paula, 2010: 42). Dicho de otro modo, es el marco, el aparato paratextual, el que hace de *Teresa* una novela; y, a la vez, es de dicho marco de donde emana el propio cuestionamiento del género de la novela.

5. LAS «NOTAS» A LOS POEMAS: ENTRE LA FUNCIÓN PARÓDICA Y LA METAFICCIONAL

Más allá del juego que supone escribir «Notas» a los poemas con la paradójica intención de parodiar su uso, el contenido de dichas notas no ofrece demasiado interés en relación con el asunto que tratamos en este artículo. Como cualquier otro anotador de un texto poético póstumo, el Unamuno personaje, editor de los poemas de Rafael, nos explica significados de determinadas acepciones léxicas, imágenes más o menos oscuras, intervenciones del editor en los originales (algunas que otra corrección), información sobre variantes, cuestiones métricas y detección de posibles influencias. En este último caso, es la propia influencia de Unamuno sobre Rafael la que fundamentalmente queda anotada, reproduciéndose incluso, en un alarde de simulada pedantería, un extenso poema de aquel con el fin de atestiguar dicha influencia (1999: 740-743).

En una de las notas Unamuno advierte a los posibles «cuervos investigadores» que desentierren su libro de *Poesías* (1907) qué es lo que deben corregir y anotar. Y es precisamente la huida de esos «cuervos» lo que persigue Unamuno con su «pedante» pulsión anotadora de los poemas supuestamente ajenos. Paradójicamente, dice al final de las «Notas» que no es su objetivo escribir una «preceptiva» de fatales consecuencias para la poesía. Digamos que adoptando la forma de la preceptiva el autor arremete precisamente contra ellas. En este sentido, para Belda Vázquez *Teresa* «es un texto de crítica de la labor crítica; que es un alegato a favor de la poesía como experiencia vivida» (2018: 11), lo que la lleva a considerar la obra como una parodia de las ediciones de poesía (2018: 17).

En su clásico estudio sobre *Los orígenes trágicos de la erudición* *Breve tratado sobre la nota al pie de página, Anthony Grafton (1998) menciona muchísimos ejemplos de autores que utilizan las notas a modo paródico de la erudición, tal y como también las utiliza Unamuno en esta obra. Informa asimismo detalladamente de los orígenes y evolución del uso de las notas textuales en la historiografía. Tradicionalmente se ha tendido a considerar que, si la función del texto era «convencer» de la veracidad de un relato histórico determinado, la de las notas que lo acompañan era más bien la de «demostrarlo», a través de la exhibición de

las fuentes documentales desplegadas en su interior (1998: 19). A día de hoy las notas a un texto se siguen percibiendo como una más de las convenciones propias del discurso académico y, como bien señala Pízarro con ironía, resultan una eficaz garantía a la hora de querer demostrar que hemos hecho bien nuestro trabajo, que el autor «leyó lo que debía leer y que sus afirmaciones están apoyadas sobre las espaldas de los gigantes newtonianos» (2007). Su simple presencia en la parte inferior de una página o al final del texto tiende a persuadirnos, sin necesidad de molestarnos en leerlas, de que estamos ante un trabajo serio y riguroso. Ello ha llevado en no pocas ocasiones a hacer un uso desmedido de las mismas en un vacío alarde de erudición. Grafton resume muy bien el proceso que nos llevó a esta situación:

Las notas adquirieron su esplendor en el siglo XVIII, cuando servían tanto de comentario irónico al texto como de prueba de su veracidad. En el siglo XIX, perdieron ese papel protagonista de coro trágico y asumieron la función ingrata de obreros en una vasta fábrica sucia. Lo que comenzó como arte se volvió fatalmente rutina. (1998: 129)

Como consecuencia de ese uso y abuso de las notas, también estas se convirtieron en un continuado objeto de burla. Si en un principio el espacio de las notas fue asiduamente utilizado para satirizar otras obras, autores u opiniones, ellas mismas pasaron rápidamente a convertirse en el propio objeto de la parodia. Nos recuerda Patricio Pron (2016: 10) que fueron autores como Jonathan Swift, Laurence Sterne, Alexander Pope, Jakob Friedrich Lamprecht o Jean Paul Richter los primeros en utilizar la nota al pie de página con fines satíricos. Dotando a sus obras de ficción de notas a pie de página de naturaleza académica ridiculizaban el exceso de tantas ediciones anotadas pretenciosamente eruditas. Un caso extremo fue *The Dunciad* (1728; y reeditada con ampliaciones en 1735 y 1745) de Pope, en la que cada afirmación tiene una llamada a la obra de alguno de sus adversarios o se brinda información absolutamente prescindible con intenciones paródicas. Asimismo, Pope incitó a sus colegas a aportar sus propias parodias al comentario, dando como resultado una obra permanentemente interrumpida y plagada de contradicciones, no muy distinta a «cualquier antología real de los comentarios sobre Petronio o Virgilio» (Grafton, 1998: 74).

Las notas ficticias escritas por Unamuno para los poemas de Rafael reproducidos en *Teresa* en absoluto podrían ser consideradas como una parodia dirigida al estilo poético de aquellos, si no que al igual que la de tantos predecesores mencionados tratan de parodiar los excesos producidos por el discurso filológico y académico. Pero también cumplen con otra función muy del gusto unamuniano. Como también nos advierte Grafton (1998), el relato histórico se volvió sobre sí mismo desde el mismo momento en el que se le incorporaron notas textuales. En cierto modo, estas lo convirtieron en un metarrelato, en la medida en que al propio relato se le añadió el de la investigación que lo había hecho posible. Cuando el Unamuno personaje anota los poemas de Rafael está haciendo metapoésía o, como él mismo se encarga de apuntar en la «Presentación» (1999: 629), está

construyendo su «meterótica». Al escribir, no solo unos poemas, sino todo un aparato crítico que los enjuicia, no hace sino poner de manifiesto la difuminación que se produce entre el texto poético en este caso y todos aquellos otros discursos que le rodean hasta engullirlo. Genette plantea que, de toda su tipología de paratextos, las notas, concretamente las de carácter «autoral original», y al menos cuando se refieren al texto discursivo con el que se hallan en relación de continuidad y homogeneidad formal, «pertenecen más bien al texto, al que prolonga, ramifica y modula más que comentarlo» (Genette, 2001: 280). Es decir, en este caso, las notas ya no serían paratexto, sino parte del texto. En realidad, aunque se ficcionaliza el tipo de «nota» que Genette (2001: 288) llama «alógrafas», aquella que escribe un autor distinto al del texto anotado (un comentario exterior y generalmente póstumo), en puridad en *Teresa* las notas pertenecen a este tipo «autoral original» al que se refiere Genette, dado que tanto las *Rimas* como sus «Notas» realmente han sido escritas por el propio Miguel de Unamuno, aunque evidentemente «fccionales», propias de aquellas narraciones en las que «el autor se presenta [...] como editor, responsable de todos los detalles del control y el establecimiento del texto, que pretende haber tomado a cargo o recibido» (Genette, 2001: 291). Circunstancia esta, la de la condición ficcional de las notas, a la que en absoluto era ajeno el propio lector contemporáneo de la publicación de *Teresa*. Y esa identificación en la autoría de las notas y los propios poemas anotados contribuye, sin duda, en nuestra experiencia lectora, a ese efecto de indistinción entre texto y paratexto, ficción y realidad, obra y vida.

6. UNAMUNO COMO PRECURSOR DEL USO FICCIONAL DEL PARATEXTO

En realidad, tal y como ya señaló Javier Blasco al ocuparse de esta obra, la estrategia ficcional mediante la cual el autor se presenta como mero editor de un desconocido manuscrito ajeno a su pluma es tan vieja como la literatura misma (1989: 40). No obstante, y a pesar de que el propio Unamuno utilizó este mismo esquema en varias de sus novelas, parece que sus contemporáneos no se mostraron muy receptivos respecto a sus argucias metafictionales. Pero nadie mejor que Unamuno sabía que la obra (*El Quijote*) sobrevive a su creador (Cervantes) y que cada época la revivirá y hará suya con una nueva lectura e interpretación. En este sentido creo que ahora somos más receptivos a la hora de entender las cualidades y funciones del marco en la obra unamuniana. Y lo cierto es que algunas novelas contemporáneas nos han hecho volver los ojos a Unamuno, para ver en él al precursor de ciertas estrategias en la forma de construir una novela que quizás pasaran desapercibidas en su momento.

Aunque la crítica no ha cesado de señalar la influencia de la nivola unamuniana en la metanovela de la posmodernidad (Imízcoz Beúnza, 1999), la realidad es que poca atención se ha prestado a *Teresa* como posible precedente de la metafiction contemporánea, más allá de las tempranas y sagaces intuiciones de Gullón (1984: 68), al compararla con *Doctor Zhivago* de Boris Pasternak y, sobre todo, con *Pálido fuego* (1962), de Vladimir Nabokov. Comparación después retomada por otros críticos (Blasco: 1989; García Jambrina, 2015; Belda Vázquez: 2018: 149-150).

Ahora bien, en la actualidad son numerosas las novelas que se construyen a través de un trampantojo metaficcional, por medio del cual los paratextos o marcos de la ficción se convierten en parte de esta. Así, por ejemplo, el uso de notas textuales a una ficción como parodia de los excesos de la crítica y la erudición la encontraremos en numerosas novelas en lengua española: *Larva* (1983) de Julián Ríos, *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig, *La caverna de las ideas* (2000) de José Carlos Somoza, *Proust Fiction* (2005) de Robert Juan-Cantavella, *España* (2008) o *Los inmortales* (2012) de Manuel Vilas, *Blanco nocturno* (2010) de Ricardo Piglia, *Okigbo vs las transnacionales y otras historias de protesta* (2015) de L. F. Lomelí, *El año del búfalo* (2021) de Javier Pérez Andújar o *Noche y océano* (2021) de Raquel Taranilla son algunos ejemplos, muy diferentes entre sí, pero que coinciden en ese uso autorreferencial y paródico de las notas textuales (bien sea echando mano de notas autorales ficticias o de notas alógrafas ficticias, según la clasificación de Genette). Asimismo, el uso de ficticios paratextos en forma de prólogos o epílogos explicativos, que igualmente desestabilizan el pacto de la ficción, no es menos infrecuente: la falsa carta al autor que cierra *Fabulosas narraciones por historias* (1996) de Antonio Orejudo, el extenso prólogo explicativo que ocupa la mayor parte de *La novela luminosa* (2005) de Mario Levrero, o los apócrifos estudios académicos que concluyen *Los muertos* (2010) de Jorge Carrión, podrían servirnos de ejemplo. En otras ocasiones, al igual que también hizo Unamuno con muchas de sus novelas, es a través de una reedición aumentada o intervenida con comentarios de una novela anterior como los autores hacen a su vieja obra entrar en ese juego de literatura *non finita* tan grato a nuestro autor: tal es el caso de *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil española!* (2007) de Isaac Rosa (una edición ampliada con satíricos comentarios por parte de un impertinente lector de su novela anterior *La malamemoria*), o 5 (2019) de Sergio Chejfec (una edición ampliada de su novela anterior *Cinco*, a la que se le incorpora una larga «Nota» explicativa que en realidad ofrece una nueva versión de los hechos previamente narrados).

Todas las obras contemporáneas mencionadas se siguen percibiendo como experimentos literarios, pues la presencia de un aparato crítico dentro de una obra de ficción (cuando este ha sido escrito por el mismo autor de la ficción y no posteriormente por otro autor que la comenta) continúa produciendo a día de hoy un efecto de extrañamiento en el lector. No obstante, su uso, lejos de ser una novedad de nuestros días, se remonta casi a los mismos orígenes del género novelesco, lo que Unamuno, gran conocedor del *Quijote*, sabía perfectamente. Y, en este sentido, también he querido poner el foco sobre *Teresa* en cuanto posible precedente de muchas novedades editoriales que mantienen una clara deuda con una vieja tradición de novela experimental.

7. CONCLUSIÓN

En todas las obras citadas, al igual que en la *Teresa* de Unamuno, ya no solo se trata de echar mano del viejo tópico del manuscrito encontrado, sino de levantar al servicio de este todo un andamiaje paratextual que cree una ilusión óptica,

similar a la del popular trampantojo pictórico de Pere Borrell, a los ojos del lector. La tradicional ubicación de los paratextos a los márgenes del texto, en esos *umbrales* de los que habló Genette (2001), tiende a que les otorguemos, ya desde nuestra primera aproximación a la obra, una categoría o posicionamiento de menor relevancia en relación con el texto principal al que arropan. El texto anotado y comentado establece así una implícita jerarquía entre lo que nunca debe dejar de leerse y aquella otra información, relegada a los márgenes, cuya lectura pudiera en apariencia resultar opcional (recordemos la irónica insistencia unamuniana al lector de que se saltara sus inoportunos comentarios a las rimas de Rafael). No obstante, muchos son los escritores, entre los que Unamuno ocupa un lugar preminente, que han subvertido las premisas académicas en relación al aparato crítico, llevando a cabo un cuestionamiento de dicha disposición jerárquica de la información. En obras literarias como *Teresa* o el resto de las mencionadas, ambos espacios (el del texto principal y el reservado a su marco) intercambian su función y su protagonismo al hilo de nuestra lectura. El texto supuestamente principal y el supuestamente secundario funcionan como las dos caras de un mismo espejo. De alguna manera, al echar mano de estos ficticios o falsos paratextos se viene a cuestionar la necesidad de seguir manteniendo una distinción jerárquica entre el texto y su comentario, entre el texto y lo que está fuera de él.

Que el marco forme a modo de trampantojo parte del cuadro conduce a diferentes finalidades, claramente visibles en *Teresa* de Unamuno: ponerse al servicio de la vieja artimaña del manuscrito encontrado, problematizar la identidad enunciativa o autorial, bifurcar la ficción por senderos alternativos (la ficción de Rafael y la del propio Unamuno convertido en personaje de su novela), cuestionar y subvertir la relación jerárquica entre el texto y sus supuestos umbrales, sus copias, traducciones o comentarios, parodiando las maneras y métodos de la erudición académica. Por supuesto, ninguna de estas funciones resulta excluyente y *Teresa* será susceptible de ser leída en relación con cualquiera de esos procedimientos o finalidades. Pero de lo que no cabe duda es de que texto principal (las *Rimas* de Rafael) y aparato crítico, el marco firmado por Unamuno y Rubén Darío, mantendrán una relación especular entre sí, desde el momento en el que el segundo adquiere una dimensión autorreferencial y se convierte en pura comedia de la actividad paratextual, en un irónico simulacro de sus propios procedimientos y funciones.

BIBLIOGRAFÍA

- BELDA VÁZQUEZ, C. (2012). *Teresa, de Miguel de Unamuno: entre la tradición y la renovación literaria*. Tesis doctoral. Universidad Pompeu Fabra.
- BELDA VÁZQUEZ, C. (2018). Introducción a Miguel de Unamuno, *Teresa*. Madrid: Cátedra.
- BLASCO, J. (1989). Miguel de Unamuno: *Teresa*. *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*, 2, 3, pp. 37-60.
- CARRIÓN, J. (2010). *Los muertos*. Barcelona: Mondadori.
- CHEJFEC, S. (2019). 5. Zaragoza: Jekill & Jill.
- GARCÍA BLANCO, M. (ed.) (1958). Miguel de Unamuno, *Obras completas*. Tomo XIV. *Poesía II. Teresa. De Fuerteventura a París. Romancero del destierro. Poesías sueltas*. Madrid: Afrodísio Aguado.
- GARCÍA BLANCO, M. (ed.) (1969). Miguel de Unamuno, *Obras completas*, tomo VI: *Poesía*. Madrid: Escélicer.
- GARCÍA JAMBRINA, L. (2015). Miguel de Unamuno o la interiorización de la novela (pp. 47-66). En J. A. Garrido Ardila (coord.), *El Unamuno eterno*. Barcelona: Anthropos.
- GARRIDO ARDILA, J. A. (ed.) (2017). Miguel de Unamuno, *Novelas completas*. Madrid: Cátedra.
- GENETTE, G. (2001). *Umbrales* [1987]. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GÓMEZ TRUEBA, T. (ed.) (2009). Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela*. Madrid: Cátedra.
- GÓMEZ TRUEBA, T. (2018). Miguel de Unamuno, precursor de la literatura expandida. *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 855, pp. 15-19.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, E. (1969). La poesía de Unamuno: el relato poético *Teresa*, LT, 66, pp. 84-89.
- GRAFTON, A. (1998). *Los orígenes trágicos de la erudición *Breve tratado sobre la nota al pie de página*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- GULLÓN, R. (1976). *Autobiografías de Unamuno*. Madrid: Gredos.
- GULLÓN, R. (1984). *La novela lírica*. Madrid: Cátedra.
- IMÍZCOZ BEUNZA, T. (1999). De la «nivola» de Unamuno a la metanovela del último cuarto del siglo XX. *RILCE: Revista de filología hispánica* (Ejemplar dedicado a: Del 98 al 98: Literatura e historia literaria en el siglo XX hispánico), 15.1, pp. 319-333.
- JUAN-CANTAVELLA, R. (2005). *Proust Fiction*. Barcelona: Poliedro.
- LEVRERO, M. (2016). *La novela luminosa*. Barcelona: Penguin Random House.
- LOMELÍ (C. DE E.), L. F. (2015). *Okigbo vs las transnacionales y otras historias de protesta*. EEUU: La Pereza Ediciones.
- MAESTRO, J. G. (2003). La literatura como provocación de la religión: *Teresa* (1924) de Unamuno. *Hispanística*, XX, 21, pp. 151-160.
- MATA INDURÁIN, C. (1997). Amor, vida y muerte en las rimas de Teresa, de Miguel de Unamuno (pp. 395-412). En Kurt Spang (coord.), *Unum et diversum: estudios en honor de Ángel-Raimundo Fernández González*. Pamplona: Universidad de Navarra-EUNSA.
- NICHOLAS, R. L. (1987). *Unamuno, narrador*. Madrid: Castalia.
- OREJUDO, A. (1996). *Fabulosas narraciones por historias*. Madrid: Lengua de Trapo.
- PIGLIA, R. (2010). *Blanco Nocturno*. Barcelona: Anagrama.
- PISARRO, M. (2007). Auge y decadencia de las notas a pie de página. *Revista Ñ*, 173 (20 de enero), pp. 10-11.
- PRIETO DE PAULA, Á. L. (2010). Unamuno: la abolición del género novela. *Anales de Literatura Española*, 22, pp. 33-48.
- PRON, P. (2016). La nota a pie de página. *Letras libres*, 17 de mayo.
- PUIG, M. (2021). *El beso de la mujer araña* [1976]. Barcelona: Planeta.

- RÍOS, J. (1983). *Larva. Babel de una noche de San Juan*. Barcelona: Ediciones del Mall.
- SENABRE, R. (ed.) (1999). Miguel Unamuno, *Obras completas IV*. Madrid: Turner («Biblioteca Castro»).
- SEMPRÚN, M. (1972). El amor como tema de la eternidad en las rimas de Teresa de Unamuno. *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 22, pp. 23-32.
- SOMOZA, J. C. (2004). *La caverna de las ideas* [2000]. Madrid: Suma de letras (4.ª ed.).
- SUÁREZ MIRAMÓN, Ana (ed.) (1987), Miguel de Unamuno, *Poesía completa*, 2, Madrid: Alianza.
- TARANILLA, R. (2021). *Noche y océano*. Barcelona: Seix Barral.
- UNAMUNO, M. de (1999). Teresa. *Rimas de un poeta desconocido presentadas y presentado por Miguel de Unamuno*, en *Obras completas IV*. Madrid: Turner («Biblioteca Castro»), pp. 597-748.
- UNAMUNO, M. de (2006). Abel Sánchez, San Manuel Bueno, mártir, *Cómo se hace una novela y otras prosas* (ed. de Domingo Ródenas). Barcelona: Crítica.
- VAUTHIER, B. (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 (pp. 47-57). En A. Chaguaceda Toledano (coord.), *Miguel de Unamuno. Estudio sobre su obra IV. Actas de las VII Jornadas unamunianas*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- VILAS, M. (2008). *España*. Barcelona: DVD.
- VILAS, M. (2012). *Los inmortales*. Madrid: Alfaguara.

NOTAS

¹ Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i «Fractales. Estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XXI» (Ref.: PID2019-104215GB-I00), financiado por MCIN/ AEI/10.13039/501100011033.

² BELDA VÁZQUEZ asegura que no hay absoluta certeza de que la publicación se produjera a finales de 1924 y no a comienzos de 1925, ya que en el libro no aparece la fecha de publicación (2012: 144).

³ Respecto a esa ambivalencia en cuanto a la consideración genérica de la obra, no deja de ser significativo que a día de hoy en Wikipedia, *Teresa* aparezca mencionada al mismo tiempo en la sección dedicada a la novela de Unamuno y en la dedicada a su obra poética.

⁴ «Platón» (UNAMUNO, 1999: 724, n. 1).

⁵ Soy consciente de que, a partir de mi consideración novelesca de la obra, no trato en este trabajo el propio contenido de los poemas de Rafael, en realidad la parte central y más extensa de la misma, ni de la estética que rezuman, cuestión por otro lado tratada ya por numerosos investigadores a los que aquí remito. Puede verse, por ejemplo, el trabajo de MATA INDURÁIN (1997) en el que estudia el poemario en relación con la tradición del Cancionero amoroso petrarquista, o el de VAUTHIER (2009), quien lo considera un alegato a favor de la modernidad de la poética becqueriana.

RESUMEN: En este artículo se propone un análisis de la obra de Miguel de Unamuno *Teresa. Rimas de un poeta desconocido presentadas y presentado por Miguel de Unamuno* (1924), con especial atención a la importancia que en la misma adquiere el marco o los paratextos ficticios (prólogo, presentación, notas y despedida). Esos falsos paratextos envuelven las *Rimas* en un marco novelesco, siempre susceptible de modificaciones y expansiones futuras, contribuyendo a esa poética del inevitable inacabamiento de la obra y la literatura expandida. Pero, sobre todo, la estrategia del marco ficcional (como las pinturas que incluyen el marco a modo de trampantojo visual) se convierte en eficaz coartada unamuniana para escabullirse del encorsetamiento por parte de la crítica y su manía de clasificación genérica. Por último, la innovadora propuesta de esta obra será reivindicada como precedente de numerosas novelas contemporáneas, en relación con ese transgresor uso de los paratextos como parte de una ficción.

Palabras clave: Unamuno; *Teresa*; paratextos; metaficción; nivola; literatura expandida.

ABSTRACT: This article proposes an analysis of the work of Miguel de Unamuno *Teresa. Rhymes by an unknown poet presented and presented by Miguel de Unamuno* (1924), with special attention to the importance that the framework or the fictional paratexts acquire (prologue, presentation, notes and farewell). These false paratexts surround the Rhymes in a novelistic framework, always susceptible to future modifications and expansions, contributing to that poetics of the inevitable incompleteness of the work and expanded literature. But, above all, the strategy of the fictional frame (like the paintings that include the frame as a visual trompe-l'oeil) becomes an effective Unamunian alibi to escape the constriction by critics and their mania for generic classification. Finally, the innovative proposal of this work will be claimed as a precedent for numerous contemporary novels, in relation to this transgressive use of paratexts as part of fiction.

Keywords: Unamuno; *Teresa*; paratexts; metafiction; nivola; expanded literature.

DOI: <https://doi.org/10.14201/ccmu20245291111>

