

FRANCISCO J. BLASCO
Universidad de Valladolid

Bajo el título de *Teresa* y con el subtítulo *Rimas de un poeta desconocido presentadas y presentado por Miguel de Unamuno* (1924), el lector se encuentra con uno de los libros más extraños y menos conocidos del escritor vasco.

El libro de *Teresa* vio la luz, con tales título y subtítulo en Madrid, en 1924¹. Posteriormente sólo ha conocido la edición de las *Obras Completas*², lo que quiere decir que un lector actual se ve necesariamente obligado a leer esta obra en el contexto de los escritos de don Miguel catalogados como *poesía*. Exactamente, entre las *Rimas de dentro* y los sonetos de *De Fuerteventura a París*. Y el contexto —la casi totalidad de la crítica existente sobre este libro demuestra hasta qué punto— determina la perspectiva y la clase de lectura. En otras palabras, el contexto selecciona y crea al lector o, al menos, condiciona su disposición hacia el texto. Y, en este caso concreto, el contexto parece determinar claramente la lectura de

¹ *Teresa* (Madrid: ed. Renacimiento, 1924).

² Miguel de Unamuno, *Poesías completas*, tomo VI de las *Obras completas*, ed. Manuel García Blanco (Madrid: Escélicer, 1969), 551-669. Todas las citas en el texto proceden de esta edición, cuya referencia completa figurará abreviada por las siglas. OC. A continuación de las siglas —en números romanos— irá la referencia al tomo correspondiente y —en números arábigos— la referencia a la página.

Teresa dentro de la secuencia que constituye el discurso poético unamuniano.

Pero las cosas no son tan sencillas. La misma configuración externa de este libro es signo de la singularidad de su escritura. *Teresa* —en la edición de 1924 y en la de las *O. C.* que sigue al pie de la letra aquella primera— sale a la luz aglutinando los siguientes materiales:

1. Unas palabras de Rubén Darío sobre «Unamuno, poeta», publicadas en *La Nación* (2 de mayo de 1909), y que Unamuno coloca ahora (1923) como Prólogo.
2. Una larga «Presentación» en prosa de las *Rimas* de un tal Rafael, presentación firmada por Unamuno.
3. Las *Rimas* —en verso, claro está— de Rafael.
4. Unas «Notas» en prosa, firmadas también por Unamuno, en que se comentan algunos de los lugares conflictivos de las *Rimas*.
5. Una «Despedida», también a cargo de Unamuno y en prosa.

Bajo el título *Teresa* se agrupan, pues, una serie —Prólogo, Presentación, *Rimas*, *Notas* y *Despedida*— heterogénea de materiales, así como una diversidad de autores —Unamuno, Darío y Rafael— y una conflictiva mezcla de verso y prosa. Tan complicado aparato para dar a conocer la única obra de un poeta primerizo y «desconocido» —así se habla de Rafael en varios momentos del libro— hace problemático el texto mismo de las *Rimas* —la parte central en verso— y obliga al lector a dispersar el foco de su atención.

Desconozco las razones que llevaron al ilustre don Manuel García Blanco a incluir *Teresa* en el tomo de *Poesías Completas* de Miguel de Unamuno, pero tengo mis dudas acerca de lo acertado de tal decisión, pues ello equivale a ignorar —peor: negar, destruir— toda la ficción que Unamuno levantó para hacer correctamente legibles estas *Rimas*. Al tomar en sus manos este libro, el lector se encuentra en una situación radicalmente diferente a la que le ofrece cualquier otro libro de poemas unamuniano, pues para su «descodificación» precisa resolver una cuestión previa que ningún otro libro plantea. En la «Presentación» del libro, Unamuno otorga la autoría de las *Rimas* a un tal Rafael, relegando su propio papel al de simple editor. Esto sólo bastaría para cuestionar el lugar que a *Teresa* debe dársele en una correcta edición de las *O. C.* de Unamuno. Se trata

—podría replicarse— de una mera ficción, de un viaje y tópico recurso literario, que para nada altera la sustancialidad del texto de las *Rimas*. Es verdad. Pero detrás de tal ficción, se esconde una verdad que, si no varía la sustancialidad de las *Rimas*, sí modifica —¡y de qué manera!— el sentido de su lectura. Si reducimos la ficción, resulta que no es Rafael quien necesita de Unamuno para la publicación de sus poemas, sino Unamuno quien necesita de aquél. Y, enseguida, surge una pregunta ineludible: ¿por qué Unamuno necesita la máscara de Rafael?, ¿por qué necesita distanciarse del texto de las rimas, inventando un intermediario? Toda la lectura de *Teresa* creo que depende de esta pregunta, pues la respuesta que cada lector dé a la misma marcará el grado de credibilidad con que el texto de las *Rimas* deba ser recibido.

Una lectura ingenua y exenta de las *Rimas* —a pesar de que la crítica se haya empeñado en probar con los hechos lo contrario— es totalmente imposible, pues de *Teresa*, como conjunto, emerge una historia —la del «pobre chico provinciano, pueblerino, mejor; parroquial, que se enamora, sin darse de ello cuenta, de una de sus amigas de la niñez, con uno de esos amoríos que nacen como el alba, que se hace desde su comienzo costumbre del corazón y pasa a ser noviazgo... que quema y calcina sus sentires y sus pensamientos en la calentura de la pubertad y que ve languidecer y morir de tisis a su primera, a su última, a su única novia. Y él, herido también de muerte, acaso por contagio, no tarda en seguirla a tierra común. ¡La vieja historia romántica!» (OC, VI, 559)—, que excluye a Unamuno como autor implícito de los textos de las *Rimas*.

Un discurso lírico —como es el de los 99 poemas que componen este poemario— invita a ser leído desde la identificación del yo poético con el autor real. Pero, en este caso, la norma se rompe, pues tal identificación equivaldría a imaginar una impostura de la que nuestro autor huye desde las primeras páginas de la «Presentación»:

Mas no es de creer, por otra parte, que se le ocurra a nadie pensar que cuando me falta apenas un año para cumplir los sesenta vaya, en un veranillo de San Martín romántico, a resucitar lo que entre la mocedad de hoy colijo que nacería muerto (OC, VI, 561).

¿Entonces, cuál es la situación real de Unamuno ante las 98 rimas, más la «Epístola» final, que forman el poemario? En absoluto

podemos leer los textos de los poemas como simple parodia o como mera recreación artificiosa de un lenguaje y de una espiritualidad. Las *Rimas* están escritas sin asomo alguno de ironía. Unamuno inventa un personaje —Rafael—; lo sitúa en una historia —la manida anécdota romántica de un amor truncado por la muerte—; y le hace expresarse en un lenguaje —de claros tintes románticos—; que no puede sino estar en consonancia con su elocutor y con la biografía que se le atribuye. No existe otra posibilidad de leer las *Rimas* que la de aceptar la ficción que, desde la «Presentación», Unamuno nos propone. Y no existe otra posibilidad, porque la ficción forma parte del texto de *Teresa*, y marginar la ficción supondría mutilar el texto. Lo que ocurre es que, si aceptamos jugar al juego que Unamuno ha ideado, ya no estamos leyendo un poemario, sino una novela; una novela en 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 o en sus diálogos, o al igual que otros se expresan en sus confesiones. Sólo varía el medio de expresión elegido para que el personaje «extrañe su entraña», pero el diseño novelesco es el mismo. Estoy pensando en *San Manuel Bueno, mártir*. La posición de Unamuno respecto a las memorias-confesión de Ángela Carballino es idéntica a su posición con relación a los poemas de Rafael³.

³ Ricardo Gullón, en su libro sobre *La novela lírica* (Madrid: Cátedra, 1984), señala el parentesco que guarda la ficción novelesca ideada por Unamuno para *Teresa* con *Pale Fire*, de Vladimir Nabokov: empieza esta novela con el prólogo puesto por un personaje llamado Charles Kinbote, profesor de literatura, a un extenso poema (999 versos) del poeta americano John Francisco Shade, ya fallecido, que aquél se ha encargado de editar... Sigue el extenso comentario (230 páginas) al poema, escrito por Kinbote, en forma de notas...» (p. 68). En realidad el recurso a una ficción, mediante la cual el autor real surge ante el lector en el papel de mero editor de un desconocido manuscrito ajeno a su pluma, es tan viejo como la literatura. Ahora lo que me interesa resaltar es la insistencia con que Unamuno vuelve sobre este esquema. Así en *San Manuel Bueno, mártir* (véase el capítulo 24 de este libro); pero también en otros casos: la primera ed. de *Abel Sánchez* va precedida, únicamente, del siguiente epígrafe: «Al morir Joaquín Monegro encontré entre sus papeles una especie de memoria de la sombría pasión que le hubo de devorar en vida. Entremezclándose en este relato fragmentos tomados de su confesión —así la rotuló— y que vienen a ser el modo de comentario que se hacía Joaquín a sí mismo de su propia dolencia. Estos párrafos van entrecomillados. La confesión iba dirigida a su hijo» (OC, t. II,

Teresa apareció a finales de 1924 o principios de 1925. Unamuno no recibe ejemplares hasta abril de este último año⁴. Y sorprende el absoluto silencio con que lo recibió la crítica. Al menos las bibliografías unamunianas —Pelayo H. Hernández, Emilio Salcedo, Federico de Onís, Sedwick— no registran reseña alguna que comente la aparición del libro. Lo que no deja de contrastar con el clima de expectación que desde distintos medios el propio Unamuno, durante el período de preparación del libro (junio-julio de 1923 a septiembre de ese mismo año) se había encargado de crear⁵. La situación hoy día no ha variado sustancialmente.

En efecto, la bibliografía específica sobre *Teresa* es muy reducida, y en ella destacan los estudios de tipo temático⁶ o de tipo estilístico⁷. Se ha hecho también algún apunte acerca de la métrica de las rimas⁸. Antonio Carreño ha destacado la importancia de *Teresa* para el desarrollo del *otro* como tema recurrente en la obra de don Miguel⁹. Pero, en todos estos trabajos, el enfoque se dirige exclusivamente a las *Rimas*, dejando en el olvido el marco en prosa que, con tanto cuidado, Unamuno había diseñado para acompañar a los poemas. Agustín Escaláns dedica el capítulo XXVI de su *Miguel de Unamuno a Teresa*, definiendo el libro como «un argumento de novela en verso»¹⁰. Y tras los apuntes de Escaláns, Emilio González

685). Un estudio espléndido del procedimiento puede verse en V. García de la Concha. «Estructura de *San Manuel Bueno, mártir*», *Estudios a Emilio Alonso* (Universidad de Oviedo: 1983).

⁴ Véase respecto al tiempo de redacción y de edición, las conclusiones de Manuel García Blanco, «Notas de estética unamuniana (a propósito de su libro de rimas *Teresa*, 1924):», *RIE*, 49 (1955), 3-18; reimpresso en el «Prólogo» a *OC*, VI, *op. cit.*

⁵ Cartas a Jean Cassou fechadas en París, 28-XII-1924 y 29-IV-1925, de las que recoge unos fragmentos Manuel García Blanco, *art. cit.*, p. 4. Pero también y sobre todo, los artículos de Unamuno para *La Nación*: «La lanzadera del tiempo» (8 de julio de 1923), «Releyendo las *Rimas* de Bécquer» (22 de julio de 1923) y «Y además poeta...» (23 de septiembre de 1923).

⁶ Moraima Semprún, «El amor como lema de la eternidad en las rimas de *Teresa* de Unamuno», *CCMV*, XXII (1972).

⁷ Emilio Alarcos Llorach, «Variantes de una poesía de Unamuno», *AO*, II, 3 (1952), 426-432.

⁸ Manuel García Blanco, *art. cit.*, pp. 18-26.

⁹ *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea* (Madrid: Gredos, 1981), 47-81; reimpresso en *CCMV*, 27-28 (1983).

¹⁰ Buenos Aires: Ed. Juventud, 1947.

López¹¹ insistirá en la misma dirección. Pero ni uno ni otro encaran el libro de Unamuno en su total complejidad, es decir, más allá de las *Rimas*. El primer —y único— intento serio de lectura integral de *Teresa* se debe a Ricardo Gullón, y ello me obliga a detenerme especialmente en su trabajo¹².

Ricardo Gullón —con la finura y con la inteligencia que caracterizan toda su crítica— nos recuerda cómo, desde que Unamuno escuchó en boca de Vicente Colorado la sugerencia de que *Paz en la guerra* ganaría mucho si algunos de los pasajes hubiesen sido escritos en verso¹³, al profesor salmantino le venía tentando la idea de una novela en que la prosa y el verso se alternaran. Esta idea —siempre según Ricardo Gullón— no se lleva a cabo hasta *Teresa*, libro cuya aparición fue precedida por toda una serie de escritos —artículos y cartas—, que no tenían otro fin que el de preparar a los futuros lectores ante la novedad del discurso de su libro¹⁴. Ricardo Gullón ya no habla de «relato poético», sino de «novela a secas», integrando su lectura de las *Rimas* en una totalidad en la que el marco en prosa desempeña un papel incuestionable:

[Teresa es] —afirma Ricardo Gullón— una novela a secas, pero unamuniana, es decir, heterodoxa, por la mezcla de prosa y verso, pero no tan explosiva después de todo, si las rimas se leen como fragmentos de un diario [...] Técnicamente, la variedad de *Teresa* facilita el desplazamiento del lector de las afueras del personaje —y del tema— a su interior¹⁵.

Esto es: la parte central de *Teresa*, las *Rimas*, sitúa al lector en el interior de la conciencia de Rafael; son las rimas un viaje a través de una conciencia, y sobre este viaje quiere centrar Unamuno la atención del lector. El marco en prosa —la «Presentación», las «Notas», y la «Despedida»— funciona como «aislador y comunicante» de ese interior de la conciencia con el mundo exterior en que se sitúan los lectores y —según intenta tenazmente hacernos creer el autor (*OC*, VI, 561)—, también el personaje:

¹¹ «La poesía de Unamuno: el relato poético *Teresa*», *LT*, 66 (1969), 84-89.

¹² «*Teresa*, novela de amor», en *Autobiografías de Unamuno* (Madrid: Gredos, 1976), 218-245.

¹³ El propio Unamuno recuerda al lector de *Teresa* esta sugerencia de Vicente Colorado en las páginas de «Presentación» a las *Rimas* (*OC*, VI, 566).

¹⁴ Ricardo Gullón, *op. cit.*, p. 219.

¹⁵ *Ibidem*, p. 221.

el marco —escribe Unamuno en la «Despedida»— a la vez que aísla al cuadro del ámbito de la grosera realidad, que suele cercarle, suele relacionarle con él (*OC*, VI, 667).

Opera el marco en prosa, sobre todo, en el sentido de dar «carne y huesos» al alma que, a lo largo de 99 rimas, va a ir desnudándose ante el lector. Y «carne y huesos», por cierto, muy literarios: Teresa conecta directamente con el personaje de *El diablo mundo* y con la heroína de *Amor de perdição*, de Camilo Castello Branco; en tanto que Rafael lleva el mismo nombre que el héroe de Lamartine y que el protagonista de la *Peau de Chagrin*, de Balzac; juntos, Teresa y Rafael, viven una romántica historia, «muy vulgar y tópica», de amor y de muerte. Refiriéndose al tema de esta vulgar historia, Ricardo Gullón precisa:

Unamuno sugiere la identificación de amor-muerte de múltiples maneras, y aquí la consigue mediante la parábola del contagio [...]. Quien contagió de amor contagió de muerte. Nadie como los románticos vivió esta verdad tan intensamente [...]. Los autores de novelas o dramas populares, tan sensibles al público y, para halagarle, presentándole imágenes en que reconozca sus prejuicios, se complacen en folletines y melodramas «cursis», de mal gusto, [...] donde se proclama —a veces desde el título— el amor vendedor de la muerte¹⁶.

Situado el personaje en un contexto de estructura identificable para el lector —ya que éste desde el principio sabe el final de la historia—, toda su atención se orienta —recordemos las protestas de Unamuno en *Cómo se hace una novela* contra los lectores que acuden a un texto sólo en busca de argumentos¹⁷— hacia el proceso de conciencia que alienta bajo la historia. Cuanto más vulgar y manida sea esta última, menos se distraerá el lector en materias secundarias. El propio Ricardo Gullón en otro libro¹⁸, en el que vuelve a ocuparse de *Teresa*, se encargará de subrayar el parentesco de la novela de Unamuno con ciertos experimentos narrativos vanguardistas, para los cuales el flujo de conciencia importa más que la información reportada, por lo que se reduce al mínimo el argumento,

¹⁶ *Ibidem*, p. 234 y ss.

¹⁷ M. de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir. Cómo se hace una novela*, ed. Paulino Garagorri (Madrid: Alianza ed., 1976⁵), pp. 120-121.

¹⁸ *La novela lírica* (Madrid: Cátedra, 1984).

dejando al lector frente a frente con el personaje o, más precisamente, con los movimientos mentales del personaje. Esto es lo que sucede en *Teresa* y en esta dirección funcionan los textos en prosa que enmarcan las *Rimas*. Pero hay más: el marco en prosa, según Ricardo Gullón, no sólo aísla al personaje ante la mirada del lector, sino que además —recordemos que el marco aísla y comunica— de las claves de la relación personaje-autor, orientando así una interpretación autobiografista de las *Rimas*. Y es en este punto donde la lectura de Gullón se hace ya difícil de aceptar. En efecto, en *Autobiografías de Unamuno* escribe:

Unamuno se transforma en un «joven soñador» cuyo romanticismo, reprimido durante lustros, cristaliza en una figura novelesca gracias a la cual vivirá el autor lo que no pudo vivir en la realidad [...] Si en cada vida hay posibilidades infinitas, la realidad impone mutilaciones y renunciaciones [...] El ortodoxo del matrimonio llevaba dentro un apasionado. Las obras y las vidas de los grandes románticos ponían al rojo su imaginación [...] Pero la vida, la casa, los hijos, le habían dejado al margen del delirio [...] Y, en aquel momento (1923), acaso exaltado por las lecturas de sus favoritos afines, sintió la necesidad de dar vida a uno de esos dos que fueron algún día posibles y no llegaron a existir por inexorable incompatibilidad con el Unamuno real¹⁹.

Y en *La novela lírica* insiste:

Como en su vida [la de Unamuno] no se dio pasión resucitable, pudo novelar la de una criatura de su invención, a la vez dependiente y libre, atribuyendo al ser imaginario la nostalgia de lo que no había sido²⁰.

Para esta identificación autor-personaje, Ricardo Gullón se apoya en la posibilidad, ambigüamente sugerida por el propio novelista, de que Rafael encarnase un ex-futuro del Unamuno real²¹; se apoya también en el subyacente autobiografismo que, según la tesis que el crítico defiende, anima toda la novelística unamuniana. De acuerdo con todo esto, *Teresa*

¹⁹ *Autobiografías de Unamuno*, op. cit., pp. 222-224.

²⁰ *Op. cit.*, p. 66.

²¹ «Era como si... hubiese topado —escribe Unamuno en la «Presentación»— con uno de mis yos ex-futuros, con uno de los míos que dejé al borde del sendero al pasar de los veinticinco» (*OC*, VI, 559).

si a primera vista parece simplemente una historia de amor, en verdad es mucho más: una prolongada meditación sobre el ser y la nada, el tiempo y Dios (*Autobiografías de Unamuno*, p. 234).

Mucho es el respeto que me merece la agudeza crítica de Gullón, pero mucho más respeto aún me merece su extremada finura como lector. Por ello no negaré su lectura. Sólo una objeción: Rafael no es nunca el *amor-pasión* que Unamuno no pudo vivir, sino el *amor-costumbre* que Unamuno siempre defendió para su vida y para la de los demás²². Creo que basta esta simple precisión para hacer problemática la aceptación íntegra de la tesis de Gullón; cuando menos a mí me basta para animarme a leer *Teresa* en otra dirección.

Partamos de las *Rimas* que —aunque ello es discutible, según espero demostrar— constituyen para toda la crítica el centro de gravedad de *Teresa*, y vayamos a analizar en qué consiste ese viaje a través de la conciencia de Rafael que son sus 99 poemas. Al frente de las *Rimas* Unamuno escribe:

El orden de estas rimas es, según las indicaciones que recibí de su autor, el de su composición en el tiempo, un orden cronológico. Sólo alterado por la «Epístola», que por su índole figura como epílogo final (*OC*, VI, 579).

Con esta afirmación referida a la ordenación cronológica de los escritos de Rafael, los poemas se definen ante el lector como un «diario íntimo» —un diario íntimo algo particular al estar escrito en verso y al funcionar como una prolongada apelación a Teresa— y se acogen a la sombra del prestigio que la literatura intimista —especialmente el *diario*, pero también la *memoria-confesión* y el *aforismo*— goza en ese tiempo romántico al que Rafael y su historia remiten²³. Y así, las *Rimas*, presentadas por Unamuno como el *diario* poético de Rafael (recordemos que son muchos los libros de

²² De Rafael, dice Unamuno: «se enamora..., con uno de esos amoríos que nacen como el alba, que se hace desde su comienzo *costumbre* del corazón» (*OC*, VI, 559). Y la rima 67 confirma estas palabras: «Sé que el fuego nos da lumbre, / sé que la lumbre da brasa, / sé que el amor es *costumbre*, / que la *costumbre* no pasa» (*OC*, VI, 625).

²³ Véanse Alain Girard, *Le journal intime et la notion de personne* (París: 1963) y Beatriz Didier, *Le journal intime* (París: 1976); para el área española Manuel Granell y Antonio Dorta, eds., *Antología de diarios íntimos* (Barcelona: 1963); y para lo que se refiere al propio Unamuno, Juan Marichal, «La originalidad de Unamuno en la literatura de confesión», en *La voluntad de*

poesía que por esos años se escriben en esta dirección: *Diario de un poeta recién casado*, *De Fuerteventura a París*, etc.), responden en realidad a un esquema artificialmente estudiado, para reforzar realísticamente la ficción de un Rafael de «carne y hueso». Pero, en modo alguno, determinan la lectura de las *Rimas* como autobiografía de un ex-futuro de Unamuno. Tal lectura obligaría a situar el centro de gravedad de nuestra atención en Rafael, en el personaje, cuando el personaje es sólo voluntad de no ser conocido como persona, voluntad de hacerse texto. El centro de las *Rimas* son los escritos de Rafael, sus poemas; no el propio Rafael. O dicho de otra forma, el verdadero protagonista de las *Rimas* no es, como apunta Ricardo Gullón, el Rafael-enamorado, sino el Rafael-poeta²⁴. En esta dirección creo que debe ser leído el siguiente fragmento de la «Presentación» que Unamuno pone al frente del poemario:

[Al morir, Rafael] hizo 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. Y le encargó [al mensajero que traslada los papeles de Rafael a Unamuno] su deseo de mantener en secreto la integridad de su nombre civil y su naturaleza.

Tal es la historia escueta y limpia de detalles. Ni Rafael de Teresa tiene más biografía que la que de estas rimas, que fueron la vida de su amor, se desprende (*OC*, VI, 560).

Y tres páginas después añade:

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 amor frenético y desenfrenado a la vida, amor que quiere dar vida a la muerte, amor a la inmortalidad, a la resurrección [...] Y no es el amor del nombre o de la fama ¡no! Se busca a veces la inmortalidad en el seudónimo...; en realidad, de verdad, en lo que se busca es en la obra (*OC*, VI, 562-563).

estilo (Madrid: ROcc., 1971), 187-205; y Carlos Serrano, «Le passage a l'autobiographie chez Unamuno», en *L'autobiographie dans le monde hispanique* (Université de Provenze: 1980), pp. 237-258.

²⁴ Conviene recordar que el *poeta* es un personaje que aparece reiteradamente en la narrativa unamuniana. Así, en «Una visita al viejo poeta», incluido en *El espejo de la muerte* (Madrid: Espasa-Calpe, 1957), 130-135; también en «Don Martín, o de la gloria», *OC*, V, 1005-1010.

De acuerdo con la equiparación de las rimas al género *diario*, si éstas gravitasen en torno al personaje, cabría esperar una suerte de desorden y espontaneidad en la organización de los materiales de conciencia. Pero nada de esto ocurre en las *Rimas*. Desde cualquier plano que se tomen los textos poéticos de Rafael para su análisis, se descubrirá que la literatura o, mejor, el tópico literario es la matriz en que se generan estos poemas. Literarios, y literarios hasta el tópico, son —ya ha quedado apuntado— tanto el protagonista, como las distintas situaciones —las visitas a la tumba, el contagio, la melancólica idealización de los recuerdos, etc.—, que forman el soporte anecdótico de los poemas. Tópico es el emparejamiento temático de *amor* y *muerte*, en cualquiera de las dos direcciones señaladas por el propio Unamuno: amor de muerte o muerte de amor. Y lo mismo puede decirse del lenguaje o de la métrica, que —según afirmación del autor, corroborada luego por la crítica de don Manuel García Blanco²⁵— son recreación del lenguaje y de la métrica de Bécquer, Querol, Campoamor, Vicente Medina, etcétera²⁶. Y estrictamente literario es, en definitiva, el carácter de diario al que quiere acogerse la ordenación de los poemas.

Tanta insistencia en lo literario, en el tópico literario, no se explica sino desde el intento de don Miguel de convertir la literatura en el auténtico protagonista de su libro.

Todavía más evidente y clarificador resulta el análisis de la estructura de las *Rimas*. La distribución de los poemas sugiere un proceso que viene marcado por la progresiva desrealización —«desencarnación», diría Unamuno— de la pareja Rafael-Teresa, hasta la confusión de los mismos con el arquetipo de la «eterna pareja infinita [en la cita] del único amor» (rima 72); desrealización que permite el trasvase de los «históricos» Rafael y Teresa a la «eternidad» de la serie literaria. Dice la rima 84:

No lo dudes, Teresa, fui Romeo
y tú fuiste Julieta;
no hay más que una pareja, que el deseo,
nuestro inmortal poeta,
va sin cesar rimando en rimas varias,
unas veces pedestres,

²⁵ *Art. cit.*, pp. 17 y ss.

²⁶ Véase Miguel de Unamuno, *OC*, VI, 563.

otras raras, tal vez estrafalarias,
de estufa o ya silvestres.

Fuimos Simón, el portugués de fuego,
y Teresa, la de antes,
Pablo y Virginia, e Isabel y Diego
de Teruel, los Amantes.

Fuimos —más gemelos aún— María
y Efraín, los de Antioquía,
bogando en nube de melancolía
al toque de parroquia.
Hemos sido legión... ¡no! una pareja,
una y siempre la misma... (OC, VI, 637).

Los *recuerdos* —cargados de simples y triviales anécdotas: el corte en el dedo que se hace Rafael (rima 17), el pañuelo que guarda la sangre del pecho de Teresa (rima 6), las conversaciones junto a la reja (rima 4)— se van adelgazando y distanciando conforme avanza el libro, hasta convertirse en *esperanzas*. El libro progresa desde la realidad —realidad literaria, claro está— hacia el mito, porque «amar —dice el autor en la “Presentación”— es simbolizar, resumir, mitopeizar, crear leyendas» (OC, VI, 567). Unamuno se encarga de marcar, de manera reiterada, este proceso con varios signos. Así, la rima 18, al principio del poemario:

Con tus dedos marfileños, ágilmente
los bolillos revolvías;
los bolillos que traían a mi mente,
entre negras fantasías,
a los dedos descarnados de la Intrusa,
de la Muerte que el encaje
va tejiendo de la Vida, de la Musa
que a la Historia da lenguaje...

Esta rima está abriendo un proceso que no se cerrará sino con la última de la colección. Sólo al ser leída en relación con la rima 98 revela la plenitud de su significado:

Una visión gocé, dulce beleño
 para mi fiel dolor; anoche en sueño,
 vi, no un ángel, una ángela, que hilaba
 en la celeste esfera

La rueca, de marfil, y el copo era
 de azucenas; el huso, de oro fino;
 estambre de azucenas con destino
 para los lienzos albos
 de nuestra cama de la eterna boda.
 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.

De nuevo la literatura, y la literatura bien conocida: frente a la mujer fatal, la mujer frágil²⁷; frente a Clío, tejedora de la Historia, esa ángela soñada hilandera de la eternidad. Abriendo las *Rimas* —en la rima 7, exactamente— la palabra del poeta se hace grito que demanda una respuesta para el sinsentido de la existencia. Así finaliza este poema:

¿Por qué, Teresa, y para qué nacimos?
 ¿Por qué y para qué fuimos los dos?
 ¿Por qué y para qué es todo nada?
 ¿Por qué nos hizo Dios?

Todo el libro es la búsqueda de respuesta a estas preguntas, que no se cerrarán hasta la rima 93, donde el grito se hace canto:

Gracias, Señor, voy a morir al cabo;
 gracias te doy, Señor;
 no más del Tiempo que nos mata esclavo,
 ¡libre por el amor!

²⁷ Para comprobar la operatividad de ambos arquetipos en la literatura modernista, véase el libro de Hans Hinterhäuser, *El fin de siglo* (Madrid: Taurus, 1982).

Ahora es cuando el cielo es todo rosa,
 canta la eternidad;
 ahora es cuando siento toda cosa
 bañada en realidad.
 Ahora es cuando veo de mi vida
 la eterna juventud;
 ahora, en la hora al fin de la partida
 cosecho mi salud.
 Voy a nacer, Señor, voy a nacerla
 dentro del corazón,
 como en concha del mar nace una perla,
 cual flor de su pasión.
 ¡Voy a nacer, Señor, voy a nacerte,
 bendita Trinidad,
 Tú, Señor, el Amor, Ella y la Muerte...
 voy a ver la verdad!

Y el poema continúa:

Ya sé por qué nací, por qué he vivido,
 ya sé todo por qué;
 ya sé, Señor, al fin, por qué has querido
 que viviera, lo sé.

La simetría —formal, semántica y estructural— que revelan ambos poemas enmarca, con precisión, el contenido de todo el conjunto poemático. La angustia ante la toma de conciencia, por el amor, de lo que es la vida —*soledad* existencial (en la rima 12, que, en remedo becqueriano, tiene por estribillo un «¡Dios mío, qué solos se quedan los vivos!»), *romería* sin sentido (rima 24) y *tiempo vacío* (rima 21)— desemboca en el ensueño consolador de un vivir hacia atrás —un «desnacer» (rimas 57, 59, 60, 71, 78, 88), es el término unamuniano—, que nos devuelva a la eternidad de la que procedemos. Deserción, autoengaño consolador, etc. Eso es lo que dice la rima 70:

Engáñame, engáñame, mi vida
 y vuélveme a engañar;
 hazme creer que al fin de la partida
 nos hemos de encontrar.

Cúname, Amor, en el divino engaño
de la inmortalidad,
y sírvenme de escudo contra el daño
de la última verdad.

Fantasia poética contra lógica. Literatura frente a realidad. Ese es el gran tema potenciado por la distribución misma de los poemas en el texto.

Para Ricardo Gullón, Rafael es un «Orfeo enfermo», que «entra en los infiernos para rescatar a Teresa-Eurídice»²⁸; Rafael actualiza la historia de amor y muerte del mito. El paralelo es muy interesante y creo —sin apenas dudas— que Unamuno tuvo presente a Orfeo, al inventar su Rafael. Pero pienso que las *Rimas* no actualizan el mito, sino que le dan la vuelta. En efecto, en uno de los varios artículos que Unamuno escribe para anunciar su libro, leemos:

Quando alguna vez y en alguna poesía le hemos llamado al morir desnacer, no ha faltado tonto de imaginación que ha gritado: «¡Paradoja!», o que ha dicho que no lo entendía. ¿Y si fundáramos una fantasía poética —esto es, creadora— sobre que el nacer es un desmorir? Y ahora va a permitirme el lector que le anticipe una poesía de una colección... que se titulará *Teresa*²⁹.

Para Unamuno, Rafael-Orfeo, y no Eurídice, es el desterrado —recordemos el «¡Dios mío, qué solos se quedan los vivos!» de la rima 12—, porque nacer es *desmorir*; nacer es ser echados del jardín del Paraíso por el Ángel de la Muerte (*OC*, VI, 569). Así, Rafael es una contrafigura de Orfeo, pero tiene con él una cosa en común: el *canto*, que es lo que le 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*³⁰ como especulación sometida a la prueba empírica de una vida: la de Rafael. Nada de extraño tiene, pues, que «tan sentidas rimas» desarrollen una serie de líneas que vienen a converger —todas ellas— en un discurso de reflexión sobre la poesía; en una «Epístola» final, que —en coherencia con lo expuesto

²⁸ *Autobiografías...*, op. cit., p. 223.

²⁹ «La lanzadera del tiempo», *La Nación* (8 de julio de 1923).

³⁰ Véanse las rimas 46, 48, 49, 56, 62, 80 y 92.

hasta aquí— no tiene como tema el Amor, ni la Muerte, y sí la poesía: la poesía como réplica al Tiempo y a la Muerte.

Recapitulando, la literatura, la poesía, es la gran protagonista de este libro, no sólo 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.

Es el marco en prosa, realmente, el que dota de sentido al ejercicio retórico y de reflexión que son las *Rimas*. Las prosas que enmarcan las rimas prolongan la reflexión de los poemas y la sitúan en el contexto histórico y personal adecuado, acabando de dibujar la estructura de *Teresa*. Si las *Rimas* marcaban un proceso que iba de lo particular a lo universal, las prosas invierten el sentido: los dos textos iniciales —el «Prólogo», de Darío, y la «Presentación»— discurren de manera general sobre la poesía, en tanto que los dos últimos —la «Despedida» y las «Notas»— reducen el discurso a lo particular y circunstanciado. Y entre unos textos y otros, las rimas de Rafael.

No voy a detenerme en el «Prólogo» (*OC*, VI, 553-557), porque no es un texto de Unamuno y, además, su datación remite a un tiempo muy alejado del de la redacción de *Teresa*. Pero hay un dato que no puede pasarse por alto: ¿qué es lo que llevó a Unamuno a incluir al frente de su *Teresa* una crítica que Darío había escrito catorce años atrás?, ¿qué es lo que daba actualidad a este texto a la hora de publicar *Teresa*? Dejo, por el momento, la posible respuesta en suspenso y paso a las otras prosas.

La «Presentación» (*OC*, VI, 559-578) es un texto interesante en grado sumo. No es un simple prólogo para las *Rimas*. Al socaire de una fingida correspondencia entre Rafael y el autor, éste —con pretensión de interpretar correctamente la curiosidad del lector— se va haciendo una serie de preguntas: «¿Por qué Rafael no destruyó las rimas como había quemado las anteriores a la muerte de Teresa?» «¿Por qué se dirigió a mí y no a ningún otro?» «¿Y quién era Teresa?» «¿Sería Teresa la muchacha sutil e ingeniosa que aparece en estas rimas?» «¿De qué murió mi Rafael?» «¿Era creyente?»... Tales preguntas constituyen el esqueleto sobre el que se levanta la «Presentación» a modo de una biografía esencializada y reducida a sus rasgos fundamentales. Al ir, luego, contestando estas preguntas, Unamuno da «carne y huesos» a sus fingidos Rafael y Teresa. Pero, a la vez y de manera indirecta —aunque insistente—,

revela que esta «carnadura» —permítaseme la expresión unamuniana— es puramente literaria, pues para la definición de ambos ha de recurrir permanentemente a su comparación con los personajes de Goethe, Espronceda, Browning, Camilo Castello Branco, Darío, etc. El largo alcance de la presentación no se queda, sin embargo, aquí. Hay una pregunta que, aunque Unamuno no la plantea de manera explícita, subyace a todas las demás: ¿por qué Rafael escribió sus poemas?; o de otra manera —dando con ello un salto más allá de la ficción inventada por Unamuno: ¿por qué un hombre un día se pone a escribir poesía? Unamuno deja entre los bastidores de la ficción tal cuestión, pero sus respuestas a las otras preguntas acaban siendo siempre una contestación de esta última, con lo que el texto se convierte en una reflexión sobre la poesía. Tras la encubridora biografía, tras la *metaerótica* que se nos anuncia en las primeras líneas del texto, lo que hay es una *metapoética*, cuyos puntos esenciales —recolectando lo que Unamuno dispersa intencionadamente en su «Presentación»— serían dos:

a) La *poesía*, que puede manifestarse

- como simple ruido monótono y mecánico (el del molino de la adivinanza de Pito Salces, *OC*, VI, 563).
- como canto (el de los trapenses del convento de Dueñas, *OC*, VI, 569).
- como oración (las de Rafael en las *Rimas*).
- como sucesión de palabras rotas (las de Teresa en la rima 28).

es siempre brizamiento contra la angustia de la muerte; es aprehendimiento de la eternidad debajo de la historia³¹. Tal intuición de lo que es poesía la ve confirmada Unamuno en su visita, un día de San Bernardo de 1921, a la Trapa de Dueñas:

El canto —leemos en la «Presentación»—, el lloroso gemido más bien, de los trapenses, henchía el templo y se alzaba como para dar más vuelo a la Virgen. Era, a la vez, un canto de cuna, un canto de brizamiento para el sueño de la vida eterna

³¹ La «Epístola» con que Rafael cierra sus *Rimas* será una especie de recapitulación de la reflexión literaria que inicia Unamuno en la «Presentación». En lo que se refiere al tema concreto de la poesía como aprehendimiento de la eternidad bajo la fluencia de la historia, véanse vv. 7-25.

que sentían aquellos hombres. Era como si desearan anifiarse, ir haciéndose pequeñuelos, remontar el curso de la vida hacia su fuente, volver a la niñez y desnacer, entrando en el vientre de la Virgen Madre para dormir en él, y en la paz de la inconciencia de la eternidad (OC, VI, 569).

Y esta experiencia la autoriza don Miguel con un *rimo* del Canciller Pero López de Ayala, *rimo* que guarda un estrecho parentesco con los vv. 83-91 de la «Epístola» que cierra las *Rimas*³².

Quando enojado e flaco me siento,
 temo grant espacio por tiempo pasar
 en fazer rrimos, syquier fasta çiento
 pues pas mi vida asy como viento
 ca tiran de mi enojo e pesar.
 Oy sy non cras, syn más y tardar
 per me consolar, este es mi fundamento
 e non esponder tienpos en viçio e vagar.

(OC, VI, 571)

En consonancia con esta concepción de la poesía, él mismo escribe:

Con recuerdos de esperanzas
 y esperanzas de recuerdos
 vamos matando la vida
 y dando vida al eterno
 descuido que del cuidado
 del morir nos olvidemos. (OC, VI, 572.)

³² Dicen así los citados versos:

Al margen de la humana tontería
 y libre de sus graves profesores,
 recorreré la dolorosa vía
 de mi destino terrenal oscuro.
 Triste será; más triste me sería
 sestear a la sombra de aquel muro
 que a los tontos protege del misterio
 que con ansias mortales yo procuro
 atisbar en el pobre cementerio
 en que ella sola y solitaria espera.

(OC, VI, p. 649)

Y Rafael le pide que rompa aquellos poemas que «no pudieran consolar a nadie de haber nacido para morir» (OC, VI, 560).

Y b) la *Poesía* es conjunción de sentimiento y reflexión. Hacia tal definición apuntan sus comentarios al siguiente texto de Josiah Royce:

Las escuelas de poesía que expresaron el espíritu de la edad —el texto es de 1881— estaban cargadas con algo que resultó fatal a varios talentos realmente prometedores, y este algo era la tendencia a la reflexión. Tener una emoción es una cosa; contarla es una cosa muy diferente; pero cantarla mientras estáis especulando acerca de su significación filosófica es la más triste de todas las tareas impuestas por los envidiosos dioses [...] El demonio de la reflexión está susurrando de continuo al oído del cantor: ¿Para qué todo esto? [...] El poeta, al expresar su propia edad, se ve forzado a buscar semejante unión del pensamiento con la emoción, como jamás se le pidió antes a versificador alguno (OC, VI, 571).

«Pensaba sus sentimientos y sentía sus pensamientos». Tal es el epitafio de Unamuno para Rafael, para el poeta. Tal era también la base de la poética del autor de las *Rimas*³³.

La «Presentación» acaba remitiendo a la «Epístola» de Rafael y destacando algunos de los conceptos de su preceptiva poética, tales como el de *rima generatriz* (OC, VI, 576), el de *ritmo* (p. 577), el de *verso* (p. 576), conceptos todos ellos sabiamente comentados

³³ En efecto, en la «Epístola» (vv. 106-116), se puede leer:

No me haga, pues, por Dios, ningún reproche
por este uncir con el sentir pensares;
es la rima en mi verso firme broche
que une juicio y pasión, y los pesares
seríanme insufrible sacrificio
si no los acojiera así en los lares
de mi corazón, huyendo el maleficio
de un dolor no encumbrado a pensamiento.
Pasión que no se purga en el servicio
del ideal, es como loco viento... (OC, VI, 649)

Recuérdese, en el mismo sentido el primer verso del «Credo poético», en las *Poesías* (1907).

por Francisco Ynduráin³⁴, lo que me evita volver ahora sobre ellos. Pero sí creo necesario emitir al paso un juicio de valor sobre la acertada actitud de un crítico que avala la idea sustancial que vengo exponiendo: no se equivocó Gerardo Diego al buscar en las páginas de *Teresa* los fragmentos con que elaboró la «Poética» de Unamuno incorporada a su *Poesía española* (1915-1931).

Pasando ahora a las «Notas» y a la Despedida», lo que hacen estos textos últimos de *Teresa* es reducir a lo particular los principios generales expuestos en la «Presentación». O, en otras palabras, lo que hacen es contextualizar el discurso global de *Teresa*. Y contextualizarlo en dos direcciones:

- a) por oposición a las doctrinas estéticas del momento.
- b) por oposición a la situación política de 1923.

En efecto, de una parte, en las «Notas» —serie de comentarios a algunos poemas de Rafael, en los que la ironía y el humor desempeñan un importante papel buscando ridiculizar ciertas formas de crítica: «en una obra de poesía es imperdonable llenar el bajo de las páginas con notas y con variantes» (OC, VI, 651)— Unamuno rompe una lanza —otra más: pensemos en su teatro— en favor del romanticismo (OC, VI, 658-659), y ello para defender —como lo había defendido en la «Presentación»— un tipo de poesía que arranca del sentimiento frente a cualquier otro, que tuviese por objetivo el desarrollo de un programa:

Tal —escribe Unamuno en la «nota V»— el ultraísmo o el modernismo o cualquier otro de esos *-ismos* que invente dificultades de oficio. Porque una preceptiva revolucionaria no deja de ser una preceptiva y tan absurda como la ortodoxia académica es la ortodoxia antiacadémica (OC, VI, 659).

Y de manera más velada en la «nota IX» —«los versos se hacen para ser oídos y no para ser vistos» (OC, VI, 661)— se renueva el ataque contra ciertos procedimientos gráficos de los que los ultraístas usaron y abusaron.

Desde la perspectiva de las «Notas» se potencia una lectura de *Teresa* como un intento de mediar en las polémicas literarias del

³⁴ «Unamuno en su poética y como poeta», en *Clásicos modernos* (Madrid: Gredos, 1969), 59-125.

momento. Recordemos que 1922 ha sido considerado, por algún crítico, como año clave para la historia del ultraísmo. Y frente a la vanguardia, Unamuno erige la bandera del romanticismo de siempre. En uno de esos artículos con que Unamuno iba comentando el nacimiento de *Teresa* se habla de una carta de Rafael, y Unamuno dice:

Lo que no pude conseguir es que Rafael se reconciliase, ni siquiera en parte, con futuristas, ultraístas y demás cerebrales sin corazón, como él les llamaba... «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 ido³⁵.

La ubicación de *Teresa* en la polémica vanguardista me parece evidente. Y, si frente al vanguardismo Unamuno opone el romanticismo, se explica el porqué de ese Rafael «sencilísimo y muy vulgar, más bien cursi», así como el porqué de la «vieja historia romántica» que el autor le hace vivir y el porqué del manido tema del mellizaje de Amor y Muerte que da trabazón a las rimas.

Ahora bien, no se trata de recuperar a Bécquer. Se trata de convertir la efusión romántica en poesía metafísica³⁶. En el mismo artículo que acabo de citar, aclara don Miguel:

Hemos vuelto a leer a Bécquer, hemos vuelto a sentir su prestigio y a la vez nos percatamos de sus flaquezas. La mayor de ellas a nuestro sentir, el que las anécdotas que canta no las supo elevar a categorías poéticas y eróticas. ¡Claro!

De otra parte, y tomando ahora como referencia el texto de la «Despedida», el intento de contestar desde las *Rimas* la *moral* de la situación política del momento no es menos evidente:

³⁵ «Releyendo las *Rimas* de Bécquer», art. cit.

³⁶ Es esta dimensión metafísica la gran aportación de Unamuno —según Juan Ramón Jiménez— al modernismo español: «[Fue] Miguel de Unamuno el primero, el más alerta, el más humano y el más divino de los modernistas de lengua española, pues si Rubén Darío [...] nos reveló un nuevo sentido de la forma poética, Miguel de Unamuno nos reveló el sentido metafísico del nuevo concepto de vida y arte», *Alerta*, ed. Javier Blasco (Universidad de Salamanca: 1983), 106.

He tallado este marco en intervalos de mi campaña civil. Estas líneas las estoy escribiendo en unos días plácidos y sosegados de mediado setiembre de este año de 1923, el de las Responsabilidades... Las escribo en días de agitada historia patria, en que unos más que adultos señoritos, atolondrados mozos de canas, sin meollo en la sesera y obsesionados por la masculinidad física, por el erotismo de casino, se ponen a jugar a la política como podrían ponerse 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 heces de una noche de crápula y cuando oigo las voces roncadas de disputa entre don Juan Tenorio y don Luis Mejía 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 las pantorrillas de cualquier tobillera de la calle, pienso en las horas fugitivas de nuestra mocedad. Y a la desesperanza que me invade al oír a cuatro botarates jerárquicos hablar de su *moral* y de 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 (OC, VI, 668)³⁷.

La ética de Rafael contra la moral de don Juan. La eternidad frente a la historia. Ética y estética en confluencia que, ahora sí, hace visible el por qué Unamuno, extemporáneamente, prologa su libro con una crítica de Darío, que, a la luz del planteamiento que he intentado, resulta muy aclaradora:

Lo que resalta en este caso [Unamuno] es la *necesidad* de canto. Después de fatigar los brazos y mellar las hachas en la floresta de lucubraciones, llega un momento en que es preciso buscar un rincón apacible de verdor y fresca donde reposar y en donde se ponga el alma limpia a oír el canto de los ruiseñores... Estos ruiseñores [...] saben de lo eterno, de lo que no

³⁷ Se refiere Unamuno en este texto a los sucesos que rodearon el golpe de Estado de Primo de Rivera y el manifiesto que lo anunció (12 de septiembre de 1923), un manifiesto que Unamuno tachó de «pornográfico» y «bochorroso» [Un pronunciamento de cine», *La Nación* (21 de febrero de 1924), 6]. El texto del manifiesto puede leerse en María del Carmen García-Nieto et alii, *La Dictadura: 1923-1930* (Madrid: Guadiana, 1973), 53-56. La posición de Unamuno ante los hechos citados ha sido estudiada por Víctor Oimette, «El destierro de Unamuno y el ataque a la inteligencia», *CCMV*, XXVII-XXVIII (1983), 25-41.

tiene que ver con lo cambiante y efímero de nuestra vida terrena, y con nuestro rápido paso por la existencia, que es el de una irisada burbuja.

La necesidad del canto es lo único que libra de lo que llama Maeterlinck lo trágico de todos los días. A medida que el tiempo pasa y a pesar del triunfo de los adelantos materiales, la omnipotencia órfica se acentúa y se hace cada vez más invencible (OC, VI, 555).

La claridad del texto creo que excluye todo comentario: la necesidad incuestionable e inevitable. Pero a Unamuno no podía bastarle este final discursivo. Lo que había empezado como novela debería acabar como novela. Por eso la «Despedida» incorpora una nueva ficción que abre otra vez a la vulgarísima historia de Rafael y Teresa:

Aquí, frente a la casa, el hogar de mi hijo mayor, en que moro, unas golondrinas tienen puestos sus nidos encima de unos balcones, y más abajo, en los soportales de la calle, una parejita de enamorados, dos jovencuelos en plumón todavía, ensayan los vuelos del amor paseándose por las mañanas y deteniéndose a ratos en la puerta de la casa de ella, junto a un establecimiento, punto de reunión de la gitanería, que lleva por contraste cómico, el rótulo de «El nido-Billar» (OC, VI, 668).

La historia, así, vuelve a empezar, y de nuevo tenemos a la eterna pareja ante el dilema de tener que elegir. Ese «Nido-Billar» ante el que se inician sus vidas habla de dos proyectos diferentes de entender España, tanto como de dos proyectos diferentes de entender la vida: la «eternidad del canto del ruiseñor», al que se refería Darío, frente a la temporalidad bullanguera de la historia. La reflexión poética que es *Teresa* queda, así, inscrita en una reflexión ética, que revela el sentido último de la concepción poética unamuniana. 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 vida 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 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. Es como el regazo de la madre,

símbolo de una vida fuera del tiempo, una forma de olvidarse de la existencia agónica. La historia va del ayer al mañana. El canto va del mañana al ayer. Las entrañas de la historia son una contra-historia, en un proceso inverso al que aquélla sigue³⁸.

Este proyecto de vida tiene un modelo dentro de las *Rimas*: Fray Bernardino de Aguilar, «profeso / de la Murta jerónima / (que) al regazo del claustro paso, preso / de amor, cantando en paz su vida anónima» (rima 97); y a la vez tiene una prueba de su validez: los poemas de Rafael. No es en un supuesto irrealizable pasado de Unamuno donde hay que situar estos poemas, sino en el muy agitado presente que el poeta está viviendo en el tiempo de la escritura. La poética que *Teresa* pone en pie es —a grandes rasgos— la misma que declaraban los poemas iniciales de *Poesías 1907*. Lo nuevo, lo realmente nuevo, del texto de 1923 es el intento de justificar tal poética ante la Historia, ante un momento de la Historia que Unamuno juzgaba crítico.

Leído como colección de poemas, *Teresa* es un *anacronismo* en 1923, y una *anomalía* en la escritura unamuniana. Leído, sin embargo, como novela, el texto de *Teresa* no sólo conecta plenamente con el experimentalismo narrativo de la época, sino que nos revela una gran densidad de significado.

³⁸ Este texto apunta ya la segunda crisis unamuniana de 1924. Ángel Alcalá, [«Para otro Unamuno a través de su teatro», *PSA*, CCXXXIII-IV (1974), 234] sintetiza así el contenido de tal crisis: «La congoja de la muerte le desencadenó en 1897 su conocida crisis religiosa; por el contrario, ahora, superados aquellos planteamientos, le suscita otra menos estudiada, aunque ya bien conocida: la crisis de su vejez, no centrada ya en la irremediabilidad de la muerte, resignado al fin a «morir del todo», sino en la meditación de la comedia de la vida». El ejemplo más evidente de esta apreciación lo da Julián Macedo, en *Sombras de sueño*, cuando se pregunta «¿Historia? ¿Para qué? ¡Basta el hogar! El hogar y la historia están reñidos entre sí» (Acto II, escena segunda).