

TERESA, DE MIGUEL DE UNAMUNO: UN CASO DE MISTIFICACIÓN  
LITERARIA

*Miguel de Unamuno's Teresa: a literary mystification case*

*Nombre y apellido del autor:* Marta Beatriz. FERRARI

*Dirección postal completa:* Tucumán 3340, P.B. "E". 7600, Mar del Plata, Bs.As.,  
Argentina

*Teléfono:* (0054) 223-4915757

*Correo-e:* martabeatrizferrari@gmail.com

*Datos académicos:* Profesora Adjunta de Literatura y Cultura españolas II de la  
Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata

*Fecha de conclusión del artículo:* 30 de diciembre de 2013.

*Publicaciones anteriores más relevantes:*

*Libros:*

- Marta B. Ferrari *La coartada metapoética. José Hierro, Angel González y Guillermo Carnero*. Mar del Plata, Edit. Martin. 2001. 230 p. ISBN: 987-543-011-2. 230 páginas.
- Marta B. Ferrari *Jon Juaristi o la inocencia fingida*. Estudio preliminar y Antología. Mar del Plata, Edit. Martin, 2004. ISBN: 987-543-074-9. 126 páginas.
- Marta B. Ferrari (ed.). *De la letra a la imagen. Narrativas posfranquistas en sus versiones filmicas*. Mar del Plata: Eudem. 2007. ISBN: 978-987-1371-07-5. 100 páginas.
- Marta B. Ferrari. *Poesía española de los 90. Una antología de antologías*. Mar del Plata. EUDEM, 2008. ISBN: 978-987-1371-25-9. 154 páginas.
- Marta B. Ferrari. *Vivir con las palabras. Poesía y pensamiento en Carlos Marzal*. Mar del Plata: EUDEM, 2010. ISBN: 978-987-1371-56-3. 190 páginas.
- Marta B. Ferrari. *Unamuno: obrero del pensamiento. Estudio preliminar y antología poética*. Villa María, Córdoba: EDUVIM. 2014.

*Artículos:*

- "Borges, el cine y la tradición en Beltenebros de Antonio Muñoz Molina". *Hispanic Journal*. Nro: XXI. Nro: 2. Otoño 2000. p.435-446. ISSN: 0271-0986.
- "El juego más peligroso: *Historias fingidas y verdaderas* de Blas de Otero". Madrid, *Insula*. Nro. 676-677. Abril-mayo 2003. p. 47-48. ISSN: 0020-4536.
- "Poesía del pensamiento en la España contemporánea". *Dissidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism*. *Dissidences 6/7*, Bowdoin College, Maine. On line. 05/02/2010. <http://www.dissidences/6PoesiaPensamientoFerrari.html>. 2010. ISSN: 1533-6793.

RESUMEN: El presente trabajo intenta aproximarse a una de las obras más singulares y menos conocidas de su autor, *Teresa. Rimas de un poeta desconocido, presentadas y presentado por Miguel de Unamuno*. El libro ostenta un ejercicio de doble falsificación, por una parte, leemos vidas ficticias, y por otra, leemos poemas igualmente apócrifos. Abordaremos aquí la problematización de la categoría autoral (y con ella la cuestión de la fragmentación del sujeto y del principio de identidad), que ocupa la escena literaria de fines del siglo XIX y principios del XX de la mano del simbolismo/modernismo y la vanguardia. Lo haremos a partir de la hipótesis de que Unamuno crea aquí la incipiente figura de un heterónimo, casi en la misma época en que lo hace Pessoa y poco antes de que lo hicieran Machado y Max Aub.

*Palabras clave:* Teresa - mistificación literaria – heterónimo

ABSTRACT: In the present work we make an approach to one of the most singular and less known books of his author, *Teresa. Rimas de un poeta desconocido presentadas y presentado por Miguel de Unamuno*. The book exhibits a double falsification exercise, on one hand, we read fictitious lives, and on the other hand, we read equally apocryphal poems. We intend to problematize here the authorial category (the subject fragmentation and the principle of identity), that occupies the literary scene of the beginning of the XXth century, on behalf of symbolism / modernism and the avant-guard movements. We depart from the hypothesis that the prolific basque writer appeals to this incipient figure of an heterónimo, at the same time Pessoa does and little before Machado and Max Aub were doing it.

*Key-words:* Teresa –literary mystification – heterónimo

“Los grandes falsificadores pictóricos padecen una notoriedad que puede llevarles a los tribunales y a las páginas culturales de los periódicos, esos dos laberintos. No sucede lo mismo con los falsificadores de manuscritos literarios, que ven reducida su esperanza de escándalo a los atribulados debates de los filólogos, los grafólogos y los peritos de las empresas de subastas”.

Felipe Benítez Reyes, *Vidas improbables*.

El año de composición de *Teresa*, 1923, fue para el escritor vasco un año de apabullante producción periodística en la que da cuenta, una y otra vez, de la honda crisis histórica que sufre su país. Colette y Jean-Claude Rabaté, sus biógrafos, contabilizan la escritura de entre catorce a veinte artículos mensuales para medios españoles y americanos (2009: 436). Sin embargo, en carta a José María de Cossío, en mayo de 1923, Unamuno confiesa: “nunca he hecho tantos versos como en estos días” (Rabaté, 2009: 438).

Efectivamente, Unamuno contextualiza con precisión el momento y el lugar en que compone esta obra poética y lo hace desde la sección final de su libro, la “Despedida”: “Estas líneas las estoy escribiendo, en unos días plácidos y sosegados de mediado septiembre de este año de 1923, el de las Responsabilidades, en estos días en que empiezan a amarillear las primeras hojas del otoño y en este plácido y sosegado retiro de la ciudad de Palencia.” (Unamuno, 1999: 746). Las “responsabilidades” a las que alude Unamuno se asocian directamente con los debates parlamentarios en torno a la figura del rey Alfonso XIII y su vinculación con el desastre, en 1921, de las tropas españolas en Marruecos, conocido como “El desastre de Annual”, episodio histórico que derivó en el golpe de estado de 1924 y en la dictadura de Miguel Primo de Rivera.

Prosigue Unamuno en la “Despedida”:

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 (...) 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... (746)

El “Manifiesto” al que se refiere no es otro que el pronunciado en septiembre de 1923 por el general Miguel Primo de Rivera: “Este movimiento es de hombres: el que no sienta la masculinidad completamente caracterizada, que espere en un rincón, sin

perturbar, los días buenos que para la Patria preparamos. ¡Españoles! ¡Viva España y viva el rey! (2009: 440). Pocos días más tarde, en el mismo mes de septiembre, Unamuno publica un manifiesto destinado a los jóvenes y titulado “Ante el nuevo curso” en el que contesta a Primo de Rivera: “Cultivad la inteligencia. La inteligencia que es la salud, y la fortaleza, y el valor, y la voluntad. Porque la voluntad, que es racional, es inteligencia. Y es humana. Humana y no varonil (...). Ni la voluntad ni la inteligencia son cosas masculinas. Están por encima de las groserías del sexo”. (2009:442) En este sentido, Manuel María Urrutia considera que una respuesta tan categórica en un momento histórico tan delicado jamás habría pasado la censura, de haberse formulado directamente en un artículo periodístico; pero, introducido aquí, en un libro de poemas no encuentra, sin embargo, ningún obstáculo (223).

En esta obra, *Teresa*, Unamuno va a contraponer la “física del amor” (la erótica) a la “metafísica del amor” (la *meterótica*); dando voz, una voz romántica y demodé, a esta eterna, intrahistórica pareja de enamorados que viven su hora, alejados de “la pesadumbre del siglo” (747): “¿Se habrán enterado -se pregunta el autor- de que acaba de plantearse en España la dictadura militar?”.<sup>1</sup> Como bien señala María Consuelo Belda Vázquez, “para don Miguel el representante de esta filosofía popular del fanfarrón sería don Juan, figura antagónica del luchador solitario e idealista don Quijote. Con el tiempo, ya en el exilio, esos dos personajes simbólicos se encarnarían en Primo de Rivera (don Juan) enfrentado con Unamuno (don Quijote), ambos en lucha desesperada por conquistar el alma de España (259).

*Teresa. Rimas de un poeta desconocido presentadas y presentado por Miguel de Unamuno* es un libro que cuenta, en palabras de su autor, una “vieja historia romántica”,

---

<sup>1</sup> En el artículo titulado “El dechado de la abuela”, publicado en el semanario bonaerense *Caras y Caretas* en octubre de 1923, Unamuno se refiere al poeta Rafael diciendo: “Porque para ese poeta que tenía su filosofía -poética por supuesto- las horas son lo eterno, o sea lo que vuelve, como vuelven las olas del mar, y los vencejos y las golondrinas y las flores y las nieves, y los siglos, lo pasajero” (Blanco, 1955: 13)

una historia “sencillísima y muy vulgar, más bien cursi”, y lo hace, como decíamos, no en clave erótica, sino “*meterótica*”, desde una mirada metafísica del amor.<sup>2</sup> La pregunta que inmediatamente se nos plantea es cómo se inserta un libro como éste en un contexto histórico-biográfico como el que venimos refiriendo. En el curso del presente trabajo intentaremos aproximarnos a una posible respuesta, por ahora sólo citemos otro pasaje de la “Despedida”, en el que leemos:

Y a la desesperación que me invade al oír a cuatro botarates jerárquicos hablar de su moral y su doctrina y proclamarse casta, le busco consuelo en la lectura y el arreglo de estas Rimas, que en las alas de las horas se alzan por encima de la pesadumbre del siglo, y dejo que pase la película de los héroes casineros. Cosas más eternas tengo a la vista. (746)

Sintetizado en esta frase final, Ricardo Gullón, por ejemplo, encuentra el sentido completo de *Teresa*: inmerso en las turbulencias políticas de la época, Unamuno se vuelca hacia dentro para reflexionar sobre el sentido del amor, su relación con la muerte y la persistencia de la poesía. (Gullón, 243-245).

*Teresa* es uno de los libros más singulares de su autor y, quizá, uno de los menos conocidos. Escrito en 1923, se publica al año siguiente (cuando Unamuno ya estaba en el exilio) con un Prólogo de Rubén Darío titulado “Unamuno, poeta” que es, en realidad, una nota aparecida en el periódico *La Nación* de Buenos Aires, compuesta en 1909.<sup>3</sup> En ella, Darío defiende a Unamuno de las críticas suscitadas por su primer libro de poemas, *Poesías* (1907), afirmando rotundamente que “Miguel de Unamuno es

---

<sup>2</sup> Esa búsqueda de trascendencia, incluso en el orden político, esa buscada confusión entre lirismo y prosaísmo se expresan en la siguiente confesión de Unamuno: “Que también yo, como mi Rafael, tengo mi *meterótica*, de que suelo hacer mi *metapolítica*” (747).

<sup>3</sup> Manuel García Blanco, el mayor estudioso de la obra unamuniana, señala que se trata de un texto de pocos meses de labor pero que su autor fue anticipando en sus colaboraciones periódicas y en sus epistolarios. (1955: 4) Efectivamente en el diario *La Nación* de Bs.As. con fecha 23 de julio de 1923 publica una nota titulada “Releyendo las rimas de Bécquer” donde leemos este supuesto diálogo entre Rafael y Unamuno: ““El romanticismo no volverá, don Miguel; no lo dude usted’, me escribía dándole a ese asendereado término de romanticismo una significación acaso algo arbitraria. Y yo le contestaba que no tenía que volver porque no se ha ido”. (1955: 8).

ante todo poeta, y quizá sólo eso” (1999: 603). El talante generoso y humilde de Rubén lo llevan a reconocer:

el canto quizá duro de Unamuno, me place tras tanta melíflua lira (...) Y ciertos versos que suenan como martillazos, me hacen pensar en el buen obrero del pensamiento que, con fragua encendida, el pecho desnudo y transparente el alma, lanza su himno, o su plegaria, al amanecer, a buscar a Dios en lo infinito (1999:609).

Sin embargo, habrá que esperar al año 1916, año de la muerte de Darío en Nicaragua, para leer el arrepentido testimonio unamuniano, el de quien sabe no haber sido ni tan bueno ni tan justo como lo fue con él el poeta americano:

Quería alguna palabra de benevolencia para sus esfuerzos de cultura (...). Era justo y noble su deseo. Y yo, arando solo mi campo, desdeñoso en el que creía mi espléndido aislamiento, meditando nuevos desdenes, seguí callándome ante su obra (...) ¿Por qué en vida tuya, amigo, me callé tanto? ¡Qué sé yo...! ¡Qué sé yo...! Es decir, no quiero saberlo. No quiero penetrar en ciertos tristes rincones de nuestro espíritu. (1916: 1-5)

El libro consta de un corpus poético, las 98 rimas y la Epístola en tercetos encadenados a cargo del apócrifo poeta Rafael que funcionan a modo de Cancionero amoroso, y un marco en prosa constituido por una “Presentación”, unas “Notas” (una suerte de metacrítica de las rimas)<sup>4</sup> y una “Despedida”, a cargo de Miguel de Unamuno.

La “Presentación” se abre apelando al clásico recurso del transcriptor-copista de unos versos compuestos por un muchacho “herido de mal de amor y de muerte” (1999: 611), de quien sólo conocemos su nombre de pila, Rafael, y el de la muchacha que los inspiró, Teresa, muerta de tisis poco tiempo antes. Al modo cervantino, leemos al inicio: “Hará cosa de año y medio recibí de una pequeña villa, cuyo nombre, fiel a una

---

<sup>4</sup> Como bien señala María Consuelo Belda Vázquez: “Las “Notas” de *Teresa* constituyen uno de los toques más innovadores del libro. Insertan de manera clara elementos ensayísticos en una obra de ficción y ello contribuye a dotar al texto de una visión mucho más moderna por lo irónica y fragmentaria, de la que en apariencia tenía”. (251)

promesa, que estimo sagrada, no he de revelar, una carta de un muchacho” (1999: 611). En este poemario el autor recurre a una figura que funciona como su alter ego, el poeta Rafael, un “yo ex-futuro” del propio Unamuno: “uno de los míos que dejé al borde del sendero” (1999:611). A Unamuno siempre le ha preocupado el problema de lo que llamaría “mis yos ex-futuros, los que pude haber sido y dejé de ser, las posibilidades que he ido dejando en el camino de mi vida”, para concluir: “Es el fondo del problema del libre albedrío” (1999: 808). Efectivamente, este libro bajo la engañosa apariencia de un diálogo entre maestro y discípulo, no hace sino enfatizar la central problemática unamuniana del sujeto al plantear, como señala Jesús Maestro, el fenómeno del doble, de la otredad, de la posibilidad, en fin, de interpretar la poesía como ficción (2003, 152).

Este discípulo ficticio del autor es una suerte de heterónimo que compone las casi cien rimas de corte becqueriano -recordemos que Bécquer escribe 96 rimas- que integran el corpus poético de *Teresa*. La identificación entre Rafael (muerto también de tisis poco después que su amada) y el autor surge de inmediato, y el argumento está puesto paradójicamente en boca del propio Unamuno cuando afirma, retomando casi literalmente los versos de su “Credo poético”: “piensa el sentimiento, siente el pensamiento”, que Rafael “era poeta que pensaba sus sentimientos y sentía sus pensamientos” (612). En otras ocasiones justifica tales semejanzas argumentando que “mis escritos influyeron poderosamente en la formación de su espíritu” (613) y que entre ambos existía “cierto íntimo parentesco de espíritu” (617), recurso similar al que utilizara en el Prólogo de *Niebla* cuando afirma que entre Víctor Goti y él, Miguel de Unamuno, existe algún “lejano parentesco ya que su apellido es el de uno de mis

antepasados”, equiparando niveles existenciales que no hacen otra cosa que socavar la credibilidad autoral.<sup>5</sup>

Pero como ocurre siempre con Unamuno, la pretendida sagacidad de nuestra lectura crítica se enfrenta, ante todo, con la conocida tesis del autor según la cual “don Quijote y Sancho son no ya tan reales, sino más reales que Cervantes” (Unamuno, 1979: 199), y en segundo término con la prevención del mismo autor quien se nos adelanta alertándonos que el suyo es un “relato históricamente histórico” (613), que “Rafael de Teresa ha existido real y verdaderamente”, y que nadie tiene motivos fundados para sospechar que él haya inventado un ente de ficción para hacerle decir cosas suyas. Nos informa, incluso, sobre el caso, cronológicamente cercano, del poeta italiano Olindo Guerrini (1845- 1916) quien apela a variados nombres para enmascarar su identidad y firmar sus propias Rimas.<sup>6</sup>

Dentro de la serie literaria hispana, el antecedente más remoto de un procedimiento de falsificación semejante lo hallamos, quizá, en las *Rimas divinas y humanas del licenciado Tomé de Burguillos*, compuestas hacia 1634 (casi tres siglos antes que *Teresa*) por Lope de Vega en elogio de la lavandera del Manzanares, doña Juana de Guardo.<sup>7</sup> Muchas son las coincidencias, la invención de un autor exento, la

---

<sup>5</sup> En 1896, Unamuno escribe *Nuevo Mundo* (editada mucho después). Se trataba de la historia de Eugenio Rodero, un supuesto amigo de Miguel de Unamuno que muere en plena juventud. Unamuno se presenta como corrector, introductor y editor del ensayo filosófico escrito por Rodero.

<sup>6</sup> En la obra titulada *Postuma*, el poeta boloñés del tardo romanticismo italiano, Olindo Guerrini, inserta una nota destinada al lector en la que informa de la desdichada existencia de su primo huérfano, Lorenzo Stecchetti, otro poeta romántico que muere de tisis a los treinta años, dejándole a su cargo la publicación de sus cantos amorosos. Evidentemente el caso Guerrini fue muy conocido en la época ya que Unamuno lo cita, sin mayores explicaciones, en carta a Alfonso Reyes: “Un solo refugio hacia el ideal he hallado en este año. He escrito unas rimas románticas de un supuesto poeta -algo como Stechetti- y las he enmarcado en una historia. Las llamaré *Teresa*.” (Blanco, 1955:14).

<sup>7</sup> La portada completa del libro es la siguiente: *Rimas divinas y humanas del licenciado Tomé de Burguillos, no sacadas de biblioteca ninguna (que en castellano se llama librería) sino de papeles de amigos y borradores suyos. Al excelentísimo señor duque de Sessa, gran almirante de Nápoles. Por frey Lope de Vega Carpio, del hábito de San Juan. Con privilegio. En Madrid, en la imprenta del Reino. Año 1634. A costa de Alonso Pérez, librero de su Magestad. 8 hojas, 160 fol.8º.* En el prólogo se nos informa que conoció al Licenciado Burguillos en su época estudiantil en Salamanca e incluso se incorpora una caricatura del propio Lope con la leyenda: “Su fisonomía dirá ese retrato que se copió de un lienzo en que

elección del formato de las “Rimas” de clara herencia petrarquista, el empleo de un alter ego del autor, la consiguiente relegación del autor al papel de mero editor y dedicador de la obra, la mención en el corpus poético del nombre del propio Lope, el diálogo entre ambos poetas y con la tradición, y el ser, en ambos casos, obra de senectud. De hecho, leemos en la “Presentación” de Unamuno: “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” (613).

Del mismo modo que Unamuno nos advierte de que lo suyo no es ficción sino verdad, Lope abre su Prólogo con las siguientes palabras: “Para hacer ver a los que no creen, que el Licenciado Tomé de Burguillos, fue hombre real y no fingido, y que sus obras no son de Frey Lope de Vega Carpio, se ha trabajado una disertación, en que se demuestra con bastante evidencia la vida de este autor y el mérito de su obra”.

En toda la obra poética unamuniana aparece en más de una ocasión el recurso a la autonominación. La mención del nombre propio enunciado desde una tercera persona (como ocurre en el subtítulo de *Teresa*) dota a dicho enunciado de una distancia que permite la reflexión sobre sí mismo siendo otro; leemos, por ejemplo, en *Rimas de Dentro*: “De este pobre Unamuno, ¿quedará sólo el nombre?” (1999:569), versos que nos devuelven, por una parte, a su obsesiva problemática ontológica/metafísica, por otro y simultáneamente, a la alta conciencia que el autor tenía de sí mismo como escritor, cuyo nombre de autor perviviría a la muerte física del hombre. Aquí, en *Teresa*, Unamuno vuelve a cuestionar el propio nombre de autor cuando afirma: “Y no es el amor del nombre o de la fama, ¡no! Se busca a las veces la inmortalidad en el

---

le trasladó al vivo el catalán Ribalta, pintor famoso entre los españoles de la primera clase”. (Lope, 1970: 294)

pseudónimo, en el anónimo; en realidad de verdad, en lo que se busca es en la obra” (616).

Como vemos, el libro ostenta un ejercicio de doble falsificación, por una parte, leemos vidas ficticias (las falsas biografías de Teresa y de Rafael), y por otra, leemos poemas igualmente apócrifos. El lector de este libro se halla así frente a vidas y escrituras ficcionales en el sentido más literal de la expresión. Sin embargo, conviene ir deslindando algunos matices conceptuales implícitos en estos juegos de duplicación porque como señala Philippe Lejeune el pseudónimo, más próximo a la voluntad ocultadora de la máscara, “es simplemente una diferenciación, un desdoblamiento del nombre, que no cambia en absoluto la identidad” (52), algo bastante distinto de lo que ocurre con los apócrifos o heterónimos.<sup>8</sup>

Cabe añadir que la existencia de estos seres ficticios es afirmada, incluso, fuera del marco estrictamente ficcional de la obra que aquí nos ocupa. Al menos en tres artículos de los que Unamuno publica en periódicos y revistas argentinas de la década del '20, hace explícita referencia a la existencia del poeta Rafael, a los diálogos mantenidos con él a través del tiempo, a las rimas compuestas con motivo de la muerte de su novia, Teresa, así como a la próxima aparición de las mismas en una edición anotada por él mismo. En el libro *Vidas posibles*, Maite Alvarado y Jacobo Setton afirman acerca de las biografías apócrifas que éstas “sacuden la estructura biográfica tradicional, corroen las figuras de sus protagonistas en la medida en que narran la vida de antihéroes, acciones frustradas, hechos infames e irrepetibles que en el relato de la Historia, no son ni serán narrados” (177). Renunciar a la exigencia de veracidad

---

<sup>8</sup> De hecho, Unamuno apeló a varios pseudónimos, durante su juventud y lo hizo sobre todo para velar la identidad en sus artículos periodísticos; entre los más conocidos figuran: “Yo mismo”, “Tu amigo”, “Manu Ausari”, “Exoristo” o las iniciales de su nombre.

significa simultáneamente abrir el juego a la conjetura, a lo posible o no, a lo probable o improbable.

Sin embargo, en las biografías ficticias -este “microgénero de las vidas imaginarias” en términos de Hualde Pascual (218)- que preceden a los textos apócrifos se incluye un sinnúmero de nombres de escritores reales, “nombres de autor” empíricamente verificables que incrementan de este modo el efecto de ambigüedad - entre muchos otros nombres, se destaca la influencia ejercida por Bécquer, Querol, Campoamor, Medina, Machado<sup>9</sup> y Ausias March, sobre Rafael- porque, como nos alerta Liliana Swiderski en su excelente ensayo sobre Antonio Machado y Fernando Pessoa, “los datos concretos sobre la vida de las ‘personalidades literarias’ fomentan la ilusión de su extratextualidad y de su autonomía respecto de la voz del autor; y con ello problematizan aún más la relación entre la vida y la obra, siempre tortuosa para la literatura” (91). Esta proliferación de referencias a personalidades empíricas conviviendo en un mismo espacio textual con las personalidades literarias nos llevan a sospechar que más que hablar de su biografiado al autor le interesa posicionarse respecto de todas las demás tendencias estéticas que conviven en el campo cultural nacional e internacional de comienzos del siglo XX.

Como señalábamos anteriormente, nos encontramos aquí con una biografía sintética -recordemos que “la construcción de biografías ficcionales es un pilar fundamental para distinguir apócrifos de pseudónimos” (Swiderski, 116)<sup>10</sup>-, en la que

---

<sup>9</sup> Como parte de este juego de apócrifos, inmediatamente recordamos el revelador pasaje procedente del *Cancionero de Juan de Mairena* en el que se nos habla de la pluralidad de voces que habitan en el interior de todo poeta: “¿...pensáis -añadía Mairena- que un hombre no puede llevar adentro de sí más de un poeta? Lo difícil sería lo contrario, que no llevase más que uno.” (93)

<sup>10</sup> Al explicar que en el caso de los apócrifos y heterónimos la información aportada no puede contrastarse con ningún sujeto real y que por eso el lector avanza hacia el autor, Swiderski afirma: “Tomando categorías de las artes visuales, si la biografía se inclina hacia un retrato de tipo figurativo, los heterónimos y apócrifos son no figurativos” (122).

el autor opera la reducción de una vida a unos pocos renglones a través de la hipertrofia de ciertos rasgos. María Consuelo Belda sintetiza este perfil del siguiente modo:

Unamuno presenta a Rafael como el modelo de un poeta en formación: aquel que no se deja llevar por modas o corrientes programáticas, aquel que no busca el esnobismo o fama, que no quiere romper con la tradición sino beber en ella por medio de la lectura; que elige un guía, que explora los recursos expresivos del lenguaje...en resumen que se busca a sí mismo (a Dios y a los demás) por medio de la poesía. (236)

Si bien no podemos afirmar que la vida de estos seres ficcionales sea una derivación de la obra ni tampoco lo contrario (que ésta proceda de aquella), el énfasis parece estar depositado menos en el elemento biográfico -centrado casi exclusivamente en la *etopeya* y rara vez en la *prosopografía* (Senabre, 10)- que en la obra en cuestión. Aquí no se nos describe a ningún personaje; es más, el Unamuno ficcionalizado de *Teresa* confiesa: “Le pedí un retrato de su enterrada novia y me contestó: “No, no se lo envío, ya que no puedo darle los ojos del cuerpo de mi alma. Le parecería a usted peor aún que fea, vulgar, insignificante” (622).

Por una parte, la figura del autor/narrador se ve reducida (aunque como veremos, sólo en apariencia) a la de mero transcriptor de unos textos poéticos; por otra y simultáneamente, él es la única instancia transtextual que permanece constante atravesando la multiplicidad de voces y retratos que configuran esta mistificación poética. En este sentido, Liliana Swiderski denuncia con gran lucidez la paradoja que subyace a estas falsificaciones literarias cuando afirma que la figura autoral se anonada como autor de obras pero se autoafirma como autor de autores, y agrega:

Si la pluralidad de nombres a los que se atribuye la obra redundo en el debilitamiento del nombre de autor -lo que ha sido visto por muchos como un anticipo de la posmodernidad-; simultáneamente, el hecho de que el autor sea capaz de otorgar nuevos nombres, de provocar y dirigir la proliferación de máscaras, lo convierte en un demiurgo, un genio creador (23).

Como es sabido, la problematización de la categoría autoral (y con ella la cuestión de la fragmentación del sujeto y del principio de identidad) ocupa la escena literaria de fines del siglo XIX y principios del XX de la mano del simbolismo/modernismo y la vanguardia. Se trata de textos que ponen en cuestión al sujeto monológico propio del romanticismo, al “yo satánico” del que renegaba Unamuno. Como se advierte, el prolífico escritor vasco apela a esta incipiente figura de un heterónimo para la misma época en que lo hace Pessoa y poco antes de que lo hicieran Machado y Max Aub, otro autor de peculiar biografía, cuya singularidad lo hizo amigo de las máscaras o las biografías imaginarias como la del poeta Luis Alvarez Petreña o la del pintor Jusep Torres Campalans.<sup>11</sup>

Decíamos que Teresa es también un diálogo o contrapunto poético entre maestro y discípulo; un diálogo a través del cual Unamuno va reconfirmando una por una sus conocidas convicciones poéticas. Así, a la rima XIII de Rafael que comienza con estos versos: “Me muero de un mal cursi, Bécquer mío;/ se me agota el pulmón” (647), Unamuno le responde con otra rima en la que se pronuncia críticamente contra ciertos *clichés* de un romanticismo pasado de moda pero sobre todo, se pronuncia contra la vanguardia de los jóvenes ultraístas que iniciarían el camino de la desromantización de la poesía moderna:

:

Volverán las oscuras golondrinas...  
¡vaya si volverán!

---

<sup>11</sup> Aub es el creador de una extraordinaria *Antología traducida* (1972) que, en rigor, ni es antología ni está traducida de ningún otro idioma, en la que reúne a sesenta y nueve autores apócrifos (incluido uno llamado Max Aub) con sus respectivas biografías fantásticas, seguidas de las correspondientes muestras (en poesía y en prosa) de sus obras, siempre cercanas a la parodia y la caricatura. Su libro póstumo, editado en 1982, *Imposible Sináí*, si bien recrea un episodio histórico, reincide en el terreno de las falsificaciones (falsos nombres, biografías falsas y textos apócrifos) al argumentar desde una “Nota” introductoria que se trata de escritos “encontrados en bolsillos y mochilas de muertos árabes y judíos de la llamada ‘guerra de los seis días’, en 1967.

las románticas rimas becquerianas  
gimiendo volverán.  
Volverán los gastados suspirillos;  
la vida los traerá...  
Y las pobres muchachas pueblerinas  
de nuevo los dirán.  
Mas los fríos refritos ultraístas,  
hechos a puro afán,  
los que nunca arrancaron una lágrima,  
¡esos no volverán! (617)

En este punto, en la descalificación de los jóvenes vanguardistas, “esos supuestos revolucionarios estéticos”, “esos cerebrales sin corazón”, maestro y discípulo coinciden: “no están mal en lo programático pero al ir a realizarlos no cumplen sus propios propósitos y promesas” (636). En el Prólogo al *Cancionero*, compuesto durante su destierro en Hendaya, Unamuno también se pronunciará en contra de la “poesía pura”:

Y quiero (...) decir algo de eso que aquí, en Francia, han dado en llamar poesía pura. (...) ¿Contenido puro, sin contenido? ¡Imposible! (...) La poesía impura, con aleación de retórica, de lógica, de dialéctica es más dura y más duradera que la poesía pura. Esta poética impureza, esta vena de pasión humana les dará duración a estas mis canciones, que no han de salvarse del olvido por los primores puramente poéticos de lenguaje. (2002: 70)

Otro de los hitos de su teoría estética, la defensa de la dimensión especulativa del lenguaje poético es abordado en esta misma “Presentación”; Unamuno nos recuerda un ensayo del filósofo estadounidense Josiah Royce en el que éste se manifestaba en contra de la reflexión en poesía:

No pueden tener la emoción pura, o, si pueden tenerla, no pueden cantarla pura y simplemente. El demonio de la reflexión está susurrando de continuo al oído del cantor. (...) en este siglo el poeta (...) se ve forzado a buscar semejante unión del pensamiento con la emoción como jamás se le pidió antes a versificador alguno. (1999, 627).

Ante lo cual nuestro autor responde con una pregunta -“Pero (...) qué es eso de emoción pura, sin elemento reflexivo y especulativo?”- y con un romance en el que contesta otra rima de Rafael -la que comienza con el verso: “Me dice, don Miguel, que metafísico/ me ha hecho el amor en agonía lenta” (659)-, negando la frialdad tradicionalmente asignada al conceptismo:

Sentí que estaba pensando,  
pensé que sentía y luego  
vi reducirse a cenizas  
mis pensamientos de fuego.  
Si hay quien no siente la brasa  
debajo de estos conceptos,  
es que en su vida ha pensado  
con su propio sentimiento;  
es que en su vida ha sentido  
dentro de sí al pensamiento (629).

Enterado de la muerte de Rafael, Unamuno intenta componer un poema de despedida pero desiste porque “el lápiz me temblaba en la mano y no es este temblor el más a propósito para expresar con la adecuada pureza nuestra pena” (636), y atribuye al poeta y filósofo alemán Friedrich Vischer la siguiente reflexión que opera en idéntico sentido del becqueriano “cuando siento no escribo”: “En la sentencia horaciana ‘si quieres hacerme llorar, es menester que te haya dolido antes’ la mayor fuerza estriba en el ‘antes’, ya que no es la mano del calenturiento la más hecha para describir la fiebre”. (1999, 636).

Las Rimas de Rafael, escritas todas ellas bajo estrictos moldes estróficos, métricos y rítmicos le sirven a Unamuno para postular, una vez más, sus conocidas tesis estéticas, por ejemplo, su aversión a la rima, sobre todo la consonante: “Y digan lo que quieran, no veo que el consonante sea una excelencia artística, sino más bien un elemento que recuerda el tamboril de los negros africanos” (Yndurain, 1969: 61) o “La rima establece un elemento de asociación externa de ideas buena para quien hace poesía

de fuera adentro” (Blasco, 120).<sup>12</sup> Y en esta última apreciación parecen resonar las palabras de Maragall, quien en 1907 en carta a Unamuno le decía respecto de su primer libro de poemas recién aparecido: “Ya le tengo, helo aquí en mis manos, este deseado y querido libro; ya tengo a usted conmigo para siempre. Es un poeta, es el poeta castellano de nuestro tiempo, poeta al revés o, al menos, al revés nuestro; poeta de dentro a afuera” (Garciasol, 67).

*Teresa* es un caso claramente unamuniano de indefinición o de confusión, como le gustaba decir a su autor, entre ficción y realidad, también de confusión genérica; de hecho ha sido evaluada a lo largo del tiempo como libro de poesía, como novela, incluso como novela lírica o novela, epistolar. *Teresa* es, a su vez, como lo será el *Cancionero* para el escritor vasco, un “testamento poético” (613) o una “biografía en verso” de su autor, el ficticio poeta Rafael. Como bien lo sintetiza Francisco Blasco:

Lo que pretende es reflexionar sobre la necesidad de la poesía; repensar una poética frente a lo efímero de la vanguardia, y demostrar la justificación moral de la misma, al ser integrada en un proyecto total de la vida. Su opinión -y la de su Rafael- es bien clara: la poesía - canto o grito-, que es lo contrario a la historia, se identifica con lo eterno. (40)

Líneas arriba nos preguntábamos cómo se inserta un libro como éste en un contexto histórico-biográfico como el que hemos referido. La respuesta, insinuada en este libro, la encontramos perfectamente enunciada en el siguiente, en *Cómo se hace una novela*, ese otro texto inclasificable que Unamuno compone en los años del destierro, donde afirma:

---

<sup>12</sup> Pilar Celma Valero aclara que “este rechazo del consonante no se impone en su práctica poética; de hecho, su segundo libro, el *Rosario de sonetos líricos* [1911] muestra su maestría en esta estrofa. Lo que realmente le pide Unamuno a la rima es que sea ‘generadora’; es decir, que sea capaz de sugerir nuevos contenidos. Así lo explica en el comentario al soneto XXV del poemario *De Fuerteventura a París*: Sabido es lo que se llamó rima engendradora, y todo el que hace versos conoce el valor de sugestión de un consonante obligado para colocar el cual surge una metáfora. Es el azar, maestro de libertad encadenada” (98).

Existen desdichados que me aconsejan dejar la política. Lo que ellos con un gesto de fingido desdén, que no es más que miedo, miedo de eunucos o de impotentes o de muertos, llaman política y me aseguran que debería consagrarme a mis cátedras, a mis estudios, a mis novelas, a mis poemas, a mi vida. No quieren saber que mis cátedras, mis estudios, mis novelas, mis poemas son política” (1970, 164).

Resulta inescindible, creo, el íntimo entrecruzamiento que en la vida y en la obra de Unamuno se verifica entre creación literaria e intervención política. La estructura misma del libro - la *poesía* de las rimas y la *prosa* de los comentarios co y contextuales- no nos habla de otra cosa, y así lo admite el propio autor: “Pero ahora, según voy viendo mi obra, me doy cuenta de todo el valor de este enmarcamiento de Teresa. ¡El valor de un marco! El marco, a la vez que aísla al cuadro del ámbito de grosera realidad que suele cercarle, suele relacionarle con él” (745). El marco representa, para decirlo en términos hegelianos, “la prosa del mundo”, es ese “ámbito de un gris crudo” (745), mientras que la pintura en sí será “la poesía del corazón”, “esa pintura de verde de fin de invierno, de azul pálido de tarde de tormenta, de rosa de puesta de sol” (745).

Sus entes ficcionales conviven con una multitud de “seres de carne y sangre y hueso”, como decía Unamuno. En este libro se alude directa o indirectamente a Cervantes, a Dante, a Freud, a Walt Whitman, a Goethe, a Espronceda, a Robert Browning, a Anvers, a Pereda, a Aristóteles, a don Juan Manuel, a Maragall, a Palacio Valdés, a Schopenhauer, a Leopardi, a Rubén Darío, a Petrarca, a Píndaro, a Antonio Machado, a Lope, a Góngora, a Espronceda, al Duque de Rivas, porque *Teresa* es, ante todo, un libro que nos habla de la persistencia y de la necesidad de la poesía, y así lo expresa a través de los versos del *Don Juan* de Lord Byron, cuya traducción intento aquí:<sup>13</sup>:

---

<sup>13</sup> A pesar de lo dicho en torno al mítico enfrentamiento de las figuras de “Don Juan y Don Quijote”, María Belda Vázquez afirma que, Unamuno “Le reconocía al personaje de Don Juan un trasfondo de

Y, sin embargo, aún habrá poetas: aunque la Fama sea humo,  
sus vapores son incienso para el pensamiento humano;  
Y los sentimientos inquietantes, que despertaron la primer  
música en el mundo, buscarán lo que buscaban entonces:  
Como en la playa donde las olas finalmente rompen,  
Así, hasta el margen extremo, las pasiones empujaron  
A la poesía, que no es sino Pasión.  
O, al menos, lo era, antes de convertirse en moda.

---

misterioso, de religioso, que era lo más atractivo de su figura. Esta atracción, así como la fuerza teatral del personaje, le llevaron a componer *El hermano Juan* en 1929. Un Don Juan más seducido que seductor, como el del lord inglés.” (263)

## Bibliografía:

- ALVARADO, Maite y Setton, Jacobo (comp.). (2000). *Vidas posibles*. Bs.As.: EUDEBA.
- BELDA VÁZQUEZ, María Consuelo (2012). *Teresa, de Miguel de Unamuno: entre la tradición y la renovación literaria*. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra.
- BLASCO, Francisco J. (1989), “Miguel de Unamuno: ‘Teresa’”, en *España Contemporánea (Revista de Literatura y Cultura)*, Columbus, Ohio, t. II, núm. 3, pp. 37-60.
- BLASCO, Javier, Celma, Ma. Pilar, Ramón González, José. (2003) *Miguel de Unamuno, poeta*. Universidad de Valladolid: Secretariado de Publicaciones e intercambio editorial.
- CELMA VALERO, Pilar (2002). “Miguel de Unamuno, poeta simbolista”. Universidad de Alicante: *ALEUA*, 15. pp. 93-107.
- GARCÍA BLANCO, Manuel (1955). “Notas de estética unamuniana (A propósito de su libro de rimas *Teresa*, 1924)”. *Revista de Ideas Estéticas*, Tomo 13, Nro: 49 a 52. Madrid: CSIC.
- GARCÍASOL, Ramón de (1980). *Unamuno: al hilo de “Poesías” 1907*. Madrid: Sociedad General española de Librería.
- GULLÓN, Ricardo (1976). *Autobiografías de Unamuno*, Madrid: Gredos .
- HUALDE PASCUAL, Pilar (2000) “Vidas imaginarias de autores griegos en la literatura moderna: tradición de un microgénero (Schwob, Borges y Tabucchi)” en Márquez et alii, *El retrato literario. Tempestades y naufragios. Escritura y reelaboración*. Actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comprada. Huelva: Universidad.
- LEJEUNE (1991). “El pacto autobiográfico”. *Anthropos* Nro: 29. pp. 47-61.
- LOPE DE VEGA (1970). *Poesía lírica*. Barcelona: Bruguera.
- Maestro, Jesús G. (1999), “La semantización del objeto en la lírica de la vivencia” (Unamuno, F. Pessoa, J.L. Borges y Th. Hardy)” en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (Eds.). *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid: UNED.
- SENABRE, Ricardo (1997). *El retrato literario (Antología)*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- SWIDERSKI, Liliana (2006). *El gesto ambiguo. (Sobre apócrifos y heterónimos)*. Mar del Plata: EUDEM.
- UNAMUNO, Miguel de (1916). “¡Hay que ser justo y bueno, Rubén!”. *Summa. Revista selecta ilustrada*. Año II, Número 11. 15 de marzo.
- (1970). *La tía Tula y Cómo se hace una novela*. Estella: Salvat Editores.
- (1979). *Niebla*. Lisboa: Círculo de Amigos de la Historia.
- (1999). *Obras completas. IV*. Madrid: Biblioteca Castro.
- (2002). *Obras Completas, V*. Madrid: Biblioteca Castro.
- (2011). *Mi confesión*. Edición y estudio de Alicia Villar. Salamanca - Madrid: Ediciones Sígueme. Universidad Pontificia Comillas.
- URRUTIA, Manuel M<sup>a</sup> (1997). *Evolución del pensamiento político de Unamuno*, Bilbao: Universidad de Deusto.
- YNDURÁIN, Francisco (1969). “Unamuno en su poética y como poeta”. *Clásicos modernos*, Madrid: Gredos, págs. 59-125.