

LA LITERATURA COMO PROVOCACIÓN DE LA RELIGIÓN: TERESA (1924) DE UNAMUNO

JESÚS G. MAESTRO
Universidad de Vanderbilt

¿Por qué y para qué es todo nada?
Unamuno, *Teresa* (Rima 7, v. 15).

Si el martirio puede considerarse como la única forma de suicidio autorizada por las religiones, no es menos cierto que la guerra es una de las formas de homicidio legalizada por las democracias. *Teresa*, un libro de rimas y poemas publicado por Unamuno en 1924¹, está atribuido a un suicida: el poeta Rafael, un *alter-ego*, casi un heterónimo, del autor. Salvo en las ediciones de las obras completas de Afrodisio-Aguado² y Escelicer³, por Manuel García Blanco, y en Alianza, por Ana Suárez Miramón⁴, nunca ha vuelto a ser editado. Es uno de esos libros respecto a los cuales la crítica, clásica o posmoderna, canónica o revolucionaria, machista o feminista, nunca ha prestado demasiada atención, más allá de decir que se trata de un librito de poemas que imita el estilo becqueriano

¹ Cfr. *Teresa. Rimas de un poeta desconocido presentadas y presentado por Miguel de Unamuno*, Madrid: Renacimiento, 1924.

² Cfr. *Teresa. Rimas de un poeta desconocido presentadas y presentado por Miguel de Unamuno*, en M. García Blanco (ed.), *Obras completas*, Madrid: Afrodisio-Aguado, 1958, XIV (253-466).

³ Cfr. *Teresa. Rimas de un poeta desconocido presentadas y presentado por Miguel de Unamuno*, en M. García Blanco (ed.), *Obras completas*, Madrid: Escelicer, 1969, VI (551-669).

⁴ Cfr. *Teresa. Rimas de un poeta desconocido presentadas y presentado por Miguel de Unamuno*, en A. Suárez Miramón (ed.), *Poesía completa*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, II (101-250).

y pseudoromántico¹. La crítica literaria, como casi todo lo que se hace para un público, espectador o consumista, tiende a rendir culto a la moda, y por consiguiente imita más que crea. Ni siquiera los estudiosos de la lírica como discurso dialéctico, pragmático o dialógico², se han fijado en esta obra como fuente prodigiosa de posibilidades expresivas e interpretativas³.

Teresa es una obra decisiva y central en la evolución del pensamiento poético de Miguel de Unamuno. No es casualidad que ocupe el centro cronológico en la historia de sus obras líricas: *Poesías* (1907), *Rosario de sonetos líricos* (1911), *El Cristo de Velázquez* (1920), *Rimas de dentro* (1923), *Teresa* (1924), *De Fuerteventura a París* (1925), *Romancero del destierro* (1928) y el *Cancionero* (1936). Unamuno presenta en este poemario una nueva concepción de sujeto lírico, plural, dialógico y complementario⁴, en torno a una cuestión eternamente debatida, el amor y la muerte, y dentro de un marco de referencias profundamente religioso y poético. Unamuno es aquí antecedente y paralelo de uno de los grandes

¹ Cfr. E. Alarcos Llorach, "Variantes a una poesía de Unamuno" [1952], *Ensayos y estudios literarios*, Madrid: Júcar, 1976 (119-126); A. Van Beystereldt, "Algunas notas sobre el sentimiento del amor en Unamuno", *Punta Europa*, 50 1960 (78-90); A. Escalasans, "Teresa, 1924", *Miguel de Unamuno*, Buenos Aires: Editorial Juventud, 1952 (182-188); A. R. Fernández, "Teresa", *Unamuno en su espejo*, Valencia: Editorial Bello, 1976 (180-186); M. García Blanco, "Nota a 'Variantes de una poesía de Unamuno'", *Archivum*, 3, 1953 (233-235); M. García Blanco "Notas de estética unamuniana. (A propósito de su libro de rimas *Teresa* (1924)", *Revista de Ideas Estéticas*, 49, 1955 (3-26); G. J. Godoy, "Bécquer en Unamuno", *Duquesne Hispanic Review*, 9, 1970 (106-133); E. González López, "La poesía de Unamuno: el relato poético Teresa", *La Torre*, 66, 1969 (84-89); R. Gullón, "Teresa, novela de amor", *Autobiografías de Unamuno*, Madrid: Gredos, 1864 (218-245); L. G. Manegat, "De nuestro cercado. Miguel de Unamuno", *El Noticiero Universal*, Barcelona: 11 de setiembre de 1924; J. Marías, *Miguel de Unamuno* [1943], Madrid: Espasa-Calpe, 1980; R. L. Nicholas, "Teresa", *Unamuno, narrador*, Madrid: Castalia, 1987 (88-93); M. De Semprún Donahue, "El amor como tema de la eternidad en las rimas de *Teresa* de Unamuno", *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 22, 1972 (23-32).

² Sorprende que en su afán y exhaustividad dialógicos sobre la obra de Unamuno Iris Zavala no haga ninguna alusión a este poemario en su trabajo *Unamuno y el pensamiento dialógico. Miguel de Unamuno y Mijail Bajtin*, Barcelona: Anthropos, 1991.

³ Vid. los valiosos trabajos de I. Mizrahi, *La poética dialógica de Bécquer*, Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1988; P. Ballart, *El contorn del poema*, Barcelona: Quaderns Crema, 1998; J. M. Trabado Cebado, *La lectura lírica. Asedios pragmáticos a textos poéticos*, Universidad de León: 2002.

⁴ Vid. nuestros trabajos al respecto: "El discurso intercalado en la lírica de Miguel de Unamuno. Diálogo y dialogismo en la rima LI de *Teresa*", en C. Guillén (ed.), *El relato intercalado*, Madrid: Fundación Juan March y Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 1992 (141-152); y especialmente la monografía sobre *La expresión dialógica en el discurso lírico de Miguel de Unamuno. Pragmática y transducción*, Kassel: Reichenberger, 1994.

temas de la lírica del siglo XX: el fenómeno del doble. Presente en la poesía de Juan Ramón, Pessoa, Borges y Octavio Paz, la lírica de Unamuno enfoca el problema de un modo revolucionario, y que sin embargo ha pasado por completo desapercibido.

La creación poética de Unamuno madura en un momento histórico (1920-1930) en el que se agudizan los conflictos de la poesía moderna, especialmente porque comienzan a cuestionarse los discursos anteriores acerca de la creación e interpretación de la lírica. Unamuno, como Pessoa, como Borges, no escribe sólo para lectores de poesía, para poetas, sino también para pensadores, para filósofos. Entre los recursos más recurrentes de su lírica se encuentran dos principales que queremos convocar aquí: 1) la expresión de la dispersión, de la otredad, de la multiplicidad..., ya no puede ser expresada a través del *yo* romántico; y 2) la poesía puede interpretarse como una ficción, una mentira, que se construye con las realidades, las más verdaderas realidades, de la existencia humana: el amor y la muerte.

Al igual que Pessoa, Unamuno, en lugar de crear personajes, crea *poetas*. La trama de *Teresa* se articula en torno al manuscrito redactado por un joven poeta, llamado Rafael, y los versos escritos a su amada Teresa, recientemente fallecida. La fragmentación del *yo*, característica de la literatura del siglo XX, y sobre todo de la lírica de las primeras décadas, supone la destrucción del *sujeto* romántico, el soporte en el que se amparaba la subjetividad y las potencias del poeta. El Modernismo prefirió los mundos de la ilusión a los mundos de la realidad; en este contexto, Unamuno procede de la tradición simbolista de Baudelaire, y de la fábula amorosa becqueriana, precisamente para confirmar las más contrarias consecuencias: la des-romantización de la poesía moderna.

En *Teresa* de Unamuno aparece con frecuencia el motivo de la religión, como escenario que confirma la presencia de un más allá y la constancia de un deseo genuinamente humano de supervivencia. Sin embargo, nada confirma la subsistencia de un dios: todo pasa, todo fluye entre la vida, el amor y la muerte, y sólo permanece el ritmo de la alteración. La religión es en cierto modo un laberinto, donde el poeta es simplemente un transeúnte más, atrapado entre la nostalgia de un padre eterno que jamás se manifiesta, el miedo a la muerte física, y la incertidumbre frente a un posible mundo ultraterreno. El poeta necesita la

compañía de lo metafísico. Es la exigencia de una realidad suplementaria, de una doble naturaleza existencial y poética¹.

Voy a hacer a continuación algunas observaciones que pueden ayudar a comprender mejor ciertos aspectos de la lírica unamuniana desde el punto de vista de sus implicaciones religiosas, tan eternamente debatidas.

Magia, literatura y religión. Estoy convencido de que la literatura es lo que nos queda de la magia del mundo antiguo. Los seres humanos ven el mundo desde una perspectiva finita. La literatura representa una oportunidad fabulosa por trascender esos límites. Lo poético es en cierto modo un conjunto de sueños artificiales contra las amenazas y límites de la vida real.

Crear en la magia es confiar en el poder de la palabra. Nada más. Esta confianza en las palabras permite construir referentes, es decir, mundos de ficción, que, al margen del lenguaje, son inasequibles en la realidad. Ésa es la génesis de todo discurso: suplantar con el lenguaje las carencias de la realidad humana. Y tal es específicamente el origen del discurso literario, del religioso sobre todo, y del científico incluso, la búsqueda de una ficción, una creencia o una explicación convincentes y, a ser posible, absolutas.

Diferentes tendencias, instituciones, grupos, ideologías, han tratado de apropiarse de la verdad, de su interpretación y sus posibilidades de conocimiento. Desde la más remota Antigüedad, el acceso a la verdad fue disputado por la filosofía, la religión y la poesía, es decir, se planteaba una interpretación moral, metafísica y poética de la verdad. Con la llegada de la Edad Moderna, a esta disputa por el conocimiento de lo verdadero se incorpora la Ciencia, con todos sus atributos y recursos técnicos.

Desde esta perspectiva me atrevería a distinguir entre ficciones “abiertas” y “cerradas”. Serían “ficciones abiertas” aquellas formas de discurso que reflexionan abiertamente sobre sí mismas y sus referentes,

1 “Debe ser terrible verse como por completo desdoblado, en figura y en voz, contemplar su rostro como ajeno y oír como ajena su propia voz. Y por eso nuestro mejor espejo es cada uno de nuestros prójimos. Y es mucho mejor buscar nuestro pensamiento a través del pensamiento de los otros que buscarlo zahondando en nuestra conciencia. Un hombre obligado a vivir años y más años solo, enteramente solo, empezaría por pensar en voz alta, hablando a solas consigo mismo, pero acabaría por quedar sordo para sí, después mudo, y al cabo por no pensar, lo que se llama pensar humanamente”, M. de Unamuno, “Aprender haciendo. Conversación” [1913], en M. García Blanco (ed.), *Obras completas*, Madrid: Escelicer, 1966-1971, 7 (856-861); p. cit. 861.

sobre sus métodos y posibilidades de desarrollo, mediante la integración y experimentación de cambios y transformaciones sucesivas. Serían *ficciones abiertas* la Literatura, las Artes y las Ciencias. Las Ciencias, además de *ficciones abiertas*, son también *ficciones explicativas*. Por el contrario, son “ficciones cerradas” aquellas formas de discurso renuentes —o que simplemente se niegan por completo— a discutir sus fundamentos normativos esenciales. Son formas de discurso que rechazan la crítica, censuran la heterodoxia, renuncian a transformaciones decisivas, y niegan en definitiva cualquier forma de cambio o diferencia sustancial. Son *ficciones cerradas* casi todas las ideologías, la mayor parte de los sistemas morales y la totalidad de las religiones. Este tipo de discurso cerrado dispone al menos de tres atributos o perspectivas esenciales: un afán de totalidad que empuja a expresar lo absoluto, a dar cuenta de todos los límites de una vida posible; la posesión de textos canónicos, entregados o identificados con la figura de un fundador; la afirmación a ultranza de una ortodoxia de ideas y fundamentos rectores, con toda suerte de ideologías, palabras, gestos, disciplinas, formalismos y rigores. Nada que se mitifica es verdadero. La verdad no se basa en mitos, sino en discursos incesantemente críticos. Frente a las *ficciones cerradas*, los discursos abiertos, igualmente ficticios, discuten la norma y sus dogmas. Y cuando el dogma se discute, se seculariza. En este proceso de secularización de las normas, la literatura constituye sin duda el discurso más importante que ha existido nunca. Es, por excelencia, un discurso de libertad, frente a las normas del arte (preceptiva), de la sociedad (política) y de la moral (religión).

Literatura y metafísica. El ser humano es el único ser vivo dotado de una capacidad de trascendencia, es decir, de una facultad para desear, generar e interpretar Significados Trascendentes. ¿Por qué? ¿Por qué y para qué se sirve el ser humano de esta capacidad? Diferentes poderes hacen de esta facultad humana su campo de batalla primordial. De todos ellos, el más importante es el poder que ejercen los *intérpretes* del lenguaje, del conocimiento, de la creencia, de los libros, de la escritura...; los intérpretes, es decir, los *intermediarios*. Desde la elección del sexo de los seres humanos, hasta la clonación de las más variadas criaturas, sin olvidar la elaboración de alimentos transgénicos, o las formas de investigación interplanetaria o biogenética, una de las características primordiales de los nuevos tiempos será sin duda la mediación, es decir, la intervención humana que, en cualquiera de sus facetas, tiene como fin la alteración controlada del curso previsto —acaso natural— de

determinados hechos y acontecimientos. El azar tiene cada vez menos posibilidades de movimiento. En una época y en una cultura determinadas por tales características, la visión (literaria) sin intermediarios no es posible. El profesor, el crítico, el editor, el periodista por supuesto, etc., disputan por dominar el acceso a los textos, a la escritura, es decir, al sentido, al Significado Trascendente, en el valor más amplio de la palabra, y ofrecer de este modo al lector una literatura, un sentido, un discurso, una religión, una política, un conocimiento, una sociedad, un cosmos..., previamente valorado y definitivamente interpretado.

El chamán, el hechicero, el sacerdote, el crítico literario, cada *intermediario* en suma, cree, o finge creer ante la comunidad, con toda la fuerza de su retórica, que hay algo en lo que decimos. La poética, y sobre todo la pragmática, se encarga inevitablemente de discutirlo. Toda forma de lenguaje es una ficción. El lenguaje científico es una ficción explicativa, el lenguaje literario una ficción lúdica, el lenguaje religioso una ficción moral, y el lenguaje periodístico una ficción vulgar, y con frecuencia simplificadora, de la realidad; y así podríamos seguir sucesivamente...

Toda ficción es siempre una suerte de referencia metafísica. Contiene una alusión a un más allá imposible y definido. Subrayo estas palabras: *imposible*, pero *definido*. Las ficciones son formas sensibles que remiten o expresan una especie de realidad metafísica, cuyo significado inevitablemente adquiere cierta trascendencia más allá de lo meramente sensible. En las referencias metafísicas de determinados discursos, como el literario, está contenido y postulado un Significado Trascendente. La ficción es la única alternativa a la realidad. La metafísica también. Lo es la literatura, y lo es por supuesto la religión. La mejor de las ficciones es precisamente aquella que no resulta nunca plenamente verificable; es el caso de la literatura. Lo mismo podríamos decir de la religión, que además incorpora un imperativo moral determinado por una inquietud universal ante la muerte. El discurso científico defrauda porque es verificable, y al fin y al cabo resulta decepcionante. El literario no, se mantiene siempre como tal. Incluso sobrevive a los discursos críticos y secundarios que se transcriben sobre él. La literatura sobrevive a todas sus interpretaciones. Sin embargo, el fin de todo discurso crítico o interpretativo es la obsolescencia. El significado de la literatura no se basa en la verificación, sino en la verosimilitud, es decir, en la *convicción*.

La literatura crea una *metafísica fabulosa*, y no sólo por *placer emocional y sensorial*, en cuya fundación los antiguos griegos desempeñaron un papel decisivo, al reconocer en la sensibilidad una excelente supremacía de los valores humanos. Por su parte, la Religión crea una *metafísica normativa*, basada en una *ley moral*, que el judaísmo supo fundar y salvaguardar sólidamente, y que la teología cristiana se encargó de universalizar con toda clase de alianzas. Los discursos morales se han servido con frecuencia de esta *metafísica normativa* para someter la sensibilidad (humana) a la moral (divina). Diremos, además, que la Ciencia, en nombre de la técnica, ha destruido la metafísica tradicional, y ha dispuesto las condiciones adecuadas para un mundo nihilista. La técnica no tiene conciencia alguna de metafísica (y muy probablemente de ninguna otra facultad humana). En realidad, la técnica carece de toda consciencia. Es el *no-yo* fichteano que, paradójicamente, adquiere en su propio desarrollo una legalidad inmanente.

El mundo griego crece destinado a fundamentar la metafísica desde la ficción literaria (*poiesis*) y desde la ficción filosófica (*episteme*). Y en este proceso el arte verbal precedió a cualesquiera otras formas de reflexión y pensamiento. El mundo árabe y judío, por el contrario, fundamentó su metafísica en el desarrollo de un discurso normativo. En este contexto disciplinado nace para el cristianismo la teología. Las religiones fortalecen su credo en el canon, en la norma, en la disciplina. Curiosamente, cuando el arte quiere justificarse normativamente, muere. El destino del canon en el mundo de la creación estética no es otro que la obsolescencia. El arte literario existe sin preceptiva o contra ella, tal es su fuerza. Los credos, sin embargo, ansían sistematizarse en un Credo común y uniforme, totalizador y católico.

La literatura trata siempre de estimular, liberándolos, nuestros deseos de trascendencia, experiencia que desemboca sin duda en múltiples heterodoxias. Una de las más antiguas fue la magia. Por su parte, las religiones, cualquier forma de religión o creencia normativa y subordinante, han tratado siempre de monopolizar nuestros pasos por el mundo de lo trascendente y metafísico. Para los griegos, la religión era un conjunto de sueños, una mitología; para los judíos, la religión es ya una disciplina, un libro de leyes. El cristianismo ha dado a esta legalidad judaica pretensiones universales y absolutistas. Frente a la creencia normativa y a la interpretación reglada, proveniente de la religión, de la preceptiva clasicista o del canon posmoderno, la literatura sigue postulando un mundo de libertad fabuloso y metafísico.

Creer en un dios es confiar en el poder del que carecemos. Unamuno fue muy consciente de esta carencia, y toda su poesía, y en conjunto su obra literaria, es una vasta reflexión acerca de las posibilidades de superarla y sublimarla. “Creer en Dios es querer que Dios exista”, escribió en diferentes lugares de *El sentimiento trágico de la vida*. Unamuno hizo de casi toda su poesía una oración, un rezo. Convirtió a un dios en su principal destinatario. Basta citar *El Cristo de Velázquez*, basta leer poemas como el que sigue, incluido en *Teresa* para confirmar esta declaración de trascendencia y metafísica:

¡Ave María! El sol se acuesta en tierra...
¡Ave María!
El verdor de su yerba está ya en sombra...
¡Ave María!
Por mí y por ella, por nosotros, ruega,
Santa María,
ahora y en la hora en que nos juntes,
Santa María,

Con tus manos de rosa celestiales,
¡Ave María!
en un puñado amasa nuestras tierras,
¡Ave María!
un pan de amor para la eterna vida...
¡Ave María!

Sobre su blanco pecho, hoy tierra santa,
¡Ave María!
Cuentas de su rosario están rezando,
avemarías...
¡Ave María!¹

Y sin embargo, la inquietud religiosa de Unamuno, como la de toda religión, subsiste al paso del tiempo exclusivamente en la *escritura*.

¹ Cfr. Rima 14 de *Teresa*, ed. cit., a cargo de A. Suárez Miramón, Madrid: Alianza, 1987, p. 147-148.

¡Cuántas páginas ha dedicado Unamuno a la descripción y expresión de su propia idea de dios! Observamos en la lectura de sus textos cómo es propio de los dioses mostrar la fuerza de su poder, de su ira o su misericordia, de su capacidad de sacrificio incluso, pero muy pocas veces nos dan muestras de su inteligencia. Sobrevivientes en la nada, desde una soledad eterna y poderosa, dominan el todo. A veces, algunos de sus súbditos primigenios, los ángeles por ejemplo, traicionan incomprensiblemente su magnificencia; el hombre y la mujer por él creados no tardan en engañarle y mostrarse desagradecidos...; como consecuencia de ello disponen un mundo deliberadamente imperfecto, cuyo resultado es el caos más irremediable. ¿Es ésta una labor de la que se deba estar especialmente orgulloso? Los dioses, pues, hacen alarde de su poder, pero pocas veces de su inteligencia. Todo se reduce para ellos a una cuestión moral. No entienden, diríamos, de epistemología. Sólo de ética. De una ética que descarta, por supuesto, cualquier experiencia cómica. Por el uso de la inteligencia los dioses se asemejan a los seres humanos; y por una ambición desmesurada los propios seres humanos acaban por creerse, fraudulentamente, semejantes a un dios. Los númenes no ofrecen pruebas de inteligencia, sino simplemente de poder o de sacrificio, según pretendan deslumbrarnos o seducirnos. Sus obras son obras de fuerza, no de sabiduría. No en vano la inteligencia se orienta esencialmente hacia la persuasión y la crítica, actividades sin duda mucho más humanas que divinas. La inteligencia hace al ser humano; la ficción, a los dioses. Sin embargo, ambos están unidos, por el deseo, en una relación trágica. Ansiedad humana de trascendencia y deseo divino de posesión y dominio sobre lo terrenal. Todos los dioses necesitan hacer milagros para revestirse periódicamente de cierta autoridad, pero sólo los seres humanos son capaces de contar esos milagros. Los númenes necesitan de profetas y narradores para articular su propio discurso. ¿Quizá la modestia les impide hablar de sí mismos? Lo cierto es que los dioses necesitan la escritura. El fruto de la más humana de las invenciones: dar nombre y sentido a las cosas. He aquí la acción primigenia y adánica de ese primer hombre. Los dioses que no están en los libros, que no están en las escrituras, no existen. En consecuencia, residen en la lectura, y se confirman en la experiencia trágica —y espectacular—, para sublimarse en ella ante los ojos mortales. Los dioses son fugitivos y persistentes visitantes de la literatura. Toda su mitología está destinada a poblar un mundo visible, que la ficción poética ha hecho muchas veces comprensible y verosímil en su fuerza y sensorialidad. Sin embargo, la poética no es la casa de los dioses, sino su laico camposanto, su

cementerio civil. La literatura, discurso pagano y secular por excelencia, no habla su mismo lenguaje, normativo y moralista, sino que instituye una voz de libertad y laicismo, de heterodoxia y desmitificación, que ha hecho de los númenes su principal osamenta. La poética ha convertido a todos los dioses en el osario de la literatura. Sin duda un enriquecido tesoro de influencias trascendentes.

La visión unamuniana del cristianismo no sólo es heterodoxa por su afinidad hacia lo protestante, por su distancia frente al catolicismo, o por su reacción ante el dogma hebreo. Unamuno ve a Dios como una consecuencia de su deseo de inmortalidad, no como una causa —y quizás ni siquiera como un imperativo— de verdad, de paz o de justicia.