

Miguel de Unamuno y Jean Richepin:
En torno a la poligénesis de
La prière de l'athee

"*Diafratismo*, que consiste sencillamente
en decir dos veces la misma cosa..."

C. Guillén¹

I.— INTRODUCCIÓN. HISTORIOLOGÍA Y SUPRANACIONALIDAD

En 1879 el escritor francés Jean Richepin (Médea, 1849-París, 1926) publica una colección de desgarradores poemas en que, bajo el título global de *Les Blasphèmes*, recoge algunas composiciones poéticas que, por el tratamiento y título de sus contenidos, inducen a examinar las posibles formas de relación transtextual (comparatismo, intertextualidad, poligénesis...) que permiten vincular tales poemas —piénsese en los agrupados por Richepin bajo el subtítulo de *La prière de l'athée*² — con la poesía religiosa y metafísica de Miguel de Unamuno (1864-1936), especialmente con los *Salmos* recogidos en *Poesías* (1907), y algunos de los sone-

(1) Vid. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Grijalbo, 1985, p. 112.

(2) Vid. J. RICHEPIN, *Les Blasphèmes*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1909. La primera edición es de 1879.

tos del *Rosario...* (1911), entre los que se encuentra el titulado "La oración del ateo" (XXXIX), paratexto³ que J. Richepin también había asignado a otras de sus composiciones poéticas.

No ha gozado, sin embargo, de especial prosperidad y reconocimiento la obra literaria de J. Richepin. Autor de más de una quincena de novelas y cuentos, de seis poemarios y de casi una veintena de dramas y melodramas de capa y espada, fue declarado exponente de la bohemia literaria decadentista que surge en París en el último cuarto del siglo pasado.

Acaso en 1897 alcanzó su mayor éxito con el estreno de *Le chemineau*, drama en verso de corte romántico que le ha permitido figurar en algunos manuales de literatura francesa. Por otra parte, dentro de su obra narrativa, sus relatos más memorables pueden ser *La Glu*, de 1881, y los *Cantos de la Décadence romaine*, así como en el terreno de la poesía sus obras más representativas *Les Blasphèmes* y, particularmente, *Les chansons des gueux*, a causa del escándalo que suscitó su publicación en 1876.

No sólo por razones cronológicas, sino también biográficas e ideológicas, la historiografía literaria, como estudio de las configuraciones históricas de la literatura, permite situar a J. Richepin en la reacción decadentista que, en el París de 1880, se dibuja contra la solemnidad y frialdad de la escuela parnasiana. Desparramada por el *Quartier Latin* y Montmartre, esta *nouvelle bohème* se organiza en círculos tan efímeros como extravagantes (*Hydropathes*, *Hirsutes*, *Chat Noir*, *Zutistes...*) desde los que se practicaba una actividad literaria que, ciertamente, no fue capaz de diseñar con firmeza una renovación del lenguaje y las formas literarias de su tiempo: un humor siempre sujeto a la melancolía y la amargura, un desdén consciente hacia las tradiciones, una falta evidente de equilibrio entre vivencias de vaga languidez frente a otras de incomprensible brusquedad emocional y, en definitiva, una visible falta de seriedad en su que-

(3) Cfr. *Palimpsestos. Literatura en segundo grado* (1982), Madrid, Taurus, 1989, pp. 11-12.

hacer literario, constituyen algunas de las características que, graciosamente, Beauclair y Vicaire parodiaron en *Les Délivrescences d'Adoré Floupette*⁴.

Pocos años después, en 1886, Jean Moréas consagró, a través de un manifiesto publicado en las páginas de *Le Figaro*, el nacimiento de una corriente que no tardaría en denominarse *simbolista*. En ella se integrarían los representantes de *l'esprit décadent*, tales como Gustave Kahn, Stuart Merrill, Vielé-Griffin, René Ghil..., declarándose a la vez continuadores de la obra de Baudelaire, Verlaine y Rimbaud, a quienes ellos habrían descubierto.

En 1891, el mismo año en que Jean Moréas⁵ publica el manifiesto fundador de *l'école romane*, diversas publicaciones del periodista Jules Huret posibilitaron al gran público el conocimiento de las tendencias de este grupo literario. El simbolismo se configura así, esencialmente, como el idealismo aplicado a la literatura. "Ils considèrent —escribe P.G. Castex⁶— la poésie comme un instrument de connaissance méthaphysique et s'attachent á traduire leurs découvertes par des symboles verbaux". En efecto, los simbolistas tratan de situarse en una realidad trascendida, en un mundo sensible que no debe ser sino el reflejo de un universo espiritual cuyos secretos desean revelar; la realidad, impalpable, es evocada formalmente a través de un lenguaje fluido y musical, que a las veces se sirve del verso libre para evitar las excesivas sujeciones de la rima o los habituales imperativos de la métrica regular⁷.

(4) Vid. L. BADESCO, *La Génération poétique de 1860*, Paris, Nizet, 1971; R. POUILLIART, *Littérature française. Le Romantisme II (1869-1896)*, Paris, Arthaud, 1973; y C. PICHOSIS, *Littérature française. Le Romantisme II (1843-1869)*, Paris, Arthaud, 1979.

(5) Vid. R. JOUANNY, *Jean Moréas, écrivain français*, Paris, Minard, 1969.

(6) Vid. P.G. CASTEX et al., *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1988, p. 755.

(7) Cfr. H. LEMAITRE, *La Poésie depuis Baudelaire*, Paris, A. Collin, 1965; G. Michaud, *Le Message symboliste*, Paris, Nizet; y A.M. SCHMIDT, *La Littérature symboliste*, Paris, PUF, 1947.

Tres célebres precursores de la corriente decadentista, todos coetáneos de J. Richepin, fueron Charles Cros (1842-1888)⁸, autor de monólogos y poemas humorísticos, impregnados con frecuencia de cierto acento patético y evocador de angustia y soledad (*Le Coffret de santal, Le Bilboquet, Le Hareng sour, L'Heure froide...*); Tristan Corbière (1845-1875), quien, mordaz y sarcástico, se mofa en sus obras de la elegía lamartiniana, del frenesí byroniano o de la inspiración y grandeza épica de Victor Hugo, todo ello desde un humor y una ironía muy particulares (*Au vieux Roscoff*); y Germain Nouveau (1852-1920), tan influido siempre por Verlaine, y cuya obra, síntesis de fantasía, ternura y fervor, apenas fue difundida hasta después de su muerte en el libro titulado *Valentines*.

Es precisamente en medio de estas circunstancias, superadas las luchas que en torno a 1870 enfrentaron a las tradiciones románticas y la doctrina parnasiana las nuevas corrientes estéticas, en que, desde 1880, debemos situar la obra ideológica y literaria de Jean Richepin, contemporáneo de uno de los poetas más expresivos y emblemáticos del espíritu decadentista, Jules Laforgue (1860-1887)⁹.

Como ha escrito C. Guillén¹⁰, "los elementos fundamentales de la historia literaria, es decir, las unidades extensas —períodos, corrientes, escuelas, movimientos— que permiten estructurarla, haciéndola inteligible, ordenando su devenir temporal, no suelen reducirse a ámbitos nacionales". Tal es el propósito fundamental del comparatismo y lo esencial de su compromiso en la investigación filológica: combatir el aislamiento de las literaturas nacionales.

Tal es así que las más autorizadas de las últimas investigaciones impresas sobre la llamada "Generación del 98" insisten

(8) Cfr. L. FORESTIER, *Charles Cros*, Paris, Minard, 1970.

(9) Cfr. M.J. DURRY, *Jules Laforgue*, Paris, Minard, 1952, y P. REBOUL, *Jules Laforgue*, Paris, Hatier, 1960.

(10) Vid. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona. Grijalbo, 1985, p. 362.

en afirmar que "el mito del 98 no ha hecho sino enturbiar nuestro entendimiento del desarrollo estético e intelectual de finales y principios de la centuria; a los inventores de la generación debemos la perniciosa dicotomía 98-Modernismo; y la invención del 98 supuso, entre otros infortunios, la provinciana peninsularización de un fenómeno estético universal en el que España hubiera podido reivindicar cierto grado de protagonismo: Valle-Inclán habría destacado, si puesto de la mano de Barbey d'Aureville y D'Annunzio; Unamuno sería estrella con luz propia en la constelación europea del modernismo religioso y de la literatura existencialista; Macahdo hubiera encontrado distinguido lugar en el movimiento simbolista, primero, y, más tarde, podría haber hecho camino junto a Pessoa y su equipo de universales heterónimos; J. Ramón Jiménez estaría, con justicia, presidiendo el olimpo de la poesía moderna occidental del brazo de Valéry, etc..."¹¹

Ideas de este tipo han podido plantearse¹², con éxito creciente desde la perspectiva comparatista, a propósito de corrientes o submovimientos más o menos locales (*Sturm und Drang*, *Biedermeier*, el "futurismo" italiano, el "acmeísmo" ruso, el *Noucentisme* catalán, el "creacionismo" hispánico, "decadentismo", *Elizabethan drama*, *Restoration comedy*...) ¹³.

Lo cierto es que en España, la llamada "Generación del 98", denominación a la que se ha reconocido un éxito absoluto¹⁴, se caracteriza por un aspecto histórico muy particular, que condi-

(11) Cfr. A. RAMOS GASCON, "Historiología e invención historiográfica: el caso del 98", en G. Reyes (ed.), *Teorías literarias en la actualidad*, Madrid, El Arquero, 1989, p. 206.

(12) Cfr. R. GULLON, *La invención del 98 y otros ensayos*, Madrid, Gredos, 1969.

(13) Cfr. J. CASALDUERO, *Estudios sobre el teatro español*, Madrid, Gredos, 1972, y *Estudios de literatura española*, Madrid, Gredos, 1973; V. NEMOINAU, *The Taming of Romanticism. European Literature and the Age of Biedermeier*, Cambridge, Mass., Harvard U.P., 1984; y H. PEYRE, *Les Générations littéraires*, Paris, 1948, y "A Glance at Comparative Literature in America", *Yearbook of Comparative and General Literature*, 1952, I, pp. 1-8.

(14) Cfr. J. BECARUD, *De "La Regenta" al "Opus Dei"*, Madrid, Taurus, 1977; R. CANSINOS ASSENS, *La nueva literatura*, Madrid, 1925; G. DIAZ PLAJA, *Modernismo*

cionó muy decisivamente la génesis y evolución de la educación intelectual e ideológica de sus integrantes durante el proceso mismo de su formación "generacional". Se trata del inquietante desorden, o mejor, confusionismo ideológico, que desde 1880 comienza a conturbar la vida del intelectual español.

A las pretensiones liberales del angostado romanticismo español sobrevino la respuesta de una ideología católica de signo tradicionalista, a la que sucedió la introducción en España del pensamiento de K. Krause (1781-1832), filosofía que adquirió en nuestro país una amplia proyección pedagógica, muy de segunda fila en Alemania, cuya reciente nacionalidad necesitaba el apoyo y la protección de aquellas corrientes idealistas de pensamiento que —como la dialéctica hegeliana— fortalecieran las ideas referentes al espíritu absoluto y al estado como voluntad universal: el avance sobre el punto de partida es la consecuencia axial de la dialéctica (*Aufhebung*) que contempla históricamente la unificación de Alemania.

Por entonces, 1860-1870, en España comienza a preocupar no su europeización sino las dificultades para identificar en Europa una visión racional del mundo desde la cual España pudiera orientar su vida cultural en dirección al racionalismo: reconocimiento de los principios constitutivos del mundo y del hombre bajo el tamiz de la razón, reflexión sobre las implicaciones racionalistas del cristianismo, liberalismo religioso y también político, máxima confianza en la educación de la persona y su evolución pedagógica como medio fundamental para la transformación de la vida nacional española..., son algunas de

frente a 98, Madrid, Espasa-Calpe, 1978; L.S. GRANGEL, *Panorama de la Generación del 98*, Madrid, 1959; H. JESCHKE, *La Generación del 98 en España*, Madrid, 1954; P. LAIN ENTRALCO, *España como problema*, Madrid, Aguilar, 1956 (2 vols.); J.C. MAINER, *La edad de plata (1902-1939): ensayo e interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1981; A. MOLINA, *La Generación del 98*, Barcelona, Labor, 1968; P. SALINAS, *Literatura española. Siglo XX*, Madrid, Alianza, 1985; y D. SHAW, "Unamuno: el gigante de la generación", *La Generación del 98*, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 71-108.

las características de este movimiento, de claras raíces pietistas, que, a través de la fundación de la Institución Libre de Enseñanza (1876) trató de introducir en nuestro país una acción nacional planificada en beneficio de una España mejor informada, más tolerante y menos desunida¹⁵.

No obstante, el pensamiento krausista coexistió con la posterior llegada a España del positivismo de A. Comte y el pesimismo sistemático de A. Schopenhauer. A tales filosofías hay que añadir, a partir de 1890, las ideologías de Marx, Nietzsche¹⁶, Kropotkin, Bergson, y algún que otro autor de influencia particular (el caso de S. Kierkegaard sobre Unamuno, por ejemplo), que actuaron, decisiva y desordenadamente, en el proceso formativo y embrionario de la ideología de los hombres del 98.

Herederos de una denuncia romántica, cual era la conciencia del fracaso de los valores absolutos, los noventayochistas, ambigüamente desposeídos de la fe en lo que les rodea a causa de su escepticismo más o menos radical, buscaron para España una respuesta abstracta y filosófica a problemas más bien concretos y prácticos. Como sabemos, su contribución fue eminentemente ética: tan sólo colaboran en el diseño de un escenario para la acción que, social o política, no impulsaron ni mucho menos hasta sus últimas consecuencias nacionales.

Si en esta circunstancia histórica puede situarse la génesis de la obra ideológica y literaria de Miguel de Unamuno (1880-1890...), del mismo modo que anteriormente lo hemos intentado con Jean Richepin en Francia, resulta inevitable acudir una y

(15) Cfr. J. COSTA, *Ideario*, Madrid, Afrodisio-Aguado, 1964; J.J. GIL CREMADÉS, *Krausistas y liberales*, Madrid, Seminarios y ediciones, 1975; D. GÓMEZ MOLLEDA, *Los reformadores de la España contemporánea*, Madrid, CSIC, 1981; E.M. JONGHROSSEL, *El krausismo y la generación de 1898*, Valencia, Albatros Hispanófila, 1985; J. LOPEZ MORILLAS, *El Krausismo español. Perfil de una aventura intelectual*, México, FCE, 1956; y R. MACÍAS PICAVEA, *El problema nacional. (Hechos, causas y remedios)*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972.

(16) Cfr. G. SOBEJANO, *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos, 1967.

otra vez a la investigación, explicación y ordenación de estructuras, tanto diacrónicas como supranacionales, entre las literaturas francesa y española de esta época (aún falta el libro que explique la situación del "noventayochismo" en la totalidad europea de su tiempo, y supere así esa falsa conciencia que brinda la ideología incompleta, porque connota precisamente la ignorancia de esa totalidad continental tan imprescindible a fines del XIX), fundamento del comparatismo, para justificar un fenómeno de poligénesis en *La prière de l'athée* de Jean Richepin (1879)¹⁷ y *La oración del ateo* de Miguel de Unamuno (1897-1911). Se observará, en efecto, como ha escrito C. Guillén¹⁸, que "frente a la historia de la literatura, el vocabulario básico del que dispone el estudioso es muchísimo menos rico que frente a la crítica".

El 2 de febrero de 1896, Ferdinand Brunetière pronunció en Besançon una conferencia de brillante tono polémico que tituló *La Renaissance de l'Idéalisme*¹⁹. Su contenido es extraordinariamente esclarecedor para el momento estético que estudiamos. F. Brunetière estima que ha terminado el período del positivismo, del que los enciclopedistas fueron sus profetas y A. Comte su evangelista; otras figuras claves serían Leconte de Lisle en la poesía, H. Taine en la crítica, A. Dumas en el teatro, G. Coubert en la pintura y E. Littré en la filosofía.

En contrapartida, surge el idealismo y su postulado más fundamental: la realidad que nos muestran los sentidos no lo es todo, pues la presencia escondida de Dios (*Deus absconditus*) —nociones básicas de las poéticas unamuniana y richepiana, y efectivamente subyacente en las estéticas del momento— gobierna subrepticamente nuestro entorno. ¿No se encierra aquí una de las dimensiones definitorias de los —utilicemos un título de

(17) Vid. nota 2.

(18) Vid. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Grijalbo, 1985, p. 364.

(19) Editada en Paris, Libraire Fermin-Didot.

Brunetière²⁰— *Symbolistes y décadents* franceses, quienes, al igual que sus autores españoles contemporáneos, no han perdido de vista el magisterio de Baudelaire, en primer término, y de los prerafaelistas ingleses y novelistas rusos, más secundariamente, así como las formas del misticismo germánico integradas en la línea de Wagner y Nietzsche?

F. Brunetière es el crítico riguroso que, opuesto al emblema de *l'art pour l'art* en favor de una literatura supeditada estrictamente a la moral, teoriza sobre la aparición de un nuevo movimiento que rechaza el naturalismo y el positivismo (no perdamos de vista la ideología de Brunetière²¹, contraria a estos movimientos, lo que le enfrentó célebremente con Paul Bourget y el químico Berthelot, denunciando la bancarrota de la ciencia ante la soberanía de la religión) para sustituirlo por otra tendencia, aún imprecisa, pero a todas luces saturada de idealismo.

Por su parte, H. Taine había hablado, en su *De l'ideal dans l'art*, del naturalismo como un movimiento que presentaba la realidad de forma indiscriminada, esto es, como algo válido en bloque, mientras que movimientos posteriores a los positivistas harán justamente lo contrario; la expresión de un proceso selectivo de la realidad, que quedará jerarquizada, bien hacia la ética, bien hacia la estética, se introduce como una de las características definitorias de los nuevos idealistas²².

Del mismo modo, Rémy de Gourmont, figura de reconocido relieve en el fin de siglo europeo junto con Ibsen y Carlyle, pese a su actual desconocimiento, insiste en que la realidad concebida sin modulación ni selección por el naturalismo puede ser

(20) Cfr. *Symbolistes et décadentes*, Paris, 1890 y *L' évolution de la poésie lyrique en France au XIXème siècle*, Paris, 1894.

(21) Cfr. *El carácter esencial de la literatura francesa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1948.

(22) Vid. A. CHEVRILLON, *Taine, formation de sa pensée*, Paris, Plon, 1932; F. LEGER, *La jeunesse d' Hippolyte Taine*, Paris, L'Albatros, 1980; y M. LEROY, *Taine*, Rieder, Paris, 1933.

seleccionada , elevada a categoría suprema y convertise en símbolo²³.

Todos estos datos inducen, en suma, a afirmar que *le courant positiviste* — y con ella la *poésie parnassienne* — que en su día aglutina a una serie de escritores que reaccionan contra las tendencias subjetivistas e individualistas del movimiento romántico en nombre del arte o de la ciencia (el poema debe ser impasible, ha de consagrarse a lo más esencial de sus intereses: evocación plástica del mundo exterior, entrega a ideales puramente estéticos y orientación de la historia y de la crítica literaria hacia las ciencias, determinando así el nacimiento del movimiento parnasiano) es desplazado por *le courant idéaliste*.

Los escritores de esta última escuela censuran en los precedentes sus excesivas ambiciones y pretensiones ante la ideología científica, así como les reprochan la insuficiencia de conceptos como el de *l'art, pour l'art*, ante el que el hombre y el conjunto de sus capacidades resultan superiores e irreductibles.

Con acento violento a las veces, los idealistas protestan contra el espíritu materialista y positivista, intentan expresar lo misterioso mediante los procedimientos más atrevidos, sondan las profundidades de su propia conciencia y recurren, en suma, a la poesía con objeto de describir y confesar su drama interior. Aquí subyace precisamente, en torno a Richepin y Unamuno, un proceso de concentración que, sin conducir a una cultura literaria única, logra expresar una ideología y un espíritu supranacional o *Zeitgeist* que no sólo plantea formas de existencia similares, sino algo que interesa más cercanamente, y es la posibilidad de concebir como totalidad sintetizable una etapa de la humanidad que encuentra en la Europa de fines del XIX su escaerario filológico más compatible.

(23) Vid. P. DELCOR, *Rémy de Gourmont et son oeuvre*, Paris, Mercure de France, 1909.

II.— MIGUEL DE UNAMUNO Y JEAN RICHEPIN. EL GÉNERO. LOS TEMAS. LA INTERTEXTUALIDAD

Coinciden Miguel de Unamuno y Jean Richepin en acudir al discurso lírico como cauce de expresión para sus inquietudes metafísicas. J. Richepin ofrece en el capítulo V de *Les Blasphèmes* una serie de seis poemas que unifica bajo el título global de *La prière de l'athée*. Transcribimos, para una más cómoda identificación, el primer verso de cada uno de estos poemas.

1.— *J'ai voulu m'envoluer là—haut, au ciel immense*

2.— *J'ai fermé la porte au doute*

3.— *Eh bien! non. J'ai besoin de voir le fond des choses*

4.— *Et je saurai! Cette prunelle*

5.— *Qui donc es-tu? Voyons, parle enfin. Il est l'heure*

6.— *Ainsi dira ma voix grave*

El contenido de estos poemas es, como hemos de ver, extraordinariamente afín en sus principios o antecedentes —y sin embargo sustancialmente diferente en sus fines— a los poemas religiosos que recoge Miguel de Unamuno en sus primeras obras líricas, al menos hasta la aparición de *El Cristo de Velázquez*, en 1920. Muy atinadamente, Victor García de la Concha²⁴ ha sugerido que esta obra significó, en la literatura española de principios de siglo, “la muy temprana orientación hacia una poesía intelectual y, en la línea de la modernidad literaria, específicamente metafísica”.

Cierto es que en el mismo Unamuno había precedentes claros de ello. Sin embargo, no resulta menos evidente que tras la experiencia poética de *El Cristo de Velázquez* (1920), obra de dilatadísima génesis —las primeras redacciones se sitúan en mayo de 1913— en que se propone la superación del discurso

(24) Cfr. su edición de *El Cristo de Velázquez*, de Miguel de Unamuno, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, p. 6.

racional como instrumento para penetrar en la verdad profunda de las cosas, Unamuno escribe una poesía religiosa en que Dios se presenta como un interlocutor cuyas características dialógicas son observablemente diferentes a las que el mismo Unamuno le había asignado en los poemas anteriores a 1920. Los años de escritura y redacción definitiva de títulos y textos en el manuscrito de *El Cristo de Velázquez* representan para Miguel de Unamuno la consumación de un gran paso en sus intentos de expresar, a través del género lírico, sus relaciones — eminentemente dialógicas — con un Dios al que sitúa como interlocutorio o destinatario inmanente de sus más íntimas inquietudes humanas y metafísicas.

Más allá de *El Cristo de Velázquez*, muestra de su crecida devoción hacia la humanidad de Cristo, intermediario del hombre ante Dios, Miguel de Unamuno diseña en sus poemas — piénsese en títulos como "Toca mis labios con tu fuego santo", soneto CII de *De Fuerteventura a París*, como en otros de esta misma obra, o en las rimas de *Teresa*, especialmente, así como en varias composiciones del *Cancionero* — una imagen de Dios más accesible al hombre, más transparentada, más íntima, menos agresiva.

Los poemas unamunianos que sobre esta temática se hallan más próximos a *La prière de l'athée* de J. Richepin son sin duda los anteriores a *El Cristo de Velázquez*. En un estudio del parentesco genérico de la obra de estos dos autores, pues ambos acuden a la lírica como medio de expresión de sus inquietudes religiosas, serán inevitables las referencias a composiciones unamunianas de 1910 y 1911 (títulos del *Rosario de sonetos líricos* como "La Esfinge", "La oración del ateo", "Incredulidad y fe", "Mi Dios hereje", "Razón y fe", "Ateísmo", "La unión con Dios"...) y otros poemas de 1907 como el intitulado "El buitre de Prometeo", y los tres *Salmos* recogidos en *Poesías*.

Todos estos poemas se encuentran caracterizados precisamente porque la relación dialógica que, en la inmanencia tex-

tual, vincula a su autor real, Miguel de Unamuno, con Dios, está mediatizada por un proceso de racionalización de la fe que, originado desde 1882 como consecuencia del confucionismo ideológico que articuló el pensamiento del primer Unamuno y su generación, provoca una conversión religiosa que sólo se consumará en 1897, tras su célebre crisis depresiva y espiritual²⁵.

Las consecuencias de esta crisis, testimoniadas en los autógrafos del *Diario íntimo* (1897-1902), resultan vivamente observables en las *Poesías* de 1907 y también en buena parte de los sonetos de 1911²⁶. La gestación de *El Cristo de Velázquez*, al amparo de la lectura ininterrumpida del *Nuevo Testamento* en su original griego, la influencia de Harnack, la devoción por la espiritualidad de San Bernardo y la lectura de Renan y su *Vida de Cristo*, entre otras experiencias parejas, representa sobre su pensamiento religioso una transformación más sustancial de lo que habitualmente se ha estimado. Desde 1920 Unamuno hablará de Dios sin el dolor intermediario que antes de esta fecha le brindaba la inmediatez de la crisis racionalista con que se clausura el siglo XIX.

Desde el punto de vista del género literario, Miguel de Unamuno y Jean Richepin coinciden únicamente en acudir al discurso lírico como modelo conceptual para la expresión de sus inquietudes. Se comprueba, al hablar de la morfología, que, desde el punto de vista pragmático, estructural y formal, las diferencias son fácilmente objetivables. Unamuno utiliza el verso libre y el soneto, que es, más que una forma, una muy ordenada invitación a la brevedad como ceñido complejo de

(25) Cfr. las posturas opuestas de A. SANCHEZ BARBUDO, "La formación del pensamiento de Unamuno. Una experiencia decisiva: la crisis de 1897", *Hispanic Review*, núm.18, 1959, pp. 217-243, y A. ZUBIZARRETA, "Miguel de Unamuno y Pedro Corominas. Una interpretación de la crisis de 1897", *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, núm. 9, 1959, pp. 5-34.

(26) Vid. M. ALVAR (ed.), *Poesías*, de Miguel de Unamuno, Barcelona, Labor, THM, 1975.

tensiones infinitamente disponibles, mientras que J. Richepin emplea las cuartetos y el sexteto romántico, con los versos tercero y sexto de arte menor. De otro lado, las modalidades literarias de J. Richepin se aproximan a lo paródico y lo grotesco como formas de dirigirse a Dios, mientras que don Miguel conservará siempre su doloroso tono personal, humanizado por la angustia, que tratará de hacer injusticia a los ojos de Cristo.

Comparativamente, sí habría que examinar la cuestión de la universalidad o limitación relativas del discurso lírico como género literario, o sistema de géneros, utilizado por diferentes autores como modelo de literatura en el que se combina, con la expresión lírica, una carga importante de reflexión ideológica y religiosa. Pensemos en algunos de los poemas de León Felipe, o en las más tempranas composiciones de Federico García Lorca, en que, sin ambages, Dios es objeto de muy ásperas imprecaciones.

En las últimas décadas se ha reconocido el éxito, práctico y teórico, de unas investigaciones tematólogicas que, no opuestas a las genológicas o morfológicas, sino vinculables a ellas, han contribuido sensiblemente al estudio de la estructura de la obra literaria²⁷. Por su parte, C. Guillén²⁸ ha hablado del *tema* como un "aliciente integrador" u "objeto de modificación": procedente del mundo, de la naturaleza y la cultura, el tema es lo que el escritor modifica, modula y trastorna. Comparaciones comunes, el tema del *carpe diem*, recurrencias de objetos idénticos, alusiones a la soledad humana o al silencio de Dios, así como importantes coincidencias textuales, que iremos catalogando más adelante, constituyen los puntos tangenciales más decisivos en la tematología de estos autores.

En primer lugar, conviene señalar que la representación literaria de condiciones fundamentales del existir humano, tales

(27) Vid. M. BELLER, "Von der Stoffgeschichte zur Thematologie", *Arcadia*, núm. 5, 1970, pp. 1-38.

(28) Vid. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Grijalbo, 1985, p. 254.

como la soledad, la margura o la desesperación ante la angustia de vivir sin un ideal vital consecuente y definitivo, es una constante definitoria en la poesía de Richepin y Unamuno. Basta recordar para comprobarlo la serie de los *Sonnets amers* del bohemio francés sobre “La tour de Babel”, “Les vrais savants”, “La soif de quoi?”, “Impuissance”, “Désir d’infini”, “Vers le mystère” o “La mort impossible”, del que citamos el siguiente cuarteto²⁹.

Car ces atomes joints dont on se composait
Se retrouvent ailleurs avec leur force entière.
Tout rentre en tout. Ton seins n’est pas un cimetière,
O Nature, mais bien un éternel creuset.

Del mismo modo, la representación literaria de escenarios o fenómenos naturales, frecuentemente connotadores de decepción y vulnerabilidad humanas, cuando no de muerte, es otra de las recurrencias comunes en los textos poéticos de Richepin y Unamuno. Así, por ejemplo, es relativamente frecuente en don Miguel la alusión al cielo, al universo o a las estrellas, con objeto de sugerir la desorientación y el peregrinaje vital en busca de garantías de inmortalidad.

Días de ayer que en procesión de olvido
lleváis a las estrellas mi tesoro,
¿no formaréis en el celeste coro
que ha de cantar sobre mi eterno nido?

Si se compara este cuarteto del soneto “Mi cielo” de Miguel de Unamuno con el primer sexteto de *La prière de l’athée* de J. Richepin, quien mediante la recurrencia a fenómenos naturales semejantes trata de expresar el fracaso del hombre por conocer cuanto está más allá de sí mismo. La trayectoria *ascenso / caída* (=rechazo) queda expresada con gran transparencia.

J’ai voulu m’envolver là-haut, au ciel immense,
Pour comprendre le ciel, riant de ma démente,
M’a vomi sur le sol.

(29) Vid. J. RICHEPIN, *Les Blasphèmes*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1909, p. 51.

Les étoiles chantaient et m'ont dit de me taire;
Et je suis retombé lourdement sur la terre,
Enfoncé jusqu'au col.

Como vemos, se trata de recurrencias objetuales comunes que remiten a contenidos sustancial —que no adjetivamente— diferentes. Veamos algunos ejemplos más. La misma imagen del *fango*, que Unamuno toma de Carlyle (*The central mud volcano*) para desarrollarla en su soneto "El volcán de fango", (XLVI del *Rosario...* : "Vuelve a irrumpir aquel volcán de cieno") está presente también en Richepin, si bien vinculado a una imagen de autodegradación humana que la poesía de Miguel de Unamuno rechaza enteramente:

Je voulais m'échapper de la fange: j'y rentre.
Et je me traînerai, s'il le faut, à plat ventre
Dans l'imbécilité.

Con mayor claridad queda patente el tema horaciano del *carpe diem*, si retomamos los versos (46-53) del "Salmo I" incluido en *Poesías* (1907), y los contrastamos con los siguientes de J. Richepin en *La prière de l'athée* (vv. 25-27):

"¡Coje el día!", nos dice
con mundano saber aquel romano
que buscó la virtud fuera de extremos,
medianía dorada
e ir viviendo... ¿qué vida?
"¡Coje el día!" y nos coje
ese día a nosotros,
y así esclavos del tiempo nos rendimos.

Y en J. Richepin:

Il dit que celui-là seulement est un sage
Qui sait prendre les biens de la vie au passage
Tels qu'il lui sont dornés.

En su libro *Comparative Literary Studies. An Introduction*, S.S. Prager³⁰ habla de los personajes mitológicos, legendarios o lite-

(30) En London, Duckworth, 1973.

rarios como una categoría temática objetivable desde conjuntos literarios supranacionales. En efecto, la obra de J. Richepin y, por supuesto, la de Miguel de Unamuno no son ajenas al tema de los héroes. La rebelión³¹, motivo predilecto del Romanticismo y del *Sturm und Drang* que se personifica en figuras como Prometeo, el Manfred de Byron, Caín, Satán o el Fausto goethiano —que para el A. de Musset de *La confession d'un enfant du siècle* condensaba la maldad y la desdicha de su centuria—, se introduce en la poesía de Richepin personificada en la figura del héroe. Prometeo representa en el autor francés el fracaso de la rebeldía, el hundimiento irrevocable de las pretensiones humanas, la negación de las posibilidades del hombre ante el conocimiento de su gran aventura intelectual: la búsqueda constante por acceder a lo que está más allá de su escenario vital.

Je veux dormir, je veux manger et je veux boire.
Ne me racontez plus la merveilleuse histoire
De l'homme cherchant Dieu,
Des Titans assiégeant le ciel, de Prométhée
Plongeant dans les éclairs sa tête révoltée
Pour y voler le feu!

Para Miguel de Unamuno el tema de Prometeo requiere un tratamiento más dilatado (“El buitre de Prometeo”, en *Poesías*, y “A mi buitre”, soneto LXXXVI del *Rosario...*), y no enmarca, como es el caso de Richepin, el fracaso del hombre que ve estimulado su rencor hacia Dios, frisando incluso la blasfemia. Unamuno insiste no tanto en la tragedia de Prometeo, cuanto en la condena de su buitre, perpetuamente obligado a devorar las entrañas del héroe abatido. Prometeo, símbolo de la más digna pretensión humana (*Sicut dii eritis*), dialoga con su verdugo, mandatario de la “Idea Soberana”, a quien le advierte —de nuevo se nos recuerda aquí el virgilia-

(31) Vid. R. TROUSSON, *Un Problème de littérature comparée: les études de thèmes*, Paris, Lettres Modernes, 1965, p. 12-13.

no *etiam ruinae periire* — sobre el fin de sus propias apetencias de tormento:

Y tú, verdugo, te has de hartar un día;
llegarás a las bascas y al hastío;
tupido hasta el gañote
a la modorra abatirás tu brío,
y alicaído, lacio,
te acostarás para dormir tu hartazgo;
colchón tendrás en mí sobre esta roca
en que a merced de tus furores yazgo.
Dormirás para siempre
aquí, mi buitre, en mí, sobre tu presa
y yo, tu pábulo hoy, seré tu huesa.

La afinidad entre Richepin y Unamuno reside en las formas, pues sus contenidos divergen progresivamente a medida que intentamos comprenderlos. En Richepin se origina el "hereje" a partir del poeta; en Unamuno se convierte en injusticia la angustia vital a la que Dios somete al hombre. Es la amplificación de Sénancour: "L'homme est périssable. Il se peut; mais périssons en résistant, et si le néant nous est réservé, ne faisons pas que ce soit une justice" (*Obermann*, Lettre XC).

Finalmente, el pesimismo, que alcanzó su cumbre verdadera durante el pasado siglo XIX (Schopenhauer, Kierkegaard, Edward von Hartmann, Unamuno, Antero de Quental...) funciona como un enlace temático más entre la poesía de J. Richepin y Miguel de Unamuno. Como ha sugerido Ph. Ariès³² en sus escritos sobre la historia de la idea de la muerte en Occidente, las actitudes han evolucionado muy lentamente ante esta cuestión, pues se han mantenido invariables durante siglos, para luego desmoronarse, transformándose rápidamente. A fines del siglo XVIII, "comienzan a morir los otros": de ahí el dramatismo romántico, las protestas ante la muerte solitaria, la acentuación del luto, el culto a las tumbas y cementerios,

(32) Vid. *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen-Age à nos jours*, Paris, Seuil, 1975.

presente en el Bécquer de las *Rimas* y las *Leyendas* ("Dios mío, qué solos estamos los muertos"), y retomado en el Unamuno de *Teresa* (Rima 12): "¡Dios mío, que sólo estamos los vivos!..."

Como se nos ha reiterado con frecuencia, J. Kristeva ha sido el responsable histórico de la acuñación del término *intertextualidad*, en varios de sus trabajos publicados a finales de la década de los años sesenta³³. En "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman", J. Kristeva propone el término *intertextualidad* como análogo a *intersubjetividad*: "Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme *double*"³⁴.

En 1974, la misma Kristeva propone la sustitución de *intertextualidad* por *transposición*, con objeto de evitar el riesgo de posibles manipulaciones ideológicas y metodológicas. El concepto de *intertextualidad* es en esta autora el resultado de una teoría acabada del sujeto y de su relación con lo social, que en algunos casos sobrepasa las ambiciones de la poética y sus estudios, adquiriendo un sentido transliterario, relacionable con el concepto de ideologema.

En 1968 R. Barthes evalúa algunas de las aportaciones de Kristeva sobre la *intertextualidad* y su mayor insistencia se cifra en aclarar que el concepto de *intertexto* nada tiene que ver con la vieja noción de fuente o influencia: "L'*intertextualité*, condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème, condition de sources ou d'influences; l'*intertexte* est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement réparable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets"³⁵.

(33) Cfr. J. KRISTEVA, *Révolution du langage poétique*, París, Seuil, 1966, y *Semiotiké*, París, Seuil, 1969.

(34) Vid. "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman", *Critique*, núm. 239, 1967, p. 446.

(35) Cfr. R. BARTHES, "Texte (Théorie du)", *Enciclopedia Universalis*, 1980, 1015c.

Por su parte, C. Guillén ha tratado de restar valor absoluto a las declaraciones de J. Kristeva y R. Barthes, del mismo modo que, al evaluar, de un lado, los criterios de M. Riffaterre³⁶ sobre la intertextualidad y la noción de *indirección semántica*, (la obra no significa meramente lo que dice) como ley general del discurso literario, y de otro las ideas de J. Culler³⁷ sobre el mismo tema —quien a su vez reconsidera los pronunciamientos de Barthes, Kristeva, Jerny³⁸ y Bloom³⁹—, el autor de *Entre lo uno y lo diverso* advierte del riesgo que supondría restringir la idea de intertextualidad “a una concepción general del signo poético, a una teoría del texto, más que un método para la investigación de las relaciones existentes entre distintos poemas, ensayos o novelas”⁴⁰.

Desde publicaciones mucho más recientes, autores diversos han insistido efectivamente en reconocer en la noción de intertextualidad un concepto moderno especialmente útil a la teoría literaria⁴¹, tanto por su fácil operatividad en las investigaciones de literatura comparada —examen de procesos y desarrollos diacrónicos supranacionales sobre fenómenos genéticamente independientes—, desplazando así la crítica de fuentes o influencias, que conceptualizaba el texto como un espacio inmóvil, cuanto por su eficacia como modelo teórico para describir, aislar, identificar o transformar los mecanismos de pro-

(36) Cfr. M. RIFFATERRE, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979; “La sylepse intertextuelle”, *Poétique*, núm. 40, 1979; “La trace de l’intertexte”, *La Pensée*, 1980; y *Semiôtique de la poésie*, Paris, Seuil, 1982.

(37) Vid. J. CULLER, *The Pursuit of Signs*, Ithaca, New York, Cornell U.P., 1981, p. 202.

(38) Vid. L. JENNY, “La stratégie de la forme”, *Poétique*, núm. 27, 1976, pp. 257-281.

(39) Vid. H. BLOOM, *The Anxiety of Influence*, New York / Oxford, U.P., 1973.

(40) Cfr. C. GUILLEN, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Grijalbo, 1985, p. 313-314.

(41) Vid. J.M. FERNANDEZ CARDO, “Victor Hugo y Bécquer: la rima XXIII, palimpsesto”, *Archivum*, núm. 33, 1983, pp. 301-322, y “Literatura comparada e intertextualidad”, *Lingüística Española Actual*, núm. 8, 2, 1986, pp. 177-185.

ducción y encadenamiento propiamente textuales, así como las unidades retóricas o semánticas de uno o varios textos precedentes que un texto siguiente recupera o inflexiona.

G. Genette, en 1982, con la publicación de *Palimpsestos*, revisa muy por extenso la noción de intertexto a propósito de los cinco tipos de relaciones transtextuales (*intertexto*, *paratexto*, *hipertexto*, *architexto* y *metatexto*) desde las que trata de estructurar y objetivar el conjunto de categorías generales y trascendentes del que depende cada texto singular. G. Genette interpreta la intertextualidad en un sentido muy restringido, que será el que nosotros compartiremos aquí: la relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidética y frecuentemente, la presencia efectiva de un texto en otro⁴². El plagio, la alusión y la cita⁴³ serían las tres formas de intertextualidad. Obsérvese, paralelamente, que M. Riffaterre⁴⁴ define la intertextualidad de una manera mucho más amplia que Genette, al hacerla extensiva a todo lo que este último llama transtextualidad.

Por otro lado, C. Guillén, como la mayor parte de los comparatistas y teóricos de la literatura, está especialmente interesado en vincular la intertextualidad a su campo de investigación, al estimarla como uno de los medios más coherentes metodológicamente para el estudio de la literatura comparada. De este modo es posible evitar que la noción de intertexto pueda verse reducida a una concepción general del signo poético, a una teoría del texto. En esta misma línea de opinión se han pronunciado A.J. Greimas y J. Courtés⁴⁵ al vincular metodológicamente la intertextualidad, en los tres epígrafes que le dedican en su diccionario, al terreno de la literatura comparada y su estudio, como modelo de vivo interés que disipa las ambigüe-

(42) Cfr. *Palimpsestos. Literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, p. 10.

(43) Cfr. A. COMPAGNON, *La Seconde Main*, Paris, Seuil, 1979.

(44) Cfr. *Semiótiqne de la poésie*, Paris, Seuil, 1982.

(45) Vid. A.J. GREIMAS y J. COURTES, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982, pp. 227-228.

dades y equívocos de la noción de "influencia literaria", que superponía lo biográfico y lo textual⁴⁶.

Un examen de los textos poéticos de Miguel de Unamuno y Jean Richepin que siga el modelo teórico propuesto verifica la presencia de un diálogo intertextual entre ambos autores, cuya concertación y cumplimiento tiene lugar en la conciencia que ofrece el espacio psíquico del lector.

Subyace en el "Salmo I" de *Poesías* buena parte de la temática que hemos venido considerando en relación a *La prière de l'athée* de J. Richepin.

Señor, Señor, ¿por qué consientes
que te nieguen ateos?
¿Por qué, Señor, no te nos muestras
sin velos, sin engaños?
¿Por qué, Señor, nos dejas en la duda,
duda de muerte?
¿Por qué te escondes?
Por qué encendiste en nuestro pecho el ansia
de conocerte,
el ansia de que existas,
para velarte así a nuestras miradas?
¿Dónde estás, mi Señor; acaso existes?

Unamuno despliega aquí un sinnúmero de interrogaciones sobre la supuesta existencia de Dios y el porqué de su ocultamiento a los ojos del hombre. Si se comparan estos versos con las siguientes estrofas de J. Richepin⁴⁷ se comprueba que for-

(46) Cfr. A. ALONSO, *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1954; H.M. BLOCK, "The Concept of Influence in Comparative Literature", *Yearbook of Comparative and General Literature*, núm. 7, 1958, pp. 30-37; C. GUILLEN, "De influencias y convenciones", *Teorías de la historia literaria*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, pp. 95-117; I.B. HASSAN, "The Problem of Influence in Literary History: Notes Toward a Definition", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, núm. 14, 1955, pp. 66-76; G. HERMEREIN, *Influence in Art and Literature*, Princeton, New York U.P., 1975; y U. WEISSTEIN, *Vergleichende Literaturwissenschaft. Erster Bericht: 1968-1977*, Berna, Jahrbuch für Internationales Germanistik, C, 2, 1981.

(47) Vid. J. RICHEPIN, *Les Blasphèmes*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1909, pp. 107-108.

man parte de inquietudes análogas, puestas a disposición del mismo destinatario inmanente: el Dios que abandona al hombre sin ofrecerle otra comunicación que su silencio.

Qui donc es-tu? Voyons, parle enfin. Il est l'heure.
 Tu ne peux pas toujours te taire, sais-tu bien.
 Depuis l'éternité qu'on t'appelle es qu'on pleure
 Pourquoi ne dis-tu rien?

Pourquoi restes-tu là comme un bronze livide
 Avec ta lèvre close au sourire moqueur,
 Ô face impénétrable, ô simulacre vide
 Sans pensée et sans coeur?

Pour quoi ne dis-tu rien? Pour quoi sur ton front morne
 Ne voit-on même pas un pli, spectre tetu?
 Pourquoi cet air de souche et cet aspect de borne?
 Vieille sourde, entends-tu?

Si tu ne parles pas, au moins tache d'entendre.
 Laisse-moi, me montrant, si tu veux, ton mépris,
 Croire que ton visage amer va se détendre
 Et que tu m'as compris.

Pour transformer en foi le doute qui m'accable,
 Tu n'as qu'à mettre un oui dans tes yeux épiés.
 Tu n'as qu'un signe à faire, et ma haine implacable
 Va mourir à tes pieds.

A esta última estrofa de Richepin, Unamuno parece añadir:

Una señal, Señor, una tan sólo,
 una que acabe
 con todos los atcos de la tierra;
 una que dé sentido
 a esta sombría vida que arrastramos.

Igualmente, las referencias a la miseria vital del hombre frente a Dios, y su mutabilidad ante lo absoluto y su grandeza, se textualizan en ambos autores como recursos recíprocamente empleados:

L' aumone, par pitié! Ma misère est si grande!
 Je ne suis pas méchant. Sois bon. Regarde-moi.
 Mon pauvre coeur est plein d'amour et ne demande
 Qu'à s'exhaler vers toi.

Aquí, Señor, me quedo,
 sentado en el umbral como un mendigo
 que aguarda una limosna:
 aquí te aguardo.

Sorprende, paralelamente, la fuerza ilocutiva de los siguientes enunciados, depositarios de inquietudes cardinales sobre la identidad de Dios, que ambos poetas pretender desvelar. Compárense estos versos de Unamuno con los ya citados de la estrofa inicial del poema quinto de Richepin —*Qui donc es—tu? Voyons, parle enfin. Il est l'heure*—:

Dinos "¡yo soy!", Señor, que te lo oigamos,
 sin velo de misterio,
 sin enigma ninguno [...]
 [...] yo te llamé, grité, lloré aflijido,
 te dí mil voces;
 llamé y no abriste a mi agonía.

Si por intertextualidad puede entenderse la utilización —consciente o no— que hace un poeta de un recurso previamente empleado, y que ha pasado a formar parte del repertorio de medios puestos a la disposición de sus escritores contemporáneos, sólo la relación causal⁴⁸ de elementos copresentes en obras que son genéticamente independientes puede servir de explicación a los enunciados siguientes, cuya plena relación supone la percepción de sus relaciones mutuas, desde el momento en que tales enunciaciones se interrelacionan e inflexionan de forma recíproca en sus declaraciones más fundamentales.

1. Porque anhelan saber si existe algo más allá de sí mismo, y qué es ello:

(48) Cfr. A. CIORANESCU, *Principios de literatura comparada*, Canarias, Univ. de La Laguna, 1964; L. JENNY, "La stratégie de la forme" *Poétique*, núm. 27, 1976, pp. 257-281.

Donc, après tout, es-tu? quand je sonde l'espace
 Au fond de l'infini je crois t'apercevoir

¿qué hay más allá, Señor, de nuestra vida?
 Si Tú, Señor, existes,
 ¡di por qué y para qué, di tu sentido!
 ¡di por qué todo!

2. Porque estiman que la existencia de Dios necesita de la existencia del hombre, y viceversa, a menos que una de las dos no tenga ningún sentido:

Et sans nous tu n'es pas

Tú, Señor, nos hiciste
 para que a ti te hagamos,
 ¿o es que te hacemos
 para que Tú nos hagas?

3. Porque la desesperación o dolor moral parece superior al dolor físico, y serían capaces de renunciar a la vida a cambio del conocimiento o la visión de Dios:

Qu' il réponde, et qu' il me tue!

Quiero verte, Señor, y morir luego,
 morir del todo;
 pero verte, Señor, verte la cara,
 saber que eres...

El intertexto denota indudablemente algo que aparece en la obra, que está en ella. Así, "La Esfinge" a la que habla Unamuno en el soneto XXXVII del *Rosario...*,

Te arrancaron, Esfinge de granito,
 las alas, y tu cuerpo las arenas
 cubrieron, y de entonces nos condenas
 en la senda que lleva al infinito

tiene el mismo valor simbólico que asigna J. Richepin a esta figura, el enigma del destino humano:

Je porte dans le cœur une soif insensée
 D'interroger le Sphinx pour savoir la pensée
 Qui passe dans ses yeux sans fond

El intertexto no alude, pues, a un largo proceso genético, más próximo a la crítica de influencias, en que interesaba ante todo un tránsito y un desenvolvimiento, sino que se objetiva en la reciprocidad de las realidades textuales, en su copresencia plural y sintetizable, que relega a un segundo plano lo mismo el origen que el resultado⁴⁹. Como ha escrito C. Guillén⁵⁰, "la idea de intertextualidad rinde homenaje a la sociabilidad de la escritura literaria, cuya individualidad se cifra hasta cierto punto en el cruce particular de escrituras previas".

Acaso la coincidencia más evidente entre Richepin y Unamuno esté proporcionada por el paratexto que ambos autores han utilizado para definir dos de sus composiciones poéticas. El soneto XXXIX del *Rosario de sonetos líricos* (1911) de Miguel de Unamuno, se titula precisamente "La oración del ateo":

Oye mi ruego Tú, Dios que no existes,
 y en tu nada recoge estas mis quejas,
 Tú que a los pobres hombres nunca dejas
 sin consuelo de engaño. No resistes

a nuestro ruego y nuestro anhelo vistas.
 Cuando tú de mi mente más te alejas,
 más recuerdo las plácidas consejas,
 con que mi alma endulzóme noches tristes.

(49) Cfr. M. ANGENOT, "L'intertextualité: enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel", *Revue des Sciences Humaines*, 1983; Ch. GRIVEL, "Quant à l'intertexte. Plan d'un livre ou possible ou futur", *Mélanges de linguistique et de littérature offerts à Léon Geschiere*, Amsterdam, Rodopi, 1975; y P. O'DONNELL, y R. CON DAVIS, (eds.) *Intertextuality and Contemporary American Fiction*, Baltimore/Londres, The Johns Hopkins University Press, 1989.

(50) Vid. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Grijalbo, 1985, p. 313.

¡Qué grande eres, mi Dios! Eres tan grande
que no eres sino Idea; es muy angosta
la realidad por mucho que se expande

para abarcarte. Sufro yo a tu costa,
Dios no existente, pues si Tú existieras
existiría yo también de veras.

Este soneto, que por su fuerza ilocutiva podría leerse como una epístola destinada a Dios, difiere sustancialmente en su contenido de las composiciones de Richepin. Para Miguel de Unamuno la existencia de Dios representa la posibilidad de una vida más humana. En el fondo del soneto subyace una expresión paradójica, cual es la del agnóstico que reza para crear a Dios con la sola palabra que lo postula más allá de su mera expresión dialógica, de su consistencia exclusivamente verbal, vocativa o poética: "Oye mi ruego Tú, Dios que no existes..."

En el caso de Richepin, quien evita frecuentemente la relación dialógica con Dios, esto es, elude la segunda persona para hablar de él desde la tercera gramatical, la expresión titular *La prière de l'athée* desplaza el sentido paradójico en favor de la negación y el rencor hacia Dios. Sabemos que Unamuno fundamentó y alimentó en la *duda* (agnónica) el ritmo vital de toda su inquietud religiosa. No es este el caso de J. Richepin, quien escribe:

J' ai fermé la porte au doute
Bouché mon coeur et mes yeux
Je suis triste et n'y vois goutte
Tout est pour le mieux

Pese a que, como recuerda M. Alvar⁵¹, Miguel de Unamuno y Jean Richepin llegaron a conocerse en París, posiblemente en 1925, puesto que así lo sugiere don Miguel en su escrito titulado "Mis santas compañías"⁵² — "...y de los franceses, en París,

(51) Cfr. M. ALVAR, "El problema de la fe en Unamuno. (La anti-influencia de Richepin), *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 136, 1961, pp. 1-15. Reproducido en *Acercamientos a la poesía de Unamuno*, Univ. de La Laguna, 1964, pp. 62-91.

(52) Cfr. M. de UNAMUNO, *Obras completas*, ed. de M. García Blanco, Madrid, Escelicer, 1966-1971, t. VIII, p. 1254.

Richepin, ya muy viejo, diciéndoseme turanio, gitano y vasco..."— puede afirmarse casi con seguridad absoluta que Unamuno no llegó a leer nunca *Les Blasphèmes*. En su referencia a Richepin no tiene en cuenta su obra literaria para nada, y, por otra parte, no nos constan en la obra de Unamuno otras alusiones más completas a este escritor francés⁵³.

En abril de 1992 hemos tenido ocasión de revisar los catálogos y fondos bibliográficos de la Biblioteca de la Casa Museo Miguel de Unamuno, en Salamanca, y, en efecto, en la biblioteca de don Miguel no figuró obra alguna de Richepin. Creemos, por todo ello, que nos encontramos ante un caso de poligénesis⁵⁴, esto es, de manifestaciones independientes de un mismo fenómeno cuya génesis, distante en el espacio y en el tiempo, se ha impregnado de alusiones y reminiscencias que llevan implícitas precisamente la anterioridad de lo recordado y la exterioridad de lo aludido.

III.— MORFOLOGÍA Y PRAGMÁTICA DE LA LÍRICA. HACIA UNAS CONCLUSIONES

Hemos tratado, hasta el momento, de justificar como genéticamente independientes las vinculaciones que, de carácter supranacional, permiten relacionar intertextualmente algunos de los poemas religiosos de Miguel de Unamuno publicados en 1907 y 1911 con los versos de *La prière de l'athée* de J. Richepin (1879). Tras haber identificado en ambas obras literarias algunas de sus características temáticas y genológicas más representativas, así como sus relaciones históricas y supranacionales más pertinentes, estimamos que sólo una situación de poligénesis en la obra de ambos escritores podría plantearse como la

(53) Vid. C. de UNAMUNO PEREZ, *Miguel de Unamuno y la cultura francesa*, Universidad de Salamanca, 1992.

(54) Vid. F. YNDURAIN, "Comparatismo, no; poligénesis", sesión plenaria de clausura del VIII Congreso de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, Madrid, noviembre de 1990 (en prensa).

interpretación acaso más coherente y eficaz del intertexto por ellos compartido.

Si, con carácter conclusivo, nos detenemos en algunas de las consideraciones morfológicas que dinamizan en ambas obras un mismo modelo de relaciones comunicativas inmanentes (*emisor*: Yo, Sujeto Poético → *mensaje*: inquietudes religiosas y preocupaciones metafísicas → *receptor*: Tú, Dios), se observa que muchas de las características hasta aquí enunciadas se reiteran nuevamente.

El estudio de los procesos comunicativos inmanentes al discurso lírico, es decir, el análisis semiológico de las situaciones o estructuras comunicativas internas al texto mismo, y la consiguiente objetivación e identificación de las diversas instancias locutivas textualizadas en el discurso lírico, permite conocer las características de la expresión dialógica subyacente en los textos que, de Miguel de Unamuno y Jean Richepin, estudiamos desde la perspectiva comparatista.

El *dialogismo*, como principio general de la comunicación sémica, requiere la existencia de dos sujetos (emisor-receptor) en relación interactiva (expresión - comunicación / interacción / interpretación - efecto *feed-back*), además del uso de un código con valor social. El diálogo, por su parte, exige a los sujetos interactivos la capacidad de *alterar* su actividad discursiva en la producción y decodificación de enunciados⁵⁵. No encontramos estructuras dialogadas, sino dialógicas, en los poemas que, de Richepin y Unamuno, son estudiadas aquí desde el punto de vista de las situaciones comunicativas generadas en la interioridad misma del texto lírico, es decir, que no nos ocuparemos de la pragmática del discurso lírico (autor real: Unamuno /

(55) Cfr. T. ALBALADEJO MAYORDOMO, "Pragmática y sintaxis pragmática del diálogo literario. Sobre un texto dramático del Duque de Rivas", *Anales de Literatura Española*, núm. 1, 1982, pp. 225-247; M.C. BOBES NAVES, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 115-165; y *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid, Gredos, 1992.

Unamuno / Richepin —> obra: *Salmos, La oración del ateo... / La prière de l'athée* —> lectores reales: X), sino de la pragmática de los procesos comunicativos textualizados en el discurso lírico (emisor, mensaje y receptor inmanentes).

Casi toda la obra poética de Miguel de Unamuno, desde las composiciones más tempranas hasta las de sus últimos días, revela una proyección dialógica innegable que, en muchos casos, requiere explicaciones especialmente complejas. En lo que se refiere a su poesía religiosa, la más fácilmente vinculable a J. Richepin hasta gestación de *El Cristo de Velázquez* (1913-1920), la situación es más sencilla, y podría reducirse muy esquemáticamente al siguiente esbozo.

1.- *Emisor* : Un *Yo* o *Sujeto Poético* que se sitúa en la enunciación del discurso lírico como una voz que, ocasionalmente, puede textualizarse en el enunciado del poema, adquiriendo una identidad más o menos precisa a través de una relación de notas intensivas y referenciales que él mismo facilita⁵⁶.

2.- *Mensaje* : Contenido del discurso lírico u objeto de su enunciado poético, expresado por un interlocutor inmanente al texto, al cual identificamos con el sujeto de la enunciación lírica, denotado por el *Yo* textual, y dirigido, en ocasiones, a un destinatario igualmente inmanente (*Tú*) cuya consistencia textual puede precisarse con la suficiencia o complejidad que desee el Sujeto Poético (*Yo*) de la enunciación lírica.

3.- *Receptor*: Su presencia textual en el discurso lírico no es absolutamente necesaria. Cuando aparece, bien puede intervenir alternando su actividad de oyente con la de productor de enunciados⁵⁷, en cuyo caso hablaremos de *interlocutario inmanente* (*Tú*), bien puede limitarse a actuar como aquel destinatario interno de la enunciación poética que, situado en la misma

(56) Vid. W. KRYSINKI, "Subjectum comparationis: les incidents du sujet dans le discours", *Théorie littéraire*, Paris, PUF, 1989, pp. 235-248.

(57) Vid. J. MUKAROVSKY, *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

posición lingüística que el emisor intratextual, condiciona, sin acceder al diálogo al que se le invita como *Yo* virtual y alternativo del sujeto de la enunciación, la actividad del emisor y su expresión en el discurso lírico. En este último caso, el receptor inmanente recibe el nombre de *Sujeto Interior*.

Como se desprende de cuanto acabamos de exponer, todo enunciado que desde su inmanencia textual postule un *Tú* se convierte en un discurso intratextualmente dialógico⁵⁸. Sobre la morfología o estructura textual del destinatario inmanente en los textos líricos de Unamuno y Richepin, sabemos que en ambos casos es Dios el beneficiario intradiscursivo del mensaje poético.

Trescientos cuatro versos constituyen el *corpus* poético que J. Richepin tituló *La prière de l'athée* y organizó en seis poemas que ofrecen entre sí ciertas diferencias formales. El primero de ellos —*J'ai voulu m'envoler là—haut, au ciel immense*— está constituido por once estrofas de versos tridecasílabos y heptasílabos que riman formando una disposición métrica semejante a la del sexteto romántico (AAbCCb). No hay en este poema estructura dialógica alguna, al no estar presente en su textualidad lírica ningún destinatario inmanente del mensaje poético. El *Yo*, o Sujeto Poético de la enunciación lírica, habla de sí mismo en términos más esenciales que existenciales, esto es, desposeído de sus circunstancias vitales más inmediatas, y sus notas intensivas acaso más destacables son las que remiten a la autodegradación de sí mismo, representativo de lo humano universal, como forma de protesta radical ante un Dios al que, como veremos, no duda en calificar de burlón, cobarde y mezquino.

Qu'on ne me parle plus de leur gloire superbe!
Je rumine. Je suis un boeuf vuatré dans l'herbe.

(58) Vid. E. IBSCH, "La recepción littéraire", *Théorie littéraire*, Paris, PUF, 1989, pp. 249-273; W. ISER, *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987; H.R. JAUSS, "La historia literaria como desafío a la ciencia literaria", *La actual ciencia literaria alemana*, Salamanca, Anaya, 1971, pp. 37-114.

J'ai ployé le genou.
 Dans la tranquillité banale je pautage.
 Je suis un porc repu, le groin dans son auge.
 J'ai cessé d'être fou.

La misma situación respecto a las propiedades dialógicas es la que presenta el segundo de los poemas, en cuyo primer verso se formula una declaración desde la que se rechaza toda apertura hacia la duda como esperanza y confianza en Dios: *J'ai fermé la porte au doute*. Siete cuartetas octosilábicas —salvo el verso cuarto de cada estrofa que es de seis sílabas y funciona como estribillo— organizan la materia textual del poema. La autodegradación de lo humano y el desdén hacia Dios, de quien hasta ahora sólo se habla en tercera persona —al contrario que Unamuno, quien utilizará siempre la segunda—, son las características principales que nuevamente se reiteran en el tercero de los poemas: *Eh bien! non. J'ai besoin de voir le fond des choses*.

Un impulso innato empuja al hombre al conocimiento. Así, generaciones innumerables han adorado a Dios y de este modo han hecho de El una criatura viva: hindúes, egipcios, persas, bárbaros, griegos, judíos... Sin embargo, para Richepin, el desenlace de esta preocupación singular concluye en el vacío, en la invisibilidad u opacidad de este ser supremo.

Ont regardé le monde ainsi que moi, le même,
 Et tous ont vu dans vivre un Etre supreme;
 Moi je regarde et ne vois rien...

En el cuarto de los poemas que constituyen *La prière de l'athée* —*Et je ne saurai ! Cette prunelle*—, compuesto de doce estrofas tetraversales cuyos versos eneasílabos riman en serventesio (ABAB), asistimos a la introducción de la dualidad, de la estructura dialógica en el discurso lírico, muy tenue aún, pero que preludia el enfrentamiento dialógico que proyecta Richepin frente a Dios en el poema siguiente. El primer vocativo poético que denota a Dios como destinatario inmanente se

encuentra en el verso cuarto de la estrofa sexta: "En disant: *C'est moi, je te veux*". Richepin reitera su propósito de buscar por todo el universo la causa de las causas, de besarle los labios hasta herirle, si se resistiera a su solicitud (*Je baiserais si fort sa bouche / Qu'elle aura les lèvres en sang*), de encontrar, en fin, lo que hasta entonces nadie ha podido encontrar: a Dios mismo. El poema concluye con una pregunta, un imperativo epistémico nunca satisfecho debido a la ausencia formal de diálogo y de interlocutorio patente: *Et je crierai: "Qui donc es-tu?"*

Tal interrogación constituye el eje principal sobre el que se realiza el *leitmotiv* del poema quinto —*Qui donc es-tu? Voyons, parle enfin. Il est l'heure*—, el más importante desde el punto de vista dialógico, pues alberga en su morfología múltiples situaciones comunicativas, intensamente relacionada con un destinatario inmanente al que se invoca con una constancia tan enérgica como defraudada.

El emisor de este discurso lírico, cuyo destinatario inmanente o Sujeto Interior es Dios, sitúa a este último en su misma posición lingüística, a la par que reconoce la posibilidad de cederle el uso de la palabra, dado que como receptor inmanente y reconocido del discurso, de ningún modo está privado de ella. A este tipo de estructura dialógica, subyacente también en el "Salmo I" de Miguel de Unamuno, así como en la mayor parte de su poesía religiosa, la denominamos *dialogismo textualizado hacia el Sujeto Interior*. En Richepin, como en Unamuno, toda la fuerza ilocutiva se concentra en la exigencia de una respuesta:

Tu ne peux pas toujours te taire, sais-tu bien.
Depuis l'éternité qu'on t'appelle et qu'on pleure,
Pourquoi ne dis-tu rien?

Y en Unamuno, los versos del "Salmo I":

Decir "¡yo soy!" ¿quién puede a boca llena
sino Tú sólo?
¡Dinos "yo soy"!, Señor, que te lo oigamos,

sin velo de misterio,
 ¡sin enigma ninguno!
 Razón del Universo, ¿dónde habitas?...

En el penúltimo de sus poemas, Richepin introduce, a través de la estructura dialógica, la doble intencionalidad, la suya propia y la que él mismo estima en Dios, como imagen del ser supremo. Aquí es precisamente donde Dios comienza a ser denostado, donde la fuerza de *Les Blaphèmes* distancia radicalmente a Richepin, el ateo henchido de rencores que blasfema desde el nihilismo agnóstico, de Miguel de unamuno, el creyente agónico, que no perderá nunca la esperanza de acceder a Dios desde la merecida inmortalidad ultraterrena.

La relación dialógica que Richepin establece con Dios en el discurso de sus composiciones líricas es la que representa el enfrentamiento de dos actitudes de las que sólo una prospera, la de Richepin frente a Dios, depositario de reproches constantes e imprecaciones viles: *spectre têtue, vieille sourde, meprise, amère, Mystère orgueilleux, ton stupide sourire, mirage vain, ton orgueil, meurtire...*

Non, tu ne parles pas; car tu n'as rien à dire.
 Tu n'entends pas non plus.
 De ma bouche à présent le blasphème s'élançe
 Et non plus l'oraison.

He aquí como concluye lo que hasta entonces había sido tan sólo un contraste estático de pareceres. El progresivo encuentro de dos personalidades, el hombre y Dios, el agnóstico Richepin y su imagen de Dios en los términos que él mismo ha configurado, se hace posible merced, no al descubrimiento de la síntesis cointeligente de un intercambio mantenido entre los dos —auténtico *Dialektisches Gespräch*⁵⁹, más unamuniano, donde el intercambio experimental y dialéctico introduce una voluntad básica de

(59) Vid. R. BAUER, "Ein Sohn der Philosophie": Ueber den Dialog als literarische Gattung". *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung*, Heildelberg, Lambert Schneider, 1977, pp. 29-44.

entendimiento, una mención de opiniones cambiantes, y la posibilidad consciente de alcanzar una síntesis más amplia—, sino al manejo de conceptos debidos a una inteligencia que prefiere la blasfemia (reproche) a la oración (ruego estétil) para dirigirse y relacionarse con Dios. Acaso J. Richepin representa el desarrollo del rencor humano como forma última y casi única de relación con su particular imagen de Dios. Finalmente, ha de ser el lector quien, como recipiendario que es de la plena confrontación dialéctica comunicada por el texto, examine sus propias consecuencias.

El estudio de las relaciones pragmáticas permite conocer y evaluar con exhaustividad los intercambios verbales concretos entre dos o más sujetos hablantes en un discurso lírico⁶⁰, y sus relaciones frente a otras comunicaciones dialógicas de dimensiones más amplias⁶¹, que sólo así pueden convertirse en objeto real de estudio.

Desde la aplicación de un principio dialógico a los estudios de literatura comparada, como categoría morfológica que posibilita el estudio sistemático —y diacrónico— de conjuntos supranacionales, se ratifica, finalmente, el fenómeno de poligénesis que puede proponerse como forma de interpretación más coherente de las relaciones e inflexiones transtextuales, por las que los poemas de Miguel de Unamuno y Jean Richepin remiten a una misma intertextualidad.

JESÚS G. MAESTRO

Universidad de Oviedo

(60) Vid. AA.VV., *Canadian Review of Comparative Literature*, num. 3, 1976 (monográfico dedicado al diálogo); B. GRAY, "From Discourse to 'Dialog'", *Journal of Pragmatics*, núm. 3, 1977, pp. 283-297; U. FRIES, "Topics and Problems in Dialogue Linguistics", *Studia Anglica Posaniensa*, núm. 7, 1975, pp. 7-15; y J.C. AUBAILLY, *Le Monologue, le dialogue et la sottise*, Paris, Champion, 1976.

(61) Vid. M. BAJTIN, *La estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982.