

Marta B. Ferrari

Universidad Nacional de Mar del Plata

Miguel de Unamuno poeta: «el buen obrero del pensamiento»

Resumen

En el presente artículo abordaremos la poética unamuniana centrándonos en sus poemarios iniciales (Poesías, Teresa y Rimas de dentro). El intento es focalizar en la «poética de autor» implícita en estos textos, entendiendo por tal la reflexión del propio creador en torno a su creación estética (son recurrentes las tematizaciones acerca del verso, el lenguaje, la rima, el ritmo y el pensamiento en poesía). Asimismo, interrelacionaremos dicha autopoética implícita con las declaraciones emergentes de los múltiples prólogos, epílogos, autodiálogos y notas a sus libros.

105 { texturas 13

Palabras clave

{ Unamuno, poesía, pensamiento, modernismo }

Abstract

In the present article we intend an approach to the poetic writing of Miguel de Unamuno focusing on his initial works (Poesía, Teresa and Rimas de dentro). The attempt is to focus in the «author's poetics» implicit in these texts, considering it as the reflection of the own creator upon his aesthetic creation (topics like verse, language, rhyme, rhythm and thought in poetry). Likewise, we will interrelate the above mentioned implicit autopoetics with the emergent declarations of the multiple prologues, epilogues, autodialogs and notes to his books.

Key words

{ Unamuno, poetry, thought, modernism }

«Miguel de Unamuno es, ante todo, un poeta.
Su canto, quizá duro, 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,
al pecho desnudo y transparente el alma, lanza su himno o su plegaria,
al amanecer, a buscar a Dios en lo infinito.»
Rubén Darío, *La Nación*, 1909.

El propósito que guía estas páginas es el de realizar una aproximación a la obra poética unamuniana —*Poesías* (1907), *Teresa* (1923) y *Rimas de dentro* (1923)— abordando la misma a la luz de las reflexiones y declaraciones autorales en torno al quehacer literario en general y a la práctica poética en particular, en un intento por reconstruir una suerte de «estética de la producción literaria» (Rubio Montaner, 1990: 188) factible de rastrear a partir del vasto epistolario y los numerosos prólogos programáticos compuestos a lo largo de su vida por don Miguel de Unamuno. En este sentido creemos contribuir al llamado de atención que Fernando Cabo Aseguinolaza realizara oportunamente sobre la complejidad del fenómeno de la enunciación en el discurso lírico y de la necesaria interacción que debe verificarse entre discurso metapoético, práctica de la escritura lírica y discurso teórico crítico de los propios autores (Cabo Aseguinolaza, 1998: 14).

Los que aquí denominamos textos autopoéticos constituirían, como bien advierte Jeanne Demers, un subgénero dentro del género mayor de las «Artes poéticas» y a diferencia de éstas se trata de textos que rehúsan todo didactismo, escapan a toda sistematización y carecen tanto del carácter prescriptivo que caracteriza a las «Artes poéticas» como del carácter subversivo que define a los Manifiestos. Estas «poéticas de poeta» como también se las ha denominado, al no haber sido pensadas para su publicación, poseen, asimismo, un carácter íntimo y muchas veces, fragmentario, ocasional e inacabado.

Cuando en 1907 aparece el volumen *Poesías*, «Miguel de Unamuno» ya era un nombre de autor vastamente conocido y reconocido en el campo intelectual de la España de finales del siglo XIX. Para 1907 el escritor vasco era, además del polémico articulista de los periódicos, el renombrado catedrático y rector de la Universidad de Salamanca, el autor de célebres libros de ensayos como *En torno al casticismo* (1895), *Vida de don Quijote y Sancho* (1905) y *Mi religión y otros ensayos* (1907) y, había escrito, aunque aún no publicado la que sería la más representativa de sus obras narrativas, *Niebla*.

Si bien se sabe que un manuscrito de este libro circuló varios años antes de su publicación entre los miembros de la Institución Libre de Enseñanza, los inicios poéticos del escritor vasco fueron, como vemos, tardíos y tardío fue también el reconocimiento de Unamuno como poeta. Sin embargo, con su habitual radicalismo, Unamuno se piensa y se define intrínsecamente como poeta; así en 1900, confiesa a Clarín: «al morir quisiera, ya que tengo alguna ambición, que dijese de mí: ¡fue todo un poeta!» (Celma Valero, 1990: 101), y en carta dirigida a Ortega en febrero de

1912 escribe: «que sé no gusta usted de mi poesía y tengo la flaqueza de creer que o soy poeta o no soy nada» (Unamuno, 1959:17). Con todo, la recepción de su poesía —exceptuando el temprano reconocimiento de Rubén Darío, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez—¹ fue en términos generales negativa.² Habría que esperar a los años 30 y 40 para que algunos miembros de la llamada generación del 27, como fue el caso de Pedro Salinas y Luis Cernuda, lo rescataran como tal.

Este cuestionamiento a la categoría de «poeta» asignada al autor Miguel de Unamuno pervive incluso hasta nuestros días. Álvaro Salvador, por ejemplo, se pregunta en su artículo «El poeta Miguel de Unamuno» publicado en 2002 «¿Es justo este título? ¿Conocemos hoy a Miguel de Unamuno como poeta?» (2002:87), y siguiendo a Juan Carlos Rodríguez hace aún más tardío el rescate del escritor vasco como poeta cuando afirma:

«Sólo en los años cincuenta y sesenta cuando se comienza a evidenciar el valor conceptual de la poesía, cuando comienza a hablarse del valor de la poesía como comunicación, cuando, de alguna manera, las teorías del llamado realismo socialista comienzan a perder vigencia, sólo entonces hay un intento de recuperación de Unamuno como poeta». (Salvador, 2002:88)

Pero resulta innegable la autoconciencia que el propio Unamuno tenía acerca de la «novedad» (en clara oposición a la poesía de su tiempo, la de Quintana o Zorrilla) que encerraba su propuesta poética así como las expectativas que albergaba acerca de la recepción de su obra. En diciembre del año 1900 escribe en una carta al poeta Juan Arzadun:

«Veamos cuando publique mis versos. Porque sí, no lo dudes, nuestra poesía española es, en cuanto al fondo, pseudopoesía, huera descripción o elocuencia rimada y en cuanto a la forma música de bosquimanos, tamborilesca, machacona, en que el compás mata al ritmo (...) Yo insisto en que nuestro pueblo está capacitado para gustar musings a lo Wordsworth o a lo Coleridge; nuestro pueblo, entiéndase bien, no nuestros cultos (...) ¿Que por qué no me adapto a la poesía y modos tradicionales? Es porque claramente, de corazón, creo que son antipoéticos». (García Blanco, 1997:44)

Un año antes de la aparición de *Poesías*, Unamuno le envía al poeta uruguayo Zorrilla de San Martín esta suerte de manifiesto en el que expone la génesis y concepción estética que sustentan sus versos:

«En breve pienso publicar un tomo de poesías líricas, especie de «musing» o meditaciones, a que no sé si me lleva mi familiaridad con la poesía inglesa o mi educación en mi nativo país vasco. Lo que sobre todo gusto es la filosofía poética o la poesía filosófica, no de los versos conceptuales en que el esqueleto lógico asoma sus apófisis y costillas por entre la flaca carne poética, no, sino de aquellos otros en que poesía y filosofía se funden en uno como en compuesto

químico. Yo no siento la filosofía sino poéticamente, ni la poesía sino filosóficamente. Y, ante todo y sobre todo, religiosamente».
(Garciasol, 1980:91).

Y exactamente un año después de la aparición de su libro leemos en carta a Vicente Medina los mismos conceptos:

«Suelo dividir las composiciones literarias en verso en dos clases: la de las escuálidas y la de las mucilaginosas. Unas veces, en efecto, se ve el hueso abstracto, conceptual, rígido, mal recubierto con una piel, y otras veces se adivina que no hay hueso alguno, que no hay esqueleto bajo la carne. Unas pecan por demasiado sólidas y otras por demasiado gaseosas».
(Robles, 1994:s/n)

Efectivamente, en el contexto de la España contemporánea quizá el primero en teorizar hacia 1907 acerca de algo similar a lo que hoy entendemos por «poesía del pensamiento» haya sido Miguel de Unamuno. El escritor vasco se desmarca de la moda literaria suscripta por sus contemporáneos —el Modernismo/Simbolismo de raíz francesa— para proponer una poética personal sustentada en una tradición distinta;³ así es como refiriéndose a los poetas «lakistas» ingleses introduce el término «musing» que luego cristalizaría en la expresión castellana «poesía meditativa». En sus «Visiones rítmicas», incluidas en *Andanzas y visiones españolas*, Unamuno emplea la expresión inglesa «musing» para definir ese tipo de poesía meditativa o reflexión autobiográfica que cultivaron a comienzos del siglo XIX los poetas del Distrito de los Lagos, Wordsworth en *Tintern Abbey* y *El Preludio*, Coleridge en sus poemas conversacionales o Thomas Gray en sus elegías; allí conceptualiza, desde un firme enclave autobiográfico, el tono exacto de esa poesía reflexiva en el sentido más literal del término, un volver a mirar hacia atrás:

«Lo que hay que ver no es la visión presente; lo que hay que ver es su recuerdo, su imagen (...) Todo imaginar y hasta conocer (...) es un recordar; al evocar mi recuerdo dormido en el hondón de mi memoria, de lo que era el campo de Albia en lo que hoy es el ensanche de Bilbao, brotóme él a flor de alma en forma rítmica, en versos de meditación poética, de eso que los lakistas ingleses llamaban musings».

Unamuno, conocedor de la obra de Wordsworth, parece adoptar el lema de aquél: «la poesía es emoción recordada en tranquilidad»; el poema surge, entonces, a partir de la meditación sobre una experiencia emocional previa, filtrada por el tamiz intelectual.⁴

La crítica negativa que recibió en su tiempo la poesía unamuniana apuntaba básicamente a cierta rigidez en la dicción y una tendencia al prosaísmo que hacían del autor

un «poeta de ideas» (Blasco, 2003:20).⁵ Claro que se trataba no de un pensamiento lógico, racional, sino de un pensamiento imaginativo, poético y así lo reconoce el autor: «Yo tengo por cierto que lo meditativo es lo supremo de lo imaginativo» (Doce, 2005:118). Todavía en 1910 Unamuno se defendía de los ataques que había sufrido su primer libro de poemas:

«Y el que vea raciocinio y lógica, más que vida, en mis versos, porque no hay en ellos faunos, dríadas, silvanos, nenúfares, `absintios`, ojos glaucos y otras garambainas más o menos modernistas, ahí se quede con lo suyo, que no voy a tocarle el corazón con un arco de violín ni con un martillo».

(Garciasol, 1980:92).⁶

Resulta innegable, entonces, que la escritura poética de Unamuno vino a abrir un nuevo camino en el modernismo español a través de sus preocupaciones metafísicas y del singular valor que concede al ritmo del pensamiento. Muy tempranamente —en 1907, año de aparición de *Poesías*— el crítico Eduardo Gómez de Baquero se refería a «la poesía honda y metafísica» de Unamuno en la que resonaba la «música de las ideas»; una poesía de esencia metafísica pero de lenguaje llano y hasta vulgar que no resultaba ininteligible ni requería un vocabulario filosófico (Garciasol, 1980:126).⁷

Años más tarde, José Ángel Valente afirmaría que la propuesta de Unamuno fue la de «abrir para el verso español la posibilidad de alojar un pensamiento poético» («la sumisión de la palabra al pensamiento poético» (1994:112) o «la necesidad imperiosa de someter al ritmo interior del pensamiento poético el brillo pródigo de la genialidad verbal»). Más recientemente Andrés Sánchez Robayna, siguiendo a Valente, volvía sobre esta cuestión y señalaba que cuando Unamuno habla de la «poesía meditativa», a propósito de los románticos europeos (Browning, Wordsworth, Leopardi), está hablando de la conexión existente entre poesía y pensamiento (11), solidaridad ya defendida en el marco del idealismo romántico inglés por P.B. Shelley en 1822 cuando alertaba desde su *Defensa de la Poesía*: «La distinción entre filósofos y poetas ha sido prematura» (26) y por Samuel Taylor Coleridge para quien «nunca existió gran poeta que no fuese al mismo tiempo filósofo profundo, siendo la poesía como es perfume y flor del conocimiento, del pensamiento pasión, emoción y lenguaje humanos» (Cernuda, 1974:89). Voces a las que debemos sumar la de Friedrich Schiller quien elige el título «Lírica de pensamiento» para agrupar sus poemas filosóficos, de los que da clara cuenta el extenso texto titulado precisamente «Los artistas» (65).

De hecho, Miguel de Unamuno mantuvo el convencimiento de que, aunque se piensa con palabras, éstas han sido primero destiladas por la experiencia, por el sentimiento y por la pasión. Ya en 1899 en carta a Jiménez Ilundáin afirmaba: «Aspiro a la fusión de la ciencia y el arte, del pensar y del sentir, a pensar el sentimiento y a sentir el pensamiento, y esto es unidad» (Doce, 2005:117). Idea que retoma casi literalmente en su «Credo poético»: «piensa el sentimiento, siente el pensamiento», y concluye, «lo pensado es, no lo dudas, lo sentido» (Unamuno, 1999: 7).⁸ Cabe,

sostiene Unamuno, una poesía de pensamiento, pero con la condición de que el pensamiento poético esté «empapado de afectividad o de sensorialidad», pues éste «no posee jamás una finalidad en sí mismo, sino que actúa simplemente *como medio* para otra cosa, ésa sí, esencial: la emoción, que es la encargada de darnos la impresión de que el contenido psíquico se ha individualizado» (Blanco Aguinaga, 1954:90–95). Esta capacidad de la palabra poética de anar pensamiento y sentimiento, será el punto de partida del conocer.

En un interesantísimo artículo, Francisco Bautista va siguiendo las huellas del Unamuno lector de la *Biographia Literaria* de Coleridge y señala que entre los pasajes anotados al margen por el escritor bilbaíno figura el rótulo «diferencia entre filosofía y poesía», confirmando así uno de los núcleos centrales de su poética, «lograr una poesía donde pensamiento y sentimiento se imbricaran perfectamente» (11).

Decimos que la escritura poética unamuniana explora caminos alternativos a los dominantes bajo la estética modernista, en tanto deudora del simbolismo francés. Y esto es así no sólo porque lo leemos una y otra vez en sus declaraciones programáticas sino porque lo advertimos en sus versos. Jordi Doce contextualiza el momento en que Unamuno publica su primer poemario y señala que, exceptuando a Byron y a Shelley, ni Wordsworth ni Coleridge ni Tennyson ni Browning eran nombres significativos en la España de principios de siglo. La tradición poética inglesa, sigue señalando Doce, se siente ajena y remota y no inserta en el debate de la vanguardia como sí lo está la poesía francesa desde Baudelaire, Mallarmé o Eluard (2005:15–36). Y concluye:

«Unamuno fue excepcional por dos razones: la primera es que su familiaridad con trechos importantes de la poesía inglesa (los metafísicos, las meditaciones románticas y victorianas) lo singularizaba entre sus contemporáneos; la segunda es que advirtió la distancia entre ambas tradiciones gracias a una comprensión cabal de la modernidad del romanticismo inglés». (Doce, 2005:15–6)

Unamuno, entonces, viene a encarnar en España una nueva vertiente del modernismo que no se identifica con la línea estética que arranca del simbolismo francés y se extiende hasta la vanguardia, sino que, por el contrario, se apropia del *modernism* anglosajón de Joyce, Pound y Eliot con su profunda carga crítica procedente de una relectura moderna del romanticismo de Keats a Coleridge.⁹ En este contexto se entiende la hostil acogida que el volumen *Poesías* (1907) obtuviera por parte de la crítica. El mismo Juan Ramón advierte la novedad del modernismo unamuniano:

«Si Rubén Darío nos reveló un nuevo sentido de la forma poética, Miguel de Unamuno nos reveló el sentido metafísico del nuevo concepto de vida y arte, que otros modernistas intentaron y consiguieron plenamente luego por la fusión de estas dos ejemplares revelaciones». (Blasco, 2003:57)

La crítica unamuniana al modernismo focaliza en dos aspectos, la exacerbación de una musicalidad exterior y el artificio suntuario y desapasionado de su repertorio. Es así que reiteradamente (des)califica a esta estética de «chisporroteo métrico», con «temas suntuosos y exóticos, incapaz de incorporar la inflexión meditativa»; una escritura «falsa» que le daba la impresión de «blandenguería, de molicie, de indecisión, de vaguedad y de desorientación» (Blasco, 2003:58). Ya en 1900 en carta a Candamo confesaba:

«Estoy harto de cisnes, crisantemos, Pan, Afrodita, centauros... y toda esa faramalla pseudo-clásica. Todas las tardes salgo de paseo al campo y me detengo con las malvas, llantenes, retamas, cardos y beleños ahora en flor y comprendo mejor cómo conocen a las flores de vista, no de trato, los que tanto las manosean. Las han convertido en tópicos. Es la moda y nada más en muchos». (García Blanco, 1997:46)

Y en otras ocasiones leemos: «hay que acabar con los malabarismos de la rima», «el ritmo ha de responder al pensamiento poético», «quiero versos gravemente dichos, no bailables», «Me repugna la rima que me parece demasiado sensual. Además la rima establece un elemento de asociación externa de ideas buena para quien hace poesía de fuera adentro» (García Blanco, 1997:120). 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» (Garcíasol, 1980:67). Efectivamente la naturaleza no acentual del verso español a diferencia del inglés hace depender al mismo de una medida externa en detrimento del genuino movimiento demandado por la meditación; la forma final no surge desde dentro sino que viene impuesta desde afuera en virtud de un molde preconcebido: el metro y la rima. En la sección «Sonetos» de su libro *Poesías* (1907) podemos leer un irónico homenaje «A la rima» y sus peligros: «Macizas ruedas en pesado carro,/ al eje fijas, rechinante rima,/ ¡¡Con qué trabajo llegas a la cima/ si al piso se te pone algún guijarro!!» (Unamuno, 1999:261).

Sin embargo, en su práctica escrituraria, Unamuno no abandona la rima, entiéndase la rima asonante empleada usualmente en los versos pares que revela su gusto por lo popular. Como acertadamente concluye Jordi Doce, de tanto oponerse al elemento musical, su poesía se inclina del lado de la expresión más que de la dicción (del fondo más que de la forma), oponiendo gravedad y solidez a las nieblas fantasmales propias del simbolismo (2005:113).

Bibliografía

- Bautista, Francisco (2000).** «El poeta en su biblioteca: Unamuno y la *Biographia Literaria* de Coleridge». *Insula* n° 643, pp. 9–12.
- Blanco Aguinaga, Carlos (1954).** *Unamuno, teórico del lenguaje*. México: El Colegio de México.
- Blasco, Javier, Celma, M.P., Ramón González, José (2003).** *Miguel de Unamuno, poeta*. Valladolid: Universidad de Valladolid: Secretariado de Publicaciones e intercambio editorial.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando (1998).** «Entre Narciso y Filomela: enunciación y lenguaje poético». En F. Cabo Aseguinolaza y Germán Gullón (eds.). *Teoría del poema: la creación lírica*. Amsterdam y Atlanta: Rodopi, pp. 11–39.
- Celma Valero, Pilar (1990).** «Miguel de Unamuno, poeta simbolista». *A.L.E.U.A.* n° 5. Alicante: Universidad de Alicante.
- Cernuda, Luis (1974).** *Pensamiento poético en la lírica inglesa (Siglo XIX)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Demers, Jeanne (1993).** «Présentation. En liberté, la poétique». *Études françaises*, Vol. 29, n° 3, pp. 7–15. <http://id.erudit.org/iderudit/035915ar>
- Doce, Jordi (2005).** *Imán y Desafío. Presencia del romanticismo inglés en la poesía española contemporánea*. Barcelona: Península.
- García Blanco, Manuel (1997).** *Don Miguel de Unamuno y sus poesías: estudio y antología de poemas inéditos*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Garciasol, Ramón de (1980).** *Unamuno: al hilo de «Poesías» 1907*. Madrid: Sociedad General española de Librería.
- Robles, Laureano (1994).** «Unamuno y Vicente Medina a vuelta de correo. Epistolario inédito del rector de Salamanca y el escritor murciano». En *La Opinión*, sección El Dominical, domingo 20 de marzo de 1994. Murcia.
- Rubio Montaner, Pilar (1990).** «Sobre la necesaria integración de las poéticas de autor en la Teoría de la Literatura». *Castilla. Estudios de Literatura*, n° 15, pp. 183–197. Madrid.
- Salvador, Álvaro (2002).** *Las rosas artificiales (La búsqueda de la modernidad en la poesía hispánica)*. Sevilla: Fundación Genesian.
- Sánchez Robayna, Andrés (2007).** «Poesía y pensamiento». *Cuadernos Hispanoamericanos* n° 690, diciembre, pp. 10–17. Madrid.
- Senabre, Ricardo (1998).** *Claves de la poesía contemporánea. De Bécquer a Brines*. Salamanca: Biblioteca Filológica.
- Schiller, Friedrich (2009).** *Lírica de pensamiento*. Madrid: Hiperión.
- Shelley, P.B. (1978).** *Defensa de la poesía*. Buenos Aires: Siglo XX Editores.
- Unamuno, Miguel de (1959).** *Autodíálogos*. Madrid: Aguilar.
- (1990). *Del sentimiento trágico de la vida. La agonía del cristianismo*. México: Porrúa.
- (1999). *Obras Completas, IV*. Madrid: Biblioteca Castro.
- (2002). *Obras Completas, V*. Madrid: Biblioteca Castro.
- Valente, José Ángel (1994).** «Luis Cernuda y la poesía de la meditación». En *Las palabras de la tribu*. Barcelona: Tusquets, pp. 111–123.

Notas

¹ Juan Ramón Jiménez admite en unas conversaciones con Ricardo Gullón: «Cuando en 1907 publicó *Poesías*, me lo envió, y ese libro sí influyó en nosotros» (Incluye en el plural a Antonio Machado). (Garciasol, 1980:135). En cuanto a Machado, baste su poema «A don Miguel de Unamuno» de *Campos de Castilla* como homenaje a su maestro. Aurora de Albornoz ha estudiado minuciosamente esta relación en su libro *La presencia de Miguel de Unamuno en Antonio Machado*. Madrid: Gredos, 1968.

² Ramón de Garciasol declara al respecto: «En 1907, salvo minorías educadas en la poesía europea, el gusto del consumidor poético eran los versos de almanaque y de revista piadosa (...) «El tren expreso» de Campoamor, «Desesperación» de Espronceda y el «Don Juan Tenorio» de Zorrilla. En las escuelas públicas de España, los niños sabían de memoria el poema de Bernardo López García «Al dos de mayo» o las Fábulas de Iriarte y Samaniego» (28). También señala otros hechos significativos en este sentido: la antología de Emilio Carrere de 1906, *La Corte de los poetas*, selecciona a 67 poetas pero no incluye a Unamuno (1959:40); tampoco lo incluye la de Eduardo de Ory, *La musa nueva*, de 1908, que antologa a 95 poetas.

³ Recordemos que Unamuno, como más tarde Cernuda, no sólo se apropia del modelo estético provisto por el romanticismo inglés en sus respectivas prácticas escriturarias sino que traduce a varios poetas de esa época. Habrá que esperar a José Angel Valente y a Jaime Gil de Biedma para que este esfuerzo iniciado por Unamuno y proseguido por Cernuda por poner en diálogo la poesía española con la inglesa diera sus frutos.

⁴ Jordi Doce en su excelente estudio sobre la presencia del romanticismo inglés en la poesía española contemporánea es muy claro al respecto al afirmar que «Cernuda fue el primer poeta español, junto con Unamuno, y por razones similares, en tratar de insertar en la poesía española la línea de poesía meditativa y de la experiencia que caracteriza a lo más granado de la reciente poesía inglesa, desde los *musings* de Wordsworth y Coleridge a los *Cuartetos* de Eliot» (271).

⁵ Julio Cejador y Frauca escribe, por ejemplo, acerca de su poesía: «También es hondo poeta en los pensamientos, aunque con versificación dura y bronca las más veces» (Garciasol, 1980:115). Salvador de Madariaga, por su parte, le achacaba «cierta inhabilidad de aldeano vasco» y «no poca resistencia de la rima y del ritmo» (Garciasol, 1980:118). Ramiro de Maeztu señalaba: «Es la expresión hablada, pintada, plástica o armónico-melódica de una felicidad interna que nunca ha conocido el señor Unamuno» (Garciasol, 1980:121).

⁶ En carta del mismo año al poeta chileno Ernesto Guzmán, Unamuno escribe: «a todo ese arte lilial, principesco o como se le quiera llamar, lo que le falta es pasión. Acaso a Rubén Darío, para ser aún más excelso poeta que es (...) le ha faltado pasión patriótica, entusiasmos políticos o religiosos, un fanatismo de cualquier clase» (Garciasol, 1980:97).

⁷ Jordi Doce afirma en este sentido: «[Unamuno] Fue el primer poeta español preocupado por salvar la distancia entre prosa y verso, incorporando la música y las virtudes del habla contemporánea al poema» (2005:123). Apreciación con la que concuerda Jiménez Heffernan, quien relaciona a Unamuno con los poetas metafísicos ingleses por la densidad verbal, la excesiva concentración, un lenguaje neutro y coloquial, prosaico, una sintaxis abrupta y una abundancia de conceptos abstractos (Doce, 2005:120). A esta misma finalidad concurre la mezcla de registros, la argumentación, los modismos coloquiales, el verso flexible y encabalgado.

⁸ Dicotomía que repone la oposición cabeza /corazón ya expuesta en *Del sentimiento trágico de la vida* (Unamuno, 1990: 3-173) y que reitera en el Prólogo al *Cancionero* a través de la expresión «el poeta razonador» (Unamuno, 2002:52). En estas coincidencias casi textuales entre la escritura lírica de Unamuno y sus escritos ensayísticos o epistolares, es donde Ricardo Senabre cifra el biografismo de su escritura (44).

⁹ Jordi Doce aclara respecto del modernismo sajón que fue éste «el que llevó a cabo la verdadera renovación poética ante la ausencia de un movimiento surrealista» (2005:30).