

# La reflexión metapoética como expresión de la conciencia artística de Miguel de Unamuno en tres poemas inéditos

## *Metapoetic reflection as the expression of artistic consciousness of Miguel de Unamuno in three unpublished poems*

---

MARÍA MARTÍNEZ DEYROS

Centro Linguistico d'Ateneo  
Università degli Studi di Pavia  
Corso Strada Nuova, 65, Pavia, 27100, Italia  
maria.martinezdeyros@unipv.it

RECIBIDO: 15 DE SEPTIEMBRE DE 2015

ACEPTADO: 6 DE NOVIEMBRE DE 2015

**Resumen:** A partir de la metodología de la *crítica genética* presentaremos tres poemas inéditos de Miguel de Unamuno en los que domina el discurso metapoético. A pesar de no haber sido concebidos para su publicación y de que, en algunos casos, puedan resultar tan solo esbozos de un abortado poema, insistimos en la importancia de rescatar este tipo de documentos que, aunque privados e incompletos, poseen ese carácter íntimo y fragmentario, típico de las “poéticas de poeta”.

**Palabras clave:** *Critique génétique*. Miguel de Unamuno. Poemas inéditos. Borradores. Metapoésia.

**Abstract:** Throughout this article, we will present three unpublished poems of Miguel de Unamuno. Due to their unfinished and private nature, we will support our work on the new methodology of Genetic Criticism. Even though they were not conceived for their publication, we insist on the importance of studying these documents, because the metaliterary discourse is represented as a primary thread to all of them, and we can consider them as part of his metapoetic poetry.

**Keywords:** Genetic Criticism. Miguel de Unamuno. Unpublished poems. Drafts. Metapoetry.

El salto hacia la modernidad viene marcado, en gran parte, por la consolidación del fenómeno autorreflexivo en el arte (Scarano 232), cuando el propio discurso literario se presenta como “tema de sí mismo” (Choperena 93) y se consagra como objeto de reflexión en la obra literaria. Los términos *autorreferencial*, *autorreflexivo* o *metapoético* aluden a distintas maneras de “referirnos a una estructura que conscientemente se señala a sí misma” (Dvorakova 130), de una forma explícita o implícita, y donde se pone en juego la ambivalencia entre la identidad del *yo poético* y del autor real.

Si bien es verdad que la práctica metapoética ha estado presente a lo largo de toda la historia de la literatura (Pérez Parejo 12), no siempre se ha manifestado de la misma forma ni con la misma intensidad. De ahí que un gran sector de la crítica haya optado por diferenciar el discurso metapoético de la modernidad, a través del cual los escritores se limitaban a revelar su anhelo de “autonomía artística” (Ferrari 154), del discurso metaliterario posmoderno, donde se manifiesta una “voluntad de exploración existencial” dirigida a indagar en los “fundamentos medulares de la creación, comunicación y la ficción poéticas” (Pérez Parejo 12).

A pesar de que la obra lírica de don Miguel nunca se ha considerado como paradigma de preocupación metapoética dentro de la historia de la literatura española, el discurso metaliterario inunda los escritos unamunianos, unas veces formulado como expresión directa de la conciencia literaria, a través de reflexiones teóricas en prólogos, cartas, artículos, etc.; mientras que, otras veces, estos juicios metaliterarios aparecen incluidos en el propio texto de la obra conformando la llamada poética implícita o inmanente (Domínguez Caparrós 62).

Asimismo, creemos en la necesidad de incorporar al conjunto de sus poéticas de autor esta serie de poemas inéditos que, con carácter fragmentario, aparecen diseminados por diferentes borradores en los fondos privados del Archivo de la Casa Museo de Miguel de Unamuno en Salamanca. Todos estos testimonios en los que Unamuno reflexiona de forma teórica sobre la génesis del propio proceso de escritura y su concepción poética se revelan como imprescindibles para la adecuada comprensión de la comunicación literaria (Rubio 191).

Por otro lado, la particular naturaleza de estas composiciones nos lleva a reflexionar sobre el sistema de edición más adecuado para ofrecerlos al público (Martínez Deyros 99). Partiendo de los presupuestos de la *critique génétique* nunca podremos llegar a considerar como *texto* la copia de un poema

presente en un borrador o manuscrito de trabajo, sino tan solo aquella versión publicada por el propio autor (Biasi 29). Es preciso reconocer que estamos ante una clase diferente de documentos, a cuyo estudio deberemos aplicar una metodología que sea capaz de tener en cuenta su carácter privado (pues su autor no los concibió para su publicación), inacabado (entendiendo como conclusos solo aquellos *textos*, es decir, documentos publicados por el autor, quien fija la versión definitiva en su edición) y único (ya que tan solo conservamos un testimonio de cada uno de ellos, lo que nos imposibilita para llegar a establecer el proceso cronológico de escritura a través de las diferentes fases redaccionales). Por tanto, para la presentación de estos borradores optamos por ofrecer una transcripción diplomática de los mismos, de forma que se refleje con precisión la voluntad autorial en el momento de la composición. A continuación, presentamos la lista de los principales caracteres empleados en la transcripción diplomática, con la finalidad de facilitar su lectura:

- ~~palabra~~: palabra tachada por el autor.
- <sup>Palabra</sup> ~~palabra~~ <sub>palabra</sub>: sustitución efectuada por el autor tras una tachadura. Los superíndices y subíndices indican su posición interlineal inferior o superior, por lo que representan siempre variables mediatas o de lectura.
- <sup>palabra</sup> palabra <sub>palabra</sub>: doble opción de un segmento llevado a cabo tras la lectura de lo escrito.
- **palabras**: en negrita se señalan aquellas letras o caracteres suprimidos sin tachadura, pero reemplazados con otros escritos encima. Esta sobreescritura se indica mediante el resaltado.
- palabra<sup>↔</sup>palabra: tachadura por desplazamiento, mediante el que se ha invertido la posición de dos segmentos o palabras.

A partir de los rasgos materiales de los borradores nos es imposible proponer una fecha precisa de redacción. Como soporte físico, Unamuno ha empleado tres cuartillas, que presentan en algunos de sus márgenes signos evidentes de haber sido cortados a mano. En los dos primeros casos (76/194 y 79/225), el autor se ha servido de un lápiz para la escritura, mientras que, en el tercero de los manuscritos de trabajo (77/20), el poema objeto de nuestro análisis aparece transcrito en tinta negra. Es este el único documento que nos permite una posible datación, anterior a septiembre de 1910, pues en el margen derecho de la página podemos leer unas breves notas (“Leonardo en los desconchados de la

pared. Aristóteles en la Edad Media. Ella quebrantará la cabeza...”), que presentan una redacción embrionaria del soneto que comienza con el verso “Se cuenta de Leonardo que en los muros”. Este, fechado en la edición de Ricardo Senabre en “Bilbao, septiembre, 1910” (Unamuno 2002, 1013), fue concebido inicialmente para formar parte de su segundo poemario, *Rosario de sonetos líricos*, del que su autor lo decidió excluir en un ulterior momento compositivo. Asimismo, consideramos que pudo haber escrito los otros dos poemas antes del último tercio de 1910. Basamos nuestra hipótesis en el tema tratado en las dos composiciones, donde centra su reflexión, como a continuación veremos, en el rechazo hacia el artificio de la rima engendradora modernista. Sin embargo, Unamuno, a partir de la redacción de su primer libro de sonetos, cambiará de opinión y ya en 1911 encontramos testimonios del propio poeta en el que muestra su completa adhesión hacia este tipo de rima.

No nos cabe ninguna duda a la hora de considerar a Unamuno como paradigma del modernismo hispánico, aunque el propio escritor se mostrara más de una vez reacio a ser clasificado dentro de los *ismos* contemporáneos; postura que, por otro lado, no es infrecuente entre los autores de la época (Doce 114). Su rechazo proviene del tratamiento formulario y artificial adoptado por los nuevos literatos. La defensa a ultranza del lema parnasiano de *l'art pour l'art* ha precipitado a la poesía en un artificio hueco y frío, donde su técnica se asemeja más a unas “triquiñuelas de escuela” (Blázquez 274) que a una verdadera *ars poetica*. Rechazada la tradición simbolista y parnasiana francesa de la que beben directamente los neopoetas modernistas españoles, Unamuno vuelve sus ojos a la poesía meditativa inglesa, donde los líricos Wordsworth y Coleridge se convertirán en referentes indiscutibles de su concepción poética.

Sin embargo, aunque se desmarque de las imposiciones de la moda literaria coetánea, su anhelo por transgredir los límites impuestos en los géneros literarios por la tradición no será menor que en los jóvenes “malabaristas” del verso. Por lo que su obra lírica ha sido calificada, muy acertadamente, con los adjetivos de innovadora, moderna y experimental (López de Abiada 257).

La negación de la fórmula del “arte por el arte” está cimentada en una apología del antropocentrismo o “humanación” de su poesía, pues “el hombre es el fin de todo y su yo el centro de todo ese universo” (Imízcoz 28). De ahí que en sus versos el yo lírico se erija en único instrumento válido para la captación y expresión del universo que le rodea, así como de su mundo interior. En diversas ocasiones, lamenta la pobreza de intimismo en la literatura modernista (1916, 192), y contrapone el egoísmo de los poetas encerrados en

“su torre de márfil” a su *egotismo*, mediante el que puede llegar a descubrir “su íntimo y eterno yo” (Unamuno 1968a, 1174), esa idea arquetípica del *yo mismo* que le permitirá buscar su “perpetuidad derramándose en los demás” (Robles 1996, 182) y alzarse como la voz que agite los espíritus de todos los hombres:

ÉL: ¿Pero cree usted en los profetas?

YO: Como entiendo por profeta otra cosa que usted, creo en ellos. Porque profeta, en el rigor originario de su significación, no quiso decir el que predice lo que ocurrirá sino el que dice lo que los otros callan o no quieren ver, el que revela la verdad de hoy, el que dice las verdades del barquero, el que revela lo oculto en las honduras presentes, el poeta, en fin, el que con la palabra crea. (Unamuno 1970, 477)

Esta concepción romántica del poeta como profeta o sacerdote recorre la obra unamuniana y la conecta, sin duda alguna, con la mentalidad modernista de la época, donde existe una estrecha vinculación entre poesía y religión.<sup>1</sup> Tras adentrarse en el misterio del universo, el poeta revela la verdad del conocimiento; revelación que adquiere siempre tintes religiosos (Scarano 232; Blasco/Celma/González 76). Gracias a la lectura de sus poemas inéditos apreciamos la evolución experimentada desde la concepción del poeta, representado en su tempranísimo “El músico de la tempestad” (1884-1885), como soñador “desposeído y loco” que busca su inspiración adentrándose en los abismos de su ser interior, “transportado”, en busca de “aquel ritmo satánico” y rodeado de “confusión” e “infernial balumba” (Rivero 249-50), hasta llegar, en el poema que comienza “¡Oh, si llegaseis a entender mis cantos”, a convertirse en la voz “que clama en el desierto” y en mediador entre la divinidad y la humanidad:

¡Oh, si me diese hablar como al poeta  
Balán su burra en el sendero;  
como un niño inocente que nos narra  
de otra vida su ensueño!  
¿Es que sé yo, pobre de mí, perdido

---

1. Para profundizar más en este aspecto remitimos a los trabajos de Blasco/Celma/González (57-102) y López de Castro, para quien el verdadero sentido de su poesía, en concreto cuando se refiere a su primer poemario de 1907, tan solo es inteligible “a partir de la identificación de poesía y religión” (17).

de la vida en el medio,  
 cuál sea mi palabra  
 y cuál mi sello?  
 ¡No, mi palabra no, que soy yo de ella!  
 Soy un verbo encarnado que no entiendo.  
 ¡De mí te sirves, mi Señor, y humilde  
 a Ti me entrego!  
 ¡Soy una voz, soy una voz tan solo  
 que clama en el desierto! (García Blanco 1958, 126)

A lo largo de toda su obra se mantendrá y afianzará esa concepción mítica de la palabra como fuerza creadora, dotada del hálito divino que se manifiesta a través de la “lengua temblorosa” del poeta/profeta (Unamuno 2002, 1097). Por lo tanto, no es de extrañar la adopción de la simbología cristiana para representar su autoconciencia metapoética. Y dentro del discurso autorreflexivo la Palabra, el Verbo, ocupa un lugar central. A través de la interpretación animista de la palabra, se desarrolla una fe ciega e incondicional en el poder de la misma, pues actúa como fuerza creadora, generadora de la Idea. De este modo, en sus últimos escritos don Miguel reconoce en el lenguaje a su principal inspirador, pues “las palabras mismas suscitan ideas [...]. Los llamados aciertos poéticos suelen ser aciertos verbales. Hay tal juego de palabras que es juego de conceptos, conceptismo y juego de pasión. Porque las palabras levantan pasiones y emociones; y acciones” (Unamuno 1969a, 942). Es la palabra constituyente la única que incita al poeta a la busca de su ritmo interior, esa música o canto que revelará al yo lírico el misterio de la existencia.

En efecto, su palabra nada tiene que ver con las formas huecas y vacías del modernismo más extremo, pues la suya nacerá *ex abundantia cordis*, es decir, “de la abundancia del corazón”, produciéndose en un movimiento bidireccional en el que la mente descenderá al corazón, “como nube que llueve sobre un lago vivo”, y este retornará “a ascender en nueva nube, a la sombra del sol” (Unamuno 1969b, 415). A pesar de las aparentes contradicciones presentes en sus textos metapoéticos, es necesario hacer hincapié en la diferente concepción que de la “forma” tenía don Miguel (Imízcoz 213), quien contrapone la forma externa, entendida como un mero ornato o técnica versolibrista típicos de los literatos, a la forma interna, concebida como forma sustancial o alma de la palabra (Unamuno 1970, 347).

Por lo tanto, la tensión en Unamuno entre el fondo y la forma, la idea y la palabra, se resuelve en la “maduración interior de una experiencia” (Cerezo Galán 32), producto de la cual será la expresión que verá, finalmente, la luz de un modo espontáneo y natural, a través de la escritura. Y esta, al dar forma material a la palabra, excitará el pensamiento, pues “se piensa con palabras o con otros signos de expresión [...] y sin esos signos no se piensa. El que piensa a solas habla consigo mismo, se comunica a sí mismo a sus propios pensamientos, se los expresa. Y el pensamiento no es tal mientras no es expreso. El impreso, la mera impresión, pasa a pensamiento en cuanto pasa a expresión” (Unamuno 1969b, 870). El acto de escribir se convierte en una necesidad vital de comunicación con los otros y consigo mismo, en primer término. Don Miguel se reconoce dentro del grupo de escritores que “piensan con la pluma”, es decir, de quienes desean dar con el pensamiento mismo, con la expresión del propio pensamiento. Y para ello es imprescindible lanzarse a escribir, pero no a “decir por escrito”, pues la escritura solo surgirá cuando se tenga algo en el interior que se anhele comunicar, de lo contrario es preferible el silencio (Unamuno 1969b, 846).

Este forzoso apremio de escribir se observa en los versos inéditos del primer poema objeto del presente estudio. Se trata de un soneto localizado en la carpeta con signatura 76/194, en el que, a través de la ficcionalización del yo del autor, el yo lírico experimenta el vértigo que le produce el acto de creación. Una fuerza imperiosa incita al yo poético a la escritura, pero esta no es ya la idea que ronda en su mente, ansiosa por ver la luz en la página en blanco, sino la “forzada ociosidad”.

Esto es terrible, nada se me ocurre  
 siento la comezón de ~~decir~~ algo, <sup>↔escribir</sup>  
 y á la pista me lanzo cual un galgo  
 que en la forzada ociosidad se aburre  
 A que <sup>raros</sup> recursos ~~uno~~ se recurre  
 en casos tales, todo cuanto valgo  
 pongo á contribución, pero no salgo  
 con la mía; y ~~así solo~~ <sup>por fuerza así</sup> se incurre  
 en este vano juego de palabras  
 en este necio ensarte de **l**vocablos**o**  
 cada cual por su lado, como cabras  
 rehacias á la vida del establo

Y así, en puro artificio, es como labras  
amigo, en vano<sub>huero</sub> corcho tu retablo.

Nótese la reescritura del segundo verso, donde muy acertadamente, el poeta opera la sustitución al filo de la escritura del segmento “decir algo” por “escribir algo”. Dicha variante de autor se explica al ponerla en relación con lo mencionado anteriormente en diversos artículos, donde Unamuno distingue con nitidez las acciones de “decir” y “escribir”. En este caso, la escritura resulta infecunda, pues el yo lírico nada tiene que expresar y, a pesar de poner en práctica todo su saber y técnica artística, no es capaz de dar con un resultado satisfactorio. La creación, en este caso, no es tal y se produce un mero “ensarte” de palabras, vacías de sentido, en el que el “artificio” o rima actúa como único hilo conductor de la composición.

El verdadero escritor, no literato, escribe por “imperiosa necesidad íntima”, sepa o no lo que tiene que decir. Sin embargo, aunque la escritura comience por puro hábito, ignorando su autor lo que va a desarrollar, una vez que la pluma inicia su tarea, dará siempre con el pensamiento, pues “de la forma surge el fondo” (Unamuno 1970, 289). En este caso, al igual que en el segundo poema, creemos en la no correspondencia de ese *yo lírico* con la figura del propio autor.<sup>2</sup> Más bien, se sirve el poeta de esa ficcionalización en primera persona para recrear el acto de redacción de los tan criticados por él “malabaristas del verso” (Robles 1996, 336):

Y ahora Quiero hacer versos, por oficio  
sacrificio á la musa  
que usa... no es más bien cocinera?  
si lo fuera sin engaño!  
pero el daño...  
y bien, si ahora resulta  
¡estulta cosa! ¡oh que estulta gansada!  
que nada tengo que decir?  
pues á rimar!

2. Aunque reconocemos el carácter confesional de la poesía unamuniana señalada con precisión por Senabre (IX-XII), creemos conveniente remarcar que esta concepción confesional de la poesía en don Miguel no deja de ser un artificio literario que le sirve al poeta para construir su obra lírica con la apariencia de un diario. Por lo tanto, no consideramos acertado, al menos en el caso de estos poemas metapoéticos, proceder a la identificación del yo real con el yo poético.



Oh la rima, la rima,  
 cima y corona... de qué? engendradora  
 libertadora  
 noble libertadora del pensar!  
 Oh, eEste ensartar palabras  
 macabras (ms.79/225)

En parte para resaltar la novedad de su lírica y distanciarse de la moda literaria imperante, Unamuno mantiene en sus escritos metapoéticos una constante crítica hacia el modernismo y sus representantes. El ataque principal se centra en la vacuidad de sus versos, carentes de todo contenido, vacíos en su fondo, y por ello vendrán calificados como “pseudo-poesía”, “huera descripción”, “elocuencia rimanda” (Robles 1996, 103) o “esteticismo”. Aunque Unamuno fuera repetidamente atacado por sus contemporáneos por no haberse sabido adaptar a las formas tradicionales, él se defiende basando sus argumentos en la antipoeticidad producida hasta ese momento en España, donde “no hemos tenido apenas poesía, sino elocuencia rimada o descripcionismo más o menos sonoro”. El arte, en manos de estos esteticistas, se convierte en “bibelote indigno, en un juego estéril” (Unamuno 1968b, 1136), por emplear estos una palabra no constituyente, sino constituida, no *poiética*.

En diversos momentos contrapone don Miguel la figura del poeta o gran pensador con la del literato, interpretado este como un mero oficio, el de “ebanista de versos” o “versificador”, quien con la técnica bien aprendida se lanza a la escritura poética. En cambio, hay que entender la literatura, no como mera combinación de técnicas versificadoras, sino como una integración de los diversos saberes. De ahí que, en repetidas ocasiones en su correspondencia privada, a fin de combatir el vértigo producido por la página en blanco, aconsejara a sus discípulos más jóvenes la lectura de todo tipo de libros que ayudaran a “cimentar” su saber, conocimientos que saldrán a la luz de una forma espontánea en el momento adecuado; cuando el pensamiento ya maduro brote sin ser violentado a través de la pluma. En el polo opuesto, se sitúan aquellos que aspiran a hacer versos “por oficio”, sacrificando a la musa, a la inspiración que proviene del interior. Esta adopta en el poema inédito la función de “cocinera”, quien prepara los platos más deliciosos y exquisitos haciendo uso de una mera receta, siguiendo una fórmula que le proporcione los diversos ingredientes y pasos a seguir en el proceso de elaboración. De igual forma, el poeta modernista compone sus versos a partir de una técnica

versificatoria bien aprendida: “Todo eso de que riman los cisnes de mullido plumaje con las nieves del monte, me parece de receta poética, triquiñuelas de escuela. Estoy harto de cisnes, sátiros, crisantemos, Pan, Afrodita, centauros [...] y toda la faramalla pseudo-clásica” (Blázquez 274).

A fin de paliar esa falta de inspiración, el *yo lírico* propone como solución el recurso a la *rima engendradora*. Si bien Unamuno terminó aceptando, en parte, su utilidad, no creemos que sea este el caso y deberemos leer el poema inédito desde una perspectiva irónica. No por casualidad, don Miguel emplea en ambas composiciones el verbo “ensartar”. A lo largo de su producción literaria aparecen contrapuestos los términos “ensartar” y “engarzar”, como actos representativos de dos maneras diferentes de composición. El primero, asociado siempre con una manera artificiosa de escritura, tiende a relacionarlo con un tipo de redacción mecanicista, carente de toda naturalidad y organicidad: “Los chistes no son orgánicos, no surgen del conjunto, no brotan del argumento general cómico de la pieza, sino que esta no es sino un pretexto para irlos ensartando” (Unamuno 1968a, 375); mientras que reserva el vocablo “engarzar” para aquellas obras creadas a partir de un tipo de escritura orgánica, natural, donde los distintos elementos que la componen van surgiendo de forma espontánea. De ahí que este término aparezca en determinados contextos relacionado con los conceptos de armonía, ritmo puro, unidad o esencia. Así, recordando en 1923 cómo concibió la extensión del poema “Sin sentido”, incluido en *Poesías* (1907), afirma su autor que surgió sin un plan predeterminado:

¡Y, sin embargo, nunca hemos escrito nada con más sentido, y sentido... didáctico! Al empezar este poemita no sabíamos –lo recordamos bien– lo que íbamos a decir en él; la cosa era hablar, era hacer versos, era engarzar endecasílabos y pentasílabos y sin hilo de rima, a ritmo puro, a cadencia desnuda de consonancias y asonancias buscadas. (1969b, 1496)

Sin embargo, no solo aplica esta disimilitud en la práctica poética y la extiende a todo tipo de géneros. De esta forma, distingue entre los artículos creados a partir de un mero ensarte de “chistes previos”, y la composición de una obra orgánica en la que estos mismos chistes van surgiendo a vuela pluma, de forma natural, “al hilo las perlas que debiera engarzar” (Unamuno 1916, 193).

Por tanto, en estas composiciones inéditas el *yo lírico* nunca podrá ser identificado con el *yo real* de su autor, pues, en ese caso, nunca habría em-

pleado el término “ensartar”, sino “engarzar”, para referirse a sus propios versos. Asimismo, es preciso tener en cuenta el léxico manejado en estos poemas, donde el resultado de la escritura produce un “vano juego de palabras”, “necio ensarte de vocablos”, “ensarte de palabras macabras” labradas en “huero corcho”, frente el vocabulario empleado en otros casos para referirse a su propia obra, labrada sí, pero en “granítico berrueco” (García Blanco 1954, 397); elemento este preferible a otros que dan una mayor sensación de artificialidad, tales como el mármol o el bronce. El poeta, que es creador y escultor de su obra, modela su granítica obra, no a partir de finos retoques de “heñidor”, sino de secos y duros golpes dados con el cincel, por lo que cada modificación operada resultará ser irremediable:

Y esto obliga a cambiar de pronto el plan previo, a modificar el primer intento para aprovechar una entalladura inesperada, a aceptar una colaboración externa del material mismo, como tiene el rimador que acepta la colaboración de la lengua que le ofrece imprevistas metáforas para colocar un consonante. Todo lo cual hace que la labor del que esculpe sea más de naturaleza que no la del que hiñe. (Unamuno 1970, 840)

El cambio más drástico en su poética está relacionado con su oscilante concepción de la *rima generatrice*, aborrecida al principio de su actividad lírica por establecer una asociación externa de las ideas y producir como resultado obras “caleidoscópicas” (Robles 1996, 276), faltas de toda cohesión interna. Este tipo de recurso, tan ampliamente utilizado por sus contemporáneos, se convirtió en el principal foco de sus ataques a los poetas modernistas, quienes se sirven de ella para crear poesía escrita “de fuera a dentro”, con versos hechos a ojo y no a oído, es decir, prescindiendo de todo ritmo interior. A pesar de que en más de una ocasión reconoció a Carducci como uno de sus grandes modelos, acentúa su separación del italiano al relegar de su escritura esa rima externa y “sensual”, típica de los versos zorrillescos de “tamboril”.

No obstante esta férrea oposición, bien reconocible en los poemas metapoéticos incluidos en su primer poemario, y aunque siguió considerando la rima como “tirano empurpurado” y “desviadora”, a lo largo de 1910 fue otorgando diversas concesiones, admitiendo su uso, pero de forma independiente al ritmo, “repartida entre los versos, pero no a los finales” (Robles 1991, 347). De esta forma, planea la creación de un poemario en el que experimente la disociación del ritmo de la rima. Sin embargo, dicho proyecto se verá inte-

rrumpido por la composición y publicación de un volumen de versos de corte bien diferente, su *Rosario de sonetos líricos*; obra que emprende en septiembre de 1910 y no verá la luz hasta febrero del año siguiente.

Contra todo pronóstico, tan solo unos días después de la publicación de su segundo poemario, en las páginas de *La Nación* confesará su completa aceptación de la tan denostada rima engendradora. Las razones de esta inesperada evolución poética están, sin duda, motivadas por la incesante práctica de componer sonetos, los cuales no han surgido ya por la necesidad de desarrollar un sentimiento o idea, sino “para desarrollar un endecasílabo, un verso, una frase”. Unamuno justifica esta, en apariencia, contradictoria postura afirmando: “Yo, señora, les doy un valor muy relativo a las ideas que expongo, estimando que vale mucho más la manera cómo las expongo, el tono que les doy, el calor que pueda presentarlas”, y pasa a defender una concepción romántica del nacimiento del poema, identificando la rima con el azar o “primera fuerza creadora” (Unamuno 1970, 287). De esta forma, vemos cómo en los siguientes poemas metapoéticos, en los que el discurso se focaliza en la reflexión que hace sobre la rima, esta aparece representada como “fuente de historia” (Unamuno 2002, 169) y libertadora de la idea (149).

Por lo tanto, los ataques de don Miguel a la rima modernista se centran, principalmente, en el mal uso y abuso que sus contemporáneos ejercieron sobre ella. Mientras estos tan solo se proponen “alterar el valor de cada verso, individualmente considerado, cambiar su acento, etc.”, en busca de rimas “ricas”, Unamuno se distancia de ellos al optar por la combinación libre de los metros tradicionales y sin rima, a fin de liberar a esta de la fórmula para llegar a una forma más pura, la íntima:

¡La forma es un pretexto, el alma todo! ¿Y si el alma no fuera más que forma, forma más o menos íntima; forma el ropaje, forma la piel, forma la encarnadura, forma las entrañas? Lo que hay es que los que se dicen cultores de la forma lo son de la más externa. Entre mis pobres versos prefiero los más informes, es decir, los de forma más pura. (Robles 1996, 347)

Asimismo, don Miguel pondrá en el punto de mira de sus críticas antimodernistas la supuesta originalidad de dichos poetas; originalidad que, en la mayor parte de los casos, se limita a una banal copia de sus predecesores. Esos “imitadores de lo antiguo” caen en la falacia de creer en la originalidad de

sus escritos, cuando, en realidad, resultan ser un plagio “de los escritores más nuevos y recientes” (1968b, 929). La originalidad, para Unamuno, no reside en la novedad de los temas, sino en la forma de “sentirlos” (1970, 931), pues una misma idea puesta en boca de dos poetas, adoptará una forma y significación diversa. Por lo tanto, la originalidad no consiste en decir algo nuevo o desconocido a los otros, sino “en combinar y relacionar de una manera personal y propia los pensamientos del común acervo” (1970, 1306). En este sentido, la *imitatio* se configura como un recurso imprescindible y perfectamente válido para la creación, y lo justifica ejemplificando su argumentación con los autores clásicos de la literatura universal, como Shakespeare del que afirma que “apenas hay frase suya de la que no se pueda encontrarla en otra parte, así como los argumentos de sus dramas los tomaba de esos escritores” En efecto, insiste don Miguel a lo largo de sus escritos en que las ideas no pertenecen a nadie, porque son de todos y, por tanto, nada le satisface más que “recibir” esas sus ideas, “transformadas, nuevas”, pues estas no son de su propiedad, sino “de la sociedad de donde las saco y de donde se me devuelven socializadas” (1968b, 733). Y estas ideas dignas de imitación pueden pertenecer al acervo literario nacional o extranjero, en cuyo caso la traducción también se plantea como otra fuente inagotable de inspiración.

En sus comentarios reunidos bajo el título de *Alrededor del estilo* (1924), Unamuno discurre sobre la posible relación entre la originalidad y la práctica traductora, y llega a la conclusión de que “sin duda, [hay] traducciones originalísimas; las hay que tienen el valor de una creación primitiva, que tienen estilo. Porque hay quien piensa y siente en una lengua lo que otro pensó y sintió en otra” (1970, 927). Por tanto, la traducción, que él eleva a la categoría de arte, estará íntimamente ligada con la originalidad en el imitar. En efecto, este es el tema central del siguiente poema inédito que, a continuación, transcribimos:

“Es verdad, sé muy mal esa lengua  
 “La sé muy mal, es cierto, la traduzco  
 de tropiezo en tropiezo,  
 pero sabe? yo tengo mi cabeza  
 para llenar los huecos.  
 Diccionario?  
 El diccionario? psé, no me hace falta  
 cuando algo no comprendo,

lo suplo y al avío,  
y así de esta manera, compañero,  
mi traducción es mía, solo mía,

”

“Pero de esa manera, amigo mio,  
jamás sabrá que es lo que dice el texto.”

“Ni falta que me hace,  
lo que yo voy buscando son ideas”.

“Buen modo de buscarlas, voto á bríos, (ms. 77/20)

La crítica ha puesto de relieve los numerosos errores cometidos por Unamuno en sus traducciones, motivados estos tanto por los escasos conocimientos que el escritor poseía de las lenguas que traducía, como por la extrema celeridad con la que realizaba este trabajo (Santoyo 163). En efecto, el propio escritor fue siempre consciente de sus descuidos (Unamuno 1970, 323), para cuya justificación no dudaba en citar la doctrina del error de Croce, según el cual este “procede siempre de la voluntad” por ser, a su vez, resultado de la pasión, y “yo, por mi parte, prefiero errar con pasión a acertar sin ella, mejor calor en las tinieblas que luz entre el hielo. Y por eso no es mi vocación la ciencia”. No le interesa la fiel reproducción de lo escrito en otra lengua, sino la idea que él pueda extraer de su lectura.

La traducción se convirtió en una práctica común entre los escritores del Fin de Siglo, pues era una forma rápida de asegurarse un sustento económico complementario. Como bien han estudiado García Blanco o Carlos Serrano, entre otros, Unamuno, sobre todo en los primeros años como docente en Salamanca, se enfrascó en una obstinada práctica traductora, motivado, con toda probabilidad, por sus ventajas crematísticas.

Sin embargo, no siempre tradujo incitado por ese afán pecuniario. En una carta inédita fechada en torno a 1897, Vicente Colorado y Martínez aconseja al, por entonces, novel poeta refinar su estilo, dotando de mayor “transparencia a la frase” y le recomienda como excelente ejercicio la traducción de cualquier materia, pues “de esta suerte modelará usted con más facilidad el idioma y hará usted de él lo que quiera” (carpeta 12/121 del archivo de la Casa Museo de Unamuno). No desechó don Miguel el consejo de su amigo y, de este modo, se lanzó a la lectura y traducción de todo tipo de obras. Pero, sin lugar a dudas, fue la poesía el género que más satisfacciones le brindó a este respecto, ya que “como ejercicio es admirable, pues me obliga a hacer míos

sentimientos e ideas de otros. Y si no los hago míos, no los traduzco bien”. La lectura de poesía en otros idiomas le permite llegar a esa traducción realizada “por libre impulso”, que “es lo que más enriquece el espíritu” (Unamuno/Maragall 45). La traducción de otros poetas es fuente de inspiración, pues le descubre ciertas palabras que, de otra forma, nunca antes habría tomado en consideración, y cada una de estas palabras “lleva un poema dentro”; cada palabra suscita en su alma una idea, un sentimiento, un verso diferente: “Hay palabras que al oír las junto a mí, hieren como un badajo la campana de mi alma y me despiertan historias lejanas. Ayer, traduciendo a Browning, encontré el final de un poema que estoy haciendo”.

De esta forma, en el poema inédito se vuelve a retomar la palabra constituyente, como creadora, suscitadora de ideas. Y poco importa que dichas palabras provengan de la imitación de los autores clásicos o de la traducción de poetas extranjeros. Las palabras y las ideas que ellas suscitan son patrimonio universal y cada uno puede hacerlas suyas de forma íntima y, por tanto, diferente, pues lo único que importa es la expresión. En esta se cifra toda la originalidad que pueda tener un escritor. Incluso llega a aceptar que otros, quizás los más jóvenes, realicen el mismo proceso de *imitatio* con sus obras, pues las ideas son, al fin y al cabo, las mismas.

## CONCLUSIONES

Por los documentos encontrados es evidente que la reflexión metapoética fue constante y consecuente a lo largo de toda la producción literaria de Unamuno. La misma acérrima crítica contra los preceptos modernistas salpica el conjunto de sus más diversos escritos, donde intenta desvincularse de las modas literarias contemporáneas. Sin embargo, esto no es óbice para no considerar a Unamuno como un autor plenamente de su época. En palabras de Juan Ramón Jiménez, fue don Miguel “el primero, el más alerta, el más humano y el más divino de los modernistas de habla española”, pues “nos reveló el sentido metafísico del nuevo concepto de vida y arte” (Jiménez 80).

Por tanto, para una correcta lectura y comprensión de su obra, deberemos situar, en primer lugar, a su autor en el contexto apropiado, que no es otro que el del modernismo español (Celma 95). De esta forma, la figura de don Miguel se asimila a los escritores coetáneos por ese deseo de transgredir los límites establecidos por la tradición, lo que convierte a su obra literaria en

una de las más innovadoras y experimentales de todo el Fin de siglo español.<sup>3</sup> Coincidimos con Suárez Miramón (1989, 11), cuando en la “Introducción” a su volumen de las poesías sueltas de Unamuno, afirma que, a pesar de la naturaleza “fortuita” de este tipo de composiciones, estas “constituyen un modelo de gran interés para mostrar las preferencias íntimas, los sentimientos, temas y obsesiones del autor en determinadas épocas y circunstancias”. Esta recurrencia temática vendría a reforzar el carácter unitario de toda su obra, pues no solo encontramos estas mismas ideas repartidas en sus poemarios, sino también en sus ensayos, artículos, novelas, cuentos y obras dramáticas.

A pesar de que su poética comparte evidentes características con los *-ismos* desarrollados en esos años, Unamuno se aleja de los postulados esteticistas heredados de la tradición francesa gracias a su peculiar concepto de la forma, que le lleva a diferenciar entre la forma exterior, propia de los literatos y versolibristas, y la forma interior o sustancial, que identifica con el alma del pensamiento. Así, “de la forma surge el fondo”, pues no consiste esta en un mero artificio externo, sino que persigue “el alumbramiento del pensamiento desde la imaginación, ya que con el verbo es con lo que respira el alma” (López Manzanedo 169).

En definitiva, creemos en la utilidad de rescatar este tipo de documentos inéditos, que ayuden a completar la poética del autor y a reconstruir la obra lírica unamuniana, ya que aún estamos lejos de “hablar hoy de una obra poética completa, pues este apartado de poesías no publicadas en libro está todavía abierto” (Suárez Miramón 1989, 10). Aunque en muchos casos no se trate más que de esbozos de un proyecto más amplio, justificamos nuestra propuesta con las propias palabras de su autor, quien consideraba sus bocetos tan importantes como la obra ya “acabada o perfecta”, al ser estos “algo más intenso, más concentrado, más denso”, por ser semillas en cuyo interior germina otra vida (1970, 1390).

---

3. Como acertadamente han señalado Díez de Revenga (317) y Alvar (47), entre otros, Unamuno consolida con su primer poemario una poética innovadora que, en líneas generales, sufrirá pocos cambios a lo largo de toda su trayectoria lírica. La postura juanramoniana de considerar a don Miguel como representante de la primera línea modernista española fue una idea retomada más tarde por críticos como Ricardo Gullón, Cernuda o Blasco Pascual. A pesar de las controvertidas críticas lanzadas en un primer momento en contra de los modernistas de fuerte impronta parnasiana, entre los que se encontraba Rubén Darío, es evidente que su visión poética no desentonará del todo con la propuesta por el nicaragüense. A pesar de las férreas críticas lanzadas contra el precursor del modernismo hispánico, diversos estudiosos han subrayado la posible influencia dariniana en la poesía de Unamuno (Ferrerres; Suárez Miramón 1987, 34-35; Meier 146).



Por otro lado, planteamos la necesidad de emplear un tipo de metodología apropiada, la crítica genética, para la edición y estudio de esta clase de documentos que, por su carácter privado e inacabado, requiere unos procedimientos diferentes a los propuestos por la ecdótica y que sean capaces tanto de reflejar la realidad presente en los borradores, como de respetar, en la medida de lo posible, la voluntad autorial.<sup>4</sup>

#### OBRAS CITADAS

- Alvar, Manuel. "Introducción". Miguel de Unamuno. *Poesías*. Ed. Manuel Alvar. Madrid: Cátedra, 1997. 13-53.
- Biasi, Marc Pierre de. *La Génétique des textes*. Paris: Armand Colin, 2003.
- Blasco, Javier, Pilar Celma y José Ramón González. *Miguel de Unamuno, poeta*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2003.
- Blázquez González, Jesús Alfonso. *Miguel de Unamuno y Bernardo G. de Candamo: amistad y epistolario (1899-1936)*. Madrid: Ediciones 98, 2007.
- Celma Valero, Pilar. "Miguel de Unamuno, poeta simbolista". *Anales de literatura española* 15 (2002): 93-108.
- Cerezo Galán, Pedro. *Las máscaras de lo trágico: filosofía y tragedia en Miguel de Unamuno*. Madrid: Trotta, 1996.
- Chopenera Armendáriz, Teresa. "Poemas con nombre propio. El poema autorreferencial en la poesía española contemporánea: Miguel d'Ors y Javier Salvago". *AnMal Electrónica* 35 (2013): 93-106.
- Díez de Revenga Torres, Francisco Javier. "Unamuno ante la poesía y los poetas modernistas". *El joven Unamuno en su época (Actas del Coloquio Internacional, Witzburg 1995: con textos inéditos de Unamuno)*. Eds. Theodor Berchem y Hugo Laitenberger. Salamanca: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1997. 307-18.
- Doce, Jordi. *Imán y desafío: presencia del romanticismo inglés en la poesía española contemporánea*. Barcelona: Península, 2005.
- Domínguez Caparrós, José. *Estudios de teoría de la literatura*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2001.
- Dvorakova, Paula. "Desde la calle Lucena hasta el hotel de Simbad: sobre

---

4. Este trabajo se enmarca dentro de la tesis doctoral *Nueva propuesta metodológica en la edición de manuscritos y textos hispánicos: la edición crítico-genética de los borradores de poesía de Miguel de Unamuno*, proyecto cofinanciado por el Banco Santander y la Universidad de Valladolid a través de la "Convocatoria de Contratos Predoctorales de la Universidad de Valladolid para 2013".

- las identidades y la construcción del yo poético”. *Impossibilia 2* (octubre 2011): 120-38.
- Ferrari, Marta B. *Unamuno, obrero del pensamiento: estudio preliminar y antología poética*. Argentina: Eduvim, 2014.
- Ferreres, Rafael. *Verlaine y los modernistas españoles*. Madrid: Gredos, 1975.
- García Blanco, Manuel. *Don Miguel de Unamuno y sus poesías: estudio y antología de poemas inéditos o no incluidos en sus libros*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1954.
- García Blanco, Manuel. *Cincuenta poesías inéditas*. Madrid: Son Armadans, 1958.
- Imízcoz, Teresa. *La teoría poética de Miguel de Unamuno*. Navarra: EUNSA, 1996.
- Jiménez, Juan Ramón. *El Modernismo: apuntes de curso, 1953*. Ed. Jorge Urrutia. Madrid: Visor Libros, 1999.
- López de Abiada, José Manuel. “Contra la forma a su favor: experimentalismo, compromiso, innovación y heterodoxia formales en Unamuno”. *La poesía de Miguel de Unamuno*. Ed. José Ángel Ascunce Arrieta. San Sebastián: Universidad de Deusto, 1987. 255-90.
- López de Castro, Armando. *El rostro en el espejo: lecturas de Unamuno*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010.
- López Manzanedo, Faustino Manuel. *La imaginación en la crítica del fin de siglo: aproximación a las ideas estéticas del Modernismo*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2010.
- Martínez Deyros, María. “Soledad de Miguel de Unamuno: edición de un soneto inédito”. *Ogigia: revista electrónica de estudios hispánicos* 18 (2015): 95-108.
- Meier, Elke. “Unamuno, Rubén Darío y el modernismo”. *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno* 27-28 (1982): 135-48.
- Pérez Parejo, Ramón. *Metapoesía y ficción: claves de una renovación poética: Generación de los 50 – Novísimos*. Madrid: Visor Libros, 2007.
- Rivero Gómez, Miguel Ángel. “Cuaderno XVII: un texto inédito del Joven Unamuno”, *Letras de Deusto* 110. 26 (enero-marzo 2006): 237-82.
- Robles, Laureano. *Epistolario inédito, I (1884-1914)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.
- Robles, Laureano. *Epistolario americano: 1890-1936*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1996.
- Rubio Montaner, Pilar. “Sobre la necesaria integración de las poéticas de

- autor en la Teoría de la Literatura”. *Castilla: Estudios de Literatura* 15 (1990): 183-97.
- Santoyo, Julio César. “Unamuno, traductor: luces y sombras”. *La traducción en torno al 98*. Ed. Miguel Ángel Vega Cernuda. Madrid: Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores, 1998. 155-172.
- Scarano, Laura. *Los lugares de la voz: protocolos de la enunciación literaria*. Mar de Plata: Melusina, 2000.
- Senabre, Ricardo. “Introducción”. Miguel de Unamuno. *Obras Completas*. Vol. 4. Ed. Ricardo Senabre. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1999. IX-XXI.
- Suárez Miramón, Ana. “Introducción a la poesía de Unamuno”. Miguel de Unamuno. *Poesía completa*. Vol. 1. Ed. Ana Suárez Miramón. Madrid: Alianza, 1987. 9-38.
- Suárez Miramón, Ana. “Introducción a las *Poesías sueltas* de Unamuno”. Miguel de Unamuno. *Poesía completa*. Vol. 4. Ed. Ana Suárez Miramón. Madrid: Alianza Editorial, 1989. 9-18.
- Unamuno, Miguel de. *Ensayos*. Vol. 1. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1916.
- Unamuno, Miguel de. *Obras Completas, III: Nuevos ensayos*. Ed. Manuel García Blanco. Madrid: Escelicer, 1968a.
- Unamuno, Miguel de. *Obras Completas, IV: La raza y la lengua*. Ed. Manuel García Blanco. Madrid: Escelicer, 1968b.
- Unamuno, Miguel de. *Obras Completas, VI: Poesía*. Ed. Manuel García Blanco. Madrid: Escelicer, 1969a.
- Unamuno, Miguel de. *Obras Completas, VII: Meditaciones y ensayos espirituales*. Ed. Manuel García Blanco. Madrid: Escelicer. 1969b.
- Unamuno, Miguel de. *Obras Completas, VIII: Autobiografía y recuerdos personales*. Ed. Manuel García Blanco. Madrid: Escelicer, 1970.
- Unamuno, Miguel de. *Obras completas*. Vol. 5. Ed. Ricardo Senabre. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2002.
- Unamuno, Miguel, y Joan Maragall. *Epistolario Miguel de Unamuno – Juan Maragall: con escritos complementarios*. Barcelona: Distribuciones Catalonia, 1976.