

## LOS VALORES FÓNICOS EN LA POESÍA DE UNAMUNO

Biruté Ciplijauskaitė

University of Wisconsin — Madison

El escribir ha sido siempre inseparable del vivir para Unamuno. Como Montaigne, en cada renglón que trazaba ofrecía testimonio de su ser: "C'est moy que je peins... je suis moy-mesme la matiere de mon livre" (9). Por esto se ha podido decir que todos sus personajes llevan alguna faceta de él mismo. Incluso en los prólogos suele hablar más de su propia persona que del libro que presenta. Toda su obra es una autobiografía continuada, y donde más se refleja esta inclinación — "desnudar con el lenguaje rítmico su alma" — es en su poesía. Sus libros de poemas, salvo el primero, apenas tienen estructura "artística": prefiere presentarlos en el orden en que nacieron, acentuando el valor de la vivencia.<sup>1</sup> En algunos poemas parece seguir literalmente la definición de la experiencia poética ofrecida por Dilthey, según el cual la poesía es una "relación espontánea entre un poderoso intelecto elemental con la experiencia de la vida y su generalización." La palabra escrita se vuelve testimonio de la experiencia vital: "Aquí quedáis, mis momentos;/ con el ritmo aquí os fijé" (C 1663, OC VI, 1369). Las diversas ramificaciones de esta obra proteica se iluminan simultáneamente. El contexto — tanto autobiográfico como han demostrado los estudios de García Blanco, Bustos Tovar, González Egido, Manuel Alvar.

Una constante que atraviesa tanto el vivir como el crear de Unamuno es la lucha o, en palabras de Alvar, "el desdoblamiento

1 — "Las canciones van publicadas — excepto la primera — por el orden temporal de su nacimiento, que es el orden más vivo pues han nacido unas de otras" (OC VI, 941; cf. la nota preliminar a *Terresa*, OC VI, 579).

agónico" (252).<sup>2</sup> Según Miguel Enguñadan, "toda la obra de Unamuno es poesía de tensiones interiores, de extremos vividos intensamente" (168). La tensión entre los polos opuestos se refleja en los títulos (*Paz en la guerra*), en la elección de temas (García Morejón hace notar la recurrencia del de la frontera), en el léxico que, según Bustos Tovar, "está cargado con todas las tensiones vitales posibles," y donde "lo denotado y lo connotado se exigen, y explican, recíprocamente" (113), en el ritmo pendular observado por Antonio Carreño, en su predilección por el autodiálogo, en el frecuente uso de paralelismo, inversión, antítesis y quiasmo estudiados por Josse de Kock y Juan Guillermo Renart. En el presente trabajo se intentará poner de relieve esta dualidad en el nivel fónico de sus poesías, postulando que Unamuno no desdeñaba de ningún modo la hechura del poema, ya que para él fondo y forma eran inseparables: "lo que llamamos forma es el verdadero fondo; lo que llamamos forma es lo que queda" (Kock 21).

No abundan trabajos que hayan investigado más detenidamente el aspecto fónico. Se tiende más bien a repetir la definición formulada por Unamuno mismo al referirse a sus versos: "de una música, si acaso la tienen, esquinada y rígida, angulosa y dura" (*Andanzas y visiones* 621-22). Milagro Lafn y Ricardo Gullón recalcan la primordialidad de la palabra — es decir, forma — antes que del concepto, algo que Unamuno mismo ha repetido más de una vez: "Y lo que crea es la palabra y no la idea" (OC VI, 948). Lafn sugiere que las cosas son percibidas a través del sonido ("las palabras son puras y vírgenes mientras son mero son" decía Unamuno); Gullón llama la atención al hecho de que es el sonido lo que primero cautiva en sus versos: "Read these lines aloud and you will find them to be more musical than is usually believed... Unamuno's poems... enter through the ear and not the eye" (112, 115). Esto concuerda con la declaración de Unamuno: "yo hago

2 — Vid., entre otros, *La agonía del cristianismo*, Ensayos I, 942, 946, 948, 960; *Del sentimiento trágico de la vida*, Ensayos II, 962; "Mi religión"; E II, 370, 372; "De la correspondencia de un luchador"; E II, 385, 386; "Conversación tercera"; E II, 560; "A mis lectores"; E II, 567; *Diario íntimo*, Obras completas, VIII, 798, 802, 860; "Paz en la guerra"; OC VIII, 1193; *Cancionero*, OC VI, 986; *Rosario de sonetos líricos*, OC VI, 351.

los versos a oído, y no a ojo" (carta a Carlos Vaz Ferreira, en García Blanco 28). Lo que crea confusión a veces es su concepto de la musicalidad. Las protestas van contra el sonido hueco. En la dedicatoria de *Sonetos de Fuerteventura* lo apoya con una cita de Carlyle: "En todo caso, si el pensamiento interior no canta por sí mismo, ese cantar de la frase exterior es algo de tono y timbre falsos de que podemos dispensarnos" (OC VI, 674).

Gerardo Diego es probablemente el crítico que más entrañablemente se ha ocupado de este aspecto. Recogiendo una alusión de Unamuno mismo — "y hay el valor corporal de la palabra por sí, del sonido" (OC VI, 944, que es corroborada por un verso como "la palabra labra con el son de la visión") — destaca "la exquisita música" y los "primores y delicias de sonoridad fonética y rítmica" (222). Renart analiza algunas aliteraciones — aspecto del que vamos a ocuparnos — sin insistir en su función estructural. Más importancia le adscribe Gregorio Salvador: "las connotaciones se suelen producir, en gran medida, por la insistencia semántica o la reiteración fónica" (25).

Contrariamente a lo que se asumiría después de oír las repetidas protestas de don Miguel contra la música, la aliteración es un elemento importante en su poesía y frecuentemente desempeña una función estructural. Subraya la tensión latente y el movimiento pendular interior.<sup>3</sup> Actúa como "metáfora fonética", notada ya por los tratadistas griegos, que, según Ivan Fónagy, adquiere aún más pertinencia a la luz de los estudios psicoanalíticos. Fónagy establece la diferencia entre la sonoridad buscada, consciente, y la natural, que corresponde al ritmo psíquico del autor y surge del subconsciente. Unamuno mismo parece sugerirlo:

Ir cazando con la rima  
palabras que se perdieron  
y sacarlas de la cima  
del pasado  
es alumbrar de la entraña  
flor de saber escondido.

(C 1683, OC VI, 1400)

3 — Según Lotman, "the musicality of verse is born at the expense of that tension which arises when certain phonemes bear differing structural loads" (64).

La idea de los últimos versos va apoyada por el sonido: el difícil nacimiento transmitido por *tr br* cede a consonantes más suaves que se complementan con vocales diferentes: ni una sola *o* u *i* en el primer verso; tres *oes* más una *i* en el segundo, donde como consonante fuerte se encuentran sólo dos *erres* finales, rodeadas de *fi nd*.

El tesoro escondido que lucha por salir se reitera en un esquema vocálico con diferenciación semejante en otro poemita de *Cancionero*, donde el dar a luz se produce literalmente invirtiendo una palabra (*nos - son*):

que el íntimo vivir (alias) idea  
nos lo da a luz el son

(C 1165, OC VI, 1265).

Aquí, el ansia se transmite a través de la frecuencia de la *i* en el primer verso que, además, contiene varias consonantes oclusivas: *k t b b d*. En el segundo aparecen tres *oes* acompañadas casi exclusivamente de laterales y nasales. Generalmente, la lucha interior dicta la configuración fónica de los versos y se manifiesta en una constante oposición de sonidos laterales/vibrantes, abiertos/cerrados, llanos/agudos.

Lo fónico adquiere significación estructural en el poemita número 1594 de *Cancionero*, que trata de captar la esencia de Castilla:

Castilla, la soldadura  
de tu tierra con tu cielo  
de dulzura de consuelo  
a tu vivienda de agrura.

Pues tierra llena de cielo  
soldada a cielo de tierra  
hacen ruido en que se encierra  
todo alcance del anhelo

(OC VI, 1374).

La enunciación de base se da en los versos iniciales, diferentes tanto por el ritmo (entrecortado el primero, fluyente el segundo) como por el sonido: *i* y *u* acentuadas en el primero, repetición de *e* en el segundo, que no pierde las consonantes oclusivas: *t t t k t*. La palabra poco "poética" *soldadura* adquiere función emotiva

por una curiosa conversión: *sol-da-dura - da dulzura*. El efecto de dureza se extiende por una posible connotación de "soldado". Ya en estos versos se establece una estructura circular: *dulzura* rodeada de *dura* y de *agrura*. El marco — versos uno y cuatro — representa la realidad: Castilla en su vivienda austera, basada en la agricultura y su vida rural, que no excluye la posible raíz de *agria*. Esta realidad es trascendida — o más bien, se señala el deseo de sobrepasarla — en los versos 2 y 3, donde la noción de cielo trae consuelo: lo perecedero frente a lo eterno resultante en *dulzura* tanto semántico como fónicamente.

La misma idea, también transmitida fonético y estructuralmente, vuelve en la segunda estrofa, donde el cuasi quiasmo de los versos 1 y 2 concentra los sonidos suaves en el medio, rodeándolos de sonidos duros: configuración explícitamente enunciada en versos 3-4: "hacen ruido en que se encierra." El último verso, con su andadura fluyente, que no contiene ni una sola vibrante, y donde incluso la *d* y la *k* aparecen suavizadas, parece señalar una apertura. Es de notar la predominancia de la *e* acentuada que sugeriría, por su cualidad neutral, cierto equilibrio. Las aliteraciones en *I* parecen comprobar aquí lo que indicaba Mallarmé como una característica de esta consonante: "une appétition point suivie de résultat" (958). La tensión y la ambigüedad no desaparecen por completo, pues.

Semejante efecto fónico estructural se da en "La luna y la rosa", de *Romancero del destierro*, comentado por Gerardo Diego, donde la fusión semántica es recogida fonéticamente, intensificando el sentido:

En el silencio estrellado  
la Luna daba a la rosa  
y el aroma de la noche  
le henchía — sedienta boca —  
el paladar del espíritu,  
que adurmiendo su congoja  
se abría al cielo nocturno  
de Dios y su Madre toda...  
Toda cabellos tranquilos,  
la Luna, tranquila y sola,  
acariciaba a la Tierra  
con sus cabellos de rosa  
silvestre, blanca, escondida...  
La Tierra, desde sus rocas,

exhalaba, sus entrañas  
 fundidas de amor, su aroma...  
 Entre las zarzas, su nido,  
 era otra Luna la rosa,  
 toda cabellos cuejados  
 en la cuna, su corola;  
 las cabelleras mejidas  
 de la Luna y de la rosa  
 y en el crisol de la noche  
 fundidas en una sola...  
 En el silencio estrellado  
 la Luna daba a la rosa  
 mientras la toda se daba  
 a la Luna, quieta y sola

(OC VI, 759).

Según Diego, este romance contiene "toda la emoción de lo cósmico y misterioso y toda la ternura de lo vivido, frágil y efímero" (220). Lo elogia por su poder de abstraer y su capacidad de fusión y trascendencia. El poema llama la atención por su distribución casi igual de la r (30) y la l (41 — el mayor número se explica por el uso del artículo), con 5 versos que no contienen ni una l, y 4 sin r. También aquí se trata del equilibrio entre el cielo y la tierra, y la fusión se da casi en cada verso, aunque hay una clara división: la primera parte se concentra en los elementos del cielo; hacia la mitad entra la tierra; la última parte representa una fusión total. La unión de lo concreto con lo abstracto aparece desde el v. 4: la sedienta boca de la luna y el paladar henchido del espíritu; la asonancia en i acerca espíritu a henchía, acentuando la experiencia espiritual. El henchirse se transmite casi gráficamente: la abundancia de la o en v. 2 y 3, que preludian la apertura. Es de notar que, como casi siempre en los poemas de Unamuno, no se trata de un espectáculo tranquilamente observado: se subraya la congoja interior. La imagen continuada (aquí conviene recordar que no siempre despreció Unamuno los recursos estilísticos: "El arma del poeta es la metáfora y la metáfora es la madre espiritual del lenguaje" [OC IX, 146]) es visual y a la vez emotiva: luna-cabellos tranquilos que unen el cuerpo celestial y el producto terrenal, la rosa (que en realidad nunca se describe). La unión procede por sinestesia: la luz se une al aroma, produciendo un efecto espiritual-emotivo, la tranquilidad. Es de notar el hábil uso de la inversión que sugiere osmosis completa: amor-aroma en v. 16, que viene confirmada por

dos enunciaciones ulteriores: "era otra Luna la rosa" y, más abajo, "y en el crisol de la noche/fundidas en una sola", donde la ausencia de sol se destaca incorporando el morfema en otras palabras. La segunda metáfora extendida también se sitúa entre los dos elementos, que se presentan por otra dicotomía fonética inicial: zarzas/nido, cuyo segundo componente se extiende a cuna, palabra que por su sonido recoge luna.

El movimiento de vaivén de los últimos tres versos confirma una afirmación reiterada repetidamente: "Porque esto es el ritmo, o sea el estilo, la concordancia de las discordias" (OC VII, 909). Otra vez, tenemos un poema perfectamente circular, con un cambio levísimo, pero no por eso menos importante: "la Luna daba" — "la rosa se daba". Incluso aquí se acentúa lo pasajero frente a lo eterno que en el último verso experimenta una parada momentánea: desaparece incluso la r del anterior "tranquila y sola", dejándola reposar en su quietud.

No es raro que la distribución fónica exprese la situación desde la cual se escribe. Así, una andadura apacible y sonidos dulces en "Hermosura", de Poesía, corresponden al estado de ánimo de reposo. En el destierro se recrudescen los sonidos estridentes, se afirma la rima aguda:<sup>4</sup>

Ay mi España desterrada  
 de tu reino celestial,  
 mi pobre tierra enterrada  
 en tu tierra terrenal!

(C 1435, OC VI, 1326)

Y en un poema escrito un mes después de su vuelta a España, vuelve a aflorar la bonanza. Las raíces vuelven a ahincarse en la tierra, y el sentido de su grandeza histórica apacigua el espíritu:

Qué montón de momentos, puro monte  
 mítico, místico,  
 monta escalando de Dios el peldaño...

(C 1454, OC VI, 1331).

4 — Luis Yrache hace observar que en El Cristo de Velázquez, que refleja su preocupación religiosa, todos los poemas, a excepción de tres, terminan con palabra aguda (239).

El efecto conseguido por la aliteración en m es curioso: las palabras que la contienen se refieren a lo que trasciende esta vida, lo eterno. Por otra parte, la m suele asociarse con la muerte, el enmudecer. He aquí, pues, la expresión de la lucha por la inmortalidad contenida en la misma consonante, que se intensifica por la alternancia del acento en i y en o. A la categoría de lo eterno, de lo que se repite, pertenece también lo femenino ("das ewig Weibliche" de Goethe) que, según informa Fónagy, siempre se expresa por la m en algunos dialectos del Tibet.<sup>5</sup> Más de una vez la aliteración en m se produce también en los poemas unamunianos con referencia a la mujer:

voy haciéndote, alma mía,  
mi mujer, mi hija y mi madre,  
mi conciencia,  
...  
mi poema

(C 166, OC VI, 1002).

El fondo del arquetipo femenino (tres generaciones) asociado con el alma es aquí el apoyo de la conciencia animada por el anhelo de la inmortalidad, que se realiza a través del poema.

La dicotomía de base es la de la guerra y la paz, que se transmite por la oposición de la r (elemento masculino) y la l (elemento femenino [Chastaing, Peterfalvi]), los cuales se distribuyen a lo largo de los poemas según la idea que sale ganando. Así, en número 301 de Cancionero, la r prácticamente desaparece al serenarse el poeta:

En mi mano tu mano y en tus ojos mis ojos,  
el camino se acaba, va poniéndose el son.

...  
En mi mano tu mano y en tus ojos mis ojos,  
mañana cuando nazca de nuevo la mañana  
del seno de la noche nos ha de hacer Dios

(C 301, OC VI, 1045).

5 — Esto no es aplicable a todos los idiomas europeos. Si por una parte tenemos *woman*, *femme*, *mujer*, *mulher*, *moteria*, no son menos abundantes las palabras que no contienen una m, aunque en varias aparece una n: *gynaika*, *zanshchina*, *donna*, *kvinnu*; otras no contienen ninguna nasal: *Weib*, *kobleta*.

Más frecuente es una alternancia casi regular, sostenida, como en "Portugal" (Rosario de sonetos líricos), en algunos pasajes de El Cristo de Velázquez (p. e. "Hostia"), algunos fragmentos de Teresa (el 91), algún soneto en De Fuerteventura a París. Es el *perpetuum mobile* de subida y bajada indicado como ideal ya en su "Credo poético": "que tus cantos tengan nidos en la tierra" (OC VI, 168). La imposibilidad de escoger una sola faceta se ilustra gráficamente en el poemita número 282 de Cancionero, donde el signo mismo ofrece cuatro caras diferentes:

d b  
q p

(OC VI, 1039).

Representa el meollo de su "alma agónica", la esencia de su vida: "Hay dos reposos, el de la quietud muerta de los inmóvil y el que resulta de poderosas fuerzas que se mantienen en equilibrio" (García Blanco 19).

Los poemas que se concentran en un solo sonido corresponden más de una vez a sus ganas de "jugar", que él mismo ha definido como sigue: "Y los versos aconsonantados y estróficos los dejo para cuando estoy de vena de jugueteo, para cuando no sintiendo nada que decir, pero cosquilleándome la comezón de escribir algo, voy a divertirme con la técnica" (OC V, 1028). Algunos parecen, en efecto, puro juego, como el siguiente:

Ese zángano zanguango  
zangarra la bandurria  
zangoloteando en un tango  
la zangarriana, la murria

(C 1236, OC VI, 1280).

En su dedicatoria de Sonetos de París a Jean Cassou citaba Unamuno algunas frases de Louis Veillot, entre otras la siguiente: "Las rimas son dientes, uñas, alas" (OC VI, 713). Esta definición se aplica perfectamente a lo que hace en el poemita del zángano. Pero aun aquí se puede rastrear un sentido más hondo, su desprecio hacia el hombre todo apariencias, al señorito que no trabaja, que aparece calificado de zángano más de una vez en su narrativa.

En el soneto XII de *Romancero del destierro* persiste el juego fónico sin eliminar el fondo más profundo.<sup>6</sup> Es uno de los mejores ejemplos de cambio casi total que ocurre a lo largo de 14 versos: de eufonía al sonido estridente, de una imagen de noche-placentera, con algún eco de la cancioncilla popular "luna, lunera, cascabelera", a la inquietud del hombre que la contempla:

Luna lunera lunática, sales  
cuando ya mengua mi anhelo de espera;  
vuélvete nube, mi luna lunera,  
pues ya de noche de nada me vales.

Deja que floten tus blancos cendales  
en el azul con que tapa a su esfera  
tu padre el Sol, que al hacer su carrera  
te deja en prenda sus viejos pañales.

Ay, triste espejo de luz del ocaso!  
Sin las estrellas en coro, qué dices?  
Mueres de día dejando tu vaso

pálido, frío, vacío, infelices  
los que de él deben tu ley del acaso!...  
Luna lunera, no los martirices...

(OC VI 757-78).

La a de "lunática", prolongada en v. 1 no sólo por la añadidura de una sílaba más en cada palabra subsiguiente sino también por la a de "sales", cede a la e en el segundo verso, y sólo vuelve con fuerza en el cuarto, con sentido decididamente peyorativo: "de nada me vales". Este desvanecerse del valor de la luna está contenido, si queremos buscarlo, ya en las formas paronomásticas: "luna"-"lun/era" - "lun/ática". El ritmo fluyente del primer cuarteto es sustituido por una andadura entrecortada en el segundo: el v. 6 con sus monosílabos, el fuerte encabalgamiento del v. 7. La degeneración, insinuada por la rima en el primer cuarteto, continúa en el segundo: "cendales" se convierte en "viejos pañales". El corte entre los cuartetos (el pasado placentero) y los tercetos (el presente angustiado) se subraya por la oración exclamativa, la breve interro-

6 - Que era consciente de las connotaciones fónicas, lo demuestra el número 1065 de *Cancionero*: "Satánico frenesí/ disyuntivo dice no!!! su esencia maldita es o, /la del Sí divino es y" (OC VI, 1243).

gación en el verso siguiente, y la predominancia de la i acentuada: introducida por el "ay!" y enunciada de lleno en "triste" en v. 9, se afirma en posición final en v. 10 y es recogida en posición de cesura en v. 11. Llega a su apogeo en el v. 12, puesta de relieve por los cortes sintácticos: "pálido, frío, vacío, infelices". La a de "acaso" en v. 13, en relación con "ocaso" del v. 9, también indica corrupción o por lo menos vacilación, que continúa semánticamente en el 14, donde se unen, a modo de recolección fónica, el grácil juego de los versos iniciales con la indicación de que las apariencias no logran desterrar la angustia.<sup>7</sup> La eficacia de la connotación en este soneto se debe en gran parte a su configuración fónica y rítmica.

No sería difícil aducir más ejemplos, pero los presentes deberían bastar para probar que don Miguel tenía no sólo los ojos y el intelecto, sino también el oído bien abiertos. Si a veces se le ha acusado de poco interesado por la forma o la música, será debido al hecho de que lo que buscaba eran versos acompañados, no música de tamboril. Para resumir su relación con lo elementos fónicos, se podría usar la conclusión a la que llega Alarcos Llorach en su evaluación del verso libre en general, añadiendo una sola palabra: "fónico" para complementar "rítmico" que emplea él: "la secuencia rítmica [fónica] puede acomodarse - claro que inconscientemente - al ritmo psíquico del contenido. Así, recibe intencionalidad expresiva. Así, de ser pura materia rítmica [fónica], se convierte en forma expresiva" (16).

Al hablar de la renovación de la poesía española en este siglo se suele partir de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez: los dos faros de la generación de 1927. Pero ya Unamuno era uno de los grandes reformadores.<sup>8</sup> Escribió en el auge del simbolismo. Como Mallarmé, protestó contra el "verso oficial", de sonsonete: "Le vers est partout dans la langue où il y a rythme... Si on est

7 - De un modo semejante, construye un poemita entero, núm. 94 de *Cancionero*, a base de conmutación constante del valor de la palabra clave: "mar salada de amargura - tranquila mar - mar de amargura soleada" (OC VI, 978).

8 - Esto fue demostrado a las claras en varias ponencias del Congreso unamuniano que tuvo lugar en diciembre de 1986 en Salamanca, refiriéndose a todas las facetas de su creación.

arrivé au vers actuel, c'est surtout qu'on est las du vers officiel" (867), o sea, de la "músicaailable"; como él, habló de la melodía y del ritmo del alma en vez del metro: "Toute âme est une mélodie, qu'il s'agit de renouer" (363) e insistió en el aspecto vivo de ir haciéndose el poema (870). Como Valéry, confesó que algún poema había nacido de un ritmo cogido al vuelo en la calle (OC VI, 941, 1401). Francisco Ynduráin hace notar que compartió con los simbolistas la búsqueda del "continuo recitado wagneriano" (212). A su vez, igual que Walt Whitman sintió siempre dos o más yos diferentes disputándose su conciencia y necesitó un verso de andadura más ancha y libre para acomodarlos.<sup>9</sup> Elogió al poeta americano por haber igualado el valor de una secuencia rítmica en prosa y en verso.

Para Antonio Machado, la poesía era "palabra en el tiempo". El paso del tiempo constituye la raíz de la angustia unamuniana. Juan Ramón hablaba de "acento" como lo más inconfundible en un poeta; también Unamuno destacó no sólo el ritmo, sino también el "tono, tenor y acento" (OC VIII, 1122). Los dos optaron al final de su vida por una "prosa ritmoide" (*Cincuenta poesías inéditas — Leyenda*). Gerardo Diego ha señalado la modernidad de Unamuno postulando que "rivaliza con el poder abstraedor de Juan Ramón, o, por otro estilo, de Guillén o de Aleixandre" (220). Juan Ramón le ha llamado el primer poeta modernista. Por otra parte, de su correspondencia con Jorge Guillén consta que el poeta más joven no le escatimaba su aprecio.

Su "modernidad" va aún más lejos. Las premisas que formula para la poesía José Hierro se acercan sorprendentemente a las de Unamuno, llevando su mensaje a una generación más joven aún: "Lo difícil es liberarse del sonsonete... Qué le falta al falso poeta? — Le falta el ritmo... El poeta, al crear, lo que hace es recordar un poema perdido. Un poema del cual no le queda más que la tonalidad y el ritmo... El poema existe, nebuloso, en el poeta, porque en su conciencia existe, ya organizado, un ritmo total, una

9 — Jose de Kock señala, sin embargo, que en todo *Cancionero* constan sólo 46 poemas de verso libre.

An extract of this article was presented at the international congress at Salamanca in December 1987 and will be published in the *Actas*.

sucesión de ritmos... Me río... cuando se habla del ritmo como de una sonoridad, meramente musical, grata al oído, desentendiéndose del significado lógico de las palabras que provocan el ritmo. Y me río cuando se habla de pies... El encabalgamiento [que Unamuno usó constantemente] tiene una significación clara. Opone a un ritmo mental, conceptual, un ritmo sentimental" (85, 87, 90, 91).

Se suele señalar como una peculiaridad de los autores de la generación de 1927 el hecho de que unían la innovación con los procedimientos más tradicionales de la poesía popular. En la poesía de Unamuno se encuentran correspondencias curiosas con algunos recursos de la poesía bíblica, que era su lectura diaria. Yehudah-Levi señalaba la preponderancia del acento (*te-amim*) sobre el metro en los primeros cantos bíblicos y hacía recordar que *canción* no implicaba rima sino ritmo. La disociación de rima y ritmo, de ritmo exterior y ritmo interior ha sido destacada como uno de los grandes aciertos de Unamuno por varios críticos. A su vez, James Kugel hace notar que el paralelismo de contraste, que permite mayor densidad y tersura, es muy frecuente en la Biblia, que tiene como eje estructural el movimiento binario (71, 196). Los dos son constantes de la poesía de Unamuno. La innovación en su obra poética se apoya en lo más primario. Como en su concepto de la intrahistoria, no busca manifestaciones brillantes o hechos destacados, sino el fluir permanente. La estética se incorpora a la ética; la forma viene a ser el fondo:

La figura es hondura,  
el sonido es sentido;  
hundirse en visión,  
sentirse en el son

## OBRAS CITADAS

ALARCOS LLORACH, Emilio. "Secuencia sintáctica y secuencia rítmica". *Elementos formales en la lírica actual*. Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1957. 11-16.

ALVAR, Manuel. "Unamuno en sí mismo: 'Para después de mi muerte'." *El comentario de textos*. Madrid: Castalia, 1973. 240-70.

- BUSTOS TOVAR, Eugenio. "Miguel de Unamuno, 'Poeta de dentro a fuera.' Análisis sérmico del poema 'Castilla'." *CCMU* 23 (1973): 71-137.
- CARREÑO, Antonio. "La búsqueda mítica de la 'persona' en la lírica de Unamuno." *CCMU* 27-28 (1983): 149-73.
- CHASTAING, M. "L'opposition des consonnes 'sourdes' aux consonnes 'sonores' a-t-elle une valeur symbolique?" *Vie et langage* 147 (1964): 367-70.
- DIEGO, Geraldo. "Unamuno, poeta." En *Crítica y poesía* Madrid, Júcar, 1984. 213-26.
- DILTHEY, Wilhelm. *Das Erlebnis und die Dichtung*. 1905. Göttingen. Vandenhoeck & Ruprecht, 1970.
- ENGUIÑANOS, Miguel. "Dos poetas paralelos: Miguel de Unamuno y Rubén Darío." 1967. *Fin de siglo: estudios literarios sobre el período 1870-1930 en España*. Madrid. Porrúa Turanzas, 1983.
- FÓNAGY, Ivan. *Die Metaphern in der Phonetik*. The Hague: Mouton, 1963.
- GARCÍA BLANCO, Manuel. *Don Miguel de Unamuno y sus poesías*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1954.
- GARCÍA MOREJÓN, Julio. *Unamuno y el Cancionero. La salvación por la palabra*. São Paulo, Fac. de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1966.
- GONZÁLEZ EGIDO, L. "Fray Luis de León en la 'Oda a Salamanca'." *CCMU* 27-28 (1983). 43-57.
- GULLÓN, Ricardo. "Unamuno and His 'Cancionero'. A Poetic Diary." *Unamuno Centennial Studies*, ed. Ramón Martínez López, Austin. U of Texas, 1966. 106-29.
- HIERRO, José. "Palabras antes de un poema". *Elementos formales en la lírica actual*. Santander, 1957. 85-94.
- KOCK, Josse de. *Introducción al Cancionero de Miguel de Unamuno*. Madrid. Gredos, 1968.
- KUGEL, James. *The Idea of Biblical Poetry. Parallelism and its History*. New Haven. Yale UP, 1981.
- LAÍN, Milagro. *La palabra en Unamuno*. Caracas. Universidad Central de Venezuela, 1964.
- LOTMAN, Yuri. *Structure of the Poetic Text*. Ed. & trans. D. Benton Johnson. Ann Arbor. Ardis, 1976.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres complètes*. Paris. Gallimard, 1945.
- MONTAIGNE, Michel de. "Au Lecteur". *Essais, Oeuvres complètes*. Paris. Gallimard, 1962.
- PETERFALVI, Jean-Michel. *Recherches expérimentales sur le symbolisme phonétique*. Paris. Centre National de la Recherche Scientifique, 1970.
- RENART, Juan Guillermo. *El Cristo de Velázquez de Unamuno: estructura, estilo, sentido*. Toronto. U of Toronto P, 1982.
- SALVADOR, Gregorio. "Análisis connotativo de un soneto de Unamuno". *Archivum* 14.1-2 (1964). 18-39.
- UNAMUNO, Miguel de. *Andanzas y visiones españolas*. Madrid. Aguilar, 1958.
- . *Obras completas*, vols. VI, VIII, IX. Madrid. Escelicer, 1966-1971.
- YNDURÁIN, Francisco. "La rima en la poesía de Unamuno". *Elementos formales en la lírica actual*. Santander, 1957. 207-27.
- YRACHE, Luis. "Una nota al estilo poético de Unamuno". *PSA* 36.107 (febrero 1965). 239-40.