ARCHIVUM

TOMO XX ENERO - DICIEMBRE 1970

Los senderos poéticos de Ramón Pérez de Ayala *

A mi mujer

Bibliografía consultada

ACUSTÍN FRANCISCO. *Ramón Pérez de Ayala.* Su vida y sus obras. Madrid. Espasa. 1927.

ALBERTI, RAFAEL. *Prosas encontradas 1924-1942.* Recogidas y presentadas por Robert Marrast. Madrid. Ayuso. 1970, págs. 32-35.

ALBORG, JUAN LUIS. *Hora actual de la novela española.* Madrid. Taurus. 1958.

ALBORNOZ, AURORA. *La presencia de Miguel de Unamuno en Antonio Machado.* Madrid. Gredos. 1968.

ALECRÍA, FERNANDO. *Walt Whitman en Hispanoamérica.* México. Studium. 1954

ALONSO, AMADO. *Materia y forma en poesía.* Madrid. Gredos. 3.ª edic. 1965.

ALONSO, AMADO. "Por qué el lenguaje en sí mismo no puede ser impresionista", en *Revista de Filología Hispánica.* 1940. II, págs. 379-386.

ALONSO, DÁMASO. "Fanales de Antonio Machado", en *Cuatro poetas españoles.* Madrid. Gredos. 1962.

ALONSO, DÁMASO. *Poetas Españoles contemporáneos.* Madrid. Gredos. 1965.

ALONSO, DÁMASO Y BOUSOÑO, CARLOS. *Seis calas en la expresión literaria española.* Madrid. 3.ª edic. 1963.

* La presente monografía, realizada bajo la dirección del profesor Alarcos Llorach, constituyó mi tesis doctoral. Leída en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Oviedo el día 20 de febrero de 1970, ante el Tribunal compuesto por los Catedráticos Alarcos García, Alarcos Llorach, Muñoz Cortés, Cachero Martínez y Caso González, obtuvo la calificación de *Sobresaliente cum laude* y, posteriormente, el *Premio don José Fernández* de la misma Universidad de Oviedo.

ALONSO SCHÖKEL. *Estética y estilística del ritmo poético.* Barcelona. Juan Flors. 1954.

AMORÓS, ANDRÉS. "*Renacimiento de Pérez Ayala*", en *ABC.* Madrid. 1968.

BAEZA, RICARDO. *Comprensión de Dostoiewky y otros ensayos.* Barcelona. 1935.

BAQUERO GOYANES, MARIANO. "Contraste y Perspectivismo en Ramón Pérez de Ayala", en *Perspectivismo y contraste. De Cadalso a Pérez Ayala.* Madrid. Gredos. 1963, págs. 171-244.

BARJA, CÉSAR. *Libros y autores contemporáneos.* Madrid. Librería general de Victoriano Suárez. 1935.

BARJALIA, JUAN JACOBO. "Conversaciones con J. R. J.", en *Caballo de fuego.* La Habana. Octubre de 1960.

BARNSTONE, W. "Sueño y paisaje en la poesía de Antonio Machado" en *La Torre.* 1964. 1., pág. 134.

BECEIRO, C. "Antonio Machado y su visión paradójica de Castilla", en *Celtiberia.* 1958. 15., págs. 127-142.

BÉSER, SERGIO. *Leopoldo Alas crítico literario.* Madrid. Gredos. 1969.

BIRUTÉ CIPLIJAUSKAITE. *La soledad y la poesía española contemporánea.* Madrid. Insula. 1962.

BOUSOÑO, CARLOS. *Teoría de la expresión poética.* Madrid. Gredos. 4.ª edic. 1966.

BOUSOÑO, CARLOS. *La Poesía de Vicente Aleixandre.* Madrid. Gredos. 1968.

CACHO VÍU, VICENTE. *La Institución Libre de Enseñanza.* Madrid. Rialp. 1962.

CAMPOAMOR, RAMÓN DE. *Poética,* en *Obras Completas.* Vol. III. Madrid. Felipe González Rojas. 1901.

CAMPOS, JORGE. *Conversaciones con Azorín.* Madrid. Taurus. 1964.

CANSINOS ASSENS, RAFAEL. *La Nueva Literatura.* Vol. I. Los Hermes y II Las escuelas. Madrid. 1927.

CASSOU, JEAN. *Panorama de la Litterature espagnole contemporaine.* París. 1931.

CASTILLO, HOMERO. *Estudios críticos sobre el Modernismo.* Madrid. Gredos. 1968

CASTRO, ROSALÍA DE. *En las orillas del Sar,* en *Obras Completas.* Madrid. Aguilar. 1944.

CERNUDA, LUIS. *Estudios sobre poesía española contemporánea.* Madrid. Guadarrama. 1957.

CERNUDA, LUIS. "Antonio Machado y la actual generación de poetas", en *Bulletin of Spanic Studies.* Núm. 267. Febrero de 1969.

CERNUDA, LUIS. *Poesía y Literatura.* Barcelona. Seix Barral. 1960.

CLAVERÍA, CARLOS. "Apostillas al lenguaje de Belarmino", en *Cinco Estudios de Literatura Española Contemporánea.* Salamanca. Tesis y Estudios Salmantinos. 1945, págs. 69-91.

COHEN, JEAN. *Structure du langage poétique.* París. Flamarion. 1966.

CURTIUS, ERNEST ROBERT. *Ensayos críticos acerca de literatura Europea.* T. II. Barcelona, Seix-Barral. 1954, págs. 109-121.

CHASEN, RICHARD. "Walt Whitman" en *Tres escritores norteamericanos.* III. *Walt Whitman, Wallace Stevens, T. S. Elliot.* Madrid. Gredos. 1962.

DÍAZ-PLAJA, GUILLERMO. *Historia de la poesía lírica española.* Barcelona. Labor. 1948, págs. 374-376.

DÍAZ-PLAJA, GUILLERMO. *Modernismo frente a noventayocho.* Madrid. Espasa-Calpe, 2.ª edic. 1966.

DÍAZ-PLAJA, GUILLERMO. *Juan Ramón Jiménez en su poesía.* Madrid. Aguilar. 1958.

DÍAZ-PLAJA, GUILLERMO. *Las estéticas de Valle-Inclán.* Madrid. Gredos. 1965.

DÍEZ CANEDO, "Ayala y sus tres senderos, en *El Sol.* 27 de marzo de 1925.

DÍEZ CANEDO, ENRIQUE. *La poesía francesa del Romanticismo al Superrealismo.* Antología. Buenos Aires. Losada. 1945.

DÍEZ CANEDO, ENRIQUE. *Juan Ramón Jiménez en su obra.* México. 1944.

DÍEZ DEL CORRAL, LUIS. *La función del Mito clásico en la literatura contemporánea.* Madrid. Gredos. 1957.

FABIAN, DONALD L. "The progress of the artist. A mejor theme in the early novels of Pérez de Ayala", en *Hispanic Review.* XXVI. 2. 1952, págs. 108-116

FABIÁN, D. L. "Pérez de Ayala and the generation of 1898", en *Hispania.* XLI. 1958.

FERNÁNDEZ AVELLO, MANUEL. "Ramón Pérez de Ayala y el Periodismo" en "*Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*". Núm. 42. Oviedo. 1961. págs. 5 y 55.

FERNÁNDEZ DE LA MORA, GONZALO. *Ortega y el 98.* Madrid. Rialp. 2.ª edic. 1962.

GANIVET, ANGEL. *Idearium español.* Granada. 1897.

GAOS, VICENTE. *Temas y Problemas de Literatura Española.* Madrid. Guadarrama. 1954, págs. 207 y 55.

GAOS, VICENTE. *La poética de Campoamor.* Madrid. Gredos. 2.ª edic. 1969.

GARCÍA BLANCO, MANUEL. "Walt Whitman y Unamuno", en *Atlántico.* Madrid. Casa americana. 1956. n.º 2, págs. 5-47.

GARCÍA BLANCO, MANUEL. "Unas cartas de Unamuno y Pérez de Ayala", en "*Papeles de Son Armadans*". T. XXXVIII, Núm. CXIV.

GARCÍA BLANCO, MANUEL. "*Introducción*" al tomo *Poesía.* VI, de *Obras Completas* de Miguel de Unamuno. Madrid. 1969.

GARCÍA BLANCO, MANUEL. "Angel Ganivet y Miguel de Unamuno. Afinidades y diferencias", en *En torno a Unamuno.* Madrid. Taurus. 1965.

GARCÍA DOMÍNGUEZ, ELÍAS. *La poética de Pérez de Ayala.* Tesis doctoral presentada en la Facultad de Letras de la Universidad de Oviedo. 1964. Inédita.

GARCÍA-GIRÓN, EDMUNDO. "La adjetivación modernista en Rubén Darío", en *Nueva Revista de Filología Hispánica.* XIII. 1959. págs. 345-351.

GARCÍA MERCADAL, JOSÉ. Prólogo-estudio antepuesto al tomo I de *Obras Completas de Ramón Pérez de Ayala.* Madrid. Aguilar. 1964. págs. XI-LXXV.

GARCÍA MERCADAL, JOSÉ. Prólogo a *Tributo a Inglaterra.* Madrid. Aguilar. 1963.

GARCÍA MERCADAL, JOSÉ. *Ante Azorín.* Madrid. Insula. 1960.

GARFIAS, FRANCISCO. *Cartas de J. R. J. Primera selección* Madrid. Aguilar. 1962.

GUERRA, ANGEL. "La Lírica de Walt Whitman", en "*La Ilustración Española y Americana*". Madrid. 8-IV. 1910. págs. 207-210.

GRAU, JACINTO. "La Generación del 98" en *Don Juan en el tiempo y en el espacio.* Buenos Aires. 1953.

GUERRA, ANGEL. "La literatura contemporánea. Walt Whitman", en *La España Moderna.* Madrid. Junio de 1911, págs. 5-27.

GUILLESPIE, RUTH. "Ramón Pérez de Ayala. Precursor literario de la Revolución", en *Hispania.* Stanford University. California. XV. 3. 1932, págs. 215-222.

GULLÓN, RICARDO. *Direcciones del Modernismo.* Madrid. Gredos. 1963.

GULLÓN, RICARDO. *Cartas de Antonio Machado a Juan Ramón Jiménez.* Puerto Rico. Publicaciones de la Universidad 1959.

HENRÍQUEZ UREÑA, PEDRO. "*Sobre la Historia del alejandrino*", en *Revista de Filología Hispánica.* VIII. 1946; págs. 1-11.

HIGHET, GILBERT. *La tradición clásica.* II. México. Fondo de Cultura Económica, 1954.

HURTADO, JUAN Y PALENCIA, ANGEL. *Historia de la Literatura española.* Madrid. 1940.

HUYGHE, RENÉ. "*L'Impressionisme et la Pensée de notre temps*". en *Promethée.* Número 1 de febrero de 1939.

JAMMES, FRANCIS. *De l'angelus de l'aube a l'angelus du soir.* París. Mercure de France. 1898.

JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN. *Antología para niños y adolescentes.* Buenos Aires. Losada. 1951.

JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN. *El trabajo gustoso* (conferencias). México-Aguilar. 1961.

JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN. "Historias de España y México" en *Cuadernos americanos.* México. Julio-Agosto. 1944.

JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN. *El Modernismo. Notas de un curso.* (1953). México. Aguilar. 1962.

JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN. *Segunda Antología Poética.* (1898-1918). Madrid. Espasa. 1959.

KING ARJONA, DORIS. "La voluntad and abulia in contemporary spanish ideology" en *Revue Hispanique.* LXXIV. París. 1928.

KRAUSE, C. Cr. *Compendio de Estética.* Traduc. de Francisco Giner de los Ríos. Sevilla. Imprenta de Girones y Ordoña. 1874.

LAÍN ENTRALGO, PEDRO. *La generación del 98.* Madrid. 1956.

LASSAIGNE, JACQUES. *El Impresionismo.* Madrid. Aguilar. 1969.

LASSO DE LA VEGA, JOSÉ. *Helenismo y Literatura contemporánea.* Madrid. Prensa Española. 1968.

LASSO DE LA VEGA, JOSÉ. *El mundo clásico en el pensamiento español contemporáneo.* Madrid. Sociedad española de Estudios clásicos. 1960.

LÁZARO CARRETER, FERNANDO. *Diccionario de términos filológicos.* Madrid. Gredos. 3.ª edic. 1968.

LIDA, RAIMUNDO Y AMADO ALONSO. *El impresionismo en el lenguaje.* (Con trabajos de Ch. Bally, Elise Rithter A. Alonso y R. Lida). Buenos Aires. Instituto de Filología. 1936.

LÓPEZ MORILLAS, JUAN. *El Krausismo español.* México Fondo de Cultura Ecónomica. 1956.

LORTZ, JOSEP. *Storia della Chiesa nello sviluppo delle sue idee.* Edizione Paoline. 1958. págs. 55 y 56.

LUJÁN, NÉSTOR. *Introducción a Obras selectas de Ramón Pérez de Ayala.* Barcelona. AHR. 1957. págs. 9-25.

MACHADO, ANTONIO. "Divagaciones. En torno al último libro de Unamuno", en *La república de las letras.* núm. 14. 9 - VIII - 1905.

MACHADO, ANTONIO. *Obras Completas. Poesía.* Buenos Aires. Losada. 6.ª edic. 1965.

MACHADO, ANTONIO. *Los Complementarios y otras prosas póstumas.* Ordenación y nota preliminar de Guillermo de Torre. Buenos Aires. 1957.

MADARIAGA, SALVADOR DE. *De Galdós a Lorca.* Buenos Aires. Editorial Sudomericana. 1960. Estudio sobre Ayala en las págs. 115-129.

MAEZTU, RAMIRO DE. "Sobre don Ramón Pérez de Ayala, en *Mundo Nuevo.* 29 de marzo de 1916.

MARASSO, A. "Ensayo sobre el verso alejandrino", en *Boletín de la Academia Argentina de Letras.* VII. 1939. Págs. 63-127.

MARTÍNEZ CACHERO, JOSÉ M.ª "Introducción" a *Obras de Leopoldo Alas, "Clarín"* I La Regenta. Barcelona. Planeta. 1963.

MARTÍNEZ CACHERO, JOSÉ M.ª Los versos de Leopoldo Alas en *Archivum.* 1952. T. II., pág.s. 89-111.

MARTÍNEZ RUIZ "AZORÍN", JOSÉ. "Sobre Belarmino y Apolonio" y "El Sendero andante", en *ABC.* 7 de mayo de 1921.

MARTÍNEZ RUIZ "AZORÍN", JOSÉ. "El intelectualismo de Pérez de Ayala", en *El tiempo.* Suplemento dominical. Bogotá. 27 de enero de 1924.

MARTÍNEZ RUIZ, JOSÉ *Obras Completas.* Tomo IX. Madrid. 1954, págs. 1.136-1.140.

MENÉNDEZ Y PELAYO, MARCELINO. *La Ciencia española.* T. I. Santander. 1940.

MENÉNDEZ Y PELAYO, MARCELINO. *Historia de las Ideas Estéticas en España.* T. II. Santander. 1940.

MONTESINOS, JOSÉ F. *Galdós.* T. I. Valencia. Castalia. 1968.

MONTOLIÚ, CEBRIÁ. *Walt Whitman, el hombre y su obra.* Buenos Aires. Poseidón. 1943.

MOSTAZA, BARTOLOMÉ. "El paisaje en la poesía de Antonio Machado", en *Cuadernos Hispanoamericanos.* 1949.

NAVARRO, TOMÁS. *Métrica española.* Syracusa. New York. 1956.

NORA, EUGENIO DE. *Novela española contemporánea.* Madrid. Gredos. 1950. Tomo I.

OLMEDO, MIGUEL. *El pensamiento de Ganivet.* Madrid. Revista de Occidente. 1965.

ONÍS, FEDERICO DE. *Antología de la poesía española e hispanoamericana.* Madrid. Publicaciones de la "Revista Española de Filología". 1934.

ORTEGA Y GASSET, JOSÉ. *Personas, obras y cosas.* Madrid 1916, pág. 49.

ORTEGA Y GASSET, JOSÉ. *Obras completas.* Madrid. Revista de Occidente. 1946. Tomo I. pgs. 535 y 51.

PALAU, GRACIELA. *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez.* Madrid. Gredos. 1957

PAZ, OCTAVIO. "El caracol y la sirena", en *Revista de la Universidad de México.* Diciembre de 1964.

PEMÁN, JOSÉ M.ª DE. "Creación y métrica de la Salutación del optimista", en *Boletín de la Real Academia Española.* Madrid. 1945.

PÉREZ DE AYALA, RAMÓN. *Obras Completas.* Recogidas y ordenadas por J. García Mercadal. Madrid. Aguilar. 4 tomos.

PÉREZ DE AYALA, RAMÓN. *"Obras selectas de..."* Estudio introductorio de Néstor Luján. Barcelona. Editorial AHR. 1957.

PÉREZ DE AYALA, RAMÓN. *Divagaciones literarias.* Madrid. Biblioteca Nueva. 1958.

PÉREZ DE AYALA, RAMÓN. *Amistades y recuerdos.* Edición recogida por García Mercadal. Barcelona. Aedos. 1961.

PÉREZ DE AYALA, RAMÓN. "Recuerdos", en Enrique Lafuente Ferrari. *La vida y arte de Evaristo Valle.* Oviedo. 1963.

PÉREZ DE AYALA, ROSARIO. "Pérez de Ayala y sus senderos", en *ABC.* Madrid. Septiembre de 1964.

REININCK, K. W. *Algunos aspectos literarios y lingüísticos de la obra de Don Ramón Pérez de Ayala.* La Haya. G. B. Van Goor Zonen's H.M.N.V. 1959.

RIBBANS, GEOFFREY. "Antonio Machado's. Soledades (1903) Critical study", en *Hispanic Review.* XXX, Julio de 1962.

RIBBANS, GEOFFREY. "Unamuno and Antonio Machado", en *Bulletin of Hispanic Studies.* Liverpool. XXXIV. 1957, págs. 18 y 5.

RICO, FRANCISCO. *El pequeño mundo del hombre.* Madrid. Castalia. 1970, páginas 286-288.

RIOPÉREZ Y MILA, SANTIAGO. "Los proyectos poéticos de Pérez de Ayala", en *ABC.* Madrid. 23-9-64.

ROTHE, ARNOLD. *Quevedo Und Séneca. Untersuchungen zu den Frühschriften Quevedos. París.* Librairie Minard. 1965.

RUIZ, JUAN. *Libro de Buen Amor.* Edic. de Joan Corominas. Madrid. Gredos. 1967.

SALINAS, PEDRO. *Ensayos de Literatura Hispánica.* Madrid. Aguilar. 1961.

SALINAS, PEDRO. *La poesía de Rubén Darío.* Losada. 3.ª edic. 1968.

SÁNCHEZ BARBUDO, ANTONIO. *Los poemas de Antonio Machado.* Barcelona. Lumen. 1963.

SANZ DEL RIO, JULIÁN. "Introducción y Comentarios" al *Ideal de la Humanidad para la vida.* Madrid. Imprenta de Manuel Galiano. 1860.

SERÍS, HOMERO. *La generación de 1936.* Syracusa. New York. 1946.

SOBEJANO, GONZALO. *El Epíteto en la Lírica española.* Madrid. Gredos. 1956.

SOBEJANO, GONZALO. *Nietzsche en España.* Madrid. Gredos. 1967.

SUÁREZ, CONSTANTINO. *Escritores y artistas asturianos*. Indice bio-bibliográfico. Edición y Adiciones de José M.ª Cachero. Oviedo. Instituto de Estudios Asturianos. 1957. Tomo VI. págs. 146 y ss.

TOLNAY, C. DE. *Michelángelo*. Firenze. 1951.

TORRE, GUILLERMO DE. "El universitario novelesco de Pérez de Ayala", en "*Asomante*". 1964, 1. págs. 13 y ss.

TORRE, GUILLERMO DE. *El fiel de la balanza*. Madrid. Taurus. 1961.

TORRE, GUILLERMO DE. *La difícil universalidad española*. Madrid. Gredos. 1965.

TORRE, GUILLERMO DE. *Ultraísmo, Existencialismo y objetivismo en literatura*. Madrid. Guadarrama. 1956.

TORRENTE BALLESTER, GONZALO. *Panorama de la Literatura española contemporánea*. Madrid. Guadarrama. 1956.

UNAMUNO, MIGUEL DE. *Obras Completas*. Tomo VI. *Poesía*. Madrid. Escélicer. 1969, páginas 170 y ss.

UNAMUNO, MIGUEL DE. *Del sentimiento trágico de la vida*. Buenos Aires. Losada. 1964.

UNAMUNO, MIGUEL DE. *El espejo de la muerte*. Madrid. Espasa-Calpe, 7.ª edic. 1967.

URRUTIA, NORMA. *De Troteras a Tigre Juan*. Dos grandes temas de Ramón Pérez de Ayala. Madrid. Insula. 1960.

VALBUENA PRAT, ANGEL. *Historia de la Literatura española*. Tomo III. Barcelona. Gustavo Gili. 5.ª edic. 1957. págs. 545-548.

VALBUENA PRAT, ANGEL. *La poesía española contemporánea*. Madrid. 1930, páginas 75 y siguientes.

VALLE-INCLÁN, RAMÓN DEL. *Claves Líricas*. Madrid. Austral. 2.ª edic. 1964.

VALLE-INCLÁN, RAMÓN DEL. *La lámpara maravillosa*. Madrid. Austral. 2.ª edic. 1960.

VILLA PASTUR, J. "Ramón Pérez de Ayala-Amistades y recuerdos" en *Archivum Ovetense*. XI. 1962, págs. 32-34.

ZARDOYA, CONCHA. "Ensayo biográficocrítico, versión, notas y bibliografía", en *Obras escogidas de Walt Whitman*. Madrid. Aguilar. 4.ª edic. 1967.

Introducción

1. La poesía en la obra literaria de Pérez de Ayala

En el «Alegato pro domo mea» —prólogo a la edición de las *Poesías Completas* en la Colección Austral [1]—, tras declarar que «se escriben versos por una necesidad natural, porque no se puede por menos», Ramón Pérez de Ayala confiesa que empezó a escribir versos a los ocho años. «¡Buenos serían ellos!..., añade. Pero principio quieren las cosas »[2]. ¿De qué tratarían? Lo ignoramos. Sabemos, sin embargo, por Cejador que en el colegio jesuítico de San Zoilo, de Carrión de los Condes, como más tarde en el de la Inmaculada de Gijón, el pequeño estudiante siguió cultivando su afición literaria sobre temas morales o de inspiración clásica. El propio Ayala, en el Epílogo de *Tinieblas en las cumbres*, recuerda al jesuíta Padre X por boca de Plotino Cuevas: «...Yo fui su discípulo

(1) Buenos Aires. Espasa-Calpe. 1942. Se han hecho varias ediciones, pero faltan numerosos poemas de la primera y última época, recogidos por García Mercadal en la edición de las Obras Completas de Aguilar.

(2) RAMON PEREZ DE AYALA. Obras Completas. Recogidas y ordenadas por J. García Mercadal. Madrid. Aguilar. 1963. T. II., pág. 78. En dicho tomo aparece recogida toda la poesía, excepto los poemas insertos en las novelas. En adelante lo citaré, pues, sólo con la sigla O. C., reservando la especificación para los tomos I —*Novelas y primeros trabajos*—; III —*Las máscaras* y *Política y Toros*—; IV —*Novelas y Ensayos*.

predilecto en clase de retórica...; escribí, siendo alumno de usted, y usted me lo celebró mucho, unos fragmentos épicos, en octavas reales, a la batalla del Guadalete: «El fiero sarraceno entró en España / sin respetar hacienda ni cercado...» [3]. Un poema titulado «Preludio del segundo acto» evoca, con sincera melancolía, la voluntaria destrucción de un viejo legajo de papeles que contenían numerosas producciones infantiles:

«Era el libro infantil de las memorias
de un corazón que había presentido,
con la ambición de las primeras glorias,
la primera amargura del vencido.
.....
Versos de aquella edad en que se empeña
el corazón en ser un desgraciado,
en que se vive menos que se sueña
y el sueño es estar siempre enamorado».

Entiendo que se trataba de toda la producción correspondiente a la etapa que podríamos llamar «preliteraria», es decir, anterior a la primera aparición pública de Ayala, en 1902, con su cuento, *El otro padre Francisco* y, desde luego, a su traslado a Madrid. Todo estaba allí. La ternura del primer amor y el trágico sufrimiento por la muerte de un ser querido. También los sueños de estudiante, «en los que siempre hablaba de un *sendero*»: primera alusión a la idea que va a vertebrar toda su producción poética de madurez. ¿Por qué el poeta lo deshizo todo? Da como razón que la lectura de aquellos papeles «era un placer agudo de vicioso / que me dejaba lleno de amargura». En aquel momento ansía vivir «sin más recuerdos que el piadoso olvido / ni más deseos que el deseo de hoy». Ayala se autodefine como «alma enfermiza». Ciertamente fueron muy frecuentes en él estos momen-

(3) O. C. T. I., págs. 231 y ss.

(4) O. C., págs. 32 y ss. La fecha que da Mercadal para este poema es, como veremos enseguida en el texto, equivocada.

tos de depresión, a los que seguían reacciones súbitas o crisis que se ven reflejadas en diversos poemas.

Cuando, terminada su carrera de Derecho, Ayala va a Madrid, aún con aquellos papeles de juventud para siempre inéditos, y entra en contacto con las tertulias y grupos literarios, lleva consigo un hábito de quehacer poético. Aparecen los primeros versos de este «segundo acto» de su vida en *Helios*, la revista literaria modernista que estudiaremos con detalle. Algunos de los títulos allí publicados forman parte después de su primer libro poético, *La paz del sendero*, fechado en «Noreña. Asturias. 1903» porque allí y en esa fecha fue concluido. Aparece en las librerías, no en 1903 —como dicen la mayor parte de manuales y aún de críticos, incluido el propio biógrafo de Ayala, Francisco Agustín— sino en la primavera de 1904. En él se recogen sólo algunos de los poemas escritos por aquellos meses y, aunque el segundo libro no verá la luz hasta doce años más tarde, el joven autor no interrumpe su producción poética. Publica algunas composiciones en diversas revistas e inserta también poesía en sus novelas, no de una manera incidental, sino porque cree que la poesía es «el punto de referencia, y como si dijéramos el ámbito en profundidad de la prosa narrativa. Muchas y enfadosas descripciones naturalistas ganarían en precisión y expresividad si se las cristalizase en un conciso poema inicial del capítulo» [5]. Esto es lo que él hace, aplicando, incluso, a algunas novelas, con toda justicia, el título de «poemáticas» [6].

En 1904 había estrenado en Oviedo la adaptación de *La intrusa* de Maeterlink y el año siguiente, también en Oviedo, presentó la comedia original *Un alto en la vida errante*, escrita en colaboración con Antonio de Hoyos. Tras la novela corta *Artemisa*, publicada en «El Cuento Semanal» en 1906, en 1907 aparece, bajo el seudónimo de Plotino Cuevas, *Tinieblas en las cumbres*. De 1909 son una patraña teatral, *La revolución*

(5) O. C., págs. 78 y ss.

(6) Este aspecto y otros muchos coligados han sido estudiados de manera sistemática por mi compañero Elías García Domínguez en su tesis doctoral sobre "La Poética de Pérez de Ayala", presentada en enero de 1964, en la Universidad de Oviedo. Inédita.

sentimental, y otra novela corta —*Sonreía*— publicada en «Los contemporáneos». En 1910 aparecen *A. M. D. G.* y *Exodo,* novela corta pastoral. En 1911, la también novela corta de sabor clariniano, *Padre e hijo;* en 1912, *El anticristo,* que califica de «Ejemplo», y *La pata de la raposa,* que incluye diversas poesías. Finalmente, en 1913 escribe otra novela corta, *La araña,* y edita *Troteras y danzaderas* en que aparece otro poema. Con esta novela se cierra la primera parte de un ciclo que ha quedado inconcluso, pero a cuyo planteamiento habremos forzosamente de atender, como supuesto interpretativo de la poesía que nos ocupa.

En 1915, en Galicia, fecha Ayala un nuevo libro poético: *El sendero innumerable.* Había ido allí, a Cambados, a pasar las vacaciones con su gran amigo Valle-Inclán. Se publica junto con la segunda edición de *La paz del sendero.* El volumen no tiene pie de imprenta, pero nos consta que apareció al año siguiente. Al final lleva una «Glosa a la paz del sendero y El sendero innumerable» sumamente interesante. Hace Ayala autocrítica de su primer libro, ya lejano, y declara abiertamente que su concepto de la forma poética ha cambiado de tal modo que, «si yo fuera tan poco escrupuloso para conmigo mismo que no me dejase guiar sino del concepto que actualmente tengo sobre la forma poética, es seguro que *La paz del sendero* habría padecido en la presente reedición sinnúmero de retoques y variaciones». Pero lo reimprime tal cual era, porque piensa que, «en habiendo publicado un libro, si el libro es sincero, el autor no tiene ya arbitrio ni patria potestad sobre él». Al mismo tiempo, expone Ayala el plan completo de su poesía. He apuntado poco antes que, según referencias del poeta, en los versos de su etapa preliteraria «siempre hablaba de un *sendero*». ¿Tenía ya previsto por entonces el joven aficionado lo que había de ser un plan orgánico? ¿Intuía, al menos, la idea de *sendero* como concepto simbólico vertebral de su poesía? El hecho es que sólo ahora, en 1916, el planteamiento se explicita. Según Pérez de Ayala, *La paz del* sendero es «un poema de mocedad o adolescencia. Lo escribí cuando me hallaba en los umbrales de la juventud. *El sendero innumerable* es un poema de juventud. Ha sido escrito hallán-

dome en los umbrales de la madurez. Aquel es un poema de la Tierra. Este es un poema del Mar. Me faltan otros dos pomas correspondientes y obligados a los otros dos elementos, el Fuego y el Aire —Sol y Cielo—: el poema de la madurez y el poema de la senectud. Dios sólo sabe si llegaré a vivirlos y a escribirlos...» [7].

El mismo año de 1916 salieron a la luz las tres novelas poemáticas cuyos capítulos, como he dicho, se abren y condensan en un poema: *Prometeo, Luz de domingo* y *La caída de los limones.* Ayala, entre tanto, parte como corresponsal de guerra al frente italo-austríaco y escribe una serie de crónicas recogidas en *Hermann encadenado.* En 1917 publica la primera parte de ensayos teatrales recogidos bajo el título de *Las máscaras,* cuyo complemento aparece en 1919. En 1918 edita un libro de ensayos —*Política y Toros*— de tema preferentemente político.

No cesa, a pesar de ello, en todo este tiempo de atender a la poesía. En 1921 aparece en Madrid *El sendero andante,* un libro que no entraba en el plan general a que nos hemos referido. Está formado por la recopilación de diversas poesías escritas desde 1905, que son, como Ayala dice en el «Alegato», «recuerdo de ciertos instantes de subido acento tónico subjetivo... *El sendero andante* va de uno a otro de aquellos dos senderos —*La paz del sendero* y *El sendero innumerable*—; es el poema del río, que une la tierra al mar» [8]. No cabe hablar, como hace García Mercadal, de una «tercera etapa» [9], puesto que muchos de los poemas están escritos con anterioridad a *El sendero innumerable* y algunos aún en un tiempo en que, en otras producciones, persiste el clima de creación y la línea temática de *La paz del sendero.* En el capítulo siguiente trataré de indicar en este sentido un posible esquema

(7) He citado textualmente de la edición de 1916. García Mercadal recoge la *Transcripción* que Ayala hace en los *Escolios,* agregados por el autor a la tercera edición de *La paz del sendero.* Pero dicha transcripción debió de ser hecha descuidadamente y es menos precisa.

(8) O. C., págs. 78 y ss.

(9) En el prólogo *Al lector* de su II tomo, pág. 69.

de incorporación a los respectivos libros de algunos poemas sueltos. Si Ayala no la realizó, pienso que fue por evitar una repetición temática monótona, en el sentido etimológico de este término.

Belarmino y Apolonio inaugura, también en 1921, la etapa de las grandes novelas ayalinas. Siguen, en 1922 *Pandorga,* novela regionalista de Tierra de Campos; en 1923 *Luna de miel, luna de hiel* y *Los trabajos de Urbano y Simona;* en 1924 *El ombligo del mundo,* libro compuesto de cinco novelas cortas de tipo costumbrista y crítico asturiano, iniciada cada una de ellas con un poema. Por lo que a libros de poesía se refiere, en esa fecha, 1924, se publican, dentro del plan general de las *Obras completas* hecho por la editorial «Renacimiento», la tercera edición de *La paz del sendero,* con algunas adiciones, y la segunda de *El sendero innumerable* y *El sendero andante,* con permutaciones. 1925 es la fecha de un poema introductorio al volumen narrativo *Artemisa,* en que se recogen seis novelas cortas ya publicadas. *Tigre Juan* y *El curandero de su honra,* esta última condensada en un poema final, cierran, podemos decir, en 1926, el curso novelístico de Ayala, ya que sólo en 1928 editará una novela corta, *Justicia.* Y con el ciclo novelístico termina también la publicación de más libros poéticos. En adelante, a través de los más diversos avatares, Ayala, que está en la plenitud de la vida y de su potencia intelectual —aún no tiene cincuenta años— y hasta su muerte, publicará sólo artículos y pequeños ensayos.

No he tratado de elaborar aquí una lista exhaustiva y escrupulosa de títulos y fechas [10]. Con la enumeración escueta pretendo poner de relieve cómo la poesía de don Ramón se inserta en un contexto riquísimo de obra. Supongo, sin embargo, que a cualquier lector, por menguada que sea su curiosidad, se le ocurre en este punto preguntar el por qué de la

(10) Quien desee una enumeración muy completa y cronológica de la obra de Ayala puede verla en Constantino Suárez. *Escritores y Artistas Asturianos.* Indice bio-bibliográfico. Edición y Adiciones de José María Martínez Cachero. Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos. 1957. Tomo VI, págs. 146 y ss.

interrupción en ese prolífico proceso. ¿Qué pasó, en concreto, con el esbozado plan general de poesía?

En un artículo publicado en el diario ABC, el 23 de septiembre de 1964 —dos años después de la muerte de Ayala—, Santiago Riopérez y Mila cuenta que, en cierta ocasión próxima a su muerte, don Ramón le «habló vivamente de sus proyectos poéticos: de sus imperiosos deseos de dar término al poema total concebido en sus años de juventud intensa y analítica... A los publicados seguirían otros dos: *El sendero de fuego* —la purificación—, y *El sendero de cristal* —la liberación y contemplación pura—». En el mismo artículo reproduce Riopérez un autógrafo del primer soneto de *El sendero de fuego*, presidido por el título, al que sigue el lema latino: «Per angustias ad augustum». La denominación «sendero de cristal», que parece diferir de la utilizada por Ayala en el «Alegato» —«poema del aire», decía allí— coincide, sin embargo, plenamente en el sentido. En efecto, en el colofón explicativo de la primera edición de *El sendero innumerable* dice el poeta que «la senectud es edad de contemplación y serenidad..., es, o debe ser, *cristalina* como el alto cielo [11]. García Mercadal, en el prólogo *Al lector* del segundo tomo de la edición de las Obras Completas, revela, basado indudablemente en un testimonio confidencial del poeta o de sus familiares, que Pérez de Ayala continuó escribiendo poesía hasta que, precisamente en su exilio de postguerra en la Argentina, recibió la noticia de la muerte de su primogénito. Desde entonces le faltó la serenidad de espíritu necesaria para el quehacer poético. Avalaría esta explicación el hecho de que Ayala por los años cuarenta escribió, según testimonio que personalmente recogí de su hijo Eduardo, bastantes sonetos que habían de formar parte de *El sendero de fuego* y que Mercadal recoge en su edición bajo el título de *El sendero ardiente* [12]. Guillermo de Torre dice que los frenos que paralizaron aquella intensa actividad «eran algo más que su vida azacaneada, según él escribía, y radicaban sustancialmente en

(11) O. C., pág. 80.

(12) No explica el por qué del cambio de título.

cierta propensión al epicureismo, en un debilitamiento de la potencia volitiva, escapando por la línea de la menor resistencia, que era para él la de escribir artículos, labor de «coser y cantar» [13]. Por mi parte, traté de encontrar una respuesta directa al interrogante planteado en el gran amigo de nuestro autor, el escultor Sebastián Miranda, quien me dijo: «la actividad política, y concretamente la embajada en Londres, surtieron en Ayala, incomprensiblemente, un efecto catastrófico; fue lo que le hizo abandonar la Literatura, que era para lo que él estaba dotado». A partir, pues, del año veintiocho, Ayala escribe poesía sólo de manera esporádica: son los sonetos a que acabo de referirme así como otras poesías de tipo anecdótico o familiar, amén de unas pocas centradas en el problema de España y de las traducciones de poesía clásica, algunas de las cuales tienen verdadera categoría creadora, enriquecedora del lenguaje poético.

2. Nota para una edición crítica

Como he apuntado, con anterioridad a la edición global de *Poesías Completas* de Espasa-Calpe se hicieron tres de *La paz del sendero* —1904, 1916, 1924—, dos de *El sendero innumerable* —1916 y 1924— y dos, igualmente, de *El sendero andante* —1921 y 1924—. A la muerte de don Ramón Pérez de Ayala, sus familiares encargaron a J. García Mercadal la edición de las Obras Completas, poniendo a su disposición todos los papeles inéditos que ellos conservaban. Lamentablemente, el benemérito erudito la realizó con escaso, por no decir nulo, rigor científico. Así, por ejemplo, me parece claro que no manejó las diversas ediciones de los libros. De los siete poemas y el epílogo que en la tercera edición de *La paz del sendero* aparecen añadidos al contenido normal —el reproducido escuetamente en la edición de Austral—, Mercadal sólo recoge, fue-

(13) Guillermo de Torre. "El universo novelesco de Pérez de Ayala" en *Asomante*. 1964. 1, pág. 13.

ra de lugar —en la sección que él titula «Primeros frutos»—, la titulada en el original «Las Horas» y que él bautiza «La Aurora está madura...» (O. C., pág. 42), «Los umbrales del huerto» (O. C. pág. 22), «Madurez» (O. C. pág. 20), una parte de «Ancla» (O. C. pág. 17) y otra parte, muy pequeña, de «Esse debet qui fruitur», que Mercadal titula «Los amigos de antaño» (O. C. pág. 42). Quedan, pues, prácticamente inéditas —por la inaccesibilidad de aquella tercera edición— las siguientes, que reproduzco en apéndice: «To be or not to be» (pág. 151 de la 3.ª edic.), «Semper» (pág. 163), «Epílogo» (página 177), parte de «Ancla» (pág. 167) y «Esse debet qui fruitur» (pág. 157.

La composición titulada «El momento», que Mercadal da en los «Primeros frutos» con fecha 4 de diciembre de 1920, pertenece a *El sendero andante* en el que fue publicado como el segundo de los poemas de la sección «Los momentos», bajo el título de «Amor. El momento soñado» y fecha de 1905. También aparecen catalogados en el capítulo de «Primeros frutos» poemas pertenecientes a diversas novelas y posteriores en varios años al primer libro de versos. Así, «Dame mi premio» (O. C. pág. 55) es el poema inicial de *Troteras y danzaderas* y «El poder» (O. C. pág. 56) y «El amor» (O. C. pág. 57) pertenecen a la novela poemática *La caída de los limones.* Naturalmente, las encontramos repetidas, con absoluta inadvertencia por parte del ordenador, en los lugares correspondientes de las novelas. El segundo poema de «Figuras elegíacas» (O. C. pág. 62) forma parte de *La pata de la raposa;* «Amor ausente» (O. C. pág. 65) se lee al final de *Cruzada de amor,* novela corta incluida en *Bajo el signo de Artemisa* y allí, por supuesto, se encuentra duplicada.

Sabemos que Ramón Pérez de Ayala era absolutamente descuidado en cuanto se refiere a datación y ordenación de sus escritos. Pero algunas fechas conocidas de sus poemas o faltan en la edición de Mercadal o están confundidas. Así, no aparecen las de los «Sonetos y Redondelas» (O. C. págs. 11-17), que fueron publicadas en el número cinco de *Helios,* en 1903. «Consejo» (O. C. pág. 18) formaba parte en los apuntes aya-

linos de los poemas que había de incluir en *La pata de la raposa;* no debe figurar, por tanto, entre los «Primeros frutos». La «Danza Universal» de *El sendero andante,* que Mercadal da sin fecha, es de 1915. En cambio, el «Preludio del segundo acto», al que ya me he referido, no puede ser del 16 de septiembre de 1907. Esa fecha, curiosamente, es la de una carta de Ayala a Galdós pidiéndole que escriba a Oviedo, a su padre, previniéndole contra las posibles, casi seguras, reacciones adversas que podría suscitar la aparición de *Tinieblas en las cumbres.* En el poema de Ayala hace alusión a la muerte de su padre que, como veremos, tuvo lugar el año 1908. No me parece acertado, por lo demás, incluir bajo el epígrafe de «Primeros frutos» poemas posteriores al primer libro y, mucho menos, los escritos en la década 1910-1920, cuando Ayala, según su propia confesión y como veremos, había evolucionado notoriamente en el plano temático.

Tampoco parece haber cuidado Mercadal la revisión de los textos y su confrontación con las ediciones primeras. Prescindiendo de cuestiones accesorias de puntuación, anoto las siguientes variantes: en el poema «Almas paralíticas» de *La paz del sendero,* antes de la estrofa que comienza «hay mansiones modestas y de aspecto humildoso, / que no han sabido nunca de bulliciosas fiestas...» (O. C. pág. 89), falta esta otra, muy importante a efectos de interpretación crítica, que figuraba en la primera edición, pág. 35:

«El poeta de Brujas, Rodenbach las ha visto
asociando su vida a la de él, enfermiza;
ha visto el bouquet pálido que en la sombra agoniza,
el ensueño florido que hay en las muselinas
y ha escuchado el silencio en halos de sordinas».

Otro caso de supresión hallamos en el poema «Filosofía» de *El sendero andante.* En la primera edición, tras los versos «Por lo tanto, amigos, / besemos sin tino / el labio encendido, / bebamos el vino, / sembremos el trigo» (O. C. pág. 207), se leía: «Confiemos sin distingo / a Jesús y a Barrabás nuestro proselitismo». Tales versos ya no figuran en la edición de

Poesías Completas de Austral. En «Los bueyes» (O. C. pág. 146), en vez de «Ay! Le aguardaba el chasco de los chascos, / *la útil y despiadada castración*» que se lee en la edición de Mercadal y en la de *Poesías Completas,* en las dos primeras ediciones aparecía: «Ay! Le aguardaba el chasco de los chascos, *es decir, la terrible castración*». En la «Epístola a Francisco Grandmontagne» (O. C. pág. 153), el verso «ora y trabaja de *continuo* es en las dos primeras ediciones «ora y trabaja de *contino*». Otra variante muy igual a la encontrada en «Los bueyes», aparece en «Castilla. Los buhoneros»: en vez de «Vecinas —ha dicho el médico—: no hay peste, *o sea* epidemia», que se lee en Mercadal (O. C. pág. 204) y *Poesías Completas,* en las dos primeras ediciones se leía: «Vecinas —ha dicho el médico—: no hay peste, *esto es,* epidemia».

Todo ello indica la necesidad de proceder a una reordenación crítica. La dificultad de tal empresa radica en que, como he dicho, bastantes veces Ayala no fecha su producción. En los casos dudosos es, por lo demás, aventurado fiarse de una crítica interna formal ya que, generalmente, como dice Dámaso Alonso a propósito de la de San Juan de la Cruz, «se presta a muchos chascos». Pero pienso que tal reordenación puede y debe intentarse. Antes de decidirme a ella me impuse la tarea de revisar personalmente la biblioteca de Ayala, más exactamente, los restos de su biblioteca ya que la mejor parte se perdió en la guerra civil. No encontré más que dos poemas festivos escritos en la parte interior de la contraportada de un libro inglés. Pero compensó mi búsqueda la constatación de una serie de fuentes a las que más adelante aludiré. Se me ocurrió también pensar, conociendo la afición de Ayala a improvisar versos y aleluyas, que algo podría encontrar en poder de sus amigos. Visité para ello a Sebastián Miranda, de quien recogí lo único que conservaba «inédito»: el poema satírico-festivo, titulado «Carajicomedia», al que Ayala alude en varias de las cartas publicadas por Luis María Ansón en *Los domingos de ABC* de 8 y 15 de febrero de 1970. Los poemas publicados como inéditos en estas ocasiones y en otra recopilación posterior, están todos recogidos, con variantes mínimas que reseñaré en el Apéndice, en la edición de Mercadal.

Tras estudiar detenidamente toda la cronología cierta, he llegado a la conclusión de que la clasificación de los poemas sueltos no debe apoyarse en datos o conjeturas temporales, sino que ha de atender, primordialmente, a su línea temática y a la tonalidad del sentimiento, relativizando, en todo caso, la clasificación. En efecto, Ayala, avanzando siempre por nuevos caminos temáticos y formales, gusta de volver aisladamente, como en remansos o paréntesis poéticos, a temas y modos de épocas muy anteriores. Y él mismo nos da la pauta de adopción de tal criterio, al recoger con flexibilidad en la 3.ª edición de *La paz del sendero* poemas posteriores en varios años a la aparición del libro en 1904. Incluso, en los «Escolios» añadidos a ese mismo volumen, anuncia su propósito de hacer nuevas incorporaciones en ediciones sucesivas (O. C. páginas 127 y ss.).

CRONOLOGIA DE LOS POEMAS.

1903: Poesías insertas en *Cruzada de amor:*

1. «Amor ausente» (O. C. pág. 886).
2. «Un dezir» (O. C. pág. 907).
3. «Canción» (O. C. pág. 911).

«Sonetos y Redondelas», publicados en *Helios* (O. C. páginas 11-17).

«Carta particular» al marqués de Valero de Urría, en la que anuncia la próxima aparición de *La paz del sendero.*

La paz del sendero.

1. «La paz del sendero» (O. C. pág. 83).
2. «Almas paralíticas» (O. C. pág. 84).
3. «Dos valetudinarios» (O. C. pág. 91).
4. «Nuestra Señora de los poetas» (O. C. pág. 97).
5. «El poema de tu voz» (O. C. pág. 109).
6. «Coloquios» (O. C. pág. 114).
7. «Tu mano me dice adiós» (O. C. pág. 120).
8. «Epílogo» (O. C. pág. 123).

Incorporados a la tercera edición, pero escritos el mismo año:

«To be or not to be» (3.ª edic., pág. 151, Apéndice).
«Esse debet qui fruitur» (3.ª edic., pág. 157, Apéndice).
«Semper» (3.ª edic., pág. 163, Apéndice).
«Ancla» (3.ª edic., pág. 167, Apéndice).
«Las Horas» (3.ª edic., pág. 173).
«Epílogo» (3.ª edic., pág. 177, Apéndice).
«Los umbrales del huerto» (3.ª edic., pág. 181).
«Madurez» (3.ª edic., pág. 189).

1905: «In memoriam» (O. C. pág. 26).
«Su majestad» (O. C. pág. 28).
«Los momentos»: «Excélsior», «Amor», «Crepúsculo», «Los bueyes» (*El sendero andante*) (O. C. pág. 143).
«La playa» (inserta primero en *El sendero andante* e incorporada en 1924 a *El sendero innumerable* (O. C. pág. 211).

1906: «Los brindis» (O. C. pág. 29).
«El cisne negro» (*El sendero andante*) (O. C. pág. 147).
«Epístola a Azorín» (*El sendero andante*) (O. C. página 148).

1907: «En el homenaje al marqués de Valero de Uría».

1908: «Preludio del segundo acto» (O. C. pág. 32).
«Y hubo una sombra blanca» (O. C. pág. 35).
«En la margen del torrente» (*El sendero andante*) (O. C. pág. 158).
«Los ojos de Mireya» (*El sendero andante*) (O. C. página 159).
«Ditirambos»: «El entusiasmo» y «La ilusión» (*El sendero andante*) (O. C. págs. 174 y ss.).
«El barco viejo» (*El sendero innumerable*) (O. C. página 214).

1909: «Epigramas y redondelas» (*El sendero andante*) (O. C. pág. 171).

1910: «La cendolilla que danza» (*El sendero andante*) (O. C. pág. 162).
«Contra los siete vicios» (*El sendero andante*) (O. C. pág. 166).

1911: Emociones rústicas» (O. C. pág. 54).

Poesías insertas en *La pata de la raposa:*

1. «Sultán».
2. «Alectryon».
3. «Calígula».
4. «Madama Comino».
5. «Epílogo».
6. «La dulce Elena».
7. «Cerrar los ojos».
8. «Sobre la almohada».
9. «El ideal».

1912: «Jardines» (O. C. pág. 160).

1913: «Dame mi premio» (*Troteras y danzaderas*).

1915: *El sendero innumerable.*

1. «Doce años ha» (O. C. pág. 219).
2. «Marinas» (O. C. pág. 222).
3. «El pensieroso» (O. C. pág. 225).
4. «El alegro» (O. C. pág. 228).
5. «Estaciones» (O. C. pág. 229).
6. «La primera novia» (O. C. pág. 239).
7. «Palique» (O. C. pág. 245).
8. «La última novia» (O. C. pág. 249).
9. «Polémica entre la tierra y el mar» (O. C. pág. 255).
10. «Un ejemplo» (O. C. pág. 262).
11. «La sombra negra del sauce» (O. C. pág. 266).

«Danza universal» (*El sendero andante*) (O. C. página 163).

1916: Poesías insertas en *Prometeo:*

1. «Rapsodia» (O. C. pág. 592).
2. «Odysseus» (O. C. pág. 601).

3. «Nausikaa» (O. C. pág. 613).
4. «Marco y Perpetua» (O. C. pág. 616).
5. «Prometeo» (O. C. pág. 629).

Poesías insertas en *Luz de domingo:*

1. «Rincón de mis días felices» (O. C. pág. 639).
2. «Mañanas de abril y mayo» (O. C. pág. 643).
3. «Ved aquí los caballeros» (O. C. pág. 647).
4. «Aunque de sueños no fíe» (O. C. pág. 651).
5. «Hasta la silla del rey» (O. C. pág. 660).
6. «Vasija quebrada y rota» (O. C. pág. 664).
7. «Dejaron atrás las tierras» (O. C. pág. 667).
8. «Pobre Castilla la llana» (O. C. pág. 670).

Poesías insertas en *La caída de los limones:*

1. «Ayer eran dos rosas» (O. C. pág. 675).
2. «En la campal llanura» (O. C. pág. 679).
3. «Vieja ciudad de piedra» (O. C. pág. 682).
4. «Albas nacaradas» (O. C. pág. 689).
5. «Todas las olas» (O. C. pág. 699).
6. «Una vez» (O. C. pág. 695).
7. «¡Poder!» (O. C. pág. 699).
8. «¡Amor!» (O. C. pág. 705).
9. «¡La noche venenosa!» (O. C. pág. 710).
10. «En principio» (O. C. pág. 714).
11. «Brilla el sol» (O. C. pág. 719).

1918: «Doctrinal de vida y naturaleza: Heno de las eras y El niño en la playa» (*El sendero andante*) (págs. 197 y 201).

1919: «La Prensa» (*El sendero andante*) (O. C. págs. 179 y 196).
«Filosofía» (*El sendero andante*) (O. C. pág. 205).

1920: «El sendero andante» (Introducción al libro del mismo nombre) (O. C. pág. 141).
«Castilla» (*El sendero andante*) (O. C. pág. 203).
«El momento» (O. C. pág. 58).

1921: «Epístola a Grandmontagne» (O. C pág. 151).

1922: «Ave terrera» (O. C. pág. 59).

1924: Poesías insertas en *El ombligo del mundo:*

1. «Prólogo» (O. C. pág. 728).
2. «Grano de pimienta y mil perdones» (O. C. pág. 735).
3. «La triste Ariadna» (O. C. pág. 761).
4. «La culebra pintada» (O. C. pág. 782).
5. «Don Rodrigo y Recaredo» (O. C. pág. 798).
6. «Clib» (O. C. pág. 810).
7. «El profesor auxiliar» (O. C. pág. 849).

1925: «Bajo el signo de Artemisa» (O. C. pág. 867).

1926: «Padre nuestro que estás...» (*El curandero de su honra*). (Obras selectas. Barcelona. AHR. 1957. páginas 622 y ss.).

1928: «Epístola a mis paisanos» (O. C. pág. 154).

1939: «¡Qué mundo éste!» (O. C. pág. 302).

«Carajicomedia» (Apéndice).
«Me convida a despertar» (O. C. pág. 306).
«Testamentum» (O. C. pág. 300).
«Homo hispanicus» (O. C. pág. 294).

1939 - 1950: Sonetos pertenecientes a *El sendero de fuego* (O. C. págs. 275 y ss.).

1947: «Epístola poética a Sebastián Miranda» (O. C. pág. 309).

REORDENACION CRITICA

Sobre estos datos y sobre la base crítica antes apuntada para los poemas de dudosa o imposible datación, propongo la siguiente reordenación de las poesías completas:

Primeros frutos.

El título, dado por Mercadal, no es válido más que interpretándolo en un sentido de relatividad amplia. Bajo él pueden agruparse las poesías que sabemos escritas con anterioridad a *La paz del sendero,* o las que, siendo de incierta datación, están ligadas intencionalmente, de manera clara, a ellas:

I. *Jugueteos de mi numen primerizo:* Así tituló Ayala estos versos, «remedo verbal de la arcaica poesía trovadoresca», aparecidos en *Cruzada de amor,* novela corta temprana, incluida más tarde en *Bajo el signo de Artemisa* (Noticia del autor, O. C. pág. 865).

1. «Aunque jamás la he visto» (O. C. pág. 886).
2. «Un dezir» (O. C. pág. 907).
3. «Canción »(O. C. pág. 910).
4. «Ultima» (O. C. pág. 911).

II. *Los amores primeros:* Agrupo aquí poemitas referidos a los amores adolescentes de Ayala. Deben de ser de muy primeriza factura; algunos quizá escapados, por gracia, del fuego que consumió los versos del «primer acto»:

1. «¡Oh dulcísimos ojos de María!» (O. C. pág. 37).
2. «Luz» (O. C. págs. 44 y ss.).
3. «Un dezir a Victorina» (O. C. pág. 52).
4. «Oaristes» (O. C. pág. 24). Es un término griego, usado desde Homero, que significa «relación íntima con» (Vid. Bailly. *Dictionnaire grec-français*). Dedicado a Rubén, este poema debe de ser algo posterior a los tres anteriores.

III. *Poemas melancólicos de amor:* De claro trazo modernista, expresan sentimientos tópicos de melancolía amorosa:

1. «Lohengrin» (O. C. pág. 27).
2. «Bajo las lilas» (O. C. pág. 49).
3. «Las sendas olvidadas» (O. C. pág. 36).

IV. *Dos poemas mitológicos:* Estrechamente unidos por la figura central del Arquero, estos dos poemas, que Mercadal da separados, sin duda alguna formaban parte de un conjunto poemático más amplio. Conviene, en cualquier caso, leerlos sucesivamente:

1. «Espiga» (O. C. pág. 50).
2. «Eusebeya» (O. C. pág. 53).

V. *Al marqués de Valero de Urría:* Gran amigo de Ayala y humanista de calidad, conservamos dos poemas a él dirigidos: el segundo, posterior en el tiempo al límite que hemos fijado a la sección de «Primeros frutos»; pero como quiera que no tiene especificación temporal alguna y sí, en cambio, estrecha unidad con el anterior, conviene agruparlo en esta sección:

1. «Carta particular» (O. C. págs. 19 y ss.). Quiero notar que la segunda parte del poema en la que anuncia la próxima salida de *La paz del sendero* y que Mercadal da en forma de prosa, es, en realidad, un poemilla festivo, en redondillas.

2. «En el homenaje al marqués de Valero de Urría». Con motivo de la publicación de la obra «Crímenes literarios», le fue tributado a su autor un amistoso homenaje el 24 de febrero de 1907. Fue Pérez de Ayala el encargado de hacer el ofrecimiento; lo que cumplió con estos versos de clara inspiración rubendariana. Publicados por *El Correo de Asturias,* el 27 del mismo mes, y prácticamente olvidados, fueron exhumados en *La Nueva España* de 31 de julio de 1968 por Antón G. Rubín.

VI. *Poemas de Helios:* Todos los que aparecieron en la revista fueron más tarde recogidos en *La paz del sendero,* a excepción de estos que figuraban en el número V de *Helios:*

1. «Sonetos en el gusto francés».
2. «Redondelas a la manera de Carlos de Orleans, príncipe y poeta» (O. C. págs. 11 y ss.).

VII. *Ciclo de La paz del sendero:* Entiendo que bajo este epígrafe deben reunirse: a) los poemas que formaron la primera edición de 1904 y que constituyen un todo homogéneo; b) los poemas añadidos por Ayala a la tercera edición en 1924; c) otros poemas que pertenecen a la misma época y

están claramente en la misma línea. Recuérdese a este último respecto, el propósito de Ayala de seguir insertando en ediciones sucesivas producciones de aquella misma etapa. («Escolios» de la 3.ª edic. O. C. págs. 133 y ss.).

La paz del sendero (edic. de 1904, O. C. págs. 82-124).

Añadiduras hechas en el año 1924, según la enumeración hecha anteriormente en el cuadro cronológico.

Poemas del ciclo temático de «La paz del sendero»:

1. «In memoriam». (Poema del mismo tema que «Los umbrales del huerto». (O. C. pág. 26).
2. «Romería». (Poema asturiano muy primerizo, de idéntica tonalidad que «Madurez». O. C. pág. 39).
3. «Emociones rústicas». (Poema de la primavera de 1911, pero inserto de lleno en la mentalidad de *La paz del sendero*. O. C. pág. 54).
4. «El momento». (Poema de diciembre de 1920. Recuerda de manera clara el titulado «Ancla». O. C. pág. 58).

Los dos poemas que a continuación ordeno, coinciden, dentro de la estructura básica del primer libro de Ayala, en señalar a la mujer como figura salvadora y reconfortante en el camino de amarguras:

5. «Y hubo una sombra blanca». (O. C. pág. 35).
6. «Yo era pobre». (O. C. pág. 62). Allí figura con el título de «Figuras elegíacas».
7. «Poema en prosa». (Glosa asturiana del Cantar de los Cantares). (O. C. pág. 46).

VIII. *Ciclo de El sendero andante:* El libro central, aparecido en 1921, recoge poemas de fechas muy variadas, desde 1905. Fue sistematizado, como veremos, con criterio no cronológico sino ideológico. Sus poemas constituyen, según Ayala, «recuerdos de ciertos instantes de subido acento tónico subjetivo». Es perfectamente lícito, en consecuencia, y sobre la base de su misma estructura interna, integrar en su ciclo

poemas sueltos que quedaron fuera de él por razones de espacio o de juicio coyuntural del propio autor al realizar la selección. Ya indiqué cómo en la segunda edición, el mismo Ayala hizo algunas permutas con *El sendero innumerable.*

El sendero andante:

1. «El sendero andante». (Introducción. O. C. pág. 142).
2. «Los momentos»: «Excelsior», «Amor», «Crepúsculo», «Los bueyes» y «El cisne negro». (O. C. páginas 143, 148 y 58 y s.).
3. «Epístolas»: «A Azorín», «A Francisco Grandmontagne» y «A mis paisanos». (O. C. págs. 147-157).
4. «Los Modos»: «En la margen del torrente», «Los ojos de Mireya», «Jardines», «La cendolilla que danza», «Danza universal» y «Contra estos siete vicios». (O. C. páginas 158-171).
5. «Epigramas y Redondelas». (O. C. pág. 171).
6. «Ditirambos»: «El entusiasmo», «La ilusión» y «La Prensa». (O. C. págs. 174-196).
7. «Doctrinal de vida y naturaleza»: «Heno de las eras», «El niño en la playa» y «Castilla». (O. C. págs. 197 a 205).
8. «Filosofía». (O. C. pág. 205).

Poemas del ciclo temático de El sendero andante:

1. «Preludio del segundo acto». (La segunda parte del poema coincide con la introducción del libro. O. C. página 32).
2. *Dos momentos filosóficos.* Cuadra bien este título a otros tantos poemas que contienen reflexiones de actitud ante la vida:
   «Los brindis». (O. C. pág. 29).
   «De la loba negra». (O. C. pág. 43).
3. *Proverbios, dezires y canciones.* (Poemillas claramente insertos en la misma línea de los «Epigramas y Redondelas»):

«Sic transit». (O. C. pág. 300).
«Testamentum». (O. C. pág. 300).
«Anch'ío». (O. C. pág. 303).
«Golondrinas». (O. C. pág. 306).
«El bey ultrajado». (O. C. pág. 307).

IX. *Ciclo de El sendero innumerable:*

El sendero innumerable:

1. «La playa». (O. C. pág. 211).
2. «El barco viejo». (O. C. pág. 214).
2. «Doce años ha». (O. C. pág. 219).
4. «Marinas». (O. C. pág. 222).
5. «El pensieroso». (O. C. pág. 225).
6. «El alegro». (O. C. pág. 228).
7. «Estaciones». (O. C. pág. 229).
8. «La última novia». (O. C. pág. 249).
9. «Polémica entre la tierra y el mar». (O. C. pág. 255).
10. «La sombra negra del sauce». (O. C. pág. 266).

Poemas del ciclo temático de El sendero innumerable:

1. «Fábula». (O. C. pág. 297).
2. «Consejo». (O. C. pág. 18).

X. *Ramoneo:* Bajo este título publicaron en Londres, en 1935, Concha Méndez y Manuel Altolaguirre una edición numerada que contenía los poemas insertos en las novelas ayalinas. Parte de ellos —los de *La pata de la raposa* y *Troteras y danzaderas*— son anteriores a la publicación de *El sendero innumerable* y pertenecen al contexto ideológico de *El sendero andante.* Cabe, sin embargo, seguir agrupándolos todos bajo el mismo epígrafe, tomado de una estrofa titulada «Ars poética». (O. C. pág. 591):

«Arriscándose, la cabra
ramonea el fruto tierno
—savia vieja al sol hodierno—.

El poeta la palabra,
yema frágil de lo eterno».

Tras ella se añadía «Curriculum vitae», fechado en el mismo año 1934 (O. C. pág. 591). No es necesario repetir aquí los títulos particulares de cada uno de los poemas de las novelas, anotados ya al hacer la cronología.

XI. *Ciclo de El sendero de fuego:* «El sendero de fuego». Entiendo que debe conservarse este título ya que es el que figura en los planes repetidamente expuestos por Ayala. En cuanto a su contenido, estimo que junto a los poemas que Mercadal recoge (O. C. págs. 273-294), hay que situar estos:

Tres sonetos de filosofía humana:

1. «Levan anclas». (O. C. pág. 63).
2. «Cristal entero y roto». (O. C. pág. 64).
3. «Desengaño y esperanza». (O. C. pág. 64).

XII. *Varia:* Diversos poemas sueltos, de fecha desconocida.

1. «Divagaciones en el parque». (De la época de su primera estancia en Londres. Exhumado por mí de la contraportada de un libro de la biblioteca de Ayala. Inédito. Apéndice).
2. «Letanía». (O. C. pág. 38).
3. «Impromptu para un poeta joven». (O. C. pág. 41).
4. «Desde el retirado boscaje». (O. C. pág. 48).
5. «La recién llegada». (O. C. pág. 50).
6. «El secreto de Midas». (O. C. pág. 308).

XIII. *Temas españoles:*

1. «Su majestad». (Aunque el poema fue escrito en la primavera de 1905, entronca mejor con los que a continuación recojo, todos ellos de la época de su ausencia de España en exilio. O. C. pág. 28).
2. «Homo hispanicus». (O. C. pág. 299).
3. «Así es». (O. C. pág. 301).

4. «¡Qué mundo éste!» (O. C. pág. 302).
5. «Romancero del Cid». (O. C. pág. 304).
6. «¡Cuándo será que pueda!» (O. C. pág. 314).
7. «Apuntes para una loa y un auto sobre España». (O. C. pág. 316).
8. «A Miguel de Cervantes». (O. C. pág. 305).

XIV. *Poemas familiares:* Como he dicho, Ayala acostumbraba con relativa frecuencia a improvisar poemillas en la correspondencia con sus amigos. Lo hizo, sobre todo, con Sebastián Miranda quien, sin embargo, sólo conserva la correspondencia de postguerra ya publicada:

1. «Carta a Sebastián Miranda». (O. C. pág. 309).
2. «Carajicomedia». (Poema satírico-festivo —como un grotesco literario lo consideraba Ayala— enviado en carta a Sebastián Miranda, con el encargo de que lo enseñara a Marañón sin que lo vieran las señoras. Y, por supuesto, con la prohibición de que saliera del círculo de amigos íntimos. Lo doy con todos estos reparos y sólo a efectos de que se conozca una faceta humana de aquel interesante círculo de amigos. Apéndice).

3. La crítica ante la poesía de Ayala

En cuanto se inicia un acercamiento a la poesía de Ayala, se advierte enseguida que las críticas que se hallan en textos, antologías y estudios generales de la época, manejan conceptos prefabricados por los pocos que se han ocupado de la obra en un estudio directo y más o menos detenido. Pero ocurre, a su vez, que estos «pocos» nos han obsequiado, de preferencia, con conclusiones sintéticas, de carácter generalizador y abstracto, cuyo contenido y alcance rara vez se explica. Y así, al leer que la poesía de Ayala es «de ideas» o «intelectual», «modernista» o «noventayochista», nos quedamos con una

simple tarjeta estereotipada en la mano, que no nos abre ninguna puerta o vía de acceso a la comprensión y el gozo de la poesía. Creo, sin embargo, a pesar de todo, que, antes de plantear nuestro asedio a los libros poéticos, es oportuno —diría que necesario— ver en detalle concreto lo que realmente se ha dicho.

— 1 —

La primera referencia a Ayala como poeta la encontramos en una carta, sin fecha pero que debe de ser de 1902, que JUAN RAMON JIMENEZ escribe desde el Sanatorio del Rosario, en Chamartín, a Rubén Darío, para tratar asuntos referentes a la fundación de Helios. Juan Ramón escribe por encargo de sus compañeros, «tres de los cuales son Agustín Querol, Martínez Sierra y Ramón Pérez de Ayala, este último un poeta joven de bastante talento y muchísima cultura» [14]. Por aquellas fechas unía a todos los citados una frecuente amistad; pero las palabras transcritas reflejan, a mi juicio, un claro sentimiento de superioridad y paternalismo por parte de Juan Ramón. Con el tiempo se distanciaron y, aunque en el año 1920 los vemos participar unidos en determinada experiencia de divulgación teatral, Juan Ramón hablará más tarde despectivamente de Ayala como prosista, silenciando en absoluto su dimensión de poeta, y diciendo que su estilo es «un Juan Valera elevado al cubo, cartón-piedra con pretensiones de granito» [15]. Quedémonos sólo ahora con su admiración por la cultura del joven poeta.

Es precisamente RUBEN DARIO —a quien Ayala llamó en *Helios* el «Zeus del Parnaso», que «deja atrás de un paso la retórica rancia»— quien emite, a raíz de la publicación de *La paz del sendero,* un juicio destinado a convertirse en cita obligada de la crítica manual. Rubén destaca, ante todo, en Ayala la liberación de la intelectualidad y la «universalización

(14) *Cartas de J. R. J., Primera selección.* Por Francisco Garfias. Madrid. Aguilar. 1962, págs. 34 y ss.

(15) *Cartas de J. R. J.,* pág. 397. Carta a Carmen Laforet.

del alma española». Por influencia, aunque tardía, del simbolismo francés, se ha impuesto «el individualismo, la libre manifestación de las ideas, el vuelo poético sin trabas». «Entre los poetas jóvenes de España, los hay que pueden parangonarse con los de cualquier Parnaso del mundo» —recordemos que a finales del siglo XIX el propio Rubén no encontraba aquí casi ninguno digno de mención—. Ramón Pérez de Ayala es un poeta «asturiano», «castellano», «cosmopolita»; «sonriente» —insinúa aquí su veta de fino humor—, «ágil de pensamiento», «amador de la libertad», «soñador». Tiene «igual educación estética que nuestros mejores poetas hispanoamericanos actuales y con una hermosa independencia de espíritu que le hace decir lo que quiere, cantar de la manera más sencillamente posible: sencillez, aclara, que sólo se logra difícilmente y a través de una ascesis de ejercicio poético». En Ayala se advierten reminiscencias clásicas: «su arado, de modernísima fábrica, hiere la tierra con igual virtud que los venerables y rudos hierros viejos». Por otra parte, «tiene el autor demasiado talento para que sonriamos ante la premura de un dolor fatal apenas entrevisto. Desde esos primaverales años clama una voz de hondo y meditabundo poeta, animado por el mismo saber, amargo don del Destino». Rubén, pues, ha captado que la vena dolorida de Ayala no es una convención juvenil sino algo que brota espontáneo y natural del intelecto mismo, situado ante la vida y las cosas. «Pérez de Ayala... es, en la generación a que pertenece, de los poetas que piensan. Las nuevas influencias que han transformado la poesía castellana han traído con la renovación de la forma un grande amor a las ideas». No puede haber conflicto entre sentimiento e ideas: «Pensemos... y que el sentir no se excluya, pues el sentimiento mismo se produce en nuestra máquina cerebral». Rubén compara las sensaciones rurales y familiares de Ayala a las de Francis Jammes. «Son, dice, de una modernidad intensa, y en su ingenuidad desnuda hay mucho de lo que complica en nuestro espíritu el acendrado cultivo mental» [16].

(16) O. C., págs. 71 y ss.

Aparte de alguna gacetilla suelta, es el juicio de Rubén el único coetáneo a la aparición del primer libro de Ayala en 1904. No conocemos, por ejemplo, el de ORTEGA, con quien ya unía a Ramón buena amistad. Juan Ramón Jiménez cuenta que el año 1915, en una conferencia en el Ateneo de Madrid, Ortega preguntó «cómo era posible que, cuando moría tanto hombre en las trincheras, un poeta español, buen amigo y bien conocido suyo, pudiese publicar un libro en que se hablaba, entre otras muertes, de la de un perro». A lo que el escritor acusado «replicó, al salir, que, si todos los hombres fuesen capaces de escribir una elegía a la muerte de su perro, en la paz o en la guerra, no habría nunca guerra en el mundo» [17]. La posición orteguiana ante la poesía de la época había quedado suficientemente clara en su famoso artículo «Poesía nueva, Poesía vieja», publicado en *El Imparcial* el 13 de agosto de 1906 [18]. Pero la anécdota, contra lo que opina García Domínguez [19], no puede referirse a Ayala: el único poema en el que éste alude a una herida —no la muerte— de su perro, Sultán, es el titulado «Coloquios» de *La paz del sendero,* publicado diez años antes del comienzo de la guerra mundial. En otra ocasión, en cambio, Ortega dirá de nuestro autor, textualmente: «Ayala escribe prodigiosamente; representa entre los nuevos escritores la tradición castiza del estro fecundo que suele faltarnos a los demás» [20]. A raíz de la publicación de *La paz del sendero,* Ayala fue atacado repetidas veces por los antimodernistas. En la combativa revista *Gedeón,* en el número 10 de junio de 1904, se encuentra la parodia de una página de *Helios,* con una réplica satírica, entre otras, de un poema de *La paz del sendero* [21].

(17) J. R. J. *El trabajo gustoso* (conferencias). México. Aguilar 1961, págs. 76 y ss.

(18) Ortega y Gasset, José. *Obras completas.* Madrid. Revista de Occidente. 1946. Tomo I, págs. 48-53.

(19) Op. cit., pág. 40.

(20) *Obras completas.* Tomo I, pág. 535.

(21) La parodia lleva el mismo título de un poema de *La paz del sendero*; dice así:

"Ramón Pérez de Ayala: Coloquios

Mi paraguas, el pobre, está viejo y usado,
un paraguas antiguo de color encarnado;
las varillas, ya rotas, no tienen compostura;

ANTONIO MACHADO emite un juicio global de Ayala en el soneto que le dedica:

«Gran poeta, *el pacífico sendero*
cantó que lleva a la asturiana aldea;
el mar polisonoro y sol de Homero
le dieron ancho ritmo, clara idea;
su innúmero camino el mar ibero,
su propio navegar, propia Odisea» [22].

En una nota suelta en que afronta el problema relacional entre naturaleza y arte, afirma Machado que el artista no copia la naturaleza, pero liba en ella [23]. «El arte decadente, explica, no es subjetivo —como pensaba Goethe— ni objetivo tampoco; es un arte de segunda elaboración, que pretende endulzar la miel, como decía Shakespeare: añadir un perfume a la violeta». Añade: «hace unos días leí unos versos de Pérez de Ayala, donde había trazos sencillamente homéricos. Pero también, en cierta zona literaria, noto un cierto hedor de cosmético que me recuerda los «cabarets» de Montmartre, los cuadros de Anglada, los versos de Rubén Darío, aquel gran poeta y corruptor. Un arte recargado de sensación me parece hoy un tanto inoportuno. Todo tiene su época. Necesitamos finos aires de sierra, no perfumes narcóticos». No he podido averiguar en qué fecha escribió esto Machado ni a qué versos de Ayala se refiere. Machado rechaza cualquier poesía de tema

por eso no le saca mi tío, el señor cura.
Más de veinte agujeros tiene sobre la tela:
así que, cuando llueve, toda el agua se cuela;
y yo lo llevo porque le gusta a Emilia
y por ser un recuerdo de mi pobre familia.
Encuentro cosas tristes en los paraguas viejos;
alegres sensaciones y pálidos reflejos,
noches de la campiña azules, agradables,
días de lenta lluvia, tardes desagradables;
paraguas compañero siempre del aldeano,
como si fuera un niño, lo lleva de la mano;
no quiero abandonarte; por eso no me atrevo
a que nadie te ponga un forro nuevo.
Asturias. Noreña. Junio 1904".

(22) *Obras Completas. Poesía.* Buenos Aires. Losada 6.ª edic. 1965, pág. 233.

(23) *Recogida en Los Complementarios y otras prosas póstumas* Ordenación y nota preliminar de Guillermo de Torre. Buenos Aires. 1957, pág. 134.

anecdótico y tópico modernista en tanto que ensalza la poesía de resonancia universal de Ayala. Basado en que en el soneto la alusión a Homero va referida a *El sendero innumerable,* me inclino a creer que Machado contrapone las páginas logradísimas de este libro ayalino a otras poesías que por entonces mismo se escribían. Avala esta interpretación un testimonio, mucho más expreso y laudatorio, que nos brinda Machado en un artículo sobre Ortega, escrito hacia 1916 ó 1917 [24]: «...nuevos valores, dice, se han revelado. El reciente libro de Ayala, *El sendero innumerable,* es el fruto de la lírica moderna. Supera en mucho todo lo intentado; su valor es definitivo, tal es al menos mi humilde opinión. Y, sin embargo... Estas obras se gustan y se admiran, pero dentro de un núcleo reducido, aunque selecto». La verdad es que Machado fue siempre admirador de Ayala como poeta y como novelista. Andrés Amorós ha publicado en el diario ABC [25] dos cartas inéditas de don Antonio a don Ramón. Son del año 1922 y se refieren directamente a la novelística de Ayala. Pero hay alusiones a su dimensión poética y merece la pena resumirlas aquí. Machado destaca como valores positivos de alto grado en las novelas lo que suponen de superación del realismo anecdótico y el doble amor que rezuman a la naturaleza y a las ideas. Esta preferencia es común, por igual, a la poesía. «Sus novelas —llega a afirmar— recuerdan a las comedias de Shakespeare más acaso que a la novela cervantina. Cervantes fue un moderno, pero no un renacentista como Shakespeare». En la segunda carta confiesa expresamente que considera la obra de Ayala «tan por encima de lo que se produce aquí..., tan de otro clima estético... que no encuentro unidad castiza con qué medirla». Y da como razón: «acaso porque su obra es siempre de poeta». «Usted, como el maestro Unamuno, *saca poesía de las ideas,* fecunda usted a las viejas madres, pero aparte de que sus realizaciones son más logradas, su idea es muy otra, es francamente renacentista... Usted... crea personajes, figuras poéticas que parece pudieran

(24) Recogido igualmente en *Los Complementarios,* pág. 58.
(25) El 18 de octubre de 1968.

andar por sus pies... Siente usted la dignidad de la naturaleza y su *idealismo es helénico*... Por todo ello es usted gran heterodoxo de nuestras letras». Es evidente que Machado habla de poesía en el sentido amplio. Pero coincide con Rubén —el corruptor— en apuntar el binomio ayalino «poesía-ideas».

En el número del 24 de marzo de 1916 de la revista *Nuevo Mundo*, RAMIRO DE MAETZU, que había coincidido con Ayala en su primera estancia en Londres, escribe desde allí un artículo «Sobre don Ramón Pérez de Ayala», a propósito de la publicación de *El sendero innumerable*. Para él lo interesante en el libro no es que sea, como su autor dice, un poema de juventud, sino que es objetivamente interesante. ¿Por qué? Por ser «el poema de la personalidad. Al leerlo en primera lectura tuve la sensación de que estaba pasando por el alma de España un ímpetu de Renacimiento. Renacimiento y personalidad son dos palabras indisolublemente unidas. El Renacimiento descubrió al hombre la personalidad o, mejor dicho, llamamos Renacimiento a aquel momento histórico en que los hombres dieron a su personalidad el valor de cosa única, irreemplazable y preciosa sobre todas las otras». Ayala ha escrito este poema, según Maeztu, porque «dentro de la pléyade de personalidades personalistas de nuestro mundo literario, era la más personalista de todas ellas, con la sola posible excepción del señor Unamuno». «La sustancia de *El sendero innumerable* es un elogio a la personalidad». Y aquí, de nuevo, la afirmación subrayada de intelectualidad: «Este es, lector, con todos sus altibajos, un buen poema de ideas». Maeztu ve el libro de Ayala como una expresión fiel de la coyuntura histórica de actitud humana personalista. Discrepa, sin embargo, al menos parcialmente, del enfoque ideológico de *El sendero innumerable*. Ayala, en la línea de Whitman, eleva un canto «en honor de todos los hombres»; esto a Maeztu no le parece justo, «porque estamos ciertos de que los hombres se dividen en dos clases: los malos, es decir, los que no se saben malos, y los buenos, que también son malos, pero que, por saberse malos, se hacen buenos. Y tampoco podríamos cantar la ecua-

nimidad de las cosas porque es seguro que las cosas se dividen también en dos clases: las buenas y las malas». Mas esto es accidental —y así lo ve Maeztu— respecto de la calidad artística: «en el reino del pensamiento —Ayala es un pensador— las metáforas son peligrosas», pero «la poesía, y todo el arte, es metáfora».

Es curioso que en su artículo de 1910, titulado «Dos generaciones», AZORIN no cite expresamente a Ayala entre la «pléyade brillantísima de poetas» que sucede a la por él llamada entonces generación de 1896 y que más tarde llamaría del 98. No alcanzo a comprender cómo, uniéndoles ya por entonces una gran amistad —Azorín había estado, incluso, pasando una temporada en Oviedo en casa de Ayala—, éste pueda quedarse incluido en los dos «etc., etc.» que siguen a los nombres de A. Machado, Villaespesa, Enrique de Mesa, Díez Canedo, Bugallal y García Morales [26]. Los pocos vestigios que he podido rastrear, ayudado por uno de los mejores conocedores de Azorín —el erudito García Mercadal—, parecen indicar que el maestro consideraba la poesía de Ayala predominantemente intelectualista y la valoraba en esta dimensión. Sobre «El intelectualismo de Pérez de Ayala» publicó, en efecto, un artículo, que no he logrado ver, en el Suplemento dominical de *El Tiempo* de Bogotá, el 27 de enero de 1924. Antes, el 7 de mayo de 1921, en ABC, se había referido a la aparición de *Belarmino y Apolonio* y de *El sendero andante.* Habla allí de que Voltaire traicionó algunas veces su intelectualismo dejando hablar a su corazón. Y añade: «Pues Ramón Pérez de Ayala, espectador irónico, intelectualista empedernido, prístino, se traiciona también. En *El sendero andante* el lector puede ver el emocionante poema «El barco viejo» y en toda la obra periodística del autor refulge, en páginas de una elegancia suprema, un amor a la Humanidad, a la justicia y al libre desenvolvimiento de la personalidad». Termina: «Qué profundos secretos los de la inteligencia». Más adelante, en sus conversaciones

(26) JOSE MARTINEZ RUIZ. *Obras Completas.* Tomo IX. Madrid. 1954, págs. 1136-1140.

con Jorge Campos, definirá globalmente la obra de Ayala con esta sola palabra: «volutas» [27].

El primer juicio crítico amplio sobre la poesía de Ayala nos lo proporciona RAFAEL CANSINOS ASSENS. En el vol. I, «Los Hermes», de su obra *La Nueva Literatura* —sin fecha, aunque consta que es de 1916—, en un exaltado prólogo lírico, evoca a sus compañeros de iniciación literaria, el grupo modernista que, para decirlo con palabras suyas, «libertó a la Belleza encadenada». En él integra a Salvador Rueda, Rubén, Marquina, Valle-Inclán, Martínez Sierra, Trigo, Villaespesa, J. R. J., Antonio y Manuel Machado y Pérez de Ayala. En el tomo II, por otra parte, al hablar de «Las Escuelas», clasifica a Ayala en el grupo que denomina como «los intelectuales jóvenes del 98». Y ocupándose de él —tomo II, págs. 193-200—, afirma que «en nuestra generación literaria, si los modos particulares están representados por autores que en una zona sola de lo creado encontraron el botín perenne de la inspiración, el modo universal y vario, la inspiración diversa, la lira toda, sin cuyo concurso el más pródigo movimiento queda reducido a una interesante exposición de temperamentos, hállase representada por Ramón Pérez de Ayala». Y esta variedad temática se encarna, según él, en paralela diversidad poética: «Su estética no fue una forma quieta, sino más bien una máscara antigua, de facies conturbada por una inquietud extensiva a todos los músculos. En él tuvo cumplimiento el anhelo de nuestra generación por absorberlo todo». Cansinos ve ya llevado a la práctica en *La paz del sendero* el postulado d'annunziano: «diversitá». En este primer libro se reúnen «todas las tendencias que en una época literaria señaláronse aisladamente en otras obras menos completas: el amor a nuestros primitivos en el cultivo de los versos de arte mayor; el anhelo místico, expresado por la sutileza de las imágenes y la melancolía sensual de los símbolos; la nostalgia pagana..., la inquietud moderna, manifiesta en el afán de sinceridad y en la parquedad retórica; y junto a todo esto, como una perla ne-

(27) JORGE CAMPOS. *Conversaciones con Azorín*. Madrid. Taurus. 1964, pág. 66.

gra en un tesoro de perlas claras, el humorismo humanísimo y modernísimo, compartido con la pléyade de Pío Baroja». Entre los noventayochistas, «esclavizados por la fatalidad de su temperamento que, al mismo tiempo que su don magnífico, fuera su limitación», Ayala representa la integración poética generacional: «en él pudo verse al fin un poeta mayor, abierto a la belleza del cosmos tanto como a la del propio espíritu». Pero es la voluntad del poeta la que ordena libremente la belleza del mundo. «En él la sensación, eso fatal, aparecía sometida a la visión intelectiva, atalaya de los más amplios horizontes, libre engendradora de formas». Así en él se complementan «los dos modos de conocimiento, el sentimental y el intelectivo. De este modo, poeta afectivo, al mismo tiempo que poeta intelectual», «poeta por el modo gnómico, al mismo tiempo que por el tono lírico, pudo Pérez de Ayala cantar la universa belleza en su doble aspecto de espectáculo visible y de idea velada. Y de su doble videncia material y mística pudo sacar fuerzas múltiples y miríadas de alas para escalar todos los cielos de la diversidad».

Para Cansinos Assens *La paz del sendero* representa en la óptica del poeta «la cosa en nosotros»: «voz de un poeta que aún ama la tierra de barro y las criaturas de carne y aún sueña en la perfección de un destino mortal». En *El sendero innumerable*, en cambio, «el velo de la ilusión se ha rasgado, ha sido superado el engaño de las formas y el único sendero se ha convertido en el sendero innumerable. Cansinos subraya mucho la trascendencia gozosa de los límites creados de lo visible: la tercera etapa, en efecto, —cuando él escribía aún no había aparecido *El sendero andante*— no es la sorpresa de la obligada sumisión al mundo de las normas como condición indispensable para realizarse en plenitud, sino que representa la apertura de esa innumerable vía que nos permite sondear todos los secretos. La «segunda parte del libro es la liberación final de todas las ligaduras, la adquisición de todas las alas, la iluminación de todas las tinieblas». «No conozco —añade— tentativa más audaz que la consumada en este poema para compenetrarse con el misterio del mundo por las dos vías, del sentimiento y del conocimiento inteligente..., para

abarcar toda la belleza misteriosa del mundo y abrazarse con todos los destinos y restituir a la creación su inocencia primitiva en forma de plena belleza y de ideal arquetipo». «Todos los estrabismos de la visión sensible, todas las antítesis de la apreciación espiritual se funden, con calor de emoción, más felizmente que el concepto hegeliano, en esta fiesta jubilosa de los contrarios». Así el yo salta sus límites y se funde en el mundo, identificándose con todas las fuerzas en un modo helénico. En esta metempsícosis, el poeta «acepta con magnánima esplendidez todos los destinos de las cosas y hasta la muerte misma, como un poco de ceniza aliviadora para su fuego». Ayala nos brinda en *El sendero innumerable* una norma de vida «cifrada en la conformidad con las fuerzas cósmicas y en las desencarnaciones y reencarnaciones estéticas». Finalmente, nota Cansinos cómo en *El sendero innumerable*, el arte —creación de nuestra voluntad— se convierte en refugio para nuestra huida de la angustia. Es una mística panteista y franciscana. «Representa cuanto de profundo, de sutil, de esotérico, puede contenerse en un verbo eurítmico. Por encima de él sólo están las paradojas nebulosas de Unamuno y la ciencia sin arte».

SALVADOR DE MADARIAGA dedica una de las *Semblanzas literarias contemporáneas* publicadas en 1924 [28] a Ramón Pérez de Ayala, en especial a su poesía. Elabora, en primer lugar, lo que podríamos llamar etopeya étnica de don Ramón, señalando como rasgos diferenciales comunes de los asturianos, una noble actitud, elevación de miras, sagacidad, penetración e intuición psicológica, espíritu generoso universal y abierto, cierta sutileza, cierto sentido del matiz, una delicadeza de mano y un poder de sugestión «que hacen de los asturianos los españoles más ricos en cualidades de distinción intelectual». «Asturias, según Madariaga, es más bien crítica y su don instintivo es el talento». Todos estos rasgos los encuentra él, con ayuda de su fantasía, motivados por la especial configuración

(28) Recogidas ulteriormente en *De Galdós a Lorca*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana. 1960. Estudio sobre Ayala en las págs. 115-129.

orográfica y climática del Principado, que une dos irreconciliables opuestos —montaña y mar— por medio de los valles. La actitud fundamental de Ayala es, según esto, la de un espectador. Un espectador, sin embargo, que no pretende juzgar ni sentir, sino comprender. Está tan lejos de las trabas del dogma como del racionalismo estéril, y su crítica, que se reduce al cotejo del arte con la vida, reposa en último término sobre la psicología, basada en la observación atenta. No es ésta —conviene notarlo— una contemplación tranquila, casi pasiva, «sino una atención penetrante y aguda que no debe tanto al estímulo directo de la realidad, como a la *sensibilidad intelectual* de una mente rica en ideas, que, al menor estímulo, da generosa mies de pensamiento». «Ayala observa las cosas más que las siente, y las ve más con los ojos del intelecto que con las del alma. Su mirar no es, pues, sintético y de posesión, sino sucesivo, de descripción, y maneja los objetos reales con movimientos varios, como para buscar todos los efectos y todas las luces».

Madariaga no duda en afirmar que «la expresión más clara del credo y de la filosofía de Ayala está quizás en su poesía». Según él, la uniformidad de títulos —*La paz del sendero, El sendero innumerable, El sendero andante*— «indica la idea del avance individual por el camino de la experiencia, idea que es el verdadero asunto interno de todos los libros». En el primero de ellos estudia el influjo de Francis Jammes, interpretando —sin aportar razones— que es en el poeta asturiano afinidad instintiva lo que en el francés constituye tan sólo una «manera» mental». Señala como punto flaco de *La paz del sendero* una cierta afectación. Aunque inferior a Jammes, Ayala demuestra para Madariaga, ya desde esos primeros versos, una seriedad, manifiesta en la preocupación filosófica, casi religiosa, por la idea del Destino y en el certero instinto hacia la verdad de fondo y la sobriedad de expresión. Valores adicionales en este primer libro son la riqueza de vocabulario, el sentido de la música de las palabras, la propiedad verbal, la claridad de su golpe de vista y la nitidez de expresión. En Ayala la poesía, al revés que en la conocida frase de Wordsworth, es «un derrame de pensamiento con una subcorriente de emoción». El

crítico puede en él a veces más que el poeta y «entonces su poesía cae en lo didáctico, lo anecdótico y aún lo meramente jocoso. Esto más en su obra madura que en la temprana». *El sendero innumerable,* según Madariaga, «es rico en poesía excelente y contiene quizás dos o tres páginas de la mejor poesía española contemporánea». En concreto se refiere al poema en que Ayala habla del alma única y las mil almas del mar: «no hay, quizá, en la poesía española de hoy nada tan serio y tan bello, tan amplio y tan minuciosamente exacto. En este poema encuentra Ayala su verdadera personalidad como el *poeta de la emoción intelectual.* Y aún se revela más ampliamente como poeta en otras composiciones —en la de «El niño en la playa» por ejemplo— en donde se aprecia su don de interpretación rítmica de los movimientos naturales, la fina sensibilidad para los colores, aromas y gustos, una ternura asturiana y su habilidad para el uso de las formas arcaicas». Decir de Ayala que es un «poeta de emoción intelectual» equivale a constatar cómo aspira a profundizar en la percepción de la naturaleza, pero respetándola en su independencia absoluta, sin revestirla de sus propios estados de ánimo y confiando en que la emoción nacerá de la armonía entre el mundo y el hombre. Ayala, de hecho, tiende a considerar al hombre como el centro de las cosas. «Su comprensión poética de la naturaleza consiste en descubrir lo humano de las cosas, no, entiéndase bien, los efímeros humores y sentimientos del hombre, sino lo permanente y universalmente humano, que es el Hombre». Esto le lleva a enunciar la identificación del hombre y la naturaleza como concreción de dos formas diferentes de una sola vida. Quizás panteismo. Desde luego, panhumanismo, al que va a parar la mente española siempre que se ve libre de condicionamientos y yugos religiosos y filosóficos. Apunta, finalmente, Madariaga que la novela *Belarmino y Apolonio* es una ilustración dialéctica del poema «Filosofía», donde se expresa de modo manifiesto el contenido de su mentalidad.

En *El Sol* de 27 de marzo de 1925 y en la sección «Revista de libros», ENRIQUE DIEZ CANEDO escribe sobre «Ayala y

sus tres senderos». Comienza lamentando el olvido en que, ya por entonces, están los versos de Ayala, y lo atribuye a que el género poesía no se lleva en ese tiempo. El cree que a la vena lírica de Ayala le deben las otras —la de novelista o pensador— «en gran parte, su lozanía y abundancia». Señala reminiscencias francesas en *La paz del sendero* e interpreta *El sendero innumerable* como filosofía de entusiasmo y lirismo del «yo»; no del yo incomunicable sino del «yo» de las cosas, en una fusión de esencia con esencia. En ese punto la poesía de Ayala, según Díez Canedo, «pasa ágilmente del espectáculo al mito».

El olvido es progresivo. GUILLERMO DIAZ PLAJA, ya entonces crítico atento, escribe el 20 de mayo de 1928 en el Suplemento dominical de *El día gráfico* sobre «Ramón Pérez de Ayala, poeta». Pues bien, ignora que Ayala ha publicado *El sendero andante;* sólo conoce la existencia de los otros dos que glosa superficialmente, fijándose, sobre todo, en las tonalidades descriptivas y de sentimiento.

La *Antología de la Poesía Española e Hispanoamericana* de FEDERICO DE ONIS [29] presta una considerable atención a la poesía de Ayala: tres páginas de introducción con abundante bibliografía —págs. 309-311— y doce en que se recogen poemas de *La paz del sendero, El sendero innumerable* y otros. En la citada introducción se afirma que «Ayala es el nuevo representante —desde los reformadores del siglo XVIII hasta Campoamor, Palacio Valdés y Lopoldo Alas— de esta modalidad española regional, que se caracteriza por combinar el sentido de lo español y de lo extranjero y universal con el apego a lo local, como, en otra forma, también mezcla, al igual que la región nativa, lo más arcaico y patriarcal con la extrema modernidad. Alude, pues, Onís —antes lo hizo Madariaga— al regionalismo de origen como supuesto interpretativo. «Son notas comunes a estos escritores asturianos el buen sentido, el idealismo práctico, el predominio de lo inte-

(29) Madrid. Publicaciones de la *Revista Española de Filología.* 1934.

lectual, el sentido social, el humanismo malicioso y bonachón». «Las poesías andan a menudo mezcladas con su prosa y tienen estrecha relación con ella. Además, a través de toda su vida, ha escrito exclusivamente de poesía. (En esto coincide Onís con Machado). Todo lo cual demuestra, contra la opinión corriente que sólo tiende a mirarle como novelista, que la poesía forma una parte muy principal de su obra total. En ella se muestra, en efecto, el desarrollo de su formación literaria y la mayor condensación y perfección de sus temas y de su estilo». Encasilla, después, *La paz del sendero* en el modernismo, desde el que Ayala, según el crítico, va ascendiendo hacia una poesía —la de *El sendero innumerable*— muy suya, «intelectual, humorística, fríamente apasionada, llena de novedades de fondo y forma que significan las roturas de los moldes del modernismo y el avance hacia una nueva poesía postmodernista». En el Indice de su *Antología*, Onís incluye a Ayala en el capítulo titulado «Triunfo del modernismo: 1896-1905», junto a Unamuno, Villaespesa, Antonio y Manuel Machado, Eduardo Marquina y Ramón del Valle-Inclán. Según él, en el fondo de las divergencias entre los modernistas se da una coincidencia fundamental: la afirmación de la propia individualidad. «El subjetivismo extremo, el ansia de libertad ilimitada y el propósito de innovación y singularidad —que son las consecuencias del individualismo propio de estos momentos— no podían llevar a resultados uniformes y duraderos. Por eso es equivocada y parcial toda interpretación de la literatura de esta época que trata de identificarla con cualquiera de los modos literarios que prevalecieron».

En 1935 CESAR BARJA, en *Libros y autores contemporáneos* [30] dedica a Ayala un amplio estudio de casi treinta páginas —págs. 437-466—, con dos más de bibliografía completísima —págs. 488 y ss.—. Se plantea el problema de la dimensión predominante en Ayala. ¿Qué destaca más en él: el poeta, el novelista, el ensayista? Barja llega a la conclusión de que las tres personalidades son en él espejo de tres caras de una única

(30) Madrid. Librería General de Victoriano Suárez.

y misma personalidad: «El novelista refleja al poeta, y el novelista y el poeta reflejan al ensayista». Ayala es poeta en el amplio sentido de la palabra, creador. No es el suyo un arte de realismo reproductor; es un arte creativo, con sentido de realidad y con una fuerte carga intelectual. Ayala se mueve hacia la realidad, impulsado por dos estímulos principales: la curiosidad intelectual y el recreo estético. «En un caso y en otro, es el matiz de las cosas lo que retiene y fija la atención...; y en la percepción de estos matices llega a extremos de agudeza y de finura realmente sorprendentes».

En Ayala se realiza también, según Barja, una intersección entre el elemento sensual y el psicológico. «El autor traduce, por así decirlo, uno de esos dos elementos en términos del otro: las emociones y movimientos del alma en sensaciones del cuerpo; y viceversa: las sensaciones del cuerpo en emociones y movimientos del alma». Paradójicamente, Ayala mira a las cosas con desinterés y respeto, considerándolas individualmente como «maneras aparentes de obrar de un principio elemental, cuya última raíz se alimenta de la sustancia misma del Creador». «El sentimiento de Ayala es, siempre según el crítico, en esencia, el mismo sentimiento trágico de la vida de que nos habla Unamuno y que estimula, por temor a la muerte, un amor a la vida. Ayala pudo perder la fé, no el sentimiento religioso de confraternidad humana y del panteismo cósmico, que aparece en la canción del hombre robusto de *El sendero innumerable*. Por lo que se refiere al conjunto de su obra poética, en ésta puede establecerse una división paralela a la de su novelística, en dos épocas —las de *La paz del sendero* y *El sendero innumerable*— y una de transición, la de *El sendero andante*. En *La paz del sendero* se trata de la expresión de «la realidad subjetiva espiritual y sentimental del autor proyectada sobre un fondo de referencias y alusiones históricas, vivido y sentido como una experiencia personal». Es, por lo demás, una poesía de sensaciones, de impresiones, efectos e imágenes sensoriales. En *El sendero innumerable*, en cambio, «se simbolizan realidades universales del espíritu —y de un espíritu universal, el del hombre— e ideales de vida». Allí el sendero es uno, el del autor; aquí el sendero

es innumerable, con una ruta para cada espíritu. Barja aporta interesantes ideas acerca de la carga intelectual de la poesía de Ayala. En ella, dice, aparte del contenido intelectual de los temas, hay una modalidad intelectual, que viene a ser como la atmósfera en que el poeta, el novelista, el ensayista respira. «No es un añadido sino que es un elemento original, básico, una disposición de temperamento, y por eso común a todas las manifestaciones literarias de la personalidad del autor». Puede parecer que la poesía de Ayala está descompensada, sobrecargada de intelecto con defecto del sentimiento. No. Quizás el sentimiento esté menos individualizado, pero no está sustituido por el intelecto. Lo que ocurre «es que el sentimiento, ya madurado y depurado, pasa a ser objeto de reflexión y se expresa en ideas de carácter general y en un tono con frecuencia razonador». Dicho de otro modo: resaltan en la poesía de Ayala las ideas, casi de manera que parece absorbente, pero ellas no fueron concebidas en un proceso de especulación sino germinadas al calor de un sentimiento, de una inspiración cordial. «Tal inspiración no falta ni aun en poemas en los que, como en los de *El sendero innumerable,* lo poetizado es... una cierta filosofía, pues es también una filosofía de base cordial». A esta regla general hay que admitir, ciertamente, según Barja, excepciones en las que Ayala pecó, de hecho, de intelectualismo. Cuando se logra la armonía entre sentimiento, imaginación e intelecto, consigue Ayala su más alta originalidad.

Creo que en esto Barja no hace sino enunciar un principio de crítica poética general. Es, según él, en *El sendero andante* donde abundan «en proporciones graves» los fallos de descompensación hacia un «intelectualismo frío». En *El sendero innumerable,* siempre según el crítico, «el poema todo se resiente ya en principio de un exceso de estructuración lógica». Por lo que respecta al estilo, finalmente, subraya el cuidado del matiz junto con una cierta sutileza de estilo, correspondientes ambas al sentido de fino psicólogo y observador: exactitud y claridad que dimanan de la modalidad intelectual de su espíritu. A todo ello se une la sensación gustosa y la gustada deleitación de la carnalidad de las palabras así como

de los efectos sensuales del lenguaje, principalmente de los pictóricos.

Las aportaciones son cada vez menos sustanciosas y se limitan a reproducir o sintetizar lo ya dicho, cuando llegamos a la crítica poética que arranca de la justamente famosa *Antología* de GERARDO DIEGO.

Sebastián Miranda me contó que Ayala estuvo siempre muy dolido con Gerardo Diego por no haberle incluido en ella, concretamente en la ampliación realizada en 1934, ya que antes, en la de 1931, no tenía realmente cabida. El poeta santanderino me confirmó este extremo y me explicó que él había preparado la selección de los poemas ayalinos y que su no aparición en la Antología se había debido exclusivamente a razones de espacio. «Imponiéndome el editor una limitación —añadió—, adopté el criterio de incluir a aquellos autores que sufrirían *sustancialmente* si se les privaba de la obra poética. No era ese el caso de Ayala, en quien, de manera clara predominaba la producción novelística».

En la edición de *Obras selectas de Ramón Pérez de Ayala* [31], NESTOR LUJAN hace un breve prólogo noticioso, resumiendo ideas de Barja, sobre la triple faceta de novelista, poeta y ensayista —págs. 9-27—. Sienta el principio de que muy a menudo los géneros literarios en él se confunden, participando las novelas de la problemática del ensayismo y teniendo la poesía, en más de una ocasión, elementos claros de su narrativa. Señala, sin embargo, como prevalente la suprema calidad de poeta, que concibe su obra como medio de conocimiento supremo. Añade una sencilla nota de los tres libros poéticos, prefiriendo *El sendero andante* como «la forma de poesía más personal y sentenciosa, más significativa de la mentalidad y de las fórmulas expresivas del poeta».

GUILLERMO DE TORRE, en su obra *La difícil universali-*

(31) Barcelona. Editorial AHR. 1957.

dad española [32], titula a Ayala «un arcaizante moderno» —páginas 163-199—. El secreto de la personalidad de Ayala y la causa de la ardua comprensibilidad y gustación cabal para los lectores de hoy es, según Torre, el equilibrio excepcional que Ayala logra en la conjugación de lo viejo y lo nuevo. Si Valle-Inclán es un moderno arcaizante, Ayala es un arcaizante moderno. Para ambos lo esencial poético se cifra en la reminiscencia y lo más sabroso debe tener gusto antañón. De ahí que los libros de Ayala hayan mejorado con los años y ganen en cada nueva lectura. «Inclusive sucede lo mismo con la parte de su obra más vulnerable al paso del tiempo, es decir, con las poesías». Torre atribuye la exclusión de éstas de las antologías a razones estéticas especiosas, «ya que, contrariándolas, no suele omitirse a Unamuno, cuya poesía ofrece no menor carga conceptual y fondo ideológico que la de Ayala. Ahora bien, lo ocurrido es que durante algunos años dióse en exaltar la poesía pura —aquella que canta y no cuenta—, subjetivista en extremo, absolutamente divorciada, no ya de la anécdota, sino de todo pensamiento. Y aún más, intentó escindirse falazmente la poesía de la literatura... y quiso motejarse a la poesía ayalina de «literaria», entre comillas, peyorativamente. A despecho de tales desdenes, su poesía sobrevive y aún muestra valores más puros y permanentes que la de muchos de sus victimarios antológicos o antologizados». Torre hace, a continuación, interesantes anotaciones sobre el concepto de originalidad en la historia literaria. La poesía de Ayala se sitúa en este punto, no en la línea romántica o positivista del siglo XIX, sino en la del escritor medieval o el clásico de los siglos XVI y XVII, que, siguiendo la tradición grecolatina, no era inventor sino continuador de temas y normas heredadas. Pero la tradición no es mímesis. «La aportación propia, la originalidad del poeta consiste... en la reverberación peculiar que arranca a las capas o fibras de lo antiguo, repristinizado, una emoción latente, secular».

Para ANGEL VALBUENA, en su *Historia de la literatura es-*

(32) Madrid. Gredos. 1965.

pañola [33], Ayala, gran remozador de los temas del 98, valor intelectual dentro de la potencia creadora —de la novela especialmente, pero también de la poesía—, viene a significar «un punto medio entre la lírica de ideas de Unamuno y el castellanismo de paisaje seco, de dolores, de pesimismo de Antonio Machado. De forma a veces dura y algo violenta, siempre firme, arquitectural, conceptual, lírica de hombre del norte, posee original estilo, fuerza, belleza». Valbuena prefiera también como mejor *El sendero andante*, sobre todo en el sentido de renovación. Esto no ofusca, sin embargo, la evocación calderoniana de la simbología de *El sendero innumerable*. Encuentra en algunas poesías «una clara participación en la lírica esencial del 98» —tal ocurre en la Epístola a Azorín y en el poema pesimista «Los Bueyes»— y pone de relieve un intenso valor poético de toda su obra lírica.

GONZALO TORRENTE BALLESTER examina la carrera literaria de Ayala en el *Panorama de la literatura española contemporánea* [34]. La interpreta como «un conflicto entre una decidida voluntad de creación poética y una clara aptitud para el ejercicio del pensamiento». El temperamento de Ayala es intelectivo, no intuitivo, y en él se sobrepone la inteligencia a la intuición y el sentimiento. «Su capacidad amorosa es siempre de la especie «amor intelectualis». Su visión del hombre-personaje no se produce en bloque, oscura y profunda, sino «por partes, analítica y perfectamente clara». Torrente cree que se puede «hacer poesía sobre bases preferentemente intelectuales. Lo que no se puede es juzgarla con cánones obtenidos de la otra clase de poesía. Pero es el caso —añade— que no existe todavía una estética de la poesía intelectual». En diez líneas sentencia, después, a Ayala como no gran poeta, «aunque algunas veces consiga emoción poética». El verso de Pérez de Ayala «es robusto, irreprochable, de gran sonoridad, fino de matices, a veces de gran fuerza descriptiva y emotiva. Su materia, sin embargo, recae en lo intelectual y dis-

(33) Barcelona. Gustavo Gili. 5.a edic. 1957. Tomo III, págs. 545-548.
(34) Madrid. Guadarrama. 1956, págs. 292-296.

cursivo más de lo que la naturaleza de la poesía lírica requiere, sin que el autor logre dar a su pensamiento el calor que lo hace poético.

Por su parte GARCIA MERCADAL, en el Prólogo del tomo primero de las *Obras completas* [35] —setenta y cinco páginas dedicadas a glosar diversos aspectos de la vida y obra de su admirado Ayala—, lo considera como poeta «innovador por la expresión de nuevos estados de alma, nuevas impresiones originales; pero, al mismo tiempo, en sus evocaciones de trances amargos y recientes de su existencia, castigada por el Destino, se rendía un homenaje musical a los poetas primeros de nuestra lírica». «Quien torne a renovar la lectura pretérita de las diversas partes del gran poema de Ayala —creo que se refiere a *El sendero innumerable*— se convencerá de que acaso este poeta sea único en nuestro Parnaso, con fuerza para afrontar sin vano alarde de suficiencia osada, la creación de un poema emparejable, por el ámbito de la temática, con los grandes poemas de la poesía universal, desde le Rerum novarum (sic) de Lucrecio, a cualquiera de los grandes poemas de Víctor Hugo».

Un repaso de los manuales últimos y de los estudios sobre la poesía del primer cuarto de siglo, no me ha permitido recoger más que reiteraciones de puntos ya expuestos y afirmaciones tan vagas cuanto tópicas.

— 2 —

Tratemos ahora de completar, en otra dimensión, la imagen crítica de nuestro autor. A lo largo de los últimos años han sido abundantes los estudios sobre el entronque generacional de Ayala, precisando, en concreto, su relación con la «generación del 98». El tema ha sido abordado por Donald L. Fabián —«Pérez de Ayala and the Generation of 1898»— en

(35) Tomo I, págs. XXXVI y XLII.

«Hispania» [36]. De modo más limitado lo tratan también K. W. Reininck, en el capítulo II de su obra [37] y García Domínguez en el IV de su tesis doctoral [38]; de manera implícita, Norma Urrutia en su estudio de la novela ayalina [39] y Doris King Arjona en «La Voluntad and abulia in contemporary spanish ideology» [40].

Fue VALBUENA PRAT el primero en considerar a Ayala como poeta del 98, estableciendo una separación entre «modernistas» y «poetas del 98»: Unamuno, Machado, Pérez de Ayala [41]... DAMASO ALONSO apostilla [42]: «seguramente que el señor Valbuena reconocerá que entre ambos conceptos existen cruces y relaciones múltiples, hasta tal punto que se puede afirmar la realidad de una zona de tangencia... ¿En dónde colocar, en justicia, a E. de Mesa, a Pérez de Ayala? ¿No es esencialmente del 98 la interpretación castellana del primero? ¿No trasciende a modernista la técnica, el imaginismo y los modelos del segundo?». Posiblemente inspirados en Valbuena, HURTADO Y PALENCIA califican igualmente a Ayala como «poeta del 98» [43]. RUTH G. GUILLESPIE [44], DONALD L. FABIAN [45] y HOMERO SERIS [46] consideran globalmente a Ayala, sin especificar entre sus géneros literarios, como uno de los corifeos de la Generación del 98. JACINTO GRAU [47] y RI-

(36) *Hispania*. XLI. 2. 1958.

(37) K. W. REININCK. *Algunos aspectos literarios y lingüísticos de la obra de don Ramón Pérez de Ayala*. La Haya. G. B., Van Goor Zonen's U.M.N.V. 1959, págs. 46-82.

(38) Op. cit., págs. 37-44.

(39) NORMA URRUTIA. *De troteras a Tigre Juan*. Dos grandes temas de Ramón Pérez de Ayala. Madrid. Insula. 1960., págs. 17-60.

(40) *Revue Hispanique*. LXXIV. París. 1928.

(41) ANGEL VALBUENA PRAT. *La Poesía española contemparánea*. Madrid. 1930. pág. 75.

(42) *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid. Gredos. 1965, pág. 85, nota ad calcem.

(43) *Historia de la Literatura española*. Madrid. 1940, pág. 993.

(44) RUTH GUILLESPIE. "*Ramón Pérez de Ayala, precursor literario de la Revolución*", en *Hispania*. Stanford University. California XV. 3. 1932, págs. 215-222.

(45) "The progress of the artist. A major theme in early novels of Pérez de Ayala", en *Hispanic Review*. XXVI. 2. 1952, págs. 108-116.

(46) *La generación de 1936*. Syracusa. New York. 1946, pág. 2.

(47) *La generación del 98*, en *Don Juan en el tiempo y en el espacio*. Buenos Aires. 1953, págs. 111 y ss.

CARDO BAEZA [48] lo declaran noventayochista de pleno derecho. GUILLERMO DE TORRE afirma que «poeta del 98 pudo serlo, quizás con más títulos que ninguno, un Ramón Pérez de Ayala, si, menos rico de dones tanto como de ambiciones, se hubiera limitado a desenvolver y profundizar —completando sus senderos cosmogónicos— su obra poética, provista de la indispensable carga de pensamiento para tal menester» [19]. Rectificando o precisando más su anterior juicio, en la «Historia de la literatura española» [50] VALBUENA califica a Pérez de Ayala como escritor que «procede desde el 98, pero lo supera, lo remoza; figura intermedia entre la generación del 98 y la nueva literatura, juntamente con Gabriel Miró». CERNUDA, que lo considera noventayochista, lo une en un segundo grupo a Machado y Juan Ramón, tras el otro que forman Unamuno, Valle-Inclán, Azorín y Baroja [51]. En un artículo anterior silencia, sin embargo, el nombre de Ayala entre los poetas del 98 que han realizado en su obra las dos condiciones esenciales que al artista deben exigirse: visión original de la vida y expresión artística de dicha visión [52]. SALINAS piensa que Ayala y Ortega prolongan, con algunas modificaciones, el espíritu del 98 [53]. LAIN incluye a nuestro autor en la generación subsiguiente a la del 98, junto a Ortega, D'Ors, Marañón y Azaña [54]. MARIA DE MAEZTU [55] cree que «tiene de la generación del 98 la originalidad y la potencia creadora» y de la siguiente «la técnica, la sobriedad, la concisión, la elegancia». Tal vez por eso y porque representa el tránsito entre dos edades —siglo XIX y siglo XX— que aparecen sin posible conexión y enlace, le toca a Pérez de Ayala

(48) *Comprensión de Dostoiewsky y otros ensayos.* Barcelona. 1935, págs. 172 y ss.

(49) *El fiel de la balanza.* Madrid. Taurus. 1961, págs. 147 y ss.

(50) Vol. III. 4.ª edic. Barcelona. 1953, págs. 515-526.

(51) *Generación de 1898*, en *Estudios de Poesía española contemporánea.* Madrid. Guadarrama. 1957, pág. 84.

52) "Antonio Machado y la actual generación de poetas, en *Bulletin of Spanish Studies.* Núm. 67. Julio de 1940; reproducido en *Insula.* Núm. 267. Febrero de 1969, págs. 4 y 14.

(53) *Ensayos de Literatura Hispánica.* Madrid. Aguilar. 1961, pág. 277.

(54) Pedro Laín Entralgo. *La Generación del 98.* Madrid 1956.

(55) *Antología del siglo XX. Prosistas Españoles.* Buenos Aires. Austral. 6.ª edic. 1964, págs. 211 y ss.

realizar en el orden puramente intelectual una parte del ambicioso programa que los hombres del 98 habían lanzado al viento como signo de rebeldía y de protesta. JUAN RAMON, que acusa a Azorín de inventar la etiqueta del 98 «porque le gusta llamar la atención», dice que «el escribir sobre Castilla fue una moda, después de la guerra del 98. Cofradía de la capa. Marañón, Pérez de Ayala, etc., acudían al Mesón del Segoviano»; aceptando de una manera convencional la clasificación de las generaciones, en sentido de naturaleza, enumera como «generación siguiente a Unamuno: Antonio Machado y Manuel Machado, Pérez de Ayala, Ortega, Juan Ramón Jiménez, Miró. Ideas más libres, y no idealistas hacia hidalguía, etc.». Sería más bien una generación de poetas; sin olvidar que Unamuno es un gran poeta («el mayor poeta moderno» lo llama en otra parte), «pero también hay ensayistas como Ortega: D'Ors, el mismo Ayala, también son ensayistas, de modo que no se puede establecer una diferencia» [56]. TORRENTE BALLESTER [57] es quien con mayor extensión explica el concepto de generación sucesora del 98, a la que denomina «generación novecentista» y en la que incluye a D'Ors, Ortega, Américo Castro, Morente, Madariaga, Marañón, Miró, Ayala, Ramón Gómez de la Serna... Comienza por señalar que dicha generación no es «hija» del 98, no debe nada en su formación a los noventayochistas. El nuevo grupo «es universitario... Saben a dónde van y lo que quieren y poseen los medios de conseguirlo». Los novecentistas conviven con los noventayochistas. De ahí su unidad temática y la simbiosis que entre los dos grupos se establece. Pero la influencia histórica y social de la segunda generación es mucho más extensa e intensa que la de la precedente. En tanto que los del 98 tuvieron que elaborar por sí solos el modernismo literario, para los poetas novecentistas «el modernismo es algo en lo que han entrado y de lo que pueden fácilmente salir. Véase a este respecto —añade— la poesía de Pérez de Ayala. No obstante, en los casos más significativos (y volvemos a referirnos a Ortega y

(56) *El Modernismo. Notas de un curso* (1953). México. Aguilar. 1962, págs. 188 y 241.

(57) GONZALO TORRENTE BALLESTER. *Panorama de la Literatura Española contemporánea.* Madrid. Guadarrama. 1956, págs. 255-260.

Ayala) las profundas modificaciones introducidas por los miembros del 98 en lo puramente formal pesan de evidente manera» (pág. 259). «Es una generación de pensadores y ensayistas más que de poetas», concluye.

EUGENIO DE NORA cree que Ayala es «verdadero sucesor y heredero» de la generación del 98, a diferencia de Miró y Gómez de la Serna, quienes empalman con el modernismo esteticista y anticipan una generación de literatos puros y asépticos. Ayala «hace pesar sobre el realismo de raíz galdosiana la problemática vital e ideológica del 98»; esto se advierte con claridad en su tetratología novelística. Pero «la plenitud estética (y también la mayor eficacia crítica, sin necesitar por ello perderse en disertaciones teóricas) de esa interpretación honda y desgarrada de España, de «hijo del 98», amasada en la constatación amarga y en el amor todavía remotamente esperanzado por la patria, está en *Prometeo, Luz de Domingo* y *La caída de los limones*» [58]. GARCIA DOMINGUEZ, apoyando su propio análisis en los testimonios, sobre todo, de Nora y María de Maeztu, concluye que todos los libros mayores de nuestro autor «sin duda son libros pedagógicos, pretenden enseñar a resolver los problemas nacionales más inmediatos... Si su manera de escribir se opone a algunas de sus propias convicciones teóricas, es porque en definitiva sus principios se lo permitían; si sacrifica sus principos estéticos a los éticos, es porque, en su *Poética*, los principios éticos son estéticos también, y los más altos» [59]. Según NORMA URRUTIA, Ayala no pertenece a la generación del 98, pero «su iniciación en la literatura tuvo lugar durante los años en que la preocupación por España era más viva entre los componentes de esa generación», y de ellos, como Ortega, como D'Ors, recoge la preocupación por el tema nacional» [60]. DORIS KING ARJONA estudia a Ayala como culminación del concepto problemático de la voluntad, que se inicia individualista en Ganivet y pasa por el pesimismo de Unamuno, Baroja y Azorín, cambiando de signo

(58) *La Novela española contemporánea*. T. I. Madrid. Gredos. 1958, pág. 486.
(59) Op. cit., pág. 44.
(60) Op. cit., pág. 60.

hacia lo constructivo en Ortega, Maeztu, D'Ors y Ramón y Cajal, hasta culminar en Ayala en una negación de la voluntad individual, concebida como manifestación singular de energía que la naturaleza disipa [61]. DONALD L. FABIAN, en su citado artículo, entiende que Laín acierta al agrupar a Ayala con la generación siguiente a la del 98, pero destaca el hecho de que en todas sus novelas, principalmente en la tetralogía primera y en las poemáticas, aparece la misma preocupación noventayochista por la desesperante situación de España. Ayala la ve reflejada en la política, en la religión y en la literatura. Los españoles no han alcanzado un «mínimo de ideas comunes a todos los ciudadanos»: en provincias impera el caciquismo como vestigio feudal, y no es mejor la política en Madrid. En el campo religioso Ayala ataca la, según él, dañosa corrupción de las instituciones, a veces con una pintura picaresca e irónica de la inmoralidad de los eclesiásticos, otras impugnando el énfasis que la Iglesia pone en el más allá olvidando las cosas de este mundo. En lo literario se muestra igualmente duro en la crítica. Destaca Donald Fabián que en él no encontramos el paisajismo abundante de los noventayochistas y estudia, por último, la presencia de la abulia en la obra de Ayala. Concluye así: «The evidence is takem mainly from his early works and is abundant enough ti permit the conclusion that there is scacerly any important characteristic of the interests and ideas of the Generation which is not also present in Ayala's work».

Uno de los «Benjamines del 98» es, cronológicamente, Ayala para K. W. REININCK: condición que implica el que su actitud vital «sea algo distinta de la que adoptan los que forman parte del núcleo de la generación» [62]. La psicología del 98 se manifiesta en su obra producida entre 1900 y 1914, con tres características: «un profundo pesimismo y «weltschmerz», una grave enfermedad de la voluntad o abulia y un acerbo escepticismo, sobre todo respecto a la religión y la política tradicio-

(61) DORIS KING ARJONA. "La Voluntad and Abulia in contemporary spanish ideology", en *Revue Hispanique*. LXXIV. 74. 1928, págs. 573-671.

(62) Op. cit., págs. 58 y ss.

nal». Reininck analiza, en concreto, la poesía y ve como «uno de los primeros ejemplos de tristeza, hastío y melancolía del 98» el poema «Nuestra Señora de los Poetas» de *La paz del sendero* (O. C., pág. 97), subrayando los conceptos y calificativos de *hastío, monótono, gris* y *noche oscura, negro,* etc. Encuentra allí una afinidad de espíritu verdaderamente notable «con aquella poesía de A. Machado en *Soledades:* «Pasan las horas de hastío / por la estancia familiar... / Dice la monotonía del agua clara al caer...» [63]. Resignación y melancolía, vivencias típicamente noventayochistas, aparecen en el mismo poema de Ayala, sirviéndose el poeta de adjetivos de gran poder expresivo: *grave, lastimero, resignado, meditabundo, melancólico, doloroso.* Pero no es sólo en él donde Reininck encuentra el espíritu del 98 sino —y es el único crítico en hacerlo y casi en ocuparse, ya lo dije, de *La paz del sendero*— en todo el libro. Lo mismo aprecia también en *El sendero andante,* «en particular entre las poesías que Ayala escribió alrededor de 1906». Cita como ejemplo el poema inicial, sin advertir que su fecha de composición es muy posterior, exactamente de 1920 [64]. (En realidad el trabajo de Reininck está salpicado por muchas partes de imprecisiones. Es inexacta, por ejemplo, la nómina de redactores de la revista *Helios* que da en la página 59, como son erróneos buena parte de los datos biográficos). Muestra patente de la estructura espiritual noventayochista la constituye para él el poema «Los bueyes», de 1905 (O. C., págs. 145 y ss.): «concentración de sentimiento «en menor» de un fuerte pesimismo, fatalismo, de una resignación casi absoluta en el cuadro de una «weltanschauung» que interpreta la existencia del hombre como algo irremediablemente vano, trágico y estéril». Idéntico caso ofrece «En la margen del torrente», de 1908 (O. C., pág. 158): su ideología es schopenhaueriana. No acepta el crítico, frente a la opinión de Valbuena, la dimensión noventayochista de «La Cenicienta» (O. C., pág. 204), que aprecia, sin embargo, en «Castilla» (O. C., pág. 205). Mas ambos poemas —he de notarlo— son

(63) ANTONIO MACHADO. *Obras Completas. Poesías.* Buenos Aires. Losada. 6.ª edic. 1965, pág. 61.

(64) Op. cit., págs. 141 y ss.

de 1920. Concluye él: «...los versos que el autor (Ayala) escribió entre los años 1900 y 1908 aproximadamente, o sea el periodo de su llamado primer estilo, poseen en esencia los rasgos característicos de la ideología de la generación del 98. El que otras poesías suyas en esta etapa muestren influencias distintas (y lo dicho reza también con Antonio Machado), no está en contradicción con la tesis de que Ayala en el periodo señalado compartía los sentimientos, la «weltanschauung», que se consideran tan significativos para el estado anímico». Acepta que el Machado del primer estilo es más representativo del espíritu del 98 que el Ayala de época paralela, pero esto, según Reininck, depende no tanto de la idiosincrasia particular cuanto de la posición cronológica. Al análisis de las poesías añade Reininck el de las novelas aparecidas entre 1903 y 1916. El «proceso patológico, la constelación mental y la actitud vital» del Alberto Díaz de Guzmán de *Tinieblas en las cumbres* y del Marco de Setiñano de *Prometeo* son rasgos característicos del mundo mental del 98. *La pata de la raposa* es también un libro que rezuma «fatalismo e impotencia. Predominan los estados de ánimo negativos: indecisión, tristeza, abatimiento». *Troteras y danzaderas* adopta una actitud criticista, muy del 98, frente a la política y a los políticos españoles. «Se puede decir que no difieren fundamentalmente las visiones políticas de Ganivet y Maeztu, las de Unamuno y Pérez de Ayala». En resumen, Reininck afirma que «durante los diez primeros años de su creación poética y novelística Ayala vivía bajo la influencia de sentimientos predominantemente noventayochistas. Este periodo coincide en todo caso con su llamado primer estilo, o sea de 1903 hasta 1912. Se podrían añadir algunas obras de la época de transición, *Prometeo*, *Luz de domingo*, *La caída de los limones*, y demarcar así la época netamente noventayochista del autor por los años 1903-16».

Como se ha visto, sólo Valbuena, de una manera genérica, y Reininck, más extensamente, estudian a Ayala como poeta noventayochista. El segundo, en concreto, para ofrecer una interpretación absolutamente contraria a la de una gratuita afirmación crítica: la de que Ayala vivió en su obra poética una primera etapa de superficial modernismo esteticista. Anticipo

ya aquí que, en adelante, cuando aplique a Ayala el calificativo de noventayochista, lo haré utilizando como hipótesis de trabajo la tesis de Dámaso Alonso, quien entiende que modernismo y noventayocho son dos fenómenos heterogéneos y que, mientras aquel constituye una técnica literaria, éste consiste en una peculiar «weltanshauung» de compromiso intelectual con la problemática realidad española [65].

(65) Vide. *Poetas españoles contemporáneos,* págs. 84 y ss.

I. Supuestos interpretativos

1. Preparación para el sendero

El primer dato para el estudio de los supuestos críticos interpretativos de la obra poética de Ayala podría ser, aceptando la sugerencia de Madariaga, su origen étnico [66]. María de Maeztu apoya ese criterio [67], entreteniéndose en glosar la vertiente asturiana y castellana de nuestro autor. La verdad es que él mismo parece atribuir importancia de valoración estética al hecho. Y así, en la «Epístola a mis paisanos» escribe:

«¿De qué sustancia está formado este imperioso
músculo que en el pecho dicta el gozo o la pena
sino con emociones de la infancia,
como el fruto de otoño fue flor de primavera?

¿Y de qué levadura fue acrecido
el pan del pensamiento, por la hoguera
de mi imaginación, sino con agridulce
humor, y con lirismo de leyenda,

(66) Hasta hoy no se ha escrito una biografía ayalina que merezca el nombre de tal. El libro de Francisco Agustín —*Ramón Pérez de Ayala: su vida y obras*. Madrid. 1927— manifiesta una despreocupación absoluta por los datos concretos y fechas; por ello, y por la superficialidad de sus juicios críticos, resulta prácticamente inservible. En los últimos años de vida de don Ramón, Miguel Pérez Ferrero conversó largas horas con él, recogiendo datos para la elaboración de una biografía completa.

(67) Op. cit., pág. 205.

y con tolerante ironía,
y con sensualidad aldeaniega;
en suma, las virtudes
del sol de oro y la plateada niebla
del cielo de mi Asturias, y los finos
efluvios, y matices de conciencia,
diluídos en nuestro cielo,
que el asturiano asume, aunque no quiera?» (O. C., pág. 154).

Estos versos de 1928 no hacen sino resumir ideas repetidas aquí y allá con anterioridad. En una fiesta asturiana celebrada en el Teatro Real de Madrid corrió a cargo de Ayala el pregón. En él, tras enumerar cualidades de las otras regiones, señala como propia de la verde Asturias, el humorismo: «¿Pensais que es poco lo que representa? Por lo pronto, esta rara cualidad yo no sé que la posean en tanto grado sino dos pueblos: Inglaterra y Asturias. Se han dado muchas definiciones del humorismo. Yo intentaré una más y diré que el humorismo es el sexto sentido. Humorismo es simplemente el darse cuenta... El darse cuenta es imprescindible, muy particularmente para ser gran poeta... Campoamor, el gran poeta asturiano (y no pudo ser otra cosa que asturiano), ¿qué fue sino un hombre que se daba cuenta? [68]. En uno de sus primeros artículos, aparecido en *Alma española* el 20 de diciembre de 1903, habla Ayala —y es otro dato interesante como supuesto interpretativo— del «panteismo asturiano»: «El panteismo oriental, la aniquilación del hombre ante la Naturaleza solemne, el budismo, el nirvana, explícase claramente por la influencia del medio físico. Del mismo modo la mitología escandinava, las religiones del Norte, pesimistas, dolorosas: leed a Carlyle, leed a Schopenhauer. Pues igual en Asturias. Es un medio ensoñador en que los seres todos se animan con espíritu propio, consciente y divino. En las noches encalmadas articúlanse los rumores vagos en lenguaje musical. Las nubes rojizas y amarillentas del crepúsculo se amontonan como aquel rebaño de vacas de los Vedas... Por doquiera asoma un hondo

(68) Obras Completas. T. I., pág. 1.121.

sentimiento de pesimismo panteista, romántico, opuesto a la clásica serenidad de Mediodía... Porque, por encima de todo, el labriego asturiano es panteista, íntimamente religioso para con la madre tierra; es un esclavo, no con la servidumbre necesaria del siervo de la gleba, sino con el renunciamiento humano del amante a su querida... Y de esa poderosa savia del viejo tronco asturiano han nacido las más bellas floraciones del pensamiento artístico contemporáneo y esos sabrosos frutos de exótico agridulce, que se dice *humorismo*. Han nacido Campoamor, Clarín, Palacio Valdés» [69]. Y Ayala, tenemos que añadir nosotros.

Nació en Oviedo. En Vetusta, «la noble, la sarcástica, la devota, la augusta», el 9 de agosto de 1880. Hijo de padre «castellano viejo, nacido en Tierra de Campos» [70]. Había sido emigrante, pero retornó en el mismo barco; «en un rincón costero / de la vieja metrópoli, al partir, había dejado la hierbabuena en el huerto. / Le aguardaba la novia; la que había de ser mi madre luego» [71]. Una huella profundísima, que se convirtió en herida nunca cicatrizada, marcó en Ayala la educación jesuística. Primero, a los ocho años, en el Colegio Apostólico de Carrión, donde lo amparaba la tutela del entonces padre Julio Cejador, quien, al abandonar la Compañía, residirá como preceptor con la familia de Ayala. Más tarde, en el Colegio de la Inmaculada de Gijón. No hace falta que yo haga aquí una sinopsis de la oposición y la inquina al sistema educativo jesuítico que aparece en la literatura española moderna, desde *La familia de León Roch* de Galdós [72] a *Sin Camino*

(69) Obras Completas. T. I., pág. 1.088.

(70) En Valdenebro, provincia de Valladolid, donde Ayala pasará algunas temporadas.

(71) Se llamaba Carmen Fernández. Nuestro autor usó desde muy pronto los dos apellidos paternos: Pérez Ayala.

(72) Vide. JOSE F. MONTESINOS. *Galdós*. Valencia. Castalia. T. I. 1968, páginas 251-286, donde el crítico ofrece una interpretación muy medida del enjuiciamiento galdosiano del problema religioso en España.

de Castillo Puche [73]. Pero ninguna crítica tan dura como la novela ayalina *A. M. D. G. La vida en un colegio de jesuítas.* Se trata del de la Inmaculada de Gijón, en el que desde el propio edificio —que produce «la tristeza sorda y hostil de los presidios, los cuarteles y los establecimientos fabriles»— al sistema educativo correcional, que fomenta la hipocresía, todo va marcando indeleblemente al protagonista, Bertuco, Alberto Díaz de Guzmán, doble literario de Ayala. Y sobre todo, la supresión del menor asomo de individualismo y la constante inyección de temor religioso: «Dios, tal como nos lo pintaban los padres, es muy malo... Quiero decir que castiga mucho y no perdona nunca». Jean Cassou, en su *Panorama de la Litterature espagnole contemporaine* [74], sostiene que en el colegio se configuró el «génie aigu, perfide, mordant et qui approche de la méchanceté; rapidement dessiné: grammaire et malice». Julio Cejador escribió pocos años más tarde una novela, *Mirando a Loyola,* que podría explicar, en parte, el juicio peyorativo de Ayala. Claro que Cejador, que padeció siempre manía persecutoria jesuítica, no es testigo imparcial. Pero veamos de detectar, en la continuidad de la trama novelística y sobre la base de su autobiografismo, caracteres que nos sirvan de supuestos interpretativos de la poesía. Alberto Díaz de Guzmán saldrá del Colegio hecho una piltrafa, paralizado por el miedo al ridículo, desconfiado de la validez de toda acción. Y así, como previsible consecuencia, asistiremos en *Tinieblas en las cumbres,* la novela de juerga lupanaria, al eclipse total de su espíritu: «Yo tenía en el alma, dice, cumbres cristalinas y puras; la oscuridad ha penetrado dentro de mí, lo ha anegado todo, todo lo ha aniquilado. Ya no veré nunca la luz». Lo cierto es que, como señala Nora, antes ya de esa escena final, Alberto Díaz de Guzmán era «un cadáver viviente». Nada extraño, pues, que en *La pata de la raposa* su fracaso aparezca como total y patológico. En orden a nuestro propósito se nos plantean dos cuestiones estrechamente ligadas entre sí. ¿Son autobiográficos de Ayala los rasgos de Alberto Díaz

(73) JUAN LUIS ALBORG. *Hora actual de la Novela Española.* Madrid. Taurus. 1958, págs. 290 y ss.

(74) París. 1931, pág. 132.

de Guzmán a lo largo de *A. M. D. G.* y *Tinieblas en las cumbres?*»; ¿qué grado de veracidad tiene, en concreto, la referencia básica de *A. M. D. G.*? Para Reininck, aun reconociendo que es difícil averiguar lo que haya de autobiográfico, es claro que «las características fundamentales de la psicología del joven protagonista son las del autor mismo en las etapas correspondientes de su vida, y, por supuesto, aun en el momento de escribir su libro» [75]. Y niega que haya que interpretar *A. M. D. G.* como un producto de anticlericalismo ambiente o generacional, aduciendo como prueba el hecho de que «los curas que pasan por las novelas de Ayala son, salvo algunas excepciones, seres bondadosos» [76]. Personalmente entiendo, por el contrario, que, sin negar que muchos de ellos aparecen rodeados de bondad, se trata de una bondad ingenua, bobalicona, de pobres hombres, mediocres burgueses ridículos. Guillermo de Torre, en la misma línea de Reininck, escribe: «Asombra que en *A. M. D. G.* pueda verse todavía una sátira anticlerical —más concretamente jesuítica— sin advertir lo sustancial: su ternura, las congojas del colegial apresado entre las convenciones del grupo regular que tiende a formar mundo aparte y superior al secular» [77]. Nora, en cambio, cree que esta novela refleja un «antijesuitismo... pero tan sañudo y gesticulante que no puede menos, hoy, que hacernos sonreir», ya que utiliza el «rudimentario procedimiento de inventar libremente al maniqueo para poder refutarlo a su gusto» [78]. Norma Urrutia, por último[79], estudia la tetralogía de primeras novelas en su dimensión significativa de noventayochismo. Alberto Díaz de Guzmán, sería, según eso, la encarnación de todas las limitaciones del hombre de la España finisecular. ¿Podemos pensar que éstas se dieran todas juntas en Ayala? Desde luego que no. Pero él pensaba [80] que la disminución del carácter español se debía a dos cosas: ante todo, al ambiente político

(75) Op. cit., pág. 31.
(76) Ibid.
(77) "El universo novelesco de Pérez de Ayala", en *Asomante*. 1964. 1, págs. 13 y ss.
(78) Op. cit., pág. 477.
(79) Op. cit., págs. 30-44.
(80) Vide Ruth Guillespie. Op. cit., pág. 217.

en el cual era imposible gozar de libertad de espíritu y robustez de voluntad; y, en segundo lugar, a la instrucción desacertada de la juventud. Pérez de Ayala se sirvió, por ello, de su conocimiento de la vida colegial jesuítica, para sobrecargar la tinta de las funestas consecuencias que de ella, según él, se derivaban. Nada extraño que termine la novela pidiendo expresamente que se suprima de raíz la Compañía de Jesús. Insisto, sin embargo, en que el patológico Alberto Díaz de Guzmán es un personaje prototípico, creado por concentración de datos de diversos sujetos y no sólo de Ayala. Y, lo que es más importante, su patología, aun concediéndole una cierta dimensión personal, no está producida por el solo hecho de su errónea formación, sino por toda una serie de condicionamientos socio-políticos del momento español. Si me he detenido en el doble problema de la autenticidad de su autobiografismo y la objetividad de la novela antijesuítica, ha sido para poner, precisamente, de relieve cómo Ayala adopta en su producción literaria de la primera época —y no sólo en la novelística— el papel de protagonista en cuanto «homo hispanicus», así como más tarde, tomará la de simple «homo cogitans». Quiero anotar, por último, que a los jesuitas debe Ayala su formación humanística solidísima y un amplio cultivo y dominio de los clásicos que abona toda su obra. Y un hecho claro: desquiciado por un sistema equivocado de formación —así al menos lo presenta él—, Ramón sale del colegio de la Inmaculada sin fe. Basta leer a este respecto el «Epílogo» de *Tinieblas en las cumbres*[81]. En un cruel tono satírico Plotino Cuevas dice al estereotipado predicador jesuita: «Ved en qué triste condición y miserable estado vino a caer aquel inocente mancebo que loqueaba, jugando al balón o a la pelota, en los grandes patios del convento; aquel cándido niño, orgullo de las concertaciones y timbre glorioso del colegio de San Zoilo. Los malos libros, las lecturas envenenadas, que a mi salida del benévolo seno de la Compañía de Jesús me ofrecieron a todo pasto, trajéronme la perdición. Dime a leer con furia toda suerte de volúmenes, del más abyecto jaez la mayoría; arran-

(81) Finge Ayala que Plotino Cuevas, "in artículo mortis" entrega el manustrito de su novela lupanaria a un jesuíta para que se encargue de su publicación.

qué de mi pecho las sanas creencias que ustedes me habían inculcado, cual si fueran broza y maleza, siendo así que no eran, ahora lo comprendo, sino fragantísimas rosas e inmaculados jazmines; arrojeme en hediendo piélago de infernal racionalismo...; dejé de creer en Dios» [82].

Naturalmente los estudios universitarios suponen una etapa decisiva en la formación de nuestro autor. En la citada «Epístola a mis paisanos» recuerda:

> «*...el indeleble magisterio*
> *de la que fue hispánica Atenas,*
> *la Universidad, Alma Mater,*
> *la gracia ática y la gracia ética*» (O. C., pág. 156).

En un ensayo que figura como prólogo al libro de Juan Díaz Caneja, *Paisajes de Reconquista* (Madrid. 1926) [83], explica Ayala su visión de la Universidad ovetense por aquellos años de sus estudios: «Por entonces —dice— se solía renombrar aquella Universidad como la Atenas de España. No me atrevo a sostener que semejante renombre no encerrase un tanto de hipérbole, pues, claro está, que de sostenerlo me cabría a mí una ejecutoria de atletismo. Lo indudable es que en aquellas aulas, familiares y doctas, unos maestros amables y bien abastecidos de ciencia, incubaban no ya la inteligencia sino, lo que es más esencial todavía, el carácter de sus alumnos. La Universidad de Oviedo era una factoría de espíritus púberes. Espíritos púberes o espíritus críticos, tanto monta...; se respiraba un aire matutino, energético, de renacimiento». Educaba según un esquema humano y clásico, entendido el clasicismo como liberación de la energía individual hacia el descubrimiento y la conquista cotidiana del sentido de la vida en el mundo. Junto a la dimensión europeista, Ayala señala la reconquista del paisaje como fruto de la tarea educativa de la universidad ovetense, en él y en sus compañeros: «He escrito que... se res-

(82) Obras Completas. T. I., pág. 233.

(83) Obras Completas. T. I., págs. 1.131-1.167.

piraba una atmósfera de Renacimiento. Si hay un rasgo característico del Renacimiento, lo podríamos describir como «la reconquista del yo». Durante el Renacimiento no es que los hombres descubrieran su personalidad individual sino que la reconquistaron. Reconquista del yo, reconquista de la libertad, y reconquista del paisaje, vienen a ser expresiones paralelas».

De entre todos los profesores, quien mayor influencia ejerció en Ayala fue, desde luego, Clarín. A él dedicó uno de sus primeros artículos, aparecido en *Los linces* en 1904 y titulado, precisamente, «El maestro»: «Cuando estudié Derecho Natural con don Leopoldo, había un núcleo de compañeros míos que le adorábamos. Esta es la palabra porque poníamos en nuestro amor y en nuestra admiración algo de respeto supersticioso y de culto fetichista. Su cátedra era un templo; sus reproches, excomuniones o anatemas; sus elogios, gloria divina... Nuestro amor al maestro trascendía la Cátedra, seguíale como una estela de respeto adonde quiera que fuese. Mirábamosle como un ser sobrenatural» [84]. Son las mismas ideas que desarrolla en el ensayo que vengo resumiendo y en el que llega a llamarle «un verdadero místico». Me parece incuestionable que Ayala conoció los versos de Clarín, parte de los cuales vieron la luz en distintas publicaciones asturianas y madrileñas. El propio autor los juzgaba «no tan malos como decían mis enemigos..., pero al cabo capaces de sacar de sus casillas al dios de la poesía, aunque fuera éste de natural menos irascible» [85]. En todo caso, distaban mucho de merecer el calificativo de modélicos. Pienso, por el contrario, que al joven Ayala hubo de interesarle —e influirle— mucho más la actitud crítica de don Leopoldo ante los nuevos movimientos poéticos y, en concreto, ante el modernismo. En efecto, si Díaz Plaja le juzga uno de los más importantes representantes de la

(84) Cit. por GARCIA MERCADAL en el prólogo de *Tributo a Inglaterra*. Madrid. Aguilar. 1963, pág. 12.

(85) LEOPOLDO ALAS "CLARIN". *Apolo en Pafos*. Madrid. 1887, pág. 7; cit. por José María Martínez Cachero en la Introducción a las *Obras de Leopoldo Alas "Clarín"*. I. *La Regenta*. Barcelona. Planeta. 1963, pág. XXVIII.

reacción antimodernista [86], Juan Ramón afirma que Clarín fue, junto con Valera, el crítico que vio con más claridad la validez trascendente del movimiento [87]. Sergio Béser resume así la posición clariniana ante el modernismo: burla y sarcasmo hacia el movimiento, pero reconocimiento de los valores artísticos de sus principales cultivadores [88]. Entre los que él juzgaba errores del simbolismo y la decadencia, encontraba «vida, fuerza, cierta sinceridad y, sobre todo, *un pensamiento alerta*». Subrayo esto último, porque en el folleto *Apolo en Pafos* habla del futuro esplendoroso que espera a la poesía en una vía de conocimiento intuitivo. Por esa vía pretenderá caminar Ayala, quien del maestro heredó, además, una gran devoción hacia Campoamor [89], que a él debe buena parte de la cultura literaria que pasmaba a Juan Ramón y en cuya obra general no es difícil encontrar resonancias clarinianas al enfocar la visión hacia el campo astur o hacia la ciudad Vetusta-Pilares.

De esta época ovetense data una fraterna amistad, ya aludida, con el escultor Sebastián Miranda, quien hace en colaboración con Ramón su primera figura de barro. Ayala, que en *Tinieblas en las cumbres* presenta a su doble, Alberto Díaz de Guzmán, como artista, conservó siempre esa afición [90]. Recojo este dato no por simple anecdotismo sino porque nos ayudará a comprender la inclinación de nuestro autor hacia lo pictórico-literario. También por estos años, se enamora sucesivamente de dos hermanas, conocidas en Oviedo por el nombre familiar de «las de Pulido», quienes, a pesar de la insistencia del apuesto joven autor, lo «calabacearon» sin piedad. Su figura pasa, en sombra pero en relieve, por muchos versos; y tardará Ayala en reponerse de aquella doble herida, de amor y de honor.

---

(86) GUILLERMO DIAZ PLAJA. *Modernismo frente a noventayocho*. Madrid. Espasa-Calpe. 2.a edic. 1966, págs. 46-50.

(87) *El Modernismo...*, págs. 234 y ss.

(88) En *Leopoldo Alas crítico literario*. Madrid. Gredos. 1969, págs. 215 y ss.

(89) Devoción que también profesaron otros escritores noventayochistas y modernistas. Así, Rubén, Manuel Machado, Azorín y Maeztu.

(90) Recientemente, el periodista Manuel F. Avello descubrió en Noreña (Oviedo) algunos cuadros pintados por nuestro autor.

No he logrado determinar con exactitud la fecha en que Ayala va a Madrid. Cada una de las referencias escritas y de los testimonios de amigos y familiares me han dado una diversa. Creo, con bastante probabilidad de acierto, que fue a finales de 1901. Se asoma a varias tertulias, sin ligarse a ninguna, pero el foco de mayor atracción para él, como para todos los poetas inquietos de entonces, estaba en el Sanatorio del Rosario, donde Juan Ramón, recién venido de Francia, curaba sus melancolías. Por allí iban, además del inefable Villaespesa, los Machado, también vueltos de París, Rubén en sus estancias madrileñas, Valle-Inclán...En la Sala Zenobia-Juan Ramón se conserva el autógrafo de un esbozo juanramoniano sobre Manuel Machado. Dice así: «En 190(.), cuando M. M. era considerado el gran poeta de la juventud modernista. Y esa consideración era lójica. M. M. apareció, a sus 23 años, formado por completo. Una ( ) ponderación y un gusto evidente definen su poesía. Lo ( ) profundo de Antonio su hermano menor que él en tres años lo aislaba todavía con los compañeros mejores. Poco a poco A. fue poniéndose en su sitio y M. en el suyo. Villaespesa, con ( ) años menos que A. y tres más que yo, también tenía algunos críticos que le ponían por encima de todos, digo de los cuatro. Yo tenía un solo ( ) con A., pero ese libro, porque yo era más joven, no tuvo la madurez de los de Machado. *Pero nosotros cuatro nos considerábamos los 4*» [91]. A ese grupo se añadirán muy pronto otros poetas —entre ellos el joven Ayala— y de él nacerá la idea y la realidad de una gran revista literaria: *Helios*. A comienzos de 1903 Juan Ramón escribe a Rubén en nombre de Martínez Sierra, Pérez de Ayala, Agustín Querol, Pedro González Blanco y Carlos Navarro Lamarca. Darío les ayuda desde el primer momento y Antonio Machado, aunque no figure en la nómina citada, considera la publicación como algo suyo: «Creo en mí —le dice a Juan Ramón—, creo en usted, creo en mi hermano, creo en cuantos hemos vuelto la espalda al éxito, a la vanidad, a la pedantería, a cuantos trabajamos con nuestro corazón... ¿Acaso no es ahí, en *Helios*, donde elaboramos el

(91) Cit. por Ricardo Gillón. *Direcciones del Modernismo*. Madrid. Gredos. 1963, páginas 154 y siguientes.

arte de mañana»[92]. La redacción de *Helios* fue —insisto— una verdadera escuela donde, con la vista puesta en Verlaine[93] y en los postsimbolistas franceses —Jammes y Samain, sobre todo[94]—, se elaboraba un nuevo tipo de poesía castellana.

2. La poética inicial de Ayala

En el primer número de *Helios* —abril de 1903—, tras el manifiesto fundacional, que no se adscribe a ninguna escuela como no sea la del servicio a la estética, el primer artículo es de Pérez de Ayala: «*La aldea lejana. Con motivo de la aldea perdida*». Se trata de una crítica, más exactamente de una glosa laudatoria, hecha desde un punto de vista absolutamente subjetivo. Para juzgar la *Aldea perdida,* Ayala se sitúa en su veraniega aldea de Noreña. Los primeros párrafos están empapados de la misma atmósfera y ofrecen singulares coincidencias con *La paz del sendero:* «Cuando atardece en el cielo, hay tristeza crepuscular en las almas... El silencio de mi estancia va poblándose de formas impalpables que se agrupan en los ángulos sombríos... Desde mi lecho veo a los muebles adoptar posturas de seres adoloridos y recatarse discretos con espasas gasas de penumbra... Un sillón grave, taciturno, es compañero mudo que vela cerca de mí, persona querida, que aguarda mi voz; su actitud es resignada y maternal. El crepúsculo parece dormir, luego alejarse solemne en la luna de mi espejo como en la superficie tersa de un largo escantado».

(92) Cit. por R. Gullón. *Direcciones...*, pág. 117.

(93) Juan Ramón cuenta que tanto Antonio Machado como él se sabían de memoria las composiciones de *Choix de poémes* de Verlaine. Por otra parte, Manuel Machado fue su primer traductor español.

94) Juan Ramón escribe en *Las hojas verdes*: "Tengo un libro de Francis Jammes / bajo una rosa de la tarde..." José María Izquierdo, cronista sevillano que frecuentó intensamente al Juan Ramón de los primeros años del novecientos, le rememora así: "Tiene un libro de Samain y un libro de Francis Jammes. Sus manos acarician un libro amarillo el suyo...". Cit. por Guillermo Díaz Plaja. *Juan Ramón Jiménez en su poesía.* Madrid. Aguilar. 1958, pág. 37, nota 2.

Inmediatamente, cuando entremos en el análisis directo del primer libro ayalino, nos encontraremos con las mismas imágenes prosopopéyicas atribuidas a las cosas familiares —los muebles, el sillón— así como la relación metafórica «espejo-largo» e, incluso, con expresiones fijas: «recatarse en la espesa penumbra», «superficie tersa de un lago». Diversos artículos publicados por Ayala en estas fechas y recogidos ahora por Mercadal en el volumen I de las *Obras Completas,* nos ofrecen idénticas correlaciones de prosa y poemas. Pienso, principalmente, en el titulado «Quería morir», que aparece en «Los lunes del Imparcial» el día 1.° de febrero de 1904 (O. C. T. I. pág. 1072), al que remito al lector.

Pero veamos cuál era la poética de Ramón por estas fechas. En los «Escolios» a la 3.ª edición de *La paz del sendero* advierte: «mis ideas sobre la poesía las he de enunciar a su tiempo, en alguno de los volúmenes ulteriores de esta colección de mis obras». No llegó a hacerlo. Fue dejando, sí, a lo largo de sus escritos, incluso con anterioridad a esa fecha, datos suficientes para reconstruir su pensamiento en bastantes aspectos. Es lo que ha intentado Elías García Domínguez en la tesis citada [95]. Sin intentar reconstruir aquí la cronología de todos los textos, trataré de recoger en los lugares correspondientes aquellos que, datados, puedan servir de supuestos interpretativos de los poemas. No constituye esto extrapolación crítica, puesto que Ayala pertenece al grupo de escritores —voy a decirlo con palabras suyas— «que hacen aquello que creen que deben hacer... escritores con estética personal meditada» [96]. Lo que no quiere decir, desde luego, que los poemas vengan a ser un ejemplo de ejercicio práctico de la teoría poética: «En arte —escribe en otro lugar— jamás la teoría precede a la práctica»; «sin que esto signifique que el artista produzca ciegamente su obra, no de otra suerte que la nube

(95) García Domínguez estructura toda su obra, de manera unitaria, sobre la base de que en las obras mayores de Ayala se produce una reviviscencia del propio pasado intelectual: idea apuntada por Villa Pastur. Prescinde así —quizás demasiado expeditivamente— de toda crítica de discriminación cronológica; porque es evidente que en Ayala se da una constante evolución de estética poética.

(96) "El periodismo literario", en *Divagaciones literarias.* O. C. T. IV, pág. 1.001.

se resquebraja y da de sí agua de lluvia. El artista —digo el artista—, que no el confeccionador de pacotillas y arte contrahecho— sabe lo que hace y cómo lo hace y para qué lo hace; pero lo sabe en el momento de estar haciéndolo, con un conocimiento tan profundo y activo que su manera más adecuada de expresión es la creación misma. En cada artista yace un sentimiento peculiar del Universo, acompañado de una visión propia de la realidad sensible» [97].

En el mismo número uno de *Helios* firma Ayala, en la sección «Los libros», un apartado titulado «Poesía» [98]. Su comienzo es de una rotunda protesta contra la vulgaridad prosaica de la literatura burguesa finisecular y de transición: «Junto a los que pretenden suprimir la funesta manía de pensar», se encuentra cierto orden de profetas que auguran la desaparición cercana de la forma poética... La forma poética ha desaparecido en la mayor parte de las publicaciones periódicas, embrutecidas por el abuso horrendo de la prosa... esa prosa bárbara y de mazacote que han querido convertir en expresión suprema y adecuada de las complicadas sutilezas del pensamiento contemporáneo». Tal protesta es punto de partida común a la renovación noventayochista y a la modernista. Los del grupo *Helios* salían lanza en ristre a defender los fueros de la oprimida Belleza. Seguidamente reacciona Ayala:

> "...hemos de anotar, a poco avispados que sean nuestros ojos, los albores luminosos de un renacimiento en la Poesía. En las altas regiones de la especulación inteligente es diáfana la atmósfera, y las vagas nubes inmaculadas de los anhelos espirituales se deslizan por lo azul del idealismo puro, algo abstracto quizás. Las almas de los poetas modernos abandonan los antiguos asuntos baladíes y poco nobles, la contemplación limitada de lo externo en el cosmos, para seguir con ritmo de arrobamiento, en sus estrofas místicas, el vuelo de la Sophia Santa. A la antigua concreción, machacona, y vulgar en la métrica, de un pensamiento prosaico, ha

(97) "Juan de la Cueva", en *Las máscaras. Obras Completas.* T. III, págs. 265 y ss.
(98) Págs. 126 y ss.

sustituido el poema simbólico que tiene iniciaciones de sentimientos inefables, nebulosidad evocadora de música, y entraña bajo las gráciles ondulaciones rítmicas conceptos universales, no por abstractos menos poéticos. El aparato formal, el juego externo de la rima y de las unidades métricas, todo lo que antaño caía bajo el imperio cominero y meticuloso de Polymnia, ha sufrido honda renovación y se muestra en fragante crecimiento. Los juegos de artificio se oscurecen a la luz interior de las almas videntes: al pueril entretenimiento de la difícil facilidad, perniciosa por lo acomodaticia, sigue la concienzuda producción, atormentada, fecunda, el parto laborioso de una obra viable y que ha de perdurar. Una concepción estética más íntima, más humana, anima los generosos espíritus que aman la Belleza; y en el solemne renacimiento que alborea se unen por igual todas las Bellas Artes, como rosas gemelas que al impulso de un viento blando se unen para besarse".

De acuerdo con estas líneas, podemos resumir la poética de Ayala por estas fechas en que compondrá *La paz del sendero* en los siguientes puntos: 1.º—Comienzo de una nueva etapa por los caminos del idealismo. 2.º—Una fuerte carga ideológica e intelectual. 3.º—Declaración expresa de simbolismo: evocación musical y sensorial de los principios universales. 4.º—Renovación de la métrica en formas vírgenes. 5.º—Voluntad de estilo, que se traduce en un trabajo intenso de elaboración del poema. 6.º—Profesión de esteticismo humanizado. 7.º—Aceptación del principio básico de la sinestesia en la fusión de las Artes.

Otro aspecto complementario de la mentalidad poética de Ayala —el que dice referencia a su compromiso con la temporalidad histórica— lo descubrimos en su artículo «Liras o lanzas. Acerca de un libro reciente» [99]. El libro es el de Alvaro de Albornoz titulado *Liras no, lanzas*. Ayala teje sobre él

(99) Publicado en *Helios*. Diciembre de 1903, págs. 513 y ss. Recogido en Obras Completas. T. I., páginas 1.122-1.129.

un ensayo matizado de fina ironía y de un vago paternalismo condescendiente:

> "Albornoz nos lo dice: "En esta España de la decadencia todo el mundo está obligado a cumplir con su deber. No hacen falta liras, hacen falta lanzas". Lo cierto es que me asalta una duda cruel en este momento. ¿Cuál será mi deber en esta España de la decadencia? Unamuno en TRES ENSAYOS dice: "Busca antes las bendiciones silenciosas de pobres almas esparcidas acá y allá, que veinte líneas en la historia de los siglos". Y más adelante: "Busca tu mayor grandeza, la más honda, la más duradera, la menos ligada a tu país y a tu tiempo, la universal y secular y será como mejor servirás a tus compatriotas coetáneos"... Juzgaba yo que mi deber respecto de mis compatriotas coetáneos *de la decadencia, etc., etc.* (lo que dice Unamuno)...
>
> "Pero, cátate, que Albornoz y yo somos krausistas hace tiempo... Ningún libro mejor que EL IDEAL DE LA HUMANIDAD de Krause, para inquirir cuál sea mi deber. Y así en los mandamientos de la humanidad (que no son más que 23) leo: 2.º "Debes conocer, amar y santificar la naturaleza, el espíritu, la humanidad sobre todo individuo natural, espiritual y humano"... El clásico ha dicho: mi patria es el cielo. Yo, un poco romántico..., digo: "Mi patria es la tierra. Más que patria, mi madre; mi Dios; madre de todos, Dios de la humanidad"... ¿Lanzas? Sí, lanzas de amor que hieren el costado de la naturaleza divina para que broten raudales de agua pura en que se refrigeren las almas, agua cristalina que con su frescura restaura y recrea".

En las líneas de la nota «Poesía» del primer número de *Helios* hemos visto que Ayala declaraba —e implícitamente postulaba— como carácter de la nueva poesía, una estética más humana. Ahora confiesa que necesita y ejerce el quehacer poético como algo relativo —que dice relación— al logro de lo que, en realidad, es absoluto: como instrumento de percepción, a través de la niebla del misterio, de una clave de valoración de los grandes problemas que angustian la mente humana. Ni la filosofía, ni la historia, ni la teología misma —dice— sir-

ven para tal cometido de redención del yo en la verdad del ser. Mas no es sólo individual la utilidad de la poesía: tiene también un valor de dimensión social. En la decadencia de España —afirma Ayala— lo más eficaz no es el grito revolucionario, la lanza en ristre en la abierta lucha social, sino la labor callada y trascendente —que trasciende— de lo concreto hacia la altura, la anchura y la profundidad de lo universal en los hombres y en la naturaleza.

Quiero precisar, pues, que la humanización de la estética, según Ayala, se produce en la poesía de su época —en la suya también como propósito, por tanto— en un doble sentido: 1.º—En cuanto que el poeta deja de ocuparse de los sucesos, de lo que está fuera de él, y se preocupa de ahondar, por la poesía, en el significado de su yo como humanidad que sufre la contingencia de su vida limitada y la escisión de su dualidad respecto de la naturaleza y de los otros. 2.º—Cantando el sustrato de naturaleza y de humanidad que hay en nosotros —lo eterno y lo universal humano—, se superan las tensiones dualistas y la poesía sirve a la causa común de la fraternidad universal en la naturaleza.

¿Tiene esta ideología estética ayalina, efectivamente, alguna relación con el krausismo que él declara profesar? Evidentemente Ayala pudo conocer a través de Clarín la obra y el sistema de Krause. Como acabamos de ver, él alude a su condición de militancia krausista al hablar, en concreto, de la fraternidad universal humana. Los krausistas soñaban, en efecto, con una época bienaventurada en la que los hombres vivirían unidos por el conocimiento y el amor, preocupados primariamente de desarrollar las energías espirituales latentes en ellos. Estéticamente, y en reacción contra el periodo decimonónico de literatura burguesa, el krausismo proclama el principio de que «toda la vida es arte» [100]. El artista tiene por misión hallar el profundo sentido unitario que ensambla armónicamente las distintas experiencias vitales. Según eso, la intuición estética consiste en una manera de ver el objeto «de

100) VIDE, *El Ideal de la Humanidad*, págs. 65-175; y FRANCISCO GINER DE LOS RIOS. *El arte y las artes*, en *Estudios de Literatura y arte*.

suerte que en él nada parezca inútil y todo cuanto vemos... se enlace y condicione con nuestra solidaridad». Se trata, pues, de «encontrar los nexos íntimos entre las cosas, organizar la realidad. Pero, en lugar de hacerlo por vía analítica y reflexiva, lo hace sintética e impulsivamente, en visión instantánea e inmediata, como revelación mágica de la unidad esencial de todo lo creado» [101]. El artista literario —al que el krausismo considera como supremo artista— puede realizar en sí, en un plano inmanente y subjetivo, por encima del objetivo dualismo existente entre el yo y los demás y el yo y la naturaleza, la unidad esencial. Puede, en efecto, prescindir de la realidad exterior desubjetivizándose, partiendo en dos mitades la unidad habitual de su conciencia, de forma que una parte represente el objeto y otra al sujeto. Dicho de otro modo: objetivando al yo. Esto constituye la esencia del lirismo que predomina en el siglo XIX. Mas los krausistas creen que este imperio excluyente del lirismo subjetivo decaerá cuando los poetas afronten con valentía la tupida red de oposiciones que se dan en el plano propiamente objetivo de la vida y de los hombres: captarán entonces la esencial unidad subyacente a las cosas y cumplirá la poesía una función social salvadora. Mientras llega ese tiempo —es el tiempo de la nueva poesía que presagia Ayala en su nota de *Helios*—, es lícito, y es lo que hace la poesía del XIX coetánea del libro de Sanz del Río, recrearse en la intuición de las múltiples perspectivas en las que la imagen del mundo se fragmenta. En sus conversaciones con Barjalía [102], Juan Ramón dice que «entre krausistas españoles y modernismo hay alguna relación». No especifica cuál sea. Creo que la conciencia común de la necesidad de una regeneración española orientada en el sentido de espiritualización y trascendencia del mundo cerrado del positivismo burgués, socialmente estéril y estéticamente vulgar.

Bastan estas líneas para aclararnos la intención del artículo «Liras o lanzas» antes parcialmente transcrito. No es

(101) VICENTE CACHO VIU. *La Institución Libre de Enseñanza*. Madrid. Rialp. 1962, pág. 125.

(102) JUAN JACOBO BARJALIA. *Conversaciones con J. R. J.*, en *Caballo de fuego*. La Habana. Octubre de 1960.

que Ayala sea un filósofo krausista; tampoco figura en la lista de los reformadores de tal grupo. Su contacto con el movimiento pudo realizarse, después de su etapa universitaria, a través de la amistad de Juan Ramón con Simarro y, sobre todo, con Giner. Por lo demás, si bien es cierto que el planteamiento trascendente del núcleo central de su poesía podría ser reducido al esquema krausista, la concepción de la poesía como instrumento de reconocimiento metafísico y virtualidad ética se remonta al Romanticismo, siendo los movimientos franceses de finales de siglo y de transición al XX conatos tan sólo de nuevas vías conducentes al mismo fin. Tampoco puede encasillarse en el sistema krausista el fuerte senequismo de *El sendero andante,* de tan compleja raigambre hispánica, ni la vaga doctrina de unitarismo trascendente y panteismo gnóstico que encontramos en *El sendero innumerable.* En las fechas en que Ayala escribe el tipo de poemas a que nos referimos, estaban ya apagados los rescoldos krausistas. Quedaba, eso sí, la impronta ética marcada por Giner, postulando un practicismo del saber filosófico y del arte. Sin duda, vestigios de krausismo pueden encontrarse en la atmósfera panteista de *La paz del sendero.* Pero sobre esto volveremos enseguida.

Más referencias, explícitas e implícitas, al concepto trascendente que Ayala tiene de la poesía y que vertebra su producción de estos años, encontramos en los propios poemas del primer libro. El más rico a este propósito es el titulado «Coloquios» (C. O., pág. 118). En él alude —y es el primer dato que puede interesarnos— a una etapa anterior suya de producción de versos:

«Yo también quise un tiempo cultivar mi existencia,
roturando los vastos yermos de mis dolores
y sembrando simientes de santa poesía.
Entre esperanzas germinaron las simientes
y dentro de mi espíritu fueron brotando flores.
Pero, si las mostraba, sonreían las gentes
y decían: «Son flores que no tienen aromas;
flores de invernadero, pálidas y enfermizas,
¡quémalas prestamente y aventa sus cenizas!».

¿A qué poemas se refiere? No lo dice, mas la adjetivación con que los califican sus críticos opositores parece aludir a una poesía del tipo del primer modernismo superficial, el momento en que lo que más interesaba al poeta era la forma misma, el regodeo en las nuevas sensaciones logradas. Muy pronto los creadores de talento aplicarán dichas formas a temas trascendentes de lo eterno humano, aunque seguirán algunos «ecos» repitiendo sus decadencias en jardines y entre flores pálidas. A pesar de todo, en ese primer periodo suyo aprendió Ayala una definitiva lección, la del valor metafísico y ético del arte:

«Y así llegué a pensar: «Si la vida es tan dura
y el arte es un consuelo,
el arte no es la vida. El arte está en la altura,
.....
Supe encontrar entonces un refugio en la calma
solemne del regazo de la Naturaleza,
y en su amante cultivo aleccionada el alma,
tranquilo, sereno, en mi rincón apacible
escuché lo inefable y miré lo invisible
porque vi, gusté, oí y palpé la Belleza».

Aunque en el capítulo siguiente desarrollaré por extenso las ideas clave de *La paz del sendero,* quizás conviene anticipar aquí someramente, al hilo de estos versos, algunos aspectos que nos harán acercarnos al libro con actitud correspondiente al planteamiento con que fue escrito:

1.º—Resalta, en primer lugar, la oposición conceptual entre arte y vida. En medio de las amarguras de ésta, la poesía es un refugio. Parece, pues, que nos encontramos ante un propósito de evasión. 2.º—Advirtamos, sin embargo, que el lugar adonde el poeta se evade, no es el artificial o convencional jardín del modernismo decadente. 3.º—El poeta, que en un primer momento, como veremos, llega a ella en busca de reposo, lo que en última instancia busca allí es un propósito trascendente: escuchar lo inefable y mirar lo invisible, por medio de la poesía entendida en una dimensión metafísica. 4.º—Se proclama la integración intelectivo-sensorial como pro-

pia de la percepción poética. 5.º—La suprema verdad se identifica con la Belleza, en línea de doctrina neoplatónica.

Hasta aquí lo que podríamos considerar como primer momento o momento de percepción poética. Continúa Ayala:

«Y como sé que fuera de esta madre no hay más
que palabras, palabras y palabras, yo intento
amalgamar aquellas palabras misteriosas
que evoquen, inefable, la esencia de las cosas,
que inunden a las almas de dulce sentimiento,
que al corazón derritan en íntimo sollozo,
y hagan reir de pena y hagan llorar de gozo.
O aquellas otras, claras, vulgares, cristalinas,
que todos han gustado, como el agua corriente,
para espejar en ellas llana y humildemente
el encanto de las faenas campesinas.
Y así, mis versos, pulidos, y muy bellos
o cántaras de barro, yo me derramo en ellos».

Según esto: 6.º—En su función dialogal con los lectores, es misión de la poesía *evocar* —vocablo típicamente modernista— la misteriosa y secreta esencia de las cosas. 7.º—Mediante palabras dotadas de una fuerza trascendente, en sentido simbolista. 8.º—Tratando de producir en las almas un estado *sensorial-afectivo-intelectual* que supere cualquier dicotomía e incorpore al hombre a la armonía universal en la Belleza. 9.º—Finalmente, Ayala distingue en su propia obra dos clases de poemas: los que podríamos llamar trascendentes —poesía que se encuadra en estos puntos anteriormente indicados— y poesía bucólica propiamente dicha que, por analogía, cabría llamar, en sentido objetivo, intrascendente.

En los puntos esquematizados, necesita especial tratamiento la fijación de relaciones entre los tres elementos, sensorial, intelectual y afectivo. Por lo que respecta a los dos primeros, en el apartado 4.º he indicado la «integración intelectivo-sensorial» como propia, según Ayala, de la percepción poética. Nótese bien que no se habla de prioridad temporal de lo sensorial, según la sentencia aristotélica de que «nada

hay en el entendimiento que primero no haya pasado por los sentidos». En la tercera edición de *La paz del sendero* y en el capítulo «Añadiduras» de los «Escolios», Ayala estima que tal opinión escolástica «podrá ser discutida». «Lo indiscutible —añade a renglón seguido— es que nada hay en el lenguaje que no haya expresado primordialmente una operación de los sentidos: sensación, representación, imagen. La zona del mundo interior, que por su tenuidad misma no es susceptible de ser encarnada en imágenes tomadas al mundo exterior, pertenece al mundo de lo inefable, de lo sin habla» (O. C., pág. 130). En 1942, en el «Alegato», rechaza, incluso, el principio como inadmisible: «Por lo pronto, y sin disputa, en la inteligencia reside la idea, o la aptitud para formar la idea del Todo» (O. C., pág. 80). El maridaje inteligencia-sensorialidad se realiza, pues, en la percepción y se traduce posteriormente en el lenguaje del poema que, en este sentido, queda esencialmente ligado a dicha percepción ideológica y se expresa en estratos del mismo tipo imaginativo.

Dos versos del poema más extenso de *La paz del sendero* —«Nuestra Señora de los poetas»— nos descubren en su hermosa sencillez algo que hasta ahora no se ha puesto de relieve en relación con la primera etapa ayalina. Hablo del predominio valorativo en ella del elemento intelectual.

Navegando, en el ensueño imaginativo, por el lago del cielo en el que el poeta contempla, a vista —invertida— de pájaro, toda una ciudad, le parece que la estela que el navío va dejando, en su resplandor vago, lechoso, es el camino de Santiago. Y exclama: «Divino peregrino!, *mi pensamiento* sigue ese blanco camino». Es Madariaga quien [103] subraya la densidad intelectual de estas palabras. Wordsworth afirma que la poesía es un derrame de emoción con una subcorriente de sentimiento. En Ayala parece que los términos se invierten: es la actividad intelectiva constante hilo conductor del poeta a través del frondoso bosque de emociones sensoriales de sus ver-

(103) Op. cit., pág. 121.

sos. En la base nos encontramos con el concepto trascendente de la función poética a que vengo aludiendo varias veces. Apoya esta apreciación el hecho de que en la reedición de 1916 Ayala antepone a los versos de *La paz del sendero* unas palabras de la poética de Edgar Allan Poe: «El esfuerzo por asir la suprema Belleza, realizado por almas aptamente constituidas, ha dado al mundo todo lo que el mundo ha sido capaz de *comprender* y *sentir* a la vez como poético». Subrayo «comprender y sentir» por cuanto tales palabras expresan el orden valorativo en que se comunica el mensaje poético. Juan Ramón, en la *Antología para niños y adolescentes* [104] escribe que «...nada importa que el niño no lo entienda, no lo *comprenda* todo. Basta que se tome el sentimiento profundo, que se contagie del acento, como se llena de la frescura corriente, del calor del sol y la fragancia de los árboles». Si ambos coinciden en subrayar la primordialidad de la inteligencia en la función poética, —«Inteligencia, dame / el nombre exacto de las cosas», pedía Juan Ramón en «Eternidades» (1916)»—, Ayala se muestra más radical en el condicionamiento intelectivo del goce estético: las almas se inundarán de sentimiento al comprender la esencia íntima y armónica de las cosas. Por lo demás, en el decurso de los años nuestro poeta irá ahondando en esta dimensión hasta darnos en las «Marinas» de *El sendero innumerable* (1915) una síntesis preciosa de su concepto de la palabra poética. Pero no nos adelantemos; quería sólo destacar aquí algo que inmediatamente desarrollaré con amplitud: el peculiar carácter intelectual de la poética ayalina, que se refleja en su primer libro, y que, incluso, cosa que hasta ahora ha pasado por alto la crítica, convierte a *La paz del sendero* en un libro que gira, todo él, sobre el eje del concepto mismo de poesía trascendente.

(104) Buenos Aires. Losada. 1951, pág. 225.

II. La paz del sendero

1. Su significación en el contexto poético

En una epístola poética enviada en 1903 al marqués de Valero de Urría, anuncia así Ayala la próxima aparición de *La paz del sendero:*

«Dentro de breves días,
si no ocurre novedad,
saldrá a la publicidad
un libro de poesías
cuyo yo soy el autor.
Ni muy lindo ni muy feo,
hecho al modo de Berceo,
naturista y soñador,
es un libro sano y lógico,
sin prurito crematístico,
muy humano, un poco místico,
algo pradial y algo eclógico.
Revélome allí poeta
a cuyo lado Bión,
Mosco y Teócrito son
casi unos niños de teta.
Ya sabéis cuánto os quiero;
por esta razón espero,

buen marqués, que me leais,
y que al punto me digais
vuestro dictamen sincero».

Si nos atuviéramos estrictamente al tono psicológico de las líneas transcritas, podríamos conjeturar que Ayala ejercía la actividad poética como un «hobby» inocente o, al menos, que, en concreto, *La paz del sendero* era el fruto de unos ratos de esparcimiento y sesteo entre el afanoso quehacer de su tarea novelística y el sesudo trabajo de la crítica. Podrían, incluso, avalar esta última hipótesis las referencias, entre irónicas y compasivas, que el propio autor hará posteriormente a su primer libro poético: «obras primerizas» y «documentos de puerilidad» llama a los poemas de *La paz del sendero* en las ya citadas «Añadiduras» de los «Escolios» (O. C., pág. 133); «poema ingenuo y sensitivo» (O. C., pág. 219). Habría que anotar a este respecto que no siempre es el poeta el mejor crítico de su obra; incluso es frecuente el hecho de que, en su paternidad, el autor prefiera como mejor al «hijo tonto» que todos en alguna ocasión engendramos. Pero en Ayala no es menester recurrir a tal principio para no aceptar al pie de la letra, ni del tono, su aparente valoración de *La paz del sendero.* Porque eso es exactamente: mera apariencia. Hipersensible al ridículo, paralizado a veces, como su doble Alberto Díaz de Guzmán, por el temor de que pudiera aquél originarse al no lograr frutos perfectamente bellos, Ayala ofreció, con frecuencia, su poesía envuelta en la etiqueta de un regalo cordial e intrascendente entre amigos. El «Alegato pro domo mea» constituye en este punto el documento más revelador: el poeta se presenta allí —lo he dicho al principio— como alguien que escribe versos por necesidad y que los publica porque la poesía, buena o mala, lo único que no padece es quedarse callada (O. C., págs. 77 y ss.). No es difícil, sin embargo, sorprenderle y arrancarle a Ayala el secreto de que su ambición más alta era asaltar el misterio de la vida con el único instrumento que, a su juicio, conduce a él: la poesía.

En la primavera de 1904 aparece en Madrid, en la Librería de Fernando Fé, *La paz del sendero.* Lleva en la contra-

portada un anuncio de la revista *Helios:* «Helios. Revista literaria. Publícase una vez al mes en volúmenes de 130 páginas. Helios en sus doce primeros volúmenes (abril de 1903 a marzo de 1904) ha publicado, entre otros, trabajos originales de los señores: (y aquí una lista en la que figuran los nombres de los hermanos Quintero, Benavente, Rubén Darío, Ganivet, Angel Guerra, Enrique de Mesa, Navarro Ledesma, Pardo Bazán, Pérez de Ayala, Rusiñol, Salvador Rueda, Unamuno, Valera, Verdaguer y Antonio de Zayas)». El libro va dedicado «A la santa memoria de mi madre. A mi padre. A mis hermanos». Lo forman ocho poemas: «La paz del sendero», «Almas paralíticas», «Dos valetudinarios», «Nuestra Señora de los poetas», «El poema de tu voz», «Coloquios», «Tu mano me dice adiós», «Epílogo». La segunda edición, por las razones ya aludidas, es reimpresión literal. En la tercera (1924) se mantiene la norma de reproducción literal de los poemas primeros, pero añade Ayala algunas otras composiciones, al tiempo que explica el criterio que le guió en la selección constitutiva de la primera edición del libro:

> "A lo que infiero, dice, me guiaron dos motivos en la selección de mis *copiosísimas* —el subrayado es mío— producciones juveniles. Primero, la aspiración a la unidad. Las composiciones que se enhebran en *La paz del sendero* mantienen (aurea mediocritas) la misma tónica intelectual, emotiva y melódica. Las demás que excluí son, en cierto modo, o demasiado centrífugas o harto centrípetas en su idea, sentimiento o expresión, que, en un momento como de enajenación, salen disparadas del sujeto, en tono enfático, agresivo y absoluto, presuponiendo que todos los demás hombres han de acatarlas cual realidades de orden superior evidente, so pena, ipso facto, de acreditarse de personas deficientes en lo intelectual, lo sentimental o lo estético... El segundo motivo queda implícito en lo que acabo de decir. La discreción y el pudor me estorbaban dar publicidad, junto con las poesías de *La paz del sendero,* todas ellas de diapasón moderado, a otras muchas que ora propendían al tono mayor, enfático y agresivo, ora tendían a derretirse en lo inefable e íntimo... ¿Por qué ahora los doy a la

estampa? ¿Es que al presente juzgo mi obra conforme a un código más tolerante, más benévolo, y lo que antaño escondí lo reporto digno de ser exaltado? Nada de eso, antes lo contrario... No les atribuyo a estas obras preliminares (quizás tampoco a las posteriores) valor intrínseco alguno, sino un mero valor documental histórico. Según crece un edificio, es menester afirmar su base, apuntalarlo. De la propia suerte, según mi obra va alzándose (aludo al número de volúmenes y no a otra especie de eminencia o altanería), la prudencia me persuade a reforzar sus cimientos" (O. C., págs. 127-134).

En el mismo lugar pone Ayala de manifiesto que la evolución de la poesía moderna, principalmente de la francesa, en el primer cuarto de siglo se ha disparado, a impulsos de Rimbaud y Mallarmé, en la doble dirección, respectivamente centrífuga y centrípeta, que permite que lo que él escribió en la primera década pueda parecer ya menos estridente. Nosotros prescindiremos aquí de la fecha de publicación y abordaremos conjuntamente todos los poemas que hemos catalogado en el ciclo del primer libro poético.

Cuando uno se acerca, lector, a *La paz del sendero,* advierte enseguida que ha entrado no en un curso poemático de fluidez narrativa o de acción, sino en un remanso de paz. El poeta nos conduce con él a su aldea, retiro predilecto donde nos convida a gustar su vivencia estática, que se irisa y nutre de vivencias parciales.

En la protesta contra la realidad ambiente, en el ansia de paz, fugitiva de la intriga cortesana y el bullicio de la ciudad, constituye un hecho espontáneo el refugio del poeta en la soledad. Lo que varía a lo largo de las épocas es la naturaleza de los reductos del sosiego. Y es, sin duda, un dato revelador la elección que, a este respecto, cada edad, y dentro de ella cada poeta, hace [105]. Se repite tópicamente, en con-

(105) Vide: BIRUTE CIPLIJAUSKAITE. *La soledad y la poesía española contemporánea.* Madrid. Insula. 1962.

creto, que el espíritu decadente guió a los modernistas hacia los parques abandonados y los jardines melancólicos, donde brotan flores exóticas en lagos y estanques soñolientos. A fin de valorar en contraste la vivencia inicial de Ayala al recogerse en la paz del sendero, me parece interesante ver cuáles fueron las elecciones particulares de dos grandes poetas coetáneos, Machado y Juan Ramón. Es significativo el título del primer libro de don Antonio, «Soledades» (1903) [106]. El ámbito de la soledad machadiana no aparece claramente definido o circunscrito en su materialidad geográfica o local. Bartolomé Mostaza sostiene que el paisaje de Machado es «pensado, soñado, añorado. De ahí viene su particular espiritualidad [107]. En la misma línea, Barnstone clasifica como «de origen onírico» casi todos sus paisajes [108]. Por su parte, Beceiro afirma que el paisaje localizado no aparece en la obra de don Antonio hasta 1907 [109]. Esto último no es exacto porque en el poema titulado «Invierno», del libro «Soledades», encontramos una referencia precisa a la cercanía del Guadarrama. No es difícil, por lo demás, adivinar referencias precisas a recuerdos y lugares de la infancia. Dámaso Alonso concluye, eclécticamente, que el ámbito del paisaje machadiano es «unas veces soñado o mágico, otras realísimo, siempre intensamente cargado o potenciado por su emoción personal» [110]. Lo mismo opina Sánchez Barbudo al escribir que «es un paisaje con frecuencia «real», pero de una realidad modificada por cierta especial levedad: un paisaje como visto a través del sentimiento...; unas veces ese paisaje, lo externo, tiene o da la impresión de tener una calidad muy real, mientras que otras, en cambio, tiene calidad de paisaje o mundo soñado: una ca-

(106) Seguiré en adelante la edición hecha por Rafael Ferreres. Madrid. Taurus. 1968, que recoge todos los poemas tal como aparecieron en 1903.

(107) BARTOLOME MOSTAZA. *El paisaje en la poesía de Antonio Machado*, en *Cuadernos Hispanoamericanos*. 1949. 11.12, pág. 626.

(108) W. BARNSTONE. *Sueño y paisaje en la poesía de Antonio Machado*, en *La Torre*. 1964. 1., pág. 134.

(109) *Antonio Machado y su visión paradójica de Castilla*, en *Celtiberia*. 1958. 15., páginas 127-142.

(110) *Fanales de Antonio Machado, en Cuatro poetas españoles*. Madrid. Gredos. 1962, páginas 168 y ss.; y 174.

lidad en cierto modo neblinosa [111]. El mismo Dámaso Alonso se ha ocupado en otro estudio expresamente de los temas del huerto y el jardín de Machado [112]. Según él, «en los orígenes oscuros de la poesía de Machado, cuando ésta —aún ni vislumbrada en la conciencia— se le estaba filtrando en la sangre, hay un patio de naranjos y un huerto de cipreses y un limonero... A lo largo de la obra había de brotar este tema, siempre recurrente, con mil matices y variaciones». Pero de los ejemplos relacionados con el huerto que presenta, ninguno pertenece a «Soledades». Lo mismo ocurre con el tema del jardín. Hay, sin embargo, una clara referencia a la vida pasada en el poema X de la sección «Del camino», que dice: «Algunos lienzos del recuerdo tienen / luz de jardín y soledad de campo, / la placidez del sueño en el paisaje familiar soñado» [113]. Encuentro, por el contrario, en «Soledades» tres alusiones muy concretas a la búsqueda de la soledad y el consuelo poético en el «parque». Así, en el poema «Tarde», el I de «Desolaciones y monotonías»:

«Fue una clara tarde, triste y soñolienta
del lento verano. La hierba asomaba
al muro del parque, *negra y polvorienta...*
Lejana una fuente riente sonaba
.....
En el solitario parque, *la sonora*
copla borbollante del agua cantora
me guió a la fuente...»

Más expresa aún, si cabe, es la confesión de búsqueda del parque en el poema «La fuente» [114]. Al recogerlo en la misma sección —*Desolaciones y Monotonías*—, suprimió el propio poeta estos versos que figuraban en la primitiva redac-

(111) ANTONIO SANCHEZ BARBUDO. *Los poemas de Antonio Machado.* Barcelona. Lumen. 1967, págs. 19 y ss.

(112) En *Poetas españoles contemporáneos,* págs. 130-147.

(113) *Soledades,* pág. 95.

(114) Pueden verse los comentarios hechos a este poema por Dámaso Alonso en *Poetas españoles contemporáneos,* pág. 141 y ss. y el de R. Gullón en *Direcciones del Modernismo,* págs. 119 y ss.

ción, aparecida, sin título, el 30 de marzo de 1901 en el tercer número de *Electra:*

> «*En las horas más áridas y tristes*
> *y luminosas dejo*
> *la estúpida ciudad, y el* parque viejo
> *de opulento ramaje*
> *me brinda sus veredas solitarias,*
> *cubiertas de eucaliptus y araucarias*
> *como inerte fantasma de paisaje*».

No es necesario decir que la poesía machadiana no ha perdido nada con el olvido de tales versos; pero a nosotros nos interesan desde otra vertiente. En cuanto al jardín, elegido como refugio de paz, es suficiente muestra el poema titulado «La tarde en el jardín»: «un jardín umbrío», con «fuentes melancólicas» y agua que corre «entre verdes evónimos», con «veredas silenciosas», «anchas alamedas» y «plazas donde sangran amores los rosales y el agua duerme en marmóreas tazas». Parece, no obstante que Machado condena «al fantasma hermano / que a la risa del campo, el alto muro dictó y la amarga simetría al llano», lo que Dámaso Alonso interpreta en el sentido de una preferencia machadiana, cada vez más acentuada con el correr del tiempo, por la naturaleza abierta y espontánea. Esta última aparece en *Soledades,* tan sólo, evocada en la difuminación de elementos del paisaje que no circunscriben un ámbito. Así, por ejemplo, al cantar el «Invierno» (pág. 74), el «Otoño» (pág. 82), el verano en «Tierra baja» (pág. 128), o la primavera en «Fantasía de una noche de abril» (pág. 122) y «Nevermore» (pág. 126). El mar, por lo contrario, está tratado directamente en una visión opuesta: «El mar triste» (pág. 77) y «El mar alegre» (pág. 130). Pero, sin duda alguna, el ansia machadiana de soledad se remansa con preferencia por estos años en la tranquilidad de algún viejo pueblo, con plazoletas cuyo silencio sólo altera el borbotear de la fuente. Los poemas de la serie «Del camino» —el VII, VIII, XI y XII— parecen, en este sentido, hacer referencia á una localización real y precisa. He de notar, por último, la preferencia machadiana por los atardeceres y cre-

púsculos: «Horizonte» (pág. 79), «Crepúsculo» (pág. 80), el poema X de la serie «Del camino» (pág. 97), «Ocaso» (pág. 115). Puede afirmarse, en conclusión, que en su primera época Machado acudió sólo en contadas ocasiones a buscar la paz estética de los parques y jardines tópicos del Modernismo. Prefería la tranquilidad de un pueblo. Por lo demás, la naturaleza no constituye nunca en *Soledades* un escenario u objeto de descripción colorista. Es, a veces, una naturaleza vista a través del sentimiento del poeta; otras, se invierten los términos y es el sentimiento el que se nos entrega envuelto en un paisaje, convertido, como apunta Dámaso Alonso, en transparente «fanal». Se pone así de manifiesto la estrecha relación existente entre el mundo interior del poeta y el mundo exterior a él. En el mutuo contacto se producen la vivencia poética y su comunicación, tal como Machado enseña en el prólogo de 1917, al afirmar que «el elemento poético... es lo que pone el alma... en respuesta animada al contacto del mundo» [115]. Más allá de tal constatación resulta imposible deducir una teoría general de relación entre los dos elementos: en algunos poemas parece que la naturaleza es fuente inspiradora, mientras que en otros es un simple medio en que se objetiva la vivencia ya realizada del poeta. Dice a este propósito en *Los Complementarios:* «Lo inmediato psíquico, la intuición, cuya expresión tienta al poeta lírico de todos los tiempos, es algo, ciertamente, singular, que vaga azorado mientras no encuentra un cuadro lógico en nuestro espíritu donde inscribirse. Pero esta nota *sine qua non* de todo poema necesita, para ser reconocida como tal, el fondo espectral de imágenes genéricas y familiares sobre el que destaque con singularidad» [116]. No necesito decir que en *Soledades* no se encuentra aún visión alguna trascendente del paisaje, al modo de la tesis propugnada por Díaz Plaja [117].

Entre 1900 y 1904 —etapa que interesa a nuestro estudio— Juan Ramón publica *Almas de violeta* (1900), *Ninfeas* (1900),

(115) *Obras Completas. Poesías*, pág. 9.

(116) *Obras Completas. Los Complementarios.* Buenos Aires. Losada. 1957, pág. 38.

(117) En *Modernismo...*, págs. 226 y ss.

Rimas (1902), *Arias tristes* (1903) y *Jardines lejanos* (1904); podríamos añadir *Pastorales* ya que, aunque publicado el libro en 1911, recoge poemas de los años 1903-1905. En la *Segunda Antología Poética* que aquí sigo, las *Rimas* se abren, precisamente, con un poema titulado «Parque viejo» (pág. 16):

«*Me he asomado por la verja*
del viejo parque desierto:
todo parece sumido
en un nostálgico sueño».

El poeta no pasea por él; simplemente, contempla estático la «oscura arboleda» y sus «ojos pierde soñando en el vaho del sendero»... Veamos, el parque es ahora jardín y.... «el jardín vuelve a sumirse / en melancólico sueño, / y un ruiseñor, dulce y alto, / gime en el hondo silencio». El parque tiene un lago —«topos» preferido de J. R.— en el que se mancha el cielo al reflejarse. Juan Ramón confiesa en «Parque doble», de *Jardines lejanos* (pág. 40):

«..... *Yo amo*
estos fondos de las tardes,
—grises viejos, hondos, magos—
que entreabren el secreto
de los parques y los campos».

En el poema tercero de *Rimas* —«Nocturno (pág. 19)— pasea solitario el «desierto jardín» y su contemplación le arranca del alma este lamento: «¡Qué triste es tener sin flores / el santo jardín del alma» y siente ganas, a lo largo de las «sendas solitarias», de «desleirse en esa tinta vaga, / que inunda el espacio de las ondas / puras, fragantes y pálidas». No es una sintonización ocasional. El poeta declara en el poema segundo de *Arias tristes* (pág. 24): «Mi alma es hermana del cielo / gris y de las hojas secas». En resumen, pues, los primeros libros juanramonianos desarrollan una relación estrecha entre el alma del poeta y el paisaje; pero un análisis detenido de la estructura psicológica de los mismos nos convence de que no se trata de una «conversación» —en el sentido etimológico del término—, en la que las dos partes, poeta

y naturaleza, «viertan» en sintonía, o intercambien, sus acordadas vivencias. Es más bien un monólogo interior del poeta que revierte sobre el paisaje mismo trasfundiéndole sus sentimientos. La voz del paisaje que escuchamos no es entitativamente más que un eco: su tonalidad y su atmósfera melancólicas son emanaciones del espíritu de Juan Ramón. Dicho de otro modo y con mayor precisión: Juan Ramón llevaba la naturaleza dentro de él: «estoy completo de naturaleza», escribirá en *La estación total* (1946). Resulta así un ámbito de naturaleza vista siempre con retina melancólica, pálida y amarillenta. Por cualquier página que se abren, estos libros nos ofrecen brumas, sombras, nieblas, ángeles malvas, tardes que mueren... Es cierto que no faltan a partir de *Arias tristes* —el libro más cercano a *La paz del sendero*— descripciones de espacios de paisajes más amplios, del campo, de la aldea. Son poemas impregnados de un bucolismo melancólico e intrascendente que baraja los mismos elementos de percepción sensorial: el viento que canta en los pinares, las coplas que se pierden por el sendero, carretas tiradas por bueyes soñadores, el lejano sonido del Angelus, y, en la noche, la luna dando lugar a todas las versiones imaginativas. El paisaje descrito —si bien en el poema 10 de *Arias tristes* hay una referencia concreta a los «Campos de España» (pág. 30) y en el 5 de *Pastorales* se habla de un localizado «Pueblo Nuevo» (página 47)— es tópico falso.

2. El pacífico sendero cantó, que lleva a la asturiana aldea

(*Machado*).

Vengamos ya a nuestro poeta y entremos con él en *La paz del sendero*. El paisaje ya no es aquí convencional o común; está perfectamente localizado, no sólo por la referencia externa que el poeta da al final del libro sino por las descrip-

ciones y datos contenidos en los mismos poemas y que hemos apreciado anticipados en el artículo «Quería morir», antes resumido. El sendero, en efecto, nos guía a Noreña, pequeña villa condal, entonces una aldea, asentada sobre una loma y desde la que se divisa un ancho valle asturiano. Allí veraneó varios años la familia de Ayala. A lo largo del libro y de los poemas de su ciclo abundan las alusiones a seres y objetos de carácter localizado y real: en «Almas paralíticas», poema que tiene una estructura claramente narrativa, como si fuera hecha al hilo de una visita, nos describe su casa de campo, con el amparrado de entrada, el zaguán, las habitaciones alegres abiertas al valle y estos y aquellos muebles vetustos.

Bastantes datos particularizados se encuentran también en los «Coloquios» —donde aparecen personajes identificables del pueblo—, en «Nuestra Señora de los Poetas» y en el «Poema de tu voz». Del mismo modo las evocaciones de otros paisajes se objetivan en referencias concretas; tal, por ejemplo, la del vetusto convento-colegio de Carrión de los Condes. El conjunto descriptivo ambiental, sin embargo, está constituido por la mezcla de estos elementos reales de observación con otros muchos «topoi» de época. He aquí algunos ejemplos tomados comparativamente de la *Segunda Antología Poética* de J. R. y de las *Claves líricas* de Valle-Inclán [118]:

Tañido de esquilas

Ayala: «A lo lejos destellan temblando las esquilas» (O. C., pág. 85).

Valle-Inclán: «Tañen las esquilas, lentas, soñolientas» (pág. 20).

Juan Ramón: «Tiemblan, bajo el cielo azul, las esquilas» (pág. 29).

(118) RAMON DEL VALLE-INCLAN. *Claves Líricas*. Madrid. Austral. 2.ª edición. 1964.

Besos de la luna

Ayala: «La luna vertía en el cielo / la urna de sus nostalgias, / cándidos besos de luz» (O. C., pág. 102).

Juan Ramón: «La luna, la dulce luna tiñe de blanco los árboles» (pág. 27).

Ayala: «Esa luna que a un tiempo es lágrima y sonrisa / y ha penetrado hasta la médula de mis huesos» (O. C., pág. 108).

Juan Ramón: «Yo no sé lo que tiene la luna, / que acaricia, que duerme y que calma, / y que mira en silencio al rendido» (pág. 28).

Ayala: «Todo en mí se disgrega, todo en mí se evapora / con tu luz adorada que hace temer la aurora» (página 90).

Juan Ramón: «¡Quién pudiera desleirse / en esa tinta tan vaga, / que inunda el espacio de ondas (pág. 20).

Estrellas soñolientas

Ayala: «Velando el dulce sueño de los campos benignos, / las estrellas entornan sus párpados brillantes» (O. C., pág. 99).

Juan Ramón: «Y allá arriba ya fulguran / las estrellas, / las estrellas soñolientas como luces» (pág. 13).

Aromas nocturnos

Ayala: «Por el hueco espacioso de la abierta ventana / penetran los efluvios de la noche aldeana» (O. C., pág. 89).

Valle-Inclán: «El aire se embalsama con aromas de heno» (pág. 17).

Juan Ramón: «Ha entrado la noche. El aire / trae un perfume de acacias / y de rosas» (pág. 20).

Una voz femenina al piano

Ayala: Todo «El poema de tu voz» se basa en el recuerdo de un canto de mujer amada al piano: «Era ya de noche / Tú paseabas la mano sobre las teclas... / Y luego cantaste, y tu voz se derramó, trémula» (O. C., pág. 113).

Juan Ramón: «Y de repente una voz / melancólica y distante... / Es una voz de mujer / —y de piano— es un suave / bienestar» (pág. 33).

Juan Ramón: «Nacía, gris, la luna y Beethoven lloraba bajo la mano blanca, en el piano de ella» (pág. 84).

Y un lejano canto de pastor

Ayala: «En la paz campesina una voz aldeana / entona un canto lleno de tristeza lejana: Si la nieve resbala...» (O. C., pág. 20).

Valle-Inclán: «Una pastora canta en medio del rebaño / y siente en el jardín del alma...: Paxariño louro...» (pág. 27).

A pesar de estas coincidencias en el uso de «topoi», el paisaje de Ayala, lo mismo que el de Valle-Inclán al que se asemeja muchísimo —no en balde pertenecen a la misma área geográfica nórdica—, presenta en relación con el juanramoniano la diferencia básica de ser real y localizado. Resulta suficientemente reveladora, como ejemplo, una comparación entre la flora preferida de ambos. En Juan Ramón encontramos suaves violetas, azucenas, jazmines verdes y blancos, lirios blancos, lirios cárdenos, lirios morados, nardos, flor de almendro, magnolias, acacias, y rosas, muchas rosas, hasta el punto de que «aun los jeranios son rosas» y los «helechos rosados»; idéntica variedad se da en árboles: araucarios, magnolieros, lilas, chopos, plátanos. Una flora, en suma, propia de jardines artificiales. Ayala, en cambio, se deleita en *La paz del sendero* con «flor de madreselva nacida entre bardales», «rosales silvestres», muy pocos claveles, y jazmines con que hacer una corona. Habla de campos de lirios y azucenas, pero como paisaje

distinto al de su aldea (O. C., pág. 114). Coincide con J. R. en la abundancia de rosas, pero las suyas no son de parque artificial sino de su huerto jardín de Noreña: «hay rosas cerca —dice (pág. 116)— que yo no dejo cortar». Los árboles son perales de su huerto, álamos, castaños, robles, hayas, y, para que no quede ninguna duda sobre el contorno asturiano, siembra el ambiente de su sendero de maizales y cerca su espacio de «lindes de sebes» y «bardales».

Todo indica que el poeta pretende introducirnos en un paisaje muy concreto, poblado de elementos igualmente particulares. Pero, llegados a este punto, nos asalta una duda decisiva: la de si no se tratará solamente de un *modo mental.* Comprobamos, en efecto, que uno de los poemas centrales de *La paz del sendero,* presentado como expresión de vivencias poéticas nacidas al contacto con seres y cosas familiares en el marco concreto y real de su campo, está calcado en los versos de Francis Jammes. Me refiero a «Dos valetudinarios» (O. C., págs. 91 y ss.) y los incluidos en *De l'angelus de l'aube a l'angelus du soir* [119]. Comparémoslos:

FRANCIS JAMMES:

Il i une armaire à peine [luisante
qui a entendu les vois des [mes grands' tantes,
qui a entendu la voix de mon [grand père,
qui a entendu la voix de mon [père.
A ces souvenirs l'armoire est [fidèle.
On tort de croire q'elle ne [sait que taire,
car je cause avec elle

AYALA:

«Aquí en mi casa de campo
tengo una vieja butaca
de gutapercha; y es tan
humilde la pobre anciana,
que cuando algún visitante
viene a verme, no repara
en ella, y me dice: Siempre
tan solo, señor Ayala.
¿No se aburre sin salir?
Y yo pienso, cuando marcha,
que las gentes son muy frí- [volas,
muy soberbios y muy vanas

(119) FRANCIS JAMMES. *De l'angelus de l'aube a l'angelus du soir.* París. Mercure de France. 1898, págs. 59 y ss.

porque no miran, siquiera,
a esta valetudinaria.

.....

Tengo en un cuarto sombrío
un tocador de caoba...
Ha adquirido esa actitud
encogida, temerosa,
de los abuelos que piensan...

.....

Il y a aussi un vieux buffet...
C'est un serviteur fidèle, qui
[sait
q'il ne doit rien nous voler
Il est venu chez moi bien des
[hommes et des femmes,
qui n'ont pas à ces petites
[âmes.
Et je souris que l'on me pen-
[se seul vivant
quand un visiteur me dit en
[entrant:
conment allez-vous, mon-
[sieur Jammes».

Es también común el tema de la visita a la vieja casa familiar. Dice Jammes:

«J'ai ete visiter la vieille maison triste
du village au veçurent les anciens parents» (pág. 80).

Ayala, por su parte, construye sobre ese motivo «Almas paralíticas» y, de modo general, «Nuestra Señora de los Poetas» que comienza:

«He venido de visita
a este palacio tan viejo»...

Las semejanzas, como puede apreciarse, están cercanas al plagio. Madariaga intenta justificarlo —al menos explicarlo— asegurando que en nuestro poeta tales visiones responden a una afinidad instintiva, mientras que en Jammes son «quizás sólo de una manera mental» [120]. Aparte de que el crítico no da razón alguna de su sospecha, hemos de decir, juzgando sobre la base de los supuestos biográficos, que los visos de since-

(120) Op. cit., pág. 120.

ridad en la actitud de Jammes son muy grandes. Basta recordar cómo quiso vivir siempre retirado en el campo. En los «Escolios» (C. O., pág. 134) Ayala reconoce abiertamente que «en *La paz del sendero* se contienen no pocas reminiscencias —como dice el psicólogo— e influencias —como dice el historiador literario— de otros poetas, nacionales y extranjeros, clásicos y contemporáneos. Algunos críticos —continúa— han destacado, con predilección y acierto, la inspiración directa en algún caso de Francis Jammes. Pero hay también alguna traducción literal de tal o cual verso de otros poetas forasteros; versos que en la primera edición hube de imprimir en cursiva». No sé si en éste «hube de imprimir» quiere Ayala expresar un hecho realizado o una intención, en el sentido de «debiera haber impreso». El caso es que en dicha primera edición, aparte de algunas palabras sueltas, no aparecen en cursiva más que un par de versos: «todo fue quimeras, quimeras y quimeras», de los «Salmos», y «escuché lo inefable y miré lo invisible», de los «Coloquios».

No sólo versos aislados sino imágenes objetivadas y vivencias-núcleo de *La paz del sendero* las encontramos en poetas que la crítica hasta ahora no se ha molestado en exhumar. Tan claros, por ejemplo, como los préstamos de Jammes son los de Rodenbach. Ayala conocía muy bien y tradujo alguno de sus poemas, como puede verse en «La Poesía francesa. Del romanticismo al Superrealismo», de Díez-Canedo [121]. Allí leemos el poema *Le miroir est l'amour, l'âme soeur de la chambre,* traducido por Max Enríquez Ureña (pág. 266):

«El espejo es el alma gemela de la alcoba...
Es su amor: contemplándose él en ella se arroba;
todo allí se refleja en callado himeneo:
el baúl, la estatuilla, el antiguo trofeo
.....
La alcoba se duplica al fondo del espejo
con recuerdos de ensueño y juventud. Lo viejo...»

(121) ENRIQUE DIEZ-CANEDO. *La poesía francesa. Del Romanticismo al Superrealismo.* Antología ordenada por... Buenos Aires. Losada. 1945, pág. 268.

Es el mismo objeto como tema de inspiración de Jammes y Ayala. En «La casa paterna» —traducción de Alfonso Acevedo Díaz— (pág. 269) habla Rodenbach de

.....
«Viejos sillones amigables
donde a menudo nos dormimos,
sillones que tanto quisimos,
hoy marchitos y lamentables;
muebles ya familiarizados
por una inmutable apostura
que nos dan su antigua dulzura
en los salones apagados...»

En «Dos valetudinarios» (O. C., pág. 91) canta Ayala a la «vieja butaca de gutapercha» y a los mismos muebles familiares. Pero, sobre todo, hay que hablar de ascendencia directa rodenbachiana en la imagen-núcleo de «Almas paralíticas», poema estructurado sobre la relación «casa-abuela». Al frente de dicho poema figuraban en la primera edición de *La paz del sendero* estas palabras de Clarín: «Estos seres inanimados, de la industria, a los cuales dudaba Platón si correspondía una idea, eran para Bonis como *almas paralíticas* que oían, sentían, entendían... pero no podían contestar ni por señas. Y sin embargo, aquella noche solemne... le pareció que todo aquello le sonreía con su frescura y su aspecto de íntima familiaridad (Clarín. *Su único hijo*)». El origen del título y la filosofía del poema pueden, pues, ser deudas clarinianas —nótese, por cierto, la referencia a Platón—, pero la objetivación poética enlaza derechamente con Rodenbach en su poema: «Les chambres vraiment sont...» [122]. De hecho —y es, a mi juicio, un dato decisivo— en las dos primeras ediciones de *La paz del sendero*, en el centro culminante del poema «Almas paralíticas», entre los versos:

«como un confesor viejo, un confesor que sabe
adivinar escrúpulos de una esposa de Cristo»

(122) *La Poesía Francesa...*, pág. 266.

y aquellos siguientes:

«Hay mansiones modestas y de aspecto humildoso»
(O. C., pág. 89),

se leía la siguiente estrofa, no sé por qué suprimida en ediciones posteriores:

«El poeta de Brujas, Rodenbach, las ha visto
asociando su vida a la de él, enfermiza;
ha visto el bouquet pálido que en la sombra agoniza,
el ensueño florido que hay en las muselinas
y ha escuchado el silencio en halos de sordinas»
(1.ª edición, pág. 35).

Volveremos enseguida sobre el significado intrínseco de estos versos y de su exclusión posterior. Comparemos ahora directamente los poemas de Rodenbach y Ayala. Dice así el poeta de Brujas:

«Nuestras rabitaciones son verdaderamente
ancianos que secretos saben, cosas pasadas;
que callan con un aire confidente, indulgente,
y que ocultan tras las vidrieras ya cerradas,
¡que ocultan en el fondo de los turbios espejos
estas largas historias de nuestros tiempos viejos!

Allí aún sigue su caída lenta
a través de la tarde soñolienta:
¡todos los secretos entran en la cuenta!...
Los aposentos son como buenos ancianos,
y en verdad son también como buenos abuelos;
ellos sueñan, bajito, en los viajes lejanos;
ellas, cuando están solas, se vuelven medrosuelas.

Tristes, por haber visto a muchos ya morirse:
¡he aquí nuestro dolor permanente y actual,
nuestro fatal dolor humano, contra el cual
las alcobas en duelo no han podido aguerrirse!...
Rememoran aún la hora de partida
de un alma que, una tarde, al último reflejo

del sol, voló de súbito sobre este turbio espejo:
y desde entonces siguen en éste su caída...»

He aquí, ahora, el poema «Almas paralíticas» (O. C., páginas 84 y ss.):

«Y las casas son las más dulces criaturas,
porque tienen espíritu tolerante, de abuela,
porque saben secretos de muchos corazones
y al acudir a ellas en las tribulaciones
hablan con una voz tácita que consuela.
.....
A mí, huérfano, ahora, de hito en hito me mira,
con ese amor solícito que conoce la abuela
para mimar al nieto. «Aunque ves que suspira
mi pecho, abuela, mírame! Tu mirar me consuela,
y yo entiendo las cosas que mirándome dices,
porque sé que en tu alma se cobijan latentes,
para endulzar las lágrimas de las horas presentes,
las visiones pretéritas de los días felices».
.....
Tienen estas mansiones viejas
alma anciana, que sabe olvidadas consejas
infanzonas .....
.....
Esta casa de campo es una viejecita,
que me envuelve con su encanto maternal y musita
a mi oído consejos, y en su actitud anciana
la blancura del muro es noble nieve cana».

¿Hemos de deducir, acaso, de todo esto la artificialidad del paisaje y la convencionalidad, en definitiva, de la vivencia poética de *La paz del sendero?* En absoluto. Las coincidencias de Ayala con Rodenbach y Samain hunden sus raíces en el campo común de una compartida actitud literaria: el post-simbolismo. Una más amplia precisión de este punto nos aportará datos sobre la verdadera entidad y la dimensión real del paisaje, al tiempo que nos revelará una parte sustancial del propósito que guía a nuestro poeta hacia la naturaleza.

La idea-imagen del «alma de las cosas» es central en la poesía francesa del XIX. En el Romanticismo el poeta veía la naturaleza como macro-escenario de grandes fuerzas misteriosas: tempestades, mares agitados, huracanes, bosques inexplorados, selvas llenas de melancolía. El poeta se sentía ante ella anonadado: «ya no domina: interroga; ya no manda: suspira; ya no sosiega en su regazo, sino que se agita en su tremendo seno, porque estas cosas misteriosas y terribles que le rodean empiezan a ser el reflejo de su propia angustia». Un paso más y Baudelaire, sosegado de sus convulsiones satánicas, descubrirá toda una red de secretas correspondencias entre las singulares almas de los seres y las cosas insertas en ese macroscosmos —partes integrantes de un alma total— y las vibraciones subjetivas del yo. Todos los poetas intentarán desde entonces, recordemos el verso de Ayala, «evocar esas almas», interpretar los símbolos. Con el postsimbolismo, especialmente con Samain, el propósito se purifica de las implícitas ambiciones titánicas de dominar los grandes espacios naturales, de poseer la clave interpretativa del cosmos. Se reduce el campo de observación y se centra, humilde, la mirada en las pequeñas cosas que nos rodean, en los seres y objetos que solemos llamar triviales y que constituyen la trama de la vida cotidiana, seleccionando entre ellos, con clara preferencia, los más viejos, caducos y débiles. Aun comportando, en relación con el Simbolismo, una creciente humanización en el objetivo del quehacer poético, el Postsimbolismo se mueve hacia un difuso propósito en un ámbito de inmanencia. Prueba de ello es la atmósfera de sabor «decadente» que lo envuelve. (El decadentismo finisecular, propiamente dicho, hermano menor y heredero del mal del siglo romántico, no trasciende nunca su propio caldo de cultivo). En la referencia a Rodenbach antes citada, Ayala interpreta la obra del postsimbolista como un fruto de sintonización entre su vida «enfermiza» y la de las cosas caducas. El hecho de que Ayala haya suprimido dicha estrofa indica algo que puedo anticipar ya aquí. Y es que *La paz del sendero,* cuyos límites exteriores parecen definir un reducido mundo postsimbolista, parte, sí, de esa base, pero está animado de un propósito radical superior que me atrevería a definir, por analogía, como baude-

lairiano: de las almas de las cosas pequeñas se eleva el poeta al Alma integral de la naturaleza. Más propia e inmediatamente, tal propósito se inscribe en la dialéctica generacional literaria española.

El curso de la influencia francesa simbolista y postsimbolista se encauza, en efecto, en nuestro país, con el noventayochismo, hacia una meta intelectual muy determinada. En su artículo conceptualmente constituyente de la «Generación del 98», señala Azorín que en los años de transición secular «la curiosidad mental por lo extranjero y el espectáculo del desastre» produjeron un *avivamiento de la sensibilidad.* Fernández de la Mora habla de una hiperestesia colectiva en los literatos de ese periodo: «Todo hiere las epidermis en carne viva. Nada resbala inadvertido: se describe minuciosa y exahustivamente. El pormenor vulgar asciende al primer plano, el paisaje se comporta como protagonista... Hay algo de franciscana fusión con la naturaleza, de inmersión sensitiva en la circunstancia... Y este radical temple va a llevarlos a la revalorización de lo trivial, al primor realista de los pintores primitivos... a un arte conmovido, a un animismo cósmico. Lo que se ha llamado sentimiento pesimista de la vida (de ello había hablado Jeschke) no era, en rigor, sino vivencia estremecida de lo real y lo imaginario. Más que pesimistas u optimistas eran afectivos, sentimentales, románticos dentro de la línea clásica [123]. Los noventayochistas enfocan, pues, también, su atención, en una actitud espiritual en apariencia gemela de la de los postsimbolistas, hacia el universo de las pequeñas cosas vulgares, pero —insisto— el propósito formal que los guía es intelectual. Lo explica Ortega al hablar de la obra de Azorín. «Se habrá notado —dice [124]— que en las producciones mejor logradas de nuestro autor (Azorín) se parte siempre de un libro viejo, de un edificio an-

(123) GONZALO FERNANDEZ DE LA MORA. *Ortega y el 98.* Madrid. Rialp. 2.a edic. 1962. La inquietud romántica dentro de la línea clásica fue interpretada por Azorín como "la fórmula del artista moderno". Vide Azorín.*Los valores literarios.* 1913, pág. 139.

(124) "Azorín o primores de lo vulgar", en *Obras Completas.* Madrid. Revista de Occidente. 1946. T. II., págs. 153-185.

tiguo, de un cuadro patinoso, de una persona fenecida... Ni estudiarlos ni contarlos es la intención de Azorín, sino, en su más literal sentido, revivirlos». Por eso, mejor que el título de filósofo de la historia, le cuadra el de «sensitivo de la historia». Lo que él persigue en todo y sobre todo es «salvar al mundo inquieto que properante va hacia su propia destrucción. Azorín lo petrifica estéticamente. Quisiera suspender la vida del mundo en una de sus posturas, en la más insignificante, por siglos de los siglos». He aquí el objetivo trascendente metafítico del noventayochismo en su aproximación al mundo caduco: vencer al tiempo mismo eternizando el instante, salvar al universo inmortalizando las pequeñas cosas que lo forman.

La paz del sendero se inserta de lleno en esta corriente intelectual noventayochista. No sólo por el aire de profundo pesimismo y «weltschmerz» —como apunta Reinink y que, en definitiva, es atmósfera común al noventayochismo y al postsimbolismo— sino, específicamente, por la preocupación intelectual que promueve su acercamiento a los seres caducos: Ayala parece, en concreto, desde el primer momento, obsesionado por la idea de la carrera mortalizadora del tiempo. Veamos algunos ejemplos de ambos aspectos:

3. Vejez. Caducidad. Melancolía

La casa de campo es una «pobre vieja» (pág. 85), que tiene «espíritu tolerante de abuela» (pág. 85); el emparrado, «con su tronco rugoso que temblequea decrépito, es un valetudinario» (pág. 85). Las ventanas son «huecos profundos de negras pupilas» (pág. 85); la mesa del comedor es «arcaica» (página 86). En esta «mansión vieja» (pág. 87) una buena sirviente narraba «leyendas rancias» y «su siniestra vetusta de caduquez trazaba con los dedos temblones el escudo» (página 87). La casa «es una viejecita» y «en su actitud anciana la blancura del muro es noble nieve cana» (pág. 87). Recuerda

también el poeta «un vetusto convento», «desvalido y enfermo» (pág. 88). En la «vieja estancia» (pág. 88) de su casa hay una «vieja butaca» y es muy humilde «la pobre anciana», «valetudinaria», que, «aunque caduca», tiene un alma buena (página 91). Esta vieja se parece «a una anciana pariente de pueblo» y en los «brazos de la vieja» apoyaba el poeta un día sus «manos enfermas» (pág. 92); por eso el poeta ama a la «anciana» y la obsequia con una guirnalda: «¡Pobre valetudinaria!». También tiene el poeta un tocador de caoba, con «patas harto frágiles y tan débiles, tan flojas, que parecen las de un viejo doblegándose temblonas» (págs. 94 y ss.). Ha adquirido «el viejo mueble» «esa actitud encogida, temerosa, de los abuelos que piensan que no les quieren, que estorban en la casa»; pero «este anciano mil recuerdos atesora», y por eso él va todos los días «a escudriñar su pupila blanquinosa» (página 95). En cierta ocasión el poeta visita un «palacio muy viejo» y recorre «tristes salones sombríos, / taciturnos, como muertos, / con sus escaños vetustos, sus arcones de abolengo, arcaicos... / De una rancia cornucopia / amarillenta, el espejo / que dibujara sonrisas / de abuelos, en otro tiempo / se ha sumido, como un lago, / en la noche del misterio. / Los retratos patriarcales / que penden del muro espeso / en marcos enmohecidos / amortajados con lienzos / de humedad tácita y lóbrega, / de las miradas huyeron... /» (págs. 97 y ss.). Al salir, en el campo, los «caducos castaños», con sus «cabezas peladas, rugosas», adquieren a la luz de la luna una aureola de «venerables patriarcas» (págs. 102 y ss.). En otro «caserón de aldea muy noble y muy viejo y muy triste» escuchó el poeta la voz de su amada, que se acompañaba al «piano de mesa antiguo»: «...Tú paseabas / la mano sobre las teclas, / unas teclas amarillas / como seniles... ¡tan viejas! / Cada vez que las tocabas / quejábanse plañideras / con su voz cascada, igual / que la voz de las abuelas» (pág. 113). Todo el paisaje, en fin, le parece a Ayala un «paisaje patriarcal»:

«los regatos quejumbrosos,
y los robles centenarios,
y los castaños rugosos
como valetudinarios» (pág. 120).

Los versos de *La paz del sendero* están impregnados, como consecuencia de esta actitud de aproximación, de un clima de melancolía, que se condensa en el vocabulario. Hagamos un rápido recorrido por ellos, evitando repeticiones:

«sayal de amarguras», «fenecía», «postrero», «sollozaba» (pág. 83); «tribulaciones», «ideas crueles y dolorosas», «pupila lastimera» (pág. 84); «lágrimas de las horas presentes», «lágrimas que ruedan», «solloza y se estremece» (pág. 85); «hierba maldita y venenosa, / que hay también en los muros tristes del cementerio, / esa hierba que dice abandono y misterio, / que cubre los jardines que ya nadie visita, / hierba más melancólica que una rosa marchita. / Yo traigo el alma llena de esa hierba maldita, que ha brotado lozana en forma de dolores / y perfila las losas de mis muertos amores»; «corre hacia la muerte»; «penas, dolores viejos, viejas melancolías» (pág. 86); «aliento de humedad... de cosa muerta, cual si de una sepultura fuera brotando»; «recinto muerto»; «pensiles de muerte» (pág. 87); «secretas inquietudes», «quejas misteriosas» (pág. 89); «tantos dolores y tantas amarguras» (pág. 91); «manos enfermizas, pálidas», «aromas de dulce resignación» (pág. 92); «cuarto sombrío» (pág. 93); «actitud encogida y temerosa»,, «entibiar sus zozobras», «penumbra de la estancia misteriosa» (pág. 95); «triste mueble sumido en la sombra», «crepúsculo en mi alma y... en el cielo», «hastío gris, monótono», «tristes salones sombríos, taciturnos, como muertos», «arcones que parecen féretros» (pág. 97), «retratos patriarcales... en marcos enmohecidos, amortajados con lienzos de humedad tácita y lóbrega», «planchas de nogal que gimen, gimen un prolongado lamento» (pág. 98); «paz que no se sabe si es de muerte o es de sueño» (pág. 99); «canales quizás muertos», «triste impresión de duelo» (pág. 100); «perros agoreros que aullan a la muerte», «el viento tiene a veces sollozos lastimeros», «el testuz de las vacas está ungido de tristeza», «las vacas tan graves, tan melancólicas... que parece que arrastran un doloroso destierro en este valle de lágrimas» (pág. 101); «en la lejanía algunas voces confusas trazaban un ¡ay! melancólico», «nocturnas aves que gimen» (pág. 103), «mi corazón

vistiose de harapos y dolores, / en mis tristes jardines secáronse las flores» (pág. 108).

No es necesario, entiendo, alargar más la enumeración. «El poema de tu voz» (págs. 109 y ss.) y «Tu mano me dice adiós» (págs. 120 y ss.) rebosan sentimientos de melancolía y tristeza. Nada extraño, pues, que una lectura superficial del libro induzca a calificarlo como muestra y fruto del modernismo inmanente, en el sentido definido por Díaz-Plaja. Hay, en efecto, bastantes momentos, a lo largo de los poemas, que amenazan con sumergirnos en el puro decadentismo de fin de siglo. Recordemos que, a partir de la 2.ª edición (1916), Ayala antepuso al libro unas palabras de la Poética de Edgar Allan Poe, confesando que su propósito final no era otro que el de perseguir y asir la suprema Belleza. Podría muy bien haber añadido aquellas otras del mismo autor: «La Beauté de n'importe quelle espèce, dans son développement supreme, excite invariablement l'âme sensible aux larmes. La mélancolie est donc, le ton le plus lêgitime de tous les tons poétiques» [125]. Pero la melancolía de Ayala es, en última instancia, trascendente.

4. La obsesión de la temporalidad

Considera Díaz-Plaja la preocupación por la temporalidad como uno de los caracteres diferenciadores de la generación del 98 frente al modernismo. En Ayala, a partir de su primer libro poético, tal preocupación es verdaderamente obsesiva:

1. Es constante en los poemas de *La paz del sendero* la alusión implícita a la fuerza corrosiva, mortalizadora, del tiempo, reflejada en la contemplación de las cosas caducas. A veces se explicita, como acontece en el poema «Dos valetudinarios»,

(125) EDGAR ALLAN POE. *La philosophie de la composition*. Trad. por G. Monroy. París. 1909, pág. 238.

cuando, al cantar al tocador de caoba, dice: «luego corrieron los días / no en balde, con insidiosa / rapidez, y el pobre mueble / se hizo antiguo...» (pág. 94).

2. No faltan referencias explícitas a la temporalidad. Así en «Almas paralíticas», al llegar a la vieja casa de campo, dice:

«Hace un año *que esta pobre aldeana*
me espera, día por día. *Yo marché una mañana*
de otoño, y en mi pecho había primavera.
.....
Mi madre, al verla, dijo: «Será la vez postrera
que me mire» ..... (pág. 84).
.....
Penas, dolores viejos, viejas melancolías:
¿un año ha sido un sueño? ..... (pág. 86).

3. Integramente dedicado a la preocupación filosófica de la temporalidad está el poema titulado «Las Horas», recogido en la 3.ª edición (1924) (O. C., pág. 42). De clara reminiscencia barroca, expresa con diafanidad la incógnita de la meta final del camino del tiempo y su constante amenaza dualista: ser portador del bien o del mal, de las luces o las sombras:

«La aurora está madura de promesas,
y de angustias el atardecer.
La boca sazonada que ahora besas
a besarla no has de volver.
Pasan las horas con su peplón volandero
al aire del minuto.
En sus manos has visto el claro acero,
la veste blanca o el peplón de luto.
Y se van, y se van, danzando vanas
por la vereda del Destino...»

4. Todo, aun lo aparentemente extático, fluye hacia la muerte:

«A través de los troncos, se alcanzaba
a ver el río, a nuestros piès,

—sumo reposo—, e iba a la mar brava,
que su constante tumba es» (pág. 55).

5. El poeta se refugia en el campo, en su aldea familiar, precisamente para trascender el tiempo. Lo declara en «Madurez»:

«Vuelvo hacia ti arrastrado en la carrera
de lo mudable (mas lo inmudable domina),
como tras del invierno vuelve la primavera,
y con la primavera vuelve la golondrina» (pág. 22).

Y en «Almas paralíticas» explica que:

«Al volver a una casa cerrada en nuestra ausencia
se escucha el raudo curso de la humana existencia,
que corre hacia la muerte sin detenerse nunca
en los dulces remansos del goce apetecido.
Ved la mansión: en ella, de los días se trunca
la cadena infinita; el tiempo se ha dormido;
ha hecho un alto en la hora de nuestra despedida.
La casa es una roca que el río de la vida
ha dejado atrás en su rápida corriente.
¡Oh el palacio encantado de la bella durmiente!» (pág. 86).

No hace falta glosa alguna de estos versos articulados por el contraste dialéctico de Parménides y Heráclito. Ayala se sienta sobre la roca estable en el decurso temporal del río, por encima del tiempo y de su fluencia:

«Desde mi asiento tosco, todo el valle se otea,
y yo escucho, inefable, el ritmo de las cosas» (pág. 116).

El tiempo ha envejecido a las cosas, pero éstas han terminado por vencer al tiempo mismo. Así, a pesar de que el tocador de caoba es vetusto y caduco, el poeta acude a venerarlo todos los días:

«Yo contemplándolo, dejo
que el tiempo rápido corra,
y lo halago con mis manos
y lo beso con mi boca...» (pág. 96).

6. Un subtema de la preocupación por la temporalidad y netamente noventayochista, según Ortega, es la emoción del tiempo pasado, que vertebra también las páginas de *La paz del sendero*. Hallamos un enunciado claro de tal principio poético en estos versos de «Almas paralíticas»:

> «*...mi espíritu, ungido de aromas del pasado,*
> *gustó en sus paladares recónditos, con lento*
> *saborear, añejos vinos y antiguas mieles*
> *que había en las bodegas del alma, en los toneles*
> *de la memoria* .....» (pág. 87).

Se establece así un diálogo entre los propios recuerdos y los atesorados en las particulares almas de las cosas. Refiriéndose a la vieja casa de campo, dice Ayala:

> «*Y yo entiendo las cosas que mirándome dices,*
> *porque sé que en tu alma se cobijan latentes,*
> *para endulzar las lágrimas de las horas presentes*
> *las visiones pretéritas de los días felices*» (pág. 85).

También el viejo tocador es un anciano que

> «*mil recuerdos atesora*
> *santos, en el tabernáculo*
> *divino de su memoria.*
> *Por eso todos los días*
> *voy, con efusión devota*
> *de creyente, a escudriñar*
> *su pupila blanquinosa.*
> .....
> *y las visiones pretéritas*
> *que entre su bruma reposan,*
> *lentamente, van surgiendo*
> *imprecisas, melancólicas,*
> *y mi alma cruzan con vuelo*
> *luminoso de palomas*» (95).

La reviviscencia se hace palpable sensorialmente en el presente:

«...*cerrando los ojos aún* lo siento
ese olor a pobreza de las santas mansiones,
poblado de inefables, dulces insinuaciones.
.....
Juraría que escucho *cómo fluye sonoro*
el canto de una monja que salmodia en el coro»

(págs. 87 y ss.).

Esbozados ya, en resumen, el influjo en Ayala de la poesía francesa —postsimbolista sobre todo—, así como su ascendencia intelectual de Weltanshauung noventayochista, contemplada desde el ángulo concreto de la obsesión por la temporalidad, podemos ahora ver cómo estos condicionamientos se conjugan con otras coordenadas doctrinales y poéticas. Lo que pondrá de relieve, al mismo tiempo, la índole trascendente de la visión ayalina del paisaje y de la actitud general de *La paz del sendero.*

5. Planteamiento ideológico

El poema introductorio del libro resume en sus versos el planteamiento fundamental de *La paz del sendero.*

Es un atardecer en el campo. Canta en la cima de un álamo un jilguero y su sonido se funde con el de la esquila que tintinea a lo lejos. Hay rosales que vierten sus olores en el ambiente. El caminante dialoga con un muchacho que conduce un rebaño de vacas. Todo engendra en su alma una gran paz. ¿No estamos ante un simple poema bucólico? La crítica lo ha visto así y ha clasificado la obra en el fácil esquema del inmanentismo modernista. Vaya por delante que no seré yo quien niegue la técnica modernista de los versos e, incluso, las incrustaciones de tópicos decadentes. Pero bajo tales apariencias se contiene mucho más. En primer lugar, no se debe sólo a la veleidad de ensayar una nueva estrofa en el

marco de los intentos modernistas el hecho de que Ayala nos ofrezca en la Introducción una réplica de Berceo. Es conocida la devoción que le profesaron los literatos de la época y que llevó a Azorín a señalarla como carácter peculiar del noventayochismo. El mismo hizo frecuentes referencias al clérigo riojano en *Al margen de los clásicos, El paisaje de España visto por los españoles, La Voluntad* y el prólogo al *Don Juan;* Manuel y Antonio Machado le dedicaron sendos sonetos; Enrique de Mesa lo cantó en el *Cancionero Castellano* y Rubén en el soneto de *Prosas profanas,* donde confiesa:

«Así procuro que en la luz resalte
tu antiguo verso, cuyas alas doro
y hago brillar con mi moderno esmalte».

Ayala, sin embargo, va más lejos en su sintonización con el maestro, y vierte sobre la pauta de los tetrástrofos una vivencia gemela (págs. 83 y ss.). Díaz-Plaja califica de «vitral iluminado» la Introducción a *Los Milagros de Nuestra Señora* [126]. El paisaje y las figuras que en él se mueven reciben su ser de la iluminación proyectada por el poeta: el romero es el cristiano pecador; el prado en el que encuentra repaire, la Virgen María; la vida misma, una peregrinación. Nos hallamos ante una visión del paisaje, trascendente del tiempo y del espacio. Cuando el peregrino entra en el prado, los horizontes se alargan hasta perderse sus fronteras y el tiempo deja de contar. Hay en Ayala un verso que, en el contexto de la pauta de Berceo, cobra una significación reveladora. Me refiero al que dice: «en la cima de un álamo sollozaba un jilguero». Situado al final del primer tetrástrofo,

«Con sayal de amarguras, de la vida romero,
topé tras luenga andanza con la paz de un sendero.
Fenecía del día el resplandor postrero.
En la cima de un álamo sollozaba un jilguero,

introduce la breve descripción del lugar y del encuentro con el rapaz. Y vuelve a repetirse al final, como ilación con la última estrofa en que se expresa el logro de la trascendencia:

(126) *Modernismo...*, pág. 218.

«.....Perdiose en el sendero.
En la cima del álamo sollozaba el jilguero.
Sentí en la misma entraña algo que fenecía;
y queda, dulcemente, otro algo que nacía.
En la paz del sendero se anegó el alma mía,
que de emoción no osó llorar. Atardecía».

Se trata de un «topos» modernista: el contrapunto del pájaro en la sintonización alma-naturaleza. Pero, dada su colocación estructural en el poema, hace pensar en aquella cantiga alfonsina en la que un monje pide a Dios que le dé a gustar brevemente la eternidad y, escuchando el canto de un pájaro, se queda dormido y trasciende el tiempo en un remanso de paz que dura tres centurias. Este tema, en concreto, fue muy del gusto de Valle-Inclán que lo cantó en dos poemas de *Aromas de Leyenda* [127]. La alusión a algo íntimo que fenece y otro algo que nace y, sobre todo, la expresión «anegarse en la paz del sendero» apoyan, creo, mi interpretación trascendente. Es muy cercana, además, esta vivencia a la expresada por fray Luis de León en la séptima estrofa de la oda «A Salinas»:

«Aquí la alma navega
por un mar de dulzura, y finalmente
en él así se anega,
que ningún accidente
extraño o peregrino oye o siente».

Por lo demás, la analogía con Berceo no se limita al planteamiento del primer poema de *La paz del sendero,* sino que se trasluce a todo lo largo del libro. Idéntica estructura conceptual a la de la «Introducción» de *Los Milagros* encontramos en «En el poema de tu voz» (O. C., págs. 109 y ss.):

«Y cuando era la fortuna
más implacable y adversa
y sin valor, extenuada
la caravana, sedienta,

(127) Aparece en la Clave VI, "Flor de la tarde" y en la VII, "Ave Serafín", *Claves líricas,* págs. 20 y ss. y 25 y ss.

creyó morir, una estancia
verde, deleitosa, fresca
encontróse en su camino.
Con santo amor entró en ella
y, bajo gigantes árboles,
por entre verdes praderas
—sosiego y paz— vio correr
un manantial de pureza...».

Todo esto nos anticipa la seguridad de que la vivencia ayalina supera el simple bucolismo, no ausente en otras composiciones suyas, para inscribirse de lleno en un plano trascendente.

6. Sayal de amarguras y luenga andanza

El poeta, que cuenta a la sazón veintidós años, declara que llega a la paz del sendero cargado de dolores acumulados en un largo peregrinar. Todos los poemas del libro arrancan de ahí. En «Almas paralíticas», al entrar en su vieja casa advierte que

«Hay casas inanimadas
donde hemos vivido horas felices, sosegadas,
que, al mirarnos cubiertos con sayal de amarguras,
anímanse de pronto...» (pág. 84).

Los yerbajos nacidos entre las losas del zaguán le recuerdan que él tiene,

«...el alma llena de esa hierba maldita,
que ha brotado lozana en forma de dolores
y perfila las losas de mis muertos amores» (pág. 86).

Dirigiéndose a «Nuestra Señora de los Poetas», empieza por decir:

«Hay crepúsculo en mi alma
y hay crepúsculo en el cielo
.....
«Y el hastío se hace noche
oscura, se torna negro
y me vuelve el corazón
y me atormenta el cerebro
bajo su mole tenaz
que es de plomo y es de hielo» (pág. 97).

En los «Salmos» de la misma composición, se compara Ayala al ciervo bíblico, especificándonos más la causa originaria de sus dolores:

«¿Visteis bramar, sediendo, un ciervo en las fuentes?
Así mi pobre alma buscaba noche y día
manantiales de gozo y fuentes de alegría
en los labios que muestran al sonreir los dientes
con incitante gesto de gracia y de belleza.
Mas mi espíritu viose cubierto de tristeza.
Yo perseguí la dicha cual cazador experto,
tan pronto en el poblado tan pronto en el desierto.
Subí dulces colinas, rosadas como senos;
crucé valles de seda, deleitosos y amenos;
exploré, temerario, ocultas madrigueras...
y todo fue quimeras, quimeras y quimeras» (pág. 107).

«El poema de tu voz» nos presenta el resumen más pesimista de la luenga andanza:

«Mi vida fue una llanura
árida y amarillenta;
desierto; arena y arena.
Mis días fueron monótonos,
mis horas fueron gemelas;
hijas del fastidio todas
y de la concupiscencia.
Una caravana triste,
una caravana lenta,

de ansiedades, caminaba
por la llanura desierta
.....
Los monstruos del huracán
salían de sus cavernas
.....
Las pasiones, a su turno,
dejando las madrigueras,
tendían emboscadas a
la caravana indefensa» (pág. 109).

Hacia otra dimensión, en los «Coloquios» se percibe un sabor horaciano de concreto hastío, el de la etapa madrileña del poeta:

«...Me parecen ahora tan lejanas
las mezquinas, estériles discordias cortesanas,
los odios enconados de partido a partido...
La gloria literaria para mí es tan pequeña
que hasta dudo que sea yo uno que ha recorrido
con interés la frívola etapa madrileña» (pág. 114).

Por fin, tras expresar en los «Salmos» antecitados su desengaño en la experimentación de la hermosura y del placer buscado apasionadamente por todas partes, el poeta se lamenta de haber sufrido la insolidaridad humana y la injusticia social:

«Mi corazón vistiose de harapos y dolores,
en mis tristes jardines secáronse las flores,
faltóme hasta el pan duro y negro del trabajo,
para ocultar mi vergüenza no tuve un andrajo.
Y aunque estaban mis huesos siempre dando alaridos,
los hombres a mi paso cerraban sus oídos
y apartaban los ojos ante mi desventura.
Me emborrachó el ingrato vino de la amargura»
(pág. 108).

Quien piense que Ayala contaba al escribir estas cosas, como dije, veintidós años, sentirá la tentación de sonreir. Ceder a ella sería, sin embargo, una actitud superficial. Porque es

en esa edad cuando se sienten los dolores más vitales y las amarguras sicológicas y sociológicas más intensas y puras. La edad adulta trae consigo frecuentemente, más tarde, el dolor resignado y conformista que, a lo más, se traduce en lamento. En los «Escolios» escribe Ayala: «...el joven, con su alma sedienta y su impaciente inteligencia crítica, se ve en el trance de crear nuevamente el universo, en sus aspectos esenciales, a los cuales, por anteriores a sí propio, por reconocidos de la plebe, sin examen, por rutinarios, comienza retirándoles la fe gratuita, y esta grande fe creativa, digna de supernos objetos, la va poniendo sucesivamente en ilusiones adjetivas y de poca entidad, que engendran hastío y desencanto. De aquí el pesimismo sin disimulo, hiperbólico, que caracteriza la juventud genuina y profunda» (pág. 126).

Contra la tentación de desdeñar el dolor poético de Ayala nos precave, igualmente, Rubén Darío, quien, además, nos proporciona la clave más secreta para diagnosticarlo: «He leído, dice, *La paz del sendero,* manifestación primigenia de esta fragante alma. Tiene el autor demasiado talento para que sonriamos ante la premura de un dolor fatal apenas entrevisto. Desde esos primaverales años clama una voz de hondo y meditabundo poeta, animado por el mismo saber, amargo don del Destino» (O. C., pág. 72). El dolor ayalino es, en efecto, en su raíz más profunda, un dolor intelectual, de hombre consciente que se plantea los grandes interrogantes de la vida. Un poema, «Madurez», recogido en la tercera edición de *La paz del sendero* (págs. 20 y ss.), expresa todo esto con claridad:

«*Escudriñé las grandes verdades de los hombres*
en ámbitos adustos de doctas bibliotecas.
Nihil, nihil. *Cuatro nombres,*
cuatro cifras, cuatro palabras huecas.
Bien y mal. Muerte y vida. Dios. Cuanto hube aprendido
son palabras, palabras, palabras sin sentido».

Bastantes años después, en el «Alegato», escribirá Ayala: «Cada edad pide su poesía. Pero si poesía es lo elemental (como dije hace años), y, por tanto, una participación o vislumbre de la conciencia cósmica (como digo ahora), los temas

eternos de la poesía son Dios, Amor y Muerte. He aquí materia y espíritu reducidos a sus elementos más simples de donde todo lo demás procede o se superpone» (O. C., pág. 80).

Con ocasión de la muerte de un amigo estudiante, el poeta objetiva en «Los umbrales del huerto» (págs. 22 y ss.) sus inquietudes y angustias intelectuales:

«Mueres cuando tu espíritu, entre sombras de duda,
por mozo e impaciente caminaba inseguro,
tropezando en el recio e infranqueable muro
que nos oculta el huerto de la verdad desnuda,
de la verdad suprema, del más allá.
.....
.....
Cara a cara me dejas frente a la esfinge inerte,
preguntando convulso con estéril empeño,
ante la mueca extraña de su impasible ceño:
«¿Muerte, sombra de vida? ¿Vida, sombra de muerte?
¿Qué fuimos? ¿Qué seremos? ¿Qué somos?»...

El desprecio palmario que Ayala muestra por el saber libresco y que aparece en los dos últimos poemas citados se explica, precisamente, por la incapacidad para dar respuesta a los interrogantes fundamentales. Dice, refiriéndose a su amigo, en «Los umbrales del huerto»:

«Nocharniegas vigilias y febriles desvelos
pasaste buceando en el pozo maldito
que han colmado de tinta los tristes que han escrito
de sus desesperanzas, sus iras y sus duelos»

(Pág. 22).

«To be or not to be» es un poema de la misma fecha, recogido también en la tercera edición, y en el que el alma se desnuda, angustiada ante el problema de la vida misma:

«Ser o no ser! Terrible dilema, trance recio.
O sufrir de este cráneo la plúmbea pesadumbre
y una vida entre el hombre vano y el hombre necio.
O, con súbito golpe, extinguir esta lumbre
vital que a un cuerpo me ata y que a nadie he pedido.

O entregarme al torrente: no querer conocer.
O bien buscar la muerte en la orilla, el olvido
entre los lotos. Nada más: ¡Ser o no ser!»

(Apéndice).

Toda la gama schopenhaueriana de posibilidades se despliega en estos versos de intenso existencialismo: desde la solución más dura, el compromiso oprimente de la conciencia, hasta la dejación en la muerte o el suicidio entrevisto como liberación del alma prisionera, pasando por la tentación de abandonarse al curso burgués del no saber, mediante la venda en los ojos. Llama la atención el reproche expreso de una vida no pedida: esta sensación de encontrarse «proyectado» no será ocasional o transitoria en Ayala; volveremos a escucharla, dirigida a su padre, en poesías de *El sendero andante.* El poeta quisiera

«...haber podido filtrarse en el arcano
laboratorio donde se destiló la esencia
del pezón que ha nutrido al intelecto humano;
avalanzarme al punto, con santa vehemencia,
a los pomos que guardan los elixires sumos
de la tierra y del cielo. ¡Oh trágica emoción!
Y encontrarlos vacíos, disipados los zumos
y sentir como un grano de escoria el corazón».

(Apéndice).

El ansia suprema de conocer, de poder penetrar en el misterio del significado de la vida, no puede saciarse porque la vida parece una pregunta sin respuesta:

«To be or not to be. That is the question. Cada
ceño que la balanza inclina sin perder
minuto. ¿Es la existencia una broma pesada?
¿Es la vida una empresa digna? ¡Ser o no ser!»

(Apéndice).

Naturalmente el problema del conocimiento, según acabamos de ver en «Madurez», abarca tanto la dimensión ética —el binomio Bien-Mal— como la relación vital —Muerte-

Vida— y, en definitiva, el problema que articula la clave de estos dos binomios: Dios.

Podemos resumir así la serie de motivaciones que impulsan a Ayala a refugiarse, tras una luenga andanza y vestido con sayal de amarguras, en el sosiego de la aldea:

1.º—Constituyen la primera serie diversas razones inmanentes: a) el desengaño experimentado en la persecución de las bellezas y placeres humanos; b) un deseo de sosiego interior en apaciguamiento de las desbordadas pasiones y el acecho de los vicios; c) hastío de las intrigas cortesanas, tanto en el nivel político como en el propiamente literario; d) necesidad de una cicatrización de las heridas causadas en la propia carne por la ingratitud y la injusticia social. En todo esta primera serie el contacto de Ayala con la naturaleza familiar cobra carácter de «retorno» de hijo pródigo. La raíz de todos los males sufridos brotó, dice en «Madurez», de la ambición desdichada de explorar, conocer y gozar sendas nuevas:

> «*Un anhelar maldito de aventura malsana,*
> *me arrancó en otros días de tu seno sereno;*
> *más la experiencia humana*
> *nuevamente me arroja en tu seno*» (pág. 22).

2.º—La preocupación obsesiva noventayochista por la temporalidad forma una razón de índole superior, que guía a Ayala hacia la paz del sendero. Lo resume aquella estrofa de «Madurez»:

> «*Vuelvo hacia ti arrastrado en la carrera*
> *de lo mudable (mas lo inmutable domina),*
> *como tras del invierno vuelve la primavera,*
> *y con la primavera vuelve la golondrina*» (pág. 22).

3.º—Pero el impulso más radical hacia el ámbito de la Naturaleza le viene a Ayala de una necesidad aún superior. No encontrando en la ciencia escrita la respuesta al problema metafísico del conocer, llave única para adueñarse del misterio del ser, trata de saciar su apetito intelectual y de rehacerse

éticamente en un hombre nuevo. Esta última actitud dimana —es claro— del concepto trascendente, noético y ético, de poesía que, partiendo del Romanticismo y de Hugo, encuentra su formulación más exacta en Baudelaire y de él fluye hacia los postsimbolistas, de quienes lo recibe Ayala. Pero se moldea, a su vez, en vivencias y objetivaciones literarias humanísticas, de Horacio y fray Luis, tanto en sintonía de espíritu como en el cauce textual mismo.

7. Tras las huellas de Horacio y Fray Luis

Formado en la Ratio Studiorum jesuítica, Ayala estableció contacto desde muy niño con Horacio. Las humanidades clásicas tuvieron para él, por encima de los aspectos de documentación erudita, el valor supremo de pedagogía del carácter. Ayala hubiera encontrado acomodo perfecto en el mundo del Renacimiento español y puede decirse que su trato de lector con los autores clásicos —latinos, sobre todo, y sobre todos Horacio, verdadera alma gemela suya— tenía todas las trazas de una amistad familiar. Tradujo bastantes poesías suyas [128] y escribió no pocas glosas de la obra horaciana, en su doble aspecto ideológico y formal. La más importante de ellas es, sin duda, la titulada «Más sobre el ideal horaciano» (O. C., págs. 416-438). Nuestro poeta encuentra el núcleo esencial de la personalidad horaciana, de donde todo lo demás procede, en la Sátira sexta del Libro segundo: «Hoc erat in votis, modus agri non ita magnus». El ideal horaciano se cifraba en una módica finca rústica, mitad huerto y mitad jardín, una mesa abastecida de los frutos del propio huerto, y amigos con quienes coloquiar, ya sobre asuntos serios ya en chanza; apartamiento del mundanal ruido, desprecio de honores y desprecio, también, del vulgo y lo vulgar (no del pueblo, que es cosa

(128) Pueden verse en el mismo Tomo II de las O. C. las Odas "A Mecenas" (pág. 331), "A Apolo" (pág. 332), "Habla Alfio" (pág. 372); las Sátiras, primera (pág. 333), segunda (341), tercera (345), cuarta (356), sexta (411 y ss.) y octava (368).

muy distinta), en un estudio, sosegado y constante, que permita dejar tras sí un monumento más perenne que el bronce y salvar del naufragio temporal algo del yo: non omnis moriar. Los dos polos del deseo horaciano, el inmanente del huerto-jardín y el trascendente de la obra imperecedera, están estrechamente unidos, subordinado el primero al superior, segundo. Y añade Ayala: «La diferencia entre el paraíso terrenal y el huerto-jardín de Virgilio y Horacio, reside en que en el seno y reclusión del paraíso bíblico todo lo material, así útil como superfluo, le era concedido al hombre a título gracioso... y en que allí, por tanto, no existía aún el problema de los problemas: *el del conocimiento puro* (el subrayado es mío), *el cómo, por qué y para qué de la vida; ni del conocimiento práctico, que se propone averiguar, por sí, dónde está lo bueno y lo malo...;* en tanto el huerto-jardín ulterior lo creó y a él recurrió el hombre, perdido ya el paraíso primero...; de manera que si luego algún hombre hubo de buscar en ese huerto-jardín la sede estable donde sosegarse y aislarse de la confusión en que el resto de los hombres, nostálgicos del paraíso gratuito, se agitan, *fue justamente a fin de meditar sobre lo que en principio y por último es dado conocer, así como sobre la ambigua, ondulante, relativa e indecisa frontera entre lo bueno y lo malo*» (págs. 417 y ss.). Estas palabras ayalinas nos traen de inmediato el recuerdo de los versos citados de «Los umbrales del huerto» y de «To be or not to be».

El huerto-jardín es, pues, en Horacio marco para la contemplación, pero sólo eso: condición ambiente. Quiero decir que no existe en él una relación esencial entre poesía o vivencia poética y naturaleza sino tan sólo una conexión externa y previa. El poeta latino postulaba también —y a ello quería autoreducirse— una *aurea mediocritas,* la moderación en todo. Considerado el propósito en relación con las ambiciones cercenadas —como los brotes impetuosos de los árboles que se podan para que no se disperse su vitalidad—, cobra su dimensión ética el epicureismo, del que hemos de hablar ya que aparece en bastantes producciones poéticas de Ayala. En primer alcance, la *aurea mediocritas* supone una consecuencia económica: la independencia como base y ámbito humano, pa-

ralelo al huerto-jardín, para el *ocio*. La ahora tan denostada palabra, enseña Ayala, tiene en su origen el nobilísimo sentido de sosiego creador (más tarde, por influencia valle-inclanesca, dirá en *El sendero innumerable* que Dios es el ocio y Satanás el nec-otium, el negocio). En estrecho maridaje, el huerto-jardín y la *aurea mediocritas* coadyuvan para que Horacio pueda realizar en el ocio su vocación lírica.

La vivencia poética de *La paz del sendero* se produce, sustancialmente, en un ámbito exterior de planteamiento análogo al horaciano. Ayala va de la ciudad al veraneo de su casa de campo asturiana, en Noreña. Vive por aquellas fechas desahogadamente gracias a la fortuna paterna y puede cumplir así su vocación lírica, meditando en su huerto-jardín sobre las grandes verdades de la vida. El poema que mejor resume esta actitud horaciana, impregnado, al mismo tiempo, de la filosofía del poeta latino, es el titulado «Coloquios» (páginas 144 y ss.):

«.....
Desde mi asiento tosco todo el valle se otea,
y yo escucho, inefable, el ritmo de las cosas,
cuando entorno los ojos y contemplo la aldea
a través de azuladas espirales luminosas.
.....
.....*Me parecen ahora tan lejanas*
las mezquinas, estériles discordias cortesanas,
los odios enconados de partido a partido...
.....
Supe encontrar entonces un refugio en la calma
del solemne regazo de la Naturaleza,
y en su amante cultivo aleccionada el alma,
tranquilo, sereno, en mi rincón apacible
escuché lo inefable y miré lo invisible
porque ví, gusté, oí y palpé la Belleza.
.....
Viviendo, pues, en esta tranquila soledad,
ajeno a todo orgullo, a toda vanidad,
la tierra me ha brindado, abundosa y sin tino,
sus vides sazonadas, que trepan por las vegas...»

Como el venusino, aparece Ayala feliz con su situación y no falta, para terminar el poema, la «boutade», tan horaciana —dulce est desipere in loco—:

> «*Pero ahora, al encontrarme cerca de la ventura,*
> *el Sultán se me pone enfermo y la verdura*
> *crece poco. La dicha, ¿existirá?...*».

Aún es más radical la identificación de Ayala con Horacio. Ambos comulgan en el concepto de la prioridad y primordialidad en la poesía del elemento intelectual —comprender— sobre el sentimental, sentir. Al final de su estudio sobre «Horacio y el mar» (O. C., págs. 409 y ss.) dice Ayala: «Lord Byron escribió de Horacio: «...It is a curse / To understand, not to feel thy lyric flow, / To comprehend, but never love thy verse» (Es como una maldición el que tu fluencia lírica se comprenda pero no se sienta; que tus versos se penetren, pero que nunca se amen). Yo en esto me atengo a la sapiencia eterna; el amor nace del conocimiento. Byron, turbulento, proceloso, mudadizo como el mar, no es verosímil que comprendiese cabalmente a Horacio, sedentario, meditativo, agridulce y sonriente como la vida». Por último, debo anotar que Ayala ve en Horacio un hombre preocupadísimo, como todo hombre consciente, por la idea y la amenaza de la muerte, y dedica dos estudios a este tema, traduciendo las tres odas en que canta la carrera del tiempo hacia la muerte [129].

Por lo que respecta a fray Luis, podemos decir que la naturaleza cumple en él una doble función: a) en su ámbito de paisaje concreto —el huerto-jardín de la Flecha— es un refugio soñado en la huída de la lucha diaria como fuente de «sofrosine» horaciana, aunque ésta sea raras veces de hecho disfrutada o lograda; b) en una dimensión de horizontes cósmicos, que incorpora, ensanchándolo, el paisaje anterior, la naturaleza cumple una misión trascendente: sirve de fanal a

(129) "Solvitur acris hiems" (pág. 456), "Tu ne quaesieris" (pág. 457) y "Eheu fugaces, Postume, Postume" (págs. 457 y ss.) a cuyo comienzo, según Ayala, "sólo el principio del monólogo de Hamlet (To be or not to be: that is the question) ha llegado a aproximarse en celebridad".

través del que se atisban las verdades ocultas y de marco en que se realiza —instrumento, a la vez para realizarla— la purificación del alma de los elementos materiales que la esclavizan al tiempo y al espacio. Cabe hablar aquí de «éxtasis intelectual» aun cuando tal expresión parezca y sea en sí misma contradictoria y paradójica puesto que el «éxtasis» se produce, precisamente, en la superación de las actividades racionales y al margen, en general, de cualquier proceso activo. El ideal de fray Luis no es la inefable pasividad del éxtasis religioso: quiere *ver* las razones de todas las cosas, *cómo* se asientan los elementos, *conocer* «las inmortales columnas de la tierra do la tierra está afirmada», los límites del mar, las causas de los temblores y los vientos, del suceder de las estaciones...» y —lo que es más importante— «dónde brotó la fuente de la vida» [130]. Se trata, por consiguiente, de una ascensión racional, inquisitiva de las verdades últimas sobre la vida y las cosas. Pero califico de «éxtasis» la percepción última por cuanto el sumo goce intelectual de «comprender» lo misterioso no se produce como resultado deductivo o inductivo continuo de dicho proceso racional, sino como una intuición metafísico-poética, según la doctrina de la escuela neoplatónica florentina, en la que el alma, que se apoyó en los datos de los sentidos, se anega, trascendiéndolos más allá de las coordenadas del tiempo y del espacio.

Viniendo a nuestro poeta, veámosle en seguimiento de las huellas de fray Luis:

1.º—He sugerido ya, al hablar del poema introductorio de *La paz del sendero*, la explícita analogía, conceptual y verbal, de su última estrofa con la séptima estrofa —clave— de la Oda «A Salinas».

2.º—La virtud curativa de la naturaleza, por otra parte, que fray Luis cantó en la «Vida retirada» o en la Oda «Al Apartamiento», trasciende a cada paso en los versos de Ayala: «La paz de la naturaleza —dice, por ejemplo, en «Almas pa-

(130) Vide. Angel Valbuena Prat. *Historia de la Literatura Española* T. I., pág. 598.

ralíticas»— se ha asomado a mi espíritu y mi dolor mitiga» (O. C., pág. 85). «Tu mano me dice adiós» (págs. 120 y ss.) y el «Epílogo» (pág. 123) desarrollan la misma idea como tema central: «Yo adoro a este campo —dice en el último—, que con afecto tierno supo curar mis males».

3.º—En cierto modo, suenan como ecos de fray Luis las frecuentes exclamaciones ayalinas. Así, en el «Epílogo»: «¡Oh voz, en el silencio, de la tierra divina... / Oh cielo melancólico al lento atardecer».

4.º—Ayala muestra también marcada preferencia por la noche como fuente de superior inspiración. En «Nuestra Señora de los Poetas» leemos:

«Estas noches aldeanas,
noches de paz y misterio,
noches sagradas, solemnes,
como un culto o como un beso,
me rodean de una tibia
placidez y de un sereno
bienestar —tal, en estío,
el ambiente suave y fresco
de una catedral desierta...» (pág. 98).

5.º—En el mismo poema se adivina en Ayala un cierto pitagorismo, análogo al de la Oda «A Salinas»:

«Velando el dulce sueño de los campos benignos,
las estrellas entornan sus párpados brillantes
y la seda del cielo constelan de diamantes
que entre sí se combinan en misteriosos signos».

Y como el agustino, sintoniza nuestro poeta sus cuerdas íntimas con la armonía integral del cosmos:

«En mi espíritu hace eco ese canto sonoro
que el Universo tañe en su lira de oro»
(«Madurez», pág. 21).

6.º—Titubeante —como titubeante era la fe de Ayala— aparece en «Nuestra Señora de los Poetas» la idea central de «Noche serena»:

«*¿Qué extraño enigma guarda la noche en su reposo?*
Tal vez, *tras ese río azul y misterioso,*
exista un paraíso *que en lontananza brilla;*
pero mi alma no osa pasar a la otra orilla».

7.º—Síntesis clara, por fin, de la presencia de fray Luis en *La paz del sendero,* es esta estrofa de «Almas paralíticas», donde se advierten, de modo palmario, las semejanzas y diferencias, entre el agustino y Ayala:

«*Todo en mí se disgrega, todo en mí se evapora*
con tu luz adorada que hace temer la aurora,
y la cárcel del cuerpo dijérase una nube
que en tu escala de seda hasta los cielos sube».

Enlaza el primer verso con el «anegamiento» de los sentidos en una paz trascendente. Nuestro poeta quisiera, como fray Luis, que ello «durase... sin ser restituido a aqueste baxo y vil sentido»; por eso confiesa «temer la aurora». Concibe, igualmente, la carne como cárcel del alma; pero —y aquí surge una diversidad esencial— Ayala no desprecia ni quiere prescindir de la carne: ansía que, convertida en nube, vuele hacia la altura; en el mismo poema exclama poco antes:

«*¿Qué virtud rara ocultas, ¡oh luz de terciopelo!,*
que bajo tí mi carne se ha convertido en cielo
y hasta el fondo del alma, llena de majestad,
llegas, cual si cruzaras una diafanidad
a besarme, endulzando mi triste soledad?» (pág. 90).

Se resiste, pues, a que la oposición dualista de contrarios —«materia-espíritu»— pueda resolverse en la aniquilación o el desprecio de uno de los dos elementos. Pretende una fusión superior, en maridaje de naturaleza y espíritu. Esta divergencia respecto de fray Luis se muestra más profunda aún en la valoración de la Tierra en sí misma, del paisaje natural. Para fray Luis, como apunté, la naturaleza inmediata, que aparece

como refugio ansiado en medio de la lucha diaria, no es, en definitiva y en orden al propósito trascendente, más que un medio: trampolín para el salto hacia la «alteza» a la que nacimos y que la tierra nos revela, por contraste, en su condición de «cárcel baja y oscura». En *La paz del sendero*, por el contrario, es la naturaleza en sí la que contiene y revela la verdad única. Dice Ayala en «Madurez» (pág. 21):

> «*Sobre tu seno, madre Tierra, me extiendo y lloro.*
> *Tú sola, bajo el pliegue de la dorada túnica,*
> *guardas el gran secreto, guardas la* verdad única,
> *sapiencia de la vida y terrenal tesoro.*
> *¡Amor, Amor!, me dices en tu lira de oro.*
> *En esta tarde quieta, dorada como un fruto,*
> *en que hasta de amor arden las caducas montañas,*
> *sobre tu flanco aplico mis oídos y escruto*
> *la secreta y fecunda labor de tus entrañas*».

Esa *verdad única* se identifica con la Idea Suprema-Belleza, a que alude en los «Coloquios»:

> «*Supe encontrar entonces un refugio en la calma*
> *solemne del regazo de la Naturaleza,*
> *y en su amante cultivo aleccionada el alma,*
> *tranquilo, sereno, en mi rincón apacible*
> *escuché lo inefable y miré lo invisible*
> *porque ví, gusté, oí y palpé la Belleza*» (pág. 114).

Nótese cómo la aprehensión de la *verdad única, inefable* e *invisible*, cuya intelección trasciende, por esencia, las coordenadas racionales del proceso ordinario de conocimiento, aparece aquí en la vivencia poética de Ayala, encarnada en una percepción sensorial, íntegra, de la vista, oído, gusto y tacto: prueba definitiva del ideal maridaje entre la materia y el espíritu, la razón y los sentidos. Dicha aprehensión es, por lo demás, totalizante; quiero decir, afecta a la totalidad del hombre haciéndole superar cualquier dicotomía existente en sí mismo o entre él y la naturaleza. Por eso, el poeta canta dirigiéndose a la naturaleza:

«Atomo de tu todo, expansión de tu esencia,
mi alma, que en el crepúsculo se siente confundida,
alienta con tu aliento y vive con tu vida,
se abreva en los purísimos mineros de tu conciencia».

Fusión en el Todo, inmersión en la conciencia universal de la Idea suprema, que late en la naturaleza. ¿No estamos aquí ante una manifestación de ese panteismo —del que el «panenteismo» krausista no es más que una muestra— y que Menéndez y Pelayo señala en *La Ciencia española* [131] como constante de la heterodoxia hispana? En Ayala no será algo esporádico. Lo veremos, en efecto, rebrotar pujante en los libros poéticos siguientes.

8. Metafísica modernista

En sus «Reflexiones en torno a la definición del Modernismo», apunta Ivan A. Schulman que «entre los mayores logros del modernismo contamos, a más de los originales hallazgos expresivos en prosa y verso, una profunda preocupación metafísica de carácter agónico que responde a la confusión ideológica y a la soledad espiritual de la época» [132]. Suele citarse el soneto «Lo fatal» como expresión más clara de tales sentimientos de turbación. La verdad es que antes que Rubén envidiase la dicha del árbol y la piedra y se aterrara por no saber adónde vamos ni de dónde venimos, Rosalía de Castro se había preguntado:

«Abismo arriba y en el fondo abismo:
¿qué es al fin lo que acaba y lo que queda?
¿Qué somos? ¿Qué es la muerte?...

(131) MARCELINO MENENDEZ Y PELAYO. *La Ciencia Española,* T. I. Santander. 1940, págs. 216 y ss.

(132) HOMERO CASTILLO. *Estudios críticos sobre el modernismo,* págs. 345 y ss.

Y deseaba «de repente quedar convertido / en pájaro o fuente / en árbol o roca» [133]. También José Asunción Silva se había planteado la misma cuestión: «¿Qué somos? ¿A dó vamos? ¿Por qué hasta aquí vinimos?» Podemos, por consiguiente, hablar de una preocupación de época. En medio de ella los modernistas intentaron diversos caminos de superación de la crisis. Es sugerente, a este propósito, el ensayo de R. Gullón, «Pitagorismo y Modernismo». «Que el Pitagorismo —escribe [134]— sea una de las corrientes más profundas y reveladoras del modernismo es cosa fácil de comprobar: basta ver la frecuencia con que el nombre de Pitágoras o alusiones a sus doctrinas aparecen en la prosa y el verso de los escritores de entonces, desde Rubén Darío a Juan Ramón Jiménez, desde Antonio Machado a Leopoldo Lugones, pasando por los más esotéricos, don Ramón del Valle-Inclán y Julio Herrera y Reissig». ¿Qué se buscaba en Pitágoras? Naturalmente que el acercamiento a su persona —mítica— y a su escuela no revisten un carácter de rigor filosófico. La escuela pitagórica «tenía tanto de religiosa como de filosófica... Hay una armonía cósmica determinada por los números, que no sólo rigen lo musical o lo arquitectónico, sino los movimientos del sol, de la luna y las estrellas. El alma misma es armonía y el cuerpo, prisión pasajera de la que cabe librarse mediante contemplación, incorporándose a la sustancia del universo... El pitagorismo fue visto como un sistema concebido para poner orden en el caos» (página 361). Se trata de rehacer, en y por la poesía, dicho orden. Valle-Inclán dirá así en *La lámpara maravillosa:* «la belleza es la intuición de la unidad, y sus caminos, los místicos caminos de Dios»...; «donde los demás hombres sólo hallan diferenciaciones, los poetas descubren enlaces luminosos de una armonía oculta» [135]. Para los modernistas, según Octavio Paz, «la nostalgia de la unidad cósmica es un sentimiento permanente» y «las imágenes poéticas son las expresiones, las encarna-

(133) ROSALIA DE CASTRO. *En las orillas del Sar,* en *Obras Completas.* Madrid. Aguilar. 1944, págs. 385 y 387.

(134) Recogido en *Estudios críticos sobre el Modernismo,* págs. 358-383; pág. 363.

(135) RAMON DEL VALLE-INCLAN. *La lámpara maravillosa.* Madrid. Austral. 2.ª edic. 1960, págs. 28 y 33.

ciones, a un tiempo espirituales y sensibles, de ese ritmo cósmico polar y único [136]. Pensemos, por ejemplo, en Juan Ramón y en sus libros culminantes. Rubén le preguntaba, al comienzo de su carrera poética, en el soneto que le escribió como «atrio» para Ninfeas: «¿Te sientes con la sangre de la celeste raza / *que vida con los números pitagóricos crea?*» Su segunda etapa, sobre todo, fue una carrera hacia la consecución de la unidad armónica. En la *Estación total* dice: «Estoy completo de naturaleza... lo soy todo». Y en *Animal de fondo:* «Todos los nombres que yo puse / al universo que por tí me recreaba yo, / se me están convirtiendo en *uno* y en un dios». Para su epitafio escribe poco antes de morir: «Zenobia y Juan Ramón unidos en la armonía eterna». En el estudio recién citado de Gullón se ve claramente cómo Antonio Machado se movió en la misma órbita de preocupación poético-metafísica.

Por lo que respecta a Ayala, entiendo que no es preciso repetir aquí los pasajes de su primer libro que se inscriben en el contexto pitagórico. Quiero sólo precisar que no existe contradicción alguna entre la estudiada influencia de fray Luis y este encuadramiento modernista. En el ámbito de la tensión agónica, sentida por todos los literatos de la época finisecular y de los primeros años del XX, cada poeta intenta caminos nuevos, busca salidas propias y nutre sus vivencias de jugos de tradición cosechados en los campos literarios de preferencia. Nos consta, por los testimonios de Cejador y de sus amigos así como por las innumerables anotaciones de los libros del agustino que se conservan en la biblioteca de Ayala, que fray Luis fue, junto con Santa Teresa y San Juan de la Cruz, lectura preferidísima de Ayala. Llegó a conocerlos tan bien, que en el «Epílogo» de *Tinieblas en las cumbres,* el Padre X, Societatis Iesus, exclama: «Horrorizóme, como no podía por menos, el cúmulo de maldades y desatinos que en sus cuartillas aparece, y, especialmente, cierto sacrílego empréstito que al autor hizo el vocabulario y sintaxis de Santa Teresa, San Juan de la Cruz y fray Luis de León...» [137].

(136) OCTAVIO PAZ. "El caracol y la sirena", en *Revista de la Universidad de México.* Diciembre de 1964, pág. 8.

(137) Obras Completas. T. I., pág. 236.

9. Conclusiones del planteamiento

Llegados a este punto, se nos impone por sí misma la síntesis. Hemos estudiado analíticamente, en efecto, las marcas de influencia en el ciclo poético de *La paz del sendero,* ateniéndonos a los esquemas convencionales de la crítica. Pero ahora salta a la vista, al menos eso creo, que Horacianismo y Neoplatonismo pitagórico de fray Luis, Simbolismo y Postsimbolismo, Modernismo y 98 no son compartimentos estancos o cauces independientes por los que afluyen a *La paz del sendero* materiales de tradición poética incontaminados entre sí e inaleatorios. Ayala apareció, joven aún, en Madrid —recordemos las palabras de J. R. en carta a Rubén Darío— como un poeta de talento y muchísima cultura. Ello le permitió fusionar y asimilar elementos superficialmente dispares, en una vivencia profunda y rica.

Sintéticamente, por encima de las denominaciones analíticas, hemos descubierto en *La paz del sendero* un doble estrato:

1.º—*Inmanente:* el desengaño de las experincias vividas, el deseo de la paz interior, el hastío de las intrigas cortesanas y la necesidad de curación de las propias heridas conducen al poeta hacia la naturaleza.

2.º—*Trascendente:* la angustia obsesiva producida por la tarea mortalizadora del tiempo, por el dualismo aparente entre materia y espíritu, bien y mal, por la fatídica fragmentación y oposición entre los seres, impulsan al poeta a trascender, *en* y *con* la naturaleza, el tiempo y las divisiones, en busca de una fusión totalizadora dentro de la gran armonía cósmica.

Cuatro poemas del libro —la primera parte de «Almas paralíticas» (págs. 84-87); «Dos valetudinarios» (págs. 91 y ss.); «El poema de tu voz» (págs. 109 y ss.); «Tu mano me dice adiós» (págs. 120 y ss.)— junto con algunos otros del ciclo, se centran de modo principal en la citada estructura inmanente. Debo añadir a este punto un dato que juzgo decisivo para la valoración. Hablo del papel de primer orden que en

el marco de la vieja casa, con su emparrado y sus muebles vetustos —seres todos que con sus cariñosas actitudes producen en el poeta un efecto curativo—, desempeña una figura femenina, una joven mujer. De los cuatro poemas que acabo de citar y que, como comprobaremos enseguida, tienen una misma estructura ideológica y poética, dos de ellos —«El poema de tu voz» y «Tu mano me dice adiós»— están centrados en dicho personaje. ¿Real? Creo que sí, aunque, como he apuntado, no faltan, por ejemplo en «El poema de tu voz», tópicos de época. Me inclina a la afirmación el hecho de que su figura está ya presente en el artículo «Quería morir». ¿A quién se refiere? De atender al testimonio de Sebastián Miranda, a una de las hermanas ovetenses conocidas por «las de Pulido», amor soñado durante muchos años y nunca conseguido por Ayala. Lo que, en realidad, nos interesa de todo ello es que, a la vista conjunta de los cuatro poemas y de varios elementos análogos dispersos en otros, comprendemos que la virtud curativa de la estancia en el campo se condensa en el común denominador de un sentimiento de ternura. Sentimiento que inunda, a través de los cauces de los versos, el ambiente natural y sus protagonistas.

En la mayor parte de poemas, sin embargo, se interfieren y conjugan elementos de ambos estratos, inmanente y trascendente. Al final, todo se transfigura: no sólo el propio poeta sino los campos mismos, las montañas. Tierra y cielo, como ocurre en «Nuestra Señora de los Poetas», se confunden, y las vacas se convierten en divinidades brahamánicas en medio de un doloroso destierro (págs. 102 y ss.). Resulta superfluo ya indicar lo raquíticas que se nos quedan todas las etiquetas; y cómo la crítica ha pecado de superficial al juzgar *La paz del sendero* como un libro más del modernismo de segunda línea. Esto por lo que a ambición de planteamiento se refiere.

10. El sistema expresivo

Debemos ver ahora cómo las fuentes histórico-literarias que hemos analizado se armonizan en el sistema expresivo del primer ciclo poético.

Acabo de aludir a la comunidad de estructura ideológico-literaria de los poemas centrados en el estrato inmanente del libro. En ella radica el hecho —constante en la crítica— de que una lectura superficial de *La paz del sendero* produzca la impresión de monotonía reiterativa. No es extraño. Ante todo, porque se trata de una misma vivencia estática, que se irisa en vivencias parciales. También, porque dicha vivencia se concreta en una estructura literaria igualmente estática, articulada en dos miembros, antecedente y consecuente. Podríamos expresarlo así: *Antecedente:* mi vida anterior fue toda una serie de dolores, desengaños y angustias; *Consecuente:* el refugio en la naturaleza —casa, muebles, mujer y voz amada— me devuelve la fe y la vida.

Esta dialéctica bimembre se desarrolla en «Almas paralíticas» y «Dos valetudinarios», según un esquema siempre fijo de argumentación:

a/ *Vengo cargado de dolores*

b/ *las cosas inanimadas se animan para consolarme*

c/ *como abuelos*

d/ *que saben muchas cosas y guardan viejos secretos*

e/ *y nos dicen cosas que nos consuelan.*

Apliquémoslo a «Almas paralíticas»:

«Hay cosas inanimadas
donde hemos vivido horas felices, sosegadas,

a/ *que al mirarnos cubiertos con sayal de amarguras,*

b/ *anímanse de pronto, toman gestos, posturas*
dolientes y nos muestran tan protector cariño

c/ *que parecen sirvientes viejos cuando uno es niño.*
Y las cosas son las más dulces criaturas
porque tienen espíritu tolerante de abuela,

d/ *porque saben secretos de muchos corazones*
y al acudir a ellas en las tribulaciones

e/ *hablan con una voz tácita que consuela»* (pág. 84).

Encontramos, también, el esquema resumido:

Tienen estas mansiones viejas
a, b, c, d (*alma anciana, que sabe olvidadas consejas*
(*infanzonas.....*» (pág. 87).

A la entrada de la casa hay un viejo emparrado:

«Yo hacia él me vuelvo
y le digo: —Buenas tardes,
buenas tardes, mi buen viejo,

b/ *y él solloza, se estremece*
de amor y agradecimiento;
y con su tronco rugoso
que temblequea decrépito,

c/ *es un valetudinario*
campesino, picaresco,

d/ *de esos que saben historias*
antiguas, antiguos cuentos...» (págs. 86 y ss.).

En «Dos valetudinarios», el esquema, aunque más difuso, es idéntico:

«Aquí en mi casa de campo,
tengo una vieja butaca

c/ *de gutapercha, y es tan humilde*
la pobre anciana..... .
.....
Yo nunca estoy solo
con ella, pues me acompaña
su vida, que vida tiene,

b/ *aunque, caduca, y un alma*
buena, maternal, y tiene
e/ *una voz, que sólo habla*
conmigo tácitamente
.....
d/ *Esta vieja sabe muchas*
cosas para mí sagradas» (pág. 92).

Por lo que respecta a los otros dos poemas del primer estrato —«El poema de tu voz» y «Tu mano me dice adiós»—, el esquema bimembre no se desarrolla: al antecedente negativo y doloroso de la vida pasada sucede como consecuente el gozo de descubrir «un manantial de pureza, / que nacía de un clavel, / a su vez nacido en perlas:

«Porque así es tu voz, tan diáfana,
tan cristalina, tan fresca,
como un manantial en el
desierto de mi existencia» (pág. 111).

Se advierte con claridad que la línea de fuerza de estos poemas se orienta en el sentido de una metamorfosis de los seres y las cosas. Pero lo más peculiar, a mi juicio, es que tal transfiguración se opera en el contexto de una superación de las fronteras sensoriales y en una progresiva fusión de percepciones que culmina en una especie de éxtasis mágico universal. En este marco se inscribe el estrato trascendente de *La paz del sendero*, según una estructura que, esquemáticamente, podríamos resumir así:

a/ *en el atardecer del campo, en medio de una gran paz,*
b/ *la naturaleza se torna sensorialmente embriagante*
c/ *y yo me fusiono en ella.*

Veámoslo reflejado en el poema introductorio, que es, en este sentido, prototípico:

«.....
a/ *Fenecía del día el resplandor postrero.*
En la cima de un álamo sollozaba un jilguero.
.....

b/ *La flor de madreselva, nacida entre bardales,*
vertía en el crepúsculo olores celestiales;
veíanse blancos brotes de silvestres rosales
y en el cielo las copas de los álamos reales.

c/ *Y como de la esquila se iba mezclando el son*
al canto del jilguero, mi pobre corazón
sintió como una lluvia buena de la emoción.
.....
Sentí en la misma entraña algo que fenecía;
y queda, dulcemente, otro algo que nacía.
En la paz del sendero se anegó el alma mía,
que de emoción no osó llorar. Atardecía» (págs. 83 y ss.).

En «Almas paralíticas»:

a, b/ *Por el hueco espacioso de la abierta ventana*
penetran los efluvios de la noche aldeana
en un vaho caliente, amoroso, fecundo:
el aliento divino donde se cuajó el mundo.
.....
Algunos sapos tañen su flauta cristalina
en notas melodiosas que fluyen una a una.
.....

c/ *¿Qué virtud rara ocultas, ¡oh luz de terciopelo:*
que bajo tí mi carne se ha convertido en cielo...?
.....
Todo en mí se disgrega, todo en mí se evapora
con tu luz adorada que hace temer la aurora,
y la cárcel del cuerpo dijérase una nube
que en tu escala de seda hasta los cielos sube»
(pág. 89).

Es «Nuestra Señora de los poetas» —ya lo he dicho— el poema en que con mayor intensidad se condensa la vivencia trascendente de *La paz del sendero.* Su enunciado general nos lo aclara:

a/ «*Estas noches aldeanas,*
noches de paz y misterio,

noches sagradas, solemnes
como un culto o como un beso,
b/ *me rodean de una tibia*
placidez y de un sereno
bienestar .....
.....
Un zagal canta. Una vaca
muge. Ha ladrado un perro.
Una esquila temblorosa
quiere morir allá lejos.
La ventolina sugiere
al bosque un susurro inquieto.
Ha olido a tierra quemada.
Un sapo canta .....» (pág. 98).

Inmerso en tal ambiente, el poeta se pregunta:

«¿Qué extraño enigma guarda la noche en su reposo?
Tal vez, tras ese río azul y misterioso
existe un paraíso que en lontananza brilla...».

Su alma no se atreve a pasar a la otra orilla. Pero, confesándose impresionista, el poeta imagina que el cielo es una ciudad contemplada a vista de pájaro y construida en un misterioso lago:

c/ *«Mi espíritu en un vuelo*
bajó, como ave grave, a la ciudad del cielo,
.....
y silenciosa, santa, sollozó el alma mía
siguiendo los canales de la ciudad desierta».

«Nuestra Señora de los poetas» es la luna. Sin transición, en un acercamiento de perspectiva, el poeta sigue ahora por las grandes praderas, blancas y sin reproche, en donde pastan las vacas. Más de cien versos nos ofrecen a continuación un cuadro de la noche, rezumante de sensualidad.

c/ *«Lleno de amor, mi espíritu gustó en sus paladares*
íntimos, inefable dulzor de los dulzores...

Lleno de amor... Inunda mi pecho tanto amor
que entrambos ojos manan un manantial bendito
que hasta la boca baja mezclando su amargor
con la miel. ¡Oh agridulce manjar! Tan exquisito
que me parece que todo yo me derrito»... (pág. 107).

En los «Coloquios» el esquema está sintetizado:

«.....
b/ *cuando entorno los ojos y contemplo la aldea*
a través de azules espirales humosas.
Todo surge insinuante de la liviana bruma,
y la tierra me infunde con su voz campesina
c/ *tanto amor, que, a las veces, mi alma se imagina*
esponja que de Dios se empapa, y que rezuma
sollozos; pues del campo tan dulce calma sube,
tan de cerca ve el alma su prosapia divina,
que, como en un gran templo, la presencia adivina
de un Dios en cada hoja que nace, en cada nube
que asoma .....» (pág. 116).

Cierro con «Madurez» las muestras de la estructura del plano trascendente de *La paz del sendero.* Se trata de un poema tan prototípico como la Introducción. Es un atardecer:

«Los grandes montes, misteriosos, lejanos,
que son durante el día tenuemente azulinos,
están color de ámbar, son aurinos
como la sidra de los aldeanos.
.....
a, b/ *En esta tarde mansa y eclógica, la aldea*
con tu aliento meloso se emborracha y orea.
Una escala cromática sobre lo rubio entona,
desde el prodigio en llamas que los cielos corona.
.....
En esta tarde quieta, dorada como un fruto,
en que hasta de amor arden las caducas montañas,
sobre tu flanco aplico mis oídos y escruto
la secreta y fecunda labor de tus entrañas.
.....

c/ *Atomo de tu todo, expansión de tu esencia,*
mi alma, que en el crepúsculo se siente confundida,
alienta con tu aliento y vive de tu vida,
se abreva en los purísimos mineros de tu conciencia».
(págs. 20 y ss.).

II. Algo impresionista. Intensamente modernista

La fuerte carga de sensorialismo, principalmente visual, que impregna la mayor parte de los versos del libro, ha llevado a bastantes críticos —apoyados, quizás, en la autodefinición: «yo que soy algo impresionista» («Nuestra Señora de los poetas», pág. 100)— a emparentar la poesía de Ayala con el impresionismo literario. Hasta qué punto cabe hablar de tal movimiento y, en la hipótesis de que sea posible, cual sea la relación de nuestro poeta con dicha corriente, es lo que vamos a abordar ahora.

En su teoría de contraposiciones entre Modernismo y 98 establece Díaz-Plaja una doble correlación pictórica. En tanto que los noventayochistas, encaminados hacia la trascendencia del paisaje, lo describen selectivamente, tratando de definir su carácter, los modernistas operan su selección hacia la perfección ideal: para la Generación, el «antecedente español es Velázquez; el Modernismo enlaza exactamente con el impresionismo: su antecedente español es el Greco» [138]. Pintores noventayochistas serían, según él, Zuloaga, Solana y, en cierto modo, Isidro Nonell y Darío de Regoyos. Modernistas, en cambio, el grupo de artistas mediterráneos que forman Casas, Rusiñol, Mir, Anglada Camarasa, Sorolla —aunque en algún aspecto aparezca alejado de él—, Xavier Gosé, Emilio Sala, Anselmo Miguel Nieto y Julio Romero de Torres. Que el modernismo literario se interesó por los valores plásticos parece evidente. Arturo Marasso ha catalogado el origen plástico de muchos

(138) *Modernismo...*, págs. 235 y ss.

poemas de Rubén Darío [139]; lo propio cabría hacer con Manuel Machado y Valle-Inclán. Por su parte Juan Ramón, que comenzó siendo pintor en uno de los talleres del impresionismo andaluz, gusta del vocabulario pictórico: titula uno de sus primeros libros con la denominación de varios cuadros de Monet —«Nymphées»— y dedica una serie de poemas a Rusiñol. Hans Jeschke había hecho, con anterioridad a Díaz-Plaja, un laborioso estudio del instrumental expresivo usado por noventayochistas y modernistas, con un largo catálogo de la adjetivación en color. Dámaso Alonso, tratando la primera poesía de A. Machado, apunta que es común al grupo de pintores impresionistas y a la nueva prosa —Azorín— y poesía —A. Machado— de primeros de siglo, el criterio de «seleccionar los elementos más significativos, aislarlos, elegir sólo unos pocos, muy pocos entre ellos, insinuar (que es dejar espacios vacíos que se pueblan luego dentro de la fantasía del contemplador), eliminar entre la balumba de datos». Añade D. Alonso que «no es posible llevar las comparaciones entre artes distintas mucho más allá». Y cita «el interesantísimo manifiesto (debido, según advierte una Nota de la Redacción, a la pluma de Darío de Regoyos) que, bajo el título de *El impresionismo en Francia. Protesta de los impresionistas españoles contra el discurso de Benlliure,* se publicó en *Juventud,* Revista popular contemporánea, año I, número 6. Madrid. 30 de noviembre de 1901. Regoyos habla en nombre de la *Sociedad de Arte Modernista de Bilbao* y el documento está firmado por Francisco Durrio, Ignacio Zuloaga, Darío de Regoyos, Santiago Rusiñol, Pablo de Uranga, Francisco Bibal... Miguel Utrillo y Daniel Zuloaga». Llama la atención la mezcolanza de modernismo e impresionismo así como el hecho de que en la lista de firmantes aparezca Zuloaga junto a Regoyos y Rusiñol [140].

Pero tratemos de precisar más el concepto hipotético de impresionismo literario. Como es sabido, el impresionismo pictórico no fue una escuela sino una actitud común de varios artistas. Se concreta, principalmente, en el predominio de la

(139) *Rubén Darío y su creación poética.* Buenos Aires. 1924.

(140) *Poetas Españoles contemporáneos,* págs. 130 y ss.

visión y de la sensación inmediata sin referencia alguna a experiencias anteriores o a cualquier categorización intelectual. Mallarmé habló de la retina de Monet que «se posa nueva, virginal y abstracta, sobre un objeto o sobre las personas». Jules Laforgue definió en este sentido al impresionista como un «pintor que ha ejercitado la sensibilidad de su retina para percibir en contacto directo con la naturaleza los luminosos espectáculos al aire libre, hasta encontrar una especie de visión instintiva, desligada de todo prejuicio y de todo convencionalismo de educación». Añade Lassaigne: «El impresionismo evoca en nosotros una participación íntima en la vida del mundo. Panteismo, unanimismo y pluralismo no le son nunca completamente extraños. Asume una fusión del reino vegetal y una superación cósmica de sus particularidades» [141]. En definitiva, el impresionismo hunde sus raíces en la filosofía de preocupación por la temporalidad: en la carrera del tiempo, que fluye mortalizando seres y cosas, se impone redimir la naturaleza en el instante.

Técnicamente, los impresionistas relajan el dibujo, difuminando formas y contornos. René Huyghe, considerado como uno de los críticos más sagaces del movimiento, habla de un «nuevo sentido de la naturaleza»; «pierde sus cualidades de peso, densidad y firmeza, tanto su contenido como su forma y su tangibilidad, para disolverse en una apariencia imponderable». Literatura y música obedecen, según eso, a los mismos mandatos... «Evanescente», se dijo entonces, y el término era nuevo. Nacía un arte poético de lo fluído, en el cual Verlaine prefería «...lo impar / más vago y más soluble en el aire, / sin nada en él que pese o asiente» [142]. Los impresionistas aplican a la pintura los descubrimientos científicos contemporáneos sobre la luz, y contribuye a acelerar su éxito la gama risueña de color de su paleta: luz rubia, alegría y primavera, tardes doradas y manzanos en flor.

Fueron Engen Lerch y Daniel Wenzel quienes, sin estable-

(141) JACQUES LASSAIGNE. *El Impresionismo*. Madrid. Aguilar. 1968, pág. 19.

(142) RENE HUYGHE. *L'impressionisme et la* Pensée *de notre Temps*, en *"Promethée"*. Número 1 de febrero de 1939.

cer una crítica previa de la diferencia entre las artes, acomodaron al lenguaje algunos conceptos circulantes sobre el impresionismo pictórico. El segundo de ellos, en «*Der litterarische Impressionismus dargestellt an der Prosa Alphonse Daudets*» [143], lo define como «visión del mundo externo inmediata y sensorial, liberada de saber», es decir, de la experiencia acumulada. Para Lerch la esencia del impresionismo literario consiste en que «el autor nos da preferentemente lo percibido por los sentidos, con la posible exclusión de la actividad correctora del entendimiento»; añadiendo esta variante: que el impresionismo es objetivismo extremado, despersonalización, descartamiento de cualquier actividad vitalista —emoción, afecto o acción— del autor. Raimundo Lida y Amado Alonso, en su obra *El impresionismo en el lenguaje* [144], llegan a la conclusión de que el lenguaje mismo, como fenómeno espiritual, no sólo no es impresionista sino que es *desimpresionista.* Se completa su teoría en un artículo posterior de Amado Alonso, réplica a otro de H. Hatzfeld, «Por qué el lenguaje en sí mismo no puede ser impresionista» [145]. Es un espejismo, dice en este último, creer que los llamados impresionistas literarios son objetivistas. Los caracteres lingüístico-filosóficos del lenguaje que lo hacen desimpresionista por esencia son: 1.º—El pensamiento idiomático ve el mundo *categorizado,* de modo peculiar en cada lengua; lo que implica una actitud intelectual. 2.º—Toda comprensión idiomática se basa en elementos racionales. 3.º—La red de categorías es un sistema heredado con el idioma por los individuos. El lenguaje, como herencia cultural que es, encierra en cada uno de sus elementos las experiencias nuestras y de nuestros antepasados sobre las cosas. Por eso dice Bergson que conocer —con pensamiento idiomático intelectual— es un reconocer: los recuerdos llegan hasta a desalojar las percepciones mismas, de modo que «percibir llega a ser una nueva ocasión de recordar» [146]. Por el len-

(143) Munich. 1928.

(144) Con trabajos de Charles Bally, Elise Richter, A. Alonso y Raimundo Lida. Buenos Aires. Instituto de Filología. Colección de Estudios estilísticos. T. II. 1936.

(145) En *R. F. H.* II. 1940, págs. 379.386.

(146) HENRI BERGSON. *Matière et mémorie.* París. 1929, pág. 59.

guaje, toda percepción actual —lo que llamamos «primera impresión»— se inserta en una percepción genérica preexistente. Ernest Cassirer, en su *Filosofía de las formas simbólicas,* sitúa la función decisiva del símbolo idiomático —la palabra— en ese instante en que nuestras sensaciones se transforman en representaciones: la palabra ordena el caos de las impresiones; es actividad, *ex-presión,* nunca mera pasividad, *im-presión.* Se trata de lo que los humboldtianos, intérpretes de la Innersprachform, llaman actitud categorial del hombre. Vossler sitúa el lenguaje entre dos polos, individual y social: espíritu y cultura. La vertiente social es esencialmente desimpresionista, mientras que la individual es superimpresionista.

Parece, pues, que, en sentido estrictamente lingüístico, no cabe hablar de impresionismo literario. Puede hablarse de él como propósito de adopción en la obra literaria de una actitud gemela a la de los pintores de tal movimiento y en cuanto al predominio que en la literatura de un autor pueda tener la instrumentación expresiva de las sensaciones. Díaz-Plaja clasifica en este orden la valoración de lo pictórico: la captación cromática con sus especiales predilecciones, mezclas y superposiciones; las sensaciones táctiles, olfativas y musicales; las sinestesias con sus contrastes y cruces de lo plástico y lo acústico, lo sensual y lo sentimental.[147]. Podríamos añadir el gusto por ciertas construcciones idiomáticas: oraciones nominales, meras nominaciones, estilo indirecto libre, etc. Teniendo en cuenta, sin embargo, que estas últimas construcciones fueron usadas igualmente por el expresionismo, el barroco y otros movimientos literarios.

Ayala se ocupó del Impresionismo al hablar de Darío de Regoyos [148]:

> «Naturalismo e impresionismo, brotes de una época ultrapositivista, fueron dos conatos fracasados de aplicación de la ciencia al arte; se pretendía, a la sazón,

(147) *Modernismo...,* págs. 232-234.

(148) "Darío de Regoyos. El hombre en el paisaje. II A propósito de Regoyos", en *Amistades y recuerdos,* págs. 118 y ss.

interpretar artísticamente el universo por procedimientos científicos. Por eso fueron movimientos estériles que en sí mismos se agotaron, sin provocar evoluciones, antes reacciones hostiles.

Los impresionistas aseguraban someter la factura pictórica a las investigaciones sobre óptica de Chevreul, Helmholtz, Zippmann y Charles Henry... Pero, la noticia puntual de las leyes ópticas así tiene que ver con la buena pintura como el dominio teórico de las leyes fisiológicas con la buena digestión. La obra zolesca y la de los impresionistas se sostienen artísticamente de la propia suerte que, físicamente, los mutilados...»

En 1921 Ayala consigue el premio «Mariano de Cavia» con un artículo sobre Ignacio Zuloaga [149]. Fue un grande y constante admirador de su obra. En la *Revista de España* correspondiente al mes de enero de 1927 he encontrado la reseña de una conferencia de nuestro poeta sobre el pintor. «Una conferencia —dice la revista— ditirámbica, exclusivista, de oposición a las tendencias nuevas». Zuloaga, afirma Ayala, no es de ayer sino de siempre. Destaco este fervor como un dato más que destruye cualquier tipificación monolítica de nuestro poeta en el modernismo exagerado. Porque Ayala junta esta devoción con la amistad de Romero de Torres, contertulio de muchos años, y la admiración por Rusiñol a quien en el año 1912 dedica el poema «Jardines» (O. C., págs. 160 y ss.). En el verano de 1903, cuando Ayala completaba en Noreña los poemas de su primer libro, se encontró con el pintor de Asturias por excelencia, el impresionista Evaristo Valle, quien pintó para Ramón un cuadro titulado, precisamente, *La paz del sendero* [150]. Pocas veces puede encontrarse una semejanza de colorido como la que se da entre el pincel y la pluma de estos dos artistas asturianos. Hablando de Enrique de Mesa, apropia Ayala a la poesía el concepto de «pintura de calidades»:

(149) Vide. *Los Premios Mariano de Cavia y Luca de Tena.* Madrid. Prensa Española. 1955.

(150) Vide. "Recuerdos". Escrito de Pérez de Ayala en la obra de Enrique Lafuente Ferrari. *La vida y el arte de Evaristo Valle.* Oviedo. 1963, pág. XVI.

«aquella que se propone sugerir la ilusión de la materia de que las cosas están hechas. Carmesí puede ser un velludo, un raso, un damasco, un brocado y una nube; y siendo todos del mismo color, varía la materia: el velludo es muelle; resbaladizo el raso; turgente, el damasco; áspero, el brocado, e impalpable, la nube» [151]. Esto mismo puede ser aplicado a los poemas de *La paz del sendero.*

De Ayala como impresionista podemos hablar sólo, según creo, en un sentido muy amplio: en cuanto que el planteamiento de fondo de su primer libro puede evocar en nosotros la actitud fundamental del movimiento: salvar a la naturaleza de la mortalidad, en el instante y en fusión panteista con el cosmos. Es en este sentido, quizás, en el que Ayala dice: «Yo, que soy algo impresionista». Porque, en contraste, sobre la estructura íntima de *La paz del sendero* gravitan múltiples experiencias de su historia individual y familiar y casi todos los poemas desarrollan una parte de anécdota que apoya una construcción intelectual. Por ello, es más exacto considerar críticamente el primer libro ayalino dentro del marco de técnica modernista, aunque teniendo en cuenta la identificación que a primeros de siglo se hacía de ambos conceptos.

12. Sensorialismo

Basta una lectura superficial, espigando aquí y allá entre los poemas, para percibir una fuerte impresión de sensorialismo como dato de relieve. Veamos sólo algunos ejemplos:

Sensaciones olfativas:

«*La flor de madreselva, nacida entre bardales,*
vertía en el crepúsculo olores celestiales» (pág. 83).

.....

.....

(151) Prólogo al *Cancionero Castellano de Enrique de Mesa.* O. C., pág. 520.

...Cerrando los ojos aún lo siento:
ese olor a pobreza *de las santas mansiones* (pág. 87).

.....

...En esta vieja estancia
diríase que, para aliviar mis dolores,
todas las primaveras vierten todas sus flores
y me inundan el pecho de una joven fragancia,
que ahoga con su hálito *casi invisible, denso.*
Parece que en el aire flota un olor a incienso (pág. 88).

.....

Por el hueco espacioso de la abierta ventana
penetran los efluvios *de la noche aldeana*
en un vaho caliente, *amoroso, fecundo:*
el aliento divino *donde se cuajó el mundo* (pág. 89).

.....

.....

Ayer bajé a mi jardín
y fui haciendo una guirnalda
muy fragante: *rosas, rosas* (pág. 93).

.....

Del cajón mana benigno
aroma, *y es un* aroma
antiguo, *otoñal y suave,*
de humedad, de bergamota,
de hierba puesta a secar,
de flores que se deshojan (pág. 96).

.....

La ventolina sugiere
al bosque el susurro inquieto.
Ha olido *a leña quemada* (pág. 98).

.....

En esta tarde mansa y eclógica, la aldea
con tu aliento melado *se emborracha y orea* (pág. 20).

Sensaciones acústicas:

En la cima de un álamo sollozaba *un jilguero*

.....

y los sones del pájaro *que en lo verde cantaba*
morían con la esquila *que a lo lejos temblaba* (pág. 83).

.....

.....

Aún flota en el ambiente un ruido de pisadas (pág. 86).

.....

...Recuerdo una buena sirviente,
cuya voz senil, *cuando yo era un adolescente,*
en la penumbra vespertina de la estancia,
a mi oído narraba una leyenda rancia,
de mis abuelos .....
Juraría que escucho *cómo fluye sonoro*
el canto de una monja *que salmodia en el coro* (pág. 88).

.....

Todo yace en reposo ajeno de inquietudes.
Los árboles cansados dan paz a sus laúdes
verdes, que entonar saben un rumoroso coro (pág. 90).

.....

En la paz campesina una voz aldeana
entona un canto *lleno de tristeza lejana* (pág. 90).

.....

.....

Abandono estas estancias
en donde reina el silencio;
tristes salones sombríos,
taciturnos, como muertos... (pág. 97).

.....

A mi paso, quejumbrosas
las planchas *de nogal recio*
del tillado gimen, gimen
un prolongado lamento,
que rueda por las estancias
y va a perderse allá lejos (pág. 98).

.....

.....

Levantóse una de ellas,
tembló la esquila azorada,
y al tiempo que como un sumo
sacerdote caminaba,
la esquila fue acompañando
su andar con cadencia blanda

y lacrimosa, igual que
si Dios en la hostia pasara (pág. 105).

.....

¿Vísteis cuán juguetona es una colegiala...
Las carcajadas brotan en sonorosos vuelos (pág. 105).

.....

Todo «El Poema de tu voz» está centrado en la reviviscencia de una impresión sensorial, auditiva: el canto de la amada.

Sensaciones táctiles:

Todo está rubio. Es como universal diluvio
de cabellos sedosos *de mujer...* (pág. 20).

.....

Mi corazón solloza de amor, cual si estuviera
recostado en las ondas de rubia cabellera (pág. 20).

.....

.....

Yo, contemplándolo, dejo
que el tiempo rápido corra,
y lo halago con mis manos
y lo beso con mi boca (pág. 96).

.....

Sensaciones visuales:

Son, sin duda, las más abundantes y variadas. Se puede afirmar, creo, que Ayala es de los escritores con paleta más rica de colorido. Recordemos su afición pictórica. Para no hacer una lista interminable de citas, basta anotar las tonalidades con que pinta a Asturias. Destaca en «Madurez» la exaltada preferencia impresionista —cuadros de Monet, Renoir, Regoyos— por los tonos rubios. Dicho poema, el más romántico de *La paz del sendero,* patentiza por sí solo la aptitud pictórica de la retina de Ayala:

«Los grandes montes, misteriosos, lejanos,
que son durante el día tenuemente azulinos,
están de color de ámbar, son aurinos
como la sidra de los aldeanos.

De la fontana de oro que mana en el poniente,
toma un caudal su curso líquido, incandescente,
cuya bruma de lumbre o luminoso efluvio
cae sobre el campo. Todo en la tierra está rubio.
Todo está rubio. Es como universal diluvio
de cabellos sedosos de mujer. Bajo el brillo
del crepúsculo, es todo vagamente amarillo» (pág. 20).

Brotadas de la paleta de Valle parecen estas otras pinceladas del paisaje asturiano: «verdor umbrátil del paisaje», «bóveda plomiza», «caja plomiza de la esfera nublada», «maizales inquietos en su extensión undivaga», «bruma densa y opaca», «ambiente nebuloso con opacidades blancas», «luz suave y oleaginosa», «velo vagoroso», «todo surge insinuante de la liviana bruma», «oros viejos del sosiego otoñal».

Vagarosidad:

He de notar que este matiz difuminado en la adjetivación es propio del modernismo, que, a su vez, lo hereda de Bécquer y, más directamente, de Baudelaire, Mallarmé, Verlaine —recordemos los versos de este último que acabo de citar— y Jammes. Ayala podría suscribir las palabras de Samain: «J'adore l'indecis, les sons, les couleurs frêles, tout ce qui tremble, ondule et frissonne et chatoie». Basta leer, por ejemplo, «Lohengrin» para empaparse de un clima de ensoñación junto a las aguas del estanque muerto:

«El cisne!... Entre el misterio de la bruma
sobre el lago parece que resbala
.....
Alma mía, ¡silencio!... Sobre el lago
flota un ensueño misterioso y vago.
¡Elsa!... Como una sombra fugitiva,
recatada en su túnica flotante,
avanza, melancólica *y altiva*
la enamorada virgen de Brabante (págs. 27 y ss.).

En «Eusebeya» vemos marchar al fantástico personaje

«...*con pasos lentos,*
envuelta en vagas sombras danzantes,
y cruza a tientas *los aposentos*
de hierofantes
oficiantes
en misteriosos *sacramentos.*
En el Partoforio
el ambiente aroma craso sahumerio,
que brota, en vellones, de un trípode dorio...
y todo es misterio,
todo es ilusorio,
todo es temerario
en aquella estancia discreta y oculta, *sagrario*
del culto apolíneo en el pueblo dorio» (pág. 52).

Un ambiente mágico, logrado con tonalidades ambientales de vaguedad, forma el núcleo central de «Nuestra Señora de los poetas»:

«*Un ambiente* nebuloso
con opacidades *blancas*
y argentadas, como incienso,
sobre la tierra bogaba.
.....
Las arboledas lejanas,
por los tules insinuantes
de luz lunar esfumadas
eran nubes reposando
en el horizonte diáfanas.
De los caducos castaños
en las cabezas peladas,
rugosas, la luna excelsa,
sacerdotal, derramaba
luz suave, oleaginosa,
ungiéndoles de aromada
aureola de ensueño, *como*
a venerables patriarcas.
.....

La tierra había ocultado
la luz de sus esmeraldas
bajo un velo vagaroso,
como joven desposada» (págs. 102 y ss.).

Al evocar en las noches solitarias de sus insomnios la voz amada, dice el poeta:

«.....*he sentido*
en redor de mi cabeza,
un vuelo impalpable, tenue,
como un vagar de libélula,
y en el lago de mi alma,
inquieto, vi bogar trémula
la candidez de la luna...» (pág. 111).

Asociación de sensaciones y Sinestesias:

Como es natural, muchas veces las sensaciones parciales se agrupan definiendo un ámbito envolvente de sensorialidad. He aquí un par de ejemplos. Luminosidad visual, aroma y música en el encuentro con la amada, en «Oaristes»:

«En éxtasis de bosques y fuentes,
cielo de oro crepuscular
pesadumbres elocuentes
de ponientes en tu mirar. } *luz*

Exaltación de los aromas } *olor*
de la hora mutua, y los jilgueros } *música*

en mi laurel, y las palomas

en el blancor de los senderos
y todo el fondo legendario
que gime con el ruiseñor!...» (pág. 24). } *luz*

Una vez más la cita de «Nuestra Señora de los poetas»:

«Un zagal canta. Una vaca
muge. Ha ladrado un perro. } *acústica*

Ha olido a leña quemada.	*olor*
Un sapo canta...	*música*
El horizonte difunde	*luz*
un claror..."	

El más alto grado de sensorialismo —bellísimo— nos lo ofrece Ayala en su «Poema en prosa», especie de «contrafacta invertido»; un poema divino, el *Cantar de los Cantares,* vuelto a lo humano: «¿Quién derramó sobre tu cabeza ese caudal de rubias mieles? Porque dulcedumbre han de guardar tus cabellos como labor de abejas, y fragancia ha de tener tu nuca, como las flores ocultas y humildes». «Cinco pétalos tiene el lirio aldeano, nacido en las praderas o en las montañas, a la sombra de los álamos; cinco pétalos oscuros. Cinco pétalos tiene el lirio de tu mano, con color y aroma de azucenas; y tus uñas sn curvas y diáfanas, como hojas de capullo rosa. Manen las risas en tu boca y revuelen en mi alma como tórtolas caseras» (O. C., págs. 46-48).

La sinestesia —fusión de sensaciones pertenecientes a registros sensoriales diversos— se integran en *La paz del sendero* dentro de ese clima de rebosante sensorialidad que vengo estudiando y que sirve al doble propósito, inmanente y trascendente, del libro. Son dos los tipos más frecuentes de combinación:

a) Sinestesias acústico-visuales:

UNA ESCALA cromática sobre lo rubio ENTONA,
desde el prodigio en llamas que los cielos corona
hasta el diáfano, suave reverberar pajizo
que en la ribera ponen los haces de carrizo...

.....

En mi espíritu hace eco ese CANTO SONORO
que el universo tañe en su LIRA *de* oro (págs. 20 y ss.).

.....

Era un renacimiento de las voces silvestres
que ungieran de sentido mi grave juventud;

EL CORO INNUMERABLE *de las* yerbas campestres;
la esfera cristalina *con su arcano* LAUD (pág. 42).

.....

El camino ondulaba, entre unos pinos
de extática apostura.
Oíanse los SONES cristalinos
de un mirlo en la espesura (pág. 54).

.....

¡Ariadna, Ariadna, Ariadna! Que la hebra dorada
DE TU VOZ *me conduzca siempre en el laberinto* «pág. 43).

.....

SU VOZ *en la tarde serena*
es ave de aurino metal
flotando en la gracia morena (pág. 25).

.....

b) Sinestesias acústico-olfativas:

Cada mansión respira un peculiar aliento
que ES SU VOZ MUDA —*a solas en mi casa he pensado*—
(pág. 87).

¡Oh vetusto convento!, aún guardo en mis entrañas
tu aliento, VOZ DE MUSICAS EXTRAÑAS
fragante *y* RUMOROSO *como órgano de cañas*
que hace CANTAR EL RIO *en su mansa corriente*
(pág. 88).

.....

¿Cómo no he de amar tu VOZ,
divino pomo de esencias
con que mi pecho has ungido? (pág. 111).

Como es sabido, el ambiente mágico, producido por el encadenamiento metafórico de percepciones sensoriales y sinestesias, cumple en toda poesía una finalidad lingüística gene-

ral. Siendo la lengua esencialmente analítica por necesidades de su función intelectual denotativa, el poeta necesita «sustituirla», crearla de nuevo, para que pueda expresar su estado de ánimo sintético —que integra, sintéticamente, un contenido de inteligencia, imaginación y sentimientos—. Es decir, ha de convertir el lenguaje en instrumento de connotación. La carga de sensaciones, su asociación y, más aún, su fusión sinestésica, logran trascender el análisis y comunicar una vivencia integral. Pero, además, —acabo de sugerirlo— estos procedimientos estudiados operan en *La paz del sendero* al servicio del doble planteamiento, inmanente y trascendente, del libro. La Naturaleza, con su ambiente mágico de paz, cura de sus dolores al poeta peregrino, al tiempo que, metamorfoseada en la irrealidad, en una fluencia de sensaciones, trasciende todas las ligaduras del tiempo y del espacio. Veamos más en detalle, estudiando la epítesis de la obra, cómo Ayala va tejiendo esa sutil red de ensoñación mágica en la que nos envuelve y transporta hacia una convivencia en su mundo nuevo.

13. La adjetivación de La paz del sendero

En la estructura del lenguaje de connotación desempeñan un oficio de primer orden expresivo los adjetivos. Ya Fernando de Herrera, en sus *Anotaciones* a las Obras de Garcilaso (Sevilla 1580), apuntó su valor afectivo, diciendo que «no sólo se usan estos apuestos para el ornato de la oración i gravedad de las cosas, i para la eficacia, como ferreus ensis; sino para los afetos y esplicación de los sentimientos del ánimo, cuando buscamos la fuerça i sinificación en los vocablos de las cosas, i no la podemos hallar» [152]. Lo que Herrera dice de los sentimientos ha de extenderse a las reacciones imaginativas

(152) Pág. 131 cit. por GONZALO COBEJANO. *El epíteto en la lírica española*. Madrid.. Gredos. 1956, pág. 157.

y se aplica de modo especial a los epítetos. Entiendo por tales, con Sobejano, aquellos calificativos atributivos, no restrictivos, o, lo que es lo mismo, que significan una cualidad referida a una sustancia, sin necesidad lógica de explicarla.

En líneas generales la acumulación de calificativos en un texto poético —más aún si son epítetos— produce un doble efecto: atrae y concentra la atención del lector sobre los aspectos mórficos y de valor, con lo que pasa a primer plano el estrato subjetivo del poema, y retarda y reposa el ritmo del curso lingüístico expresivo por ser, teóricamente, el adjetivo un término de dinamismo negativo. Por cualquier página que se abra *La paz del sendero,* salta a la vista la enorme cantidad de calificativos que jalonan sus versos. Apenas si hay sustantivo desnudo de adjetivación y, por el contrario, son muchos los que están arropados con dos e, incluso, tres modificantes. De un análisis detallado saco la conclusión de que éstos se agrupan en tres series, que vienen a definir su obra:

a) *Calificativos-Epítetos tipificadores.*

Son los adjetivos de corte clásico-renacentista y tienen un carácter más bien objetivo, a caballo entre la dimensión denotativa y connotativa del lenguaje. Tomemos algunos ejemplos, al azar, de «Nuestra Señora de los poetas»: «las estrellas entornan sus párpados *brillantes*» (pág. 99); «¿qué *extraño* enigma guarda la noche en su reposo?» (pág. 10); «porque en la quietud de su pupila *vidriosa*» (pág. 100). El brillo, la extrañeza y la vidriosidad son cualidades que, objetivamente, están, más o menos, ligadas a las estrellas, el enigma y la pupila y que aquí son puestas de relieve. El valor expresivo, por tanto, de esta adjetivación, que abunda en *La paz del sendero,* es corto.

b) *Calificativos-Epítetos subjetivos.*

Su uso se multiplica con el Romanticismo. Nos dan preferentemente la visión interpretativa del autor y tienen mayor valor expresivo. Encontramos muchos más que tipificadores en las mismas páginas del libro: «velando el *dulce* sueño de

los campos *benignos*» (pág. 99); «que entre sí se combinan en *misteriosos* signos» (pág. 99); «tal vez tras ese río *azul y misterioso*» (pág. 100); «estancados, *dormidos* canales. Quizás *muertos*» (pág. 100); «mi espíritu en un vuelo / bajó, como ave *grave*, a la ciudad del cielo» (pág. 100). En general, polarizan estas calificaciones en dos categorías de subjetividad: la melancolía y lo vago y difuso. Remito al lector a las páginas anteriores en que he analizado ambos sentimientos.

c) *Calificativos-Epítetos modernistas.*

Gonzalo Sobejano no acierta a definirlos como categoría y se limita a denominarlos como «raros». En realidad, a mi juicio, no ofrecen variación *sustancial* alguna respecto de los dos grupos precedentes, diferenciándose de ellos tan sólo por la concreción temática particular y propia o por el modo de uso. La misma calificación sinestésica, bien que sea un procedimiento poético nuevo, no es más, en definitiva, que una aplicación de la modificación subjetiva. Advertimos, sí, como digo, ciertas constantes temáticas calificativas. Sobejano señala como tales [153] los calificativos-epítetos sinestésicos y los mágicos, ya reseñados ambos en *La paz del sendero.* También modernistas son los calificativos enfáticos que, aparte de su función expresiva ponderativa, operan en el decurso poético una tendencia a desmaterializar los seres en idealización extraterrena. Así se explica la preferencia de Ayala, al igual que Rubén, por los calificativos «celestial» y «divino»: «La flor de madreselva, nacida entre bardales, vertía en el crepúsculo olores *celestiales*» (pág. 83); «pues volaban los éxtasis, los *divinos* anhelos por el azul y diáfano pabellón de los cielos» (página 88); «en los azules campos el *celestial* aprisco / de las estrellas luce su vellocino de oro» (pág. 90); «¡cuánto amor siento, excelsa luna, *divina* luna!» (pág. 90). Sugiere Sobejano la posibilidad de que en el uso de «divino» pueda mezclarse un matiz religioso-cristiano subconsciente (pág. 417). Creo que, evidentemente, en la base de expresión poética de ese y otros términos análogos de *La paz del sendero* actúa como supues-

(153) Op. cit., pág. 416.

to, aparte del contenido semántico de común valoración y de las resonancias sensoriales que en algún caso pueda evocar, el significado religioso positivo de uso. Es un caso claro de «contrafacta» parcial, a lo humano; más exactamente, a lo divino-panteista, en el sentido, repetidas veces explicado, de transfigurante fusión en el Todo.

«Celeste» y «divino» no son los únicos calificativos utilizados en esta categoría que comentamos. En «Nuestra Señora de los poetas» podemos destacar toda la gama análoga que sirve al propósito trascendente de la obra. En concreto, en la tercera parte del poema asistimos a la desmaterialización y metamorfosis simbolista de las vacas, producida lingüísticamente en la fusión de sustantivos y calificativos subjetivos de significación sacral:

«*Hoy he sabido por qué*
son tan solemnes *las vacas,*
tan graves, *tan melancólicas.*
.....

A continuación describe un ambiente misterioso y sagrado:

un ambiente nebuloso
con opacidades blancas
y argentadas como incienso
sobre la tierra bogaba».

En medio de él, las vacas:

«.....*Su pupila*
amorosa se embriagaba
con el aliento divino
de la noche inmaculada.

Las vacas son panteistas
y soñadoras...
.....*Han sido*
divinidades brahamánicas
.....

Tienen algo de pontífice;
cierta majestad sagrada.
.....
...la luna, al derramarse
en el lomo y en las ancas,
con polvo impalpable de
luz *iba espolvoreándolas*
y de los cuernos salía
vivo destello de plata
Las vacas, mudas, solemnes...
.....
Levantóse una de ellas
tembló la esquila azorada
y al tiempo que como un sumo
sacerdote *caminaba,*
la esquila fue acompasando
su andar con cadencia blanda
y lacrimosa, *igual que*
si Dios en la hostia pasara» (págs. 101-105).

No es este un caso esporádico en *La paz del sendero*. En «Dos valetudinarios» el poeta afirma que el tocador de caoba

«mil recuerdos atesora
santos, *en el* tabernáculo
divino *de su memoria.*
Por eso todos los días
voy, con efusión devota
de creyente *a escudriñar*
su pupila blanquinosa.
.....
¿Cómo no he de amarlo, si
con su pupila achacosa
cuanto para mí es divino,
santo, *en la tierra evoca?»* (págs. 95 y ss.).

La persona amada se transfigura en una aparición. En «El poema de tu voz», tras narrarnos su duro calvario, nos presenta, por contraste, el encuentro con una estancia, verde, deleitosa, fresca: la mujer amada:

«*Con* santo amor *entró en ella,*
y bajo gigantes árboles,
por entre verdes praderas
—sosiego y paz— vio correr
un manantial de pureza
.....
Mis pacientes dromedarios,
con las patas delanteras
de rodillas, humildosos,
rendidos, *como el que reza,*
estirando el largo cuello
sumieron su boca seca
en aquella onda propicia
.....
¿Cómo no he de amar tu voz,
divino pomo *de esencias*
con que mi pecho has ungido,
nueva María Magdalena?» (págs. 110 y ss.).

Piensa el poeta por un momento que una noche, una de esas noches asturianas, «*mística, muda, solemne*», la amada dijera sus pobres versos.

Sólo oyó en una ocasión su voz, que ella misma acompañaba al piano con sus manos frágiles: «Yo las hubiera besado, la *rodilla hincada* en tierra» (pág. 113). Nada extraño que, a la hora de partir, diga:

«.....*en tanto*
escucho al valle decir
¡adiós! sobre la colina,
por fondo el cielo, veo escueta,
recortada la divina
figura *de tu silueta.*

Exclama entonces:

«*Oh!, si mi alma por la altura*
cual una avecica fuera,
posárase en la blancura...

Y como si el milagro se hubiera realizado, termina:

«*En la campesina calma,*
llenos los ojos de llanto,
siento tu mano en mi alma
como un Espíritu Santo» (págs. 121 y ss.).

Es la naturaleza entera, en definitiva, la que se transfigura, también lingüísticamente, envuelta en los cendales de las expresiones calificativas. En «Almas paralíticas»:

«*Por el hueco espacioso de la abierta ventana*
penetran los efluvios de la noche aldeana
en un vaho caliente, amoroso, fecundo:
el aliento divino *donde se cuajó el mundo.*
.....
¿Quién eres, Pastor Santo, *que con mano* divina
elevas dulcemente el disco de la luna...?
.....
¿Qué virtud rara *ocultas, ¡oh luz de terciopelo!,*
que bajo tí mi carne se ha convertido en cielo
y hasta el fondo del alma, llena de majestad,
llegas.....?» (pág. 90).

Esa fuerza milagrosa, «rara virtud» transfigurante, se condensa en la luna:

«*¡Cuánto amor siento, excelsa luna,* divina luna,
al mirar que mi alma, turbulenta laguna,
quebrando con sus giros tu pupila serena,
parece el mar en una noche de luna llena» (pág. 90).

Constituye esta misma idea el tema central de «Nuestra Señora de los poetas», donde Ayala pregunta:

«*Oh! ¿Qué* mano divina, divina *y oportuna,*
sobre el lago del cielo ha arrojado la luna?
.....
Un navío de ensueño resbaló sobre el lago.
Aún albea su estela, y es su resplandor vago,
lechoso, diríase el camino de Santiago.
Divino peregrino,

mi pensamiento sigue ese blanco camino
.....
¿Quién eres, Ser benigno, que, alivio de mis males,
en el cielo colocas los divinos *panales...?*
Por qué mueren las almas sin ideal sustento
encerradas del mundo en la cárcel estrecha?
.....
Ya que los hombres frívolos no ven el pan de vida
con que Dios, en su reino, pródigo nos convida,
en tanto que de amor mi pecho se dilata,
con un cuarto de luna, que es mi segur de plata,
en la noche eucarística, *a solas, sin testigo,*
de los campos del cielo cosecho el rubio trigo».
«págs. 106 y ss.).

En resumen. Los calificativos-epítetos modernistas sacrales, de énfasis, se subordinan en *La paz del sendero* a la finalidad expresiva superior propia del planteamiento del poema.

Algunos consideran como sinestesias, en una ampliación de significado, la aplicación a determinada sustancia de una cualidad lógicamente inaplicable, procedente de distinta esfera de vivencias no sensoriales. Otros —Jean Cohen, por ejemplo [154]— prefieren hablar de metáforas o calificaciones afectivas. En último término se trata de calificativos subjetivos. Ayala habla de un «hastío *gris,* monótono» (pág. 97); de «humedad *tácita y lóbrega»,* de «cielo *melancólico* al lento atardecer» (pág. 123). Tales adjetivos —los cromáticos, que son los de más frecuente utilización como calificativos afectivos— traspasan en la poesía su difensión pictórica o sensorial y cobran un matiz simbólico e impresionista, concordante con la experiencia interna de quien los utiliza. Porque el uso de los diversos tipos de calificaciones subjetivas que hemos visto, frecuente en la poesía postromántica y constante en el modernismo, representa la plasmación de emociones subjeti-

154) JEAN COHEN. *Structure du langage poétique.* París. Flammarion. 1966, págs. 130 y ss. Hay traducción española. Madrid. Gredos. 1970.

vas del autor en el tema, el cual actúa de correlato objetivo de los sentimientos informes contemplados por el poeta [155]. No se trata de una relación de causa a efecto. Amado Alonso utiliza a este respecto una imagen muy sugestiva. Habla de un «movimiento de lanzadera, merced al cual el espíritu va logrando, en perfección creciente, la *forma* del informe vivir meramente psíquico» [156]. En ese movimiento —en concreto en *La paz del sendero*—, Ayala logra transfundir a los seres y las cosas objetivadas en el poema su voluntad de trascendencia y ellos le arrastran, envuelto en la malla de la metamorfosis sensorial trascendente, más allá del tiempo y del espacio. Malla, recordémoslo, que está tejida con anudamientos de sustancias y calificaciones [157].

Quiero notar, finalmente, que los modernistas no se contentan con el enriquecimiento semántico de la calificación. Su meta final es la Belleza en el sentido integral y metafísico que hemos visto. Pues bien, «ese Ideal les lleva a una exigente selección de palabras eufónicas, de vocabulario puramente poético. Entienden la Belleza tanto formalmente como desde el punto de vista del hallazgo de sensibilidad, de la hermosura y originalidad de las sensaciones reflejadas» [158]. Al hilo de la lectura de *La paz del sendero* he ido anotando algunos calificativos que responden plenamente a este propósito: valetudinario (pág. 21), arcaico (pág. 86), rancio (pág. 97), vetusto (pág. 97), caduco (págs. 91, 102 y 105), añejo (pág. 119), decrépito (pág. 105), eucarístico (pág. 107), místico (pág. 112), bucólico (pág. 103), eclógico (pág. 101), diáfano (págs. 102, 106 y 111), cándida (pág. 102), áurea (pág. 20), azulina (página 105), negruzca (pág. 102), empíreos (pág. 107), próceres (pág. 93), egregios (pág. 122). Al mismo tiempo, observo una clara predilección por los derivados formados con -oso, -osa: junto a rugoso (pág. 85), silencioso (pág. 88), rumoroso (pági-

(155) Vide C. BOUSOÑO. *Teoría de la expresión poética*. Madrid. Gredos. 4.a edic. 1966, págs. 164 y ss.

(156) A. ALONSO. *Materia y forma en poesía*. Gredos. 3.a edic. 1965, pág. 13.

(157) Vide. Edmundo García-Girón. "La adjetivación modernista en Rubén Darío", en *N. R. F. H.* XIII. 1959, págs. 345-351.

(158) G. SOBEJANO. Op. cit., pág. 420.

na 88), misterioso (pág. 89), achacoso (pág. 96), borroso (página 100), vidrioso (pág. 100), nebuloso (pág. 102), luminoso (pág. 106), sabroso (pág. 108), deleitoso (pág. 110), tembloroso (pág. 112) y majestuoso (pág. 123), encontramos: blanquinoso (pág. 95), anguloso (pág. 100), lacrimoso (pág. 105), vagaroso (pág. 103), oleaginoso (pág. 102), lechoso (pág. 106), humildoso (pág. 110), humoso (pág. 116), abundoso (pág. 119), quejumbroso (pág. 120) y sonoroso (pág. 122). Como es sabido, estos últimos adjetivos, referidos a sensaciones, emiten una expresividad sensorial de vaguedad difuminada.

14. Adjetivación y ritmo

Hemos visto cómo la vivencia interna de *La paz del sendero* se concreta en una estructura ideológica estática, irisada en visiones parciales del mismo signo. Idéntico estatismo impregna al lector del libro, lo que quiere decir que ha sido incorporado al plano lingüístico. ¿Cómo? Acabo de recordar que la profusión de adjetivos en un texto poético retarda y sosiega su curso rítmico; esto acontece en el libro que nos ocupa. Pero conviene estudiar aquí una particularidad específica de las calificaciones de *La paz del sendero:* su función estabilizadora del ritmo.

Entiendo que la estabilización anímica en los poemas ayalinos se apoya en dos criterios estilísticos complementarios: a) proporcionalidad numérica de calificativos, de modo que, salvo raras excepciones, dentro de un mismo sintagma o en sintagmas unidos, cada sustantivo lleva idéntico número de calificativos; b) paralelismo riguroso, también cuantitativo, de los calificativos con otros grupos de idéntica estructura numérica, ya sean éstos adjetivos, sustantivos o, incluso sintagmas más extensos. Tomemos como materia de estudio «Alma paralíticas» y veamos distintas concreciones de estos artificios estilísticos.

a) *Ritmo binario. Bimembración paralelística.*

En su estudio «Sintagmas no progresivos y pluralidades: Tres calillas en la prosa castellana», señala Dámaso Alonso [159] que la bimembración «es característica de casi toda la prosa del período áureo de nuestras letras. Se corresponde con la compostura, la gravedad, aun en los usos sociales... Parece como si el periodo tuviera miedo a la cojera, necesitara constantemente bifurcarse, para contrabalancearse, que no pudiera avanzar sino sobre dos pies». Muchas veces la bimembración es puramente tautológica: «allí tomaré la bendición y buena licencia de la sin par Dulcinea». La estructura bimembre de esta frase cervantina viene impuesta por la necesidad sentida de un ritmo grave y equilibrado. En Ayala se da siempre con diferenciación, siquiera sea a veces mínima, de matiz, pero actuando al mismo tiempo la virtualidad ecualizadora del dinamismo poético:

«...*Hay casas inanimadas*
donde hemos vivido horas felices, sosegadas,
1 2
que, al mirarnos cubiertos con sayal de amarguras,
anímanse de pronto, toman gestos, posturas
1 2
dolientes, y nos muestran tan protector cariño...»
.....
«¡Cuántas, cuántas *ideas surgieron en mi mente*
1 2
crueles, dolorosas, *al verme frente a frente*».
1 2 (pág. 84).
.....
«*Del zaguán en los huecos que hay entre losa y losa,*
ha nacido esa hierba maldita, venenosa,
1 2
que tay también en los muros tristes del cementerio;
esa hierba que dice abandono, misterio». (pág. 86).
1 2

(159) DAMASO ALONSO y CARLOS BOUSOÑO. *Seis calas en la expresión literaria española.* Madrid. Gredos. 3.a edic. 1963, págs. 30 y ss.

.....
«*Perdido en la aridez de un castellano yermo,*
nuestro convento erguíase ensoñador *y* adusto,
1 2
con la serena *y* mística *idealidad de un justo*
1 2
que al cielo mira, viéndose desvalido *y* enfermo,
1 2
pues volaban los éxtasis, *los divinos* anhelos,
1 2
por el azul *y* diáfano *pabellón de los cielos*».
1 2 (págs. 86 y ss.).

b) *Ritmo ternario. Trimembración paralelística.*

Veamos la aplicación del mismo doble criterio a un esquema trimembre:

«*Hay algunas* mansiones, iglesias *y* conventos,
1 2 3
que forman con sus propios peculiares alientos
una gama sinfónica de olores definidos,
1
una escala de enteros tonos, no parecidos,
2
como un iris de aromas, sin fusión, velaturas
2
Pero hay casas silenciosas, oscuras,
1 2
discretas; *esas casas que parecen iguales,*
3
.....
y para conocer sus secretas inquietudes,
1
sus quejas misteriosas, sus ocultas virtudes,
2 3
hay que ser tan psicólogo, paternal *y* suave
1 2 3
como un confesor viejo .....

.....
hay mansiones modestas *y de* aspecto humildoso,
1 2
que no han sabido nunca de bulliciosas fiestas.
3
El corazón que tienen estas casas modestas
es apacible, es bueno, de amor y de reposo».
1 2 3 (págs. 88 y ss.).

c) *Ritmo simple. Ecualización de proporcionalidad simétrica.*

Podríamos multiplicar los ejemplos de aplicación:

«*Son como los* lejanos *recuerdos de la infancia,*
1
que cada cual exhala su peculiar *fragancia.*
1
.....
Los árboles cansados *dan paz a sus laúdes*
1
verdes, *que entonar saben un* rumoroso *coro*» (pág. 89).
1 1

Mas el sosiego producido por la armonía cuantitativa se acentúa en este último caso, merced a la conjugación de calificaciones simples en el mismo sintagma o en sintagmas diversos unidos, según uno de estos dos tipos de esquema:

A/ SUSTANTIVO calificativo - calificativo SUSTANTIVO.

B/ calificativo SUSTANTIVO - SUSTANTIVO calificativo.

El efecto que se consigue, merced a este artificio lingüístico es de una remansada sensación de balanceo dulce. Juzgue el lector sobre estos ejemplos tomados de «Almas paralíticas»:

Esquema A:

En el HUECO profundo *de sus* negras PUPILAS

al espejar los vidrios el OCASO distante,
tienen ácueos DESTELLOS, *en un tremor brillante...*
(pág. 85).

.....
.....

es un valetudinario
campesino, picaresco,
de esos que saben HISTORIAS
antiguas, antiguos CUENTOS (pág. 86).

.....
.....

La casa es una roca que el río de la vida
ha dejado atrás en su rápida corriente.
¡Oh el PALACIO encantado *de la* bella DURMIENTE.
(pág. 86).

.....
.....

Penas, DOLORES viejos, viejas MELANCOLIAS:
¿Un año ha sido un sueño? ..... (pág. 86).

.....
.....

Tienen estas mansiones viejas
ALMA anciana *que sabe* olvidadas CONSEJAS (pág. 87).

.....
.....

«*...Aspiro de aquel viejo convento,*
en cuyos claustros duermen mis risas infantiles,
los AROMAS austeros, *de* repuestos PENSILES
de muerte y paz ..... (pág. 87).

.....
.....

Cuánto soñé embriagándome con esencias propicias
al AMOR apacible *y a las* tiernas CARICIAS (pág. 88).

.....
.....

Por el HUECO espacioso *de la* abierta VENTANA
penetran los efluvios de la noche aldeana (pág. 89).

.....
.....

Esquema B:

Y las casas son las más dulces CRIATURAS,
porque tienen ESPIRITU tolerante, *de abuela* (pág. 84).
.....
.....
que corre hacia la muerte sin detenerse nunca
en los dulces REMANSOS *del* GOCE apetecido (pág. 86).
.....
.....
Recátanse las cosas en espesa PENUMBRA;
entre VELOS dudosos, *a veces se columbra...* (pág. 86).
.....
.....
«...*Recuerdo una* buena SIRVIENTE,
cuya VOZ senil, *cuando yo era un adolescente...* (pág. 87).
.....
.....
cada mansión respira un peculiar ALIENTO
que es su VOZ muda —*a solas en mi casa he pensado*—
(pág. 87).
.....
.....
«.....*Aspiro de aquel* viejo CONVENTO,
en cuyos claustros duermen mis RISAS infantiles,
los aromas austeros ..... (pág. 87).
.....
.....
Pobre de aquel que busque la liviana APARIENCIA
para estudiar el alma de las COSAS sencillas (pág. 89).

Entiendo que la abundancia de ejemplos entresacados de un solo poema autoriza a hablar de un artificio estilístico complementario de los dos expuestos sobre proporcionalidad numérica de calificativos y paralelismo, también cuantitativo, de adjetivos y grupos análogos.

15. Las imágenes de La paz del sendero

Para el estudio de las imágenes ayalinas sirvámonos como hipótesis de trabajo del criterio clasificatorio de Bousoño, por ser el más extendido en los tratados estilísticos contemporáneos [160]. Según él, la imagen tradicional se basa en una semejanza objetiva —física, moral o axiológica— entre el plano real y el imaginario, en tanto que la imagen moderna se articula sobre la semejanza subjetiva de las reacciones que ambos planos producen en nosotros. La primera sería, según eso, una imagen de tipo racional, en tanto que a la segunda le cuadraría mejor el calificativo de irracional o no racional.

¿Dentro de qué grupo encasillaremos, en una primera aproximación, las imágenes básicas de *La paz del sendero?:* la casa es una viejecita cariñosa (pág. 88), el emparrado, un campesino picaresco (pág. 86), la butaca de gutapercha, una viejecita maternal (pág. 92), el tocador de caoba, un anciano que atesora los recuerdos más santos (págs. 95 y ss.); el firmamento, una ciudad construida en medio de un lago (páginas 100 y ss.) y la amada misma es una figura divina (páginas 121 y ss.). Concretémonos a la primera de estas imágenes para poder responder a la pregunta planteada: «*la casa es un viejecita maternal*».

En el poema aparece objetivada una serie de semejanzas entre el plano real y el imaginario:

P. real: ventana-vidrios-ácueos destellos-la blancura del muro

P. imag.: *pupilas - negras - lágrimas - noble nieve cana pupilas*

¿Cabe hablar también de semejanza axiológica o moral? El poeta la establece de hecho, de manera explícita: «Esta casa de campo es una viejecita / que me envuelve en su encanto maternal y musita / a mi oído consejos». Pero nosotros hemos de preguntarnos aún por qué: ¿se trata de una coinci-

(160) Vide cap. VI de *Teoría de la expresión...*: "La imagen tradicional, la imagen visionaria y la visión", págs. 104-133.

dencia vivencial objetiva de los dos planos? En la casa, el poeta y su familia han vivido momentos decisivos y felices de su vida. Pero, hablando en propiedad, no es la casa la que los ha vivido. Se da, pues, un tránsito de escenario a protagonistas; en términos más generales, de la inanimación a la personalidad. Es cierto que en la poesía clásica-renacentista encontramos imágenes transformantes en superación de calidades. Se trata de metáforas embellecedoras o enriquecedoras: el cabello se metamorfosea en oro y los dientes en marfil. Pero es el Romanticismo el que da el salto vital metafísico y ético al que varias veces me he referido. El poeta, que tiene de sí mismo el altísimo concepto trascendente de «vate», en el trance de entusiasmo —es decir, de en-divinización— se convierte en re-creador de todo, personas, seres y cosas: de la naturaleza entera.

Las imágenes de *La paz del sendero,* aun apareciendo marcadas con un carácter tradicional, responden al planteamiento trscendente de la poesía posterior al Romanticismo. Concretamente, en este punto, me atrevo a decir que responden a la técnica imprsionista, en el sentido relativo y amplio que ya dimos a este término. En efecto:

A) cada afirmación de transmutación personalizadora de una cosa que aparece, va precedida o acompañada por grupos de sensaciones que la desencadenan como impresión primaria, siendo, a su vez —también aquí se da un movimiento de lanzadera—, configurados por ella. Volvamos sobre el ejemplo utilizado: las impresiones alógicas primeras, no valoradas, de ciertos parecidos de la casa con una viejecita, desencadenan la afirmación sustancial nominal: «Esta casa de campo es una viejecita».

Es ya un concepto —y, como tal, desimpresionista— que repercute sobre las impresiones y las ordena en formulaciones lógicas sucesivas: ventana igual que una pupila, etc. La misma factura impresionista ofrecen las transmutaciones accidentales.

B) así se explica la profusión en el plano estrictamente lingüístico de las oraciones nominales, propia —ya lo

apunté— del movimiento impresionista. En un rápido repaso de las páginas de *La paz del sendero* anoto los siguientes tipos:

1.—*De tipo personalizador:* «Las casas son las más dulces criaturas» (pág. 84); el emparrado «es un valetudinario campesino picaresco» (pág. 85); «la casa es una roca que el río de la vida ha dejado atrás en su rápida corriente» (pág. 86); la butaca «es una anciana pariente de pueblo» (página 92). No se limita el poeta a dotar espiritualmente a estos seres de una nueva vida, en un proceso creador «ad extra». Entra en relación íntima con ellos, situándose en el plano trascendente. Utiliza para eso dos procedimientos directos: la intercalación de diálogos y la apelación; así, al entrar en su casa saluda al emparrado:

«*...Yo hacia él me vuelvo*
y le digo: buenas tardes,
buenas tardes, mi buen viejo» (pág. 85).

La apelación se repite, dirigida a la casa:

«*A mí, huérfano, ahora de hito en hito me mira,*
con ese amor solícito que conoce la abuela,
para mimar al nieto. ¡Aunque ves que suspira
mi pecho, abuela, mírame! Tu mirar me consuela,
y yo entiendo las cosas que mirándome dices»
(pág. 85).

En el mismo poema —«Almas paralíticas»—, maravillado ante el espectáculo milagroso de la universal transmutación, exclama:

«*¿Quién eres, Pastor Santo, que con mano divina*
elevas dulcemente el disco de la luna
y sobre el campo viertes, azul y misteriosa,
la luz que de este círculo argentino rebosa» (pág. 90).

Como un eco de esta misma pregunta, y en una irisación de la misma vivencia, oímos al poeta:

«*Divino peregrino,*
mi pensamiento sigue ese blanco camino.
.....

¿Quién eres, Ser benigno, que, alivio de mis males,
sonrisa de mis lágrimas, dulzura de mis hieles,
en el cielo colocas los divinos panales...» (pág. 106).

Y en los «Salmos»:

«Sólo tú, Pastor Santo, a mi lamento atento,
sobre la noche extiendes tus rebaños sin cuento
y porque el alma vista túnica de ilusiones,
le ofreces el abrigo blanco de tus toisones»
(pág. 108).

2.—*De tipo común impresionista:* Las lindes de las sebes «eran rocas negruzcas y ásperas» (pág. 102); el arroyo que serpea espejando estrellas «era una franja de firmamento, en el fondo del cristal aprisionado» (pág. 103); «las vacas son panteistas»; «han sido divinidades brahmánicas» (pág. 104); «un cuarto de luna es mi segur de plata» (pág. 107); en los corceles de guerra, «sus crines eran relámpagos», (página 110).

Un importante papel en la estructura expresiva de las imágenes de *La paz del sendero* desempeña el uso de determinados tiempos verbales. Se da, en efecto, un predominio del presente, que corresponde al momento de la formulación expresiva de la transmutación de las cosas por las imágenes. Pero su abundancia se conjuga, en polaridad, con el empleo del imperfecto de indicativo, el cual, si bien en su categoría lógica significa una acción presente en el tiempo pasado, metalógicamente surte el efecto de tornar presente la irrealidad. Pensemos, por ejemplo, en el comienzo de los cuentos infantiles de ensoñación: «era una vez...». En «Nuestra Señora de los poetas», tras la descripción impresionista de una noche aldeana, realizada en brevísimas oraciones de tiempo presente que equivalen a otras tantas oraciones yuxtapuestas —«un zagal canta. Una vaca muge. Una esquila temblorosa quiere morir allá lejos...» (pág. 98)..., cuando el poeta, trascendiendo el tiempo y el espacio, asiste a la transmutación de cielo y tierra, introduce en el curso lingüístico el imperfecto de indicativo: «se amontonaban en el cielo los nubarrones, / negruz-

cos, muy compactos y angulosos, en masas / tiradas a cordel, como si fuesen casas / de una ciudad... / ...Ciudad construida en un lago, / pues por todas las calles corría un azul vago»... (pág. 100).

Aunque al tratar de la adjetivación expuse ya detenidamente la contribución que puede prestar al desarrollo de las imágenes por los supuestos de significación, quiero precisar aquí, desde otra perspectiva, cómo muchas de las imágenes de *La paz del sendero* se articulan con exactitud sobre los calificativos. Veámoslo en los mismos ejemplos entonces aducidos de «Nuestra Señora de los poetas»:

> «*Oh! ¿Qué mano* DIVINA, *divina y oportuna,*
> *sobre el lago del cielo ha arrojado la luna*
> *y salpicó su diáfano cristal de gotas bellas,*
> *que brillan temblorosas, cual si fuesen estrellas?*
> .....
> DIVINO *peregrino,*
> *mi pensamiento sigue ese blanco camino.*
> .....
> *En la calma solemne de la noche serena,*
> *las abejas doradas del enjambre del cielo,*
> *llenas de unción trabajan su* DIVINA *colmena*»
> (pág. 106).

Es evidente que el calificativo «divino» es la clave de arco de cada estrofa, que apunta y se dispara hacia la trascendencia; y el que da, a su vez, la dimensión de profundidad de significación, no sólo al sustantivo que acompaña sino al resto de las palabras del grupo sintagmático que articula. Un caso análogo se da pocos versos más adelante:

> «*Germinando en la altura va la rubia cosecha,*
> *que cual pan del espíritu nos brinda el firmamento.*
> *Ya que los hombres frívolos no ven el pan de vida*
> *con que Dios, en su reino, pródigo, nos convida,*
> *en tanto que de amor mi pecho se dilata,*
> *con un cuarto de luna, que es mi segur de plata,*
> *en la noche* eucarística, *a solas, sin testigo,*

de los campos del cielo cosecho el rubio trigo
que he de guardar del alma en los vastos graneros,
por si son de escasez los años venideros» (pág. 107).

Aquí nos encontramos, antes de llegar al adjetivo subrayado, con algunas expresiones que, por determinados signos de indicio o por supuestos de significación, van configurando, en sucesivas aproximaciones, el contenido real de los versos. Tales son los segmentos «germinando *en la altura* va la *rubia cosecha*» —alusión a un trigo de campos celestiales— y «el pan de vida con que Dios en su reino, pródigo, nos convida», expresión ya clara de un alimento celestial. Pero de nuevo, a mi juicio, el calificativo «eucarística» es la palabra-clave, articuladora del contenido metafórico de estas estrofas: la que proyecta luz sobre las precedentes alusiones.

Por último, anoto a continuación algunas imágenes o expresiones imaginativas tópicas en el Ayala del primer ciclo poético: la visión del emparrado como un abuelo aparece en dos poemas (págs. 85 y 119). Esta frase, «los sapos que tañen su flauta», se repite dos veces literalmente (págs. 90 y 98); muchas más veces introduce en la descripción el temblor de las esquilas (págs. 83, 85, 98, 105). La afirmación «sabe muchas cosas» es aplicada a la casa (pág. 87) y a la butaca (pág. 91). Una de las imágenes preferidas de Ayala —tópica también en todos los modernistas— es la del lago; aparece referida al espejo del tocador de caoba —«lago en que la neblina flota» (pág. 95)— y a otro espejo del palacio viejo (pág. 97); en «Nuestra Señora de los poetas» se refiere, sin embargo, a la ciudad del cielo: «ciudad construida en un lago, pues por todas las calles corría un azul vago» (pág. 100); también la une el poeta a los ojos de su madre (pág. 93). Análoga repetición tópica se produce con la imagen de la pupila: la ventana de la casa es como una pupila (págs. 84 y ss.) y el tocador tiene su «pupila blanquinosa» (pág. 95).

Núcleos-vértice y métrica.

1.—Cabe afirmar que el curso de los poemas de *La paz del sendero* encuentra su eje de interés en las exclamaciones ad-

mirativas y en las interrogaciones. Tras una descripción o una serie de enunciados, la admiración constituye, a veces, un núcleo que se desarrolla en el curso ulterior:

«Y las casas son las más dulces criaturas,
porque tienen espíritu tolerante, de abuela,
porque saben secretos de muchos corazones,
y al acudir a llas en las tribulaciones
hablan con una voz tácita que consuela.

¡Cuántas, cuántas ideas surgieron en mi mente crueles, dolorosas, al verme frente a frente de mi casa! } Núcleo

Hace un año que esta pobre aldeana me espera, día por día. Yo marché una mañana de otoño, y en mi pecho llevaba primavera... (pág. 84). } Desarrollo

.....

Sobre la mesa arcaica, unas copas vacías
y libros entreabiertos, junto a la biblioteca.
Penas, dolores viejos, viejas melancolías:
¿un año ha sido un sueño? } Núcleo

Hay una rosa seca,
y se extiende un aliento de humedad, de [frescura,
de cosa muerta, cual si de una sepultura
fuera brotando. Tienen estas mansiones viejas
alma anciana ..... (págs. 86 y ss.). } Desarrollo

.....

¡Pobre de aquel que busque la liviana [apariencia
para estudiar el alma de estas cosas sencillas!: } Núcleo

se recatan, se ocultan igual que florecillas,
y siguiendo el aroma se da con su existencia»
(pág. 89). } Desarrollo

.....

Diría que estos núcleos-vértice son, en esencia, una concentración de contenido intelectual, algo así como los nudos de que parten y en que culminan las vetas de una madera. Desempeñan, al mismo tiempo, en el curso rítmico una función de control, de retención o vuelta periódica al remanso del pensamiento, contribuyendo así al logro de esa vivencia estática cuyos jalones forman parte de las irisaciones parciales.

2.—Sólo dos formas de versificación utiliza Ayala en *La paz del sendero:* el octosílabo y el alejandrino. El primero, que aparece conjugado en modos romanceados en todos los poemas de verso corto —excepto en «Tu mano me dice adiós»—, contribuye, por evocación del supuesto histórico interpretativo de su uso, a la conformación de aquel clima de irrealidad presente, introducido también por el uso del imperfecto, a que aludíamos. El empleo del alejandrino se inserta, a su vez, en los intentos modernistas de renovación métrica. Había sido muy frecuente en el periodo anterior, construido siempre según el cánon clásico de los dos hemistiquios heptasilábicos y la cesura intermedia dividiendo grupos de intensidad. A comienzos de siglo, por impulso inmediato de Rubén y mediato de la poesía francesa, se convierte en el metro por excelencia. Y en un metro nuevo: de nueva construcción y efectos nuevos [161]. No faltan desde luego —ni mucho menos— en *La paz del sendero* los alejandrinos tradicionales, de esquema preferentemente trocaico; pero ceden terreno frente a los dactílicos y prolirrítmicos así como ante los alejandrinos a la francesa, preferidos todos ellos del modernismo [162].

En el estudio «Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado» [163] estudia Dámaso Alonso las conquistas rítmicas de las nuevas formas de alejandrino: la tendencia a dejar divididos a un lado y otro de la cesura elementos de la misma unidad fónica; más aún, elementos del mismo grupo de inten-

(161) Vide. PEDRO HENRIQUEZ UREÑA. "Sobre la historia del alejandrino", en *Revista de Filología Hispánica.* VIII. 1946. págs. 1-11; A. Marasso. "Ensayo sobre el verso alejandrino", en *Boletín de la Academia Argentina de Letras.* VII. 1939, págs. 63-127.

(162) Vide. TOMAS NAVARRO TOMAS. *Métrica Española.* Syracuse. New York. 1956, págs. 407-412.

(163) En *Poetas españoles contemporáneos,* págs. 49-95.

sidad, llegando, incluso, a fragmentar diversas partes acentuales de una misma palabra. En los tres casos se plantea idéntico problema: la tensión electiva entre la fidelidad al curso semántico o al curso rítmico. Tomemos un ejemplo al azar: «desarrugan el ceño / caduco los abuelos» (pág. 39). Si en la lectura marcamos la cesura, la unidad del grupo fónico se resquebraja. Si damos preferencia al curso rítmico, ganamos en musicalidad lo que se pierde en claridad semántica. Dámaso Alonso apunta una vía ecléctica: «los mejores lectores, los de más sensibilidad rítmica, suelen adoptar una línea intermedia: como un puente queda ahora tendido entre los dos hemistiquios; éstos persisten, pero con débil individualidad; la unidad fonética del grupo apenas está rozada, de ningún modo destruida. Esta solución intermedia es la más enriquecedora: el alejandrino ha ganado así una posibilidad de matiz, de difuminación, que el poeta dotado aprovecha intuitivamente para sus fines expresivos».

Por cualquier página que abramos *La paz del sendero* —tomemos la pág. 100 como ejemplo—, encontramos muestras de todos los ensayos renovadores: abundantísimas rupturas de grupos fónicos —«y en el cielo el misterio / del mundo parpadea»; rupturas de grupos de intensidad —«se amontonaban *en el / cielo* los nubarrones»—; fragmentación de palabras —«azul nocturno de *to/nos* suaves, inciertos»—. Claro está que, como sugiere el propio D. Alonso, el curso semántico ejerce una poderosa atracción de gravedad y «se venga a su modo, produciendo un vínculo o ensambladura entre ambos hemistiquios, los cuales ven muy reducida su individualidad». No por ello resultan fallidos los propósitos modernistas. Todo lo contrario. Se logran nuevas combinaciones rítmicas en metros que, conservando la apariencia de alejandrinos, son en realidad —sirvámonos de la misma página para comprobarlo— asociaciones de trisílabos y endecasílabos —«dormitan / mas la luna sale de vacaciones»; tan puro / que en la noche azulina platea»—; tetrasílabos y decasílabos «de pájaro. / Ciudad construida en un lago»—; pentasílabos y eneasílabos —«de luz opaca. / Oh!, qué triste impresión de duelo»; azul nocturno / de tonos suaves, inciertos». En definitiva, se flexibiliza el curso

poético que, liberado del encorsetamiento de los tipos tradicionales, fluye, mecido musicalmente en encabalgamientos constantes entre los hemistiquios de cada verso y de los versos entre sí.

III - El sendero andante

1. Supuestos interpretativos

En Madrid —librería de Jiménez y Molina— aparece en 1921 el tercer libro poético de Ramón Pérez de Ayala. No estaba previsto, como dije, en el plan general. Se trata, según declaración del propio autor, de una serie de poemas, «recuerdo de ciertos instantes de subido acento tónico subjetivo», escritos a lo largo de tres lustros, exactamente desde 1905. En todo ese espacio de tiempo, como es lógico, Ayala ha tenido que evolucionar mucho en su ideología y en su estética. Podría pensarse, pues, a primera vista que en *El sendero andante* nos ofreciera una especie de antología cronológica con los hitos de tal evolución. Sin embargo, un repaso a las fechas de los poemas que componen el libro nos hace dudar en este sentido. Veamos: cuatro poesías de 1905; dos de 1906; cinco de 1908; una de 1909; dos de 1910; una de 1915; una de 1918; dos de 1919; tres de 1920; una de 1921. Salta a la vista una falta de continuidad, con un lapso de varios años —podríamos, casi, decir desde 1910 a 1918— en los que no aparece ningún poema. Nos consta, por el contrario, que en ese tiempo preciso Ayala escribió mucha poesía, aparte de la recogida en *La pata de la raposa, Troteras y danzaderas* y en las novelas poemáticas. Es claro, por consiguiente, que la antología de *El sendero andante* no ha sido realizada con un criterio meramente objetivo, cronológico-histórico. Además, con anterioridad a su publicación, nuestro autor ha escrito en 1915

un libro poético, importantísimo por su temática y su forma, *El sendero innumerable,* poema del mar. ¿Qué relación guarda con él y con *La paz del sendero* este nuevo libro de 1921? Ayala nos da su respuesta en el poema introductorio: «Y así corre el sendero andante / desde la paz del sendero hasta el sendero innumerable» (O. C., pág. 142). En el «Alegato» califica *El sendero andante* como el «poema del río, que une la Tierra al mar» (O. C., pág. 79). Hay en esta línea otro hecho significativo. En la segunda edición, de 1924, Ayala retira de *El sendero andante* dos poemas —«La playa», de 1905, y «El barco viejo», de 1908— trasegándolos a *El sendero innumerable,* por juzgar entonces «que aquí adquieren su adecuada perspectiva lírica y emocional» [164]. Podemos así anticipar que el criterio de antologización del libro es de índole absolutamente relativa y subjetiva y que ha tenido como meta intencional *El sendero innumerable.* Desde otra perspectiva, basta un examen de la contextura formal de los poemas de *El sendero andante* escritos con posterioridad a 1915, para comprobar que no sólo no aportan nada nuevo en relación con los logros positivos de *El sendero innumerable,* sino que mantienen una muy precisa y discreta tónica, concordante con los anteriores a 1910. De lo que se deduce que la intencionalidad selectiva subjetiva ha sido de especie ideológica. Ayala, que entre *La paz del sendero* y *El sendero innumerable* ha escrito cuatro novelas intelectualmente revulsivas y numerosos artículos de problemática intelectual, quiere facilitarnos en el orden poético la comprensión profunda y el goce vivencial consiguiente de esos momentos. Tenemos aún que preguntarnos por la relación entre *El sendero andante* y las composiciones insertas en la narrativa: poemas que, en su día, formaron el volumen «Ramoneo». Diría que los de las novelas poemáticas constituyen un conjunto muy específico, estrecha y esencialmente ligado al contenido particular de ellas. Tuvimos ocasión de ver a este propósito cómo Ayala estimaba que cada poesía antepuesta era la síntesis ideológica de la narración, o ésta un desarrollo de aquella. Un caso muy distinto forman

(164) "Escolios" a la 2.a edic. de *El sendero innumerable.* Madrid. Renacimiento. 1924, pág. 216.

los poemas de las novelas anteriores. Los titulados «Sultán», «Alectryon», «Calígula», «Madama Comino» y el «Epílogo. En el cielo» de *La pata de la raposa* (O. C., Tomo I, págs. 267-273) son claras interpolaciones. Así lo advierte expresamente Ayala: «El autor —dice— aconseja al lector que deje de lado este verdadero cajón de sastre y vuelva sobre él a revolverlo y examinarlo, si así le place, en concluyendo la novela» (página 265). El resto —«La dulce Helena» (pág. 321), «Cerrar los ojos» (pág. 438), «Sobre la almohada» (pág. 439) y «El Ideal» (pág. 440)— guardan una cierta relación con el proceso narrativo, en el sentido de que se producen en él, ampliando determinados aspectos particulares de los significados de su acción o de las motivaciones psicológicas del protagonista, que es Alberto Díaz de Guzmán, figura parcial y seudónimo de Ayala. Distan mucho, sin embargo, —insisto— del planteamiento de los poemas iniciales de *Prometeo, Luz de domingo, La caída de los limones* o de *El ombligo del mundo.* Lo mismo ocurre con la poesía recogida en *Troteras y danzaderas* —«Señor, yo que he sufrido tanto...» (pág. 561)—, que no ofrece ilación con lo que se narra; es una simple muestra de la poesía del protagonista, por contraposición a la de Teófilo Pajares que encarna la figura de Villaespesa.

Todo ello nos autoriza a tratar con flexibilidad este material poético ayalino. El autor no es siempre el mejor intérprete o el mejor antólogo de su obra. Unamuno lo vio con claridad en su poema «Cuando yo sea viejo»: «descubrireis en ellos —decía refiriéndose a sus versos— lo que yo por mi parte ni adivino» [165]. Sobre esa base, respetando la unidad estructural de *El sendero andante,* en este estudio voy a considerar simultáneamente con él las poesías insertas en *La pata de la raposa* y en *Troteras y danzaderas,* así como algunas otras sueltas, de diversas fechas, que sintonizan de manera clara con las del libro y que, a mi juicio, pertenecen a su ciclo poético.

(165) MIGUEL DE UNAMUNO. *Obras Completas.* Tomo VI. *Poesía.* Madrid. Escélicer. 1969, págs. 170 y ss.

2. Sé un hombre, sal de Grecia

Hemos dejado a Ayala en la cima de la vivencia transfiguradora de *La paz del sendero*. Todo habla al poeta en el «Epílogo» (págs. 123 y ss.) de la «belleza de las cosas que dejan de existir / con la resignación de un Dios, al fenecer»:

«Pero mi alma aún no ha aprendido a morir.
Mi pobre alma no sabe lo que sabe una rosa,
en el florero presa, del rosal desprendida.
Es una mariposa
que ama a la primavera y que adora la vida
porque teme a la muerte. Y ahora va la cuitada
—ya que el sol y la luna guardan sus luminares
en la caja plomiza de la esfera nublada—
de la ciudad nocturna a los limbos lunares.
¿Se quebrarán sus alas en tan liviano vuelo?
Cuando vuelva a la aldea, ¿sabrá subir al cielo?»

Gustoso permanecería Ayala para siempre, como un pequeño Horacio, en el remanso aldeano. Pero se siente empujado a abandonarlo por el ansia de vivir. Años más tarde —1928—, en la «Epístola a mis paisanos» explicará:

«Soy un regionalista de las letras.
La nostalgia es la perspectiva
donde se perpetúa todo; donde todo se acerca.
Pero escuché el consejo homérico:
«Sé un hombre, sal de Grecia,
pon la mira en el blanco
adonde un interés universal converja»
(O. C., pág. 151).

Tras la publicación de *La paz del sendero,* Ayala alterna sus estancias en Oviedo y Madrid y escribe artículos de crítica, poesía, cuentos... Va a tentar también muy pronto la novela. Sobre la base de que, como acabo de decir, *El sendero andante* está intencionalmente referido desde el primer libro poético hasta *El sendero innumerable,* cabe también afirmar que su ámbito cronológico y mental está delimitado por dos

novelas bifrontes: *Tinieblas en las cumbres,* que, aunque publicada en 1907 lleva fecha de 1905 y cierra el primer ciclo abriendo nuevos caminos, y *Troteras y danzaderas* (1912), que clausura el segundo periodo, al tiempo que inaugura una nueva etapa de actitud estética.

Tres son, a mi entender, los hechos biográficos que condicionan como supuestos interpretativos la mentalidad de Ayala en esta época y su producción: la amistad cada vez más íntima con los hombres del 98, su estancia en Inglaterra, y el suicidio de su padre, con el consiguiente retorno de Ayala y la necesidad de imprimir un nuevo giro a su vida.

He insinuado ya cómo Azorín sería a todo lo largo de la vida de nuestro autor el amigo más íntimo de entre los literatos. La «Epístola a Azorín», de 1906, evoca la estancia del filósofo pequeño en Vetusta, donde pasó una temporada con la familia de Ayala. Un día, por cierto, van juntos a visitar a Rubén Darío que veraneaba en San Esteban de Pravia. Azorín lo ha contado en «Los clásicos redivivos» y Rubén lo menciona en «La mentalidad española». Años más tarde, con ocasión de un homenaje que se rindió en Madrid al autor de «Prosas Profanas», Azorín se queja de que Ayala y él —«los dos únicos amigos que quedamos de Rubén»— no hayan sido consultados. Precisamente cuando ocurre la muerte de su padre, Azorín le escribe desde Monóvar: «¿Cómo le he de expresar yo mi sentimiento?» Es usted uno de los dos o tres compañeros a quienes de veras estimo; todo lo que sea satisfacción para Vd., lo es para mí; todo lo que le apene y contriste su espíritu, apena y contrista el mío. Cuando se va caminando ya por *la mitad del camino de la vida,* se ve que sólo la amistad es lo grande y consolador, y que es muy raro, rarísimo, un buen amigo. Yo creo tenerlo en Vd. No dude tampoco de mi lealtad para Vd.» [166]. También, por estos años, frecuenta el trato de Ramiro de Maeztu con quien coincidirá en Londres en su primera estancia y llegará a una amistad estrechísima; lo que no impide que su figura esté vista con una considerable

(166) Cit. por JOSE G. MERCADAL. *Ante Azorín.* Madrid. Biblioteca Nueva. 1964, págs. 18 y ss.

carga de ironía en el Raniero Mazorral de *Troteras y danzaderas*. Se alude con frecuencia a esta novela como fuente de documentación para fijar las relaciones de Ayala en esta época. No sé, sin embargo, hasta qué punto puede servir objetivamente [167]. En cualquier caso, la simpatía del autor polariza con claridad hacia Monte-Valdés —Valle-Inclán—, en tanto, como digo, Maeztu y el propio Ortega están vistos con una cierta sonrisa de ironía escéptica. Basta como muestra de ello la descripción de una conferencia de Maeztu a su regreso de Londres:

> "...Mazorral (Maeztu) aconsejaba, con amplios ademanes apostólicos, dos virtudes: bondad y trabajo. "Sed buenos, trabajad!" —clamaba con voz estrangulada y angustiosa—. Sus ojos tenían la facultad de extraviarse a capricho, de suerte que la pupila, gris azulada, parecía diluirse por la córnea, como los ojos de un vidente en trance... De esta suerte discurría Guzmán (Ayala), que estaba sentado junto a Tejero (Ortega). Miró de reojo al joven filósofo, con su grande y apacible cabeza socrática, prematuramente calva, la desnuda doncellez de sus ojos, e imperturbable aplomo de figura con recia peana. Tejero era quien había infundido emoción estética y comunicativa a aquella vieja lamentación española, que ahora hacía eco en el cráneo y en la voz de Mazorral... Explícitamente lo reconoció así el propio Mazorral desde la tribuna, proclamando a Tejero jefe e inspirador de la juventud culta, gran español, a cuyo celo y diligencia el *problema de España* debía su enunciación exacta y metódica, ángel exterminador de la política arcaica... [168].

Digamos de paso que Ortega, sin embargo, a raíz de la publicación de A. M. D. G., en 1910, dirá que «Ayala es uno de mis amigos más próximos; nos une, sobre el afecto, análoga sensibilidad para los problemas españoles» [169] y de hecho a lo

(167) CAMILO JOSE CELA, en su novela *Vísperas, Festividad y Octava de San Camilo del año 1936 en Madrid*. Madrid. Alfaguara. 1969, pág. 22, reseña diversas tesis doctorales realizadas en los años 1932-1935 sobre la significación clave de la novela *Troteras y danzaderas*.

(168) Obras Completas. T. I., pág. 700.

(169) "Al margen del libro A.M.D.G.", en *Obras Completas*, I, pág. 524.

largo de los años, desde la Liga para la educación política en 1914 hasta la Agrupación al Servicio de la República, los encontraremos unidos en momentos importantes. Pero, en resumen y sin entrar en detalles minuciosos, interesa destacar aquí la intensidad de trato por estos años con los noventayochistas: muy estrecha con Azorín y Maeztu, casi familiar con Valle-Inclán y frecuente por carta con Unamuno. Respecto a esto último, he de notar que en el archivo de Unamuno las primeras cartas que se conservan de Ayala datan de 1912. Más adelante nos ocuparemos expresamente de ellas. Estoy convencido, sin embargo, de que mantuvieron correspondencia desde mucho antes. En una postal sin fecha, pero que debe de ser de 1903, no de 1902 como sospechaba García Blanco [170], Ayala suscribió con Martínez Sierra, González Blanco y Juan Ramón una petición al maestro para que colaborara en un próximo número de «Helios» dedicado a Góngora. Como es sabido, don Miguel contestó diciendo que no era partidario de don Luis, aunque respetaba que los jóvenes lo celebrasen. Por aquellos meses debió Unamuno de comentar muy irónicamente algunos versos de Ayala cuya reacción no se hizo esperar: podemos leerla en el poema «Coloquios» de *La paz del sendero*. Más tarde, en los «Escolios», aclaró nuestro autor: «en ningún momento de mi vida he dejado de querer y estimar a don Miguel de Unamuno. Afecto y admiración que nacieron con la primera obra de su ingenio que llegó a mi conocimiento. De entonces acá, se han ido robusteciendo y aquilatando» [171]. En la biblioteca de don Miguel figura un ejemplar del primer libro poético ayalino con la siguiente dedicatoria: «Al maestro. El autor». En un artículo de 1905 A. Machado dice de Unamuno: «A él acudimos en demanda de auxilio, y él, siempre en amable maestro, nos acoge» [172]. Entre los que acudían estaba, sin duda, olvidado ya el per-

(170) MANUEL GARCIA BLANCO. "Unas cartas de Unamuno y Pérez de Ayala", en "*Papeles de Son Armadans*". T. XXXVIII. Núm. CXIV, pág. 238, nota ad calcem.

(171) O. C., pág. 126.

(172) A. MACHADO. "Divagaciones. En torno al último libro de Unamuno", en "La República de las Letras", núm. 14. 9-VIII. 1905; reproducido y comentado por G. Ribbans en "Unamuno and Antonio Machado", en "*Bulletin of Hispanic Studies*". Liverpool. XXXIV. 1957, págs. 18 y ss.

cance juvenil, Ayala. Veremos enseguida cómo por los años en que escribe los poemas de *El sendero andante* señalará a don Miguel como el primer poeta de España. En una carta de 1910 Unamuno le dice a Francisco Antón a propósito de unos versos que le envía: «Como usted verá, hay aquí, aparte el fondo, un intento de disociar la rima del ritmo (preocupación formal durante esos años de don Miguel). Me dice Pérez de Ayala que ya Garcilaso lo intentó. No lo sé pues apenas conozco a Garcilaso» [173]. La lectura de *La pata de la raposa* sugiere al rector la composición que comienza «¡Ay, zorro, pobre zorro!», de medida varia y rima asonantada. Y, lo que es más importante, un fragmento de la misma novela sirve de tema para una amplia glosa en *Del sentimiento trágico de la vida.*

El viaje a Londres y la estancia en dicha capital durante los años 1907 y comienzos del 1908, marcaron un hito decisivo en la formación y en la vida de nuestro poeta. Fue allí impulsado por el consejo homérico: traspasar las fronteras de la mentalidad latina y hacerse hombre universal. Conocía ya el idioma y pudo desde muy pronto familiarizarse con la poesía en lengua inglesa. Se interesó principalmente por los metafísicos clásicos; en su biblioteca he visto abundantes notas marginales, por ejemplo, de Marvell, así como de Wordsworth y Coleridge. Según testimonio de su familia, hasta el final de su vida conservó su especial predilección por dicha literatura, acrecentada en la posterior estancia en Londres, a partir de 1931, como embajador de la República. Pero un telegrama urgente iba a truncar aquel proceso formativo. El 11 de febrero de 1908 [174], su padre, no soportando la inesperada

(173) Cit. por MANUEL GARCIA BLANCO. "Introducción" al T. VI. *Poesía,* de las Obras Completas de Unamuno, pág. 64.

(174) Al folio 469 del tomo 102 de la sección de Defunciones del Registro Civil número dos de Oviedo está inscrita la de "Don Cirilo Pérez Ayala, hijo de Guillermo y de Paula, nacido en Valdenebro, provincia de Valladolid, de sesenta y cinco años de edad, profesión comerciante, falleció a las siete horas del día once de febrero de mil novecientos ocho, a consecuencia de herida de arma de fuego que le atravesó el cráneo, y que fue causada por él mismo.—"Estaba viudo de doña Carmen Fernández, de cuyo matrimonio deja tres hijos llamados Cirilo, Ramón y Asunción. Vivía en la calle de Campomanes de esta ciudad, n.º 26. Su cadáver recibió sepultura en el Cementerio de San Salvador de Oviedo". Debo este dato a la amabilidad de mi buen amigo, el abogado ovetense don Antón Rubín.

quiebra económica producida por un desfalco perpetrado en su banco, puso fin a la vida de un pistoletazo. Ayala evoca su figura en «El barco viejo»:

«Porque era castellano viejo,
nacido en Tierra de Campos, mi padre amaba el mar.
.....
Creo verte, padre mío,
la noble cabeza, de blancos cabellos;
los ojos veraces,
profundos, atentos;
los labios, que nunca albergaron
palabra vana o falso juramento.
Saliste al paso a la muerte.
Solo y pobre ante el mundo me encuentro».
(O. C., págs. 218 y ss.).

Ramón quedó, en efecto, traumatizado para siempre y se acentuó en él la idea obsesiva del Destino y de la fatal carrera hacia la muerte. Por otra parte, las consecuencias económicas del hecho le obligaban a cambiar de rumbo en su vida: en adelante tendría ya que procurarse un *modus vivendi* con sus escritos.

3. Hacia una poética de compromiso intelectual-existencial

Volvamos sobre nuestros pasos y, apoyados en la cronología de sus obras, tratemos de detectar la evolución ideológica estética de nuestro autor. Aparte de las notas críticas de *Helios,* los escritos ayalinos de 1904 se mantienen en el mismo tono temático y sentimental del ciclo de *La paz del sendero.* Basta leer, para comprobarlo, los cuentos agrupados bajo el título de *El raposín* [175]. Pero enseguida advertimos una transi-

(175) Obras Completas. T. I., págs. 923-1080

ción, de la que el «Coloquio superfluo» de *Tinieblas en las cumbres* nos ofrece ya al año siguiente, 1905, datos significativos [176]. En medio de la juerga lupanaria del Puerto de Pinares (Pajares), Yiddi y Alberto dialogan sobre su idea del arte y su respectiva actitud ante la naturaleza. Alberto afirma que en contacto con ella se encontraba en un estado de inconsciencia:

«—Si usted no se riera, le diría que como en éxtasis.

Yiddi: —¿Quiere usted significar que se encontraba en comunión íntima con la divinidad?

Alberto: —Tanto como con la divinidad... no seré yo quien lo diga; pero puedo asegurarle que me encontraba confundido y así como disuelto en un espíritu o gran alma universal... Vamos, no puedo explicárselo a usted, porque son sensaciones íntimas e inefables.

.....

Yiddi: —Luego sentía usted su personalidad difusa... y exclamaba usted: «He aquí el gran enigma del mundo, el pensamiento del orbe, que a mí se me revela por primera vez y antes que a ningún hombre».

Alberto: —Tal como usted lo dice...» [177].

He aquí, formulado en síntesis y de manera intelectual expresa, el propósito trascendente de *La paz del sendero*. Yiddi le confiesa cómo en cierta ocasión, «pensando y pensando, vine a dar en extravagantes ideas de misticismo y panteismo». Sufrió alucionaciones y una noche llegó a tal grado su fusión con la naturaleza que, de pronto, «Yo fui un árbol; del corazón de la tierra venían oleadas de savia que martilleaban

(176) Obras Completas. T. I., págs. 179 y ss.

(177) Loc. cit., págs. 182 y ss.

sonoramente en mis entrañas...; y de pronto me nacieron flores entre las hojas...». Alberto reputa tal estado como la suprema cima anhelada:

> «Si yo llegase allá, lo cual ambiciono, es cosa cierta que no descenderé a la penumbra de los valles».

A renglón seguido, se enzarzan de nuevo en discusión acerca de la hipotética preeminencia, en dignidad, del hombre sobre los demás seres. Entramos con ello, a mi juicio, en la vertiente de una nueva preocupación temática y estética: la de *El sendero andante*. Alberto hace suya y defiende la tesis pascaliana: «Aunque el hombre no sea sino una cañaheja, y la más débil de las hierbas del campo, le basta con ser una cañaheja pensante para aventajar al universo. Este puede matarle; pero, aun muriendo, es más noble, porque sabe que muere, y el universo ignora que lo mata». Replica:

Yiddi: —En fin, que usted insiste en que el conocer uno que se ha de morir es de gran superioridad y nobleza. Pues a mí me revienta de lo lindo.

Alberto: —Hombre, también a mí. ¿Cree usted que me hace gracia el morirme? Aunque le parezca extraño, la idea de la muerte me hizo artista. Desde muy niño me horrorizaba la idea de morirme... Yo estudié en un colegio de jesuitas. En llegando al tercer año, que es cuando se estudia retórica, se me despertó gran afición por las bellas letras. Al propio tiempo comenzaron a invadirme tristes consideraciones acerca de la brevedad de la vida, acaso la influencia del Padre Nieremberg... De resultas de uno y otro resolví hacerme artista y hombre célebre en la literatura» [178].

En *Belarmino y Apolonio* oimos al pintor madrileño Lirio barajar el mismo concepto pascaliano en un interesante diá-

(178) Lot. cit., pág. 192.

logo con Lario. Le dice: «...Quiero sentirme vivir; y no me siento vivir sino porque sé que puedo morir. Amo la vida porque temo la muerte (idea que encontramos al pie de la letra en el «Epílogo» de *La paz del sendero* y que, por tanto, es muy temprana en Ayala). Amo el Arte —continúa Lirio— porque es la expresión más íntima y completa de la vida. Pongo el Arte sobre la Naturaleza porque la Naturaleza, no sabiendo que de continuo se está muriendo, es una realidad inexpresiva y muerta...» [179]. Por otra parte, en el pasaje de *Tinieblas en las cumbres* que comentamos aparece la preocupación ayalina por la creación de un lenguaje natural poderoso, preocupación que, latente a lo largo de su obra, resaltará culminante en *Belarmino y Apolonio.*

Como se recordará, algunos críticos consideran *El sendero andante* una prueba del abandono progresivo por parte de Ayala de los temas y formas modernistas. No voy a repetir aquí las precisiones de sentido con que hay que hablar de un Ayala modernista en *La paz del sendero.* Son años estos, 1903-1905, de evolución y tanteo de nuevos campos estéticos en todo el grupo del Sanatorio del Rosario. Podemos apreciarlo bien en Antonio Machado. En sus «Soledades», junto a la intensa carga simbolista había ya otra serie de poemas reflejo y fruto de un modernismo trascendente. Recordemos su referencia a *Helios* como palestra «donde elaboramos el arte de mañana». Pues bien, en carta de 1903 a Unamuno dice: «empiezo a creer, aun a riesgo de caer en paradojas que no son de mi agrado, que el artista debe amar la vida y odiar el arte» (Unamuno le había recomendado en «Carta abierta» publicada en *Helios* [180]: «huya sobre todo del arte por el arte, del arte de los artistas, hecho para ellos solos»). Al año siguiente torna a escribir a Machado: «Usted, don Miguel, con golpes de maza ha roto, no cabe duda, la espesa costra de nuestra vanidad, de nuestra somnolencia... Yo, al menos, sería un ingrato si no reconociera que a usted debo el haber saltado la tapia de mi corral o de mi huerto. Y hoy

(178) Obras Completas. T. IV, pág. 40.
(180) "*Helios*". 1903, págs. 46-50.

digo: Es verdad, hay que soñar despierto. No debemos crearnos un mundo aparte en que soñar fantástica y egoistamente en la contemplación de nosotros mismos; no debemos huir de la vida para forjarnos una vida mejor que sea estéril para los demás» [181]. Aurora de Albornoz señala la coincidencia de estas ideas con las contenidas en la reseña que Machado hace del juanramoniano «Arias tristes»: «...Se nos ha llamado egoistas y soñolientos. Sobre esto he meditado mucho, y siempre me he dicho: si tuvieran razón los que tal afirman, debiéramos confesarlo y corregirnos. Porque yo no puedo aceptar que el poeta sea un hombre estéril que huya de la vida para forjarse quiméricamente una vida mejor en que gozar de la contemplación de sí mismo...» [182]. En la práctica, en el estrato lingüístico, aun caminando hacia temas más comprometidos con la humana existencia, tardará Machado bastante en desprenderse por completo del ropaje simbolista [183].

En Ayala, el propio hecho vivencial del «Epílogo» de *La paz del sendero* —el abandono del campo en el que curó sus males y donde buscó en el arte un refugio, bien que trascendente, de la vida— indica una decisión de búsqueda de nuevos senderos, de un contenido vital humano. *El sendero andante* es su fruto. Pero interesa conocer complementariamente la decidida actitud que frente al modernismo convencional decadentista se manifiesta en Ayala a partir de 1911 y que nos demostrará palmariamente cómo sus preocupaciones, a pesar de alguna afirmación teórica más o menos contradictoria, están en consonancia con las de Machado. Quizá fue Guillermo de Torre, en su *Historia de las Literaturas de Vanguardia*, el primero en señalar el año 1907 como final del movimiento modernista [184]. Recientemente, en la segunda edición, precisó: «Quizás esa fecha, la de 1907, fuera azarosa (al menos no re-

(181) Vide G. Ribbans. Op. cit., pág. 19.

(182) Cit. por AURORA ALBORNOZ. *La presencia de Miguel de Unamuno en Antonio Machado*. Madrid. Gredos, 1968, pág. 26, nota ad calcem.

(183) El profesor Ribbans me anuncia la próxima aparición de un ensayo en el que estudia en este sentido los tanteos y titubeos de A. Machado por los nuevos caminos de sus *Galerías*.

(184) Vide. GUILLERMO DE TORRE. *Ultraismo, Existencialismo y Objeticismo en Literatura*. Madrid. Guadarrama. 1968, págs. 24 y ss.

cuerdo hoy las razones que me movieron a fijarla), pero, en cambio, es comprobable la de 1914, que yo apuntaba después, aludiendo a una promoción poética, formada... por una cohorte de poetas impersonales que agravaron la agonía del ciclo modernista, exprimiendo hasta el final sus ya flacas ubres y topificando hasta el hastío sus temas; reminiscencias desvaídas del simbolismo francés, delicuescente sentimentalismo lunar y exaltación monótona de los paisajes y los tipos castellanos que habían exaltado los del 98 en su afán de hallar las raigambres iberas» [185]. Tal cohorte estaba integrada, según él, por Carrère y Villaespesa como autores muy leídos, y Juan José Llovet, Rafael Lasso de la Vega, Goy de Silva, Juan González Olmedilla, Gonzalo Morenas de Tejada, etc.... como segundones.

El 23 de junio de 1911, en un artículo de la serie que protagonizaba don Pánfilo Terranova, hace Ayala algunas referencias a su credo poético de entonces: Huevillos, poeta perfectamente encasillable en la «cohorte» de que habla Guillermo de Torre, pregunta a don Pánfilo:

> «...Si el Arte, y sobre todo la poesía, no idealiza las cosas vulgares, ¿para qué sirve?
>
> —Excelente, Huevillos, idealizar no es sentir. El ideal está en la perfección dentro de la propia naturaleza de cada ser. El ideal de un huevo consiste en otro huevo más ovalado que los demás... Por donde vea usted que el ideal no es sino extracción y concentración de lo real.
>
> —En resolución, dejándonos de esas metafísicas que no entiendo, ¿mis versos son malos?
>
> —No es que sean malos; es que no son poéticos. La vida es un mal, desde el punto y hora que es algo doblemente finito, porque a la finitud de toda cosa mortal añade la conciencia de la finitud. He

(185) Ibid.

aquí la primera disposición artística señaladamente poética: terror de la muerte.

—Según eso, Unamuno es el primer poeta español.

—No tengo inconveniente en aceptarlo como tal» [186].

La sátira va derecha a clavarse en el decadentismo del pobre poeta arruinado, atento sólo a la musicalidad de sus consonantes y a idealizar la fea y cruda realidad de las cosas. Ayala, por boca de don Pánfilo, postula un arte poético comprometido intelectualmente con el problema del hombre: su ser para la muerte.

En la vertiente que mira hacia *El sendero andante, Troteras y danzaderas* constituye una esperpéntica sátira del mundo bohemio de los modernistas decadentes. La desgarrada y, al mismo tiempo, conmovedora diatriba se centra en la figura de Teófilo Pajares —Villaespesa— a quien convierte en verdadero chivo expiatorio, cargándole con todas las lacras, limitaciones y pecados de omisión y comisión del decadentismo. Veamos algunos momentos en que la crítica se explicita y podemos detectar manifestaciones de Ayala sobre su poética. Cuando Verónica, la hetaira seducida por las fingidas riquezas de Angelón, se entera de que Alberto Díaz de Guzmán es escritor, le confiesa su pasión por los versos y le declama, conmovida, un soneto que comienza:

«Soy poeta embrujado por rosas lujuriosas
y por el maleficio de la luna espectral.
Mi carne ha macerado con manos fabulosas
uno por uno cada pecado capital...».

Alberto, con gran desilusión por parte de Verónica, expresa su juicio peyorativo: «una docena de poetas conozco yo que pudieron haber compuesto el soneto que has recitado sin quitarle ni añadirle una tilde»... En contraposición, recita una muestra de su producción. Es aquel poema horaciano:

«Señor, yo que he sufrido tanto, tanto,
que de la vida tuve miedo,

(186) Obras Completas. T. I., pág.s. 1294 y ss.

y he comido mi pan húmedo en llanto
y he bebido mi vino acedo...» [187].

Poco más tarde, juntos Teófilo —de quien era el soneto recitado por Verónica— y Díaz de Guzmán, le dirá éste:

—«...Deja a Madrid, hombre. ¿Qué haces aquí, como no sea corromperte y anularte? ¿No te dice nada el ejemplo de Enrique de Mesa, de Antonio Machado y, sobre todo, de Unamuno, el mejor poeta que tenemos y uno de los más grandes que hemos tenido?

—Será para ti, y Dios te conserve la oreja.

—Y a ti Dios te la otorgue, y algo más».

El oído de Villaespesa es puesto en solfa con ocasión del estreno de una de sus obras:

«Los metros —dice Ayala por boca de Alberto— eran muy variados y sonoros, en extremo musicales, como con acierto observaron algunos críticos, y de acentos tan bien repartidos, que convidaban a bailar un zapateado, por lo rotundo y enérgico del compás o sonsonete que tenían... La primera estrofa de la balada tenía la consonante en «-ía»... y nunca se concluía... El deleite a cada nuevo «-ía», se acrecentaba, hasta trocarse en verdadera angustia, aunque sabrosa, que obligaba a los espectadores a ir levantándose paulatinamente de los asientos a golpes de consonante, y después del último verso volviéronse a sentar de sopetón, divinamente conturbados... Monte Valdés, a grandes voces, como de costumbre, declaraba sin empacho que la obra era un adefesio y que aquella ya famosa balada de los «-ías», «-ones» «-abas», hacía pensar en un borrico dando vueltas a una noria» [188].

La revelación más interesante del compromiso estético aya-

(187) Obras Completas. T. I., pág. 562.
(188) Loc. cit., págs. 747-749.

lino con la vida de los hombres, y de su rechazo del «arte por el arte», lo hallamos en el coloquio que, bisbiseando, mantienen Teófilo Pajares y Alberto Díaz de Guzmán durante una representación teatral:

> «—Mira alrededor tuyo, Alberto... La salud del pueblo... ¿Qué es el pueblo?. Observa aquí el pueblo, si puedes sin que se te revuelvan las tripas... ¿Para qué vive esta gente?
>
> —¿Para qué vives tú? —le atajó Alberto.
>
> —Yo soy un artista, un poeta.
>
> —Doy por sentado que lo eres, y en este caso tú no eres sino el pretexto de ellos, de esa gente; tú no vives por y para ti, sino por y para esa gente... Ya sé que Nietzsche ha dicho: «Un pueblo o una raza es la disipación de energía que la Naturaleza se permite para crear seis grandes hombres y para destruirlos enseguida»... Pues yo digo al revés... Y si no, suprime de un golpe la masa gris y neutra, como tú dices, y déjame sólo los grandes hombres... ¿Quieres decirme qué pretexto tienen en este caso el Arte y la Ciencia? ¿Quieres decirme qué pretexto tendría el manubrio de un organillo sin el escondido tinglado de martillejos, clavijas y cuerdas?... *El Arte por el Arte, tal como tú lo entiendes, es una imbecilidad semejante*» [189].

Según eso, el poeta es la conciencia de la humanidad, por la que los hombres se percatan de que viven una vida racional, sabedores de su mortalidad. La voz del poeta está formada por muchos hilos sonoros, los de cada uno de los hombres que a través de él se expresan. Estas ideas las recogerá Ayala más tarde en el «Alegato», cuando dice: «Todas las almas, no ya las nobles y generosas, sino también las más viles y sórdidas, llevan en su intimidad profunda un yacimiento de sustancia poética, desconocido acaso y a la expectativa de una revela-

(189) Loc. cit., págs. 628 y ss.

ción consciente, de una anunciación fértil o de un «levántate y anda» de resurrección. *El verbo poético es un a modo de conato hacia la conciencia universal. Y un poeta es algo así como una claraboya o lucerna a cuyo través se alumbran atisbos de esa universal conciencia*» (O. C., págs. 76 y ss.).

4. En la órbita del noventayochismo.

Aparte de que en *El sendero andante* y en su ciclo correspondiente encontramos bastantes poemas centrados en el problema de España, el paisaje de Castilla, sus gentes y sus costumbres, etc., el noventayochismo se condensa en el planteamiento de dos grandes temas: la carrera mortalizadora del tiempo y la férrea ley del destino fatal. El primero de ellos, quiero recordarlo, estaba ya en la *La paz del sendero;* pero salta aquí a primer plano como un problema intelectual. En la angustia producida por ambos sentimientos, el poeta reacciona, toma una postura que tiene dos marcas doctrinales precisas: estoicismo senequista matizado de epicureismo, y nietzscheanismo.

1.—*Estoicismo senequista.* «Cuando se examina la constitución ideal de España, el elemento moral, en cierto modo religioso, más profundo que en ella se descubre, como sirviéndole de cimiento, es el estoicismo; no el estoicismo brutal y heroico de Catón, ni el estoicismo sereno y mayestático de Marco Aurelio, ni el estoicismo rígido y extremado de Epicteto, sino el estoicismo natural y humano de Séneca». Así comenzaba Angel Ganivet su *Idearium Español* [190], verdadero libro de horas, como antes lo había sido el Ideal de Krause, de toda la juventud española universitaria. Unamuno acertó plenamente al escribir que «unas veces son las obras las que dan valor al hombre que las lleva a cabo, y otras veces —como en este caso— sucede a la inversa. No son sus libros los

(190) Granada. 1897.

que elevan a Ganivet, sino es él quien los ha de elevar [191]. El propio don Miguel contribuyó no poco a convertir al autor del *Idearium* en la figura mítica, gemela de Larra, que todos conocemos [192]. Ganivet resumía así la doctrina de Séneca: «No te dejes vencer por nada extraño a tu espíritu; piensa en medio de los accidentes de la vida, que tienes dentro de ti una fuerza madre, algo fuerte e indestructible, como un eje diamantino alrededor del cual giran los hechos mezquinos que forman la trama del diario vivir; y sean cuales fuesen los sucesos que sobre ti caigan, sean de los que llamamos prósperos o de los que llamamos adversos, o de los que parecen envilecernos con su contacto, mantente de tal modo firme y erguido que, al menos, se pueda decir siempre de ti que eres un hombre» [193]. Miguel Olmedo apostilla [194]: «Para quien conoce Séneca y está habituado al estilo de los estoicos, la simple lectura de este párrafo produce la impresión de que la fórmula de Ganivet no es estoica, pues, por encima de toda diferencia de contenido, hay algo esencial que disuena: el tono. Esas palabras son un desafío a todo lo que no sea el hombre, un reto al universo. Y, si hay algo que no puede ser estoico, ni tampoco senequista, es el desafío. Pues, por mucho que sea Séneca entre todos los estoicos el que más concede al hombre frente a lo divino, hasta colocarle en pie de igualdad junto a los dioses cuando cumple la ley natural..., sin embargo, en Séneca, como en todo estoico, por encima de los matices, hay una idea madre, un verdadero eje diamantino, que es la aceptación, el acatamiento y la entrega incondicionada y gozosa a la divinidad, al alma universal». También Ayala, desde otro ángulo, hace una precisión, mucho más avanzada, al *Idearium:* «aunque Ganivet —dice [195]— quiere que

(191) MIGUEL DE UNAMUNO. "Angel Ganivet", en *La Epoca,* 23 de octubre de 1898; cit. por JAVIER HERRERO. *Angel Ganivet: Un iluminado.* Madrid. Gredos. 1966, pág. 22.

(182) Vide. MANUEL GARCIA BLANCO. "Angel Ganivet y Miguel de Unamuno. Afinidades y diferencias", en *En torno a Unamuno.* Madrid. Taurus. 1965, págs. 303-350.

(193) *Idearium,* pág. 6.

(194) MIGUEL OLMEDO. *El pensamiento de Ganivet.* Madrid. Revista de Occidente. 1965, págs. 23 y ss.

(195) "Diálogo con los muertos. II. Con Cope y Séneca. O. C., pág. 494.

la sustancia primaria del espíritu español sea el senequismo, adusto y un tanto impasible, la verdad es que Séneca influyó, literariamente, ya desde el Renacimiento, mucho más en Inglaterra que en España; sobre Shakespeare, el primero de todos. Sin dejar de lado que Séneca en sus expansiones líricas y en algunos pasajes de sus tratados en prosa, lo que ha hecho, en rigor, es una versión estoica del sentimiento horaciano de la vida, singularmente de la vida campestre. Séneca, poeta lírico, es un Horacio convertido al estoicismo». Por otra parte, en un ensayo titulado «El ocio contemplativo», explica Ayala extensamente su concepto del epicureismo horaciano, doctrina por la que él siente y manifiesta verdadera devoción [196]: «...Sin duda, la norma que propone Epicuro en la conducta de la vida consiste en buscar el placer... Pero, ¿qué es, según él, el placer? Desde luego, todo aquello que es innoble, grosero o inmundo, no puede ser considerado como auténtico placer, ya que, tarde o temprano, acarrea saciedad, disgusto y dolor. Lo mejor de la vida se cifra... en practicar aquella manera de virtudes que por naturaleza son las menos violentas y más tranquilas, las más placenteras». Ayala cree que tal placer recibiría mejor el nombre de goce: «Uno se goza en vencerse a sí mismo; no cabe gozo más intenso. A este goce supremo, que es el estado de beatitud, Epicuro lo define como *ataraxia,* liberación de las pasiones, impasibilidad». Horacio tenía mucho de esta moral epicúrea, bien que, enemigo de todo exceso, «no se sentía inclinado hacia la demasiada austeridad, colindante con el ascetismo a que finalmente recurre Epicuro». Como se ve, esta cima moral del epicureismo horaciano viene a coincidir con el estoicismo senequista; en prueba de tal apreciación crítica ofrece Ayala una traducción juvenil de la «Oda a la Soledad» de Pope, en la que es muy curioso el equilibrio con que se dosifican elementos senequistas y horacianos:

«Feliz aquel cuyos cuidados y ansias
limitan en torno la heredad paterna,
dichoso al respirar aire nativo
de la propia tierra.

(196) Obras Completas. T. II, págs. 444-451.

.....
Feliz aquel para quien, apacibles,
horas, días y años se deslizan;
sano el cuerpo, la mente sosegada,
sereno siempre» [197].

Es indudable que nuestro autor conoció directamente las obras de Séneca. Junto a la Oda transcrita, da en el mismo ensayo la traducción de uno de los poemas de Séneca «más de veras senequista»: un coro de la tragedia *Thiestes*. Sin entrar, por lo demás, a discutir la exactitud de la afirmación del escaso influjo de Séneca en España [198], es clara la huella ganivetiana en la obra de Ayala. Así, las disquisiciones sobre la abulia en su artículo «Azorín en la Academia Española. El conflicto del paraguas» [199], parecen calcadas en las que Ganivet hace en su *Idearium* [200]: la misma descripción sintomática, idéntica conceptualización del diagnóstico. Un tema obsesivo del autor de Pío Cid es la tensión dualista entre materia y espíritu dentro del propio yo. En *La paz del sendero* preocupaba a Ayala ese dualismo, pero en un ámbito general o cósmico; ahora va a proyectarlo sobre sí mismo. Según Herrero, aquellas palabras de *La conquista del reino de Maya* —«La carne emponzoña el espíritu con su fétida emanación»— podrían servir de lema a las obras completas de Ganivet» [201]; diría que también a su vida. Pues bien, encuentro en Ayala una preocupación análoga: la tetralogía novelística está articulada por una fuerte tensión entre las pasiones de la carne y la aspiración a una superior realización espiritual, tema que se repite bastante en las poesías y que nuestro autor resuelve según una peculiar moral sincrética. Por último, creo encontrar una cierta semejanza de planteamiento, aunque las solu-

(197) O. C., págs. 494 y ss.

(198) Pensemos, por ejemplo, en la huella senequista en Quevedo. Vide ARNOLD ROTHE. *Quevedo und Seneca. Untersuchungen zu den Frühsriften Quevedos*. París. Libraire Minard. 1965.

(199) Recogido en RAMON PEREZ DE AYALA. *Divagaciones Literarias*. Madrid Biblioteca Nueva. 1958, págs. 222 y ss.

(200) Págs. 143 y ss.

(201) Op. cit., pág. 15.

ciones sean diversas, entre las disertaciones ganivetianas sobre cristianismo, judaismo y estoicismo [202] y la introducción ayalina a *La pata de la raposa.*

2.—En el estudio sobre *Nietzsche en España* [203], Gonzalo Sobejano encuadra a Ayala en la generación que llama de 1914, aun señalando que él, Ortega, Juan Ramón y algún otro prolongan «determinadas actitudes de sus inmediatos antecesores: obsesión por el problema de España, tendencia autocrítica, matices negativistas» (pág. 493). 1910 es el año en que, según Sobejano, tales autores comienzan a corregir la estética modernista y noventayochista. La influencia de Nietzsche en los del 98 fue tenue en el plano metafísico y marcada, por el contrario, en el ámbito moral. Todos coinciden en la exaltación del valor «Vida» y en anteponer la Vida a la Razón: que todo sea mentira, dirá Unamuno, poco importa, si se trata de un egoismo *vital,* de una *vital* demencia y de un sueño de *vida.* El concibe el «sentimiento trágico de la vida como agonía entre lo vital y lo racional. Pero sus compañeros coinciden con él en mucho. Maeztu y Baroja repiten que la vida no es justa ni injusta, buena ni mala, sino necesaria» (pág. 482). La Generación de 1914 trata de superar la antítesis Razón-Vida y está estrechamente ligada al vitalismo de Nietzsche. Sobejano dedica, por ejemplo, cuarenta páginas a fijar la deuda que Ortega —sistematizador generacional— tiene contraída con el filósofo alemán [204]. Ayala, como Ortega, como Juan Ramón, conoció muy pronto a Nietzsche. Lo cita ya en su artículo «Liras o Lanzas», de *Helios* [205] y el mismo año 1903, al tratar en *La lectura* de «L'Inmoraliste» de Gide, sugiere que el calificativo de «inmoral», aplicado por Fouillée a las ideas de Nietzsche,

(202) *Idearium,* págs. 8 y 9.

(203) Madrid. Gredos. 1967.

(204) ORTEGA, en cambio, en un artículo dedicado a Maeztu, dice: "En otro tiempo, ¿recuerda usted?, gustábamos de dejarnos abrasada la fantasía sobre una página de Nietzsche, y como este genial dicharachero tiene la unción que todos los sofistas para halagar y engreir al lector, pudo ocurrírsenos, acaso, tras de alguna lectura la sospecha de si había en nosotros dos de esos grandes hombres que fabrican historia, señeros y adamantinos, más allá del bien y del mal". ("Personas, obras y cosas". Madrid, 1916, pág. 49; cit. por Doris King Arjona, op. cit., pág. 580).

(205) Obras Completas. T. I., pág. 1129.

conviene cambiarlo por el de «amoral» o «supramoral». Es ya famosa en la bibliografía de la crítica nietzcheana española la serie de tres artículos que Ayala publicó en los años 1921-1922 en *La Pluma* [206]. Según él, la doctrina de Nietzche es algo más que penetrada racionalmente: «la aspiramos, nos circunda como una atmósfera. Cercenemos, suprimamos el último vestigio de la inteligencia especulativa, a fin de enardecer las potencias elementales de la vida: la salud, la fuerza y el coraje; porque la vida es, ante todo, una mera manifestación biológica. Y este es el valor alimenticio de la obra de Nietzsche; es un alimento instintivo del yo zoológico» [207]. El superhombre es «un símbolo que, además de poseer la eficacia de la ciencia y la belleza del arte, requiere como remoto e irresistible llamamiento ideal todos los sentidos y potencias del hombre; las fuerzas superabundantes y sombrías de su animalidad, sus instintos sociales y éticos, sus inquietudes religiosas». La novedad ética de Nietzsche residía en el sistema de *valuación:* «los actos deben valuarse en morales o inmorales según aumentan o disminuyen, respectivamente, la vida; y la vida no es sino sensación y ansiedad de poderío.»

Tratando ya de nuestro autor como creador en relación con Nietzsche, apunta Sobejano que Ayala «es un escritor que, partícipe activo de las experiencias e ideales de su generación, no rompe, ni siquiera en el inconformismo de los años juveniles, con las vigencias de la generación anterior; por el contrario, ayuda a afianzarlos. No es raro, por esto, que en la ideología de Ayala, susceptible de ser puesta en conexión con Nietzsche, aparezcan dos obsesiones: la voluntad (puro 98) y la vitalidad ascendente o sentimiento entusiástico de la vida (atmósfera de su propia generación, Ortega, Gómez de la Serna)» (págs. 593 y ss.). La afirmación es imprecisa porque no nos aclara si ambos aspectos coexisten simultáneamente a lo largo de la obra, ni nos explica la dialéctica de ellos, ni, por último, define las diferencias existentes, en general y, en con-

(206) Aparecieron a los números de 19 de diciembre de 1921, págs. 321-336; 20 de enero de 1922, págs. 1-18; y 21 de febrero de 1922, págs. 61-77. Recogidas en Obras Completas. T. IV, págs. 1089-1145.

(207) Pág. 1091.

creto, en Ayala, entre el «sentimiento entusiástico de la vida» (actitud nietzscheana de la Generación de 1914) y la exaltación vital (influjo nietzscheano del 98). El crítico se limita a ofrecer un análisis global de la obra narrativa, sin marcar los hitos de evolución y sin citar más que en una ocasión y de segunda mano la poesía, que en este punto es guía indispensable. A mi juicio, el nietzscheanismo de Ayala, que en él, como en los demás autores, se mezcla con otras influencias ideológicas, sufre la misma evolución interna que el conjunto de su obra, de su tetralogía sobre todo. Y esto fue posible porque, como él mismo declaró, más que un elemento de comprensión intelectual, el nietzscheanismo fue alimento y atmósfera de asimilación vital. De la citada tetralogía afirma Nora que «su balance es, desde luego, pavorosamente negativo; verdadera condensación (sin la saña escocida de Baroja, Valle-Inclán o Unamuno; más bien con cierto cínico y disolvente desprecio que pretende herir impasible) del pesimismo inicial noventayochista... Han de pasar varios años hasta que Ayala equilibre esta crítica hiriente y excitante con sus «mitos» positivos, creadores, repletos de fuerza normativa...» [208]. Esta «positivación» aparecerá en 1915 con *El sendero innumerable* y las novelas poemáticas, aunque su base estética se encuentre ya expresada —repito— en *Troteras y danzaderas*. El vitalismo de *El sendero andante* es, como veremos, irracional, primario, análogo al barojiano, mitigado, a veces, por el correctivo del estoicismo ayalino: plenamente noventayochista, en suma.

5. Estudio temático

Al igual que en *La paz del sendero*, el primer poema de *El sendero andante* (O. C., págs. 141 y ss.) nos ofrece la clave interpretativa básica del libro, bien que éste no presente una homogeneidad tan compacta como la del primero. Escrito en 1920 como articulación introductoria de la selección antoló-

(208) Op. cit., pág. 485.

gica, lleva el mismo título del libro y el lema pascaliano «El río es un camino que anda». «He ahí la vida —comienza—: ese río». Pedro Salinas estudió magistralmente los hitos fundamentales del desarrollo de la antigua comparación bíblica: la vida es como un río [209]. En Manrique, la metáfora, usada en un plural que nos engloba a todos, se enuncia de una manera objetiva; representa la actitud resignada de aceptación de la vida tal cual es. El desconocido autor de la «Epístola Moral a Fabio» deja traslucir ya, en el empleo de la misma metáfora, una tensión interior más compleja. Está invitando a su amigo a que renuncie a la Corte y, en apoyo de su exhortación, recurre al medieval «ubi sunt». Y añade: «como los ríos que en veloz corrida / se llevan a la mar, tal soy llevado / al último suspiro de mi vida». Se establece ya una distinción entre la fluencia de la vida humana y la de los ríos: éstos «se llevan», el hombre «es llevado»; hay un tránsito de lo colectivo a lo personal; no se oculta la torcedura que supone «ser llevado» y aparece la angustia de la temporalidad en la adjetivación de «*veloz* corrida». Salinas advierte en estos versos una mezcla de senequismo y cristianismo. Un paso más y don Francisco de Quevedo desarrollará así la metáfora tradicional: «...donde envío... / mi vida oscura, pobre y turbio río / que negro mar con altas ondas bebe». Por estar entreverada de muerte desde su principio, la «vida oscura» es «pobre y turbio río». Pero notemos que Quevedo no dice «soy llevado» sino «envío». La metáfora, «límpida en Manrique, aquella que empieza a temblar en Fernández de Andrada, aquí llega a la convulsión... La forma de rebelarse es el adjetivo; se defiende de la muerte —fin de la vida— con esta tremenda protesta verbal». Hasta aquí el gran crítico. Modestamente, discrepo de él en este último punto y entiendo que es en Quevedo donde el senequismo, apenas incipiente en Andrada, logra su máxima intensidad. Porque es cierto, en efecto, que don Francisco carga a la muerte —y, por su retroacción, a la vida— de calificativos tenebrosos; pero esto no hace sino acre-

(209) "Una metáfora en tres tiempos", en *Ensayos de Literatura Hispánica*, págs. 168-182.

cer el brillo de la actitud estoica condensada en ese personal «envío».

En la introducción de *El sendero andante* asistimos a una conceptualización y problematización evolutiva de la metáfora: «He ahí la vida: ese río». Al poeta le interesa, en primer lugar, poner de relieve el nacimiento del río:

«Nace el río desde las canas sienes
de las montañas eminentes.
(Poned a buena cuenta
que son los ríos como las ideas).
.....
¿Y cómo se hizo el monte, encumbrado y señero?
Un fuego oculto empujó la tierra hasta el cielo.
Mas si los manaderos de ese río se alumbran
de las entrañas de la tierra dura
(otras veces, sabedlo,
son los ríos como los sentimientos),
el caudal hinchen y robustecen
las aguas de las cumbres que caen por las vertientes».

Ideas y sentimientos, confluencia del impulso ascendente y la fuerza de lo alto: he ahí el entramado constitutivo originario de la vida. No establece Ayala distinción alguna entre los hombres. Todos padecemos el engaño a los ojos de creer que somos un río, que hacemos el propio camino. Obedecemos, como él, sin embargo, a dos causas: la férrea ley del determinismo y la versátil del azar:

«¡Cómo fluye y corre y canta el río!
Y él piensa que se mueve a su arbitrio...
.....
Piensa que hace lo que quiere.
¿Y qué hace? Obedece.
Obedece, sin sospecharlo, a los caprichos del terreno,
y a la ley de la tierra y del cielo,
que le envían a hundir su caudal
en la ancha sima de la muerte: el mar».

Estamos cerca del punto de partida de la «Epístola Moral a

Fabio» —el hombre es enviado—, sólo que aquí se da un paso más en la especificación del agente que envía al hombre hacia la muerte. La vida es, pues, un camino que se hace mortalizándose, que hacemos deshaciendo, que construimos consumiendo. Interesa subrayar el término que designa su final: «ancha sima» de la muerte, en que se «hunde» el caudal; un abismo sin fondo, en el que no hay vislumbre de trascendencia. Pero el poeta reacciona estoicamente:

«Bueno, ¿y qué? El río vive, ríe, gime, pasa».

Vivir es pasar en una conjugación de contrarios, risa y llanto. Los versos siguientes expresan la cima de conceptualización:

«Es siempre el mismo y siempre está en mudanza:
azul, gris, sonrosado y negro;
agua pura y acaso algo de cieno.
Ahora se arroba en un remanso; sueña,
y en su seno espiritualiza la imagen de la realidad
[externa».

El binomio Heráclito-Parménides, mentado ya en *La paz del sendero,* se convierte en articulador de la construcción poética. A lo largo del libro veremos así multiplicarse los contrastes y las oposiciones ya indicados aquí: azul-gris, sonrosado-negro, agua pura-cieno. Toda la realidad externa no es más que idelización soñada en un punto de esa fluencia. El poeta quiere sorprender a la vida en cada uno de esos instantes que la constituyen:

«He ahí la vida: ese río. Y esos versos:
ondas, remansos, espumas, modos, momentos».

Las dos últimas palabras sirven de epígrafe a otras tantas secciones del libro. Ayala nos anticipa a continuación una rápida teoría de instantaneidades:

«Ahora *llora en la soledad y la noche;*
y nadie lo ve ni lo oye.
Ahora *es torrente de entusiasmo;*
y su voz suena a ditirambo...
.....

Las aguas, siempre las mismas, siempre diversas,
son para todos. Beban de él los hombres y bestias».

Resalta manifiesta en el poema la decidida voluntad ayalina de saltar las tapias del propio corral para acercarse, como A. Machado, a las anchuras de la vida misma. Pero, en su acercamiento, el poeta no va a detenerse en la superficie aparente de los hombres y las cosas. Será la suya una aproximación intelectual, un intento de llegar hasta las raíces, hasta las fuentes mismas —ideas, sentimientos— de donde mana el río de la vida, sendero andante.

* * *

Sigamos su curso a lo largo de los años:

6. Años 1905-1906: Estoicismo

La sección «Los momentos» agrupa cuatro poemas de 1905 y uno de 1906: sucesivos afrontamientos del prisma racional del poeta a la realidad humana. Es el primero, un momento de exaltación senequista: «Excelsior» (págs. 143 y ss.):

«*He aquí la* cumbre
adonde llega la prístina *dulcedumbre*
de las mieles solares
y las rubias auroras.
Atalaya *sobre los mares.*
Triunfo *sobre las horas*
esquivas.
Olvido *de la adversa suerte.*
Corona *de siempre vivas*
sobre el baluarte *de la muerte*».

Sin detenernos ahora en el plano de la expresión, notemos que difícilmente pueden concentrarse en tan pocos versos tantos signos de indicio —los subrayados— que nos conduz-

can hacia la cima superadora de todas las contingencias. En ella se encuentra el poeta, joven y, sin embargo, triste. Su corazón está «cano de nieve, y es puro, y es frío» porque tiene conciencia de su esencial fragilidad. Los hombres le recomiendan:

«Cantas, pero tu voz no llega al llano.
La voz acrece o la distancia acorta.
Baja al sendero».

Es decir, desciende a los temas despreocupados del atolondramiento y a la vida rutinaria. Pero él se niega:

«—Qué importa.
Basta la certidumbre
de ser cumbre.
Basta el placer austero
de estar señero».

En «estar señero» se cifra uno de los propósitos poéticos principales de Ayala: no significa aislarse en la soledad de la torre de marfil, sino en mantenerse indemne entre las continuas asechanzas puestas a la personalidad. Por ello el poeta pide en «De la loba negra» (O. C., págs. 43 y ss.):

«¡Abrévate en áspero jugo de idealidad!
¡Golpea con tu frente en el seno de la noche!
¡Bebe luz blanca! ¡Bebe luz blanca!
.....
¡Sube a los montes!
¡Cruza los mares!
Reina sobre todo lo creado... Y luego,
vete a la cabaña en que llores y gustes las propias
[lágrimas».

Tornemos a «Los Momentos». El tercero de ellos, «Crepúsculo. El momento indeciso» (1905) (O. C., págs. 144 y ss.), refleja la «densa e infinita angustia» —espíritu ganivetiano— de un instante que no se sabe si es de trascendencia de lo corpóreo o de intenso goce de lo sensual:

«¡Benigna misericordia
de tierra y cielo a la tarde!

Olvidanza de uno mismo;
liberación de la carne;
sueño de pureza sobre
el regazo de una madre.
.....
Densa e infinita angustia;
congoja de lo inefable.
¿Arrobo místico? ¿Espasmo
voluptuoso? No se sabe.
.....
Afirmación de uno mismo;
sacudida de la carne;
sueño sensual, en un lecho
de plumas, tibias y suaves.
¡Concupiscencia exquisita
de cielo y tierra a la tarde!»

En la angustiosa tensión dualista que el hombre padece —reflejo de la que rige todo el universo entre la acción y el estatismo, el espíritu y la materia— apunta aquí, titubeante, una solución de trascendencia de opuestos y de fusión de contrarios, que será la médula de *El sendero innumerable.* Contrasta fuertemente con este poema el cuarto momento, también de 1905, «Los bueyes. El momento colectivo» (O. C., págs. 145 y ss.), cuya carga noventayochista destacó ya Reininck:

«Por las callejas van; por los caminos
pedregosos y pinos. Son ya viejos,
para el trabajo inútiles...
.....Llevan los ojos
perdidos. Filosofan. Con la frente
abatida se alejan.
.....
Quizá alguno recuerda el claro día
de la niñez.....
.....
¡Ay! Le aguardaba el chasco de los chascos,
es decir, la terrible castración.
Y después de por vida la carreta,
el servil yugo, la aguijada impía.

Sufrió y halló al final una receta
a su dolor en la filosofía.
«¿Qué son los hombres, más o menos pronto,
.....
que son, a su manera, sino bueyes,
víctimas impotentes?»

La pintura resulta apesadumbrante. Es duro, desde luego, contemplarse y contemplar a los demás en ese rebaño de bueyes cansinos. Apenas si queda un resquicio para el consuelo. El buey pensador lo encuentra en su filosofía. Nosotros podemos, en reciprocidad, hallarlo en ese interrogante final: «¿No sospechan los bueyes su ananké / adverso: la ciudad, el matadero?» El poeta alude a la idea pascaliana a que antes me referí: al hombre le basta con ser una cañaheja *pensante* para aventajar al universo. El final, sin embargo, parece tornar a englobarnos en la indiscriminada fluencia de todo lo que es hacia la muerte:

«En la paz de la aldea, hacia el ocaso,
entre árboles en flor, por un sendero,
paso a paso caminan, paso a paso».

No se hace esperar la reacción dialéctica, que Ayala nos ofrece a renglón seguido en uno de los poemas más densos y bellos. Es de 1906 y lleva por título «El cisne negro. El Momento carnal y sombrío» (O. C., págs. 147 y ss.). En el cisne negro encarna Ayala el símbolo de la actitud senequista ante la vida. Subrayo los indicios de cualidades morales que él refleja:

«Sobre el estanque calmo, que repite
la transparencia añil del firmamento,
como un dolor altivo, *flota* inmóvil
el cisne negro.
En redor todo es óptimo y pagano:
aves, cantos, perfumes, rosas, céfiros.
En medio, el pesimismo aristocrático
del cisne negro.
Pavonea el pavón su empavonado
manto de agrio color por un sendero.

Mírale con desdén alto y sombrío
el cisne negro.
El cisne blanco e híspido, el loado
cisne de los poetas, cuán plebeyo
cabe la sutileza tenebrosa
del cisne negro».

Basta una somera comparación con el «primer momento» —«Excelsior»— para tejer toda una red de convergencia: aquel mancebo triste de corazón nevado y puro, la certidumbre de ser cumbre, el placer austero de estar señero, son segmentos de significación analógica con esta inmovilidad de dolor altivo, de desprecio de lo sensual, de alto desdén por la vanidad aparente, de profunda y atormentada conciencia —sutileza tenebrosa de la propia naturaleza. Para mayor claridad e intensidad poética, Ayala da un paso más y apropia a lo humano el símbolo del cisne, encarnando en él la figura prototípica, sujeto de la más apasionada lucha dualista entre carne y espíritu, placer y austeridad, rebeldía humana y sumisión religiosa: Salomón. El «jocundo Zeus» —dice— prefirió encarnarse en el cisne blanco:

«En tí se encarnó tal vez aquel hermoso
y dulce y amargado rey hebreo
—miel vertió en el Cantar de los Cantares
y hiel en los Proverbios—
para gozar la ardiente Sulamita...»

Retengamos las cualidades apuntadas de la actitud estoica. En la primera edición de *El sendero andante,* bajo el título de «La playa» y el epígrafe de «Momento Peripatético», figuraba el poema que hoy encabeza *El sendero innumerable* (O. C., págs. 211-214). La razón del trasiego es palmaria: su referencia temática al mar. Sin embargo, encaja de lleno en la dialéctica que venimos comentando y conviene, por ello, estudiarlo aquí. Paseando a lo largo de la playa, el poeta cavila sobre las últimas realidades constitutivas de la vida humana, entretejida de ser y no ser, y encuentra en la naturaleza, a su paso, símbolos didácticos de la actitud que conviene adoptar en reacción. En la imposibilidad de reproducirlo íntegra-

mente, dada su extensión, he aquí una síntesis de su contenido:

«Que la vida es amarga, un día y otro día
pensé. Mi corazón vióse de negrura».

Inmediatamente se produce la reacción:

«Más amargo eres, mar, y pones alegría
azul y blanca sobre tu seno de amargura».

Y se deduce la didáctica:

«Mira el mar, copia el mar, ama el mar. ¡Oh poeta!
Haz de vidrio tu alma, e infinita, y sin bruma
interior, y armoniosa, y orgullosa e inquieta;
y por cada inquietud, pon un jirón de espuma».

El vuelo de las gaviotas es el ejemplo de la tristeza de las cosas vagas y errantes, de todo lo que en silencio se desliza. Y el símbolo se apropia de inmediato:

«Nuestro paso por el vivir es, caminantes,
como tenue sombra en la arena movediza».

Dentro del contexto marino, en otra perspectiva, surge un nuevo símbolo: la ola.

«Mira la ola. Viene, sobre el azul convulso,
coronada de lirios, vestida de sonoro
cristal, y se derrumba con majestuoso impulso,
y canta, y muere, y se sume en la arena de oro».

He aquí la aplicación didáctica:

«Vete, hombre, así en el flujo eterno de las cosas.
Resbala hacia la muerte con majestuoso paso,
vístete de pureza, *corónate de rosas,*
y canta al derretirte sobre el aurino ocaso».

Más adelante, el poeta advierte, en un pegujar junto a la playa, un corralillo:

«Las gallinas picotean
y engullen menudas gijas.

¿Para qué comen las piedras?
Porque así en el buche fabrican
el cascarón para el huevo
para acorazarlo
y empollar la cría».

Sigue la moraleja:

«*Que haya en tu espíritu* algo de dureza
o tus obras serán de fárfara».

Tras esta referencia mental a la noción de un necesario eje diamantino, fortaleza estoica, el poeta se tumba a la vera del mar:

«En torno a mi cabeza
revuela un moscardón.
Gira. Gira. Me oprime
como una obsesión.
Y el zumbido del insecto
es más penetrante e intenso
que el zumbido del mar eterno».

No se traduce el símbolo. Pero se me antoja fácilmente aplicable a la preocupación obsesiva por los problemas del intelecto. Inmediatamente, otro ejemplo más:

«En un canchal de roca negra
crece una higuera.
En la estéril y enjuta arena
crece otra higuera.
Una y otra están grávidas
con el fruto de la miel».

Ultima aplicación didáctica:

«Humilde, haraposo, bíblico árbol;
ejemplo de caridad y de fé.
Das dos cosechas al año
y de piedra y arena extraes miel».

Con esta exhortación a deducir de la adversidad frutos positivos y en tanto las estrellas juegan a los reflejos con la fos-

forescencia de los pulgones, concluye el poema. Ayala siente que su cuerpo es un organismo rudimentario y que «como una esponja se empapa de placer inconsciente, de agua densa y de olvido».

A comienzos de 1906 están fechados «Los Brindis» (O. C., págs. 29 y ss.), que nos ofrecen una variante poética de actitud mental en Ayala y que constituyen de por sí un ensayo de dramatización lírica remotamente presagiada en algunos versos de *La paz del sendero*. «Al Bueno y al Filósofo —dice el «envío»— dedica estos versos el Poeta». Versos que recogen la triple reacción diversa ante una supuesta ilusión perdida:

«Que nos traigan más vino —dijo el Bueno—;
brindemos otra vez por olvidarla,
porque retoñen ilusiones nuevas
en el árbol de la esperanza».
.....
«Bebo —añadió— por mi futura amada».

El criterio ideológico vital del primer protagonista es de fácil clasificación: encarna la bonomía del hombre de la calle, que desea olvidar para hacer hueco a una nueva ilusión. Se alza el filósofo y apura dos veces su copa:

«Yo he bebido dos veces
—dijo después—. Una en acción de gracias
por haberme librado del encanto
de los brazos amantes que me ahogaban.
La otra, para que nunca el alma mía
vuelva a sentir las dolorosas ansias
del amor que nos quema cuando huye
y que cuando nos besa nos abrasa».

Mezcla de estoicismo y de epicureismo, no es esta —y en ello radica la variante— la actitud que Ayala va a adoptar:

«Y dije: «Ved el brindis del Poeta:
bebo porque esta pena que me mata,
me mate lentamente de tristeza,
me mate suavemente de nostalgia;

porque nunca se apague
la lumbre de esta hoguera que se apaga».

He querido atender a esta composición para que aparezca cómo, aparte de reminiscencias lingüísticas del modernismo, por estos años no era aún firme en Ayala, al menos no era íntegramente absoluta y exclusivizante, la dimensión de compromiso intelectual.

7. Años 1908-1909: Nietzscheanismo

El suicidio de su padre precipita en Ramón un brusco cambio de mentalidad, marcándole, como he dicho, con sello indeleble. Esta afirmación se encuentra comprobada en dos poemas de aquel mismo año: 1908. Es el primero «El barco viejo», composición dedicada «In memoriam» de su padre. Figuraba en la primera edición de *El sendero andante* y pasó después, por el mismo motivo de «La playa», a *El sendero innumerable:*

«Una dulce ternura me invade,
mirando al barco viejo.
Dentro del alma
se me abren las esclusas del recuerdo».

Y se pone Ayala a recordar con ternura que en un barco como aquel había emigrado su padre, mozo de Tierra de Campos —nacido en Valdenebro, provincia de Valladolid—, a las Américas. Volvió atraído por la novia. Imaginando los momentos de su vida aun non nata, Ayala apostrofa a su progenitor:

«A veces me asalta
un mal pensamiento.
¿Por qué obedeciste al destino?
¿Por qué seguiste el forzoso derrotero?
¿Por qué no me abismaste en el hondo mar de las cosas
[que pudieron ser y no fueron?
¿Por qué me diste la vida y con la vida el pensamiento?».

Este último verso nos aclara la naturaleza del dolor que le lleva a desear no haber nacido. No es sólo una crisis ocasional motivada por la tragedia ocurrida. Se trata de una angustia intelectual, producida por la tensión entre el ansia de conocimiento y la radical incapacidad de abarcar los misterios esenciales de la vida: el mal, el dolor, la muerte. En suma: es la angustia de la conciencia; la rubeniana «pesadumbre de ser consciente», que encontrábamos ya en «Los Umbrales del Huerto» de *La paz del sendero* (O. C., pág. 23) y que hallará su expresión poética más alta y profunda en *El sendero innumerable.*

El «Preludio del segundo acto» (O. C., págs. 32-35) contiene, a mi juicio, también, la declaración expresa del cambio de mentalidad a que aludo. Es —recordémoslo— el acta de incineración de un legajo de papeles llenos de versos de la infancia y de la primera juventud. En la enumeración de los recuerdos allí contenidos la última referencia es a:

> «*Aquella negra cruz sobre una fecha*
> *que es un dolor que ya se esfuma vago,*
> *pero que fue una tempestad deshecha,*
> *un cáliz que apuré sólo de un trago*».

Se refiere claramente a la muerte de su padre, que vino a cerrar una etapa. El título de «segundo acto» es impreciso en cuanto a sus límites retroactivos, ya que en el «primero» habría que mezclar versos de la etapa preliteraria y composiciones coetáneas e, incluso, posteriores a *La paz del sendero.* Convendría más bien interpretarlo en un sentido amplio de «nueva etapa». En lo que no hay duda es en la calificación del signo de ésta. Bastan dos estrofas para manifestar su carácter nietzscheano:

> «*¡Oh tristeza del tiempo sepultado!*
> ¡Oh vida del instante, fuerte y sana,
> *sin las pardas visiones del pasado,*
> *sin las mentidas sombras del mañana!*
> *Yo no sé que seré... ni lo que he sido.*

¡Quiero sólo vivir de lo que soy,
sin más recuerdos que el piadoso olvido
ni más deseos que el deseo de hoy».

La exaltación vitalista tiene voz y timbre del 98. Hay, en efecto, una inhibición de lo racional —«Yo no sé que seré... ni lo que he sido. / Quiero sólo vivir...» Que el pasado haya sido un éxito o un fracaso, que el futuro pueda constituir una amenaza, no importa. «Sintámonos vivir» es, según Doris King Arjona [210], la esencia del pensamiento ayalino, que dominará su tercera etapa, pero que comienza por estas fechas. Por supuesto, en el fondo de dicha exaltación se encuentra —alúdase o no a ella— la experiencia de la fragilidad humana, del mal, del dolor, de la muerte. Un poema de ese mismo año, 1908, «En la margen del torrente. Una amada muerta» (O. C., págs. 158 y ss.), nos descubre la agravada conciencia ayalina de estas ideas:

«Alma que un día amé, alma infundida
en una forma frágil y huidera...
.....
Quebrado el pomo, el bálsamo sagrado
derramóse en tinieblas; de repente
se perdió, se voló. *Dios ha cegado.*
Y enmudecieron ruiseñor y fuente».
.....

No se percibe el menor atisbo de fe en la trascendencia: tinieblas, evaporación:

«¿Dónde estás? ¿Dónde estás? Te busco a tientas.
Hacia el sordo misterio *tiendo en vano*
el eco de mis voces macilentas
y la angustia aterida de mi mano.
.....
Al fin, junto a la margen del torrente
me he sentado, en espera de mi día,
mirando cómo todo lo existente
fluye sin plan, sin orden ni armonía».

(210) Op. cit., pág. 659.

¿Hace falta resaltar el existencialismo «avant la lettre» de estas estrofas? El hombre es aquí un ser para la muerte, hacia la que todo se precipita sin sentido. Pero también en este punto se produce la reacción dialéctica de Ayala en dos poemas de 1908, de la Sección «Ditirambos», que constituyen la expresión poética más clara e intensa del Nietzscheanismo noventayochista. Los meros títulos son de por sí expresivos: «El entusiasmo» (O. C., págs. 174-176) y «La ilusión» (O. C., págs. 176-179). Ambos se convierten en símbolos eficaces de superación de las humanas limitaciones:

«Entusiasmo, cuya túnica vuela en clásico decoro,
como en la alada victoria de Samotracia;
cazador de las flechas de oro
que asaeta las bestias negras de la desgracia,
Tú, que vas, robusto flechero,
por el celeste sendero
de azul cristal
igual
de raudo que el neblí,
¡hunde un dardo tembloroso en mi barro temporal!,
¡Habita en mí!».

Toda la invocación constituye un canto a la fuerza del entusiasmo, robusto, raudo, vencedor. Enfermo de temporalidad, el poeta quisiera ser sanado por su herida, que El llenara el vacío de su angustia:

«Mi pecho está como copa vacía,
todo cóncavo, oscuro y anhelante.
Cólmalo hasta los bordes de ambrosía,
de licor ígneo e inebriante,
y que me enfervorice con probada pasión interna,
y que el alma se me abreve en lo infinito sin tasa;
y en cada minuto que huye que viva la vida eterna;
y los ojos y los labios que sean brasa.

El penúltimo verso subrayado coincide con la exaltación del instante —«¡Oh vida de instante fuerte y sana!»— del «Preludio», pero lo que allí aparecía teñido de un cierto matiz epicúreo se muestra aquí en su desnuda significación existen-

cial: es el ansia de llenar el pequeño cuenco del instante con la inmensidad de lo eterno:

«Dame que viva un instante
de dionisíaca y cuerda locura,
devuelto a la libre y ciega Natura».

Nótese que la petición no es de logro racional —una muestra más de que Sobejano se equivoca al hablar indiscriminadamente de un nietzscheanismo ayalino de corte racio-vitalista orteguiano—, sino de desaforada orgía vitalista, que el poeta considera una especie de «santa locura»: la llama, de hecho, «dionisíaca y cuerda». Consiste en superar la red de esquemas intelectuales que nos aprisiona, para fundirse en la Naturaleza, «ciega y libre» de todo convencionalismo, de todo orden de valores:

«Como la bacante
y el coribante
fuera de seso,
que en el agua del arroyo gustan leche dulcísima,
y truecan las panteras en corderos
y a la paloma hacen lasciva
y abandonados a los excesos
desentrañan la cósmica armonía
y posesos
por el dios hirsuto y ubicuo,
todo piensan que es obra suya y que todo es divino».

El trueque de panteras en corderos tiene claro sabor de reminiscencia bíblica. La convivencia de ambos representa en Isaías uno de los signos de la nueva era mesiánica. Ayala lo trasmuta de sentido al oponerle, en técnica de «contrafacta», la lascivización de la paloma. Y en esa misma línea, el logro de la «armonía cósmica» aparece confiado, no a la ordenada conjugación de valores sino al vitalista abandono «a los excesos». Parece, pues, que nos hallamos con un rebrote de las baudelaireanas «Flores del mal». Pero Ayala no hace sino esbozar lo que va a constituir la filosofía moral de su poema «Filosofía», versión poética, de los problemas de *Belarmino y Apolonio*. En su base se encuentra el ansia metafísica de supe-

ración del dualismo y de la conciliación de contrarios, que el poeta quisiera poder realizar con fuerza de creador:

«Haz, Entusiasmo, que por todas las cosas
yo también sienta entusiasmo de creador;
por las espinas y por las rosas,
por el campesino olor
a leña de la cabaña,
por la ciénaga y el lago...

Vano empeño. La empresa titánica de robar el fuego sagrado a los dioses que marcan el destino fatal del mundo, alcanza sólo a ser una fingida ilusión en el delirio tremante de la embriaguez. Pero no importa. Aun sabiéndolo, el poeta quiere ese vino; necesita beber para olvidar, para olvidarse como mortal y soñarse en un mundo nuevo imperecedero. Por ello pide:

«Dame, Entusiasmo, tu flecha dorada,
dame tu esfuerzo, tu vino de lumbre,
de manera que sienta aliviada
de la vida la gran pesadumbre».

Termina con este patético pareado, que nos recuerda los acentos más desesperados de Espronceda:

«Toda esperanza perdida,
hacer banderas con la estofa desgarrada de la vida».

El segundo poema de reacción nietzscheana ante la vida, es una invocación a «La Ilusión»:

«Ilusión, mentira verdadera,
Ilusión, suave y poderosa ilusión.
Con tu bálsamo unge mi cabeza
y sé la levadura de mi razón».

Se explicita seguidamente un esquema conceptual binario:

a) *«De la frente de Zeus brotó en mal hora Palas*
[adusta, diosa de la sapiencia,
razón raciocinante que envenena y abruma.

b) *Dulce Ilusión: ven a albergarte en mi conciencia.*
Serás la almohada ligera
donde se aduerma el corazón».

En su pertinaz huída de la pesadumbre de ser consciente, Ayala se refugia en los adormecedores brazos de la Ilusión:

«Yo quiero cantar embarcado en tu nave
para hacer la difícil travesía del tiempo».

Late en cada verso la fuerza de la evocación calderoniana. El poeta no quiere despertar del universal sueño mentira de la vida, para no tener que enfrentarse en la vigilia de la conciencia con la aherrojante realidad del destino fatal: el particular de cada uno y el que afecta al «pobre y desvalido hombre» haciéndole creerse, con la Biblia, rey y centro de la creación:

«Tú, Ilusión, derogas las leyes,
rígidas y fatales,
de la Naturaleza, a tu arbitrio.
.....
Haces que el hombre —pobre y desvalido hombre—
sea centro del círculo que traza el horizonte,
y, por lo tanto, centro del planeta,
y en consecuencia,
centro del Universo».

Entre los títulos que el poeta le otorga, hay uno que define la esencia de la Ilusión con una fuerte carga de pesimismo: «túnica de la realidad». Resulta inútil pretender protegernos con ella de la corrosión de nuestra propia naturaleza; pero nos sirve de consuelo, nos enajena a sabiendas. De ahí que una y otra vez insista:

«Ilusión, mentira verdadera,
divina y única razón,
dame el agua que desaltera,
¡Ilusión divina, divina Ilusión!»

Curiosamente, los «Epigramas y Redondelas» (O. C., páginas 171 y 174) —un mosaico de siete poemitas compuesto

en 1909— resumen de manera sencilla y expresa todas las actitudes vitales que hasta ahora hemos ido registrando en *El sendero andante.* Cabría, incluso, asignar como epílogo cada uno de ellos a respectivos poemas anteriores. Así, «Un anhelo sin fin» continúa la temática de «Los brindis», insistiendo en la tesis del poeta:

«Sintámonos vivir,
poniendo un poco lejos el placer,
aun cuando lo podamos conseguir.
Caminar al mañana, y no al ayer.
Desear, desear hasta morir».

El titulado «De arriba abajo» condensa las ideas de «Excelsior»:

«Sube al monte; mira el llano.
Pon la mano de visera.
Verás la gris y huidera
onda del dolor humano.
Todo fluye y fluye en vano».

«Esclavitud» se sitúa en la línea de «Los bueyes»:

«Llorando estás, pobre ilota,
por la libertad ansiada?
Nadie es libre, ni lo es nada.
Todo en el Destino flota».

El epicureismo se convierte con frecuencia en desenfadado *hedonismo.* Ante el apremio de la muerte, por ejemplo, al hacerse insistente el consejo barroco del «carpe diem», canta Ayala en «Cuántas rosas»:

«Cuántas rosas. Cuántas rosas.
Besos. No seais morosas.
Besadme otra vez; de prisa.
¿No oís que alguien cerca pisa
con pisadas sigilosas?
Cuántas rosas. Cuántas rosas».

El dolor del saber está glosado en «¡Viva la estulticia!». Por fin, en el último epigrama —«Me reiré de la Muerte»—,

el poeta abandona la actitud estoica para revestir, sólo por un instante, la cínica:

«Me reiré de la Muerte.
A ella van el bien y el mal
a fundirse en un fatal
remanso, negro e inerte.
.....
Oyendo el sordo metal
que apaga entre su voz fuerte
la festiva bacanal,
con una risa inmortal
me reiré de la Muerte».

8. Años 1911-1912: Meditación ante la muerte. Paréntesis horaciano

Los cinco poemitas interpolados en la primera parte de *La pata de la raposa* (O. C. T. I., págs. 267-273) son el fruto de los ocios que el protagonista, Alberto Díaz de Guzmán, empleaba en «aproximarse moralmente a sus animales domésticos. Estudiábalos y pretendía desentrañar en ellos algo así como patrones morales que, al pasar hereditariamente transmitidos al hombre, hubieran perdido la pura y originaria sobriedad...» (loc. cit., pág. 265). El propio Ayala nos brinda la interrelación. Unos versos de Heine —Was ist der Mensch / Woher ist er kommen, / Wo geht er hin?—, las eternas, esenciales preguntas del hombre, constituyen el punto de partida para el desarrollo del diálogo mental que se establece en cada poesía. «Sultán» es el nombre del perro y título de la primera de aquellas. «Sultán» —explica Ayala—: moral cristiana. El perro y el semita son los únicos animales que creen en un ser superior a ellos... Etica judía, ética cristiana, ética camina; la moral es emanación de la voluntad divina». Se advierte enseguida que Ayala no comparte dicho patrón moral por reputarlo humillado y humillante:

«Has hallado un sentido al universo.
¿Lo has hallado? ¿O es sólo cobardía
que te dobla del hombre a los antojos
y hacia él te arrastra un día y otro día,
ágil la cola y húmedos los ojos?
No lo sé. Y aunque fuese, perro mío,
te otorgo la caricia de mi mano,
por humilde, por falto de albedrío,
por servil, por cobarde, por cristiano».

La última estrofa parece conceder algún valor a la moral canina. Ayala encuentra aprovechable en ella la parte concedida a la reverencia ante el misterio. «Hay que dejar abierta —dice— una puerta del alma, por si llegase el esposo, que entrase presto». Pero no basta: ahí está la muerte como una realidad apremiante e inapelable. «Nuestra vida, en el momento de nacer, es como una caja vacía, cuyas paredes son de diamante negro. Las paredes son la muerte. Nuestra vida está limitada de muerte por todas partes. ¿Con qué hemos de llenar la caja? He aquí el verdadero problema moral. La moral canina no habla de llenar la caja, sino de adornarla por fuera para después de la muerte. ¿Con qué hemos de llenarla?» (loc. cit., pág. 266). El gallo «Alectryon», que presta su título al segundo poema, ofrece una pauta moral a seguir: la plenitud sexual de entrega a la vida; moral oriental cuyo prototipo es Omar Kayham:

«Oh gallo: mucho abarca
la lección en acción que nos enseñas
en tu reinado firme de patriarca...»

Lamentablemente, de nada o de muy poco nos vale tal lección dado que el hombre no disfruta de «tan viriles medios de gobernar». Queda, sí, el ejemplo, que el poeta nos invita a seguir en «Consejo» (O. C., pág. 18), un poema incompleto que, por su referencia expresa a Omar Kayham, debe de ser de esta misma época de composición. Como es sabido, la poesía de Omar Kayham se encuadra en un sistema escéptico-hedonista: en la imposibilidad de adueñarnos de los secretos metafísicos y de los valores trascendentes, gocemos —viene a

decir— del momento actual. Es una continuación de Avicena, de quien Kayham fue asiduo lector. No faltan en su obra, por lo demás, atisbos de misticismo sensual y panteista. Su estudio estuvo muy en boga a finales del siglo pasado y principios del presente. La pieza ayalina a que me refiero dice así:

«Aprovecha la hora sobre el cuerpo desnudo
de la hembra que su vientre te ofrenda en el diván.
El tiempo que en la iglesia hubiste malgastado
que Amor lo reconquiste. Yo soy Omar Kayham».
Y otra: «Goza la virgen en su hora temprana
y disfruta el día que ahora tienes de espacio.
Deja a los dioses el cuidado de mañana.
Bebe y canta y sonríe y besa. Soy Horacio».

«Calígula», el gato, sujeto del tercer poema, simboliza la moral helénica. Su principio: «el hombre, ombligo del universo». Su norma: «eudaimonía» (buen genio, ecuanimidad-felicidad). Sócrates, Platón, Epicuro y Epicteto son sus doctrinarios y apóstoles. Dice el poeta:

«Eres negro y sutil. Tienes un modo
altivo de mirar la creación,
como de aquel que lo desdeña todo
porque nada merece su atención».

Más algo falla en la base de la convicción antropocéntrica. ¿Puede el hombre instalarse independiente en su esfera autónoma? ¿Se basta, de verdad, a sí mismo? Y, sobre todo, en el ejemplo felino,

«¿...no será, tal vez, tu escepticismo
engendro de tu espíritu amargado,
al sentirte en el fondo de tí mismo,
mono del tigre? Y, además, castrado».

El último encuentro lo realiza Alberto Díaz de Guzmán con «Madama Comino», una pequeña hormiga a quien pregunta a bocajarro:

«Qué dices de la muerte, hormiga?
¿Qué dices, Madama Comino?
.....

—¿Antes yo? A tus antojos me inclino,
pero ¿qué quieres que te diga?
El sol ha huído hace un instante;
el río corre mansamente
al mar propincuo...

La hormiguita no entiende nada y hasta parece burlarse de tales disquisiciones pedantescas. Pero el interlocutor la apremia: «*¿Temes el sordo abismo del no ser?*». La hormiga contesta que ella tiene bastante con trabajar y atender a cada día previendo, al tiempo, el futuro:

«—Ya; cuidas del mañana con mira terrenal.
Eres dichosa porque nunca miras al cielo.
No sabes del bien ni del mal.
No sientes melancolías
ni la terrible desolación
del que ve que se acaban sus días
y en su boca se hiela la canción.
Y esto no obstante...»

No. El hombre no puede satisfacerse con este último patrón moral: trabajar pensando sólo en el horizonte de la vida terrena y en las necesidades elementales. Al meditabundo, y sospechamos que entristecido, doble de Ayala se le presenta entonces una hermosa visión: «Epílogo.—En el cielo»:

«.....
y todo es paz, y todo es dulzura y ventura
dentro del paraíso de las bestias sencillas.
Al seno de Dios ha retornado la criatura
y el agua de la nube a la mar sin orillas».

Dios llama a San Francisco para que se asome a aquel jardín de su reino infinito. Y éste, en amor derretido, dice: «Hermano gato, / hermano gallo, hermana hormiga, hermano can.

«Y Dios.—Más gratamente resuena en mis oídos
el murmullo que puebla este jardín
que flauta y lira y cánticos de ángeles y elegidos
o la voz inflamada que vierte el querubín.

¡Oh hijos míos, cuajadas de mi propia sustancia,
normas, sendas por donde el mezquino saber
pudo evadirse de la ciudad de la ignorancia!
Pero los hobres no quisieron entender».

En una de sus reglas místicas recomendaba San Juan de la Cruz: «para venir a saberlo todo, no quieras saber algo en nada». En esta línea de solución paradójica se inscribe la última estrofa ayalina: renunciar al «mezquino saber» y seguir el ejemplo de los irracionales hasta llegar a la «gloria de los buenos». ¡Dura doctrina: negar aquello que, precisamente, constituye nuestra diferenciación específica de las bestias!

No deja de resultar curioso que, en medio del apesadumbrante proceso intelectual y vital de la poesía de Ayala, el vértice soñado en un determinado momento de *La pata de la raposa* por Díaz de Guzmán sea el ideal horaciano y que, así mismo, cuando quiere ofrecer a Verónica en *Troteras y danzaderas* una muestra de su poesía, le recite unos versos que rezuman idénticos sentimientos. En el poema «El ideal» (O. C,. T. I., págs. 440 y ss.), glosando a Andrada, Ayala pide para sí:

«Una casa y no más; blanca y sencilla,
lejos del mundo y de los hombres vanos.
Una huerta en que frutezca la semilla
por la virtud humilde de mis manos»...

La composición de *Troteras* presenta el mismo esquema binario, sufrimientos pasados-deseo de paz, de la mayor parte de poemas de *La paz del sendero:*

«Señor, si es que tu mano justiciera
el humano torrente
del placer y el dolor tasa y pondera
en cada vida equitativamente,
dame la paz que he merecido. Aleja
de mis labios el pámpano en agraz.
.....
Una casa no más, de aldeana esquiveza,
con un huerto a la espalda, y en el huerto un
[laurel...»

Al escuchar estos versos, Verónica pregunta al poeta si lo que en ellos asegura es verdad. Alberto responde: —«Por lo menos lo era cuando los escribí. Y ahora, al recordarlos, vuelve a ser verdad».

9. Años 1918-1919: Estoicismo e integracionismo

Dos poemas de 1918 —«Heno de las eras» (O. C., págs. 197-199) y «El niño en la playa» (O. C., págs. 199-202— agrupados con otros bajo el epígrafe de «Doctrinal de vida y naturaleza», desarrollan en amplitud la parenética estoica iniciada en los años 1905-1906. De nuevo recurre en ellos el poeta a la simbología didáctica: las hierbas del campo, la arena, las olas. El procedimiento poemático es análogo al utilizado en «La playa», composición ya analizada. En «Heno de las eras» el poeta, paseando despreocupadamente por el campo, cobra conciencia, de repente, de que sus pies va aplastando a las débiles hierbezuelas. Por un momento queda petrificado. Mas enseguida advierte que, «por la virtud voluntariosa que anima a la Naturaleza» —exaltación nietzscheana de la fuerza creada—, aquellas van irguiéndose de nuevo:

«Y la brisa en las hierbas del campo
balbució con voz evangélica:
«Haz tu alma lisa y mullida,
como prado de fina hierba.
Pasarán sobre él los dolores,
pasarán sobre él las quimeras,
pasarán sobre él las virtudes...»

El largo enunciado de correlaciones abarca una ancha gama de didactismo de otras tantas situaciones vitales. En cualquiera de ellas el espíritu humano ha de reaccionar enhiestándose:

«Tu alma es como un prado
de fina y felpuda hierba.

Todos pasando van por encima;
pero él renace y persevera
bajo el sol que le vivifica
y la brisa que le atempera».

Hasta que se imponga la realidad última: la muerte. Pero, aún entonces, el hombre estoico sobrevivirá en su esencia:

«*Y al mustiarte,* tu esencia
volará al fin libre».

«El niño en la playa» constituye en su primera parte, dentro de la ejercitación simbólico-didáctica, una reflexión en tres tiempos sobre la arena, las olas y el niño: elementos que en la segunda parte integrarán la escena animada. Ayala destaca ante todo la paradoja de que, siendo la arena inerte el elemento constitutivo de los orbes temporales y sin vida, haya sido elegida para medir el tiempo histórico de los hombres. Las olas, en su atropellada sucesión —que es su carrera hacia la muerte—:

«Llegan rodando,
llegan gritando.
Con retumbo y tremendo
estruendo
unas con otras se amontonan,
cuando
en un punto se desmoronan».

Desde otra perspectiva, las olas son vistas en su significación amenazadora: «Son como dragones, / son como vestiglos; / las fauces abiertas y cautas...». Más toda esa potencia virtual va a rendirse, humilde, en los bordes de la gran sima que es la playa.

El niño, por su parte, es presentado como síntesis del universo:

«flor la más delicada del mundo,
.....
puro como el armiño,
como el mañana o el ayer, profundo».

La segunda parte del poema se estructura en una sencilla escena animada: el niño juega con la ola, desafiándola primero, huyendo enseguida de ella que, «...derrumbada, casi extinta / le lame los pies al niño, con lengua hipócrita y fría». Sigue la ejemplarización didáctica:

«Niño: un día serás un hombre y has de hacer la cosa
[misma.
Ya de grado, ya a desgana, te has de ver siempre en la
[orilla
del abismo, en la ribera de un mar que te atrae e incita.
.....
Vendrán frente a tí rugiendo los monstruos de testa es-
[quiva,
dragones de las pasiones, serpientes de las lascivias,
las túrgidas vanidades y las pálidas envidias.
Te amenazarán, y acaso de su verdosa saliva
sentirás gusto en tu boca. Más que te alcancen evita».

El poema «Filosofía», de 1919 (O. C., págs. 205 y ss.), uno de los resúmenes más claros de la metafísica y la ética de nuestro autor, encuentra su precedente en la «Danza universal» (O. C., págs. 163 y ss.), composición de 1915 en la que Ayala glosa el principio heraclitiano de la fluencia de las cosas:

«Todo: lo junto y lo disperso,
lo semejante y lo diverso
todo danza en el universo.
Todo es un huidero hechizo,
todo es frágil y caedizo,
como el trigal bajo el granizo».

Hombres, animales y cosas están hermanados por su contingencia en esta gran danza. Pero cada uno conserva su singularidad. En «Filosofía», en cambio, —versión poética, como vengo repitiendo, de las cavilaciones de Belarmino, el zapatero filósofo de Pilares— se da un paso decidido hacia una metafísica que trasciende lo singular en una fusión de todo lo que, por falso idealismo de nuestra aprehensión, aparece como diverso. Más adelante, al ocuparnos del sistema expresivo, tendremos ocasión de referirnos al perspectivismo ayalino, tan

cercano, como sugiere Baquero Goyanes [211], al perspectivismo vitalista de Ortega. Pero he de anticipar aquí, subrayando algo que acabo de decir, que tal perspectivismo no es sólo, como Baquero afirma, estético, psicológico y ético, sino —y fundamentalmente— metafísico. Lo más sutil de la especulación belarminiana era para Ayala lo siguiente: «En el cosmos —es decir, en el diccionario— están los nombres de todas las cosas, pero están mal aplicados, porque están aplicados según costumbre mecánica y en forma que, lejos de provocar un acto de conocimiento y de creación, favorecen la rutina, la ignorancia, la estupidez, la charlatanería gárrula y el discurso vulgar, vacío y memorista. Están los nombres en el cosmos —es decir, en el diccionario— como aves en jaula, o como seres vivos, pero narcotizados y escondidos en sepulcros con siete sellos. Belarmino hallaba una manera de placer místico, una a modo de comunicación directa con lo absoluto e íntima percepción de la esencia de las cosas, cuando rompía los sellos sepulcrales para que se alzasen los vivos enterrados, y abría las jaulas para que las aves saliesen volando» [212]. En la primera parte del poema la fusión de opuestos y contrarios viene definida por la contingencia de los seres:

«Agua en cestillo;
llanto femenino,
congoja de niño.
Todo es uno y lo mismo.
.....
Príncipe o mendigo;
tabardo harapiento o armiño;
burdeos, borgoña o tintillo.
Todo es uno y lo mismo.
Bermellón, añil o amarillo.
Vuelo de las aves —auspicios—;
volar de campanas —entierro o bautizo—;
humo, nube, sombra, eco indistinto.

(211) MARIANO BAQUERO GOYANES. "Contraste y perspectivismo en Ramón Pérez de Ayala", en *Perspectivismo y contraste*. De Cadalso a Pérez de Ayala. Madrid. Gredos. 1963, págs. 171-244.

(212) O. C. T. IV, pág. 99.

Todo es uno y lo mismo.
Todo es fugitivo,
todo es efímero,
ante el infinito».

En la segunda parte alumbra una nueva perspectiva:

«Pero, al mismo tiempo,
todo es divino;
cabos, hebras, hilos
de un solo ovillo,
el Infinito.
En un nudo se enlazan innumerables hilos.
En el punto que pisas, se cruzan todos los
[caminos».

De este principio básico de integración panteista y relativista fluye toda una normativa de acción moral:

«Por lo tanto, amigos,
besemos sin tino
el labio encendido,
bebamos el vino,
sembremos el trigo.

En las tres primeras ediciones se leía a continuación:

«Confiemos sin distingo
a Jesús y a Barrabás nuestro proselitismo».

Continúa la actual enumeración:

«Tripulemos un navío
rumbo a lo desconocido...
.....
Un instante vivido
es compendio de siglos».

Vivir en plenitud el instante es, como vimos, norma suprema en el proceso evolutivo de *El sendero andante.* Pero, ¿hasta qué punto es realizable el programa propuesto?:

«Y replicó un murmullo íntimo:
«Todo es necesario y preciso,

pero todo a su tiempo debido
y cada cosa en su sitio;
desnudo el pecho, las sienes en Sirio,
la planta acaso en el limo.
¿Totalidad? Sueño imposible. Armonía.
[Apuntad a ese hito».

Con los últimos versos, que cierran *El sendero andante*, parece que Ayala recorta definitivamente las alas de su entusiasta vuelo nietzscheano y, constatando la imposibilidad de su titánico anhelo integracionista, señala una meta metafísica y ética mucho más moderada: la armonía universal. En resumen, podemos cifrar la reacción de Ayala ante la avivada conciencia de la propia fragilidad en una dialéctica estoico-nietzscheana con intermedios de reposo horaciano, para desembocar, apoyado en las dos primeras fuerzas morales, en un intento de integracionismo panteísta, que se modera en la meta final de una harmonía conciliadora.

10. Dos temas menores en El sendero andante

1.—*Elogio del periódico.*

Puede afirmarse que la actividad literaria específica ejercida por Ayala con mayor asiduidad, dentro de su polifacetismo, fue la periodística. Como colaborador periodístico se inició en «El progreso de Asturias» el primer año de este siglo y, ese mismo año, estudiante aún, fundó con varios amigos el semanario crítico-satírico «Leño. Candidato a concejal por Oviedo» [213]. En sus diversas etapas madrileñas colaboró en los principales periódicos nacionales; fue corresponsal durante la Gran Guerra [214] y en el año 1922 recibió —como he dicho— el premio

(213) Vide. Manuel Fernández Avello. "Ramón Pérez de Ayala y el Periodismo", en *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*. Núm. 42. Oviedo. 1961, págs. 5 y ss.

(214) Sus crónicas están recogidas en *Hermann encadenado*.

«Mariano de Cavia», máximo galardón periodístico nacional. Desde que a partir de 1930, aproximadamente, interrumpe, «por vicisitudes privadas que a nadie importan», la labor creadora, su único contacto con el público serán los artículos de periódico. El 16 de diciembre de 1956, en su habitual colaboración de ABC y bajo el título de «Elogio del periódico», nos dio Ayala su concepción del periodismo «como conversación, coloquio que no se diferencia de cualquiera otra charla íntima entre personas corteses e instruídas sino en que su ámbito es infinitamente más anchuroso». No se crea, por ello, que reputaba tal oficio como algo improvisado. En su aspecto «más esencial, el periodismo debe ser expresión de la cultura. El periodismo como cultura... viene a ser literatura, literatura en la acepción más íntegra y severa... Hoy en día, termina, no hay literato que no tenga algo de periodista ni periodista que no tenga algo de literato». Mucho antes de esa fecha, en 1918, había escrito otro elogio mucho más ambicioso y trascendente en el poema «La prensa», incluido en la sección «Ditirambos» de *El sendero andante* (O. C., págs. 179 y ss.). El más extenso de cuantos compuso Ayala, se articula mentalmente en tres tiempos. En la primera parte, con una acumulación intensiva de imágenes, desarrolla la idea de que el periódico impone la apertura del yo al mundo: la superación extensiva del propio «ego», la potenciación de todas las facultades de relación con las cosas:

«Al tener en la mano el periódico,
sustentas en la palma el rotundo Universo».

Francisco Rico, en *El pequeño mundo del hombre* [214 bis], resalta la coincidencia de esta dialéctica de dilatación del «ego» hasta el «macrocosmos» con la de congregación del mundo en el «microcosmos» del hombre:

Ya no es de fibrillas sutiles
ni precaria la red de tus nervios;

(214 bis) FRANCISCO RICO. *El pequeño mundo del hombre.* Varia fortuna de una idea en las letras españolas. Madrid. Castalia. 1970, págs. 287 y s. El tema se presta en la poesía de Ayala a un amplio estudio.

son hilos de cobre,
son cables de acero,
que cruzan la tierra insensible».

El segundo tiempo se centra en el canto del prodigio mecánico que supone la aparición diaria de la prensa. Es, sin duda, lo más flojo de la pieza: «Los trabajos y los días» y «La voz de la rotativa» son realmente pedestres. La pieza vuelve a adquirir un discreto tono poético de tipo dieciochesco en el «Romance de la Catedral y el periódico», superior en el «Romance libre de la invención de la Imprenta». Con el «Romance de los periodistas oscuros» se abre, a mi juicio, la última parte dedicada a exaltar el esfuerzo y el mérito de cuantos trabajan en la prensa: «Cajistas y Linotipistas», «Los Redactores» y «El Dirctor». En su conjunto, la composición es de neta factura campoamorina y la sucesión de imágenes, algunas de ellas nuevas y logradas, naufraga en un fárrago de versificación didáctica de pulso cansino.

2.—*Exaltación de la mujer y el amor.*

He aquí otro tema varias veces abordado en *El sendero andante*. Como ya apunté, el segundo «Momento» está constituido por «Amor. El momento soñado» (O. C., págs. 58 y ss.). Sin problematización alguna, el poeta canta allí al amor en su significación de mutua entrega, como polo de atracción, soñada e inconsciente, del hombre y la mujer. Como momento, también, en que el espíritu logra, en su ansia de donación en la carne, la máxima tensión:

«Una emoción intensa
saturando la grave calma
del cielo y de la mar inmensa,
ponía mi alma,
como las cuerdas de una lira, tensa».

La relación espíritu-carne es planteada en «Crepúsculo. El momento indeciso» (O. C., págs. 144 y ss.). El resto de poemas que se ocupan de la mujer se inscribe en una línea de exaltación de su figura en varias dimensiones. En el primero

de «Los Modos» —«En la margen del torrente. Una amada muerta» (O. C., págs. 158 y ss.)— la mujer es cantada como clave universal de la vida del que ama: «Extinguida tú, Alma, se ha extinguido / el alma innumerable de las cosas».

Dos piezas —«La cendolilla que danza», de 1910 (O. C., páginas 162 y ss.) y «Danza universal. Ante una bailarina deliciosa», de 1915 (O. C., págs. 163 y ss.)— nos ofrecen otras tantas variaciones sugeridas por la contemplación de sendas bailarinas. «Cendolilla» es el nombre que en el argot novelístico de la primera serie de Ayala recibe la jovencita de prostíbulo. El poeta celebra a una de ellas por su fresca animalidad:

«Eres cándida y perversa,
llena de gracia primitiva,
llena de gracia natural,
llena de gracia irreflexiva.
Eres como una brisa salitrosa
y atemperada, que desde la mar
viene y pasa riendo sobre la tierra seca,
que eso es mi alma».

Al contacto de su mirada, se recobra la sensorialidad, virgen de cualquier impresión y se retorna al paraíso naciente:

«¡Oh, cómo te amo cuando en torno mío giras y danzas
y me envuelves en tu animalidad inocente,
y como que me abres los sentidos a los días remotos
de Padre Adán y de las selvas intactas;
la primera salida del sol,
el mullido de la yerba tierna, infantil...».

En la «Danza Universal» (O. C., págs. 163 y ss.) una mujer bailarina se convierte en símbolo de la contingencia y mutabilidad del universo: «eres luz y clave increada del gran enigma universal». Por fin, «Contra estos siete vicios» —composición de 1910— (O. C., págs. 166 y ss.) representa la cota más elevada de exaltación de la mujer como fuerza transformadora de los hombres. Se subtitula «Cuento de niños» y el planteamiento de versificación contribuye a lograr un clima infantil,

aunque la intencionalidad del poema es, por contraste, trascendente:

«Siete son los niños
que hay en las veredas
del jardín fragante
de la Primavera».

Cada uno de ellos es visto en su pasión negativa dominante. Mas, he aquí que, en un determinado momento, todos advierten la presencia en el jardín de varias niñas. Ambos deciden jugar «a los novios»:

«Y ved, ¡oh milagro
que obra la belleza!,
a Juan humildoso,
de soberbio que era;
a Luis, el colérico
manso como oveja;
al glotón de Enrique
dando su merienda...»

Es notable que en la antologización de *El sendero andante* Ayala no haya recogido ni una sola muestra de problematización del tema de la mujer y el amor, que será central en algunas de sus novelas y constante en todas.

11. España como tema

Norma Urrutia ha puesto de relieve la presencia del tema de España en la mitad, cuando menos, de la novelística ayalina[215], que por ello se inscribe en la absoluta continuidad del espíritu noventayochista. La filiación de Ayala como poeta de la misma generación, sugerida ya en la animación moral senequista y nietzscheana de sus versos, se apoya, al mismo tiem-

(215) *De Troteras...*, págs. 17-60.

po, en un análogo tratamiento del citado tema. Prescindiendo por el momento de las composiciones que, aunque reflejan la misma preocupación ideológica, integran un cuerpo autónomo en las novelas poemáticas, conviene estudiar aquí todos los poemas que se centran en distintos aspectos del tema de España: la vida provinciana, Castilla, los españoles y España como problema.

1.—El acercamiento de los primeros hombres del 98 a la provincia española arranca de un punto de partida común y persigue un objetivo concreto: se niega a Madrid, «considerada como la capital de España, pero no como la representación de España» [216], y se buscan en las regiones y lugares menos conocidos y más tradicionales los rasgos que puedan definir la historia viva del ser español. Los hallazgos son de doble signo: positivo y negativo. En *Castilla, Los Pueblos,* en *La Voluntad* y *Antonio Azorín* se hace inventario de los valores de la raza, pero, al mismo tiempo, se suceden las páginas acusadoras de todos los vicios y ruindades: la pereza, la envidia, la ideofobia, el caciquismo degradante, el clericalismo. Lo mismo podemos encontrar en Baroja y Maeztu. Los continuadores del 98 permanecen sustancialmente fieles a este esquema, convencidos de que son las provincias las que, para bien o para mal —mucho más para esto que para aquello—, dan la pauta y el tono a España. Ramón Pérez de Ayala sitúa la acción de tres novelas de la tetralogía —destinada a analizar la crisis de la conciencia española— en una provincia, en la capital, en concreto, de una de ellas: Pilares (Oviedo). La cuarta —*Troteras y danzaderas*— se desarrolla en Madrid; más aún, puede afirmarse que es la capital de España, escenario de vida bohemia y de lucha e intriga política, su verdadero protagonista. No necesito aclarar que el regionalismo de Ayala —lo hemos visto autodefinirse como «regionalista de las letras»— no tiene nada que ver con el regionalismo de Pereda o Palacio Valdés. Es un regionalismo crítico. Y, si prefiere como objeto de estudio la región que mejor conoce —Asturias—, aborda también la realidad de la meseta castellana, centrando la acción

(216) *De Troteras...*, pág. 49.

de *La caída de los limones* en Guadalfranco, «una provincia que inventó Sagasta». En definitiva, en todas ellas, sobre todo en las narraciones de *El ombligo del mundo,* lo regional es marco para la conjugación y análisis de elementos universales: «Porque el valle de Congosto es en miniatura una como imagen del valle de Josafat. Cada habitante considera al Congosto como causa final y ombligo del mundo; mejor dicho, cada habitante se considera a sí propio ombligo del mundo» (O. C., pág. 734).

En 1906 fecha Ayala la epístola «A Azorín» (O. C., págs. 148-151). Le había invitado por entonces, como dije, a descansar una temporada en Oviedo. Allí, en Vetusta, parece que se ha dormido el tiempo. La vieja capital provinciana representa, por contraste con Madrid, la superación de las intrigas, el abandono al curso de la vida rutinaria:

«He aquí la vida buena, la vida gris y llana,
que nos requiere en esta guarida provinciana.
Azorín: olvidemos menudos intereses,
vivamos como ingenuos y sencillos burgueses».

El propósito se hace trascendente: se trata de detener la carrera del tiempo. Mas todo en balde. Los dos amigos no tolerarían, en realidad, esta vida provinciana marginada de la historia. En conjunto, la pintura en este poema de la vida provinciana está matizada de claroscuros: Vetusta ejerce una atracción hacia la paz de su seno, pero se esboza también la sombra de una crítica: esa paz es, en cierto modo, la paz de los muertos. La provincia se convierte así en parte constituyente y símbolo de España, que es como una piedra aislada en medio de la corriente del progreso, donde no pasa nada y, aunque parezca increíble, vivimos con medio siglo de retraso:

«...Mecemos la mirada
en torno y exclamamos: «Nada ha pasado, nada».
Acaso el mundo tiembla con hondo cataclismo;
pero aquí, en nuestro suelo, todo sigue lo mismo.
No ha habido peripecias ni trastueques extraños.
Creemos que vivimos hace cincuenta años.

¿La vida será un sueño, un irreal empeño?
Naturaca. En España, sí, la vida es un sueño».

La «Epístola a mis paisanos» (O. C., págs. 154-157) es sólo un desahogo afectuoso y una exaltación ditirámbica de la región asturiana. Escrito en 1928, fue recogido, con dudoso acierto, por vez primera en la edición de *Poesías Completas* de Austral: aunque muy bello de contenido y forma, queda al margen del esquema ideológico del libro que comentamos.

2.—Dos poemas tan sólo, en el conjunto de la producción ayalina, están dedicados a Castilla: «Los buhoneros» y «La Cenicienta», agrupados bajo el epígrafe de «Castilla» en la sección «Doctrinal de Vida y Naturaleza» (O. C., págs. 203-205). Valbuena Prat considera el segundo de ellos como un ejemplo del pesimismo noventayochista. Discrepa de tal opinión, como hemos visto, Reininck, para quien «lo trivial y superficial de la historia, no permite clasificarla en el género noventayochista. Le faltan los elementos esenciales de la estructura psíquica de dicha generación» [217]. A mi juicio, aunque se trate de dos composiciones diversas y estéticamente desiguales, los dos poemas actúan, dada su agrupación de hecho, como supuestos interpretativos mutuos. Es decir, tratan de definir complementariamente un clima paisajístico y vital. Prueba de ello es la continuidad formal descriptiva y narrativa romancística en que se desarrollan. «Los buhoneros» se inicia con la más expresiva definición de la Tierra de Campos:

«Cruzan por Tierra de Campos, desde Zamora a Pa-
[lencia,
—que llaman Tierra de Campos lo que son campos de
[tierra—.
Hacen siete la familia: buhonero, buhonera,
los tres hijos y dos burras, flacas las dos y una ciega».

Sigue una descripción realista, digna del pincel de Zuloaga:

Dan rostro a un pueblo de adobes que sobre un teso
[se otea.

217) Op. cit., pág. 66.

Dos hijos, zagales ambos, van juntos de delantera.
Uno, bermejo, en la mano sostiene una urraca muerta.
El padre rige del diestro las borricas, a la recua.
Viste blusa azul y larga que hasta el tobillo le llega,
la tralla de cuero al hombro, derribada la cabeza.
A la zaga del carrillo, despeinada, alharaquienta,
ronca de tanto alarido, las manos al cielo abiertas,
los pies desnudos a rastras, camina la buhonera».

El argumento es conocido. Dentro del carrito, una niña de ocho meses —que es sólo piel y pelleja— lucha entre la muerte y la vida; los aldeanos, creyendo, en su ignorancia, que traen la peste, quieren echarlos a palos.

«Vecinas —ha dicho el médico—: no hay peste, o sea [epidemia.
La niña se ha muerto de hambre. Y al que se muere, [lo entierran».

En gemidos entrecortados, la madre canta una de las más bellas elegías funerales: «Lleva la bisutería, alma, vida, princesa. / Lleva la bisutería contigo bajo la tierra...»

Y el poema se cierra con esta sobriedad estoica:

«Campanas tocan a gloria. Marchan por la carretera,
cruzando tierra de Campos, desde Zamora a Palencia».

En su sencillez, la composición acierta no sólo a pintar un paisaje adusto y a crear lingüísticamente un ambiente de pesadumbre y pobreza aldeana, sino a darnos, implícita y condensada, una visión crítica de la vida castellana: la familia de buhoneros es la representación de tantas pobres gentes que van siempre de camino, hacia la muerte. Sin arraigo ninguno porque nada poseen. Los dos últimos versos subrayan dramáticamente este sino; ningún acontecimiento los detiene en la desamparada andanza. Y junto a ellos, al borde del camino, aldeanos que tienen muy poco más a costa de embrutecerse en el apegado trabajo a la tierra; gentes insensibilizadas, como el gañán que, riendo, grita: «¿Hubo somanta, parienta?» Un pueblo medieval, obsesionado con las pestes, egoista e in-

humano, del que apenas se nos apunta un solo gesto amable. ¿No estamos aquí —a pesar de haber sido escrito en 1920— en la línea mental y anímica de los machadianos «Campos de Castilla»?

El segundo poema nos cuenta la historia de la prima, pobre y huérfana, de unas ahidalgadas mozas castellanas, las Gilas. La estructura poemática de «La Cenicienta» es la misma de «Los buhoneros». Se describe en primer lugar, en muy pocos versos, el escenario de la acción:

«Yace silencioso el pueblo. Hora de la solanera.
Los hombres andan ausentes, porfiando con la tierra.
Sólo posan en los lares las muy mozas o muy viejas.
Está vacía la calle, están cerradas las puertas.
En lo hondo de una casona canta una voz lastimera:
«Por ese hombre daría mi vida entera».

Es la voz de la cenicienta, «criada y pariente a medias». Trabaja todo el día y sólo malos tratos recibe de sus parientes:

«Ningún mozo en ella cuida, ningún galán la corteja,
porque en la noble Castilla, si eres pobre eres soltera».

A hurtadillas del sueño leyó «Los amores de Lanzarote» y vive pensando que un día pueda presentársele un caballero para raptarla y casarse con ella:

«Canta del alba a la noche; pero ese hombre nunca [llega.
Yace silencioso el pueblo. Hora de la solanera.
Está vacía la calle. Están cerradas las puertas».

Al igual que en el poema anterior, los tres versos finales nos vetan aquí toda esperanza. Su fuerza simbólica es bisémica: el silencio que todo lo invade, la calle vacía, los postigos cerrados, todo intensifica dramáticamente la soledad de la protagonista y el aislamiento individual. Clementina es representación de cuantos, aislados por la indigencia, sólo en el soñar tienen un hueco abierto a la esperanza. La visión de Castilla sigue siendo negativa, cifrada aquí la crítica en la fuerza todopoderosa del escaso dinero y en la esclavitud del

trabajo de quienes únicamente ven la solución en los sueños de algo inesperado: «Y ya su vida es un sueño, esté dormida o despierta». Insisto en la continuidad significativa de «Los buhoneros» y «La Cenicienta»; pero discrepo, al mismo tiempo, de Reininck en su infravaloración estética de la segunda pieza, que quizá no alcanza la altura cimera de la primera, pero que, aun tratando un argumento manido —ello no importa—, logra evocar en el lector una vivencia cumplida. Subrayo, por último, la tardía fecha de composición —1920—, que convierte a estos dos poemas en los últimos frutos del acercamiento noventayochista a Castilla.

3.—En las estrofas que llevan por título «Homo hispanicus» (O. C., pág. 299) nos brinda Ayala su sombría visión definitoria de los españoles:

«Da vueltas en su conciencia,
como caballo en la pista,
la milenaria ascendencia
de atavismo senequista,
gongorino y narcisista.
Posee infusa toda ciencia.
Cree que se pierde de vista.
Su ambición es la indolencia.
Se afirma individualista
y es de algo o de alguien un «ista».
O con su heroica demencia
mundos vírgenes conquista
y retorna a la querencia
de un vivir ilusionista
en su pista de indolencia».

El juicio no puede ser más negativo; enumeremos en prosa el elenco de «virtudes»: obsesiva megalomanía, moralismo retrógado, narcisismo, ignorancia autosuficiente e ingenua, indolencia absoluta, individualismo, apasionamiento de filias y fobias, locura soñadora de utopías. Pero, sobre todo, indolencia. Ya Alberto Díaz de Guzmán decía en *Troteras y danzaderas* a Verónica: «Mientras vivas en España, harás vida de bohemia, porque vivirás entre gente miserable, holgazana e

inútil, sin fortuna y con ambición, sin trabajo y con lotería nacional»[218]. En las novelas, sin embargo, el juicio aparece relativizado en diversas partes. Así, cuando D. Sabas dice que la indolencia del pueblo español es sólo fruto de la falta de un ideal, por falta de imaginación, añade: «Porque, querido Guzmán, en el fondo de todo esto que decimos acerca del carácter español ¿no habrá el reconocimiento implícito de que es el carácter más profundamente sabio y moral, el que mejor se ha dado cuenta del sentido de la vida, esto es, el que más la desprecia? ¿Qué dice usted?» Alberto parece asentir con complacencia[219]. En los versos citados no se reseña valor positivo alguno.

De la primavera de 1905 es «Su Majestad» (O. C., págs. 28 y ss.), una dura crítica histórica de la vida palaciega que, aunque referida a la corte de Carlos segundo, transparenta una intencionalidad de universalización:

«Héroes de la nobleza de Castilla...
Turba de aristocráticos hampones
que, ágiles de espinazo y de rodilla,
sólo saben hacer genuflexiones...
Fuera, tendido al sol, en la ancha plaza,
un hidalgo famélico dormita...
y en sus ojos hambrientos está escrita
la eterna mansedumbre de la raza.
En un rincón, un cortesano obeso,
en un rapto de mística ternura,
se inclina grave y deposita un beso
sobre la mano que le tiende un cura».

A los motivos de megalomanía, pobretería e indolencia, hay, pues, que añadir la intriga nobiliaria y el clericalismo. Sólo en el «Romancero del Cid», de fecha desconocida, nos encontramos con un tipo de español valorado en su honradez y generosidad, aunque su actitud de hidalgo nos resulte un tanto fanfarrona. (O. C., págs. 304 y ss.).

(218) Obras Completas. T. I., pág. 563.
(219) Obras Completas. T. I., pág. 705.

4.—Acabamos de ver cómo al final de la epístola «A Azorín» Ayala lamentaba el marasmo de nuestro país. En 1921 un grupo de amigos ofreció a Francisco Grandmontagne, con motivo de su retorno de América, una comida-homenaje. Correspondió a Ayala hacer el ofrecimiento, lo que cumplió en un poema recogido en la sección «Epístolas» (O. C., págs. 152 y ss.):

«Los mismos de otrora, ahora que vuelves,
tú el misionero y peregrino,
como otrora los hallas, labrando
en el patrio suelo eremítico.
Hacia el suelo o hacia el cielo la frente, ¿qué im-
[porta?
¿No será cómo labra en baldío?».

Para buscar una respuesta satisfactoria, el poeta propone acudir al maestro Tirso,

«que —cortesano, madrileño y fraile—
conocía esta tierra al dedillo.
El condenado por desconfiado.
He aquí la clave del destino
hispano; el velo de la Isis
manchega.....».

Al Enrico español, bandolero, mendaz, asesino, todo le va bien. Hace y deshace a su antojo:

«los alcázares le abren las puertas.
Es capitán, magistrado, ministro.
Y al cabo, en la hora de la muerte,
sube de un salto al Paraíso».

Todo por tener confianza en sí mismo. En cambio, el hombre cándido y benigno que trabaja de sol a sol pierde la tierra y cae en el infierno:

«Por qué tan bárbaro castigo?
Por el pecado de la inteligencia
(escuchemos al maestro Tirso):
porque nunca se satisfizo».

Ayala se declara en el grupo de los Pablos. El y sus amigos, aun a sabiendas de que en España triunfa la desaprensión y se desprecia a la inteligencia, se mantienen en su actitud: «Con esperanza desesperanzada / alzamos esta jarra de bon vino».

Dos estrofas tituladas «Así es» (O. C., pág. 301), glosando la primera de ellas de unas palabras de San Mateo, definen a España como problema:

«Una luz en la montaña.
Pero una luz bajo un modio.
Una montaña de saña
y un opaco modio de odio:
España».

Pero España no es más que la concentración y suma de los problemas y el carácter de los españoles:

«Si es tu España un cataclismo,
quizás la razón sutil
es que dentro de ti mismo
llevas la guerra civil».

Desde el exilio, en el poema «Cuándo será» (O. C., págs. 314 y ss.), suspira Ayala por esta España contradictoria, de Santa Teresa y la Trotaconventos:

«Haraposa alameda.
Casal sórdido. Iglesia de espadaña.
Campana anciana y leda.
Gente heroica y huraña
que con tesón yermo terrón araña.
El hidalgo se enreda
en telas metafísicas de araña.
Desde la plebe aceda,
con maliciosa maña,
el avieso corona la cucaña».

En resumen, hay que confesar que la visión poética que Ayala tiene de España se mantiene negativa y está teñida de un pesimismo noventayochista durante muchos años: desde 1905 a 1920, e, incluso, posteriormente.

12. El sistema expresivo

El análisis temático de las piezas de *El sendero andante* ha confirmado, según creo, mi tesis sobre el carácter intelectual del criterio antologizador del libro y refleja bien a las claras la preocupación ayalina por una poesía cada vez más comprometida con el mundo de las ideas. Pero he hablado de un tiempo de fluctuación en el que los poetas —cité expresamente el caso de Machado— intentaban nuevos caminos poéticos, sin desprenderse por completo de la tradición modernista, de la que aun más tarde, cuando se puede hablar ya de otra etapa poética, quedarán definitivamente incorporados bastantes elementos al acervo común de la retórica. A la hora de señalar las supervivencias modernistas en la selección de temas de *El sendero andante* o en el desarrollo de los mismos, no es posible fijar una fecha fronteriza: nos movemos —insisto— en un terreno de transición.

En la sección «Los Momentos» —que agrupa composiciones de los años 1905 y 1906—, junto a poemas de planteamiento noventayochista y factura nueva, cuya naturaleza trataremos de determinar, tales «Excelsior» y «Los bueyes», se sitúa, por ejemplo, «Amor», impregnado de modernismo. En él, la narración del encuentro de un marino con la amada desconocida se abre con esta descripción de sensorialismo lujuriante:

«El canto de los pinos,
fragante entre la ventolina,
y los mil cantos divinos
en la divina
noche, hecha de cristales diamantinos.
La guirnalda sonora
del vagamundo y ciego mar
giraba al ritmo de la hora
supraestelar».

Dos sinestesias encadenadas —el *canto fragante* y la *guirnalda sonora*—, la adjetivación del insistente «divino», así como «va-

gamundo» y «ciego», la imagen del giro armónico, se inscriben de lleno en la órbita modernista. La misma anécdota-núcleo del poema se satura de emoción sensorial:

«¡Oh arrobado momento!
Herido de revelación,
derretido en congojas siento
el corazón».

En «Crepúsculo» (O. C., págs. 144 y ss.), aun envolviendo un dilema intelectual, el plurisensorialismo se hace más plástico, si cabe, moldeado en formas modernistas. Se observa, por ejemplo, en las series de nominaciones:

«.....Sobre la mar
lirios sin aroma. Un suave
vellón de corderos en
el rotundo otero. Un ánade
que vuela .....
.....
Afirmación de uno mismo;
sacudida de la carne;
sueño sensual en un lecho
de plumas tibias y suaves».

Una confrontación expresa de una serie de elementos formales modernistas con otra de tipo intelectual presenta el «Cisne Negro» (O. C., págs. 147 y ss.), cuya temática ya estudiamos. El medio ambiente modernista aparece tipificado en la seriación impar:

1 «Sobre el estanque calmo, que repite
la trasparencia añil del firmamento,

2 *como un dolor altivo, flota inmóvil*
el cisne negro.

3 En redor todo es óptimo y pagano:
aves, cantos, perfumes, rosas, céfiros.

4 *En medio, el pesimismo aristocrático*
del cisne negro.

5 Pavonea el pavón su empavonado
manto de agrio color, por un sendero.

6 *Mírale con desdén alto y sombrío*
el cisne negro.

7 El cisne blanco e híspido, el loado
cisne de los poetas cuán plebeyo

8 *cabe la sutileza tenebrosa*
del cisne negro.

9 Para gozar la sonrosada carne
de Leda, prefirió el jocundo Zeus
encarnarse en el cisne alegre y blanco.

10 *En tí encarnó, tal vez, aquel hermoso*
y dulce y amargado rey hebreo».

El 24 de febrero de 1907 un grupo de ovetenses admiradores del marqués de Valero de Urría le ofrecieron un banquete homenaje con motivo de la publicación de su obra «Crímenes literarios». Fue Ayala quien hizo el ofrecimiento en unos versos que recojo íntegramente en el Apéndice y que son, quizás, los más modernistas que salieron de su pluma:

«.....Te ofrendo el áureo zumo
de los reales racimos de la vid de Champaña,
de Mileto la púrpura y las rosas de España;
que ha de ir a tus hombros el flamígero manto
de triunfador, y sobre tus sienes el encanto
voluptuoso y fragante de la rosa, bendita
al roce de los muslos nevados de Afrodita;
de la rosa de España, cuya rojez de fresa
fue un éxtasis en los jardines de Teresa,
y un corazón visible y estremecido en cuantas
pinturas de Velázquez hay efigies de infantas».

Reciente la aparición de «Cantos de Vida y Esperanza», nuestro poeta condensó en su brindis toda la gama sensorial rubendariana: mitología, rosas, pámpanos y racimos. De nuevo nos tropezamos con una fuerte carga de modernismo en la

sección «Los modos»: poemas de 1908-1910. La composición titulada «En la margen del torrente» (O. C., págs. 158 y ss.) es, como dije, un planto funeral por una amada muerta. El tema encuadra en la tradición del modernismo más superficial, aunque el poeta intenta darle un sesgo trascendente hacia la conceptualización problemática:

> «*Extinguida tú, Alma, se ha extinguido*
> *el alma innumerable de las cosas*».

Le traiciona, sin embargo, el hábito de una retórica que parece consustancial al tema:

> «*Mar, elocuente ayer, cielos desnudos,*
> *bosques,* ríos de azur *en la llanada*».

El lector —tal es, al menos, mi vivencia— llega al final con la impresión de que no se justifica formalmente, es decir, poéticamente, la afirmación ideológica última:

> «.....*todo lo existente*
> *fluye sin plan, sin orden ni armonía*».

Según Azorín [220], 1909 es el año en que España, los literatos hispánicos prestan atención a Mistral: «Rubén lo llama el gran maestro y Ayala quisiera que Mireya tuviera los ojos verdes». «Nada más acertado», piensa Azorín que, sin duda, alude al poema titulado, precisamente, «Los ojos de Mireya» (O. C., págs. 159 y ss.). Se trata de un puro *divertimento* modernista, en el que se entrelazan imágenes evocadoras del mundo mediterráneo —recordemos que Díaz-Plaza señala este área como propia del modernismo— y de su historia:

> «*Mistral, vástago verde del abuelo*
> *que no veía, de la siciliana*
> *zampoña tañedor, hijo de un cielo*
> *revestido de luz grecorromana*».

El léxico, la adjetivación y el hipérbaton de esta primera estrofa constituyen indicios suficientes y manifiestos de la

(220) Vide. Jorge Campos. *Conversaciones con Azorín*, págs. 128 y ss.

factura modernista de la pieza, en la que hay —y es un dato más que impulsa a situarlo en la línea referida— una fuerte carga de mitologismo.

Tres años más tarde, en 1912, dedica Ayala a Santiago Rusiñol «Jardines. Modos del alma» (O. C., págs. 160 y ss.). La composición representa, a mi juicio, un intento de inyectar dimensión de trascendencia al sistema expresivo del pintor modernista. Las seis primeras estrofas desarrollan una tesis conceptual noventayochista:

«El hombre no es su traza corporal,
ni es su palabra volandera,
ni lo que haya bien o hecho mal,
ni nada externo y por defuera.
.....
Este es el hombre, sombra caediza,
ciega, vehemente y errabunda,
que en la interior morada solemniza
su significación profunda».

Los jardines que pinta Rusiñol —lugares predilectos de los poetas modernistas— son para Ayala expresiones del espíritu interior. Toda la segunda parte de la composición utiliza la misma técnica de yuxtaposición de seriaciones —modernistas e intelectuales— que hemos constatado en «El cisne negro»:

1) «El ciprés caviloso, erecto y fuerte,
que en lo azul recorta su ojiva,

2) *no es otra cosa que el miedo a la muerte*
por amor a la rosa viva.

3) El rojo del clavel, 4) carnal congoja,

5) y la cencida superficie
verde del prado, y una que otra hoja
seca, 6) *dolor en la molicie».*

Estatuas mutiladas, fuentes borboteantes, avenidas tersas, plantadas de arrayanes, todo va cobrando una significación intelectual, fusionando en contenido y técnica dos mundos a

primera vista irreconciliables. Esto confirma, de otro lado, la existencia de una corriente de modernismo trascendente, diversa del que Ayala satiriza en *Troteras.*

13. Poesía intelectual

Tratemos ahora de apresar, en cuanto sea factible, la esencia de esa nueva retórica intuida, en dialéctica con la de la tradición modernista, en *El sendero andante* y que vengo calificando de intelectual. Como hemos visto, la crítica en la mayor parte de los casos coincide en esta denominación. Pero no se ha elaborado, como denuncia Torrente Ballester [221], una estética propia de ella. La que aquí intento esbozar se entiende deducida de los versos mismos del libro, si bien encuentra confirmación implícita en testimonios ocasionales del propio Ayala; por lo mismo, su validez no es genérica —para todo posible tipo de poesía intelectual— sino particularizada; y encontrará su complementación en la etapa de *El sendero innumerable.*

Habría que preguntarse, en primer lugar, por la relación existente entre la calificación definitoria de *poesía intelectual* y estas otras a veces utilizadas: poesía de ideas, poesía filosófica, poesía metafísica. La primera de ellas, «poesía de ideas», es la etiqueta con que más frecuentemente viene motejándose la poesía de Unamuno y, con ser tan distinta, la de Campoamor. Como «filosóficas» suelen ser consideradas producciones tan dispares como las de Quevedo y Calderón y la poesía del siglo XVIII en general. «Metafísicas», por último, considera Cernuda [222] las Coplas de Manrique, la «Epístola a Arias Montano» y la «Epístola Moral a Fabio». ¿Cabe indicar un común denominador a todos estos autores? A lo más, puede hablarse de una comunión de actitud en el afrontamiento de

(221) *Panorama...*, pág. 294.

(222) LUIS CERNUDA. *Poesía y Literatura.* Barcelona. Seix Barral. 1960, págs. 55-74.

una temática ideológica, y aun esto con fuertes discrepancias de intensidad. Mas ello no constituye por sí solo una estética específica que autorice a hablar de «poesía» metafísica, filosófica o de ideas. La nueva categoría, si existe, ha de apoyarse y configurarse en un planteamiento particular y en una retórica, al menos en parte, propia.

1.—Cuando Cernuda bautiza como «metafísicos» los tres poemas citados, aclara: «la poesía pretende infundir relativa permanencia en lo efímero; pero hay cierta forma de lirismo, ni bien conocida ni apreciada entre nosotros, que atiende con preferencia a lo que en la vida humana, por dignidad y por excelencia, parece imagen de una inmutable realidad superior. Dicho lirismo, al que en rigor puede llamársele metafísico, *no requiere expresión abstracta*, ni supone necesariamente en el poeta algún sistema filosófico previo, sino que basta con que deje presentir, dentro de una obra poética, esa correlación entre las dos realidades, visible e invisible, del mundo». Tanto en Manrique, como en Aldana y en el anónimo poeta sevillano, «la fantasmagoría que nos cierne, conforme al testimonio de los sentidos, sólo adquiere significación al ser referida a una vislumbre interior del mundo suprasensible». Nos movemos aquí en un concepto de estética muy cercano a la vivencia y al simbolismo de la experiencia mística: nada extraño que Cernuda afirme que «Aldana abre el camino de nuestros místicos, entre los que pudiera considerársele, y no como el menor». En el plano de la expresión, sin embargo, se advierten en los tres poemas divergencias cada vez mayores. Manrique representa «una forma estilística para la cual la palabra es sobre todo revelación directa de un pensamiento, sin complacerse... en las asociaciones que la imagen puede efectuar». Aldana es menos unitario, quizás más prosaico; pero ambos tienden hacia un tono conversacional, directamente expresivo del concepto. El poeta sevillano, por el contrario, significa ya un cambio en el planteamiento formal y estético metafísico: busca la trascendencia del concepto en un revestimiento imaginativo superpuesto en la palabra; así, ya no hay un solo plano, como en Manrique y Aldana, sino dos.

2. El artificio barroco se acentúa en Quevedo y Calderón, donde la realidad aparece casi por completo desfigurada en la sobrecarga imaginativa. Es lo mismo que, con signo contrario, acontece en Góngora. Cabría hablar, pues, también en ellos, de poesía metafísica. El hecho de que su producción sea considerada como filosófica se debe, según creo, a dos cosas: al predominio de un léxico conceptual y, sobre todo, al planteamiento silogístico escolástico de su contenido. A su vez, la llamada poesía filosófica del XVIII no es más que un conjunto de divagaciones sobre la vida, de expresión literaria indecisa, predominantemente didáctica y prosaica. En esa misma línea se halla Campoamor como poeta.

3.—He de anticipar en este momento una afirmación de la que más adelante aduciré las pruebas. Y es que a lo largo de *El sendero andante* Ayala se mueve en una línea fluctuante entre la poética unamuniana y la de Campoamor. Bastantes años antes que Cernuda y Gaos pusieran de relieve los valores de la Poética campoamorina [223], Pérez de Ayala que, como hemos visto, en uno de sus artículos asturianos hablaba de su tocayo y paisano como gran poeta [224], la calificaba en el «Alegato» de «obra deliciosa» (O. C., pág. 81). Y, lo que es más curioso aún, en dicha introducción cita también a Wordsworth, anticipando así la idea cernudiana de la relación entre las teorías poéticas del romántico inglés y las de don Ramón. Por lo demás, la favorabilidad del juicio, aparte de posibles motivaciones de simpatía étnica, se produce en el contexto de la actitud, en conjunto positiva —tras las primeras furias iconoclastas—, de los noventayochistas ante Campoamor. Unamuno manifestó en más de una ocasión su admiración por él. Maragall lo definió como «el poeta más denso, más sustancioso de España: el poeta que ha tenido en la España contemporánea un sentimiento más completo de la realidad poética de la vida»; Azorín le dedicó artículos elogiosísimos [225].

(223) LUIS CERNUDA en el estudio sobre Campoamor publicado en *Novedades* de México, el 12 de septiembre de 1954; recogido en *Estudios sobre poesía española contemporánea*, págs. 29-41. Vicente Gaos. *La poética de Campoamor*. Madrid. Gredos. 1.a edic. 1955; 2.a edic. 1969.

(224) Obras Completas. T. I. pág. 1121.

(225) Vide ABC. 2 de octubre de 1929.

A su vez, según Gaos, «el influjo de Campoamor en A. Machado es palmario. El que ejerció sobre Unamuno..., ya por lo que Unamuno tiene de becqueriano, ya por el conceptismo de su Cancionero, etc., merecería un estudio» [226]. Cernuda sostiene que no puede, al menos, negarse el valor que Campoamor tiene como antecedente de Bécquer en la tarea de desnudar «el lenguaje de todo el oropel viejo, de toda la fraseología falsa que lo ataba» [227]. Y encuentra en ciertos poemillas del género sentencioso-irónico «anticipo de greguerías; de ellas, pasando por Augusto Ferrán..., llegamos a Machado, quien deliberadamente evoca en algunos de sus versos gnómicos el recuerdo de Campoamor». Lo propio cabe afirmar de Ayala —como quizás el lector ha intuido ya y veremos— en bastantes piezas de *El sendero andante*. Pero es posible descubrir concomitancias más profundas entre los dos Ramones asturianos. En concreto, sobre la dimensión intelectual de su poética. Ambos parten de una convicción de la supremacía absoluta del factor mental en la obra de arte: «El pensamiento, dice Campoamor [228], es la única atmósfera respirable del ser humano»; Ayala escribe: «Todo lo que está bien hecho, singularmente en arte, se elabora y se concibe de cejas arriba» [229]. Gaos ha aclarado que si por poesía de ideas se entiende un predominio del fondo sobre la forma o una supeditación del arte al servicio de determinada tesis, Campoamor es, en su teoría poética, todo lo contrario de un poeta de ideas. En efecto, él se sitúa teóricamente en una posición de panesteticismo, en el sentido de que «el arte es el fin de las cosas. Toda idea que no acaba su evolución formando parte de un objeto artístico, es un soldado que muere a la mitad del camino de la gloria» (pág. 371). Comenta Gaos: «¿En qué forma puede una idea llegar a la plenitud de su desarrollo, integrándose en arte? Convertida en imagen. La expresión «arte por la

(226) Op. cit., pág. 209, nota ad calcem.

(227) *Estudios*..., pág. 37.

(228) RAMON DE CAMPOAMOR. *Poética. Obras Completas*. Madrid. Felipe González Rojas, 1901 y ss., pág. 374. En adelante citaré sólo *Poética* y la página correspondiente.

(229) "Recuerdos", en Enrique Lafuente Ferrari. *La vida y arte de Evaristo Valle*. Oviedo. 1963, pág. XVI.

idea» sólo se entiende en el sentido que le dio Campoamor si pensamos no en un arte *de* ideas, sino en un arte *a través* de la idea. Sin la transmutación de la idea en imagen no hay arte. Una idea filosófica, *de ideas* llevadas al poema en forma directa, sería una poesía que se ha quedado a medio hacer» [230]. En consecuencia, la emoción que ha de producir el poema debe ser intelectual, llegar a ella a través de la idea. Campoamor era, además, un platónico. Para él «pensar es transfigurar» (pág. 268) y función del poeta no es interpretar la realidad positiva sino indagar la verdad ideal; por eso propugna que «el arte consiste en dar forma al pensamiento, en convertir lo intelectual en sensible» (pág. 379). Hay un venir de lo metafísico a lo particular artístico para que de ello pueda ser deducido con mayor potencia lo universal metafísico. Partiendo de que escribir poesía es convertir en imágenes las ideas (pág. 365) y los sentimientos (pág. 277), Campoamor propugna la necesidad de hallar un correlato objetivo en que dosificar lo abstracto: «El apólogo —dice—, que suele representar una máxima moral expuesta en un drama con personajes que se mueven, siempre será un género de literatura admirable. La fábula de la lechera vale más que todas las odas, elegías y poemas que se han escrito y que se escribirán sobre la ruina de las ilusiones humanas. El arte es enemigo de las abstracciones y gusta mucho de estar representado por personas que viven, piensen y sientan» (pág. 277). Lo difícil, el punto debilísimo de la teoría campoamorina está aquí: en encontrar un asunto que dé corporeidad a la idea sin atraer la atención sobre su propia anécdota. Precisamente, lo que él llama asunto, no es el «argumento», sino la forma de tratarlo como de sesgo, de un modo trascendente —es lo mismo que más tarde dirá A. Machado: «da doble luz a tu verso/ para leído de frente/ y al sesgo»— a fin de que la idea, «que no está en el poema, pase por él, lo cruce y el lector contemple su fugitivo reflejo, como desde la caverna platónica se ven pasar las sombras de las ideas» [231]. Por lo que al lenguaje poético se refiere, Campoamor trató

(230) *Poética*, pág. 371.

(231) Gaos. Op. cit., pág. 115.

de liberarlo de la «fraseología falsa», como decía Cernuda. Postulaba una imagen, no de adorno accidental sino trascendente, apta para desencadenar nuevas percepciones intelectules. Los mismos elementos métricos tienen para él, por encima de su calidad musical, un sabor semántico. En cuanto al léxico, pretende llegar a un estilo equidistante de lo artificioso y de lo vulgar: a lo que él llamaba «idioma natural contemporáneo».

La poética de Unamuno evolucionó a lo largo de los años en distintas direcciones formales —de métrica, rima, etc.—, pero se mantuvo siempre sustancialmente fiel al «Credo poético» declarado en una composición temprana, recogida en la Introducción de su primer libro «Poesía», de 1907 [232]. Podemos resumirlo, prosificándolo en aras de la exégesis, en los siguientes puntos: a) la poesía no consiste en la superficie bella de los versos, en la música o en las imágenes:

«Peso necesitan en las alas peso,
la columna de humo se disipa entera,
algo que no es música es la poesía,
la pensada sólo queda.»

b) el poeta no ha de preocuparse demasiado del ropaje: porque su oficio no es el de sastre que viste con imágenes elegantes unas ideas, las cuales aparecen más bellas en su desnudez; c) el oficio poético es de escultor: consiste en cincelar en la piedra del concepto las formas vagas y huidizas que nos ocultan la verdad latente en su seno:

«No el que un alma encarna en carne, ten presente,
no el que forma da a la idea es el poeta,
sino que es el que alma encuentra tras la carne,
tras la forma encuentra la idea.
De las fórmulas la broza es lo que hace
que nos vele la verdad, torpe, la ciencia;
la desnudas con tus manos y tus ojos
gozarán de su belleza.»

(232) Obras Completas. T: VI. *Poesía*, págs. 168 y ss.

Propugna, pues, Unamuno un método inverso al de Campoamor, aunque la meta señalada por ambos sea análoga. Para don Ramón, el poeta ha de revestir una idea ya preconcebida mediante la objetivación en una imagen dramatizada que, vista desde un sesgo especial, nos ilumina estéticamente —y por ello en el más alto grado de comprensión— la idea primera. Don Miguel no parte de esta o aquella idea determinada, sino que va a buscar el meollo de la verdad que se encuentra arropado bajo las formas nebulosas, a fin de plasmarlo en líneas de conceptos. Finalmente, d) esta percepción última no es de índole racional pura, sino estética, mezcla de pensamiento y sentimiento, en donde ambos encuentran su más alto desarrollo y llegan a la cima de la fusión:

«Piensa el sentimiento, siente el pensamiento.
.....
Lo pensado es, no lo dudes, lo sentido.
¿Sentimiento puro? Quien ello crea,
de la fuente del sentir nunca ha llegado
a la viva y honda vena».

Precisando, diría que en la metodología campoamorina no se evita un didactismo subyacente, aunque el objetivo primordial sea metafísico, en tanto que la de don Miguel se presenta como más directamente metafísica, en la línea de lo que Cernuda apreciaba en Manrique y en las Epístolas:

«Sujetemos en verdades del espíritu
las entrañas de las formas pasajeras,
que la Idea reine en todo soberana;
esculpamos, pues, la niebla».

Me parece concordante en este mismo sentido la apreciación de Valverde en sus «Notas sobre la poesía de Unamuno»: «Es en la poesía —dice— donde Unamuno encuentra su voz completa, porque su pensamiento es pensamiento poético. Creemos que ya se puede hablar tranquilamente de «pensamiento poético», al lado de «pensamiento filosófico» y «pensamien-

to científico»[233]. Añadamos que en ese propósito de plasmación conceptual de la esencia de las formas, es lógico el predominio que en la poesía unamuniana se da de términos abstractos.

14. La nueva poética ayalina

He afirmado que gran parte de los poemas de *El sendero andante* se mueven en una línea de fluctuación entre la teoría poética de Campoamor —ideas que se objetivan en una imagen, preferentemente dramatizada— y la de Unamuno: realidad que se interpreta en intelección estética. Los testimonios externos del propio Ayala son escasos en orden a la determinación neta de los influjos. En *A.M.D.G.* —1910— parece hacer suya la doctrina del primero, al afirmar que «revestir un concepto de carne simbólica es empresa de mucho fuste, como que no se requiere menos que abundar en genialidad poética»[234]. Y, en efecto, del análisis inmediato de los poemas se puede deducir, a mi juicio, la fijación de un predominio aproximativo a la Poética de Campoamor en estos años de transición, sin que falten —quiero subrayar esto— huellas de una influencia unamuniana, que irá creciendo a partir del año 1912. En un artículo, «Sobre Néstor», publicado en «El Imparcial» en 1914, encontramos ya esta afirmación tajante: «la literatura expresa sólo ideas, pues hasta las mismas sensaciones, para ser literarias han de infundirse en conceptos»[235]. Entre estos dos polos a que vengo refiriéndome se insinúa, además, en *El sendero andante* una tercera posición poética, que me parece la más propiamente ayalina y que llamaré intelectual. Trataré de precisar todo esto.

(233) Cit. por Manuel García Blanco. Introducción al Tomo *Poesía*, pág. 10.
(234) Pág. 85.
(235) *El Imparcial*. 24 de febrero de 1914.

1.—Planteamiento unamuniano:

Se da, a mi juicio, en el poema «Crepúsculo» (O. C., págs. 144 y ss.). Ayala busca el significado oculto, la esencia ideológica trascendente de unas formas huidizas. La pieza tiene una estructura elemental: un antecedente de constatación fenomenológica y un consecuente de interpretación poética:

A/ «El campo está claro, pulcro,
vitrificado, de esmalte.
Un crepúsculo venoso
y bruñido, como jade.
Hay un no sé qué en mi pecho.
Hay un no sé qué en el aire.
.....

B/ ¿Arrobo místico, espasmo
voluptuoso?..... .....
.....
Afirmación de uno mismo;
sacudida de la carne».

Nótese que es en la segunda parte donde se condensa el léxico conceptual y se alcanza una percepción de trascendencia. En la «Danza universal» (O. C., págs. 163 y ss.) la actuación de una bailarina deliciosa da pie, dentro de un esquema igualmente binario, para intuir un principio intelectual:

A/ «Mujer de risa dilatada
y fabulosa —sol y sal—;
mujer dúctil como una espada;
mujer, ágil como un puñal,
que danzas, ninfa actualizada,
.....
eres luz y clave increada
del gran enigma universal».
.....

B/ «Todo: lo junto y lo disperso,
lo semejante y lo diverso,
todo danza en el universo

Todo es un huidero hechizo,
todo es frágil y caedizo
como el trigal bajo el granizo».

El resto del poema viene a ser, al modo de las danzas medievales de la muerte, como una gran danza cósmica, en la que, con ritmo vertiginoso, van entrando todas las cosas, unificándose así en su esencia última de fragilidad temporal. El poema «Los bueyes» (O. C., págs. 145 y ss.) parece presentar idéntica estructura que los dos anteriores: descripción morosa de su paso y dedución de una enseñanza filosófica. Pero el tono fabuloso de la composición revela una intencionalidad poética diversa, de tipo filosófico-didáctico, que es la que vertebra una gran parte de poemas del libro y aproxima a Ayala a las teorías de Campoamor y Wordsworth.

2.—Estructura dramática:

Recomendada por Campoamor como la más apta para objetivar una idea, cosificándola, se da, muy diversificada, en los siguientes poemas: «Excelsior» (O. C., págs. 143 y ss.), «Amor» (O. C., págs. 58 y ss.), «Contra estos siete vicios» (págs. 166 y ss.), «Heno de las eras» (O. C., págs. 197 y ss.), y «Los buhoneros» (págs. 203 y ss.). En algún caso —por ejemplo, en «Excelsior»— se reduce a un fingido diálogo con un protagonista que parece ser el propio autor. Tras la descripción de una situación estática, realizada con intensa frecuencia de vocabulario intelectual, el diálogo viene a dar la explicación pedagógica y la razón última de aquel estado:

«—Cantas, pero tu voz no llega al llano.
.....
—¡Qué importa!
Basta la certidumbre
de ser cumbre.
Basta el placer austero
de estar señero».

Ayala se manifiesta como protagonista en «Heno en las eras», pieza que, conservando el planteamiento de apólogo, tiene es-

tructura dramática. El autor sale al campo, y, de repente, se advierte a sí mismo hollando una verde pradera:

«Vas ciego, vas descaminado
—murmura mi conciencia—;
has muerto tantos seres vivos,
cuantas hierbas
vas hundiendo a tu paso».

El paseante se queda petrificado. Pero la brisa entra en escena para susurrar una larga lección de filosofía estoica:

«Haz tu alma lisa y mullida,
como prado de fina hierba...»

En «Contra estos siete vicios», tras una descripción del escenario, el autor, como una cinematográfica «voz en off», va presentando a los protagonistas del cuento infantil, cuya intervención es muy corta. Torna de nuevo a mostrar las consecuencias del encuentro con las niñas, dejando que el lector deduzca la enseñanza: ante la mujer y el amor los hombres se transforman. Pero es en «Los buhoneros»» donde el didactismo queda superado y se alcanza junto con la mayor fuerza dramática el más alto grado de poesía. Me atrevo a decir que esta composición representa el logro completo de los postulados teóricos estructurales de Campoamor. En efecto, la anécdota sirve de correlato objetivo de la captación estética de la vida en un pueblo castellano. La perfección dramática de la pieza es tal que podría servir de pauta para una escenificación: descripción minuciosa y colorista del decorado, escenografía, vestuarios...:

«En un carricoche renco, bajo la toldilla, llevan
unas pocas baratijas y unas pocas herramientas
.....
Dos hijos, zagales ambos, van juntos de delantera.
Uno bermejo, en la mano sostiene una urraca muerta.
El padre rige del diestro las borricas, a la recua.
Viste blusa azul y larga que hasta el tobillo le llega,
la tralla de cuero al hombro, derribada la cabeza.

Intervienen los aldeanos que contemplan el paso de la triste caravana:

«Pasa la familia ahora junto al solar de las eras.
Este trilla, aquél aparva, tal limpia, y estotro aecha.
Un gañán, riendo, grita: ¿«Hubo somanta, parienta?».

Cuando acampan junto a la iglesia, se acercan las vecinas y se establece el diálogo:

—¿Qué ocurre, buena señora? ¿Por qué así gime y reniega?

—Mi fija que se me muere, mi fija la más pequeña.

—¿Dónde está que no la vemos?

—Dentro del carrico pena.

Surge entonces el alboroto:

«Van las mujeres clamando: «Mal haya sea.
La peste nos traen al pueblo. Echalos, alcalde, fuera.
Suban armados los mozos. Llamen al médico apriesa».
El médico ya ha llegado. Mirando está ya a la enferma:
una niña de ocho meses que es sólo hueso y pelleja.
«Vecinas —ha dicho el médico—: no hay peste, o sea epi-
[demia,
la niña se ha muerto de hambre. Y al que se muere lo en-
[tierran».

Se cierra la pieza con el tierno planto de la madre:

«...Pendientes de esmeraldas en las orejas.
Al cuello el collar de turquesas.
En el pelo las doradas peinas.
Llévalo todo, todo. Nada, nada nos queda».

El diálogo, realista y prieto, no intenta demostrar nada: simplemente narra. Sólo, sesgada, se vislumbra la idea central, el juicio de valor que el propio lector se forma sobre la realidad histórica de un pueblo. Muy próxima a la categoría anterior, aunque sin llegar a la concreción de una objetivación dramática, hay en *El sendero andante* toda una serie de poemas con planteamiento y estructura de apólogo. Son las

piezas que presentan mayor semejanza de contenido y factura con la poesía de Campoamor. Se parte en ellas de un hecho concreto, de una anécdota insignificante. Tomemos como ejemplo «El niño de la playa» (O. C., págs. 199 y ss.). En la playa de suelo terso destacan dos «dramatis personae»: las olas y un niño. La presentación no es objetiva sino cualificada.

Las olas

«son viejas de siglos.
Son como dragones,
son como vestiglos.
.....
Su bramido ensordece.
Su impetuoso ejercicio
suspende y amilana.
Hasta que una tras otra fenece
como cordero de nevada lana
que es entregado al sacrificio».

El niño, «pulquérrima flor de la vida, blanca como la azucena», juega con la ola. El poeta, al contemplarlo, piensa:

«¡Ay, si el dragón con sus fauces alcanza a la flo-
[recilla!
Llega rugiendo la ola. El niño, al verla, vacila;
pero huye, al cabo, la cara por el terror contraída.
Párase a poco. Y la ola, derrumbada, casi extinta,
le lame los pies al niño, con lengua hipócrita y
[fría».

De este juego deriva Ayala el didactismo filosófico a que antes he aludido. Pero lo que aquí interesa subrayar es la cercanía de su estructura al planteamiento dramático. Un esquema más puro de apólogo podemos estudiarlo en la epístola «A Grandmontagne». En ella, del ejemplo contrastado de la vida y suerte de Pablo y Enrico deduce Ayala una clave interpretativa del problema de España.

La influencia campoamorina en este libro se ve acentuada cuando se analizan los frecuentes elementos didácticos le-

xicales, explicativos y parenéticos, que tejen toda una red de convergencia:

a) El propio poema introductorio se abre con una exhortación: «Las aguas, siempre las mismas, siempre diversas, / son para todos. Beban de él hombres y bestias» (O. C., página 143). Idéntica fórmula se repite en sucesivas comparaciones. Así, en la «Epístola a Azorín» (Pág. 148):

«Sacudamos al borde de los atrios mezquinos
las sandalias con polvo de todos los caminos,
y apuremos a fin de templar nuestro ardor,
la copa con el agua diáfana del amor».

En la epístola «A Grandmontagne» (pág. 153):

«Y pues posamos en la Corte
de los egrotos y los tibios,
rememoremos la doctrina
del venerado maestro Tirso.
.....
Escuchemos al maestro Tirso».

Más clara aún destaca en los «Epigramas y Redondelas» (págs. 171 y ss.):

«Sintámonos vivir,
poniendo un poco lejos el placer,
aún cuando lo podamos conseguir.
.....
.....
Sube al monte; mira el llano.
Pon la mano de visera.
Verás la gris y huidera
onda del dolor humano».

En «Heno de las eras» el susurro de la brisa tiene también tono exhortativo (pág. 202):

«Haz tu alma lisa y mullida.
Porque, no olvides, alma,
que eres como heno de las eras».

Y análogamente se cierra «El niño en la playa»:

«Niño: un día serás hombre y has de hacer la cosa
[misma.
Ya de grado, ya a desgana, te has de ver siempre
[en la orilla
del abismo.....»

b) Denomino como elementos explicativos o de reflexión explicativa algunas frases, casi siempre incisos, que significan una apelación al ejercicio del raciocinio y que salpican los poemas de *El sendero andante.* Tales son, por ejemplo:

«.....
(Poned a buena cuenta
que son los ríos como los sentimientos»).

En las epístolas a Azorín y Grandmontagne las exhortaciones antes citadas son de matiz discursivo: «*Rememoremos* la doctrina» (pág. 153); «*figuraos*» (ibid.); «*escuchemos* al maestro Tirso» (pág. 154). En «Heno de las eras» leemos: «Porque, *no olvides,* alma» (198). Y en «El niño en la playa»: «Y ya en pasando un instante —un solo instante, *medita/* en esto...» (pág. 202). En «La prensa»: «¿Te has detenido, por ventura,/ a *meditar* sobre el portento/ que en ti se cumple...» (pág. 181); «*pensad* que los tipos movibles» (pág. 195). Insertas en el planteamiento didáctico y a su servicio hemos de considerar algunas interrogaciones. Veámoslas en el poema introductorio:

«*Eso son las aguas del río:*
nieve que el sol ha derretido.
Mas, ¿cómo se formó el blanco nevero?

Sigue la explicación didáctica:

«*La blanca nieve descendió del cielo*
y desde el cielo la derrite el sol ardiente.
¿Y como se hizo el monte, encumbrado y señero?

Explicación:

«*Un fuego oculto empujó la tierra hasta el cielo...*»

3.—Poética intelectual ayalina:

En principio, quizás haya podido sorprender a alguno el hecho de que un grupo de poemas ayalinos estén más o menos inscritos en la línea teórica e incluso presenten semejanzas con la producción de Campoamor. Insisto en que la posición de nuestro autor se comprende exactamente si se tiene en cuenta el decidido empeño de su generación por forjar una cultura intelectual y un talante ético en el pueblo. Pero, al mismo tiempo, encontramos en *El sendero andante* otro tipo de poesía desembarazada del didactismo filosófico-moral y librada directamente a un quehacer estético intelectual. Aunque en una dimensión estética y formal diversa, se continúa en ella el propósito trascendente que apuntaba en *La paz del sendero* y que guiará a Ayala hasta sus últimas producciones. Se caracteriza la nueva poética por la elaboración de la sustancia de las imágenes en la conjugación de un doble elemento: A) elaboración en un medio de elementos de cultura, predominantemente mitológicos y de tradición literaria, en los que se enhebran vivencias y disquisiciones subjetivas; B) elaboración en un medio de elementos derivados del raciocinio intelectual, con los que se combinan datos de cultura histórica. Hallamos los ejemplos más netos de esta nueva tendencia en las piezas de la sección «Ditirambos»: «El Entusiasmo» (O. C., pág. 174), «La Ilusión», (O. C., págs. 176 y ss.) y «La Prensa» (O. C., págs. 179 y ss.).

A) La imagen central del *Entusiasmo* se elabora con un dato culto que lo configura indirectamente y desde fuera —su túnica vuela como la de la alada Victoria de Samotracia— y una referencia mitológica directa que lo define: la referencia a Apolo, robusto cazador; la figura condensa, en consecuencia, una fuerte carga de vivencias objetivadas en la historia de la cultura, además de las sugerencias ocasionales libres que el conocimiento de aquellas puede desencadenar en el lector. Paralelamente, la petición que el poeta hace al *Entusiasmo* en la segunda parte de la pieza, se cifra en otra seriación mitológica: vivir un instante de enajenación dionisíaca, como la bacante y el coribante.

B) Por su parte, *La Ilusión* se configura desde el primer verso con imágenes de raciocinio:

> «*Ilusión,* mentira *verdadera.*
> *Ilusión, suave y poderosa Ilusión.*
> *Con tu bálsamo unge mi cabeza.*
> *y sé la levadura de mi razón*».

Se añaden, en contraposición, datos mitológicos:

> «*De la frente de Zeus brotó en mal hora Palas adusta,*
> *diosa de la sapiencia,*
> *razón raciocinante que envenena y abruma.*

Y continúa la serie de elementos racionales definidores:

> «*Tú, Ilusión, derogas las leyes,*
> *rígidas y fatales,*
> *de la Naturaleza a tu arbitrio.*
> .....
> *Dulce Ilusión, Psique del mundo,*
> *túnica de la realidad,*
> .....
> *verbo de Jehová en la nada*».

«La prensa» combina ambos sistemas de elaboración. Trata Ayala, como hemos visto, de interpretar trascendentemente el significado del periódico. El hecho de la ampliación del mundo entorno que su lectura representa, está expresado poéticamente en una serie de imágenes de tipo A) y B):

> A) «*Tu espíritu se multiplica*
> *en metamorfosis sin cuento.*
> *Adquieres los cien ojos de Argos, el Arestórides,*
> *y espías los designios de Zeus, el soberbio.*
> *Al tacto de una hoja de papel deleznable*
> *se te infunden las fabulosas fuerzas de Anteo,*
> *la sapiencia de Palas, la claridad de Apolo*
> *y la industria de Hemeias ligero.*
> *Te emboscas en la selva sonora,*
> *cobijo de la ninfa Eco...*» (pág. 183).

B) «*¿Te has detenido, por ventura,*
a meditar sobre el portento
que en ti se cumple: la maravillosa
dilatación de tu minúsculo ego?
Ya no eres una isla
olvidada en el piélago
—¿qué otra cosa eres, durmiente,
sino una isla en un mar negro?—».

Sobre el cañamazo comparativo básico de un elemento culto —«Quijano el Bueno velaba/ en tanto Sancho dormía»— se teje el «Romance de los periodistas oscuros» (pág. 187) y elementos mitológicos configuran la tarea de «Cajistas y linotipistas» (pág. 195), «Los Redactores) (págs. 195 y ss.) y «El Director» (pág. 196).

La abundancia de mitologismo en la poesía ayalina requiere una ulterior precisión, a fin de interpretarla correctamente en el marco del uso trascendente que de ella hace la literatura contemporánea. El tema ha sido estudiado por Highet [236], Díez del Corral [237] y Lasso de la Vega [238]. En concreto, este último destaca que Ayala «está en la exigua minoría española que tiene formación clásica» y dedica un par de páginas cortas a rastrear en sus novelas las huellas de clasicismo helénico. Antonio Machado quería en su madurez aprender griego y Rubén escribe a Unamuno participándole el proyecto de ir a Salamanca a estudiarlo con él. El parnasianismo se había acercado a lo helénico —dice Lasso— por huida de lo prosaico y en busca de la belleza formal. En esa línea presentaba Rubén los temas y motivos helénicos de *Azul* —«El rey burgués», «El sátiro sordo», «La ninfa», etc.— Del mismo modo, buena parte de las composiciones de *Prosas profanas* tienen título y tema griego: «Coloquio de los Centauros», «Friso», «Sirinx». Tres

(236) GILBERT HIGHET. *La tradición clásica.* II. México. Fondo de Cultura Económica, 1954.

(237) LUIS DIEZ DEL CORRAL. *La función del mítico clásico en la literatura contemporánea.* Madrid. Gredos. 1957.

(238) JOSE LASSO DE LA VEGA. *El mundo clásico en el pensamiento español contemporáneo.* Madrid. Sociedad Española de Estudios Clásicos. 1960; recogido en *Helenismo y Literatura Contemporánea.* Madrid. Prensa Española. 1968.

versos rubenianos confirman el carácter meramente formal de este acercamiento: «Hay en mí un griego antiguo, que aquí descansó un día/ después que lo dejaron loco de melodía/ las sirenas rosadas que asaltaron su barca». En contraste con el Parnaso, la aproximación del simbolismo al mundo del mito clásico no es formal sino sustancial y profunda. «La obra entera de alguno de ellos, añade Lasso [239], no es sino un diálogo ininterrumpido con la tradición clásica». Así la de P. Valéry, Giovanni Pascoli, Hugo von Hofmansthal, Rainer María Rilke. El recurso ayalino en *El sendero andante* a la historia y a la mitología clásicas se inscribe, a mi entender, en la línea profunda del acercamiento simbolista, aunque en la forma el libro no ofrezca puntos de contacto con los miembros de tal grupo. Según Highet «creen estos poetas (los simbolistas y sus corifeos: Mallarmé y Valéry, Edra Pound y Elliot, por ejemplo) que los acontecimientos dispersos y las personas individuales son cosas mezquinas, transitorias y sin importancia; que no pueden convertirse en temas dignos de arte a no ser que se les muestre como símbolos de verdades eternas. Esto, en sí mismo, es una pobre copia de un modelo perfecto en el cielo, y sólo pueden comprender las cosas de la tierra aquellos que conozcan su paradigma celeste. Platón se refería a los filósofos. Los simbolistas, en cambio, dicen que sólo los artistas de imaginación pueden ver esos secretos significados en las cosas diarias y triviales [240]. En este sentido, los personajes míticos vienen a convertirse no sólo en arquetipos en los que Ayala moldea el significado ulterior de las personas y de las cosas, de los acontecimientos y de las vivencias: por fuerza de una dialéctica entre «mito» y «logos», todo es trascendido. lográndose así en la percepción estética intelectual una dimensión definitiva, superior y unitaria del ser. Expliquemos esto con claridad.

Decía que en la base de la Poética de Campoamor está una ideología platónica y he hablado de un objetivo análogo en la poética unamuniana, ya que lo que don Miguel se propone

(239) *Helenismo...*, pág. 29.
(240) Op. cit., pág. 304.

labrar en las formas contingentes por medio de la poesía es el *eidos*, la esencia última de los seres. Refundiendo todas las cosas en el molde de la imagen mítico-racional, Ayala intenta no sólo descubrir aspectos desconocidos de la realidad, sino que quiere llegar, ambiciosamente, al núcleo mismo del ser para, con fuerza de superhombre nietzscheano, recrearlo en su unidad última por encima de cualquier dualismo y de toda contingencia. Es, por tanto, su propósito, intelectual y vital, metafísico y ético a la vez. Nada de extraño tiene que en la aventurada travesía por el agitado sendero andante su barca haya derivado hacia una u otra orilla; quiero decir hacia el didactismo, a veces prosaico, o hacia el conceptualismo, excesivamente raciocinante. En una conferencia pronunciada en el «Lyceum Club Femenino» el 10 de noviembre de 1929, Rafael Alberti critica duramente dos de los «Epigramas» —concretamente, «Esclavitud» y «¡Vaya la Estulticia.»—, parodiando un juicio manual de Preceptiva Literaria: «¡Qué infame y afectada prosa resultaría de este magnífico poema!... sería irreductible a la noble llaneza y claridad de la buena prosa. Al más mínimo intento, habríamos franqueado de un salto la frontera que separa lo sublime de lo ridículo» [240 bis]. La crítica albertiana se comprende muy bien desde el supuesto ambiental de la estética de su Generación. Pero en el fondo de aquellos poemas que hemos analizado como ligados a la influencia del didactismo campoamorino o a las disquisiciones de Unamuno, se puede descubrir la misma intencionalidad: interpretar una realidad dada —un sentimiento, un suceso, una cosa— recreándola en su significación última unitaria.

Debo añadir muy poco más sobre el papel del sentimiento y su relación con la idea en *El sendero andante*. César Barja hablaba —recordémoslo— de una intersección entre el elemento sensorial y el psicológico: «El autor traduce —decía— uno de esos dos elementos en términos del otro; las emociones y movimientos del alma en sensaciones del cuerpo y viceversa» [241]. La apreciación, exacta, puede ser aplicada al bino-

(240 bis) RAFAEL ALBERTI. *Prosas encontradas 1924-1942*. Recogidas y presentadas por Robert Marrast. Madrid. Ayuso. 1970, págs. 32-35.

(241) Op. cit., loc. cit.

mio sentimiento-idea, siempre que entendamos que el deslizamiento de mutua transición se verifica en un plano trascendente: entre el mito y el logos. Una vez más podemos encontrar un ejemplo clarificador en «El entusiasmo»: el sentimiento de euforia vital nietzscheana queda trascendido al conceptualizarse en una imagen mítico-logística.

Volvamos ahora al sistema expresivo para ver como sirve a este propósito de poética.

15. Léxico conceptual

En una catalogación del léxico utilizado en *El sendero andante* se advierte enseguida el predominio de vocablos cultos, y, en concreto, dentro de ellos, una alta frecuencia de términos conceptuales. Más que elaborar una lista, nos ayudará a captar la función poética que cumplen, el análisis posicional de algunos de ellos en el contexto de las piezas:

1. Términos de función primaria: al comienzo del análisis temático subrayé la carga de indicio intelectual de los sustantivos del poema «Excelsior» (O. C., págs. 143 y ss.):

«*He aquí la* cumbre
adonde llega la prístina dulcedumbre
.....
Atalaya *sobre los mares.*
Triunfo *sobre las horas*
esquivas.
Olvido *de la adversa suerte.*
Corona *de siemprevivas*
sobre el baluarte *de la muerte.*

La serie de sustancias conceptuales moldean trascendentemente una vivencia situacional. Lo mismo ocurre en «Crepúsculo» (O. C., págs. 144 y ss.), donde la fuerza de oposición polar se concentra en términos primarios:

«¡Benigna misericordia
de tierra y cielo, a la tarde!
Olvidanza *de uno mismo;*
liberación *de la carne;*
sueño de pureza, sobre
el regazo de una madre
.....
Afirmación *de uno mismo;*
sacudida *de la carne;*
sueño sensual, en un lecho
de plumas, tibias y suaves».

Olvidanza, liberación - afirmación, sacudida son los ejes en torno a los que gira el desarrollo del poema, interpretación de una vivencia individual. En «Los bueyes» (O. C., págs. 145 y ss.) la clave hacia la que convergen todos los signos de indicio de interpretación trascendente es el verso: «¿No sospechan los bueyes su *ananké/* adverso: la ciudad, el matadero?». Quedaron igualmente destacadas las seriaciones de términos primarios conceptuales en «El cisne negro»: dolor, pesimismo, desdén, sutileza. Decrece notablemente el uso de estos elementos en algunos de los poemas de carácter formal modernista en la sección «Los modos». Así, en el titulado «En la margen del torrente» (O. C., págs. 158 y ss.) se nos habla de primaveras, cuerpos femeninos, pomos de alabastro, ruiseñores y fuentes, estrellas y rosas, bosques, ríos de azur, cielos desnudos... En «Los ojos de Mireya» (O. C., págs. 169 y ss.) nos encontramos con un eco de liras, alondras, pupilas en forma de loto, brasas y miel... Tornan a aparecer los sustantivos conceptuales en la sección de «Epigramas y Redondelas», para acentuarse en los «Ditirambos» y en «Doctrinal de vida y naturaleza». En resumen, podemos, pues, decir que en muchos casos un solo sustantivo o una serie de ellos condensan en sí toda la fuerza transformadora de una imagen intelectual.

2. Adjetivación intelectual: en bastantes poemas de *El sendero andante* la adjetivación polariza hacia la expresión sensorial. En «Excelsior» vemos «*prístina* dulcedumbre», «mieles *solares*», «*rubias* auroras»; en «Crepúsculo», «campo *claro,*

pulcro, vitrificado», «crepúsculo *venoso* y *bruñido*», «bestialidad *gozosa*, de rudo y *pagano* alarde». En «Los bueyes», «bueyes *bermejos*», «ubre *rosada*», «*brillantes* mariposas». Como ya antes sugerí, es en «El cisne negro» donde se manifiesta la contraposición temática de la mentalidad formal modernista y la intelectual; se refleja, precisamente, en las series calificativas:

ADJETIVACION MODERNISTA	ADJETIVACION INTELECTUAL
transparencia *añil*	dolor *altivo*
todo es *óptimo y pagano*	pesimismo *aristocrático*
empavonado manto de *agrio* color	desdén *alto*
cisne *blanco e híspido*	sutileza *tenebrosa*
sonrosada carne	*amargado* rey hebreo
jocundo Zeus	

Nótese, además, que la serie intelectual viene a completar la potencia estética re-creadora de los sustantivos con una matización subjetiva.

Como cabe suponer, en las piezas de «Los Modos» la adjetivación responde al planteamiento formal modernista. Anoto en una simple lectura superficial de «Los ojos de Mireya» (O. C., págs. 159 y ss.) los siguientes: «vástago *verde*», «luz *grecorromana*», «vino *entusiasta, real, imperial, pontifical*», «*límpido* recato», «esquiveza *umbrátil*», «*tierna y cándida* Musa», «dardos *fatales*», «esmeraldas inmortales». En «Jardines», del año 1912, se da el mismo contraste, buscado, que en «El cisne negro»:

ADJETIVACION MODERNISTA	ADJETIVACION INTELECTUAL
ojo *casto*	carne *oscura*
diamantino pasto	sombra *caediza, ciega, vehemente y errabunda*
rosa *viva*	significación *profunda*
rojo clavel	luz *consciente*
cencida superficie	anhelo *ignoto*
estatua *mutilada*	
avenidas *tersas y nevadas*	

En este caso, además, me atrevo a decir que la fuerza transformadora estética se concentra en la adjetivación conceptualizante. Desde el año 1908 es cada vez más creciente el empleo de estos calificativos de contenido valorativo intelectual. Basta ojear, del mismo modo superficial que antes, «El Entusiasmo», para encontrar adjetivos que definen estados morales —«pecho *cóncavo, oscuro y anhelante*»; «pasión *interna*»— o valoraciones subjetivas: «*libre y ciega* natura».

16. Estructura sintáctica discursiva

Ya desde el poema introductorio es fácil adivinar que los impulsos hacia la percepción estética intelectual se apoyan en una sintaxis de articulación discursiva. Quedó insinuado al hablar de la expresividad didáctica de las interrogaciones. Veámoslas desde esta nueva perspectiva raciocinante. En el epígrafe «La creación matutina» del poema «La prensa»:

1 «*Tiendes la mano hacia el periódico*
para saber qué hay de nuevo.
2 *¡Qué hay de nuevo! Frase prosaica*
preñada de contenido poético.
3 *Hay de nuevo, que hace un instante*
no existías para el Universo;
y ya recién salido de la nada
eres señor del espacio y del tiempo».
(O. C., pág. 180)

Con los números he indicado la articulación discursiva. Frecuentemente, se intercalan en las composiciones incisos que desempeñan una función de nudos de explicación conceptual, resumen o punto de partida hacia nuevas percepciones. En «La Ilusión» (O. C., págs. 176 y ss.), tras las primeras deprecaciones:

«.....
Serás la almohada ligera
donde se aduerma el corazón,

añade en paréntesis del tipo que comento:

(Corazón: yo vi tu caída
desde el ensueño celestial,
como la vela se hunde a seguida
que quiebra el palo el vendaval)».

Pocas líneas más abajo, en la fluidez del curso del verso nos sorprende, como un mojón de referencia conceptual, otro inciso:

«*haces que el hombre* —pobre y desvalido hombre—
sea centro del círculo que traza el horizonte».

En el conjunto de la composición son estas dos intercalaciones verdaderos puntos de apoyo del contraste entre la vencida poquedad humana y la potencia salvadora del ensueño de la ilusión. Del mismo modo, en «Doctrinal de vida y naturaleza», al contarnos su paseo por el campo, en el que va a recibir la lección estoica de las humildes hierbezuelas oprimidas, intercala:

«.....*La dura*
piedra del corazón —muela
que muele pan de esperanza
con simiente de experiencia—
la dura piedra se ha vuelto loca».
(O. C., pág. 197).

Puede decirse que esta definición, entretejida con términos abstractos, determina los polos entre los que va a desarrollarse la vivencia. Un segundo inciso da pie a la elaboración poética de la paradójica función de la arena como medida del tiempo:

«*Arena estéril, dócil y yerta,*
del tiempo y de las horas ignorante,
—todo arena es el haz de los orbes vacíos y fríos,
donde no hay noción de lo temporal—;

y la mente humana, no obstante,
en ti del tiempo halló medida cierta».

17. Conceptismo expresivo

Me he referido antes al perspectivismo ayalino en *El sendero andante,* anticipando que no es sólo estético, psicológico y ético —aspectos estudiados por Baquero— sino también, y fundamentalmente, metafísico, de modo que de esta última condición derivan las anteriores. Parte Baquero en su trabajo de la consideración de los continuos contrastes que se registran en las novelas. «Desde lo más externo y epidérmico a lo más hondo y entrañable, el mundo novelesco del gran escritor asturiano se caracteriza por la ambivalencia, el gusto por los desdoblamientos, la doble visión, el haz y el envés, los enfrentamientos de perspectivas opuestas, las parejas, las polaridades» [242]. Tras el análisis de abundante casuística, Baquero concluye la posibilidad, más aún, la necesidad de establecer una «estrecha relación estructural o intencional (del perspectivismo) con todos esos efectos, de dualismo, de contrastes, parodias, etc.». Por otra parte, no sería difícil según él, relacionar la actitud ayalina en este punto con la posición de Ortega, «máximo teorizador del perspectivismo en nuestras letras». Para éste, según Marías, «cada *cosa* es literalmente muchas; no tiene un ser *en sí,* sino lo que va recibiendo de las múltiples funciones vitales que va asumiendo. La realidad es fluidífica; no hay en rigor *hechos;* solo *hacerse*» [243]. En cuanto al perspectivismo ético, Baquero lo califica de relativista, apoyándose en dos textos novelísticos. Casi al final de *El curandero de su honra* encontramos este diálogo:

> —Señora... —exclamó Tigre Juan, estupefacto. Si yo digo blanco y Colás dice negro, ¿cómo puede ser que usted diga...?

(242) *Perspectivismo...,* pág. 171.
(243) Cit. por Baquero. Op. cit., pág. 223.

—¿Qué he de decir yo sino blanco y negro? Porque existe lo blanco, ¿dejará de existir lo negro? Y al contrario, Colás me señala lo negro y dice negro. Conforme, respondo. Y usted, señalándome lo blanco, dice blanco. Conforme, tengo que responder.

—Pero lo mío es lo blanco, y lo de Colás lo negro.

—*Pecata minuta.* Lo blanco y lo negro existen, y entrambos son verdad. *Dejemos a cada cual con su verdad,* siempre que sea de buena fe, aunque nuestra verdad sea más noble y bella».

De «más crecido perspectivismo», según Baquero, es este otro pasaje de *Belarmino y Apolonio:*

> «Tan verdad puede ser lo de don Amaranto como lo de Escobar; y entre la verdad de Escobar y la de don Amaranto se extienden sinnúmero infinito de otras verdades intermedias, que es lo que los matemáticos llaman el *ultracontinuo. Hay tantas verdades irreductibles como puntos de vista.* Yo he querido presentar acerca de *Belarmino y Apolonio* los puntos de vista de don Amaranto y Escobar, porque entre ellos cabe inscribir todos los demás, ya que, por ser los más antitéticos, son los más comprensivos» [244].

Vengamos a *El sendero andante.* Ya en «El río» (O. C., pág. 143), la fluencia de la vida, simbolizada en el curso del agua, es expresada lingüísticamente en una correlación progresiva de perspectivas contrastadas:

A 1 «*Ahora es torrente de entusiasmo*
y su voz suena a ditirambo.
B 1 *Ahora se reconcentra en su éxodo,*
y es profundo, misterioso y hermético.
.....

(244) Obras Completas. T. IV, págs. 218. y 779.

A 2 *Ahora se extiende y desparrama,*
y acrece la cosecha del mañana.
B 2 *Ahora hace estragos y asuela.*
.....
A 3 *Ahora es dócil, de paciente espalda,*
como doméstica bestia de carga.
B 3 *Ahora adorna un jardín aristocrático,*
joya en el surtidor, seda en el lago.

Casi siempre la técnica de correlación en *El sendero andante* es de contraste. Pensemos en «El cisne negro» y «Jardines», cuyos esquemas de correlativos opuestos no es preciso repetir aquí. Bousoño, al estudiar la correlación en la poesía moderna [245] —escasa, según él, en Rubén, Unamuno y Machado y frecuente, en diversas formas, en Juan Ramón—, se fija en su dimensión de artificio literario. Entiendo, sin embargo, que en Ayala hay que plantear su estudio desde el punto de vista de la expresividad en una función perceptiva intelectual y en una dimensión metafísica. Dicho de otro modo, el perspectivismo ayalino en este libro no es un puro juego superficial de tipo petrarquista. Expresa una concepción efectivamente relativista en cuyo fondo está su gran obsesión por el dualismo, que en el «Alegato» declara como elemento básico de toda poesía: «...si poesía es lo elemental (como dije hace años) y, por tanto, una participación o vislumbre de la conciencia cósmica (como digo ahora), los temas eternos de la poesía son Dios, Amor y Muerte. He aquí materia y espíritu reducidos a sus elementos más simples, de donde todo lo demás procede o se superpone» (O. C., pág. 80). El dualismo como problema será el tema central de *El sendero innumerable,* pero la posición filosófica ayalina ante él encuentra su formulación más exacta en el poema «Filosofía» de *El sendero andante* (O. C., págs. 205 y ss.). Mediante una secuencia enumerativa heterogénea y de gran riqueza perspectivística, el poeta llega a una formulación de tesis que abre el camino hacia la trascendencia unificadora universal: «todo es uno y lo mismo»:

(245) Vide. Dámaso Alonso y Carlos Bousoño. *Seis calas en la expresión literaria española.* Madrid. 3.ª edic. 1963, págs. 220-270.

A 1 «*Canario de trino,*
A 2 *rana en paroxismo;*
B 2 *cigarrón estrídulo,*
C 2 *canicular grillo;*
B 1 *ruiseñor, ¿sublime?, ¿ridículo?*
C 1 *Mozart cristalino;*
D 2 *el ciego del guitarrillo.*
Todo es uno y lo mismo.
A 1-2 *Príncipe o mendigo;*
B 1-2 *tabardo harapiento o armiño;*
C 1-2 *burdeos, borgoña o tintillo.*
Todo es uno y lo mismo».

Todo aparece como contingente.

«*Pero, al mismo tiempo,*
todo es divino;
cabos, hebras, hilos
de un solo ovillo,
el Infinito.
En un nudo se enlazan inumerables hilos».

Del principio metafísico se deduce la tesis moral: «Todo es necesario y todo es preciso»:

«*Confiemos sin distingo*
A Jesús y a Barrabás nuestro proselitismo,
.....
elevemos los ojos al Olimpo,
y hundamos los pies en el abismo».

El poema ««Filosofía» es de 1919, pero la doctrina que encierra es muy anterior en Ayala. En «El Entusiasmo» encontramos una secuencia enumerativa análoga (págs. 175 y ss.):

«*Haz, Entusiasmo, que por todas las cosas*
yo también sienta entusiasmo de CREADOR;
por las espinas *y por las* rosas
1 2
.....
por la ciénaga *y el* lago,
1 2

1 *por el olivo del reposo,*
2 *por el laurel de la guerra,*
1 *por el alba de la leticia,*
2 *por la noche del dolor...»*

He subrayado la palabra CREADOR cuya fuerza metafísica expliqué anteriormente. Otros ejemplos de correlaciones metafísicas con deducciones éticas pueden verse, en fin, en las páginas 178 y 182. Mas lo que interesa poner aquí de relieve es su valor expresivo lingüístico. Con todo, Ayala no aparece convencido en el último momento de la viabilidad y de la eficacia de su sistema. El poema «Filosofía» termina con esta confesión:

«Así pensó el egoísta exquisito;
el esteta así dijo;
así quieren el desalentado y el místico.
Y replicó un murmullo íntimo:
«Todo es necesario y preciso;
PERO todo a su tiempo debido
y cada cosa en su sitio;
desnudo el pecho, las sienes en Sirio,
la planta acaso en el limo.
¿Totalidad? Sueño imposible. Harmonía. Apuntad a [ese hito.
¡Lo justo y lo armonioso, uno y lo mismo!».

Queda, pues, en pie el problema del dualismo. La re-creación estética de la unidad trascendente es un sueño de estetas y de místicos. Hay que resignarse con un objetivo más cercano: la harmonía de los opuestos. Así se cierra *El sendero andante,* un libro antologizado con claro criterio intelectual. Enseguida veremos su engarce con *El sendero innumerable.* Podemos, al mismo tiempo, evidenciar su continuidad, en línea de progreso, con *La paz del sendero:* como en aquella obra primera, Ayala ha caminado en busca de trascendencia metafísica. Hay momentos en que parece lograrla definitivamente, mas ya hemos visto su realista reconocimiento final. Lejos de paralizarlo, la persistencia de esta problemática impulsará a Ayala a tentar nuevos caminos. La singladura de *El*

sendero andante tuvo un impulso noventayochista en su actitud doctrinal nietzscheana y en el compromiso ocasional con la realidad de España. Pero, como queda apuntado, Ayala integra otras influencias temáticas y formales en una síntesis personal que va enriqueciendo su acervo poético.

IV. El sendero innumerable

1. Supuestos interpretativos. - Paréntesis sobre las relaciones con Unamuno

Antes de abordar el estudio del tercer libro poético ayalino, *El sendero innumerable*, quiero referirme brevemente a las relaciones epistolares con don Miguel de Unamuno. Ellas, en efecto, nos revelan aspectos interesantes de la evolución doctrinal y estética de nuestro autor. De las veintidós cartas de Ayala que se conservan en el Archivo unamuniano de Salamanca sólo dos han sido publicadas hasta la fecha por Manuel García Blanco [246]. Son precisamente las primeras de las que se conservan, aparte del tarjetón de «Helios» ya mencionado. El 13 de abril de 1910 envía don Miguel a Ramón un poema, el titulado «La Esperanza», sobre el que en carta adjunta le pregunta: «¿No resulta sibilítico?, ¿o sobrado metafísico o sutil?, ¿poco poético?». Y añade más abajo: «De la técnica nada le digo. Usted verá un intento en ella de disociar la rima del ritmo, empleando ambos elementos, pero no encadenados fijamente uno a otro». Ayala, aunque la carta no está fechada, debió de contestar a vuelta de correo:

> ...Para mí la obra lírica (porque toda obra de arte creo que no tiene otro valor si no es en razón de su exponente

(246) MANUEL GARCIA BLANCO. Unas cartas de Pérez de Ayala, loc. cit.

lírico, subjetivo) es una capacidad ideal de paredes dilatables. Toda mi sustancia espiritual, y la suma de mis intuiciones sensibles, y la fuerza sorda de mis aspiraciones vagas se meten en una obra de arte de verdad, y, por mucho que su caudal se acrezca, halla que las paredes en donde se ha encerrado son elásticas, muelles, dóciles; le dan forma, pero forma dúctil, y rítmica, poética; y a mi expansión corresponde una expansión periférica, que en ocasiones, cuando me impide que me difunda, hace que vaya ascendiendo, como esas bombas graciosas de colores que venden para los niños. ¿Me explico? Quizás mis palabras sean demasiado materiales para explicar este fenómeno, en el cual radica, a mi entender, todo lo acendrado de una obra lírica. Por eso sus poesías metafísicas (de algún modo he de llamarlas) me han parecido siempre lo mejor que hay en lengua castellana, junto con otras de Rubén Darío. (Quizás usted no estime a Rubén; yo, mucho).

"¿La técnica de sus últimos versos? Yo la encuentro de una naturalidad perfecta. Garcilaso ya ha disuelto en una de sus églogas, la rima en el ritmo; pero la regularidad del procedimiento amenguaba la sugestión... En sus versos de usted la rima está derretida tan cautamente, tan intensamente, entre las palabras, que es algo así como una música disuelta en el crepúsculo, la cual flota por donde quiera y no atinamos a decir si tiene vida intrínseca o es expresión de nuestros sentidos, de manera que nos enciende la afición al ánimo y lo exalta hasta darle esa acuidad y sutileza vibratoria, idónea para recibir todos los murmullos, y por la cual nos sentimos vivir verdaderamente, y nos hacemos un poco divinos. (¡Qué placer hablar con quien le entiende a uno! Muchas veces he llegado a sospechar que hablo un lenguaje único, mío sólo)..."

No es preciso que resalte el interés de esta carta que ilumina, a posteriori, afirmaciones establecidas en el análisis de *El sendero andante*. Retengamos de ella tres datos: a) la concepción de la obra lírica, en general y específicamente poética, como un vaciarse del yo en los moldes elásticos de la

forma; b) la comunión intencional con el modo metafísico de la poesía; c) la admiración por el ritmo interno, fluido e inaprehensible.

Con distancia de pocos días, torna don Miguel a escribir a Ayala, enviándole nuevos versos: aquellos que comienzan «Cambiemos a nuestras cruces...» Sólo el comienzo. Después añade: «No es usted el único que sospecha, no sé por qué, que no estimo a Rubén, es decir, su obra. Tal vez por mi parquedad en citarle. Es un error. Le estimo como el que más. Lo que hay es que... Dejemos ahora el explicar estos puntos suspensivos. Implican una cuestión social más bien que espiritual». Le pide una edición de Gibbon, y termina: «No sabía lo de Garcilaso. Verdad es que apenas le conozco. Dígale a Ortega que me escriba». Pasan dos años. Desde Munich, el 12 de julio de 1912, Ayala escribe a Unamuno: «...leí de un tirón su libro de Memorias... y los versos que me envió en una carta, y el Rosario (se refiere al *Rosario de Sonetos líricos*), que lo rezamos todos los días un amigo y yo... Si de vez en cuando me envía usted sus versos, según van saliendo, no habrá para mí mejor regalo». A nuestro autor le interesa mucho la crítica unamuniana sobre *La pata de la raposa,* libro que, por cierto, sugiere a don Miguel la composición «¡Ay zorro, pobre zorro!» [247]; asimismo, uno de los discursos mentales de Alberto Díaz de Guzmán en la misma novela —el de la raposa que, caída en el cepo, se roe y corta la pata atrapada a fin de poder huir— le da pié para un comentario en *Del sentimiento trágico de la vida* [248]. El 17 del mismo mes vuelve a escribir Ayala glosando un artículo de Unamuno sobre la sensualidad y la indefensión en que ante ella dejan los jesuítas a sus alumnos. El 10 de diciembre le pide que acepte la dedicatoria oficial de su nueva novela *Troteras y Danzaderas,* como «poeta y filósofo español del siglo XXI». Unamuno le contesta aceptando: «Si usted cree que soy poeta y filósofo ¿qué he de objetarle mayormente, si yo también lo creo?». En la carta de

(247) Publicado en "La Nación de Buenos Aires" el 13 de agosto de 1912. Recogido en *Obras Completas.* T. VI., págs. 888 y ss.

(248) MIGUEL DE UNAMUNO. *Del sentimiento trágico de la vida.* Buenos Aires. Losada. 1964, págs. 264 y ss.

13 de enero de 1913, contestando a una carta de don Miguel cuyo contenido desconozco, dice Ayala:

> "...Lo que ocurre es nauseabundo, indignante, anulador, *anulador*, porque ante tanta estulticia y vileza la única norma de reacción cordial es la desesperanza. ¡Qué horror! Le juro que desde que he venido a España esta última vez, no atino a saber cuándo estoy despierto y cuándo estoy dormido; las cosas acaecen en el seno de una niebla corrosiva que desmaterializa la realidad y quebranta o disfraza todo coherencia entre causas y efectos, de manera que este caos e idiotez ya no me atrevo a sostener que exista en la realidad, antes temo que sea cosa de mi mente y que me estoy volviendo loco. Es una pesadilla constante, acompañada de inquietud y malestar físico".

No es necesario subrayar el estado de depresión en que Ayala se encuentra ante la situación de España. La carta siguiente, de 26 de junio de 1913, no tiene interés alguno: le pide unas líneas de presentación para el presidente de la Spanish Society, a fin de que Mr. Huntington le ayude en su próximo viaje a América. No he encontrado ninguna carta de 1914. El 25 de mayo de 1915 se refiere a la publicación de un manifiesto —para el que solicita la firma de don Miguel—, oponiéndose a los mítines de Vázquez de Mella quien quiere dar a entender en el extranjero que toda España es germanófila. De nuevo en 1915, el 15 de septiembre, torna a hablar de la necedad que en España se está manifestando, con la germanofilia, a propósito de la guerra. Y añade: «Yo, la verdad, no hallo remedio para este pobre país. Al tratar estas cuestiones ideales, que con ocasión de la guerra se han corporeizado pesada y agresivamente, advierto en usted un gran valor para atacar *in genere*, pero echo de menos el mismo valor para sentenciar *ad hominem*. Creo sinceramente que su palabra, su sanción, es la de mayor gravedad y autoridad que hay en España». En concreto, Ayala quisiera que don Miguel se enfrentara con Benavente y le acusara de falsedad en su teatro corruptor. El 28 de marzo de 1916 le envía la dirección de Valle-Inclán, «que está enojadísimo conmigo, sin duda porque yo era el mejor amigo que tenía y él no está avezado a tan

finas amistades». Ayala acababa precisamente de pasar el verano en casa de Valle, adonde había ido en busca de reposo, puesto que, según su testimonio, se «hallaba muy fatigado». Fue en esas vacaciones cuando compuso *El sendero innumerable.* En la biblioteca de Unamuno se conserva un ejemplar de este libro, con cariñosa dedicatoria, pero... sin abrir. ¿Es que don Miguel leyó otro ejemplar? Me inclino a creer que no. Desde luego, no he hallado ninguna referencia.

Las cartas que siguen tienen menor interés para nuestro asunto. El 16 de julio de 1916 elogia una novela publicada en «La novela corta». Hay después un paréntesis hasta el año 1922 —27 de enero— en que le anuncia un articulillo escrito con ocasión de la condena de don Miguel y el envío de *Belarmino y Apolonio.* El 4 de junio le notifica el proyecto de una nueva editorial de «democracia intelectual». El 24 de diciembre de 1923 le felicita las Pascuas al tiempo que le presenta a un amigo italiano. En diciembre, también, de 1925 le escribe una carta larga, bellísima, hablando de la cobardía de España y considerando a don Miguel desterrado como un *forzador, miles gloriosus.* El paréntesis de silencio es después grande. El 4 de julio de 1935 —embajador Ayala en Londres— sale al paso de rumores, según los cuales Unamuno creía que Ayala pretendía el Premio Nobel. Poco tiempo más tarde, el 27 de noviembre de 1935, le invita a pronunciar una conferencia en el King's College, de la Universidad de Londres. Don Miguel acepta y se hospeda con los Ayala. En la casa de Unamuno, en Salamanca, se conserva como última foto de don Miguel la del banquete que le fue ofrecido en Londres y en el que figura en la presidencia entre Ayala y su esposa.

Por último, hay otra carta sin fecha y de difícil datación, en la que Ayala cita a Unamuno para que en su casa de Madrid lea el poema inédito sobre el Cristo de Velázquez. Sospecho que el escrito debe de ser de hacia 1914 aproximadamente.

En resumen, y con la relatividad que imponen las posibles lagunas existentes, parece que podemos afirmar que el trato más intenso de Ayala con Unamuno se concentra en los

años 1911-1916 y que Ayala se interesó constantemente por la producción poética de don Miguel, a la que juzgaba de altísima calidad y como prototípica. En cambio, no conservamos muestras de un interés recíproco que nos permitan precisar el juicio que al Rector le merecían las poesías de su amigo.

Al hilo del epistolario podemos ir tejiendo los pocos datos biográficos que pueden servirnos de supuestos interpretativos. Como tales juzgo, en primer lugar, sus estancias en Italia y Alemania durante parte de los años 1911 y 1912. La «Junta para ampliación de estudios» le concedió una beca para perfeccionar su cultura sobre Estética en aquellos países. Es curioso a este propósito, que sus dos novelas *La pata de la raposa* y *Troteras y danzaderas* están firmadas, respectivamente, en Florencia, 1911, y Munich, 1912. Florencia había de causar en él un gran impacto. Allí conoció a la que sería su esposa y caló profundamente en la riqueza de historia y arte de la ciudad. Comprobaremos este último extremo al acercarnos al poema de *El sendero innumerable,* vertebrado en gran parte sobre la imagen del Pensieroso miguelangelesco de las tumbas mediceas. Alemania supondría el contacto directo de Ayala con las escuelas y doctrinas estéticas de Wölfflin y Lipps, conocidas y estimadas por él con anterioridad, y que influyen decisivamente en su poética posterior. A su regreso, se dedica por completo a las letras. Estrecha su amistad con Ortega y se acentúa su preocupación por el problema de España; la carta de enero de 1913 a Unamuno es buena prueba de ello. En 1914 forma la «Liga para la educación política», que se disuelve muy pronto. Será al final de la monarquía cuando se vuelque de lleno en la acción pública. En otra dimensión, conviene resaltar la intensidad de trato con Valle-Inclán, con quien comparte, como veremos, algunos principios estéticos.

3. Evolución de la poética ayalina

He calificado *Troteras y danzaderas* como novela bifronte, que liquida conceptual y expresamente el formalismo moder-

nista e inaugura de manera definitiva una nueva etapa de teoría poética. Coincido, pues, con García Domínguez al señalar la periodización [249]. Pero me parece que él anticipa exageradamente la influencia en Ayala de la doctrina de la Einfühlung de Lipps. No consta que nuestro autor haya leído muy pronto la «*Ästhetik, Psychologie des Schönen und der Kunst*», publicada en 1903 y traducido al castellano tardíamente en 1923. Es cierto que en la búsqueda de una poética de fusión trascendente con los seres y las cosas, Ayala se aproximaba —sin saberlo y por la vía platónica— a la escuela alemana. Pero, aparte de que hemos señalado ya fuentes muy precisas de su primitiva estética, la primera referencia ayalina a la Einfühlung es de 1910. «Andar y ver, como paliativo del nihilismo y manera de objetivarse, de ajenarse, de pudrirse en voluptuosidad subconsciente —la Einfühlung de los estéticos alemanes— con las cosas que pasan. Pero no por derramarse fuera e infundirse en el universo se anula el yo, antes se multiplica y dilata» [250]. Lipps —sigo en esto a García Domínguez— da de la Einfühlung una primera formulación empírica. Nosotros expresamos instintivamente en sonidos nuestras vivencias; cuando después oímos otros sonidos semejantes a aquellos, reconocemos de manera automática nuestras vivencias y nos sentimos ligados a ellas: «No sólo percibo la representación que sirve de fundamento al sonido afectivo, sino que yo la vivo. Yo la comparto íntimamente... Me siento inclinado a alegrarme con la alegría de otro, y por consiguiente a coincidir con ella interiormente... Este proceso, este condeleitarme con el sonido escuchado, lo expresaremos con el concepto de Einfühlung» [251]. Esto sirve de base a una configuración estética del fenómeno. La simpatía —en sentido etimológico, que eso es en cierto modo la Einfühlung— con los más diversos estados interiores de los otros, supone una coincidencia de valoración, una unanimidad —unidad de espíritu— ética. Se trata, según palabras del propio Lipps, de una «colaboración

(249) Op. cit., pág. 183

(250) "El presente clásico", artículo de 1926, pero transcribiendo párrafos de un artículo de 1910; recogido en *Divagaciones literarias* y cit. por García Domínguez, pág. 167, nota 16 ad calcem.

(251) Op. cit., págs. 184-186.

interior». Así, «los más profundos valores estéticos son, a la vez, los más altos valores éticos». Es en *Troteras y danzaderas* donde Ayala, por boca del protagonista, Alberto Díaz de Guzmán, declara su doctrina estética relacionándola de modo peculiar con la Einfühlung. Antón Tejero (Ortega) le hablaba de la última crisis y le proponía celebrar un mitin de protesta. Alberto replica:

> "Está muy bien; pero no veo la necesidad de un mitin... No perdamos el tiempo, querido Antón, en romanzas de tablado. ¿A qué esforzarnos en dar a España una educación política que no necesita aún ni le sería de provecho? Lo que hace falta es una educación estética que nadie procuró darle hasta la fecha. Mire por una vez siquiera, querido Antón, alrededor suyo y hacia atrás en nuestra literatura y verá una raza triste y ciega, que ni siquiera puede andar a tientas, porque le falta el sentido del tacto... Un pueblo que no tiene sentidos no puede tener imaginación; por eso, con sólo una ojeada a través de nuestras antologías líricas, se viene a dar en la cuenta de que imágenes y tropos, siempre los mismos, en nuestros poetas no nacen directamente de la contemplación de las cosas o confundidas con las emociones del cantor, sino que son prendas de vestir o botargas que ya existían de antemano y que el poeta toma al azar o después de precipitada elección... Y para concluir, sin sentidos y sin imaginación, la simpatía falta; y sin pasar por la simpatía no se llega al amor; sin amor no puede haber comprensión moral y sin comprensión moral no hay tolerancia...

Tejero, requiriendo mayor objetividad, responde:

> —Sí; es necesario colocar bien el problema de la estética. En Alemania se preocupan mucho de estética. ¿De donde hace usted arrancar la estética?
>
> —He pensado bastante acerca de ello; pero no lo he ordenado aún, como usted dice. Para mí, el hecho primario en la actividad estética, el hecho estético esencial es, yo diría, la confusión (fundirse con) o transfusión (fundirse en) de uno mismo en los demás, y aún en los más simples

esquemas o figuras geométricas: vivir por entero en la medida de lo posible las emociones ajenas, y a los seres inanimados henchirlos y saturarlos de emoción, *personificarlos.*

—Hay sus más y sus menos; pero, en fin, ese es el concepto que domina hoy toda la especulación de la estética alemana, el Einfühlung. Se ve que ha leído usted algo acerca de ello.

—No he leído nada.

—¿Qué no? Pues, ¿quién se lo ha enseñado a usted?

—Hombre, la cosa es bastante clara por sí... pero quien me lo ha hecho penetrar más cabalmente ha sido... una prostituta [252]".

A mi juicio, no hay duda de que Ayala conocía bien, al escribir *Troteras,* la estética de Lipps. ¿Por qué, entonces, afirma Alberto no haber leído nada de ella? Se me ocurre que Ayala quiere subrayar de ese modo el hecho de que, al margen de tal escuela, él había intentado los mismos caminos, llegando a muy similares conclusiones. En efecto, desde *La paz del sendero,* a través de *El sendero andante,* nuestro autor, como vengo insistiendo, no hace más que perseguir una poética de trascendencia y fusión de contrarios. Unas páginas más adelante, en la misma novela *Troteras,* insiste: «El espíritu lírico equivale a la capacidad de subjetivación, esto es, a vivir por cuenta propia y por entero, con ciego abandono de uno mismo y dadivosa plenitud, todas y cada una de las vidas ajenas». De ello fluye una consecuencia ética: «En la mayor o menor medida en que se posea este don, se es más o menos tolerante. La suma posesión es la suma tolerancia. Dios solamente lo posee en tal grado, que en él viven todas las criaturas».

Llegados a este punto, debemos detenernos a conocer de cerca la estética valleinclanesca de *La lámpara maravillosa* (1913) con la que, como he anticipado, Ayala ofrece sustanciales puntos de contacto. Díaz Plaja cree que en Valle-Inclán se dio

(252) Obras Completas. T. I., págs. 598-600.

«una voluntad de sistematización y un prurito de organización de su ideario estético que nos hace decidirnos por la afirmativa en la que concierne a su profunda vocación de arte, sostenida por toda una sistematización ideológica» [253]. *La lámpara maravillosa* se sitúa dentro de la tradición neoplatónica y gnóstica que se potencia a partir del romanticismo francés y que intenta elaborar una «estética del misterio». Explicada ya al hablar de *La paz del sendero* la incorporación de las doctrinas neoplatónicas, interesa precisar la importancia del elemento gnóstico. Como es sabido, el gnosticismo fue una vieja herejía de la Iglesia primitiva. Han existido cerca de treinta sistemas diversos de gnosis, pero todos coinciden en la tentativa de construir una concepción de la realidad mediante un juicio libre del intelecto. Rechazando la revelación, se recurre a mitos greco-orientales. El problema central es para ellos doble: cual sea el origen del mal y cuáles los medios de superarlo. La respuesta se basa en un concepto dualístico del mundo: el Bien y el Mal, la materia y el espíritu, el estatismo y la acción [254]. Con Gérad de Nervan, los primeros escritos de Balzac y, sobre todo, con Víctor Hugo, preocupadísimo en su vejez por los saberes cabalísticos, rebrota en la literatura el interés por aquellos movimientos. Gaëtan Picón resume así las preocupaciones de aquella época: «Reintegration de l'âme dans l'Universe ou réintégration de l'âme dans l'histoire: avenement de l'Absolu en dehors du temps ou dans le temps: il s'agit toujours d'eliminer le mal, la séparation, l'aliénation —la part de Satán—. Parce qu'il fréquente le fantastique, mais surtout parce qu'il est une volonté de salut qui doit compter avec le mal, le Romantisme recontre fréquentement le démon, l'éxorcise ou en asume la puissance» [255].

La idea inicial y nuclear de *La lámpara* está recogida en la introducción titulada, precisamente, «Gnosis» [256]. Dice:

(253) GUILLERMO DIAZ PLAJA. *Las estéticas de Valle-Inclán*. Madrid. Gredos 1965, pág. 99, nota ad calcem.

(254) JOSEPH LORTZ. *Storia della Chiesa nello sviluppo delle sue idee*. Edizioni Paoline. 1958, pág. 52.

(255) GÆTAN PICON. "Le Romantisme", en *Histoire des Litteratures*, cit. por Díaz Plaja. *Las Estéticas*, pág. 98.

(256) RAMON DEL VALLE-INCLAN. *La lámpara maravillosa*, págs. 15 y ss.

> "Hay dos maneras de conocer, que los místicos llaman Meditación y Contemplación. La Meditación es aquel enlace de razonamiento por donde se llega a una verdad, y la Contemplación es la misma verdad deducida cuando se hace sustancia nuestra, olvidado el camino que enlaza razones a razones y pensamientos con pensamientos. *La Contemplación es una manera absoluta de conocer, una intuición amable, deleitosa y quieta, por donde el alma goza de la belleza del mundo,* privada del discurso y en divina tiniebla: Es así como una *exegesis mística de todo conocimiento, y la suprema manera de llegar a la comunión con el Todo.* Pero cuando nuestra voluntad se reparte para amar a cada criatura separadamente y en sí, jamás asciende de las veredas meditativas a la cima donde la visión es una suma".

Prescindiendo del raciocinio, el alma puede alcanzar la contemplación de la Unidad, superadora de todo dualismo, en la fusión de amor con todos los seres: «*máxima ha de ser para la doctrina estética amar todas las cosas en una comunión gozosa*». En ese momento extático también el tiempo queda trascendido: «...esta es la ilusión fundamental del éxtasis, momento único en que las horas no fluyen y el antes y el después se juntan como las manos para rezar. Beatitud y quietud donde el goce y el dolor se hermanan, porque todas las cosas se despojan de la idea del Tiempo» [257]. Valle-Inclán elabora toda una cosmogonía poética dualista en cuyos extremos están situados Dios —la suprema quietud— y Satán, acción devoradora en el tiempo que fluye. Díaz-Plaja lo esquematiza así:

Dios
Infinito
Eternidad
Quietud
Poesía. Amor
Cristales
Objetos

(257) Op. cit., pág. 28.

Movimientos
Tiempo
Finito
Satán [258].

No es difícil rastrear en las *Claves líricas* huellas de estos planteamientos gnóstico-platónicos. «Puede decirse, concluye el mismo autor, que todo el tratado estético de Valle-Inclán gira en torno de esta necesidad de la criatura humana de detener la marcha de las horas, para sumergirse en el quietismo de la perfección divina». La exposición estética del gran don Ramón termina:

> "Las almas estéticas hacen su camino de perfección por el amor de todo lo creado; limpias de egoísmo, alcanzan un reflejo de la mística luz, y como fuerzas elementales, imbuídas de una oscura conciencia cósmica, presienten en su ritmo del mundo..." [259].

En 1913 Ayala escribe estas líneas cuya proximidad a la doctrina que acabamos de ver es manifiesta: «En puridad, ¿qué es la poesía sino un sendero orillado de espinas y rosas con rumbo a la santidad? La santidad es la aptitud del ánimo para descubrir a Dios en la hermosura del mundo visible. La santidad lleva consigo aparejada la inocencia, que purifica los ojos con que hemos de mirar, si hemos de ver. La santidad nos mueve a amar las cosas insensibles de la naturaleza... Todos los grandes poetas comienzan amando mucho a las mujeres y a la naturaleza y concluyen amando a Dios» [260]. Cuando entremos en el análisis temático de *El sendero innumerable,* podremos completar el cuadro de analogías gnósticas fundamentales de Ayala con su amigo: la obsesión por la fugacidad del tiempo, encarnado en Satán, el dualismo de Bien y Mal, etc. Pero ampliemos aquí el conocimiento de la poética

(258) Op. cit. pág. 107.

(259) Op. cit., págs. 147 y ss.

(260) "Gitanjali", artículo de 23 de agosto de 1913. Recogido en *El país del futuro,* cit. por García Domínguez, pág. 104.

ayalina en su dimensión platónica. Es en uno de los artículos de «La Pluma» sobre Nietzsche, donde expone con más claridad tal filiación doctrinal:

> "El problema doble, ínsito en la obra de arte, lo había denunciado ya Platón: desentrañar lo uno en lo múltiple y la continuidad en el cambio. ¿Qué este es un problema filosófico? La filosofía sistemática jamás resolverá este problema. La unificación de lo diverso y la inmutación de lo mudable son antinomias que sólo se concilian en el acto estético. Por eso la obra de arte genuina está embebida de un conocimiento de la realidad más filosófico que todas las filosofías tradicionales" [261].

Sin llegar a la formulación contrapuesta del binomio «Meditación-Contemplación», nuestro autor señala el camino de ésta como vía propia y única de trascendencia. Tal idea era muy clara en él por el tiempo en que escribió *El sendero innumerable.* No he encontrado ningún texto de 1915, pero en el año 1916 —que fue el de su publicación— en un artículo titulado «Sobre los escritores y poetas españoles» dice: «La pregunta que hay que proponer ante la obra de un escritor es esta: ¿Descubre alguna idea nueva o alguna nueva sensación, *algún nuevo camino por donde penetrar y comprender la realidad...?* ...¿Aumenta en la conciencia del hombre la *inteligencia y la posesión del universo?* He aquí el escritor, el verdadero escritor, el único escritor; el escritor universal» [262]. El mismo año, en «Poeta y trovador», escribe: «La poesía abarca el universo en su unidad. Por eso es una unidad universal. Es cosa interna y profunda, no meramente superficial; es sustancial, no circunstancial; es contenido, no envase» [263].

En diversos escritos de la época encontramos otros testimonios referentes a la forma poética. Así, en el prólogo al «Cancionero Castellano» de Enrique de Mesa (1916), dice: «Lo que sucede es que ahora están de moda diversas afectaciones,

(261) Obras Completas. T. IV., pág. 1125.

(262) Obras Completas, pág. 560.

(263) Recogido en *Divagaciones literarias.* C. por García Domínguez, págs. 86 y ss.-

y todas ellas propenden hacia cierto gongorismo. Gongorismo que sería pasadero si, a la manera del clásico, naciera espontáneamente de la mucha doctrina de humanidades del poeta... Lo intolerable es el gongorismo cerril, así como las exquisiteces cochambrosas y el casticismo modernista; que las tres son las maneras que privan» [264]. En el artículo «Sobre los escritores y poetas españoles» añade que «la universalidad de un escritor no es admisible que resida en escondidas recetas de lenguaje ni en triquiñuelas gramaticales y retóricas. El idioma no es a la obra literaria como la piel a la carne, sino como el vestido al cuerpo. La obra se engendra desnuda; su forma es el desnudo. Después el lenguaje la viste» [265]. De estos textos parece deducirse con claridad un menosprecio estético de los recursos retóricos. Ayala insiste varias veces en que, prueba de que la poesía no radica en esa forma superficial sino en la forma interna, es la posibilidad de traducirla a otro idioma. En otro escrito, cuya fecha precisa ignoro, afirma que «la poesía, al igual de las otras artes, se cifra en la forma. La forma esencial poética es el ritmo. Tan pronto como la poesía intenta prescindir del ritmo, degenera necesariamente en informe materia poética» [266]. ¿A qué ritmo se refiere? Entiendo que al concepto unamuniano de ritmo interior. En los versos mismos de *El sendero innumerable* no hallo más que una referencia a la palabra poética, entendiendo como tal la alusión al nacimiento de las proto-palabras:

«Más este maravilloso acento,
esta fragancia exquisita,
esta palabra bendita
de sustancia de alma y viento,
con tuétano de pensamiento
y nervio de sentimiento
que se aplaca como se irrita;
alada palabra de viento...» (O. C., pág. 224).

(264) O. C., pág. 505.

(265) O. C., pág. 561.

(266) "Poesía en estado vivo"; recogido en *Divagaciones literarias*. Cit. por García Domínguez, pág. 95.

Resumiendo. En analogía con la Einfühlung lippsiana y en coincidencia con el neoplatonismo-gnóstico de la época, cuyas huellas hemos anticipado en Valle-Inclán, Ayala propugna una poética trascendente, metafísica y ética. El proyecto, irrealizado, expuesto en el prólogo de *Troteras y danzaderas*, refleja la existencia de una tensión en la búsqueda de aquella meta. En todo caso, la preocupación se centra en el contenido y en su estructuración formal dentro de un ritmo poético que se traduce en una superficie sencilla.

3. Bajo la influencia de Walt Whitman

He aquí uno de los condicionamientos más inmediatos de *El sendero innumerable*. Fernando Alegría ha estudiado la difusión de Walt Whitman en Hispanoamérica. Según él, fue un largo artículo de José Martí, en 1897, el que sirvió de carta de presentación del gran bardo americano a los lectores de habla hispana [267]. En nuestro país Angel Guerra le dedica dos estudios en 1909 [268] y Cebriá Montoliú publica el mismo año la primera traducción catalana. Después, en 1913, el propio Cebriá terminará un estudio muy completo que no verá la luz hasta 1943 [269]. Pero antes, ya en 1906, Unamuno conocía a Whitman gracias a un libro que le regaló el profesor Olmsted y que aún figura en su biblioteca. De esa fecha, aproximadamente, debe de ser su famoso artículo «El canto adánico», incorporado en 1913 a *El espejo de la muerte* [270]. García Blan-

(267) FERNANDO ALEGRIA. *Walt Whitman en Hispanoamérica*. México. Studium. 1954, pág. 25.

(268) ANGEL GUERRA. "La lírica de Walt Whitman", en "*La Ilustración Española y Americana*". Madrid. 8-IV-1910, págs. 207-210; "La literatura contemporánea: Walt Whitman", en "*La España Moderna*". Madrid. Junio de 1911, págs. 5-27.

(269) CEBRIA MONTOLIU. *Walt Whitman, el hombre y su obra*. Estudio analítico de los factores que contribuyeron a formar la obra recia y originalísima del cantor de los tiempos modernos, poeta nacional de los Estados Unidos y vate de América. Buenos Aires. Poseidon. 1943.

(270) MIGUEL DE UNAMUNO. *El espejo de la muerte*. Madrid. Espasa-Calpe. 7.ª edic. 1967, págs. 146-150.

co encuentra resonancias whitmanianas en el «Credo poético» que antes hemos analizado; recuerda que en el prólogo escrito para *Andanzas y Visiones Españolas* en 1914 ó 1915 —aunque el libro no aparece hasta 1922— alude don Miguel a Whitman; y añade: «el gusto de Whitman por el verso libre, como el del poeta cubano Martí, fueron decisivos en la elección de forma para el gran poema unamuniano «El Cristo de Velázquez» [271]. También en 1914 publica en «Heraldo de Cuba» un artículo sobre «Los versos libres de Martí», que más tarde citaré expresamente. Quiero evidenciar con todas estas citas —a las que, sin duda, podrían añadirse otras muchas— cómo la obra del poeta de América interesó vivamente en España. No puedo precisar cuándo estableció Ayala contacto con ella. Supongo que durante su estancia en Inglaterra. Lo cita por primera vez de manera expresa en *Troteras y danzaderas* —la que Unamuno llamó, hablando precisamente de Whitman, «dolorosísima novela»—, cuando pone en boca de Alberto Díaz de Guzmán estas palabras:

> "—¿Centrarme? Diga usted que lo que necesito, como todos los españoles necesitan, es descentrarme. ¿Conoce usted aquellos versos de Walt Whitman: *I am an acme of things accomplished*?
>
> Tejero respondió:
>
> —No.
>
> —Soy, dice, la cima de todas las cosas realizadas y el compendio de cuantas se han de realizar... A cada paso que doy, piso haces de siglos; y entre paso y paso, más nutridos haces... Todas las fuerzas han sido empleadas abundosamente para completarme y complacerme, y heme aquí, en el centro del mundo, con mi alma robusta". Estos versos debieran titularse: *Nací en la Mancha*" [272].

Tratemos ahora de apresar la esencia del whitmanismo. Tarea nada fácil porque de Walt Whitman se han dado las in-

(271) MANUEL GARCIA BLANCO. "Walt Whitman y Unamuno", en "*Atlántico*". Madrid. Casa Americana. 1956, n.º 2, págs. 5-47.

(272) Obras Completas. T. I., pág. 601.

terpretaciones más dispares y opuestas. Partamos de un hecho incontrovertido. Si Whitman interesa no sólo en Norteamérica donde es poeta nacional sino en meridianos muy distantes de aquella realidad, es porque su obra está ligada e incorporada al corazón de toda la Humanidad. «Siempre ansió —afirma Concha Zardoya— the life long love of comrades. Por esto, la obra del gran bardo americano, además de tantas otras significaciones, representa el primer ensayo para alcanzar la más vasta armonía universal de los tiempos modernos» [273]. Su voz se dirigió a la Humanidad en general, pero ¿cuál era su misión? Tal como lo explica en su «Democratic Vistas», él sería un «literatus». «Su tarea será crear poemas arquetípicos que habrán de dar unidad de espíritu y de imaginación a su pueblo y, también, desempeñar las funciones correspondientes a una dirección moral y espiritual, que antes era ejercida por la religión organizada» [274]. El habla al hombre universal, al hombre «en masa» y es, a la vez, su conciencia. «Es el poeta, es el Respondedor, el que nada deja sin respuesta» [275]. La dialéctica whitmaniana parte de una vivísima conciencia dualista. Mas para él la materia tiene tanto valor como el espíritu: ambas cosas son necesarias para la formación del Todo cósmico e inseparable. Son, sí, polos opuestos, pero no irreconciliables sino complementarios. En una línea hegeliana, Whitman resuelve la antítesis en la síntesis. Aparece entonces el gran sueño del poeta: la ilusión de un universo en el que las oposiciones y las contradicciones se concilien. A la influencia de Hegel se une la de Emerson y como base de toda su metafísica el «literatus» pone el Amor. El Amor como fusión suprema panteística de los todos parciales en el Todo total:

> *«Creo que la tierra húmeda será un día luz y amor,*
> *que el cuerpo del hombre y la mujer son el compendio*
> *de todos los compendios,*

(273) CONCHA ZARDOYA. "Ensayo biográficocrítico, versión, notas y bibliografía", en *Obras escogidas* de Wat Whitman. Madrid. Aguilar. 4.a edic. 1967, pág. 21.

(274) RICHARD CHASE. "Walt Whitman", en *Tres escritores norteamericanos. III. Walt Whitman, Wallace Stevens, T. S. Elliot.* Madrid. Gredos. 1962, pág. 52.

(275) CONCHA ZARDOYA. Op. cit., pág. 155.

que el amor que los une es una cumbre y una flor,
y que de ese omnífero amor han de multiplicarse hasta
[el infinito
y hasta que todos y cada uno no sean más que una
[fuente de alegría común.
Creo que una hoja de hierba no es inferior a la jornada
[sideral de las estrellas,
y que la hormiga es igualmente perfecta, y un grano
[de arena,
y el huevo del abadejo.
Y la rana arbórea es una obra maestra de la Divinidad,
y la zarza trepadora podría ornar los salones del cie-
[lo...» [276].

Se borra cualquier diferencia entre natural y sobrenatural. Todo es natural. El definitivo hombre «en masa» es un hombre cósmico. En todo esto late una moral totalizante de integración. Porque «ese» hombre está desnudo de cualquier condicionamiento, libre de todo prejuicio, puro de toda superestructura, y se produce a impulsos de la vida espontánea en todas las direcciones hacia las que ésta le impulsa: «La apariencia de inmoralidad —comenta Concha Zardoya— nace, justamente, de esa especie de panteismo optimisma..., de inspiración acaso hegeliana; si todo árbol es divino en la menor de sus hojas, si todo hombre es divino en todos los miembros de su cuerpo y en todas las formas de su actividad —hasta en la sexual—, se deduce que el mundo es divino enteramente, y a la inversa, en su conjunto y en cada una de sus partes». Escribía los poemas de lo material, porque serían los más espirituales; los poemas de su cuerpo y de lo mortal, porque así tendría los poemas de su Alma y de lo Inmortal.

En cuanto al sistema expresivo de Walt Whitman, quizás lo primero que salta a la vista es la estructura orgánica de los poemas, fragmentos que se integran en una totalidad, enlazados por el pensamiento. El utilizó, con frecuencia, para ellos el título de «poemas o música o discursos o recitado»,

(276) WALT WHITMAN. *Obras escogidas*, págs. 138 y ss.

porque, en efecto, muchos de ellos ofrecen un claro planteamiento musical, como una cantata o un aria de las óperas italianas a que él era tan acostumbrado. Como más tarde el Belarmino de Ayala, Whitman quiere apresar en sus versos los silbos de los pájaros, el viento, las tempestades:

«¡Grandiosa música de la tempestad!
¡Soplo que te das libérrimo, silbando por las praderas!
¡Poderoso murmullo de los altísimos follajes de los [bosques!
¡Viento de las montañas!

En «El canto adánico», ligando esta idea con la de la evidente influencia de la Biblia en Whitman —quien en algún momento concibió su *Leaves of Grass* como una nueva biblia universal—, Unamuno dice que «cuando la lírica se sublima y espiritualiza acaba en meras enumeraciones, en suspirar nombres queridos... El suspiro hondo del amor es repetir el nombre del ser amado, paladearlo haciéndose miel la boca... Jamás olvidaré una escena inmortal... y fue que vi tres niños cogidos de las manos, delante de un caballo, cantando enajenados de júbilo, no más que estas palabras: «¡Un caballo!, ¡un caballo!, ¡un caballo!». Estaban creando la palabra según la repetían; su canto era un canto genesíaco... Poner nombre a una cosa es, en cierto modo, adueñarse espiritualmente de ella. Este mismo Walt Whitman, cuyas *Hojas de Hierba* aquí tenemos, al decir en su «Canto a la puesta del sol» estas palabras: «Respirar el aire, ¡qué delicioso! ¡Hablar!, ¡pasear!, ¡coger algo con la mano!, pudo añadir: «Dar nombre a las cosas, ¡qué milago tan portentoso!». Según don Miguel, en los tiempos aurorales los nombres no fueron dichos sino cantados. Y entre todos los cantos, «la forma de letanía es acaso la más exquisita que las explosiones líricas nos ofrecen: un nombre repetido en rosario y engarzado cada vez en epítetos vivos que lo realiza». Esto explica la belleza de las enumeraciones whitmanianas: «Observa —añade Unamuno a su interlocutor— que una palabra no ha cobrado su esplendor y su pureza hasta que ha pasado por el ritmo y se ha visto ayuntada a otras en su cadencia. Es como el trigo, que no está limpio y pronto

para ir a la muela hasta que no ha sido apurado venteándolo al aire de la era» [277]. El comienzo del «Song of Myself»:

«Me celebro y me canto a mí mismo,
Y lo que me atribuyo, también quiero que os lo [atribuyáis,
pues cada átomo que me pertenece también os perte- [nece a vosotros.
Vago e invito a vagar a mi alma.
Vago y me tumbo a placer sobre la tierra,
para contemplar una brizna de hierba estival»,

este comienzo, digo, ofrece una clara semejanza de inspiración estructural con el estilo de versificación bíblica, el del salmo octavo, por ejemplo:

«¿Qué es el hombre para que de él te acuerdes?
o ¿el hijo del hombre para que te cuides de él?
Le has hecho poco menos que los ángeles,
le has coronado de gloria y de honor.
Le diste el señorío sobre las obras de tus manos;
tú has puesto todas las cosas bajo sus pies».

Hablando de la forma externa de sus versos, dice el propio Whitman:

> "Aquí late de continuo, por debajo de las líneas, la pulsación de un metro impalpable. Habrá alguien quizá capaz de descubrir y definir ese metro, pero yo confieso que no puedo, y esto es sencillamente porque, cada vez que los leo, su sentido se apodera de mi alma y la llena a rebosar. Cuando una cosa se dice con tanta intensidad y tanta precisión, que en vano tratas de *pensar* en la forma, es porque con seguridad aquella forma es perfecta, sea lo que sea. La forma se diluye en el sentido; y esto es lo que sucederá algún día con nuestros cuerpos: no desaparecerán de la vista, pero brillarán de tal modo, fundidos en lo que ellos expresan, que cesarán de tener existencia aparte" [278].

(277) MIGUEL DE UNAMUNO. "El canto andánico", en *El espejo de la muerte*, pág. 146.
(278) Cit. por C. Zardoya, pág. 160.

En el artículo «Los versos libres de Martí» antes citado, Unamuno sostiene como teoría posible la de que «prosa y verso sean diferenciaciones sistematizadas de una forma primitiva de expresión protoplasmática, por decirlo así. Es la forma que representan los salmos hebraicos, los de Walt Whitman, y también la de los versos libres de Martí. No hay en ellos más freno que el ritmo del endecasílabo, el más suelto, el más libre, el más variado y proteico que hay en nuestra lengua. Y más que un freno, es una espuela de ese ritmo; una espuela para un pensamiento ya de suyo desbocado» [279]. La interpretación unamuniana fluye como consecuencia lógica de la significación genesíaca de la poesía de Whitman. Para poder ser molde de expresión de la conciencia del Yo-cósmico, la forma poética tenía por fuerza que ser holgada, amétrica.

Anticipo ya aquí que las influencias del gran cantor americano en *El sendero innumerable* no se reducen a la identidad básica de dialéctica temática: el dualismo y la búsqueda de una trascendencia metafísica y ética integradora. Se traducen en el plano expresivo, desde la estructuración del libro ayalino en un todo orgánico de fragmentos, hasta el concepto musical, de canto, y la forma métrica libre y de inspiración bíblica. No está claro a qué poetas franceses se refiere García Domínguez diciendo que «habrán de infuir indirectamente sobre en términos de su condición general», en cuanto «assambled men» [280]. Los unanimistas, whitmanianos, poetas de la Abadía y otros grupos postsimbolistas aparecen en su primer estadio, simultáneo al de la Phalange neosimbolista, como una día y otros grupos postsimbolistas aparecen en su primer estadio, simultáneo al de la Phalange neosimbolista, como una especie de postnaturismo, con mezcla de preocupaciones sociológicas. Si en el primer aspecto recuerdan a Verhaeren, Paul Fort y Jammes y se vinculan, a través de Jules Romains, a Whitman, en su dimensión de compromiso social se escapan hacia caminos muy diversos. No he encontrado punto alguno

(279) MIGUEL DE UNAMUNO. "Los versos libres de Martí", en "*Heraldo de Cuba*". 1914. Cit. por García Blanco. "Walt Whitman y Unamuno", pág. 38.

(280) Op. cit., pág. 27.

de contacto de Ayala con ellos. Por el contrario, las analogías con Whitman son en nuestro autor múltiples y directas.

4. Estudio temático

El año 1907, recién llegado a Inglaterra, publica Ayala en «Los Lunes de El Imparcial» un artículo titulado «El poeta del mar» [281]. Se refiere a Swinburne y dice:

> "He llamado a Swinburne "el poeta del mar", no por lo inmenso, lo titánico, lo turbulento, lo fuerte, lo profundo (con mucho) a la manera que lo fueron Esquilo, Shakespeare, Hugo. Acaso estas cualidades tremendas (sublimes en la convencional nomenclatura retórica), sean las que primero se hacen patentes a nuestro espíritu, frente a frente del mar. Pero, haced atención en esto: lo sublime no atrae, no capta, no fascina; lo sublime suspende el ánimo, lo arroba por un momento, no obsesiona. En el mar existe una santa virtud de gracia femenina, aún cuando ruge; hay en él un arcano don de ritmo; es el mar música; antes que color y forma, es un elemento lírico. Homero lo hizo cristalino habitáculo de las sirenas, únicos seres mitológicos que, hechizando, acarreaban la muerte. El autor de "Prometeo encadenado" denominó al mar "la sonrisa innumerable". Con más razón que "la madre tierra" debiéramos decir "la madre mar", porque no tiene hijos ingratos. Quien una vez siente su yugo, lo ama y venera. ¿Habéis visto los ojos de un marino viejo, sentado en un muelle, fumando su pipa, de un marinero que no puede ya navegar?"

La valoración lírica del tema del mar fue frecuente en la poesía del primer cuarto de siglo. Pensemos en Juan Ramón quien, desde un tratamiento simbolista en sus primeros libros, llega al tratamiento metafísico en *Diario de poeta y mar,* don-

(281) Recogido en Ramón Pérez de Ayala. *Tributo a Inglaterra.* Prólogo de José García Mercadal. Madrid. Aguilar. 1963.

de el mar es ya «sucesivo y total, cósmico y ebrio», y está muy cerca del mar evocado en *Le cimetiére marin* [282]. Pero es, sin duda, *El sendero innumerable* el gran tratado poético-intelectual del mar. Todo él constituye, en efecto, una larga y profunda contemplación. El poeta percibe intuitivamente, fuera de la acción discursiva, las lecciones de trascendencia que el mar le brinda y que, como en un juego de lanzadera al que Ayala era tan aficionado, se ensartan con sus datos conceptuales. El libro —y con esto anticipo ya algunos de los caracteres estructurales— está concebido como un todo orgánico; de hecho —perdón por repetirlo una vez más— fue compuesto de manera continuada y de una sola vez en el veraneo del poeta junto al Atlántico.

5. Un mozo en el sendero

El libro-poema se abre, primera edición, con una pieza titulada «Doce años ha» (O. C., págs. 219 y ss.), que representa el enlace con el final de *La paz del sendero*. Allí, en el «Epílogo» (pág. 123), dejábamos al poeta a punto de abandonar la aldea, «como una mariposa / que ama la primavera y que adora la vida / porque teme la muerte». Ahora él mismo evoca aquellos instantes:

«Doce años ha que en el solar nativo
—lejos y en niebla está—
canté el poema ingenuo y sensitivo...
¡Doce años ha!...
Del terruño materno salí en hora
que el día iba a romper;
con el alma y el rostro hacia la aurora.
A espaldas el ayer.
Hería el sol a la noche con su lanza,
como un santo a un dragón.

(282) Vide. Guillermo Díaz Plaja. *Juan Ramón Jiménez en su poesía*, pág. 201.

Y yo, transfigurado de esperanza,
di al aire esta canción...».

La canción, que el mismo poeta califica «de mocedad ambiciosa», es la profesión más clara de entusiasmo vital nietzscheano y está ya suficientemente presagiada por los signos de indicio de las estrofas que la introducen: momento auroral, olvido del tiempo pasado, espíritu combativo, ánimo trascendente y entusiasta. Son las mismas ideas que se desarrollan en el canto juvenil:

«.....
Todo en el orbe está recién creado
en cada amanecer:
la colina y la rosa, el mar y el prado,
por igual, cosa y ser.
Que con la nueva gracia matutina
mi vida sin cesar
renazca, como el prado y la colina,
y la rosa y el mar.
.....
Y por el cuerdo olvido, haber vivido
copiosa multitud
de vidas mil, porque nos da el olvido
la eterna juventud».

Nos viene a la mente de inmediato el recuerdo de la exaltación, tantas veces repetida en *El sendero andante,* de la «vida del instante fuerte y sana». A ella se añade en los versos siguientes la proposición de una norma moral, mezcla de estoicismo y kantismo:

«Que tu conciencia se halle tan alerta,
tan vasta y tan plural,
que al fin encierre, por manera cierta,
la vida universal.
Y que el suceso próspero o adverso
sea tal para ti,
que exclames en tu día: «el Universo
halla su quicio y su razón en mí».

Notemos la gran carga centrípeta que se condensa en los dos últimos versos. En la segunda parte el poeta resume los años transcurridos en la persecución de este objetivo. Y no es difícil adivinar en su evocación un aire como de melancólico desengaño:

«Nunca quise toparme nuevamente
con mi yo que pasó
alzándose en su vida independiente,
frente al presente yo.
Y de pronto, he aquí que redivivo
ante mi vista está
aquel yo que era ingenuo y sensitivo
doce años ha».

Al final de *El sendero innumerable,* en «La sombra negra del sauce», el poeta tornará a encontrarse con un mozo que por el sendero del acantilado baja a la arena cantando una cantinela análoga:

«Quiero olvidar lo sabido;
lo que ya pasó, enterrar;
aprender lo no aprendido;
andar, cambiar, caminar.
Y, por el cuerdo olvido, haber vivido
copiosa multitud
de vidas mil, porque nos da el olvido
la eterna juventud».

El poeta correrá a su encuentro, al encuentro de aquel mozo, «que era yo mismo hace doce años; era yo mismo y era otro». Anticipo estos datos para destacar la continuidad en que la totalidad del libro se inscribe, continuidad ligada a la presencia del mozo en el sendero; también para notar cómo *El sendero innumerable* constituye en sí un todo cerrado, un nuevo remanso de contemplación, análogo al vivido en *La paz del sendero.* Tras la publicación de *El sendero andante* se comprende mucho mejor el punto de partida del gran poema del mar. Ayala llega a su paz, como en *La paz del sendero* a la aldea: cansado, hastiado, en busca de una nueva trascendencia.

Podemos pensar en algo autobiográficamente real. Recordemos que en una carta de septiembre de 1915 Ayala dice a Unamuno que fue al veraneo abstraído de cualquier noticia, por necesidad de descanso mental. La fatiga estaba, sin duda, motivada por su actividad cívico-política. Pero en gran parte, también, por las exigencias de un nuevo planteamiento de su obra.

Me parece evidente que el segundo poema —«Marinas» (O. C., págs. 222 y ss.)— no formaba parte de la composición de aquel verano. No lo digo atendiendo al análisis interno —que éste, como ya dije, se presta a muchos chascos— sino a que es el único, aparte del introductorio ya comentado, que no está ensartado por la ubicación en el *pensieroso*, elemento simbólico que, como veremos, vertebra todos los demás. Pudo ser escrito con anterioridad y, en esa hipótesis, debería su inclusión en el conjunto a la temática marina. En todo caso, la pieza sirve como de gran obertura solemne, que crea la atmósfera sentimental e ideológica en que va a desenvolverse el poema todo. Las tres primeras partes de dicha composición —Orto del sol, Ocaso y Orto de la luna— expresan la misma idea y ofrecen idéntica configuración. El poeta contempla el nacimiento del sol derramándose sobre las aguas y quisiera que su corazón, al ritmo del fenómeno natural, también se desparramara:

«Y detrás del Oriente-como un cubo de plata
el sol va levantándose. ¡Hala! ¡Hala!
También mi corazón-se colma y se levanta.
Sale a la superficie-el sol, y se derrama
sobre el orbe su linfa-lechosa y sonrosada.
También mi corazón se desparrama».

Ahora, al ocaso, el mar y el cielo están como las valvas de una concha. Y el sol, en medio, prendido como una perla:

«Oh!, si esta concha al pronto se cerrase
para siempre, cerrándome en su ámbito,
solo entre el mar y el cielo, frente al sol,
con esta luz y este color seráficos!...

Cuando la noche cae, el cielo tras el mar parece una fortaleza inexpugnable:

«Más he aquí que se abre-un puro arco latino
luminoso. La entrada-del adusto castillo es.
Y se tiende un puente argentino
salvando el foso del castillo a mis pies».

El cuarto epígrafe es el más revelador en el conjunto de fragmentos del libro. Se adivina en cada ola el nacimiento de una palabra:

«Nace en cada onda una palabra alada,
que vuela hacia el ocaso y se sume en su fuego.
Sobre el agua, una mano, que se hurta a la mirada,
escribe raros signos, y los derrite luego».

Encierra así el mar un permanente mensaje indescifrable:

«Es el éxtasis del fuego,
es la palabra inarticulada,
o quizás la escrita (ante un ciego).

Mas nada es imposible para el poeta. El ha de intentar la interpretación de ese renovado discurso; quiere leer en el mar.

6. El pensieroso

Aquí comienza el verdadero poema de *El sendero innumerable:*

«A sentarme en las rocas de la playa
vengo todos los días».

En una seriación perspectivista Ayala penetra la significación de las rocas, porque:

«Las rocas no están muertas; guardan
un ánima cautiva.

No son informes; muestran una forma,
cuando acusada, cuando ambigua».

Los poetas las ven como arquetipo platónico de los seres y cosas enérgicos o como libro sagrado, hermético para el catecúmeno, todo luz para el iniciado. Que las rocas viven afinidades íntimas con las estrellas de las más apartadas galaxias, lo aseguran los astrólogos. Los geólogos insisten en que el fuego sideral anida en las entrañas de las rocas frías, y los arqueólogos enseñan que ellas fueron, antes de todo, el molde en que se iba a hacer la historia:

«Allí era el canto del hondero,
el dolmen del druída,
el instrumento del amor
y el instrumento de la ira,
y los ídolos chabacanos,
y los dioses de faz benigna,
y los graderíos del ágora,
y las máscaras de Talía,
y el trono de los Emperadores...»

.....

En suma, dice el poeta, las rocas son síntesis y cifra de la vida y de la idea. Pues bien,

«Entre las rocas de la playa hay una
más eminente, más altiva».

Aun cuando la marea se dilate y cubra todo el arenal, *esta* roca emerge, señera, estoica, dominadora:

«Es rotunda, pelada y está llena
de circunvoluciones *y rendijas.*
Es un cráneo CICLOPEO. *Es* una mente
FORMIDABLE Y GRANITICA.
Es una intuición TERRIBLE
oculta tras de duro enigma».

He subrayado los caracteres intelectuales que la definen, destacando sobre todo la valoración ponderativa: CICLOPEO, FORMIDABLE Y GRANITICA, TERRIBLE. En su aparente

inactividad muda, tal roca es una penetrante inteligencia activa. Todas las potencialidades enumeradas en las seriaciones perspectivistas hallan su clave interpretativa en esta roca pensante, arquetipo de fortaleza, cuyo corazón late al ritmo del cosmos y en cuyo seno anida el fuego de la vida. Tiene un nombre con el que el poeta la bautiza y que define su verdadera personalidad:

«Es la testa del Pensieroso
en la gris tumba laurentina.
Pero una testa agigantada,
más reconcentrada y esquiva».

Ayala debió de quedar tan impresionado de la concentración ideológica y de la fuerza expresiva de meditación condensada en la figura esculpida por Miguel Angel, que convirtió a ésta en referencia central de todo su poema. Me explicaré. Las tumbas mediceas de la Sacristía Nueva de Florencia definen, en su estrecha unidad de composición, un profundo mensaje. Tolnay asegura que el conjunto de la capilla es imagen del Universo: las oscuras losas representan el Hades, en tanto que la zona intermedia simboliza la vida y la cúpula con sus lunetas la gloria [283]. Sería un conjunto de inspiración platónica. La composición de los dos sepulcros es conocida. En el del malogrado Juliano, duque de Nemours, según el esbozo poético del propio Buonarroti, «el día y la noche hablan y dicen: nosotros con nuestro veloz curso hemos conducido a la muerte al duque Juliano. Es muy justo que se vengue, como lo hace, de nosotros. Y la venganza es ésta: que habiéndole matado, él, muerto, nos ha quitado la luz y con los ojos cerrados, ha cerrado también los nuestros que no resplandecen ya sobre la tierra. ¡Qué hubiera hecho, pues, de nosotros mientras vivía!». En la tumba de Lorenzo, duque de Urbino, son la Aurora y el Crepúsculo los que dialogan; aquella con una expresión de leve conciencia, éste con un gesto de densa meditación. Y, presidiendo su silencioso diálogo, el guerrero con yelmo, el *pensieroso* cuya actitud es intermedia entre la del Jeremías de la Sixtina y un imaginado Hamlet. Es una figura concentrada

(283) C. DE TOLNAY. *Michelangelo.* Firenze. 1951, pág. 32.

sobre sí misma, recluída en el pensamiento del significado integral de su propia tumba y de lo que aquella estancia significa. Pues bien, Ayala identifica a aquella poderosa roca de la playa con el Pensieroso miguelangelesco, pero agigantando aún y reconcentrando más esquivamente su cabeza. Y añade:

> *«A sentarme en la cumbre de esta roca*
> *vengo todos los días*
> *como el buho en el hombro de Atenas,*
> *diosa de la sabiduría».*

El resto del poema se apoya, como he anticipado, en esta imagen. Todas las composiciones no son más que fragmentos de lectura, de contemplación hechos en la roca. No sólo, quiero precisarlo, como un observatorio —en el sentido de aquellos versos de *La paz del sendero:* «desde mi asiento tosco todo el valle se otea / y yo escucho inefable el ritmo de las cosas»—; la acción queda completada con la imagen del buho de Atenea. Es decir, que el poeta absorbe como por ósmosis toda la problemática del Pensieroso mediceo —los grandes interrogantes de la vida y muerte— y, lo que es más aún, asume toda la potencialidad cósmica concentrada en la roca. Se convierte así en la conciencia universal de lo creado, en la voz pensante de todo lo que existe. No hace falta que explicite el alcance whitmaniano de esta profunda y rica imagen básica. Enlaza con aquellos versos del bardo: «En este momento estoy sentado solo, pensativo y suspirante. / Me parece que hay otros hombres en otros países, suspirantes y pensativos» [284].

7. La doble senda del sendero innumerable

Situado ante el mar, el poeta, conciencia cósmica, contempla en «El alegro» su serena sonrisa (O. C., págs. 228 y ss.): «...De pronto, me he acordado que Esquilo / al mar llamaba

(284) WALT WHITMAN. *Obras escogidas*, pág. 122.

la innumerable sonrisa». La contemplación se profundiza al afirmar Ayala:

«Antes bien se dijera sendero innumerable;
infinitos senderos de peregrinación.
Y para la jornada, el áncora y el cable
son esperanza y fuerza, calabaza y bordón».

Es la tesis básica del libro: del mar arrancan y a él van a parar todos los caminos del mundo: «Abre una ruta virgen a cada peregrino, / por una pauta de astros que dicta el firmamento». Pero las innumerables sendas son reducibles a una de estas dos vías: la de Venus y la de Cristo.

«Antes de roturada por el remo y la quilla,
desgarrose en el fruto de doncellil preñez.
Nació la diosa, y vino danzando hasta la orilla.
Era oro, perla, seda, rosa, su desnudez».

A cada momento el mar renueva este mito primieval: «Todavía el venusto temblor tiembla en las rocas / y el talón ambarino aun dora el metal». Siglos más tarde, el pie de Jesús abre una nueva senda en el mar de Tiberíades:

«Jesucristo, amoroso por amor a la espina,
y Venus, amorosa por amor a la flor.
Senda de Citerea, Senda de Palestina.
Senda de amor profano. Senda de sacro amor».

Gravita sobre la concepción de estos versos el recuerdo de la obra de Juan Ruiz, que se trasparenta, al menos en esbozo, en la estrofa siguiente:

«Para cada conciencia suena el apto instrumento.
Suena la flauta pánica y el bíblico laúd.
Tiene el ritmo adecuado de cada pensamiento
y melodías para cada vicio y virtud».

Comparemos con la estrofa setenta del *Libro de Buen Amor:*

«De todos estrumentes yo, libro, só pariente:
bien o mal, qual puntares, tal diré, ciertamente;

quál tú dezir quesieres, ỹ faz punto, ỹ tente;
si puntarme sopieres siempre me abrás en miente» [285].

Es conocida la interpretación que de estos versos hace Guillet: «modula según tu antojo los sentidos del *Libro,* al recrearlo mediante tu expresión personal» [286]. Américo Castro los entiende más en el contexto general de transición y deslizamiento entre el amor divino y el humano, según el esquema de influencia mudéjar que, según él, configura toda la obra de Juan Ruiz. ¿Qué sentido tiene la estrofa ayalina? Su epígrafe dice: «El mar es la música absoluta. Concuerda todos los Cánticos». Apunta, pues, en síntesis, hacia una moral de integración, que va a explicitar en el fragmento poético siguiente: «Las Estaciones» (O. C., págs. 229-239).

La pieza, extensa, está estructurada al modo del teatro griego:

«Recorrer es necesario en romería ambas sendas.
Una es de saráfico éxtasis, como Vía de Calvario.
Es la otra pagana, como vía de Carnestolendas.
A manera de mesones,
al borde de cada una hallarás siete estaciones».

Interviene en primer lugar el Coro Innumerable de espíritus que pueblan los contornos. Su cántico es una invitación al entusiasmo vital:

«Henchíos los humanos corazones,
como se hinchen la ola y la vela.
Henchíos de furor y de ciclones.
Henchíos de locura y de procela.
Haced de carne real vuestras visiones.
Levad el ancla de la carabela.
Extraed del confín constelaciones.
Los ojos nos torneis sobre la estela».

(285) JUAN RUIZ. *Libro de Buen Amor.* Edic. de Joan Corominas. Madrid. Gredos. 1967, pág. 99.

(285) Cit. por Corominas. Op. cit., págs. 88 y 90.

Hasta aquí podemos decir que los versos encuadrarían perfectamente como una continuación de los «Ditirambos» de «El Entusiasmo» en *El sendero andante,* cuando el poeta suplicaba un instante de «dionisíaca y cuerda locura». Pero algo cambia en la segunda parte:

«Henchíos, los humanos corazones,
como se hinchen la ola y la vela;
para partir,
para soñar,
para hacer,
para vivir,
para navegar,
para comprender
y para morir».

Los dos últimos versos subrayados representan una ruptura del sistema en el proceso vitalista: *comprender y morir.* Más tarde aparecerá clara en *El sendero innumerable* la ligazón entre ambos conceptos que aquí suponen la brusca aparición de la realidad existencial. El planteamiento de cada una de las estaciones es idéntico: el mar reviste alternativamente la máscara teatral protagonizadora de espíritus opuestos —la soberbia, la humildad, la codicia y la dadivosidad, etc.— y, tras cada intervención dual suya, interviene el Coro Innumerable que expresa la doctrina de la armonía ecléctica, la misma que apuntaba al final de «Filosofía» en *El sendero andante.*

El espíritu de soberbia en una ola de altura:

«Que nada el furor mitigue de tus anhelos;
no el fuero de los señores, ni el de los reyes,
ni el de los emperadores, ni el de los cielos
.....
¡Oh, qué áspero placer de reciedumbre
sentirse único, solo y en la cumbre!».

El espíritu humilde, que muere en una ola de la playa:

«Antes fui cruenta y mortal
como el ojo del basilisco;

y ahora soy como el recental
más inocente del aprisco.
.....
¡Oh qué ternura en el renunciamiento!
¡Oh qué éxtasis el del desasimiento!».

Coro Innumerable:

«Entre el albatros y el somormujo
hay una norma y un ecuador.
Y se compensan flujo y reflujo
en un equilibrio superior».

Así se van sucediendo las siete estaciones. Entre la avaricia y la dadivosidad el poeta en la voz del Coro Innumerable dice:

«La leticia
de la avaricia
es la memoria
de la pobreza del ayer.
Dádiva de pobreza es ilusoria.
Para dar, hay que poseer».

Hay momentos de especial logro estético en la dramatización de los diversos espíritus. Así, por ejemplo, en la «Tercera estación», habla así el mar, encarnando el espíritu de lujuria:

«Es toda mi epidermis sedeña y de infinita
susceptibilidad como la de Afrodita.
Me enarco en blandos lóbulos, con movimientos llenos
de voluptuosidad, como vientres y senos».

En búsqueda de la expresividad, del mismo modo que el actor teatral tiende a exagerar sus gestos, Ayala compone a veces la carátula de un espíritu con rasgos esperpénticos. Tal ocurre en la «Cuarta estación», «Un espíritu de iracundia»:

«¿A qué compararé la tremebunda
insensatez de mi furor,
que se empina a escupir baba iracunda
sobre la propia Osa Mayor?

Como la del filósofo dogmático,
que se mesa las barbas y blasfema
cuando al fin halla que no es axiomático
el tinglado sutil de su sistema.
Como la del filósofo moral,
maestro de resignación,
cuando un asunto le sale mal
y le corta la digestión».

En el mismo cuadro, el espíritu de mansedumbre recomienda:

«.....
Sé manso, como el grano en la molienda.
Sé manso como los pobres yernos
de suegros muy ricos y los
apacibles maridos con cuernos
que dicen «Todo sea por Dios».

Es interesante, en orden a una comprensión temática orgánica del poema total de *El sendero innumerable*, la séptima estación, donde luchan dialécticamente «El mar, poseído del espíritu de pereza con voz apagada», y «El mar, animado del espíritu de actividad, con voz industriosa». Dice el primero:

«Tendido en todos mis miembros,
dejadme descansar.
.....
Tengo infinito cansancio.
¡Dejadme dormir!
Tengo mil millones de años.
¡Dejadme dormir!
Que a los vientos amordacen.
¡Dejadme olvidar!
Que la luz del sol apaguen.
¡Dejadme olvidar!
¡Oh la nada primitiva!
Dejadme dejar de ser.
¡Acidia, divina Acidia!
¡Dejadme dejar de ser!

Digo que es interesante porque enseguida nos encontraremos con una «Polémica entre el mar y la tierra» en la que ésta baraja la misma idea. También, porque la dualidad problemática entre pensamiento y acción, actividad e inactividad, es cardinal en esta época de Ayala. Pero notemos la razón que para la operatividad aduce el Coro Innumerable:

«Se ha esparcido un silencio tan vasto, tan profundo,
como si Dios, cansado después de hacer el mundo,
descansase. Reposan el agua, el remo, el trapo.
Es un silencio de domingo genesíaco.
Mas, de repente, se alza y puebla las esferas
un run-run de millones de activas lanzaderas
que tejen, anundando la urdimbre a la canción,
para la Tierra la parda veste azul de Ilusión».

Eso parecía dar a entender el espíritu de pereza: cansancio por conciencia de la inutilidad de la obra. ¿Es, pues, el fruto del trabajo humano un espejismo? Con ese interrogante fundamental se cierra el recorrido:

«...en torno del mar hay un cerco.
Y es el cerco obstinado y terco
de las innumerables rocas
que.....
.....
yerguen su enigma imprenetrable,
con hosca impasibilidad».

8. El sentimiento trágico de la vida

Terminada su dualista peregrinación, el poeta, escucha, aturdido, innumerables voces que salen del mar: «Cerré los ojos para meditar». Y, al abrirlos, conduce su mirada hacia una ensenada. El escenario cambia por completo. Todo un conjunto de indicios definen una atmósfera ambiental decadente y melancólica:

«Los márgenes estaban florecientes
con gran copia de sauces *a los pies,*
que mojaban sus ramas senescentes
en las ondas. A trechos, un ciprés.
Un río gris de plomo y sedentario,
sin quejumbre abismábase en su fin,
Era una copia fiel del escenario
del Lac *de Lamartine».*

He subrayado los elementos—indicios que convergen en la configuración de ese clima de caducidad y tristeza con el que comienza «La primera novia» (O. C., págs. 239 y ss.). En aquel remanso, hacia el que el poeta dirige la mirada, hay una barquilla *negra* y en ella un hombre *macilento* que entona una canción:

«No es porque fuera mi novia primera.
Pero era más linda, sin comparación,
que la primera novia de quinquiera.
Se llamaba Asunción».

Tras una descripción detallada e ingenua de todas sus cualidades y tras evocar el momento de la primera declaración amorosa, cuenta Ayala cómo, pasados muchos años,

«Mi corazón se hallaba fatigado
de tanta y tanta peregrinación.
Y de nuevo torné al lugar callado
donde vive Asunción.
La he vuelto a ver, muy pingüe y muy matrona,
con más prole que el gran rey Salomón.
El tiempo en su rigor nada perdona.
¡Ay de mí! ¡Ay de Asunción!»

Cesa el canto, mientras el hombre llora abatido. Se escucha tan sólo el ruido de algún sauce. Ese «cráneo abatido» a que el autor alude constituye el paso a la profundización intelectual que se desarrolla en la segunda parte de la pieza:

«Para siempre. Juramos amarnos para siempre,
locos de eternidad, sedientos de infinito,

presumiendo, insensatos, detener la avalancha
de las horas con nuestro puño frágil y efímero...»

Ahora comprende la insensatez de estar ciego a la evidencia de la caducidad que se nos muestra en las ondas fugitivas, en la brevedad de la rosa, en la precipitada caída del sol a la sepultura del mar, en la extinción del sonido de una campana del ángelus vesperal y en el universo de las nubes milagrosas, tan pronto muerto como nacido. Y exclama:

«¡Oh Blas Pascal, espíritu doliente, alma encendida
por sutil lumbre azul, en la cual tu conciencia
se espiritaba!; erraste, ¡oh Blas Pascal!, erraste
cuando pensaste que el hombre, porque piensa,
entre las criaturas del orbe todo,
por Dios fue enaltecido como la obra suprema...»

Recordemos la doctrina pascaliana repetidas veces aludida por Ayala: aunque el hombre sea una frágil cañaheja, es superior al orbe porque, al morirse, sabe que se muere. Ayala se opone ahora tajantemente a ella:

«¡Oh pobre Blas Pascal! ¡Quién de esta pesadumbre
del pensar y el sentir, libertarse pudiera!...
Más dichoso que el hombre es el hueco carrizo
que nada siente y que no piensa...».

Es la misma idea rubendariana del poema «Lo fatal»: «Dichoso el árbol, que es apenas y sensitivo / y más la piedra dura porque esa ya no siente, / pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo / ni mayor pesadumbre que la vida consciente». Ayala dice:

«Por corregir lo amargo y lo agrio, ¡oh Blas Pascal!,
sazonaste en tu mente una dulce quimera,
un fruto de ceniza que, al gustarlo la lengua,
mata. ¡Quién fuera árbol! Mejor, ¡quién fuera piedra!».

En contraposición al entusiasmo por la vida del instante, «fuerte y sana», el poeta comprende ahora lo «frágil e insuficiente» que es este punto que llamamos presente:

«.....*Un punto que no existe*
y que sólo él existe. Es como nube mínima,
lóbrega y apretada, que un derrotero sigue
a merced de los vientos. Y, según pasa, pone
sobre la tierra una mancha sombría y triste.
Y nos parece que detrás y que delante
hay luz; que dondequiera en torno la luz ríe,
fuera de nuestra sombra actual. Mas el Pasado
es ya lo irreparable. El Futuro es incierto.
Y el Presente no existe».

Estas conceptualizaciones son netamente unamunianas y el sentimiento a ellas ligado es el auténtico sentimiento trágico de la vida. Oigamos a don Miguel: «Hay algo que, a falta de otro nombre, llamaremos el sentimiento trágico de la vida, que lleva tras sí toda una concepción de la vida misma y del universo, toda una filosofía más o menos formulada, más o menos consciente». «El hombre, por ser hombre, por tener conciencia, es ya, respecto al burro o a un cangrejo, un animal enfermo. La conciencia es una enfermedad» [287]. En otro lugar razona Unamuno que «conciencia y finalidad son la misma cosa en el fondo»: la conciencia causa dolor por la imposibilidad de dar una respuesta afirmativa al problema básico: la pervivencia eterna. Si el poeta se siente desolado en «La primera novia», es por haber comprendido que el juramento de fidelidad *eterna* era sólo un sueño imposible y que el remanso, el mar, las praderas, la romería de pinos, los huertos horacianos, los sauces dormidos por un encantamiento, la húmeda y verde paz del cementerio...

...y toda tú, Natura, que provocas el canto
en que el hombre riente se embebe y hechiza;
para el que, como yo, te ve a través del llanto,
todo se desmaterializa,
todo es humo y ceniza, espectáculo vano,
sombra sin consistencia ni significación.

(287) MIGUEL DE UNAMUNO. *Del sentimiento trágico de la vida.* Buenos Aires. Losada. 1964, págs. 21 y ss.

¡Ay, el error gozoso está ya tan lejano,
cuando Asunción me amaba y yo amaba a Asunción!»

Apenas se ha apagado el canto, entran en escena el «Señor don Cuervo, negro como endrina», y «Doña Gaviota, blanca como sal», quienes tejen entre sí este «Palique»:

Doña Gaviota:
«Don Cuervo amigo: juro por mi fe de Gaviota,
que este hombre macilento, de voz opaca y rota,
que así se plañe, así maldice y alborota,
me parece sin duda el hombre más idiota.

Don Cuervo:
«¡Ave María Purísima —dijo, en tono eclesiástico,
señor don Cuervo—; tienes un pico un tanto cáustico.
Dime qué silogismo o sofisma fantástico
te ha inducido a ese juicio tan radical y drástico».

No hay por qué aludir al contraste dualista de los personajes: ave marina ella, ave terrestre él; blanca y de corta vida aquella, negro y centenario éste. A la gaviota le parece absurdo que porque Asunción se haya casado y engordado, se pueda maldecir la vida. Don Cuervo, en cambio, comprende el planto y le pregunta a su compañera:

«¿Encuentras, por ventura, la vida suficiente?

—Doña Gaviota:
¡Claro!

—Don Cuervo:
Doña Gaviota, pienso que estás demente.
El temor a la muerte, ¿no tortura tu mente?

—Doña Gaviota:
¡Jamás!

—Don Cuervo:
Lo que me dices es estupefaciente.
¿Es que no filosofas?

—Doña Gaviota:
¿Para qué? Amo la acción.

Me gusta con las alas azotar el ciclón,
en plenitud gozosa henchido el corazón.
¿A mí que se me importa que esté gorda Asunción?

—Don Cuervo:

¿No te pesa el pasado?

—Doña Gaviota:

Tengo mala memoria.

—Don Cuervo:

¿La tradición desdeñas?

—Doña Gaviota:

Me fastidia la historia.

—Don Cuervo:

Pues la acción de tu vida es acción ilusoria.
Estás como el borrico en torno de la noria».

Este diálogo nos trae a la mente aquel otro que Alberto Díaz de Guzmán mantiene en *La pata de la raposa* con la hormiga «Madama Comino»: «No sabes —le dice— del bien ni del mal. No sientes melancolías / ni la horrible desolación / del que ve que se acaban sus días / y en su boca se hiela la canción» [288].

El «palique» sobre la brevedad de la vida, cuyo núcleo he transcrito, se centra, por otra parte, en uno de los temas que obsesionan a Ayala por estas fechas: la relación entre el binomio «pensamiento-acción». En ese mismo año de 1915, escribe. en efecto, nuestro autor la novela poemática «Prometeo», que aparecerá al año siguiente. En ella Marco de Setignano, el moderno Odysseus, dómine en una capital de provincia, escribe a su tío: «...El resultado de mis viajes y estudios se puede sintetizar en unos breves postulados: la felicidad está reservada al hombre de acción; pero el hombre de ac-

(288) Obras Completas. T. I., pág. 271.

ción no inventa la acción, la realiza; la acción la concibe el hombre de pensamiento; luego el hombre de pensamiento comienza por creerse feliz en la fruición del puro conocer por conocer; hasta que llega al dolor de conocer que la felicidad reside solamente en la acción; y, por último, de este dolor asciende al alto goce de conocer que también a él le está reservada la más noble manera de acción: la de engendrar al hombre de acción» [289]. El dilema oposicional, para el que el protagonista de PROMETEO encuentra solución, aparece en el «Palique» mucho más radicalizado metafísicamente. La acción, según el cuervo, no es más que una evasión y sus efectos son ilusorios: no puede curar la enfermedad esencial que afecta al hombre, la del vivir. A doña Gaviota, que viene a encarnar la figura del burgués evadido del esquema filosófico de Kierkegaard, le parece todo esto una exageración:

«Vamos, que si en el agua me doy un chapuzón
y aleteo en un sumo deleite, ¿es ilusión?
Cuando cómo sabroso y vivo, un camarón,
¿nada cómo?, ¿es engaño de la imaginación?»

Un «quite» irónico del poeta desvía la densa atención del lector hacia una ulterior discusión de los dos personajes sobre su respectivo abolengo y distinción. El cuervo sólo reconoce la nobleza del cisne, quien con su cuello plantea un eterno interrogante. La gaviota, en cambio, coloca al cisne y al ganso a la par.

(Y se partió, silbando como una jabalina
de plata. A sus alcances, negro como endrina,
Don Cuervo fue volando. Pero se quedó atrás,
porque Doña Gaviota volaba mucho más»).

(289) O. C., pág. 610.

9. El hombre cósmico

Todos los críticos que consideran *El sendero innumerable* como la cima de la poesía ayalina, coinciden en señalar «La última novia» como la composición nuclear de este libro. La escena sigue siendo idéntica. Firme el poeta sobre la roca del Pensieroso, contempla cómo el mar se encrespa con tumulto de olas y bronco estrago. De pronto:

«Sobre una roca, una figura humana se parece,
toda desnuda, con los brazos cruzados,
una sonrisa en la boca, enhiestada la frente.»

Parece una escultura labrada en la propia roca. «Sus proporciones son robustas y armónicas, / como estatua».

«De pronto, el granito lanza un grito de hombre.
Un grito de hombre.
Un grito recio.
Un grito vehemente».

El mismo Ayala advirtió la filiación whitmaniana del poema, no sólo en cuanto a inspiración general temática sino, incluso, en la incorporación de frases concretas. El fragmento XLII de *Leaves of Grass* comienza: «Un grito en medio de la multitud. / Es mi propia voz rotunda, arrolladora y final. / Venid, hijos míos. / Venid, mis muchachos y muchachas, mujeres mías, familiares y amigos. / La canción va a llegar a su clímax». Veamos, antes de abordar la composición ayalina, otras coincidencias y aproximaciones expresas:

AYALA

Yo elevo mi canto en honor de mí mismo.
Y en honor tuyo, hermano mío.
En honor tuyo, hombre.
En honor de todos los hombres y todas las mujeres.
Porque cada uno de mis átomos son igualmente átomos vuestros, hombres y mujeres.

WHITMAN

Me celebro y me canto a mí mismo.
Y lo que me atribuyo, también quiero que os lo atribuyais,
pues cada átomo que me pertenece también os pertenece
[a vosotros (pág. 197).

.....

AYALA

Siento en mis músculos la fortaleza de la roca.
Y también la ardiente docilidad del hierro derretido.
Y en mi conciencia, el recuerdo de la roca y del hierro;
de haber sido roca y haber sido hierro.

WHITMAN

Descubro que he asimilado granito, carbón, musgo,
frutos, semillas, raíces,
y que todo yo estoy impregnado de cuadrúpedos y de pá-
[jaros (pág. 238).

.....

AYALA

Y el robusto e ilimitado mar, en mi alma robusta e ilimi-
[tada.

WHITMAN

¡Y tú, mar! También me entrego a ti. Adivino quién eres
(pág. 225).

AYALA

Y extiende (mi árbol) sus raíces hasta las más remotas
[estrellas.

WHITMAN

Con mis pies huello los ápices de las estrellas (pág. 266).

.....

AYALA

Yo me gozo en mi cuerpo...
¡Oh, cómo te amo, cuerpo mío! ¡Yo creo en ti, cuerpo mío!
¡También creo en ti, alma mía! Y la otra parte de mí [mismo
no debe rebajarte; ni tú debes rebajar la otra parte de mí [mismo.

WHITMAN

Yo soy el poeta del cuerpo y yo soy el poeta del Alma.
Yo he dicho que el alma no vale más que el cuerpo,
y he dicho que el cuerpo no vale más que el alma,
y que nada, ni Dios, es más grande para uno que uno mis- [mo (pág. 273).
Creo en tí, alma mía; pero el otro que soy yo no debe [humillarse ante tí,
y tú no debes humillarte ante él (pág. 274).

.....

AYALA

También creo en ti, mujer, carne de mi carne, mi novia [primera.
¡Cómo te amo, mujer!
¡Cómo gusto de caer en tu regazo y olvidarme de mí mismo!

WHITMAN

Soy el poeta de la mujer tanto como el poeta del hombre.
Y digo que es tan grande ser mujer como ser un hombre.
Y digo que no hay nada tan grande como ser la madre [de todos los hombres (pág. 224).

.....

AYALA

¿Por qué habré de temer la muerte, la última novia que tú [me depares? ¡Oh Padre! ¡Oh Padre!

WHITMAN

Y en cuanto a tí, ¡oh muerte!, y a tu amargo abrazo de [destrucción, es inútil que pretendas asustarme (pág. 274).

Aparte de estas coincidencias y aproximaciones, toda la atmósfera vital y el léxico de la composición son de analogía whitmaniana; Ayala hace suyo el motivo inspirador y le presta su voz y su tono. En la introducción advertimos una serie de indicios que justifican plenamente el calificativo de «Canción del hombre *robusto*». En medio del huracán aparece *desnudo* y tranquilo en una actitud de peculiar estoicismo desafiante; *con los brazos cruzados, una sonrisa en la boca, enhiestada la frente*. Su figura es de estatua clásica y su voz es *recia, vehemente*. El canto da a primera vista la impresión de un sucederse desordenado y entremezclado de ideas, en consonancia con el ritmo de las olas del mar. Su estructuración ideológica es, sin embargo, clara:

A) El hombre robusto —energía vital y serenidad estoica— exalta en primer lugar al *panhumanismo*, entendido como fusión del yo en la unidad universal de los hombres:

«Yo elevo mi canto en honor de mí mismo.
Y en honor tuyo, hermano mío.
En honor tuyo, hombre.
En honor de todos los hombres y de todas las mujeres.
Porque cada uno de mis átomos son igualmente átomos [vuestros: hombres y mujeres».

B) Pero ese «yo» no está solamente constituido por partículas comunes de humanidad general. El hombre robusto es, a la vez, un *hombre cósmico*. Su cuerpo es resumen integrador de todo el universo con el que se siente coordinado y fundido:

«Estoy lleno del goce de mí mismo, de la fuerza soterrada dentro de mí mismo, de la maravillosa coordinación de mí mismo con la energía universal.
Y siento el universo cabalmente abrazado entre mis brazos y resumido en mi cuerpo robusto, en mi alma robusta; lo que fue, lo que es, lo que será».

En los versículos siguientes especifica los distintos elementos cósmicos que integra:

a) la roca y el hierro le dan fortaleza y docilidad:

«Siento en mis músculos la fortaleza de la roca.
Y también la ardiente docilidad del hierro derretido.
Y en mi conciencia, el recuerdo de la roca y el hierro; de haber sido roca y haber sido hierro.
Y la certidumbre de que la roca y el hierro eran para mí preparaciones de mí mismo, como yo sigo siendo ellos».

b) el mar le presta su conciencia y su actividad:

«Y en mi conciencia, la conciencia viva del mar originario y materno.
Y en todas mis fibras, su actividad eterna».

c) del sol recibe el calor vital:

«Porque el sol está tan dentro de mí mismo como mi mismo corazón. Y mi corazón está tan en el centro hacia donde todo gravita, como está el mismo sol».

C) Una imagen exuberante resume todo el pensamiento anterior. Recordemos aquel pasaje de *Tinieblas en las cumbres* en que Yiddi le cuenta a Alberto su éxtasis de fusión en la naturaleza: «Yo fui un árbol; del corazón de la tierra venían oleadas de savia que martilleaban sonoramente en mis entrañas... Y yo extendía las ramas de mis brazos a fin de cubrir todo el universo» (O. C., T: I:, pág. 187). El hombre robusto utiliza la misma imagen para expresar la trascendencia del tiempo y del espacio:

«Y todo este árbol corpulento, que es mi cuerpo actual, con mi conciencia actual, extiende sus raíces hasta la niebla primitiva en donde bebe de Dios, hecho materia por amor de mí mismo, hecho húmeda niebla de plata. Y extiende sus raíces hasta el futuro más remoto: la región de la húmeda niebla de oro».

D) Esta trascendencia, ligada a los sentidos, afecta al cuerpo y al alma, convirtiéndolos en un pequeño universo:

> *«Hay más sentido, sapiencia y trascendencia en mi cuerpo que en todas las doctrinas filosóficas. Todos mis amados y milagrosos sentidos están hechos de roca, hierro, mar, selva, huracán, sol; de sustancia de universo y esencia de eternidad».*

E) Se supera así cualquier dualismo entre materia y espíritu, en una interpenetración de cuerpo y alma:

> *«¡Oh, cómo te amo, cuerpo mío! ¡Yo creo en ti, cuerpo mío!*
> *¡También creo en ti, alma mía! Y la otra parte de mí mismo no debe rebajarte; ni tú debes rebajar la otra parte de mí mismo».*

F) Dios es la figura y el nombre sublimado del gran Todo. Y la suprema aspiración del hombre robusto es la inmersión en el *Panteismo:*

> *«¡Oh, Padre! ¡Oh, Padre!*
> *Cuando yo voy a ti o tú vienes a mí (que no sé separar lo uno de lo otro); cuando te siento dentro de mí mismo o me siento yo mismo dentro de ti (¿cuándo lo uno?, ¿cuándo lo otro?), mi lengua enmudece... ¡Oh el momento de caer en tus brazos que todo lo abrazan, y olvidarme de mí mismo para siempre, para siempre, hasta que tu voluntad me envíe nuevamente a la superficie de las cosas, con mi cuerpo robusto, con mi alma robusta, con mis sentidos lavados y despiertos, en otros hombres, carne de mi carne, hermanos o hijos, aun cuando yo me haya olvidado de ellos en mí mismo!...»*

¿Habla aquí Ayala, por boca del hombre robusto, de una reencarnación? Eso parece, aunque no he encontrado otros textos que puedan ratificar su, al menos transitoria, creencia en dicho proceso.

A partir de este punto el canto se hace ideológicamente más confuso. Se intercala una exaltación de la mujer —«Tam-

bién creo en ti, mujer, carne de mi carne, mi novia primera»— a la que se une la aceptación estoica de la muerte como última novia que el Padre nos depara.

G) El *hombre cósmico* tiene una dimensión de eternidad presente:

> *«Yo no sé lo que es el pasado, ni lo que es el futuro.*
> *Sólo sé que soy. Sólo sé que soy.*
> *Que siempre fui y siempre seré».*

H) Todo ha sido creado para el yo, quien pervivirá en sus obras:

> *«Y todo era para mí, y yo para todas las cosas».*

I) Todo está poseído por Entusiasmo vital de acción:
> *«Todo yo estoy de continuo agitado por una exaltación y turbulencia a manera de delirio.*
> *Y el mundo entero sufre el mismo arrebato».*

J) En una armonía completa de materia y espíritu, de cuerpo y alma:

> *«Yo elevo mi canto en honor de mi alma heroica, que pone a mi cuerpo en trance de heroismo».*

K) Y en armonía, finalmente, de contemplación y acción:
> *«El máximo éxtasis con la máxima acción.*
> *Porque amo el vendaval, en torno de mi piel, como cuero velludo de león.*
> *El mar, como hoguera que no consume, en torno de mi piel.*
> *Y yo confundido con el mar, nadando con brazo robusto, sobre la superficie del abismo impenetrable,*
> *como la conciencia en la superficie del corazón».*

Este último versículo aclara la conjugación de la individualidad del yo con su fusión en el gran Todo: confundido con el mar, el hombre robusto nada sobre su superficie. Pero no se trata de una relación fácil. El peligro acecha en la posible absorción de la personalidad. Cuando cesa el canto,

«.....el hombre, al mar desde la roca
se arrojó. Hundióse de pronto; mas salió a flote luego,
con sonrisa en los ojos y espumas en la boca.
Las olas le empujaban de aquí allá, como en juego.
Nadando ahincadamente, quiso ganar la roca
y no pudo. Ahogóse. Pero, en el trance acerbo,
sonreían tranquilos los ojos y la boca».

¿Qué sentimiento último expresan esos ojos y esa boca que sonríen tranquilos? El poeta no ha querido explicarlo. Unamuno dice en *Del sentimiento trágico de la vida:* «Más y más y cada vez más; quiero ser yo, y, *sin dejar de serlo,* —subrayo por mi cuenta— ser además los otros, adentrarme en la totalidad de las cosas visibles e invisibles, extenderme a lo ilimitado del espacio y prolongarme a lo inacabable del tiempo. De no serlo todo y por siempre, es como si no fuera, y por lo menos ser todo yo, y serlo para siempre jamás. Y ser todo yo, es ser todos los demás. ¡O todo o nada!» [290]. Y un poco más adelante: «Yo soy el centro de mi Universo, el centro del Universo, y en mis angustias supremas grito con Michelet: ¿Egoismo, decís? Nada hay más universal que lo individual, pues lo que es de cada uno lo es de todos. Cada hombre vale más que la Humanidad entera, ni sirve sacrificar cada uno a todos, sino en cuanto todos se sacrifiquen a cada uno... «Eso eres tú», me dicen con los Upanischadas. Y yo les digo: «sí, yo soy eso, cuando eso es yo y todo es mio y mía la totalidad de las cosas. Y, como mía, la quiero y amo al prójimo porque vive en mí y como parte de mi conciencia, porque es como yo, es mío... *No, no es anegarme en el gran Todo, en la Materia o en la Fuerza infinitas y eternas de Dios, lo que anhelo; no es ser poseído por Dios sino poseerle, hacerme yo Dios sin dejar de ser el yo que ahora os digo esto»* [291]. He citado el pensamiento unamuniano, tan tajante en la defensa de la individualidad y en el signo centrípeto de su ansia de integración del Universo, para que se comprenda que la postura

(290) *Del sentimiento...*, pág. 40.
(291) *Del sentimiento...*, pág. 46.

de Ayala en la Canción del hombre robusto, partiendo de idéntico deseo de *totalidad inmortal,* se estructura de manera diversa. Todas las cosas han sido hechas para el yo y el yo para todas las cosas —apartado H)—, pero la relación entre ambos polos es de mutua atracción —apartado F)—, que a lo largo del Canto parece producirse en equilibrio y que al final se altera dejándonos con la incertidumbre de la suerte corrida por el hombre robusto. Una vez más, como en el poema «Filosofía» de *El sendero andante,* Ayala se muestra, en definitiva, radicalmente escéptico por debajo de las apariencias de entusiasmo vital cósmico. El poema no termina, sin embargo, ahí. Por encima del lugar en donde el hombre se sepultó en las aguas, volaban la gaviota y el cuervo que tejen otro «Palique». A él le parece «que era un gran mentecato ese que se ahogó». Es ahora la gaviota quien se escandaliza: «¿Por qué has calificado / tan duramente al bello hombre que se ha ahogado?» Las razones del cuervo son por demás utilitarias: «manjar hubiera sido que se halla raras veces, / se lo brinda, ¡idiota!, en banquete a los peces». Nada replica la gaviota y así el diálogo viene a prolongar en puntos suspensivos la incertidumbre de valoración en que el final del hombre robusto nos ha sumido. Aunque Doris King Arjona no cita en su estudio sobre voluntad y abulia estos versos, quizás su interpretación del pensamiento ayalino como negación de la voluntad individual encuentre aquí su máximo apoyo. Ayala representa, según su doctrina, la culminación del proceso iniciado con Ganivet; para él «The will is no longer the master or the servant of the individual, but an inseparable part of the universal energy wich is at once himself and his god» [292]. El tránsito del individualismo a esta fusión panteista se advierte, según Doris King, en la tetralogía novelesca. Yo diría que es en el poema que acabamos de analizar donde ese paso se refleja más palpablemente. En efecto, no encontramos en ningún verso vestigio alguno de centripetismo, antes bien la palabra clave es «coordinación». Y, sobre todo, la escena final sugiere la *anegación* absoluta en la energía cósmica.

(292) Op. cit., pág. 658.

10. La armonía como meta

Es la introducción a la «Polémica entre el mar y la tierra» (O. C., págs. 255 y ss.) una muestra clara de la influencia gnóstica postromántica en Ayala. Concretamente, en lo que se refiere a una relación entre los misterios del sueño y la inspiración poética:

> «*Y todo es para mí como un gran* sueño
> revelador, colmado de recóndito
> sentido. *Ya impaciente, mi conciencia*
> *desea despertar, con el tesoro,*
> *robado al sueño, asido entre sus mallas...*»

Incluso, continuando la dialéctica advertida ya en *El sendero andante* entre logos y mito, nuestro autor quisiera en este momento que fuera posible una vida conducida a través del duerme-vela del sueño y la conciencia; nos permitiría, viene a decir, el conocimiento de la Verdad integral, compuesta de realidad y de sueño o misterio:

> «.....*Si hubiera un raro modo*
> *de despertar y estar medio dormido,*
> *un despertar quimérico, en el orto*
> *de la íntegra verdad, cuya luz tiene*
> *un haz de realidad despierta, y otro*
> *de realidad dormida, como en sueños*».

El poeta continúa sentado en el Pensieroso; la pieza se articula, pues, en el conjunto del gran poema del mar. Siente que sus huesos «gravitan con insólita entereza / hacia el centro del mundo», y se pregunta si

> «*estos sueños, ¿son sueños de mi mente,*
> *de ella nacidos por impulso propio,*
> o son sueños quizás de este cerebro
> *de roca, de este mudo Pensieroso,*
> *que en mí se filtran, por manera infusa,*
> *y me penetran de un temblor incógnito?*»

Un dato más, que confirma la idea central apuntada en «El

Pensieroso» de que es el cosmos el protagonista del libro. ¿Y cuál es este sueño concreto? La tierra comienza a moverse,

> «.....*cual si las formas quietas*
> *deseasen fluir, romper el sólido*
> *diseño, transmutarse en formas múltiples,*
> *con mudanza continua, y del reposo*
> *milenario y fatal salir al cabo*».

Al mismo tiempo,

> «.....*Se alza*
> *de la tierra un fantasma, negro y bronco,*
> *que habla con voz de trueno. Es el espíritu*
> *de la tierra iracunda*».

Antes de oir su parlamento recordemos la doctrina valleinclanesca sobre Satanás como autor y encarnación del movimiento. Ayala, en su ensayo sobre «El ocio contemplativo», estudiando la relación entre Epicuro, Lucrecio y Horacio, escribe:

> "Creo recordar que Pascal dice en alguna parte que esa ingénita e invencible atracción hacia el ocio es lo que más claramente demuestra que el hombre es hijo de Dios y su predilecta criatura... Dios decidió en cierto instante desplegarse, desdoblarse... Hasta entonces Dios no hacía nada. Era el ocio inmóvil y por excelencia; el goce de los goces y la perfección de las perfecciones. Pero desde entonces, aparte de la perfección absoluta, y ya en el tiempo y en el espacio, ha de existir la perfección relativa... Ahora bien: si en lo temporal y finito no puede haber sino perfección e imperfección relativas, y el punto de referencia de la perfección absoluta que desde este mundo perecedero vislumbramos está en Dios...; si ello es así, Dios, antes de la creación física del mundo, tenía necesariamente que haber producido una especie de arquetipo original de imperfección absoluta, que sirviese paralelamente de punto de referencia y medida en más o menos a la imperfección relativa del mundo perecedero; y este arquetipo fue Satanás, el ángel rebelde. Satanás es la mentira absoluta, inspirador de todas las mentiras relativas. Satanás es el que dice: "Sereis como dioses". Sien-

do así que no podemos ser sino en Dios y por Dios. Satanás es el no ocio, el *nec-otium*, el maldito negocio incesante. En el ocio el hombre entrevé aquellas verdades relativas que en esferas gradualmente elevadas se acercan más a la verdad absoluta. En el negocio en esa acongojada ansia e incesante agitación por el medro, se engendran todos los males que afligen la tierra" [293].

El apóstrofe que la Tierra hace al mar comienza por inspirarse en este mismo pensamiento:

«¡Mar maldito y codicioso,
boca que nunca se ahíta,
y embruja con engañoso
cántico! ¡Boca maldita!
¡Inconstante criatura,
mentira eterna y mudanza,
que cebas con esperanza
y sólo das amargura!».

La contraposición con el ocio y el estaticismo como signo de superioridad divina se refleja pocas estrofas más abajo:

«En vano es que con odioso
rencor, luches de contino
y envidies este reposo
en que yo yazgo, divino.
.....
En mi sosiego verás
Que Dios hace su aposento.
En ti vive Satanás,
que es eterno movimiento».

Con gesto altivo, el Mar responde acusando a la Tierra de envidia:

«¿Qué no darías por cambiar de postura,
y por romperte en activos pedazos, y
por danzar, en eterna locura,
con mil millones de piernas y brazos...»

(293) O. C., págs. 447 y ss.

Se barajan en el juego dialéctico dos conceptos abstractos: la Tierra presume de su ordenación; el Mar de libertad. Para cada una, la virtud contraria es pura ficción. Sigue una fuerte diatriba sobre la vida; dice la Tierra:

«Casi todo lo creado
de mí nace y en mí vive».

Replica el Mar:

«Lo que en ti vive, vive parasitario.
Y de ti no ha nacido nada, estéril matrona.
Allá en la aurora primieval,
tras del caos alucinante
—y tú estabas sombría, como vacío aposento—
de mí nació la masa rosada, virginal
y tierna como carne de un infante».

Cuando la Tierra, airada, grita: «Devuélveme mis muertos», el Mar responde, sereno:

«No tengo muertos, Tierra, que devolverte.
No hay tumbas en mi carne fluida.
Tú eres el reino de la muerte.
Yo soy el arca de la vida».

Se produce entonces el encuentro en la sinceridad. Es el mar, más libre de prejuicios, quien inicia el momento de apertura:

«¡Oh Tierra! ¿Cómo no has de desear,
aunque no lo quieras decir,
romper tu quietud y dejar
de ser tierra, ser mar,
moverte, fluir,
fluir, fluir?
¿Cómo no lo has de desear?
¿Cómo no has de estar fatigada
de verte así petrificada
en quietud multisecular?
Yo también estoy cansado,

estoy cansado, Tierra amiga,
de este movimiento forzado.
Estoy cansado, aunque no lo diga.
Estoy cansado y quiero descansar.
¡Oh, si fuera posible el trueco de un instante,
ser yo tierra y ser tu mar!...
¡Siquiera por un instante!

La Tierra asiente:

¡Oh Mar! ¡Oh Mar!
Siquiera por un solo instante!...»

No es sólo veleidad momentánea. El secreto anhelo de mutación de Tierra y Mar se inscribe en el ámbito del poema «Filosofía» de *El sendero andante* y va a formularse como problema intelectual en la composición siguiente, «Un ejemplo» (O. C., págs. 262 y ss.). El poeta, sentado en El Pensieroso ve llegar a la playa a un prelado: «Es Agostino, el obispo de Hipona. / Yo en seguida le conocí». La anécdota es muy conocida: Agustín anda turbado y obsesionado porque no alcanza a entender el misterio de la Trinidad. De pronto, advierte que un niño intenta meter el agua del mar en un pequeño hoyo.

«Dice el prelado: «¡Oh rapaz, vano empeño!»
Dice el rapaz: «Es mayor desatino
que en tanto quieras entender
Grande es el mar y es el hoyo mezquino.
Pero es más grande el misterio uno y trino».

Apenas se fue aquel niño, que era un ángel, el poeta desciende de la roca hasta el arenal de oro donde había acaecido el milagro. Va al encuentro del obispo, al que nuestro autor sitúa como en un cuadro impresionista y real:

«A la espalda del arenal
víase un gran trecho de campo,
con vides, con higueras,
con robles y castaños,
con un río cencido
entre cencidos prados...»

Enseguida se entabla un coloquio sobre el dolor del intelecto y el origen del mal. Recordemos que desde muy pronto, ya en el ciclo de *La paz del sendero* en «Los Umbrales del Huerto», Ayala aparece atormentado por la tragedia que suponen las limitaciones impuestas al entendimiento. El podría decir también como Unamuno: «mi religión es luchar con el misterio; rechazo el eterno ignorabimus». Esto le llevó a apostrofar a su padre en «El barco viejo»: «¿Por qué me diste la vida / y con la vida el pensamiento?» (O. C., págs. 218). Ahora problematiza su angustia en el plano filosófico-teológico:

«Oh tú, diserto prelado,
doctor sapiente,
ardiente africano,
¿qué haces ahí de rodillas?
—Penitencia por un pecado.
El pecado del intelecto,
que es el pecado satánico
de querer comprenderlo todo
y abarcar los misterios más altos.
—Agostino, obispo de Hipona,
doctor diserto, a lo que alcanzo,
el querer comprenderlo todo
es un anhelo virtuoso y magnánimo.
—Es el pecado de Satanás.

Inmediatamente surge la objeción gnóstica ayalina:

«Y a Satanás, ¿quién lo ha creado?
—Adivinas mi torcedor.
El origen del mal, ¿en dónde hallarlo?
—El mal no existe.
Lo que dicen que es malo, no es malo
si nuestro amor allí ponemos
y en su ley de existencia penetramos...».

De nuevo nos suenan estas palabras a cosa conocida. Es lo mismo que decía Ayala en su poema «El Entusiasmo» de 1908, repetido también en «Filosofía». Permaneciendo la idea de que la actividad está ligada a Satanás, cambia la valoración del hecho. En el ensayo antes citado consideraba el principio

de actividad como causa de todos los males; ahora, por el contrario, como fuente de progreso:

«Luego y siempre el acto satánico,
sed nunca ahíta de saber,
anhelo por cambiar de estado,
ansia de medro, voluntad de conquista,
goce del cuerpo bello y sano,
vehemencia por penetrar del mundo
en los recovecos y arcanos,
concupiscencia sin medida,
ardor inexhausto.
Sin eso, el hombre estaría ahora
como estaba hace cien años».

Satanás encarnaría, en consecuencia, el entusiasmo vital nietzscheano, y así lo entiende San Agustín que, al oírlo, dice:

«Tus palabras me dejan suspenso.
Has hecho la apología del diablo.
—Es Satanás la criatura dilecta
de Dios, según los libros sagrados.
Y entre Dios y sus hombres escogidos
Satanás sirve de emisario».

En definitiva, la imagen ayalina de Satanás es la tradicional: el ángel que quiso ser como Dios. Al poeta le parece ahora que esto no es reprobable.

«Sant Agostino miróme severo,
y hablóme así después de un rato:
—¿Quién eres? ¿Qué pretendes?
con un discurso tan largo?
—Hacer de los santos herejes;
hacer de los herejes, santos.
.....
«Las cosas y los hombres
trocar en sus contrarios,
bien que tan sólo fuera
ese trueco instantáneo,

y tal que luego todo
recobrase su estado.
En aquel punto, hombres y cosas
eran para siempre hermanos».

Se aclara así que el deseo de permutación instantánea de Tierra y Mar no era, como parecía deducirse del propio contexto, mera veleidad. Porque bastaría ese solo instante para lograr la *armonía* de contrarios, meta propugnada por Ayala, tras la convicción de la imposibilidad de conseguir una integración total y definitiva, trascendente de los opuestos. ¿Y qué piensa San Agustín de ello?: «Sant Agostino no replicó. / Partióse, lento y cabizbajo». Es decir, Ayala cree que en el fondo su idea ha de ser compartida por quien labore con la sola razón, sin condicionamiento sobrenatural alguno.

En «La Sombra negra del sauce» (O. C., págs. 266 y ss.) el autor certifica que la estancia en el remanso del sendero innumerable supuso en él un bautismo como nueva criatura: la meta de la armonía está lograda:

«Y había sal en el fondo insobornable
del alma, en lo más hondo de mí mismo
donde sólo una vez se llega:
la sal incorruptible de un bautismo.
No era una certidumbre. Era fe ciega.
.....
de suerte que no estaban más en cisma
mi espíritu y el mundo de las cosas,
antes, ambos, sin estridencia,
engranaban igual que un mecanismo.
Las cosas absorbían mi conciencia,
y el mundo era una parte de mí mismo.»

Queda de este modo superada la alteridad entre el yo y el mundo, al tiempo que se supera también el dualismo entre materia y espíritu:

«Mis pupilas estaban lavadas
por milagrosa agua lustral,
y veían corporeizadas,

las cosas que carecen de cuerpo material,
y están urdidas y tramadas
con sustancia espiritual».

Podemos decir que aquí se cierra *El sendero innumerable.* Aparece de nuevo la figura del mozo que encarna la continuidad de los senderos:

«Vi un sendero que bajaba
faldeando una ladera,
con sebes de zarzamora
y sebes de madreselva,
con álamos, con castaños,
con sustancia espiritual.»

Es el paisaje gallego, trasunto del asturiano. Por él camina un mozo que se detiene junto a un pradezuelo donde pacen seis corderos blancos, dos ovejas y una becerra roja. Nos trae a la mente al garzón del comienzo de *La paz del sendero.* Mientras camina, canta una Cantinela:

«Quiero olvidar lo sabido;
lo que ya pasó enterrar;
aprender lo no aprendido;
andar, cambiar, navegar.
Y por el cuerdo olvido haber vivido
copiosa multitud
de vidas mil, porque nos da el olvido
la eterna juventud.
Las bardas ya traspuse de mi huerto...»

¿No estamos escuchando la propia voz de Ayala joven, al dejar la paz del sendero? Esto mismo siente él:

«¡Qué mística emoción sentí escuchando
la cantinela de aquel mozo,
que era yo mismo, hace doce años!...».

El poeta corre a su encuentro para hablarle con acento tembloroso y recomendarle sed de inteligencia, furor de saber y ansia de desnudar las verdades con altivez.

«.....Pero si te aparece
la gran Verdad, que lo ilumina todo,
la que tú esperas, que es la verdad última,
no la quieras mirar, cierra los ojos.
Los ojos cierra, hijo o hermano mío,
si no quieres quedarte ciego
o acaso volverte loco».

¿Cuál es esa Verdad última, grande, que todo lo ilumina? No se dice y el mismo hecho de silenciarlo contribuye a mitificar aún más su esencia. De cualquier modo, el mozo no se ha detenido siquiera a escuchar. Las estrofas que siguen nos brindan la clave interpretativa del libro-poema en su conjunto:

«Estoy al pie de un sauce
que tiende una sombra negra.
A la sombra del sauce,
pienso, a solas con mi conciencia».

No hace falta declarar la bisemia de estos versos: la tristeza ambiental arropa un pensamiento triste, tenebroso:

«El agua tornará a su cauce,
tras haber fecundado la tierra.
Ya herido el corazón del cielo,
caerá al suelo la saeta.
Tornará el agua a su cauce.
Al suelo caerá la saeta».

La «Canción de mocedad ambiciosa», expresión del ansia egocéntrica de apoderarse del universo, se ha esfumado como un sueño, dejando el poso de la amargura en el alma: el agua vuelve siempre a su cauce y la saeta heridora cae a tierra. Parece que nos encontramos con un Ayala de nuevo resignado, como al final de *El sendero andante,* ante la impotencia de su quimera vital. Mas no. He aquí que de repente reacciona:

«He dicho mal, padre o hijo mío.
A la última verdad no temas.
De hito en hito mírala al rostro.
Verás que es benigna y risueña».

Le formula entonces los mismos votos expresados en «Filosofía»:

«Que Dios te dé vientos bonancibles.
Que Dios te dé horribles tormentas.
Que Jesús te guíe por vías de Calvario,
y el diablo por vías de Carnestolendas.
Que pises todos los caminos,
y poses en todas las ventas,
y gustes el vino ardoroso
y la virtuosa agua fresca»...

Y como final siempre deseado, el respaldo horaciano de una casa humilde y rústica, de un regazo y de unas rosas que alegren la senda de la vida y cubran la frente al morir.

Ha sido una etapa más. El sendero continúa.

II. El sistema expresivo

Es sabido que en el conjunto de la obra poética de un autor determinado las distintas composiciones actúan como supuestos interpretativos mutuos, condicionándose dialécticamente, tanto en el núcleo temático como en el sistema expresivo. En nuestro caso concreto, hemos ido subrayando la ilación entre los sucesivos senderos ayalinos. Pero este principio general puede y debe aplicarse igualmente a las piezas que integran un mismo libro. Mucho más si, como ocurre en *El sendero innumerable*, éste ha sido compuesto orgánicamente en una unidad determinada de tiempo. Tratemos, pues, ahora de conocer su génesis estructural, que nos ayude a recomponer la vivencia originaria del autor.

Como he dicho, el libro-poema que nos ocupa se vertebra en la continuidad de la referencia al Pensieroso. También he anticipado en el estudio temático el alcance simbólico de esta imagen, que enseguida analizaremos en el plano expresivo y por cuya fuerza trasmutadora el cosmos se anima y persona-

liza, concentrándose en aquella testa agigantada, pensamiento y voz del cosmos, toda la problemática existencial humana. A partir de «El Pensieroso» que, tras la «Canción de mocedad ambiciosa» y las «Marinas», representa el comienzo propio de *El sendero innumerable,* todos los poemas del libro, excepto dos, se centran en el tema dualista. Así, «El Alegro» y «Estaciones» se ocupan del dualismo moral, presentando la solución de la armonía integradora; «La última novia» afronta la trascendencia absoluta de los dualismos en una fusión panteista suprema y total; por último, la «Polémica entre la tierra y el mar» está centrada en la problematización metafísica del dualismo, que se completa en «Un ejemplo» con la problematización teológica. Las dos excepciones a que me refiero —«La primera novia» y «Palique»— son, en realidad, dos partes de una misma pieza, pero, aunque explicitan la referencia al Pensieroso como localización, abordan un tema completamente distinto: la brevedad de la vida y la caducidad de lo humano. Prescindo, por consiguiente, aquí de su análisis ya que nada nuevo añaden, ni temática ni expresivamente, a las composiciones de *El sendero andante:* partiendo de una anécdota fabulada —la idealización de la mujer en el primer amor y el contraste de su realidad al paso de los años— se teje la consideración filosófica aludida. En cuanto al grupo central de poemas, no deja de sorprender su ordenación. Parece, en efecto, que, en una estructuración lógica, la «Canción del hombre robusto», la pieza de mayor envergadura por su contenido y su forma, debiera ir situada la última; sería entonces como un intento sobrehumano de trascendencia, que se cierra en el absurdo fracaso final de la anegación del hombre robusto. ¿Qué ha buscado el poeta en esta otra ordenación que, a primera vista, podría incluso parecer fluctuante e inconexa? Tal como Ayala nos dejó *El sendero innumerable,* en él se advierte una doble articulación central: vitalista en su primera parte y problematizada en la segunda. Lo que es armonía conciliadora en la tensión de las «Estaciones», pretende elevarse a integración panteista definitiva en «La última novia»: escuchando al hombre robusto nos penetra la convicción segura de que el cosmos ha sido liberado para siempre del descoyuntamiento de los contrarios. Su final cierra el capítulo que llamo vitalista

y abre el nuevamente angustiado de la duda y la problematización. La línea estructural del libro no es, pues, ascendente, optimista. Sigue más bien la propia dinámica del mar ya embravecido, ya en calma, sonriente y amargo.

12. Proceso vitalista

«El hecho primario de la actividad estética —escribió Ayala— es, yo diría, la confusión (fundirse con) o transfusión (fundirse en) de uno mismo en los demás, y aun en los seres inanimados, y aun en los fenómenos físicos, y aun en los más simples esquemas geométricos: vivir por entero y en la medida de lo posible las emociones ajenas, y a los seres inanimados *personificarlos*» [294]. Estas palabras de Alberto Díaz de Guzmán a Antón Tejero resumen perfectamente los propósitos mentales de la primera parte de *El sendero innumerable*. Estudiemos de cerca el sistema expresivo de este proceso doble:

A) *Animación y personificación.*

La Retórica tradicional conoce la prosopopeya como figura expresiva del lenguaje: «atribución a los animales o a las cosas inanimadas o abstractas, de actos o cualidades propios de los seres animados o de las personas» [295]. Por supuesto que el procedimiento ayalino sólo de un modo genérico puede ser englobado en tal clasificación; su naturaleza trascendente y el propio desarrollo formal lo presentan como algo específicamente diverso. La prosopopeya cumple en el sistema lingüístico, de manera ordinaria, una función accidental respecto del núcleo que se comunica: es un revestimiento imaginativo. La personificación en *El sendero innumerable* es el meollo mismo, la esencia y el objetivo final del acto estético. Dicho

(294) Obras Completas. T. I., pág. 600.
(295) FERNANDO LAZARO CARRETER. *Diccionario de términos filológicos*. Madrid. Gredos. 3.a edic. 1968, págs. 338 y ss.

de otro modo, la prosopopeya viene a ser como una contrafiguración ilustrativa de lo que realmente protagoniza un poema, en tanto que, en *El sendero innumerable,* por la personificación, los seres y las cosas del cosmos se incorporan entitativamente a un nuevo plano de vida: a la historia humana en todas sus dimensiones.

Técnicamente, el efecto trasmutador se logra proyectando sobre el plano de la vida natural elementos de la historia de la cultura. En «El Pensieroso» (O. C., pág. 225) establece el poeta una afirmación teórica que articula el desarrollo imaginativo de la composición:

«Las rocas no están muertas; guardan
un ánima cautiva.
No son informes; muestran una forma,
cuándo acusada, cuándo ambigua».

En sucesivas afrontaciones perspectivistas se desvela esa naturaleza oculta:

a) perspectiva metafísico-religiosa:

«En veces son platónico arquetipo,
silueta incorruptible y lírica
de las cosas de fortaleza
y de los seres de energía.
En veces el contorno es mudo,
como libro sagrado en cifra...»

La animación tiene aquí un signo de potencia expresiva: lejos de ser algo muerto, las rocas se convierten en evangelio revelador de ideas trascendentes y misterios sagrados.

b) perspectiva espiritual-mística:

«La roca no es inerte;
vive una vida mística
de mágicos coloquios
y afinidades íntimas
con los orbes sin número
que el firmamento habitan».

Se afirma ya lo que va a ser nuclear en todo el proceso: la comunión de las cosas y seres del cosmos en una vida que definen los adjetivos «mística» y «mágicos» (coloquios).

c) perspectiva biológica:

«El fuego sideral, en las entrañas
de las rocas anida.
.....
.....*El alma de la roca*
es de sustancia ígnea».

En contraste con la imagen primera que la visión de una roca nos sugiere —algo en que la vida se ha petrificado— el poeta la presenta como fuente de la vida misma.

d) perspectiva histórica:

«Antes que el primer hombre,
el estupefacto adánida,
rogase de la dura roca
el cobijo de su yacija,
.....
era la matriz de la roca
de la historia humana ya encinta».

Tras la seriación enumerativa de la historia contenida en germen en las rocas —«Allí era el canto del hondero, / el dolmen del druída, / el instrumento del amor / y el instrumento de la ira...»—, las cuatro dimensiones del proceso de animación de las rocas convergen en una determinada:

«Entre las rocas de la playa hay una
más eminente, más altiva».

Es la única que queda airosa cuando el mar lo anega todo. Estos y otros indicios la presentan como la roca por antonomasia, prototípica. Y es entonces cuando la animación se personifica intelectivamente:

«Es un cráneo ciclópeo. Es una mente
formidable y granítica.

Es una intuición terrible
oculta tras el duro enigma».

Como ya he insinuado, la identificación esencial de la roca con el Pensieroso miguelangelesco trasfunde a ella, y por ella a todo el cosmos que sintetiza, la universa problemática humana, que se agiganta en proporciones inmensas. Notemos, además, que el proceso aparece entrelazado por la relación «Logos-Mito»: desde la primera perspectiva, —logos platónico y mito del libro sagrado hermético— hasta la doble imagen final: el logos histórico de la testa del Pensieroso y el mito del buho de Atenas. También se apoya en ambos valores la elaboración particularizada de las imágenes. Es fácil aislar en casi todas ellas elementos lógicamente reducibles. La imagen a) parte de la sensación de fortaleza y enigma que la roca nos produce: es en este sentido, estructuralmente, una imagen clásica, basada en la comparación de semejanza [296]; la imagen c) se construye sobre el hecho experimental de que del pedernal brota la chispa de fuego; y toda la serie de imágenes d) podrían, en última instancia, reducirse al esquema inductivo de la metonimia clásica. Del mismo modo cabría aislar elementos de signo mítico o visionario: la imagen b) nos sorprende atribuyendo a la roca una fértil vida de coloquio íntimo con los orbes sin número que habitan el firmamento. Sin embargo, entiendo que la fuerza transformadora en el proceso de animación y personificación deriva de la fusión de ambos segmentos significativos, el lógico y el mítico o visonario. Fijémonos en el apartado de perspectiva histórica:

«Antes que el primer hombre,
el estupefacto adánida,
rogase de la dura roca
el cobijo de su yacija,
el hacha para su defensa
y la lumbre que vivifica,
era la matriz de la roca
de la historia humana ya encinta».

(296) CARLOS BOUSOÑO. *Teoría de la Expresión...*, págs. 106 y ss.

Estos dos últimos versos subrayados configuran una clara imagen visionaria: en efecto, atribuyen a un elemento real —las rocas—, mediante una transposición de planos de valores, un contenido irreal, el ser matriz de la historia.

Pero, al mismo tiempo, dicha imagen confiere un significado trascendente a la serie metonímica que sigue: «Allí era el canto del hondero... el trono de los emperadores, / y el cascabel de las sibilas, / y la piedra angular de Pedro...». Por lo que ya no podemos hablar de un simple tropo metonímico, aunque estructuralmente lo sea, sino de un acto estético nuevo, integrador, por el que cosmos e historia aparecen fundidos en una misma vida. En «El Alegro» (O. C., págs. 228 y ss.) nos topamos con el mismo procedimiento. Un elemento mitológico —el nacimiento de Venus del fondo de las aguas— y un elemento histórico —el caminar de Cristo sobre el lago— se combinan para dar trascendencia a una imagen de tipo clásico: el mar como sendero innumerable. Por otra parte, en cada una de las «Estaciones» (O. C., págs. 229-239) el mar cobra animación personificada de acuerdo con la misma técnica de trasposición de planos de valores: en este caso muchas de las imágenes parciales son perfectamente clásicas, pero se integran en una unidad superior de conciencia. Veámoslo concretado en la «Sexta Estación», en la que el mar, encarnando el espíritu de envidia, dice:

«Nadie como yo siente la belleza
del navío que va a los vientos,
ni admira como yo la fortaleza
de los acantilados corpulentos.
Nadie como yo padece ese mal
doloroso del ideal.
Nadie sufre, cual yo, la comezón
de ser como ellos son.
Y no pudiendo ser como ellos son,
quiero humillarlos a mi condición».

Finalmente, más adelante veremos que la «Polémica entre la tierra y el mar» (O. C., págs. 255-261) se inicia con la refe-

rencia a una conjugación de mitos y logos, expresada por el estado de duerme-vela:

> «.....*Si hubiera un raro modo*
> *de despertar y estar medio dormido,*
> *un despertar quimérico, en el orto*
> *de la íntegra verdad, cuya luz tiene*
> *un haz de realidad despierta, y otro*
> *de realidad dormida, como en sueños*».

B) *Panhumanización y cosmificación.*

Se concentra el proceso en la composición «La última novia» (O. C., págs. 249-255). El primer aspecto, la humanización, aparece enunciado de manera directa y apoyado en el hecho de que «cada uno de mis átomos son igualmente átomos vuestros: hombres y mujeres»; más adelante se desarrolla en una imagen de fusión: «¡Oh el momento de caer en tus brazos que todo lo abrazan, y *olvidarme de mí mismo para siempre,* para siempre, hasta que tu voluntad me envíe nuevamente a la superficie de las cosas, con mi cuerpo robusto, con mi alma robusta, con mis sentimientos lavados y despiertos, en otros hombres, carne de mi carne, hermanos o hijos, *aun cuando yo me haya olvidado en ellos de mí mismo*». Y, dirigiéndose a la mujer, dice: «¡Cómo gusto de caer en tu regazo y *olvidarme de mí mismo.* / Suave descanso. Dulce descanso. / ¡Oh, qué gozo vivir en ti, *olvidado de mí mismo!*». Subrayo el aspecto del olvido del yo personal, porque en el artículo «El presente clásico», citando párrafos de 1910, Ayala decía: «andar y ver, como paliativo del nihilismo y manera de objetivarse, de ajenarse, de pudrirse en voluptuosidad subconsciente... con las cosas que pasan. Pero no por derramarse fuera e infundirse en el universo se anula el yo, antes se multiplica y dilata» [297]. Estas palabras están en la línea del centripetismo unamuniano a que me he referido. Al lado de las referencias al olvido del yo que acabo de reseñar, se encuentran también en la Canción otras afirmaciones de persistencia individual: «Heme aquí, en una hermosa y dinámica plenitud de mí mismo». «Es-

(297) Cit. por García Domínguez, págs. 186 y ss.

toy lleno del goce de mí mismo». «Y siento el Universo cabalmente abrazado entre mis brazos y resumido en mi cuerpo robusto, en mi alma robusta». «Sólo sé que soy. Sólo sé que soy». Incluso el comienzo del canto exalta esa personalidad de modo decisivo: «Yo elevo mi canto en honor de mí mismo». Se da, pues, en la tensión de polaridades esenciales un equilibrio que se irisa y complementa con la armonía lograda entre diversos opuestos:

a) Cuerpo-Alma

«Yo me gozo en mi cuerpo...
¡Oh cómo te amo, cuerpo mío! ¡Yo creo en ti, cuerpo mío!
¡También creo en ti, alma mía! Y la otra parte de mí mismo no debe rebajarte; ni tú debes rebajar la otra parte de mí mismo!

En honor de la plenitud de mi cuerpo.
En honor de la plenitud de mi alma, melliza de mi cuerpo, tan bien avenidos...».

b) Pasado-Futuro

«Yo no sé lo que es el pasado, ni lo que es el futuro.
Sólo sé que soy. Sólo sé que soy.
Que siempre fui y seré».

«Antes de asomarme a la ventana del conocimiento, por donde entra la gran luz, yo era ya.
.....
Y después que me aparte del manadero de la luz, seré yo todavía».

«Y todo este árbol corpulento, que es mi cuerpo actual, con mi conciencia actual, extiende sus raíces hasta la niebla primitiva en donde bebe de Dios».

c) Pensamiento-Acción

«Todo yo estoy de continuo agitado por una exaltación y turbulencia a manera de delirio.

Pero todo yo vivo al mismo tiempo en una divina y perfecta ecuanimidad...»
«El máximo éxtasis en la máxima acción».

d) Vida-Muerte

«Pues si así amo a la mujer, a la primera novia, que por su amor renuncio a mí mismo, porque así exalto las raíces de mí mismo, ¿por qué habré de temer la muerte, la última novia que tú me depares, ¡oh Padre!, ¡oh Padre?».

Aunque al hablar del orden ideológico de la Canción he aludido al desorden y mezcla de formas que se aprecia en su superficie lingüística, también en ésta podemos determinar una estructuración sistemática. Creo advertir que el cosmos aparece reducido a unos pocos elementos constitutivos: «Todos mis amados y milagrosos sentidos —dice— están hechos de a) *roca,* b) *hierro,* c) *mar,* d) *selva,* e) *huracán,* d) *sol*». Pues bien, la canción no hace sino ir desarrollando en imágenes —aisladamente y en conjunto de varios— la integración de tales elementos en el hombre cósmico:

a) y b) *«Siento en mis músculos la fortaleza de la roca.*
Y también la ardiente docilidad del hierro derretido.
Y en mi conciencia, el recuerdo de la roca y el hierro;
de haber sido roca y de haber sido hierro.

c) *Y el robusto e ilimitado mar, en mi alma robusta e ilimitada.*
Y en mi conciencia, la conciencia viva del mar originario y materno.
Y en todas mis fibras, su actividad eterna.
Y en cada gota de mi sangre, su sal.

d) y e) *En el vello que cubre mi cuerpo perdura la sensibilidad virgen, la sensibilidad cósmica de las grandes selvas, allá en las edades geológicas.*
Y se eriza mi vello bajo el mismo huracán de las

edades geológicas, o se eriza por la virtud de mis nervios, porque el huracán pertenece tanto a mi cuerpo como mis propios nervios.

f) *El calor vivo que desde el sol circula hasta mi piel, como el calor vivo que desde mi corazón circula hasta mi piel, es el mismo calor y la misma circulación; todo mío.*
Porque el sol está tan dentro de mí mismo como mi mismo corazón. Y mi corazón está tan en el centro hacia donde todo gravita, como está el mismo sol.

c) y d) *En una plenitud tan enérgica, profunda y gozosa, que no acierto a cantarla, a no ser usando las voces que forman las lenguas articuladas y húmedas de las olas o las lenguas enjutas y rígidas de los árboles.*

e) y c) *Porque amo el vendaval, en torno de mi piel, como cuero velludo de león.*
El mar, como hoguera que no consume, en torno de mi piel
Porque amo el vendaval y amo la tormenta de las olas».

Este proceso integrador culmina en un símbolo personificado: el Padre, que representa la TOTALIDAD de las cosas. En él convergen también las líneas de polaridades armonizadas: el yo individualizado y la naturaleza cósmica:

«¡Oh Padre! ¡Oh Padre!
Cuando yo voy a ti o tú vienes a mí (que no sé separar lo uno de lo otro); cuando te siento dentro de mí mismo, o me siento yo mismo dentro de ti (¿cuándo lo uno? ,¿cuándo lo otro?), mi lengua enmudece».

Se superan, por último, las tensiones entre el yo y los demás:

«¡Oh el momento de caer en tus brazos... hasta que tu voluntad me envíe nuevamente a la superficie de

las cosas... en otros hombres, carne de mi carne, hermanos o hijos, aun cuando yo me haya olvidado en ellos de mí mismo».

En resumen, el símbolo panteista funde el proceso ascendente de animación y personificación con el de panhumanización y cosmificación del yo. Es el logro exultante, repito, de la TOTALIDAD. De ahí que resulte dramático, por el inesperado y brusco contraste que supone, el final del hombre robusto y cósmico. La razón lógica ya la hemos visto apuntada en «Filosofía», en *El sendero andante:* «¿Totalidad? Sueño imposible. *Harmonía:* apuntad a ese hito».

13. Estructura estilística de «La última novia»

La coincidencia crítica en señalar la «Canción del hombre robusto» como la cima más alta de la poesía ayalina nos obliga a detenernos en un estudio particular de su sistema expresivo. Quiero fijarme ante todo en su carácter musical. Una de las peculiaridades apuntadas al hablar de las *Leaves of Grass* de Whitman, fue, precisamente, su estructura musical; quizás, añadía, se debió a la afición del autor a la ópera italiana: de hecho, en el gran poema encontramos verdaderas arias, recitaciones corales, etc. En *El sendero innumerable* podemos también constatar referencias externas de musicalidad. El libro se abre con una «*Canción* de mocedad ambiciosa» (O. C., págs. 219 y ss.) y se cierra con la «*Cantilena*» del mismo mozo (O. C., págs. 268 y ss.). Tras «El *Alegro*» (O. C., pág. 228), en las «Estaciones», al final de cada una de ellas, se escucha al «*Coro* Innumerable». Los dos fragmentos centrales —«La Primera novia» y «La última novia» (O. C., págs. 240 y ss. y 250 y ss.)— se condensan en la «*Canción* del hombre macilento» y la «*Canción* del hombre robusto». Los «Paliques» que las suceden y las glosas podrían parecer *dúos* operísticos y, en más amplia escala, cabe decir lo mismo de la «Polémica entre la tierra y el mar» (O. C., págs. 255 y ss.).

Pero, a mi juicio, la presencia y la intensidad de lo musical, que apunto referida a la «Canción del hombre robusto», responde no sólo a una transitoria influencia whitmaniana, que sin duda existe, sino también a un planteamiento estético-filosófico del que Ayala nos dejó una pauta en su artículo «Schopenhauer y la música moderna» [298].

> "...La estética de Schopenhauer —su novedad estética— es esencialmente musical Puede decirse que, teóricamente, la música moderna es, en su concepto y en sus fines, de origen schopenhaueriano. Schopenhauer fue incubadora espiritual y emotiva de Wagner. Schopenhauer trajo a la filosofía occidental la emoción del Oriente frente al Universo. El Universo para el oriental, es un misterio terrible, una voluntad ciega de reproducción (el Pan de los griegos), un flujo incesante de apariencias engañosas. Sólo que el griego, optimista, a este misterio, voluntad y flujo, opusieron el espíritu de investigación, la razón individual y el tesón por fijar, por salvar en imágenes permanentes y genéricas, las apariencias transitorias; en tanto, el oriental, perezoso y mareado, se abandona en el Nirvana u olvido de la propia individualidad ...Para el oriental, la música es un placer sensual, un lenitivo sensual, un anestésico de la sensibilidad, una inhalación plena de Nirvana, una inmersión en lo inefable absoluto... En la intuición de la belleza (sobre todo con la música) la energía de la voluntad se reposa, ascendemos a la esfera de lo permanente y absoluto, nos dormimos en una especie de Nirvana provocado, muerte de lo individual doloroso y resurrección en lo universal inefable".

Si la «Canción del hombre macilento» es un aria melancólica y los «Paliques» y la «Polémica» dúos, más o menos trascendentes, de una escena operística, la «Canción del hombre robusto» presenta una estructura musical muy rica, expresiva de un hecho trascendente: la integración en lo cósmico. El propio cantor declara al principio:

(298) RAMON PEREZ DE AYALA. "Schopenhauer y la música moderna", en "*Revista de las Españas*". 1957, págs. 167-169.

> *«Es una plenitud tan enérgica, profunda y gozosa, que no acierto a cantarla, a no ser usando las voces que forman las lenguas articuladas y húmedas de las olas o las lenguas enjutas y rígidas de los árboles».*

Y más adelante torna a insistir:

> *«No me bastarían para cantar el amor que te tengo, (Oh, Padre), las voces que hacen las lenguas húmedas y dúctiles del mar ni las lenguas enjutas y rígidas de los árboles».*

Pero lo más importante es, sin duda, el hecho de que en el canto y por el canto el hombre, sentado en el Pensieroso y asumiendo la conciencia angustiada del universo humano, siente que se realiza en él mismo la fusión de todas las tensiones.

El Versículo ayalino.

Un estudio especial merece la composición «La última novia» desde el punto de vista de su versificación. Está claro, por supuesto, que se trata de una imitación whitmaniana, pero ello no obsta para que en ella haya logrado nuestro poeta —¡y en 1915, mucho antes de que se aclimatase definitivamente el verso libre!— una muestra perfecta de la nueva tendencia poética. Partiendo de que todo verso es «versus», es decir, retorno, por oposición a la prosa —«prorsus»—, que avanza linealmente, cabría en principio plantear la cuestión de hasta qué punto el verso libre es verso. A primera vista, una página de poesía se distingue de otra de prosa por los espacios en blanco existentes después de cada verso: representan un silencio, que, a su vez, marca un ritmo. De suyo la pausa de tipo general responde a una necesidad fisiológica —la de tomar aliento—, pero cobra una significación semántica al ser realizada de acuerdo con las necesidades de fragmentación de un discurso para su mejor inteligibilidad. La pausa específica del verso, la representada por el espacio en blanco, puede o no coincidir con esas otras pautas semánticas generales. Los poetas clásicos tendían a evitar o, al menos, a reducir al

mínimo, la discordancia entre la secuencia fónica del verso y la propiamente semántica. Pero, a partir del Romanticismo, crece la disociación de métrica y gramática. Tras un estudio cuantitativo y cualitativo, la crítica moderna ha llegado a la conclusión de que el verso es no sólo agramatical sino antigramatical por esencia. Para decirlo con palabras de Jean Cohen [299], «el verso es la antifrase». El concepto de frase como unidad de sentido expresada por palabras sintácticamente solidarias y que se enuncia entre dos pausas, sólo es aplicable a la prosa. En el verso el segmento fónico se divorcia del semántico. «Tout se passe —afirma Cohen, pág. 74— comme si le poète cherchait à affaiblir les structures du discours, comme si son but, en definitive, était de brouiller le message». Pues bien, el verso libre no es más que el desarrollo de este principio de divergencia llevado a sus últimas posibilidades. Desde luego que no basta eso sólo para que exista poesía ya que ésta se crea, principalmente, en la transmutación estética del contenido semántico. Un problema complementario lo constituye la relación entre verso libre y ritmo. Metro y ritmo, aun actuando sobre elementos no significantes del mensaje del poema, contribuyen a debilitar la estructura fraseológica discursiva y a difuminar los contornos. De ahí que su ausencia sólo pueda ser compensada en casos muy excepcionales con una carga de figuración semántica. Es interesante a este respecto que Claudel, modelo siempre citado, se haya proclamado inventor del verso libre con estas palabras que no excluyen —antes suponen— el ritmo: «J'inventai ce vers qu n'avait ni rime ni mètre».

Puede, en efecto, prescindirse de esos dos elementos, mas es muy difícil que se logre buena poesía sin el apoyo del verso, aun cuando éste, a su vez, sólo se apoye en el ritmo. Carlos Bousoño, al tratar del verso libre en Vicente Aleixandre, aclara que «existen ejemplos, aunque escasos, de verdadera y alta poesía en prosa. Pero además, de los dos pecados mortales que se atribuyen al versículo —falta de rima y falta de ritmo— sólo el primero tiene fundamento, sobre todo refi-

(299) JEAN COHEN. *Structure du langage poétique*, pág. 72.

riéndose a Aleixandre»[300]. Antes de entrar en el análisis directo del verso libre ayalino, quiero sugerir cómo la progresiva tendencia moderna a la debilitación de la textura discursiva fraseológica en la poesía, conduce a ésta, de manera insensible, hacia los confines de la música, en cuanto la vivencia se produce en una comunicación metalógica.

a) Ritmo de salmodia.

He hablado de influencia bíblica en *Leaves of Grass*. Muchos críticos, de hecho, han visto en el poema una estructura salmódica. Lo mismo podemos aplicar a la Canción del hombre robusto en «La última novia». Como es sabido, en el canto de los salmos dos grupos de cantores, colocados al lado de la epístola y al lado del evangelio, cantan versos alternos. Cada versículo está dividido por una pausa medial, de semicadencia:

a)	«Dixit Dominus Domino meo:	//	sede a dextris meis.
b)	Donec ponam inimicos tuos.	//	scabellum pedum tuorum.
a)	Virgam virtutis tuae emittet Dominus ex Sion;	//	dominare in medio inimicorum tuorum.
b)	Iuravit Dominus et non poenitebit eum:	//	Tu es sacerdos in aeternum secundum ordinem Melchisedech.

Como puede apreciarse, los versículos son irregulares, pero, si escuchamos su canto, nos llenará enseguida un ritmo de alternancia sosegada. Ayala lo comparó en el poema «Un ejemplo» con el de las olas del mar: «el ruido / que hacen las olas, como un gran salterio» (O. C., pág. 262). La irregularidad «dentro de cada bloque —salvo el corte medial— nos impide atender a sus unidades últimas, nos obliga a manejar volúme-

(300) CARLOS BOUSOÑO. *La Poesía de Vicente Aleixandre*. Madrid. Gredos. 2.ª edic. 1968, pág. 266.

nes mayores, nos impone una impresión de majestad, solemnidad»[301]. Aplicándolo a nuestro caso —la frase ayalina que acabo de citar avala la licitud estética e, incluso, sugiere una intencionalidad del género—, podríamos establecer convencionalmente divisiones del siguiente tipo:

Coro A

Yo elevo mi canto en honor de mí mismo. // Y en honor tuyo, hermano mío.

Coro B

En honor tuyo, hombre // En honor de todos los hombres y todas las mujeres.

.....

Coro A

Siento en mis músculos la fortaleza de la roca. // Y también la ardiente docilidad del hierro derretido.

Coro B

Y en mi conciencia, el recuerdo de la roca y el hierro; // de haber sido roca y haber sido hierro.

.....

Coro A

Y el robusto e ilimitado mar // en mi alma robusta e ilimitada.

Coro B

Y en mi conciencia la conciencia viva // del mar originario y materno.

.....

.....

(301) LUIS ALONSO SHOKEL. *Estética y estilística del ritmo poético.* Barcelona. Juan Flors. 1959, pág. 74.

b) Ritmo ideológico.

En casi toda la extensión del canto, por debajo de la agrupación salmódica se puede descubrir una más apretada red de grupos ideológicos que producen un ritmo. Observemos, atentos, el comienzo:

1 — Yo elevo mi canto en honor de mí mismo.
2 — Y en honor tuyo, hermano mío.
3 — En honor tuyo, hombre.

.....

En una plenitud tan enérgica, profunda *y* gozosa
1 2 3
Estoy lleno del goce de mí mismo, *de la* fuerza soterrada
1 2
dentro de mí mismo, *de la* maravillosa coordinación de mí
3
mismo con la energía universal.
Y siento el universo cabalmente abrazado entre mis brazos,
1
y resumido en mi cuerpo robusto, en mi alma robusta;
2 3
lo que fue, lo que es, lo que será.
1 2 3

.....

A veces el ritmo es binario. Así, por ejemplo:

«*Yo no sé lo que es el pasado, ni lo que es el futuro.*
1 2
Sólo sé que soy. Sólo sé que soy.
1 2
Que siempre fui y siempre seré.
1 2

.....

.....

c) Ritmo homométrico.

De su análisis de la poesía aleixandrina concluye Bousoño que «la mayoría de las veces el versículo de «Sombra del Pa-

raíso» no es otra cosa que la yuxtaposición de ritmos que denominaríamos endecasilábicos»[1302], entendiendo como tales aquellos que tradicionalmente eran combinables con el endecasílabo: versos de cinco, siete, nueve (acentuado en cuarta), trece (alejandrinos franceses) y catorce (alejandrinos de siete más siete). Lo mismo hemos de decir de una buena parte de versículos de la Canción del hombre robusto. Veamos algunos ejemplos:

«La sangre infantil del mundo me inunda./ 11
Siento en mis músculos/ 5
la fortaleza de la roca./ 9
Y también la ardiente docilidad/ 11
del hierro derretido./ 7
Y en mi conciencia/ 5
el recuerdo de la roca y el hierro;/ 11
de haber sido roca/ 7
y haber sido hierro»./ 7

Es cierto que otra parte de versículos se resisten a este tipo de ritmo. Los mismos versos siguientes a los citados, podrían también acoplarse al esquema:

«Y la certidumbre de que la roca/ 11
y el hierro eran para mí/ 9

Pero, sin duda suenan mejor ritmados de este otro modo:

«Y la certidumbre/ 6
de que la roca y el hierro/ 8
eran para mí/ 6.

Esto nos lleva a concluir algo que el propio Bousoño apunta en el mismo estudio: lo que él llama «nerviosa combinatoriedad» de metros varios, como norma que rige el versículo.

d) Ritmo Seudohexamétrico.

Emilio Huidobro ha resumido las leyes que configuran el

(302) Op. cit. pág. 267.

hexámetro castellano[303]: 1.° El hexámetro castellano varía entre trece y diecisiete sílabas; 2.° De las cinco últimas han de ir acentuadas la primera y la cuarta; 3.° Entre la quinta y la décima sílaba tiene que haber cesura por lo que el primer hemistiquio contará de cinco a diez sílabas y el segundo de seis a diez. Bousoño ha elaborado, de acuerdo con el triple postulado, una lista de esquemas. Sólo de una manera esporádica he logrado aplicarlos a la Canción del hombre robusto. Pero el mismo autor añade[304]: «Aparte de estos hexámetros que con cierta relatividad llamaríamos puros o canónicos, existen otros que no son canónicos en sentido estricto ni siquiera relativamente, pero que nos suenan como si lo fuesen. Y claro está que lo importante en poesía no es lo que nos diga una supuesta regla abstracta sino lo que nos dice de verdad el oído, esto es, la intuición. Y ocurre que la intuición, el oído, «siente como hexámetros completos no sólo a los que cumplen las tres condiciones de Huidobro, sino a otros muchos que no las cumplen». Llega a la conclusión de que para que exista «ritmo hexamétrico *cabal* basta con que se den dos hemistiquios separados por una cesura y que las últimas cinco sílabas del segundo hemistiquio vayan acentuadas así: ⏑ — — ⏑ —». Entiendo que en estos casos sólo cabe hablar de un ritmo seudohexamétrico, es decir, que produce en nuestro oído una vaga resonancia evocadora del hexámetro. Yo no creo que Ayala, que conocía perfectamente la métrica latina, intentara en la Canción que comentamos una imitación directa. Pero es un hecho que en ella predominan los ritmos dactílicos, que junto con los anfibráquicos expresan siempre una grandiosidad, y son también muchas las dipodias finales de aire hexamétrico. Ya en el comienzo nos encontramos con dos ejemplos de ello:

Yo elevo mi canto en honor de mí mismo

Y en honor tuyo, hermano mío // en honor tuyo hombre

(303) Cit. por José M.ª Pemán. "Creación y métrica de la Salutación del optimista", en *Boletín de la Real Academia Española*. Madrid. 1945, pág. 308.

(304) Op. cit., pág. 276.

.....

Heme aquí en una hermosa y dinámica // plenitud de mí mismo

.....

La sangre infantil del mundo me inunda

.....

Y en mi conciencia, el recuerdo
de la roca y el hierro; // de haber sido roca y haber sido hierro

.....

...en donde bebe de Dios
hecho materia por amor a mí mismo // hecho húmeda niebla de plata

.....

También creo
en ti, mujer // carne de mi carne, mi novia primera

.....

Suave descanso. Manso descanso. Dulce descanso

.....

No es preciso multiplicar los ejemplos. Insisto, sin embargo, en que lo más propio del versículo es, también en lo acentual, la combinatoriedad, que en nuestro caso produce un ritmo muy fluido, me atrevería a decir, *onomatopéyico* del ritmo del mar. Veamos un caso concreto de riquísima expresividad:

«En el vello que cubre mi cuerpo perdura // la sensibilidad

virgen, la sensibilidad cósmica de las grandes selvas //

allá en las edades geológicas.

La preceptiva clásica consideraba los pies métricos que comenzaban por sílaba átona y terminaban en sílaba tónica como más fuertes y recios que los inversos. Es decir, los anapestos, por ejemplo: — — ⸗, serían más vigorosos que los dáctilos: ⸗ — —. En un sentido más amplio, podemos sentir los ritmos de predominio dactílico como descendentes y como ascendentes aquellos que buscan el acento tras una o varias sílabas átonas, sean o no anapestos. Así en el versículo trascrito, a un primer segmento rítmico de tipo dactílico sigue otro ascendente, de expresión más fuerte, que busca los apoyos en la calificación de la sensibilidad —*vir*gen y *cós*mica de las *grán*des selvas— cerrándose con otro descendente, en el que se difumina la lejanía de los tiempos geológicos.

Dinamismo expresivo

De acuerdo con el análisis temático, podemos decir que la Canción del hombre robusto está entretejida por tres vivencias madres: la fusión panhumana y cósmica; consecuente acumulación en el yo de una inmensa fortaleza; gozo absoluto de sentirse realizado en la totalidad. Un estudio del léxico nos permitiría reducir aisladamente la materia semántica de cada categoría significativa. Mas en nuestro caso concreto tales enumeraciones no nos facilitarían un conocimiento reflejo de la expresividad del poema, que radica, precisamente, en la simultánea integración de los sectores de significados. Hay varios versículos en que ésta se enuncia abiertamente; tomemos dos ya citados:

> *«Estoy lleno del goce de mí mismo, de la fuerza soterrada dentro de mí mismo, de la maravillosa coordinación de mí mismo con la energía universal.*
> *Y siento el universo cabalmente abrazado entre mis brazos y resumido en mi cuerpo robusto, en mi alma robusta; lo que fue, lo que es, lo que será».*

Si tuviéramos que condensar en una sola palabra la impresión de este fragmento, quizás la que más espontáneamente viniera al recuerdo fuera la de «barroquismo». Es, en efecto, la sensación que produce el conjunto del poema. ¿Por qué? Diría que porque del mismo modo que en el plano del ritmo se da una fluida combinatoriedad que me atreví a calificar de onomatopéyica del ritmo marino, en todo el plano lingüístico se puede descubrir una constante de acumulación y repetición. Fijémonos en los versículos transcritos: en el primero se resumen las tres vivencias fundamentales e, inmediatamente, en el segundo tornan a expresarse las mismas ideas de fusión y de plenitud, en un segmento lingüístico moroso en el que se repite: *abrazado* entre mis *brazos*, y se reiteran los calificativos: cuerpo *robusto* y alma *robusta*. Ejemplos de repeticiones acumulativas los encontramos a cada paso; observemos que en el mismo primer versículo se repite tres veces «*de mí mismo*». Un poco más adelante:

> «*En una plenitud tan enérgica, profunda y gozosa, que no acierto a cantarla, a no ser usando las voces que forman las* lenguas *articuladas y húmedas de las olas o las* lenguas *enjutas y rígidas de los árboles*».

A veces encontramos, al servicio de la técnica de acumulación, encadenamientos anafóricos. Recordemos el comienzo:

> «*Yo elevo mi canto* en honor *de mí mismo.*
> *Y en* honor tuyo, *hermano mío.*
> En honor *tuyo, hombre.*
> En honor *de todos los hombres y todas las mujeres*».

Pero los tipos que más abundan son los polisyndéticos:

> «*Siento en mis músculos la fortaleza de la roca.*
> *Y también la ardiente docilidad del hierro derretido.*
> *Y en mi conciencia, el recuerdo de la roca y el hierro...*
> *Y la certidumbre de que la roca y el hierro eran para mí...*
> *Y el robusto e ilimitado mar...*
> *Y en mi conciencia, la conciencia viva del mar originario...*

Y en todas mis fibras su actividad eterna...
Y en cada gota de mi sangre su sal.
Y en mi lengua el gusto perennal de su sal».

Evidentemente, la insistente copulación contribuye a intensificar aquí la fusión en el yo de los elementos primarios del cosmos. Del mismo modo que refuerza y expresa la plenitud de potencia en este otro fragmento:

«En el vello que cubre mi cuerpo perdura la sensibilidad virgen...
Y se eriza mi vello bajo el mismo huracán de las edades geológicas, o se eriza por la virtud de mis nervios...
Y todo este árbol corpulento, que es mi cuerpo actual, con mi conciencia actual, extiende sus raíces hasta la niebla primitiva en donde bebe de Dios...
Y extiende sus raíces hasta las más remotas estrellas...
Y extiende sus raíces hasta el futuro más remoto:
la región de la húmeda niebla de oro».

Un tercer modo de encadenamiento consiste en enlazar los conceptos sucesivos por medio de una palabra que se repite:

«Todos mis amados y milagrosos sentidos *están hechos de roca, hierro, mar, selva, huracán...*
Y yo me gozo en mis sentidos, *porque en ellos se goza el Universo».*

.....

«El máximo éxtasis con la máxima acción.
Porque amo el vendaval *y amo la tormenta de las olas.*
El vendaval, *en torno de mi piel, como cuero velludo de león».*

Este mismo procedimiento se refuerza, a veces, en una articulación como de lanzadera:

«Porque el sol *está dentro de mí mismo como mi mismo corazón.*
Y mi corazón *está tan en el centro hacia donde todo gravita, como está el mismo* sol».

.....

«¡Oh Padre! ¡Oh Padre!
Cuando yo voy hacia ti *o tú vienes* a mí...; *cuando* te siento dentro de mí mismo, *o* me siento yo mismo dentro de ti..., *mi lengua enmudece».*

Contraste final.

Todos estos elementos estilísticos tejen una red de convergencia que nos envuelve, solidarizándonos en la voz del hombre robusto: la densa musicalidad nos eleva en trance de entusiasmo cósmico al modo de la música oriental. Inesperadamente, el canto se interrumpe. En un estilo narrativo de párrafos cortísimos —escuetos enunciados asépticos— se nos dice que

«.....el hombre, al mar desde la roca
se arrojó. Hundiéndose al pronto; mas salió a flote [luego,
con sonrisa en los ojos y espumas en la boca.
Las olas le empujaban de aquí allá, como en juego.
Nadando ahincadamente, quiso ganar la roca
y no pudo. Ahogóse. Pero, en el trance acerbo,
sonreían tranquilos los ojos y la boca».

Apenas es posible adivinar el sentimiento de quien lo cuenta. Es un relato anónimo. Ha venido a situarnos crudamente delante de la realidad.

14. Proceso de problematización

La introducción a la «Polémica entre la tierra y el mar» (O. C., pág. 255) es, en el plano expresivo, rica en promesas. Al ya aludido juego entre mito y logos —«...Si hubiera un raro modo / de despertar y estar dormido»— sucede una visión descriptiva lingüísticamente animada:

«De la parte de la tierra, entre la bruma
que hace el agua al caer, muévese al pronto

brava inquietud, cual si las formas quietas
deseasen fluir, romper el sólido
diseño; transmutarse en formas múltiples,
con mudanza continua, y del reposo
milenario y fatal salir al cabo».

La acumulación de verbos en sintagmas no progresivos subraya poéticamente una movilidad que contrasta en el plano semántico —*brava* inquietud, *romper,* mudanza *continua*— con el estatismo reflejado en: *formas* quietas, sólido *diseño,* reposo *milenario* y *fatal.* Esta oposición de actitudes —rebeldía contra la condena a una permanente inquietud— se prolonga en los versos siguientes (el subrayado es mío):

«*Los montes en la niebla su contorno*
disuelven. Y los árboles del bosque
agitan en furor *ramas y tronco,*
por sacar sus raíces de la tierra
y huir en libertad, *como del ponto*
las efímeras olas, envidiando
la vida libre *y loca, aun cuando solo*
dure un instante; que es mejor un punto
de libertad estéril que el fructuoso,
luengo y enraizado vivir».

Tras este comienzo de gran expresividad habría que esperar, repito, que la polémica del dualismo esencial se encarnase en una forma de contraste estético. No ocurre así. El poeta ha querido jugar con una oposición en el planteamiento estrófico: la Tierra habla siempre en cuartetas o en redondillas —signo de encorsetamiento e inmovilidad—, mientras que el mar lo hace en versos polimétricos, imitando su propia libertad de acción. Ahí termina todo. El pensamiento se expresa en un lenguaje que, cuando no cae en lo meramente prosaico —utilizo el término en su sentido puramente objetivo—, raya en el tono retórico. Nos encontramos a una distancia estéticamente inmensa de la Canción del hombre robusto, o, incluso, del valor poético del dualismo moral de las estaciones. No mejora el planteamiento poético en «Un ejemplo» (O. C., págs. 262 y ss.). También aquí la introducción

promete una calidad que no contiene el cuerpo de la pieza. Entiendo que Ayala buscó que el directo y puro contraste de la actitud y el pensamiento lograra un efecto estético. Pero su consecución es, a mi juicio, cuando menos, dudosa.

15. Hacia un nuevo sendero

El tránsito a una ulterior experiencia estética se configura en el poema final de *El sendero innumerable* —«La sombra negra del sauce» (O. C., págs. 266 y ss.)— mediante una serie de indicios expresivos del nacimiento del poeta a una nueva visión y un nuevo bautismo:

«Cuando dejé el sendero innumerable
.....
en mi lengua había aún sabor de sal.
Y había sal en el fondo insobornable
del alma, en lo más hondo de mí mismo
donde una sola vez se llega:
la sal incorruptible de un bautismo.
No era una certidumbre. Era fe ciega.
Sal bautismal y crisma,
con suavidades oleaginosas.
Mis pupilas estaban lavadas
.....
por milagrosa agua lustral
.....»

Con esos ojos nuevos el poeta es capaz de mirar serenamente la última Verdad temible y ver «que es benigna y risueña».

V. El sendero de fuego

1. Apuntes sobre un esbozo de libro

Nos correspondería ahora, cronológicamente, ocuparnos de las composiciones insertas en las novelas poemáticas. Prescindo aquí de ello por entender que tal estudio debe constituir por sí solo tema particularizado de una monografía; novela y poema configuran en *Prometeo, Luz de domingo* y *La caída de los limones,* como más tarde en *El ombligo del mundo,* un género especial dentro de un plan al que Ayala alude en el prólogo escrito para la edición argentina de *Troteras y danzaderas* [305]. Dice allí:

> "Por entonces, también había imaginado yo una obra poética en tres periodos poemáticos, que se deberían titular *Las Formas, Las Nubes, Las Normas...*; aquel plan novelesco era complemento del plan poemático.
>
> Primer periodo: en la mocedad de nuestra conciencia, el mundo exterior y la textura cálida de la vida se nos presentan como *formas* pasivas, tácitas y sedientas de la fecunda caricia, que desde el origen de la creación estaban en espera de nuestro advenimiento individual para que en-

(305) RAMON PEREZ DE AYALA. "Prólogo" a la edic. de *Troteras y danzaderas.* Buenos Aires. Losada. 1942. Cit. por Norma Urrutia. Op. cit., págs. 28 y ss.

trásemos en posesión de ellas, como cosa propia, y les insuflásemos nuestra alma y nuestro verbo...
Segundo período: al querer entrar en posesión de esas formas, por nuestra propia cuenta... hallamos que se desmaterializan, que se nos huyen si intentamos asirlas y retenerlas, que van cambiando y confundiéndose, sin cesar y evasivamente... El yo se siente huérfano y algo espúreo, en un mundo refractario, impasible e indiferente.

Tercer período: vamos al cabo comprendiendo poco a poco, con los trabajos y los días, que las formas no son sino la apariencia sensible de las normas eternas; que para poseer las formas debemos antes ser poseídos por las normas; que el hombre no puede incluir dentro de su norma al universo, sino que debe incluirse y coordinarse, por las normas eternas, en el universo: el amor de que fuimos engendrados y el que luego nos ha de propagar, la tierra donde nacimos y la patria a que el suelo pertenece, cuerpo de un mismo cuerpo y alma de una misma alma; y luego aquellos valores vitales... religión, ética y estética... que el hombre desvalido no puede crear por sí, individualmente... y que cuanto más intensamente los realice en su vida tanto más se universaliza su tránsito por la vida; y que, en resolución, la mayor o menor originalidad del hombre singular ha de ir buscándose en el grado de penetración inteligente y persuasiva con que percibe, de palabra y de obra, la armonía inviolable de las normas eternas y de los valores vitales..."

De acuerdo con el propósito ayalino —así lo interpreta Norma Urrutia [306]— «la novela contendría el análisis de una situación, de un caso, de una persona o de un grupo social, y el poema contendría el *eidos*, la corrección, el deber ser». Y si bien, según el propio autor, dicho plan «quedó en los limbos prenatales», entiendo que puede y debe intentarse una comprensión orgánica de su alcance, partiendo de los indicios contenidos en la citada trilogía de 1916. Es claro que las compo-

(306) Ibid.

siciones tienen, como Ayala afirma en el «Alegato» (O. C., pág. 79), «sentido poético intrínseco»; incluso ofrecen en sí mismas, como piezas autónomas, puntos de contacto con los procedimientos poéticos analizados en *El sendero andante* y *El sendero innumerable* —tales, por ejemplo, la elaboración de las imágenes en un medio culto y mitológico o el intenso juego de perspectivismo dualista—. Pero insisto en que una captación cabal de todas sus dimensiones estéticas requiere un estudio íntegro del cuerpo novelístico que en el poema encuentra su vértice y condensación.

Llega así nuestro trabajo a la última etapa del peregrinar poético de don Ramón Pérez de Ayala. En la línea de los senderos se abre un gran silencio que va desde 1921, fecha de *El sendero andante,* hasta 1942 en que, en el «Alegato pro domo mea», nuestro autor afirma: «me faltan otros dos poemas, el del Fuego y el del Aire, el de la madurez y el de la senectud. Si Dios me concede vivirlos y escribirlos» (O. C., pág. 79). No hay por qué volver sobre los motivos de tan largo silencio creador. Tratemos sólo de conocer brevemente la evolución de la poética ayalina en este tiempo. En el número tres de la revista *Indice* publicó Ayala en 1921 un «Coloquio de la Parábola y la Hipérbole» (O. C., págs. 134 y ss.), en donde define la poesía moderna como «expresión de aquel sentimiento inefable, peculiarísimo del poeta, intuición introspectiva, último coeficiente en que el poeta se diferencia de la generalidad y la generalidad jamás podrá alcanzar...; el poeta moderno instruye a los demás para que incuben su propia intuición e inefabilidad». Volvemos a encontrar este concepto en el tan citado «Alegato», al afirmar nuestro autor que «todas las almas, no ya las nobles y generosas, sino también las más viles y sórdidas, llevan en su intimidad profunda un yacimiento de sustancia poética, desconocido acaso y a la expectativa de una revelación consciente, de una anunciación fértil o de un «levántate y anda» de resurrección. El verbo poético es un a modo de conato hacia la conciencia universal. Y un poeta es algo así como claraboya o lucerna a cuyo través se columbran atisbos de esa universal conciencia (O. C., pág. 79)». Nada nos dice de la forma. Y la elección del soneto como constante de su

proyectado nuevo libro, parece indicar que lo que a Ayala le preocupaba era la concentración ideológica y el armazón raciocinante.

Según testimonios de su familia, los treinta sonetos que dejó escritos y que él destinaba a un proyectado libro *El sendero de fuego,* pertenecen a los años del exilio bonaerense. No hay que pensar, sin embargo, en una tarea lenta. No era ese el método de trabajo de don Ramón. En dos meses fue escrito —me dijo Mabel Rick, su esposa— *Tigre Juan;* en un verano, como sabemos, *El sendero innumerable.* De un análisis somero de los fragmentos que Mercadal agrupó bajo el título de *Sendero ardiente,* se deduce enseguida que una buena parte de ellos nacieron enhebrados en el tiempo. La interrupción del proceso creador aparece como algo brusco y pienso que acierta el mismo Mercadal al señalar como causa —esto nos daría una pista para la datación— la súbita muerte de Juan Pérez de Ayala Rick, primogénito de don Ramón, acaecida a comienzos de 1954. En efecto, supuso en él una enorme depresión y una herida incurable. En consecuencia, entiendo que la fecha de composición debió de ser alrededor de los primeros años cincuenta. Ya en Madrid, pasado algún tiempo, reiterará una y otra vez su propósito de dar fin al *Sendero* comenzado —recordemos la entrevista con Riopérez y Mila, citada en la Introducción... —pero, desgraciadamente, no lo logró.

No he podido averiguar si del fugaz viaje a España en 1949, Ayala retornó a la Argentina en barco. El dato puede resultar interesante porque Mercadal recoge, bajo el título de «Tríptico interoceánico» y entre los primeros frutos (O. C., págs. 63 y ss.), tres sonetos compuestos, según se entiende claramente en su texto, durante una travesía hacia América. Desde luego no son frutos «primeros» y más bien enlazan, por la forma y por el talento poético, con la serie de los que habían de integrar *El sendero de fuego.*

El primero de ellos manifiesta un estado de ánimo deprimido y pesimista:

> *«Se hunde un mundo senil, demente y tonto.*
> *No mires hacia atrás. Rumbo adelante.*

Ya marca otro hemisferio mi cuadrante.
Ya con astros incógnitos me enfrento.
¿Van a ser bienes los que fueron males?
¿De ayer en hoy, ya estoy cabeza abajo?
¿A contrario cenit, nuevo bautismo?

Y aquí la respuesta negativa:

«Bisbisea una voz: «Entre mortales,
nada nuevo hallarás. Necio trabajo
antípoda trocarte de ti mismo».

No pensemos sólo en desengaños coyunturales. Es el desengaño propio de la madurez. Un contraste entre las estaciones que viven los dos continentes —otoño en Europa, primavera en América— le da pie para confesarlo en el terceto final del último soneto:

«¡En curso de dos lunas, tal mudanza!
Ayer el desengaño, hoy la esperanza.
Pero el alma, me dirá, está de otoño!»

Con todo, es el segundo soneto el de mayor calidad literaria y una de las piezas más representativas de Ayala:

«Cristal entero y roto en mil pedazos.
Espejo en trozos y, a la par, entero.
Rasa llanura y por doquier otero.

Cuerpo que es solo cuerpo y solo brazos
Yunque infinito e infinitos mazos.
Falaz todo, y el todo verdadero.
Máxima suma y los sumandos cero.
Todo está suelto, pero todo es lazos.

Todo está en sobrehaz y es todo hondura.
Yace en reposo y sin cesar se afana.
Aunque de sí no sale se apresura.

No es sino ayer y no es sino mañana.
Es, todo en uno, cuna y sepultura.
¡Oh mar, imagen de la vida humana!».

Como veremos a renglón seguido, en el primer soneto de *El sendero de fuego*, el dualismo constituye el punto de partida para la meditación desde la cima de la madurez; de él, en su múltiple dimensión formal, metafísica y moral, ve el poeta un símbolo en el mar.

2. Per angustias ad augustum

«La madurez es edad de acrisolamiento y depuración, cuando el fuego de la vida vibra más comprimido, bravo y tenaz, bajo cuya acción se elimina la escoria y queda el oro limpio; acaso solamente casta ceniza de plata». Ayala, de quien son estas palabras [307], llega a ese momento con un cúmulo de experiencias variadísimas y vitalmente intensas; basta pensar en la actividad política de los años treinta: Agrupación al servicia de la República, embajada en Londres, la guerra civil, el exilio... Cuando se dispone a escribir de nuevo poesía, cabría esperar, en principio, una producción comprometida en lo social-político. No estaba muy lejana, a fin de cuentas, la carta escrita al *Times* de Londres denunciando los crímenes cometidos en la zona gubernamental durante la guerra civil; y, si bien, en su calidad de funcionario del Ministerio de Instrucción Pública, había sido designado «agregado honorario» a la embajada de España en Buenos Aires, no percibía sueldo alguno por ello y era, por el contrario, intenso su contacto con exiliados más responsabilizados políticamente. Mas en el mismo «Alegato», que viene a representar como su último credo poético, Ayala declara tajantemente: «Poesía es lo elemental. Lo demás que se suele llamar poesía no es sino anécdota y episodio» [308]. Así, él va a retirarse una vez más —y ya la última— a la tranquilidad del sendero, al refugio de la meditación:

(307) O. C., págs. 79 y ss.
(308) Ibid.

«En declive el sendero de la vida,
me tropecé con una selva oscura,
que de súbito en llamas fue encendida
cuando me hube adentrado en su espesura.
Brincaba aquí y allá bramando el fuego;
tendía sus brazos hacia mi cintura...
.....»

Una voz le grita la advertencia dantesca: «¡Renuncia a la esperanza!» Pero el poeta, seguro, replica:

«.....No renuncio ni en la muerte,
punto final donde anclan a seguro
velero frágil o navío fuerte.
El valladar de fuego no es un muro.
Quien por favor divino lo traspasa,
surge de allá más acendrado y puro;
incienso que es aroma por la brasa,
oro que en el crisol el sol semeja,
horno que vuelve pan la cruda masa.
Cae en cenizas ya la vida vieja.
No añoro nada como nada espero.
Sólo el dolor me exprime herida queja.
Y así prosigo el igneo sendero».

Si en *La paz del sendero* Ayala buscaba el refugio en la naturaleza y ésta era no sólo marco ambiental sino medio de curación y trascendencia, y si en *El sendero innumerable* se propone interpretar el evangelio que el mar encierra en su propia dinámica, aquí, en el esbozo del último libro, apenas traspasado el «valladar de fuego», desaparece toda ambientación paisajística, no hay nada que distraiga los sentidos. Entra el poeta en el último sendero en absoluta soledad, desnudo de historia de recuerdos y de ilusiones de esperanza. Lleva consigo únicamente el dolorido sentir. Sigámosle de cerca.

En «Dúplice alma» (O. C., pág. 276) —el primero de los sonetos, preferido entre todos por Ayala, como lo demuestra el hecho de que lo dedicara en autógrafos varias veces— se plantea el desarrollo general del libro:

«Nada y todo: alma. Orbe en miniatura.
El centro de atracción hacia el cual gira,
¿dónde está? ¿Dentro de él, o acaso aspira
a una estrella polar fija, segura?
Alterna en claro día o noche oscura,
luz de verdad o sombra de mentira,
y en su cenit apenas el sol mira
cuando la noche asoma y se apresura.
¡Pobre alma, en rotación de dos mitades!
Sin sosiego, una a otra se entrevera.
¿Qué hemisferio es amigo o enemigo?
Las mentiras desposan las verdades.
Cada mitad ser la señora espera.
Doble alma quiero dialogar contigo».

Salta a la vista la relación temática y estructural de esta pieza con la segunda del Tríptico interoceánico. Allí el mar era imagen de la vida humana; aquí la vida humana —el alma— sintetiza en sí al orbe entero: tensión de inmanencia y trascendencia, dualismo moral de verdad y mentira, lucha íntima del bien y del mal.

3. Diálogo con el hombre esencial

Antes de entrar en el contenido del diálogo quiero detenerme brevemente en el análisis de un recurso poético que articula, de modo expreso o implícito, los sonetos y en el que no repara la retórica tradicional. ¿Quién es ese desconocido, anónimo «tú» al que el poeta se dirige?:

«¿Adó y de dónde vengo?, quizás piensas.
¿Cuándo por vez primera lo has pensado?
Si volvías los ojos del pasado
al futuro evasivo en nieblas densas...»

Existe en el sistema lingüístico un grupo de palabras que Jespersen denomina «shifters» y a las que define como «clase de

palabras cuyo sentido varía con la situación» [309]. El ejemplo más claro de ellas lo tenemos en los pronombres personales. En el contexto ordinario, el código expreso o implícito del que habla nos da la clave de referencia sobre la persona de que se trata. Mas, ¿quién es el yo y quién el tú del poema? Etienne Souriau responde: «C'est à la fois un poète essentiel et absolu, et aussi l'image poétisée de lui même que le poète veut donner au lecteur. C'est même le lecteur lui-même en tant qu'il s'introduit dans le poème à une place qu'en lui prèpare, pour participer aux sentiments qu'on lui a suggeres» [310]. En nuestro caso concreto el *yo absoluto y esencial* de que habla Souriau viene a encarnarse en un sujeto que, como he dicho, ha atravesado, desnudo de historia y de futuro, el valladar de fuego, entrando en la órbita de un pensamiento trascendente. Y el *tú* es, así mismo, la representación del alma; un *tú,* que recibe el título constante de *amigo,* pero que tampoco es existencia histórica. La existencia se ha transformado en esencia: vamos a movernos en la región de la metafísica. También nosotros: porque nosotros formamos parte de ese *yo* y ese *tú* esenciales que entreveran los sonetos. El primer acto del diálogo se centra en la teleología de nuestra existencia. La «Parábola de la saeta» (O. C., pág. 276) no hace sino repetir la imagen-núcleo de los versos del «Coloquio de la Parábola y la hipérbole» (O. C., pág. 137). Decían aquellos:

«¿De dónde vienes? ¿A dónde vas?
—Soy piedra. Soy guijarro.
Voy en parábola hacia el cielo,
hasta que caigo
a la tierra prístina.
—¿Cuál es la mano
que te arrojó?
—Una mano divina:
me lanzó de soslayo
hacia la espalda...».

(309) Cit. por Cohen. Op. cit., pág. 147.

(310) ETIENNE SOURIAU. *La Correspondence des Arts.* París. Flammarión. 1947, pág. 149.

Estos últimos versos aluden al mito de Deucalión. En «Atomo de arena, gota de agua», (O. C., pág. 277) se plantea ya una pregunta concreta:

«...¿Imaginas por ventura
que el átomo de arena en el desierto,
o la gota que al mar va con el río,
cada cual neciamente se figura
ser desierto y ser mar de modo cierto
y compendiar el todo a su albedrío?».

Surge inmediatamente en «¿Por qué y para qué?» (O. C., pág. 278) la dialéctica:

«Mas quizás por tu parte me respondes:
Sabemos que tú y yo no somos grano...
.....
A lo cual te replico: Pues por eso
es angustia y tragedia nuestro asunto.
Si te ves superior entre otros seres
por poseer conciencia y tener seso,
a tu seso y conciencia les pregunto
el por qué eres y para qué eres».

El mero título que sigue —«Sólo sé que existió»— nos sugiere el contenido del soneto. El interlocutor afirma que todo ser humano lucha por ser él mismo y disfrutar la vida. Pero, ¿qué es disfrutar la vida, replica el poeta, más que dar cumplimiento a la ley enunciada por Aristóteles: «Comer, Amar, las piernas de la vida?» (O. C., pág. 279). A este principio obedecen los seres, que van embarcados en una «Nave fantasma» (O. C., págs. 279 y ss.):

«Navegan todos en la misma nave,
y es nave de la vida este planeta,
de la sentina al pabellón altivo.
El cabo de la ruta, ¿quién lo sabe?
Sin ninguno alcanzar dicha completa,
goza y sufre. Y espera. Es que está vivo».

Con el soneto anterior terminan los parlamentos directos del interlocutor. Las composiciones que siguen constituyen

más bien meditaciones en alta voz sobre esa doble ley de conservación y amor que el Arcipreste enunció en su conocida estrofa 71: «Como dize Aristótiles...». «Balanza inquieta» (O. C., pág. 280) glosa la esperanza como esencia del vivir. «Los perros y el hueso» (O. C., pág. 281), «Símbolo de la serpiente» (O. C., pág. 281) y «Orden establecido» (O. C., pág. 282) profundizan en el tétrico ciclo vital en el que todos, para mantenernos, damos muerte al ser de orden inferior, y en el que lo que del humus sale al humus vuelve. Como en un colofón, el poeta se encara, en «Morir habemus» (O. C., págs. 282 y ss.), con la Naturaleza:

«Mirada al exterior, cuánta hermosura
sin par nos muestras tú, Naturaleza.
¡Qué ordenación y ajuste en cada pieza;
qué multiforme y sólida estructura!

Tú eres guía y maestra, se asegura,
del hombre; quien le inicia y endereza.
Pero existe en el alma algo que empieza
a evadirse de ti a mayor altura.

El mirarte por dentro causa espanto.
Todo huye y fluye. Cada cual se afana
en devorar al débil si él es fuerte.

En esa ciega lucha es, entre tanto,
sea ya nada o todo, el alma humana,
la única con conciencia de la muerte».

Mas no puede olvidarse —nos lo recuerda «El soplo en el barro» (O. C., pág. 283)— que el alma reside encarnada en la materia:

«Si eres materia y alma, ¿cuál preside
en el viaje sin rumbo de la vida?
Si materia a materia sometida,
el pico de color coral y fuego...»

Elevando su mirada, el poeta ve que el estrecho maridaje entre vida y muerte es la misma ley que rige las inmensidades del cosmos. A esta intuición responden: «Tempo lento» y «Muerte, Madre de la Vida» (O. C , pág. 284):

«También en finitud concluye el astro;
pierde su lumbre al fin y queda yerto
cual ceniza del fuego desprendida
que de su vivo ardor no dejó rastro.
¿Qué es nuestra tierra sino un astro muerto?
Porque está muerto, en él nació la vida».

4. «La otra cosa era...»

No sé si por cálculo distributivo intencionado, los quince sonetos restantes tienen como tema central la segunda parte de la ley aristotélica: el amor. Los tres primeros —«El lucero del alba y de la tarde», «Primer amor, el último» y «Alma Venus» (O. C., págs. 285 y ss.)— siguiendo la línea mental del Libro de Buen Amor, están dedicados a Venus, fuerza inspiradora del amor a la que nada se resiste. Pero, aunque toda la naturaleza contribuye a excitar su influjo en nosotros —«Natura Celestina» (O. C., pág. 287)—, el amor

«será ilusión, universal engaño
Y lo seguirá siendo eternamente».

«Libido amandi» (O. C., págs. 287 y ss.) torna a insistir en la doble polaridad de la lucha por la vida:

«En todas partes lucha por la vida,
a veces mansa y casi siempre dura,
desde que se ha nacido hasta la muerte.
Por la vida del hoy en la comida,
o por la en el amor vida futura.
Y la vida da el triunfo al que es más fuerte».

Tras establecer diversas clasificaciones en el amor entre los animales —«Formas de amar», «Símiles y comparaciones», «Rey de la creación» y «La piel» (O. C., págs. 288 y ss.)—, «El alba» (O. C., pág. 290) exalta la espiritualización del amor en el plano humano:

«El amor en el hombre se transforma.
Ya ha dejado de ser bestial contacto
cuyo es principio y fin el sexual acto.
Ya asciende ahora al culto de la forma.
Lo que fue instinto aspira hacia la norma
de la belleza eterna y hace pacto
de rendimiento ante ella, de que el tacto,
con la mirada, sin cesar, le informa».

Bien es verdad que en la segunda parte del soneto la dinámica ascendente decae a lo trivial:

«¿Hay nada más hermoso, tierno y puro,
ni semejante a esto hubo antes nada,
que dos novios asidos de la mano,
suspirando: «quererte siempre juro»,
la mirada sumida en la mirada?
¡Oh alba divina del amor humano!».

Afortunadamente, el tono se recupera en las cinco piezas finales. Sospecho que pertenecen a distinta época de composición porque no constituyen unidad dialéctica con las anteriores ni apenas entre sí. Me permito, por tanto, alterar el orden de su comentario en aras de la claridad. «Símbolo de la paloma» (O. C., pág. 291) señala a ésta como representación de los más puros y sublimes anhelos del hombre, para inmediatamente aludir, en «Beso imposible», a la capacidad de besar como prerrogativa exclusiva del hombre.

«Mira esas dos palomas, en el juego
de su amor siempre fiel, siempre constante.
Cómo el palomo, humilde por galante,
rinde su acatamiento sin sosiego.
Le hincha el pecho un arrullo, más bien ruego,
y quisiera trocar en ese instante
en brazo el ala, en boca balbuceante
el pico de color coral y fuego...»

Potencia esta composición desde fuera, como supuesto interpretativo externo, la fuerza lírica del para mí mejor soneto de la segunda parte y, junto con el segundo del Tríptico in-

teroceánico y «Dúplice alma», lo mejor que Ayala escribió en esta forma métrica. Me refiero a «Beso» (O. C., pág. 291):

Si la mano en la mano y la mirada
sumida en la mirada, no por eso
deja de hacer a la mirada acceso
la boca temblorosa y encarnada,

color de corazón, donde encerrada
está un ansia febril y el amor preso,
hasta juntar las bocas en el beso,
naciente sol de alba apasionada.

El mundo por defuera se oscurece,
al par que por adentro se ilumina,
fundiéndose alma en alma en una esencia,

que es el alma del mundo; y reaparece,
ley infalible y claridad divina,
cada vez que el amor hace presencia».

Luminosa fusión, podría ser, también, el título de esta pieza. Tal es, en efecto, el doble concepto en torno al cual muy pocos elementos, y muy comunes —mano, boca, mirada, corazón y alma—, tejen una hermosísima red de convergencias. Dos versos escasos con una descripción muy ceñida y escueta bastan para indicar el comienzo de la fusión»: «si la mano en la mano y la mirada / sumida en la mirada...». Sin pérdida del arrobo estático, se esboza enseguida, casi difuminado, el dinamismo hacia un superior grado de fusión: «...hacer a la mirada acceso / la boca temblorosa y encarnada». Los calificativos «ansia *febril*» y «amor *preso*» justifican el que se otorga al alba: *apasionada.* Con ello el verso logra configurar una atmósfera genesíaca: «*naciente sol de alba apasionada*»; lo que se desarrolla en el primer terceto: desaparece el mundo exterior, al tiempo que se ilumina el reino de las almas en fusión de esencia, vértice del universo.

Los dos últimos sonetos insisten en un tema histórico grato a Ayala: los amores de Salomón y la Sulamita. Insinuado ya en «El Cisne negro» de *El sendero andante* (O. C., pág. 148), se desarrolla aquí en dos tiempos: «Sulamita» (O. C., pág. 293)

compara la belleza extraordinaria de aquella mujer morena con la palomita negra; «Cantar de los cantares» describe el momento supremo del amor:

«En la sedosa barba azafranada,
suavemente esparcida sobre el pecho,
Salomón, de su amiga (un mismo lecho)
a la cabeza da nido y almohada.

En corazón cabeza reclinada,
se unimisman los dos en lazo estrecho [311].
Entre uno y otro apenas medio trecho,
y balbucen con voz entrecortada:

«Es que me miró el sol si soy morena».
«Eres bella entre todas las mujeres,
sabe tu boca a miel y huele a rosa».

«Bésame, amigo, esposo, a boca llena;
sáname del amor con que me hieres».
«Que no amanezca el día, amiga, esposa» [312].

Aquí termina el grupo de sonetos que Ayala dejó escritos y destinados a formar parte en su día de *El sendero de fuego.* No sabemos cuál hubiera sido la trabazón completa del libro ni qué parte ocuparía en él esta amplia meditación sobre la vida como lucha por la «mantenencia» y el «ayuntamiento con fembra placentera». Por eso no cabe, en rigor, el análisis sino tan sólo el apunte de unas notas.

5. Esquematismo frío y logros sorprendentes

En este anunciado resumiría el juicio crítico sobre los fragmentos consignados para un poema total. Ayala, como sugerí, escogió el soneto pensando en la expresividad de su ar-

(311) Equivocadamente Mercadal ha transcrito "se unimismarán...".
(312) " " " "nos amanezca...".

mazón de raciocinio. Pero, al desnudarse de lo histórico en busca de mayor concentración de estética metafísica, no logró evitar en la mayoría de las piezas una asepsia prosificadora, acentuada por un frecuente hipérbaton retorcido. En el «Alegato» vituperaba él esto mismo diciendo que, «aunque átomos, y partículas de la universal conciencia, no somos espíritus puros ni inteligencias descarnadas» (O. C., pág. 80). Pero allí mismo reconoce él con Campoamor que «aun de los mejores libros de poesía, apenas si se pueden extraer algunas docenas de versos que den en el *quid*, versos realmente poéticos; sorbos de elixir auténtico». Entre los treinta sonetos hay varios, como hemos visto, de gran altura, dignos de los mejores logros de Ayala. Y esto basta. Antes de consumar el sendero de fuego Ayala, purificado por el dolor, se fue por el soñado sendero de cristal.

Apéndice de poesías

1. Poesías no recogidas en las Obras Completas

En la tercera edición de *La paz del sendero* —Renacimiento. 1924—, figuran las siguientes:

TO BE OR NOT TO BE

(Págs. 151 y ss.)

¡Ser o no ser! Terrible dilema, trance recio,
O sufrir de este cráneo la plúmbea pesadumbre
y una vida entre el hombre vano y el hombre necio.
O, con súbita lumbre, extinguir esa lumbre

vital que a un cuerpo me ata y que a nadie he pedido.
O entregarme al torrente: no querer conocer.
O bien buscar la muerte en la orilla, el olvido
entre los lotos. Nada Más. Ser o no ser!

Ser miserablemente, entre vientres repletos,
pupilas zoológicas, hocicos de carmín,
corazones de estopa y cráneos obsoletos,
aguardando las migas que caigan del festín.

Ser, y llegar ya viejo, con pasos mesurados
a disfrutar la parte congrua del placer,
cuando estén mis sentidos romos, adormilados,
y la muerte ande en torno mío. Ser o no ser!

Y luego, haber podido filtrarme en el arcano
laboratorio donde se destiló la esencia
del pezón que ha nutrido al intelecto humano.
Avalanzarme al punto, con santa vehemencia,

a los pomos que guardan los elixires zumos
de la tierra y del cielo. ¡Oh, trágica emoción!
Y encontrarlos vacíos, disipados los zumos.
Y sentir como un grano de escoria el corazón.

To be or not to be. That is the question. Cada
ceño que la balanza incline sin perder
minuto. ¿Es la existencia una broma pesada?
¿Es la vida una empresa digna? ¡Ser o no ser!

ESSE DEBET QUI FRUITUR

(Págs. 157 y ss.)

Cuando la vida me era adversa,
y por el hipogeo, a tientas, caminaba
a lo largo del muro, sentí una mano tersa
y muy suave que sobre mi frente se posaba.

Una gota de miel sobre mi corazón.
Un murmurio fragante y luciente, en lo oscuro.
Alborozoso de la liberación.
Luego, salí a la vida, sin tentar en el muro.
Besé la tierra, donde la luz del sol se explaya.
Miré el cielo, que hiende la calandria sonora.
Escuché el coro rudo de la vecina playa.
Y la niebla en el bosque, de atardecer o aurora.
La piedad religiosa me transía.
Puesta sobre la cumbre de las diversas cosas
naturales, estabas Tú, ¡dulce Amada mía!
El orbe tenía una diadema de rosas.

El sonreir benigno y abierto de tu faz,
la transparencia de tus ojos efusivos,
y tu voz mesurada me traían la paz.
Eran mis pobres labios de la oración cautivos.

Los prójimos de antaño cobraron de repente
la vida mansa y honda que yo les conociera
(el árbol, y la onda, y la nube, y la fuente).
Y así, por dondequiera, todo era primavera.

Era una primavera con el alma tendida,
como un arco ya pronto a despedir la flecha.
La flecha es como un ave que canta al ir de huída.
Tú, la flor promisora de futura cosecha.
Era un renacimiento de las voces silvestres
que ungieron de sentido mi grave juventud.
El coro innumerable de las almas campestres.
La esfera diamantina, el bíblico laúd.

De la tierra, el acorde y harmonioso conjunto
a cuyo extracto es cáliz idóneo el corazón.
Tú dabas a la lira universal el punto
melódico del himno; virginal diapasón.

¡Ariadna, Ariadna, Ariadna! Que la hebra dorada
de tu voz me conduzca siempre en el laberinto.
Y que sean las puras linfas de tu mirada
la frente en que se bañe el ardor de mi instinto.
Y si la tierra se hizo porque yo la gozara,
sea en ti suma breve de su plena emoción,
alegre corazón y frente clara,
frente clara y alegre corazón.

SEMPER

(Pág. 163)

«Di que siempre te amé, porque así es cierto,
Siempre. Cuando fui sólo idea pura.
Por siempre. Cuando el alma entre en la oscura
selva del más allá, después de muerto».

A N C L A

(Pág. 167)

«Henchido estaba de procelas
el negro y rudo mar.
Sacudía el viento las velas
con un bronco bramar.
Quebró la caña del timón,
dedo del tajamar.
Pero en el trance, erguíase fuerte
mi vida, en contra de la muerte.

Lanzaba el irritado Arquero
su flecha aguda y roja.
Iba el esquife volandero
cual cierzo en la hoja.

Más luego, la furia rugiente
va amasándose lentamente.
Cede, al final de tanto estrago,
el mar dormido, como un lago.

La noche lóbrega, en sonrisa
muda el esquivo ceño.
Resbala la vela en la brisa,
blanca como un ensueño.
Dejan los pies de las estrellas
sobre el mar sus castas huellas.
Así, en prado abrileño,
entre ondas verdes, infinitas,
parpadean las margaritas.

Ya está la proa cara al puerto
que del ábrego abriga.
Mi corazón se halla cubierto
de espuma y de fatiga.

¿No ves allá la luz dorada?
¿No ves la silueta, asomada,
de la gentil amiga

que te ha esperado tanto, tanto,
turbios los ojos por el llanto?

Amarra el barco al malecón
arría el ancla, rapaz.
Ahora, el ancla del corazón
en un seno de paz.
Herido estoy de las tormentas
y vertí lágrimas cruentas
ante el horror fugaz
de la muerte y de un aletazo.
Quiero el reposo de un regazo!».

E P I L O G O

(Pág. 177)

Con qué otra criatura tan prócer y tranquila
parangonar podré tu nobleza?
Cierta vez, en la bruma, de un sueño, mi pupila
discernió la divina fortaleza
de un gran árbol, cuya última raigambre
fuego sorbía, del orbe en la entraña abrasada,
y cuyo cráneo verde cantaba entre un enjambre
de estrellas que emitían fría luz increada».

OFRENDA DEL HOMENAJE AL MARQUES DE VALERO DE URRIA

Poema publicado en 1907 en «El Correo de Asturias» y exhumado por Antón Rubín en su artículo «Don Rafael de Zamora y Pérez de Urría, tercer marqués de Valero de Urría». «La Nueva España». 31 de julio de 1968.

«Marqués, maestro, amigo, hombre por sobre todo;
grande hombre y hombre bueno, y hombre ducho en
[el modo

mayor de la retórica y en el ritmo que gira
luminoso e intrépido en torno de la lira;
de la grey de tus fieles en este ágape asumo
efusiones cordiales. Te ofrendo el áuro zumo
de los reales racimos de la vid de Champaña,
de Mileto la púrpura y las rosas de España;
que ha de ir a tus hombros el flamígero manto
de triunfador, y sobre tus sienes el encanto
voluptuoso y fragante de la rosa, bendita
al roce de los muslos nevados de Afrodita;
de la rosa de España, cuya rojez de fresa
fue un éxtasis en los jardines de Teresa,
y un corazón visible y estremecido en cuantas
pinturas de Velázquez hay efigies de infantas.
Marqués, yo te saludo, pues trajiste a este suelo
del septentrión, en donde es de ceniza el cielo,
un eco amplio y sonoro de la risa simpática
de los sátiros, y el oro de la pura luz ática,
y una chispa de fuego que animara a Dionysos,
y un no sé qué de fresco murmurar del Ilisos;
y porque se te entregan, con pasión y recato,
tres incitantes Musas, Polimnia, Euterpe, Erato,
y porque con la diestra retuviste cautivo
a Pan, el Dios jocoso de las patas de chivo,
y porque so tu cráneo se alberga el verdadero
rescoldo de la heroica lumbradada de Homero,
y porque sé que cuando, en nocherniegas horas,
a favor del silencio cavilas y laboras,
y en el diamante pones un destello de Idea,
es que, junto a tu silla, erguida está Atenea;
de su casco bruñido el resplandor se escancia
como un licor dorado que llenase la estancia;
a veces te contempla, y tu ingenio se aguza
al mirar de sus glaucas pupilas de lechuza.
¿Cómo sin ser dilecto de la sabiduría
ibas a hacer un libro tan lleno de armonía,
tan sutil y empapado de esa risa sana
que a los labios inspira la necedad humana?

Tú nos dices el grato saber que reconcilia
con la existencia: la enotecnia, ginecofilia
y aleatoria; gracias a ti gran Val de Ur,
conocemos la vida intensa del albur,
y el hondo y fuerte estremecimiento divino
que palpita latente en el alma del vino
y esa eternidad breve de inefable placer
que surge del venusto cuerpo de la mujer.
Por eso, de tus fieles en este ágape asumo
efusiones cordiales. Te ofrendo el áureo Zumo
de los reales racimos de la vid de Champaña,
de Mileto la púrpura, y las rosas de España.

2. Poesías inéditas

Escritos a lápiz en la cara anterior de la contraportada de una edición de «*Lettres of Lord Byron*», que lleva la firma de propiedad de Agustín de Heredia y la fecha de 1908, encontré en la biblioteca de Ayala estos versos, improvisados, sin duda, en uno de sus paseos londinenses. Los doy por lo que revelan de espontaneidad:

«El lirio, la acacia, el laurel y la rosa.
Esbelta es la niña —robusta la moza,
arbusto escarlata—.
Cadena de plata ostenta un señor
que lee un periódico.
Fue siempre metódico
ese buen señor.
Hatignei
sin ley.
Agustín *
mal fin
tendrás,

(*) Agustín Heredia. Compañero de Ayala en Londres. Murió luchando como voluntario en la Gran Guerra.

lo verás,
pienso yo.
¿Por qué no?
Los versos
perversos.....

Salimos del parque.
Jardines.
Afines
ideas.
La vida
vivida
Y después...
Artificios de jardines.
Las ideas son afines.

.....

Tedio

Medio
de vivir siempre feliz
—monumento
un esperpento—
Van pasando las hormigas.
Cuatro o cinco o seis amigas
enlutadas
muy tapadas.
Dejemos libre el camino...
Saludamos?
Nos burlamos
de la facha de comino
de la señora mayor:
es favor.
Y de amor?
¡Ya se ve!,
que
quisiera que fuera
ramera
doncella
plebeya...

señora
de ahora
señora
de ayer.
Quisiera prever
a alguna mujer.
.....

.....
.....

CARAJICOMEDIA

Como he anticipado, este poema fue también enviado por Ayala a Sebastián Miranda el 18 de mayo de 1939 con la siguiente indicación:

«Con este mismo título de *Carajicomedia* hay en el British Museum un manuscrito español del siglo XV. Te envío estos versículos con carácter estrictamente confidencial... Estas burradas y jocosidades son para nosotros, al menos para mí, perfectamente inocentes, inofensivas, insignificantes y caprichosas, como los Grotescos de Leonardo de Vinci —salva, desde luego, la distancia.» Al día siguiente torna a insistir: «*La Carajicomedia* que te envié es sin duda no menos cándida que una azucena si se la compagina, no digo ya, por ejemplo, con «Los diálogos de Monjas» del Aretino, sino con otras muchas composiciones y divertimentos de nuestros autores clásicos, incluso los sacerdotales y frailunos.»

Aceptando plenamente estas razones, doy aquí la versión íntegra de dicho poema:

Llueve, si Dios tiene agua.
La noche y el día, esponjas.
Me despiertan de mañana
las campanas de las monjas.

Por prurito de aventuras
se escapa mi pensamiento

a quebrantar la clausura,
como el diablo en el convento.

Por su Esposo las esposas,
hoy como ayer, siempre igual,
digieren leguminosas
y rezan con voz nasal.

Bordan, frunciendo las cejas,
telas que envidian las hadas,
o hacen virgíneas abejas,
«vos, non vobis», mermeladas.

Gangueo que suena a lloro,
Pater noster, Salve, Credo.
Se disemina en el coro
acre exhalación de pedo.

Vaharada tibia y lenta
que en la capilla invernal
sirve so la faldamenta
de calefacción central.

Leña y carbón son un censo;
comprar incienso no es broma.
A falta de brasa e incienso,
Dios suple vapor y aroma.

Ya la primavera excita
en faldas y pantalones
comezón que a la monjita
le hace contemplar visiones.

Se estremece y reblandece
su beatísimo papo;
do mira se le parece
todo el diseño de Priapo.

«¿Es carne, músculo o hueso?
¿Es frío o es caluroso?
¿Es liviano o tiene peso?
¿Es enjuto o deja poso?

A implorar con perentorio
afán le empuja su anhelo
de la celda al oratorio.
«Virgo potens, clama al cielo.

¡Ay, que se me turba el sexo,
Jesús mío, casto Esposo!».
(Lucifer, ¡chúpate eso!)
La monja —infernal acoso—

ve un falo en el terso cirio,
la recia columna un falo;
todo es fálico: ¡oh martirio!:
¡fugite, inímico malo!.

«Gime, ¡virgo veneranda!,
Las campanas a compás
insisten: quien manda manda,
y ahora manda Satanás».

De la campana el badajo
finge idéntico diseño:
falo arriba, falo abajo
y todo falo es pequeño.

Crece el falo y se agiganta.
Ya es un falo el campanario.
Tal hecho a la monja espanta:
acude al confesionario (sic).

Está de hinojos la sor.
Con acongojada fé
la relata al confesor
sus visiones ce por be.

—Hija, el demonio es muy tuno.
Con fin de darte tormento
en tu virginal ayuno,
fabrica un vidrio de aumento.

Trae con tiento aquí la mano;
juzgarás por ti en persona.

—¡Cómo!, ¿y es tan vil gusano
lo que a mí me desazona?...

—¡Oh candorosa osadía!:
en clérigos y seglares,
por voz pública, la mía
es de las más regulares.

Aunque de módica hechura,
lo mismo en Pedro que en Juan,
su enconada picadura
hincha como de alacrán.

Gran alivio sobreviene
al alma de angustias llena.
—Padre, si el vuestro es un pene,
¡pardiez!, no vale la pena!

Mundo, grandezas menguadas:
todo sombra, todo viento,
no pueden ser comparadas
con la humildad del convento.

Horas en coro rezadas,
de legumbre humilde plato,
bastidor y mermeladas
todo lo demás es flato.

Llueve si Dios tiene agua.
La noche y el día esponjas.
Me despiertan de mañana
las campanas de las monjas
.....
Soñadoras de ideal
en un letargo supino,
al palparlo, hallan lo real
por comparación mezquino.
Es echar ceniza al fuego,
mezclar el agua y el vino,
sustraer el gozque al ciego
y el bordón al peregrino».

ASOCIACION INTERNACIONAL DE HISPANISTAS

IV CONGRESO

Salamanca, 30 agosto - 4 septiembre 1971

TEMARIO

Sección I	*El Renacimiento español.*
(Literatura, Arte, Historia)	*El siglo XVIII.* *Unamuno y su época.* *Aspectos de la Literatura, el Arte y la Historia de Hispanoamérica.*
Sección II	*Metodología de la Historia y de la Crítica literarias.*
(Metodología, Filología)	*Géneros literarios.* *Sociología y Literatura.* *Problemas de la edición de textos.*
Sección III	*Descripción de la lengua contemporánea.*
(Lingüística)	*Problemas de lingüística histórica.* *Sociología lingüística.* *Lenguas en contacto.* *La lengua literaria.*
Sección IV	*Temática libre.*

COMUNICACIONES.

Cada socio inscrito en el Congreso tiene derecho a presentar una comunicación sobre los temas propuestos. Puede indicarnos el título (aunque sea provisional) al devolvernos el cuestionario adjunto, *antes del 30 de octubre de 1970.* Este dato es de suma importancia para la Comisión organizadora, ya que permitirá ajustar los horarios con exactitud.

Antes del 1 de febrero de 1971, deberá remitirse a la Comisión local organizadora un resumen de la comunicación que no exceda de un folio mecanografiado a doble espacio. Dicho resumen vendrá ya con el *título definitivo.*

El *texto completo* de la comunicación y la confirmación de la asistencia al Congreso, deberán llegarnos *antes del 30 de junio de 1971.* Se ruega a nuestros estimados consocios que esos textos contengan la versión definitiva de sus trabajos, tal como deban ser impresos en las Actas.

Caso de que el número de las comunicaciones presentadas haga imposible que todas puedan ser expuestas y discutidas, las Comisiones nacional y local procederán a una selección de aquellas que, dentro de las posibilidades horarias de cada sección, puedan ser defendidas por sus autores. Sin embargo, *todas las comunicaciones serán incluidas en las Actas.*

Si algún miembro de la A.I.H. se ve imposibilitado de asistir al Congreso, y desea presentar una comunicación, podrá hacerlo indicando en el cuestionario adjunto el nombre del colega a quien comisiona para leer, en su caso, el trabajo presentado.

CORRESPONDENCIA

Toda la correspondencia relacionada con el III Congreso de la A.I.H. debe ser enviada al:

DR. D. RICARDO SENABRE

Secretario de la Comisión organizadora del III Congreso de la A.I.H.

Universidad.

Libreros, 5.

Salamanca.