

II. La paz del sendero

I. 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 pradiar 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. Publíquese 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, Ángel 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 paráliticas», «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 diapasión 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 centripeta, 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, hace¹⁰⁵. 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 espiritualidad¹⁰⁷. En la misma línea, Barnstone clasifica como «de origen onírico» casi todos sus paisajes¹⁰⁸. Por su parte, Beceiro afirma que el paisaje localizado no aparece en la obra de don Antonio hasta 1907¹⁰⁹. 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 neblinosa¹¹¹. El mismo Dámaso Alonso se ha ocupado en otro estudio expresamente de los temas del huerto y el jardín de Machado¹¹². 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 de
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 a 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 Plaja¹¹⁷.

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 rui-señor, 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 transfundiéndole 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-Inclán¹¹⁸:

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 armoire à peine
 [luisante
 qui a entendu les voix 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.

ridad en la actitud de Jammes son muy grandes. Basta recordar cómo quiso vivir siempre retirado en el campo. En los «Ecolios» (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-Canedo¹²¹. 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 humilde»

(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 habitaciones 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 sostiéga 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 macrosocosmos —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 exhaustivamente. 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 clásica¹²³. 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 —dice¹²⁴— 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 «sensible 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 metafísico 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 post-simbolismo— 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 decrepito, 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 sirvienta 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 abolen-go, 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 légitime 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 parálíticas», 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 piés,*

—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 inmutable 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 parálíticas»:

*«...mi espíritu, ungado 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 Weltanschauung 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.

*«.....Perdióse 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 fenecía 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 lengua 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 paráliticas», 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,
ánimanse 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 sonreír 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 lengua 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 sonreír. Ceder a ella sería, sin embargo, una actitud superficial. Porque es

en esa edad cuando se sienten los dolores más vitales y las amarguras psicológicas 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 vigiliás 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 apaiguamiento 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 suyas¹²⁸ 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 epicureísmo, 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, agri-dulce 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 muerte¹²⁹.

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 vi, 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 panteísmo —del que el «panteísmo» 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 MENÉNDEZ 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 —escriba¹³⁴— 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 diferencias, 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) ROSALÍA 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) RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN. *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 único¹³⁶. 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 Nínfeas: «¿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 sacrilego 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 experiencias 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 brahmánicas 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 paráliticas» 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 paráliticas»:

- «Hay cosas inanimadas*
donde hemos vivido horas felices, sosegadas,
- a/ *que al mirarnos cubiertos con sayal de amarguras,*
- b/ *ánimanse 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 decrepito,*
- 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 mi 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 melódicas 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 Darío¹³⁹; 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 Rusiñol¹⁴⁰.

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 v 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. Panteísmo, 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 "Prométhée". 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 mémoire*. Paris. 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 Inneresprachform, 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 Regoyos¹⁴⁸:

«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 Zuloaga¹⁴⁹. 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— ditirámica, 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, apropiada 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 panteísta 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).

.....
¿Visteis 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 plumiza», «caja plumiza 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'indécis, 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 Partofoño
el ambiente aroma craso sahumerio,
que brota, en vellones, de un tripode 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,
ungiendoles 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»:

<i>«En éxtasis de bosques y fuentes, cielo de oro crepuscular pesadumbres elocuentes de ponientes en tu mirar.</i>	}	<i>luz</i>
<i>Exaltación de los aromas de la hora mutua, y los jilgueros</i>		<i>olor</i>
<i>en mi laurel, y las palomas</i>		<i>música</i>
<i>en el blancor de los senderos y todo el fondo legendario que gime con el ruiñeñor!...»</i> (pág. 24).	}	<i>luz</i>

Una vez más la cita de «Nuestra Señora de los poetas»:

<i>«Un zagal canta. Una vaca muge. Ha ladrado un perro.</i>	}	<i>acústica</i>
---	---	-----------------

<i>Ha olido a leña quemada.</i>	}	olor
<i>Un sapo canta...</i>		música
<i>El horizonte difunde</i>	}	luz
<i>un claror..."</i>		

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 son 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 rebotante 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 ungeran 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 en-
 cadenamiento metafórico de percepciones sensoriales y sinestesias, cumplè 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, immanente 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, quando 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. 1936, pág. 137.

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 tales¹⁵³ 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 madre selva, 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-panteísta, 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 panteístas
y soñadoras...*

*.....Han sido
divinidades brahamánicas*

.....

*Tienen algo de pontifice;
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 parálíticas»:

*«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 ejemplo¹⁵⁴— 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 dimensión 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 poeta¹⁵⁵. 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 calificaciones¹⁵⁷.

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: valedudinario (pág. 21), arcaico (pág. 86), rancio (pág. 97), vetusto (pág. 97), caduco (págs. 91, 102 y 105), añejo (pág. 119), decrepito (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. BOUSONO. *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 paráliticas» y veamos distintas concreciones de estos artificios estilísticos.

*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 contemporáneos¹⁶⁰. 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 trascendente de la poesía posterior al Romanticismo. Concretamente, en este punto, me atrevo a decir que responden a la técnica impresionista, 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 parálíticas»—, 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 panteístas»; «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
cruelles, 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 canon 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 nuevos¹⁶¹. 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 proliarrítmicos así como ante los alejandrinos a la francesa, preferidos todos ellos del modernismo¹⁶².

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 acentuadas 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 hemisferios; 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 hemisferios, 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 enecasílabos —«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.