

### III - El sendero andante

#### r. Supuestos interpretativos

En Madrid —librería de Jiménez y Molina— aparece en 1921 el tercer libro poético de Ramón Pérez de Ayala. No estaba previsto, como dije, en el plan general. Se trata, según declaración del propio autor, de una serie de poemas, «recuerdo de ciertos instantes de subido acento tónico subjetivo», escritos a lo largo de tres lustros, exactamente desde 1905. En todo ese espacio de tiempo, como es lógico, Ayala ha tenido que evolucionar mucho en su ideología y en su estética. Podría pensarse, pues, a primera vista que en *El sendero andante* nos ofreciera una especie de antología cronológica con los hitos de tal evolución. Sin embargo, un repaso a las fechas de los poemas que componen el libro nos hace dudar en este sentido. Veamos: cuatro poesías de 1905; dos de 1906; cinco de 1908; una de 1909; dos de 1910; una de 1915; una de 1918; dos de 1919; tres de 1920; una de 1921. Salta a la vista una falta de continuidad, con un lapso de varios años —podríamos, casi, decir desde 1910 a 1918— en los que no aparece ningún poema. Nos consta, por el contrario, que en ese tiempo preciso Ayala escribió mucha poesía, aparte de la recogida en *La pata de la raposa*, *Troteras y danzaderas* y en las novelas poemáticas. Es claro, por consiguiente, que la antología de *El sendero andante* no ha sido realizada con un criterio meramente objetivo, cronológico-histórico. Además, con anterioridad a su publicación, nuestro autor ha escrito en 1915

un libro poético, importantísimo por su temática y su forma, *El sendero innumerable*, poema del mar. ¿Qué relación guarda con él y con *La paz del sendero* este nuevo libro de 1921? Ayala nos da su respuesta en el poema introductorio: «Y así corre el sendero andante / desde la paz del sendero hasta el sendero innumerable» (O. C., pág. 142). En el «Alegato» califica *El sendero andante* como el «poema del río, que une la Tierra al mar» (O. C., pág. 79). Hay en esta línea otro hecho significativo. En la segunda edición, de 1924, Ayala retira de *El sendero andante* dos poemas —«La playa», de 1905, y «El barco viejo», de 1908— trasegándolos a *El sendero innumerable*, por juzgar entonces «que aquí adquieren su adecuada perspectiva lírica y emocional»<sup>164</sup>. Podemos así anticipar que el criterio de antologización del libro es de índole absolutamente relativa y subjetiva y que ha tenido como meta intencional *El sendero innumerable*. Desde otra perspectiva, basta un examen de la contextura formal de los poemas de *El sendero andante* escritos con posterioridad a 1915, para comprobar que no sólo no aportan nada nuevo en relación con los logros positivos de *El sendero innumerable*, sino que mantienen una muy precisa y discreta tónica, concordante con los anteriores a 1910. De lo que se deduce que la intencionalidad selectiva subjetiva ha sido de especie ideológica. Ayala, que entre *La paz del sendero* y *El sendero innumerable* ha escrito cuatro novelas intelectualmente revulsivas y numerosos artículos de problemática intelectual, quiere facilitarnos en el orden poético la comprensión profunda y el goce vivencial consiguiente de esos momentos. Tenemos aún que preguntarnos por la relación entre *El sendero andante* y las composiciones insertas en la narrativa: poemas que, en su día, formaron el volumen «Ramoneo». Diría que los de las novelas poéticas constituyen un conjunto muy específico, estrecha y esencialmente ligado al contenido particular de ellas. Tuvimos ocasión de ver a este propósito cómo Ayala estimaba que cada poesía antepuesta era la síntesis ideológica de la narración, o ésta un desarrollo de aquella. Un caso muy distinto forman

(164) "Escolios" a la 2.ª edic. de *El sendero innumerable*. Madrid, Renacimiento, 1924, pág. 216.

los poemas de las novelas anteriores. Los titulados «Sultán», «Alectryon», «Calígula», «Madama Comino» y el «Epílogo. En el cielo» de *La pata de la raposa* (O. C., Tomo I, págs. 267-273) son claras interpolaciones. Así lo advierte expresamente Ayala: «El autor —dice— aconseja al lector que deje de lado este verdadero cajón de sastre y vuelva sobre él a revolverlo y examinarlo, si así le place, en concluyendo la novela» (página 265). El resto —«La dulce Helena» (pág. 321), «Cerrar los ojos» (pág. 438), «Sobre la almohada» (pág. 439) y «El Ideal» (pág. 440)— guardan una cierta relación con el proceso narrativo, en el sentido de que se producen en él, ampliando determinados aspectos particulares de los significados de su acción o de las motivaciones psicológicas del protagonista, que es Alberto Díaz de Guzmán, figura parcial y seudónimo de Ayala. Distan mucho, sin embargo, —insisto— del planteamiento de los poemas iniciales de *Prometeo*, *Luz de domingo*, *La caída de los limones* o de *El ombligo del mundo*. Lo mismo ocurre con la poesía recogida en *Troteras y danzaderas* —«Señor, yo que he sufrido tanto...» (pág. 561)—, que no ofrece ilación con lo que se narra; es una simple muestra de la poesía del protagonista, por contraposición a la de Teófilo Pajares que encarna la figura de Villaespesa.

Todo ello nos autoriza a tratar con flexibilidad este material poético ayalino. El autor no es siempre el mejor intérprete o el mejor antólogo de su obra. Unamuno lo vio con claridad en su poema «Cuando yo sea viejo»: «descubriéreis en ellos —decía refiriéndose a sus versos— lo que yo por mi parte ni adivino»<sup>165</sup>. Sobre esa base, respetando la unidad estructural de *El sendero andante*, en este estudio voy a considerar simultáneamente con él las poesías insertas en *La pata de la raposa* y en *Troteras y danzaderas*, así como algunas otras sueltas, de diversas fechas, que sintonizan de manera clara con las del libro y que, a mi juicio, pertenecen a su ciclo poético.

---

(165) MIGUEL DE UNAMUNO. *Obras Completas*. Tomo VI. *Poesía*. Madrid. Escélicer. 1969, págs. 170 y ss.

## 2. Sé un hombre, sal de Grecia

Hemos dejado a Ayala en la cima de la vivencia transfiguradora de *La paz del sendero*. Todo habla al poeta en el «Epílogo» (págs. 123 y ss.) de la «belleza de las cosas que dejan de existir / con la resignación de un Dios, al fenecer»:

*«Pero mi alma aún no ha aprendido a morir.  
Mi pobre alma no sabe lo que sabe una rosa,  
en el florero presa, del rosal desprendida.  
Es una mariposa  
que ama a la primavera y que adora la vida  
porque teme a la muerte. Y ahora va la cuitada  
—ya que el sol y la luna guardan sus luminares  
en la caja plomiza de la esfera nublada—  
de la ciudad nocturna a los limbos lunares.  
¿Se quebrarán sus alas en tan liviano vuelo?  
Cuando vuelva a la aldea, ¿sabrá subir al cielo?»*

Gustoso permanecería Ayala para siempre, como un pequeño Horacio, en el remanso aldeano. Pero se siente empujado a abandonarlo por el ansia de vivir. Años más tarde —1928—, en la «Epístola a mis paisanos» explicará:

*«Soy un regionalista de las letras.  
La nostalgia es la perspectiva  
donde se perpetúa todo; donde todo se acerca.  
Pero escuché el consejo homérico:  
«Sé un hombre, sal de Grecia,  
pon la mira en el blanco  
adonde un interés universal converja»*

(O. C., pág. 151).

Tras la publicación de *La paz del sendero*, Ayala alterna sus estancias en Oviedo y Madrid y escribe artículos de crítica, poesía, cuentos... Va a tentar también muy pronto la novela. Sobre la base de que, como acabo de decir, *El sendero andante* está intencionalmente referido desde el primer libro poético hasta *El sendero innumerable*, cabe también afirmar que su ámbito cronológico y mental está delimitado por dos

novelas bifrontes: *Tinieblas en las cumbres*, que, aunque publicada en 1907 lleva fecha de 1905 y cierra el primer ciclo abriendo nuevos caminos, y *Troteras y danzaderas* (1912), que clausura el segundo periodo, al tiempo que inaugura una nueva etapa de actitud estética.

Tres son, a mi entender, los hechos biográficos que condicionan como supuestos interpretativos la mentalidad de Ayala en esta época y su producción: la amistad cada vez más íntima con los hombres del 98, su estancia en Inglaterra, y el suicidio de su padre, con el consiguiente retorno de Ayala y la necesidad de imprimir un nuevo giro a su vida.

He insinuado ya cómo Azorín sería a todo lo largo de la vida de nuestro autor el amigo más íntimo de entre los literatos. La «Epístola a Azorín», de 1906, evoca la estancia del filósofo pequeño en Vetusta, donde pasó una temporada con la familia de Ayala. Un día, por cierto, van juntos a visitar a Rubén Darío que veraneaba en San Esteban de Pravia. Azorín lo ha contado en «Los clásicos redivivos» y Rubén lo menciona en «La mentalidad española». Años más tarde, con ocasión de un homenaje que se rindió en Madrid al autor de «Prosas Profanas», Azorín se queja de que Ayala y él —«los dos únicos amigos que quedamos de Rubén»— no hayan sido consultados. Precisamente cuando ocurre la muerte de su padre, Azorín le escribe desde Monóvar: «¿Cómo le he de expresar yo mi sentimiento?» Es usted uno de los dos o tres compañeros a quienes de veras estimo; todo lo que sea satisfacción para Vd., lo es para mí; todo lo que le apene y contriste su espíritu, apena y contrista el mío. Cuando se va caminando ya por *la mitad del camino de la vida*, se ve que sólo la amistad es lo grande y consolador, y que es muy raro, rarísimo, un buen amigo. Yo creo tenerlo en Vd. No dude tampoco de mi lealtad para Vd.»<sup>166</sup>. También, por estos años, frecuenta el trato de Ramiro de Maeztu con quien coincidirá en Londres en su primera estancia y llegará a una amistad estrechísima; lo que no impide que su figura esté vista con una considerable

(166) Cit. por JOSE G. MERCADAL. *Ante Azorín*. Madrid. Biblioteca Nueva. 1964, págs. 18 y ss.

carga de ironía en el Raniero Mazorral de *Troteras y danzaderas*. Se alude con frecuencia a esta novela como fuente de documentación para fijar las relaciones de Ayala en esta época. No sé, sin embargo, hasta qué punto puede servir objetivamente<sup>167</sup>. En cualquier caso, la simpatía del autor polariza con claridad hacia Monte-Valdés —Valle-Inclán—, en tanto, como digo, Maeztu y el propio Ortega están vistos con una cierta sonrisa de ironía escéptica. Basta como muestra de ello la descripción de una conferencia de Maeztu a su regreso de Londres:

“...Mazorral (Maeztu) aconsejaba, con amplios ademanes apostólicos, dos virtudes: bondad y trabajo. “Sed buenos, trabajad!” —clamaba con voz estrangulada y angustiada—. Sus ojos tenían la facultad de extraviarse a capricho, de suerte que la pupila, gris azulada, parecía diluirse por la córnea, como los ojos de un vidente en trance... De esta suerte discurría Guzmán (Ayala), que estaba sentado junto a Tejero (Ortega). Miró de reojo al joven filósofo, con su grande y apacible cabeza socrática, prematuramente calva, la desnuda doncellez de sus ojos, e imperturbable aplomo de figura con recia peana. Tejero era quien había infundido emoción estética y comunicativa a aquella vieja lamentación española, que ahora hacía eco en el cráneo y en la voz de Mazorral... Explícitamente lo reconoció así el propio Mazorral desde la tribuna, proclamando a Tejero jefe e inspirador de la juventud culta, gran español, a cuyo celo y diligencia el *problema de España* debía su enunciación exacta y metódica, ángel exterminador de la política arcaica...<sup>168</sup>”

Digamos de paso que Ortega, sin embargo, a raíz de la publicación de *A. M. D. G.*, en 1910, dirá que «Ayala es uno de mis amigos más próximos; nos une, sobre el afecto, análoga sensibilidad para los problemas españoles»<sup>169</sup> y de hecho a lo

(167) CAMILO JOSE CELA, en su novela *Vísperas, Festividad y Octava de San Camilo del año 1936 en Madrid*. Madrid, Alfaguara, 1969, pág. 22, reseña diversas tesis doctorales realizadas en los años 1932-1935 sobre la significación clave de la novela *Troteras y danzaderas*.

(168) *Obras Completas*. T. I., pág. 700.

(169) “Al margen del libro *A.M.D.G.*”, en *Obras Completas*, I, pág. 524.

largo de los años, desde la Liga para la educación política en 1914 hasta la Agrupación al Servicio de la República, los encontraremos unidos en momentos importantes. Pero, en resumen y sin entrar en detalles minuciosos, interesa destacar aquí la intensidad de trato por estos años con los noventayochistas: muy estrecha con Azorín y Maeztu, casi familiar con Valle-Inclán y frecuente por carta con Unamuno. Respecto a esto último, he de notar que en el archivo de Unamuno las primeras cartas que se conservan de Ayala datan de 1912. Más adelante nos ocuparemos expresamente de ellas. Estoy convencido, sin embargo, de que mantuvieron correspondencia desde mucho antes. En una postal sin fecha, pero que debe de ser de 1903, no de 1902 como sospechaba García Blanco<sup>170</sup>, Ayala suscribió con Martínez Sierra, González Blanco y Juan Ramón una petición al maestro para que colaborara en un próximo número de «Helios» dedicado a Góngora. Como es sabido, don Miguel contestó diciendo que no era partidario de don Luis, aunque respetaba que los jóvenes lo celebrasen. Por aquellos meses debió Unamuno de comentar muy irónicamente algunos versos de Ayala cuya reacción no se hizo esperar: podemos leerla en el poema «Coloquios» de *La paz del sendero*. Más tarde, en los «Escolios», aclaró nuestro autor: «en ningún momento de mi vida he dejado de querer y estimar a don Miguel de Unamuno. Afecto y admiración que nacieron con la primera obra de su ingenio que llegó a mi conocimiento. De entonces acá, se han ido robusteciendo y aquilatando»<sup>171</sup>. En la biblioteca de don Miguel figura un ejemplar del primer libro poético ayalino con la siguiente dedicatoria: «Al maestro. El autor». En un artículo de 1905 A. Machado dice de Unamuno: «A él acudimos en demanda de auxilio, y él, siempre en amable maestro, nos acoge»<sup>172</sup>. Entre los que acudían estaba, sin duda, olvidado ya el per-

(170) MANUEL GARCÍA BLANCO. "Unas cartas de Unamuno y Pérez de Ayala", en *Papeles de Son Armadans*. T. XXXVIII. Núm. CXIV, pág. 238, nota ad calcem.

(171) O. C., pág. 126.

(172) A. MACHADO. "Divagaciones. En torno al último libro de Unamuno", en *La República de las Letras*, núm. 14. 9-VIII. 1905; reproducido y comentado por G. Ribbans en "Unamuno and Antonio Machado", en *Bulletin of Hispanic Studies*. Liverpool. XXXIV. 1957, págs. 18 y ss.

cance juvenil, Ayala. Veremos enseguida cómo por los años en que escribe los poemas de *El sendero andante* señalará a don Miguel como el primer poeta de España. En una carta de 1910 Unamuno le dice a Francisco Antón a propósito de unos versos que le envía: «Como usted verá, hay aquí, aparte el fondo, un intento de disociar la rima del ritmo (preocupación formal durante esos años de don Miguel). Me dice Pérez de Ayala que ya Garcilaso lo intentó. No lo sé pues apenas conozco a Garcilaso»<sup>173</sup>. La lectura de *La pata de la raposa* sugiere al rector la composición que comienza «¡Ay, zorro, pobre zorro!», de medida varia y rima asonantada. Y, lo que es más importante, un fragmento de la misma novela sirve de tema para una amplia glosa en *Del sentimiento trágico de la vida*.

El viaje a Londres y la estancia en dicha capital durante los años 1907 y comienzos del 1908, marcaron un hito decisivo en la formación y en la vida de nuestro poeta. Fue allí impulsado por el consejo homérico: traspasar las fronteras de la mentalidad latina y hacerse hombre universal. Conocía ya el idioma y pudo desde muy pronto familiarizarse con la poesía en lengua inglesa. Se interesó principalmente por los metafísicos clásicos; en su biblioteca he visto abundantes notas marginales, por ejemplo, de Marvell, así como de Wordsworth y Coleridge. Según testimonio de su familia, hasta el final de su vida conservó su especial predilección por dicha literatura, acrecentada en la posterior estancia en Londres, a partir de 1931, como embajador de la República. Pero un telegrama urgente iba a truncar aquel proceso formativo. El 11 de febrero de 1908<sup>174</sup>, su padre, no soportando la inesperada

(173) Cit. por MANUEL GARCIA BLANCO. "Introducción" al T. VI. *Poesía*, de las Obras Completas de Unamuno, pág. 64.

(174) Al folio 469 del tomo 102 de la sección de Defunciones del Registro Civil número dos de Oviedo está inscrita la de "Don Cirilo Pérez Ayala, hijo de Guillermo y de Paula, nacido en Valdenebro, provincia de Valladolid, de sesenta y cinco años de edad, profesión comerciante, falleció a las siete horas del día once de febrero de mil novecientos ocho, a consecuencia de herida de arma de fuego que le atravesó el cráneo, y que fue causada por él mismo.—"Estaba viudo de doña Carmen Fernández, de cuyo matrimonio deja tres hijos llamados Cirilo, Ramón y Asunción. Vivía en la calle de Campomanes de esta ciudad, n.º 26. Su cadáver recibió sepultura en el Cementerio de San Salvador de Oviedo". Debo este dato a la amabilidad de mi buen amigo, el abogado ovetense don Antón Rubin.

quiebra económica producida por un desfalco perpetrado en su banco, puso fin a la vida de un pistoletazo. Ayala evoca su figura en «El barco viejo»:

*«Porque era castellano viejo,  
nacido en Tierra de Campos, mi padre amaba el mar.*

.....  
*Creo verte, padre mío,  
la noble cabeza, de blancos cabellos;  
los ojos veraces,  
profundos, atentos;  
los labios, que nunca albergaron  
palabra vana o falso juramento.  
Saliste al paso a la muerte.  
Solo y pobre ante el mundo me encuentro».*

(O. C., págs. 218 y ss.).

Ramón quedó, en efecto, traumatizado para siempre y se acentuó en él la idea obsesiva del Destino y de la fatal carrera hacia la muerte. Por otra parte, las consecuencias económicas del hecho le obligaban a cambiar de rumbo en su vida: en adelante tendría ya que procurarse un *modus vivendi* con sus escritos.

### 3. Hacia una poética de compromiso intelectual-existencial

Volvamos sobre nuestros pasos y, apoyados en la cronología de sus obras, tratemos de detectar la evolución ideológica estética de nuestro autor. Aparte de las notas críticas de *Helios*, los escritos ayalinos de 1904 se mantienen en el mismo tono temático y sentimental del ciclo de *La paz del sendero*. Basta leer, para comprobarlo, los cuentos agrupados bajo el título de *El raposín*<sup>175</sup>. Pero enseguida advertimos una transi-

---

(175) Obras Completas. T. I., págs. 923-1080

ción, de la que el «Coloquio superfluo» de *Tinieblas en las cumbres* nos ofrece ya al año siguiente, 1905, datos significativos<sup>176</sup>. En medio de la juerga lupanaria del Puerto de Pinares (Pajares), Yiddi y Alberto dialogan sobre su idea del arte y su respectiva actitud ante la naturaleza. Alberto afirma que en contacto con ella se encontraba en un estado de inconsciencia:

«—Si usted no se riera, le diría que como en éxtasis.

*Yiddi:* —¿Quiere usted significar que se encontraba en comunión íntima con la divinidad?

*Alberto:* —Tanto como con la divinidad... no seré yo quien lo diga; pero puedo asegurarle que me encontraba confundido y así como disuelto en un espíritu o gran alma universal... Vamos, no puedo explicárselo a usted, porque son sensaciones íntimas e inefables.

*Yiddi:* —Luego sentía usted su personalidad difusa... y exclamaba usted: «He aquí el gran enigma del mundo, el pensamiento del orbe, que a mí se me revela por primera vez y antes que a ningún hombre».

*Alberto:* —Tal como usted lo dice...»<sup>177</sup>.

He aquí, formulado en síntesis y de manera intelectual expresa, el propósito trascendente de *La paz del sendero*. Yiddi le confiesa cómo en cierta ocasión, «pensando y pensando, vine a dar en extravagantes ideas de misticismo y panteísmo». Sufrió alucinaciones y una noche llegó a tal grado su fusión con la naturaleza que, de pronto, «Yo fui un árbol; del corazón de la tierra venían oleadas de savia que martilleaban

(176) Obras Completas. T. I., págs. 179 y ss.

(177) Loc. cit., págs. 182 y ss.

sonoramente en mis entrañas...; y de pronto me nacieron flores entre las hojas...». Alberto reputa tal estado como la suprema cima anhelada:

«Si yo llegase allá, lo cual ambiciono, es cosa cierta que no descenderé a la penumbra de los valles».

A renglón seguido, se enzarzan de nuevo en discusión acerca de la hipotética preeminencia, en dignidad, del hombre sobre los demás seres. Entramos con ello, a mi juicio, en la vertiente de una nueva preocupación temática y estética: la de *El sendero andante*. Alberto hace suya y defiende la tesis pascaliana: «Aunque el hombre no sea sino una cañaheja, y la más débil de las hierbas del campo, le basta con ser una cañaheja pensante para aventajar al universo. Este puede matarle; pero, aun muriendo, es más noble, porque sabe que muere, y el universo ignora que lo mata». Replica:

*Yiddi*: —En fin, que usted insiste en que el conocer uno que se ha de morir es de gran superioridad y nobleza. Pues a mí me revienta de lo lindo.

*Alberto*: —Hombre, también a mí. ¿Cree usted que me hace gracia el morirme? Aunque le parezca extraño, la idea de la muerte me hizo artista. Desde muy niño me horrorizaba la idea de morirme... Yo estudié en un colegio de jesuitas. En llegando al tercer año, que es cuando se estudia retórica, se me despertó gran afición por las bellas letras. Al propio tiempo comenzaron a invadirme tristes consideraciones acerca de la brevedad de la vida, acaso la influencia del Padre Nieremberg... De resultas de uno y otro resolví hacerme artista y hombre célebre en la literatura»<sup>178</sup>.

En *Belarmino y Apolonio* oímos al pintor madrileño Lirio barajar el mismo concepto pascaliano en un interesante diá-

---

(178) *Lot. cit.*, pág. 192.

logo con Lario. Le dice: «...Quiero sentirme vivir; y no me siento vivir sino porque sé que puedo morir. Amo la vida porque temo la muerte (idea que encontramos al pie de la letra en el «Epílogo» de *La paz del sendero* y que, por tanto, es muy temprana en Ayala). Amo el Arte —continúa Lirio— porque es la expresión más íntima y completa de la vida. Pongo el Arte sobre la Naturaleza porque la Naturaleza, no sabiendo que de continuo se está muriendo, es una realidad inexpressiva y muerta...»<sup>179</sup>. Por otra parte, en el pasaje de *Tinieblas en las cumbres* que comentamos aparece la preocupación ayalina por la creación de un lenguaje natural poderoso, preocupación que, latente a lo largo de su obra, resaltarán culminante en *Belarmino y Apolonio*.

Como se recordará, algunos críticos consideran *El sendero andante* una prueba del abandono progresivo por parte de Ayala de los temas y formas modernistas. No voy a repetir aquí las precisiones de sentido con que hay que hablar de un Ayala modernista en *La paz del sendero*. Son años estos, 1903-1905, de evolución y tanteo de nuevos campos estéticos en todo el grupo del Sanatorio del Rosario. Podemos apreciarlo bien en Antonio Machado. En sus «Soledades», junto a la intensa carga simbolista había ya otra serie de poemas reflejo y fruto de un modernismo trascendente. Recordemos su referencia a *Helios* como palestra «donde elaboramos el arte de mañana». Pues bien, en carta de 1903 a Unamuno dice: «empiezo a creer, aun a riesgo de caer en paradojas que no son de mi agrado, que el artista debe amar la vida y odiar el arte» (Unamuno le había recomendado en «Carta abierta» publicada en *Helios*<sup>180</sup>: «huya sobre todo del arte por el arte, del arte de los artistas, hecho para ellos solos»). Al año siguiente torna a escribir a Machado: «Usted, don Miguel, con golpes de maza ha roto, no cabe duda, la espesa costra de nuestra vanidad, de nuestra somnolencia... Yo, al menos, sería un ingrato si no reconociera que a usted debo el haber saltado la tapia de mi corral o de mi huerto. Y hoy

178). Obras Completas. T. IV, pág. 40.

(180) "Helios". 1903, págs. 46-50.

digo: Es verdad, hay que soñar despierto. No debemos crear un mundo aparte en que soñar fantástica y egoístamente en la contemplación de nosotros mismos; no debemos huir de la vida para forjarnos una vida mejor que sea estéril para los demás»<sup>181</sup>. Aurora de Albornoz señala la coincidencia de estas ideas con las contenidas en la reseña que Machado hace del juanramoniano «Arias tristes»: «...Se nos ha llamado egoistas y soñolientos. Sobre esto he meditado mucho, y siempre me he dicho: si tuvieran razón los que tal afirman, debiéramos confesarlo y corregirnos. Porque yo no puedo aceptar que el poeta sea un hombre estéril que huya de la vida para forjarse quiméricamente una vida mejor en que gozar de la contemplación de sí mismo...»<sup>182</sup>. En la práctica, en el estrato lingüístico, aun caminando hacia temas más comprometidos con la humana existencia, tardará Machado bastante en desprenderse por completo del ropaje simbolista<sup>183</sup>.

En Ayala, el propio hecho vivencial del «Epílogo» de *La paz del sendero* —el abandono del campo en el que curó sus males y donde buscó en el arte un refugio, bien que trascendente, de la vida— indica una decisión de búsqueda de nuevos senderos, de un contenido vital humano. *El sendero andante* es su fruto. Pero interesa conocer complementariamente la decidida actitud que frente al modernismo convencional decadentista se manifiesta en Ayala a partir de 1911 y que nos demostrará palmariamente cómo sus preocupaciones, a pesar de alguna afirmación teórica más o menos contradictoria, están en consonancia con las de Machado. Quizá fue Guillermo de Torre, en su *Historia de las Literaturas de Vanguardia*, el primero en señalar el año 1907 como final del movimiento modernista<sup>184</sup>. Recientemente, en la segunda edición, precisó: «Quizás esa fecha, la de 1907, fuera azarosa (al menos no re-

(181) Vide G. Ribbans. Op. cit., pág. 19.

(182) Cit. por AURORA ALBORNOZ. *La presencia de Miguel de Unamuno en Antonio Machado*. Madrid. Gredos, 1968, pág. 26, nota ad calcem.

(183) El profesor Ribbans me anuncia la próxima aparición de un ensayo en el que estudia en este sentido los tanteos y titubeos de A. Machado por los nuevos caminos de sus *Galerías*.

(184) Vide GUILLERMO DE TORRE. *Ultraismo, Existencialismo y Objetivismo en Literatura*. Madrid. Guadarrama. 1968, págs. 24 y ss.

cuerdo hoy las razones que me movieron a fijarla), pero, en cambio, es comprobable la de 1914, que yo apuntaba después, aludiendo a una promoción poética, formada... por una cohorte de poetas impersonales que agravaron la agonía del ciclo modernista, exprimiendo hasta el final sus ya flacas ubres y topificando hasta el hastío sus temas; reminiscencias desvaídas del simbolismo francés, delicuescente sentimentalismo lunar y exaltación monótona de los paisajes y los tipos castellanos que habían exaltado los del 98 en su afán de hallar las raigambres iberas»<sup>185</sup>. Tal cohorte estaba integrada, según él, por Carrère y Villaespesa como autores muy leídos, y Juan José Llovet, Rafael Lasso de la Vega, Goy de Silva, Juan González Olmedilla, Gonzalo Morenas de Tejada, etc.... como segundos.

El 23 de junio de 1911, en un artículo de la serie que protagonizaba don Pánfilo Terranova, hace Ayala algunas referencias a su credo poético de entonces: Huevillos, poeta perfectamente encasillable en la «cohorte» de que habla Guillermo de Torre, pregunta a don Pánfilo:

«...Si el Arte, y sobre todo la poesía, no idealiza las cosas vulgares, ¿para qué sirve?

—Excelente, Huevillos, idealizar no es sentir. El ideal está en la perfección dentro de la propia naturaleza de cada ser. El ideal de un huevo consiste en otro huevo más ovalado que los demás... Por donde vea usted que el ideal no es sino extracción y concentración de lo real.

—En resolución, dejándonos de esas metafísicas que no entiendo, ¿mis versos son malos?

—No es que sean malos; es que no son poéticos. La vida es un mal, desde el punto y hora que es algo doblemente finito, porque a la finitud de toda cosa mortal añade la conciencia de la finitud. He

---

(185) Ibid.

aquí la primera disposición artística señaladamente poética: terror de la muerte.

—Según eso, Unamuno es el primer poeta español.

—No tengo inconveniente en aceptarlo como tal»<sup>186</sup>.

La sátira va derecha a clavarse en el decadentismo del pobre poeta arruinado, atento sólo a la musicalidad de sus consonantes y a idealizar la fea y cruda realidad de las cosas. Ayala, por boca de don Pánfilo, postula un arte poético comprometido intelectualmente con el problema del hombre: su ser para la muerte.

En la vertiente que mira hacia *El sendero andante*, *Troteras* y *danzaderas* constituye una esperpéntica sátira del mundo bohemio de los modernistas decadentes. La desgarrada y, al mismo tiempo, conmovedora diatriba se centra en la figura de Teófilo Pajares —Villaespesa— a quien convierte en verdadero chivo expiatorio, cargándole con todas las lacras, limitaciones y pecados de omisión y comisión del decadentismo. Veamos algunos momentos en que la crítica se explicita y podemos detectar manifestaciones de Ayala sobre su poética. Cuando Verónica, la hetaira seducida por las fingidas riquezas de Angelón, se entera de que Alberto Díaz de Guzmán es escritor, le confiesa su pasión por los versos y le declama, conmovida, un soneto que comienza:

«Soy poeta embrujado por rosas lujuriosas  
y por el maleficio de la luna espectral.  
Mi carne ha macerado con manos fábulosas  
uno por uno cada pecado capital...».

Alberto, con gran desilusión por parte de Verónica, expresa su juicio peyorativo: «una docena de poetas conozco yo que pudieron haber compuesto el soneto que has recitado sin quitarle ni añadirle una tilde»... En contraposición, recita una muestra de su producción. Es aquel poema horaciano:

«Señor, yo que he sufrido tanto, tanto,  
que de la vida tuve miedo,

*y he comido mi pan húmedo en llanto  
y he bebido mi vino acedo...»<sup>187</sup>*

Poco más tarde, juntos Teófilo —de quien era el soneto recitado por Verónica— y Díaz de Guzmán, le dirá éste:

—«...Deja a Madrid, hombre. ¿Qué haces aquí, como no sea corromperte y anularte? ¿No te dice nada el ejemplo de Enrique de Mesa, de Antonio Machado y, sobre todo, de Unamuno, el mejor poeta que tenemos y uno de los más grandes que hemos tenido?

—Será para ti, y Dios te conserve la oreja.

—Y a ti Dios te la otorgue, y algo más».

El oído de Villaespesa es puesto en solfa con ocasión del estreno de una de sus obras:

«Los metros —dice Ayala por boca de Alberto— eran muy variados y sonoros, en extremo musicales, como con acierto observaron algunos críticos, y de acentos tan bien repartidos, que convidaban a bailar un zapateado, por lo rotundo y enérgico del compás o sonsonete que tenían... La primera estrofa de la balada tenía la consonante en «-ía»... y nunca se concluía... El deleite a cada nuevo «-ía», se acrecentaba, hasta trocarse en verdadera angustia, aunque sabrosa, que obligaba a los espectadores a ir levantándose paulatinamente de los asientos a golpes de consonante, y después del último verso volviéronse a sentar de sopetón, divinamente conturbados... Monte Valdés, a grandes voces, como de costumbre, declaraba sin empacho que la obra era un adefesio y que aquella ya famosa balada de los «-ías», «-ones» «-abas», hacía pensar en un borrico dando vueltas a una noria»<sup>188</sup>.

La revelación más interesante del compromiso estético aya-

(187) Obras Completas. T. I., pág. 562.

(188) Loc. cit., págs. 747-749.

lino con la vida de los hombres, y de su rechazo del «arte por el arte», lo hallamos en el coloquio que, bisbiseando, mantienen Teófilo Pajares y Alberto Díaz de Guzmán durante una representación teatral:

«—Mira alrededor tuyo, Alberto... La salud del pueblo... ¿Qué es el pueblo?. Observa aquí el pueblo, si puedes sin que se te revuelvan las tripas... ¿Para qué vive esta gente?

—¿Para qué vives tú? —le atajó Alberto.

—Yo soy un artista, un poeta.

—Doy por sentado que lo eres, y en este caso tú no eres sino el pretexto de ellos, de esa gente; tú no vives por y para ti, sino por y para esa gente... Ya sé que Nietzsche ha dicho: «Un pueblo o una raza es la disipación de energía que la Naturaleza se permite para crear seis grandes hombres y para destruirlos enseguida»... Pues yo digo al revés... Y si no, suprime de un golpe la masa gris y neutra, como tú dices, y déjame sólo los grandes hombres... ¿Quieres decirme qué pretexto tienen en este caso el Arte y la Ciencia? ¿Quieres decirme qué pretexto tendría el manubrio de un organillo sin el escondido tinglado de martillejos, clavijas y cuerdas?... *El Arte por el Arte, tal como tú lo entiendes, es una imbecilidad semejante*<sup>189</sup>.

Según eso, el poeta es la conciencia de la humanidad, por la que los hombres se percatan de que viven una vida racional, sabedores de su mortalidad. La voz del poeta está formada por muchos hilos sonoros, los de cada uno de los hombres que a través de él se expresan. Estas ideas las recogerá Ayala más tarde en el «Alegato», cuando dice: «Todas las almas, no ya las nobles y generosas, sino también las más viles y sórdidas, llevan en su intimidad profunda un yacimiento de sustancia poética, desconocido acaso y a la expectativa de una revela-

(189) Loc. cit., págs. 628 y ss.

ción consciente, de una anunciación fértil o de un «levántate y anda» de resurrección. *El verbo poético es un a modo de conato hacia la conciencia universal. Y un poeta es algo así como una claraboya o lucerna a cuyo través se alumbran atisbos de esa universal conciencia*» (O. C., págs. 76 y ss.).

#### 4. En la órbita del noventayochismo.

Aparte de que en *El sendero andante* y en su ciclo correspondiente encontramos bastantes poemas centrados en el problema de España, el paisaje de Castilla, sus gentes y sus costumbres, etc., el noventayochismo se condensa en el planteamiento de dos grandes temas: la carrera mortalizadora del tiempo y la férrea ley del destino fatal. El primero de ellos, quiero recordarlo, estaba ya en la *La paz del sendero*; pero salta aquí a primer plano como un problema intelectual. En la angustia producida por ambos sentimientos, el poeta reacciona, toma una postura que tiene dos marcas doctrinales precisas: estoicismo senequista matizado de epicureísmo, y nietzscheanismo.

1.—*Estoicismo senequista*. «Cuando se examina la constitución ideal de España, el elemento moral, en cierto modo religioso, más profundo que en ella se descubre, como sirviéndole de cimiento, es el estoicismo; no el estoicismo brutal y heroico de Catón, ni el estoicismo sereno y mayestático de Marco Aurelio, ni el estoicismo rígido y extremado de Epicuro, sino el estoicismo natural y humano de Séneca». Así comenzaba Angel Ganivet su *Idearium Español*<sup>190</sup>, verdadero libro de horas, como antes lo había sido el Ideal de Krause, de toda la juventud española universitaria. Unamuno acertó plenamente al escribir que «unas veces son las obras las que dan valor al hombre que las lleva a cabo, y otras veces —como en este caso— sucede a la inversa. No son sus libros los

---

(190) Granada. 1897.

que elevan a Ganivet, sino es él quien los ha de elevar<sup>191</sup>. El propio don Miguel contribuyó no poco a convertir al autor del *Idearium* en la figura mítica, gemela de Larra, que todos conocemos<sup>192</sup>. Ganivet resumía así la doctrina de Séneca: «No te dejes vencer por nada extraño a tu espíritu; piensa en medio de los accidentes de la vida, que tienes dentro de ti una fuerza madre, algo fuerte e indestructible, como un eje diamantino alrededor del cual giran los hechos mezquinos que forman la trama del diario vivir; y sean cuales fuesen los sucesos que sobre ti caigan, sean de los que llamamos prósperos o de los que llamamos adversos, o de los que parecen envilecernos con su contacto, mantente de tal modo firme y erguido que, al menos, se pueda decir siempre de ti que eres un hombre»<sup>193</sup>. Miguel Olmedo apostilla<sup>194</sup>: «Para quien conoce Séneca y está habituado al estilo de los estoicos, la simple lectura de este párrafo produce la impresión de que la fórmula de Ganivet no es estoica, pues, por encima de toda diferencia de contenido, hay algo esencial que disuena: el tono. Esas palabras son un desafío a todo lo que no sea el hombre, un reto al universo. Y, si hay algo que no puede ser estoico, ni tampoco senequista, es el desafío. Pues, por mucho que sea Séneca entre todos los estoicos el que más concede al hombre frente a lo divino, hasta colocarle en pie de igualdad junto a los dioses cuando cumple la ley natural..., sin embargo, en Séneca, como en todo estoico, por encima de los matices, hay una idea madre, un verdadero eje diamantino, que es la aceptación, el acatamiento y la entrega incondicionada y gozosa a la divinidad, al alma universal». También Ayala, desde otro ángulo, hace una precisión, mucho más avanzada, al *Idearium*: «aunque Ganivet —dice<sup>195</sup>— quiere que

(191) MIGUEL DE UNAMUNO. "Ángel Ganivet", en *La Epoca*, 23 de octubre de 1898; cit. por JAVIER HERRERO. *Ángel Ganivet: Un iluminado*. Madrid. Gredos. 1966, pág. 22.

(192) Vide. MANUEL GARCIA BLANCO. "Ángel Ganivet y Miguel de Unamuno. Afinidades y diferencias", en *En torno a Unamuno*. Madrid. Taurus. 1965, págs. 303-350.

(193) *Idearium*, pág. 6.

(194) MIGUEL OLMEDO. *El pensamiento de Ganivet*. Madrid. Revista de Occidente. 1965, págs. 23 y ss.

(195) "Diálogo con los muertos. II. Con Cope y Séneca. O. C., pág. 494.

la sustancia primaria del espíritu español sea el senequismo, adusto y un tanto impasible, la verdad es que Séneca influyó, literariamente, ya desde el Renacimiento, mucho más en Inglaterra que en España; sobre Shakespeare, el primero de todos. Sin dejar de lado que Séneca en sus expansiones líricas y en algunos pasajes de sus tratados en prosa, lo que ha hecho, en rigor, es una versión estoica del sentimiento horaciano de la vida, singularmente de la vida campestre. Séneca, poeta lírico, es un Horacio convertido al estoicismo». Por otra parte, en un ensayo titulado «El ocio contemplativo», explica Ayala extensamente su concepto del epicureísmo horaciano, doctrina por la que él siente y manifiesta verdadera devoción<sup>196</sup>: «...Sin duda, la norma que propone Epicuro en la conducta de la vida consiste en buscar el placer... Pero, ¿qué es, según él, el placer? Desde luego, todo aquello que es innoble, grosero o inmundo, no puede ser considerado como auténtico placer, ya que, tarde o temprano, acarrea saciedad, disgusto y dolor. Lo mejor de la vida se cifra... en practicar aquella manera de virtudes que por naturaleza son las menos violentas y más tranquilas, las más placenteras». Ayala cree que tal placer recibiría mejor el nombre de goce: «Uno se goza en vencerse a sí mismo; no cabe gozo más intenso. A este goce supremo, que es el estado de beatitud, Epicuro lo define como *ataraxia*, liberación de las pasiones, impasibilidad». Horacio tenía mucho de esta moral epicúrea, bien que, enemigo de todo exceso, «no se sentía inclinado hacia la demasiada austeridad, colindante con el ascetismo a que finalmente recurre Epicuro». Como se ve, esta cima moral del epicureísmo horaciano viene a coincidir con el estoicismo senequista; en prueba de tal apreciación crítica ofrece Ayala una traducción juvenil de la «Oda a la Soledad» de Pope, en la que es muy curioso el equilibrio con que se dosifican elementos senequistas y horacianos:

*«Feliz aquel cuyos cuidados y ansias  
limitan en torno la heredad paterna,  
dichoso al respirar aire nativo  
de la propia tierra.»*

---

(196) Obras Completas. T. II, págs. 444-451.

.....  
*Feliz aquel para quien, apacibles,  
 horas, días y años se deslizan;  
 sano el cuerpo, la mente sosegada,  
 sereno siempre»<sup>197</sup>.*

Es indudable que nuestro autor conoció directamente las obras de Séneca. Junto a la Oda transcrita, da en el mismo ensayo la traducción de uno de los poemas de Séneca «más de veras senequista»: un coro de la tragedia *Thiestes*. Sin entrar, por lo demás, a discutir la exactitud de la afirmación del escaso influjo de Séneca en España<sup>198</sup>, es clara la huella ganivetiana en la obra de Ayala. Así, las disquisiciones sobre la abulia en su artículo «Azorín en la Academia Española. El conflicto del paraguas»<sup>199</sup>, parecen calcadas en las que Ganivet hace en su *Idearium*<sup>200</sup>: la misma descripción sintomática, idéntica conceptualización del diagnóstico. Un tema obsesivo del autor de Pío Cid es la tensión dualista entre materia y espíritu dentro del propio yo. En *La paz del sendero* preocupaba a Ayala ese dualismo, pero en un ámbito general o cósmico; ahora va a proyectarlo sobre sí mismo. Según Herrero, aquellas palabras de *La conquista del reino de Maya* —«La carne emponzoña el espíritu con su fétida emanación»— podrían servir de lema a las obras completas de Ganivet<sup>201</sup>; diría que también a su vida. Pues bien, encuentro en Ayala una preocupación análoga: la tetralogía novelística está articulada por una fuerte tensión entre las pasiones de la carne y la aspiración a una superior realización espiritual, tema que se repite bastante en las poesías y que nuestro autor resuelve según una peculiar moral sincrética. Por último, creo encontrar una cierta semejanza de planteamiento, aunque las solu-

(197) O. C., págs. 494 y ss.

(198) Pensemos, por ejemplo, en la huella senequista en Quevedo. Vide ARNOLD ROTHÉ. *Quevedo und Seneca. Untersuchungen zu den Frühschriften Quevedos*. Paris. Librairie Minard. 1965.

(199) Recogido en RAMON PEREZ DE AYALA. *Divagaciones Literarias*. Madrid Biblioteca Nueva. 1958, págs. 222 y ss.

(200) Págs. 143 y ss.

(201) Op. cit., pág. 15.

ciones sean diversas, entre las disertaciones ganivetianas sobre cristianismo, judaísmo y estoicismo<sup>202</sup> y la introducción ayalina a *La pata de la rapsoda*.

2.—En el estudio sobre *Nietzsche en España*<sup>203</sup>, Gonzalo Sobejano encuadra a Ayala en la generación que llama de 1914, aun señalando que él, Ortega, Juan Ramón y algún otro prolongan «determinadas actitudes de sus inmediatos antecesores: obsesión por el problema de España, tendencia autocrítica, matices negativistas» (pág. 493). 1910 es el año en que, según Sobejano, tales autores comienzan a corregir la estética modernista y noventayochista. La influencia de Nietzsche en los del 98 fue tenue en el plano metafísico y marcada, por el contrario, en el ámbito moral. Todos coinciden en la exaltación del valor «Vida» y en anteponer la Vida a la Razón: que todo sea mentira, dirá Unamuno, poco importa, si se trata de un egoísmo vital, de una vital demencia y de un sueño de vida. El concibe el «sentimiento trágico de la vida como agonía entre lo vital y lo racional. Pero sus compañeros coinciden con él en mucho. Maeztu y Baroja repiten que la vida no es justa ni injusta, buena ni mala, sino necesaria» (pág. 482). La Generación de 1914 trata de superar la antítesis Razón-Vida y está estrechamente ligada al vitalismo de Nietzsche. Sobejano dedica, por ejemplo, cuarenta páginas a fijar la deuda que Ortega —sistematizador generacional— tiene contraída con el filósofo alemán<sup>204</sup>. Ayala, como Ortega, como Juan Ramón, conoció muy pronto a Nietzsche. Lo cita ya en su artículo «Liras o Lanzas», de *Helios*<sup>205</sup> y el mismo año 1903, al tratar en *La lectura* de «L'Inmoraliste» de Gide, sugiere que el calificativo de «inmoral», aplicado por Fouillée a las ideas de Nietzsche,

(202) *Idearium*, págs. 8 y 9.

(203) Madrid. Gredos. 1967.

(204) ORTEGA, en cambio, en un artículo dedicado a Maeztu, dice: "En otro tiempo, ¿recuerda usted?, gustábamos de dejarnos abrasada la fantasía sobre una página de Nietzsche, y como este genial dicharachero tiene la unción que todos los sofistas para halagar y engrair al lector, pudo ocurrirnos, acaso, tras de alguna lectura la sospecha de si había en nosotros dos de esos grandes hombres que fabrican historia, señeros y adamantinos, más allá del bien y del mal". ("Personas, obras y cosas". Madrid, 1916, pág. 49; cit. por Doris King Arjona, op. cit., pág. 580).

(205) Obras Completas. T. I., pág. 1129.

conviene cambiarlo por el de «amoral» o «supramoral». Es ya famosa en la bibliografía de la crítica nietzscheana española la serie de tres artículos que Ayala publicó en los años 1921-1922 en *La Pluma* <sup>206</sup>. Según él, la doctrina de Nietzsche es algo más que penetrada racionalmente: «la aspiramos, nos circunda como una atmósfera. Cercenemos, suprimamos el último vestigio de la inteligencia especulativa, a fin de enardecer las potencias elementales de la vida: la salud, la fuerza y el coraje; porque la vida es, ante todo, una mera manifestación biológica. Y este es el valor alimenticio de la obra de Nietzsche; es un alimento instintivo del yo zoológico» <sup>207</sup>. El superhombre es «un símbolo que, además de poseer la eficacia de la ciencia y la belleza del arte, requiere como remoto e irresistible llamamiento ideal todos los sentidos y potencias del hombre; las fuerzas superabundantes y sombrías de su animalidad, sus instintos sociales y éticos, sus inquietudes religiosas». La novedad ética de Nietzsche residía en el sistema de *valuación*: «los actos deben valuarse en morales o inmorales según aumentan o disminuyen, respectivamente, la vida; y la vida no es sino sensación y ansiedad de poderío.»

Tratando ya de nuestro autor como creador en relación con Nietzsche, apunta Sobejano que Ayala «es un escritor que, participe activo de las experiencias e ideales de su generación, no rompe, ni siquiera en el inconformismo de los años juveniles, con las vigencias de la generación anterior; por el contrario, ayuda a afianzarlos. No es raro, por esto, que en la ideología de Ayala, susceptible de ser puesta en conexión con Nietzsche, aparezcan dos obsesiones: la voluntad (puro 98) y la vitalidad ascendente o sentimiento entusiástico de la vida (atmósfera de su propia generación, Ortega, Gómez de la Serna)» (págs. 593 y ss.). La afirmación es imprecisa porque no nos aclara si ambos aspectos coexisten simultáneamente a lo largo de la obra, ni nos explica la dialéctica de ellos, ni, por último, define las diferencias existentes, en general y, en con-

---

(206) Aparecieron a los números de 19 de diciembre de 1921, págs. 321-336; 20 de enero de 1922, págs. 1-18; y 21 de febrero de 1922, págs. 61-77. Recogidas en *Obras Completas*. T. IV, págs. 1089-1145.

(207) Pág. 1091.

creto, en Ayala, entre el «sentimiento entusiástico de la vida» (actitud nietzscheana de la Generación de 1914) y la exaltación vital (influjo nietzscheano del 98). El crítico se limita a ofrecer un análisis global de la obra narrativa, sin marcar los hitos de evolución y sin citar más que en una ocasión y de segunda mano la poesía, que en este punto es guía indispensable. A mi juicio, el nietzscheanismo de Ayala, que en él, como en los demás autores, se mezcla con otras influencias ideológicas, sufre la misma evolución interna que el conjunto de su obra, de su tetralogía sobre todo. Y esto fue posible porque, como él mismo declaró, más que un elemento de comprensión intelectual, el nietzscheanismo fue alimento y atmósfera de asimilación vital. De la citada tetralogía afirma Nora que «su balance es, desde luego, pavorosamente negativo; verdadera condensación (sin la saña escocida de Baroja, Valle-Inclán o Unamuno; más bien con cierto cínico y disolvente desprecio que pretende herir impasible) del pesimismo inicial noventa-yochista... Han de pasar varios años hasta que Ayala equilibre esta crítica hiriente y excitante con sus «mitos» positivos, creadores, repletos de fuerza normativa...»<sup>208</sup>. Esta «positivación» aparecerá en 1915 con *El sendero innumerable* y las novelas poemáticas, aunque su base estética se encuentre ya expresada —repito— en *Troteras y danzaderas*. El vitalismo de *El sendero andante* es, como veremos, irracional, primario, análogo al barojiano, mitigado, a veces, por el correctivo del estoicismo ayalino: plenamente noventa-yochista, en suma.

## 5. Estudio temático

Al igual que en *La paz del sendero*, el primer poema de *El sendero andante* (O. C., págs. 141 y ss.) nos ofrece la clave interpretativa básica del libro, bien que éste no presente una homogeneidad tan compacta como la del primero. Escrito en 1920 como articulación introductoria de la selección antoló-

---

(208) Op. cit., pág. 485.

gica, lleva el mismo título del libro y el lema pascaliano «El río es un camino que anda». «He ahí la vida —comienza—: ese río». Pedro Salinas estudió magistralmente los hitos fundamentales del desarrollo de la antigua comparación bíblica: la vida es como un río<sup>209</sup>. En Manrique, la metáfora, usada en un plural que nos engloba a todos, se enuncia de una manera objetiva; representa la actitud resignada de aceptación de la vida tal cual es. El desconocido autor de la «Epístola Moral a Fabio» deja traslucir ya, en el empleo de la misma metáfora, una tensión interior más compleja. Está invitando a su amigo a que renuncie a la Corte y, en apoyo de su exhortación, recurre al medieval «ubi sunt». Y añade: «como los ríos que en veloz corrida / se llevan a la mar, tal soy llevado / al último suspiro de mi vida». Se establece ya una distinción entre la fluencia de la vida humana y la de los ríos: éstos «se llevan», el hombre «es llevado»; hay un tránsito de lo colectivo a lo personal; no se oculta la torcedura que supone «ser llevado» y aparece la angustia de la temporalidad en la adjetivación de «veloz corrida». Salinas advierte en estos versos una mezcla de senequismo y cristianismo. Un paso más y don Francisco de Quevedo desarrollará así la metáfora tradicional: «...donde envío... / mi vida oscura, pobre y turbio río / que negro mar con altas ondas bebe». Por estar enteverada de muerte desde su principio, la «vida oscura» es «pobre y turbio río». Pero notemos que Quevedo no dice «soy llevado» sino «envío». La metáfora, «límpida en Manrique, aquella que empieza a temblar en Fernández de Andrada, aquí llega a la convulsión... La forma de rebelarse es el adjetivo; se defiende de la muerte —fin de la vida— con esta tremenda protesta verbal». Hasta aquí el gran crítico. Modestamente, discrepo de él en este último punto y entiendo que es en Quevedo donde el senequismo, apenas incipiente en Andrada, logra su máxima intensidad. Porque es cierto, en efecto, que don Francisco carga a la muerte —y, por su retroacción, a la vida— de calificativos tenebrosos; pero esto no hace sino acre-

(209) "Una metáfora en tres tiempos", en *Ensayos de Literatura Hispánica*, págs. 168-182.

cer el brillo de la actitud estoica condensada en ese personal «envío».

En la introducción de *El sendero andante* asistimos a una conceptualización y problematización evolutiva de la metáfora: «He ahí la vida: ese río». Al poeta le interesa, en primer lugar, poner de relieve el nacimiento del río:

*«Nace el río desde las canas sienas  
de las montañas eminentes.  
(Poned a buena cuenta  
que son los ríos como las ideas).*

.....  
*¿Y cómo se hizo el monte, encumbrado y señero?  
Un fuego oculto empujó la tierra hasta el cielo.  
Mas si los manaderos de ese río se alumbran  
de las entrañas de la tierra dura  
(otras veces, sabedlo,  
son los ríos como los sentimientos),  
el caudal hinchen y robustecen  
las aguas de las cumbres que caen por las vertientes».*

Ideas y sentimientos, confluencia del impulso ascendente y la fuerza de lo alto: he ahí el entramado constitutivo originario de la vida. No establece Ayala distinción alguna entre los hombres. Todos padecemos el engaño a los ojos de creer que somos un río, que hacemos el propio camino. Obedecemos, como él, sin embargo, a dos causas: la férrea ley del determinismo y la versátil del azar:

*«¡Cómo fluye y corre y canta el río!  
Y él piensa que se mueve a su arbitrio...*

.....  
*Piensa que hace lo que quiere.  
¿Y qué hace? Obedece.  
Obedece, sin sospecharlo, a los caprichos del terreno,  
y a la ley de la tierra y del cielo,  
que le envían a hundir su caudal  
en la ancha sima de la muerte: el mar».*

Estamos cerca del punto de partida de la «Epístola Moral a

Fabio» —el hombre es enviado—, sólo que aquí se da un paso más en la especificación del agente que envía al hombre hacia la muerte. La vida es, pues, un camino que se hace mortali-zándose, que hacemos deshaciendo, que construimos consu-miendo. Interesa subrayar el término que designa su final: «ancha sima» de la muerte, en que se «hunde» el caudal; un abismo sin fondo, en el que no hay vislumbre de trascenden-cia. Pero el poeta reacciona estoicamente:

*«Bueno, ¿y qué? El río vive, ríe, gime, pasa».*

Vivir es pasar en una conjugación de contrarios, risa y llanto. Los versos siguientes expresan la cima de conceptualización:

*«Es siempre el mismo y siempre está en mudanza:  
azul, gris, sonrosado y negro;  
agua pura y acaso algo de cieno.  
Ahora se arroba en un remanso; sueña,  
y en su seno espiritualiza la imagen de la realidad  
[externa]».*

El binomio Heráclito-Parménides, mentado ya en *La paz del sendero*, se convierte en articulador de la construcción poé-tica. A lo largo del libro veremos así multiplicarse los con-trastes y las oposiciones ya indicados aquí: azul-gris, sonro-sado-negro, agua pura-cieno. Toda la realidad externa no es más que idelización soñada en un punto de esa fluencia. El poeta quiere sorprender a la vida en cada uno de esos ins-tantes que la constituyen:

*«He ahí la vida: ese río. Y esos versos:  
ondas, remansos, espumas, modos, momentos».*

Las dos últimas palabras sirven de epígrafe a otras tantas secciones del libro. Ayala nos anticipa a continuación una rá-pida teoría de instantaneidades:

*«Ahora llora en la soledad y la noche;  
y nadie lo ve ni lo oye.  
Ahora es torrente de entusiasmo;  
y su voz suena a ditirambo...  
.....*

... *Las aguas, siempre las mismas, siempre diversas,*  
 ... *son para todos. Beban de él los hombres y bestias».*

Resalta manifiesta en el poema la decidida voluntad ayalina de saltar las tapias del propio corral para acercarse, como A. Machado, a las anchuras de la vida misma. Pero, en su acercamiento, el poeta no va a detenerse en la superficie aparente de los hombres y las cosas. Será la suya una aproximación intelectual, un intento de llegar hasta las raíces, hasta las fuentes mismas —ideas, sentimientos— de donde mana el río de la vida, sendero andante.

\* \* \*

Sigamos su curso a lo largo de los años:

## 6. Años 1905-1906: Estoicismo

La sección «Los momentos» agrupa cuatro poemas de 1905 y uno de 1906: sucesivos afrontamientos del prisma racional del poeta a la realidad humana. Es el primero, un momento de exaltación senequista: «Excelsior» (págs. 143 y ss.):

«*He aquí la cumbre*  
*adonde llega la prístina dulcedumbre*  
*de las mieles solares*  
*y las rubias auroras.*  
*Atalaya sobre los mares.*  
*Triunfo sobre las horas*  
*esquivas.*  
*Olvido de la adversa suerte.*  
*Corona de siempre vivas*  
*sobre el baluarte de la muerte».*

Sin detenernos ahora en el plano de la expresión, notemos que difícilmente pueden concentrarse en tan pocos versos tantos signos de indicio —los subrayados— que nos condu-

can hacia la cima superadora de todas las contingencias. En ella se encuentra el poeta, joven y, sin embargo, triste. Su corazón está «cano de nieve, y es puro, y es frío» porque tiene conciencia de su esencial fragilidad. Los hombres le recomiendan:

*«Cantas, pero tu voz no llega al llano.  
La voz acrece o la distancia acorta.  
Baja al sendero».*

Es decir, desciende a los temas despreocupados del atonamiento y a la vida rutinaria. Pero él se niega:

*«—Qué importa.  
Basta la certidumbre  
de ser cumbre.  
Basta el placer austero  
de estar señoero».*

En «estar señoero» se cifra uno de los propósitos poéticos principales de Ayala: no significa aislarse en la soledad de la torre de marfil, sino en mantenerse indemne entre las continuas asechanzas puestas a la personalidad. Por ello el poeta pide en «De la loba negra» (O. C., págs. 43 y ss.):

*«¡Abrevate en áspero jugo de idealidad!  
¡Golpea con tu frente en el seno de la noche!  
¡Bebe luz blanca! ¡Bebe luz blanca!  
.....  
¡Sube a los montes!  
¡Cruza los mares!  
Reina sobre todo lo creado... Y luego,  
vete a la cabaña en que llores y gustes las propias  
[lágrimas]».*

Tornemos a «Los Momentos». El tercero de ellos, «Crepúsculo. El momento indeciso» (1905) (O. C., págs. 144 y ss.), refleja la «densa e infinita angustia» —espíritu ganivetiano— de un instante que no se sabe si es de trascendencia de lo corpóreo o de intenso goce de lo sensual:

*«¡Benigna misericordia  
de tierra y cielo a la tarde!*

*Olvidanza de uno mismo;  
liberación de la carne;  
sueño de pureza sobre  
el regazo de una madre.*

.....  
*Densa e infinita angustia;  
congoja de lo inefable.  
¿Arrobo místico? ¿Espasmo  
voluptuoso? No se sabe.*

.....  
*Afirmación de uno mismo;  
sacudida de la carne;  
sueño sensual, en un lecho  
de plumas, tibias y suaves.  
¡Concupiscencia exquisita  
de cielo y tierra a la tarde!»*

En la angustiosa tensión dualista que el hombre padece —reflejo de la que rige todo el universo entre la acción y el estatismo, el espíritu y la materia— apunta aquí, titubeante, una solución de trascendencia de opuestos y de fusión de contrarios, que será la médula de *El sendero innumerable*. Contrasta fuertemente con este poema el cuarto momento, también de 1905, «Los bueyes. El momento colectivo» (O. C., págs. 145 y ss.), cuya carga noventayochista destacó ya Reininck:

*«Por las callejas van; por los caminos  
pedregosos y pinos. Son ya viejos,  
para el trabajo inútiles...  
.....Llevan los ojos  
perdidos. Filosofan. Con la frente  
abatida se alejan.*

.....  
*Quizá alguno recuerda el claro día  
de la niñez.....*

.....  
*¡Ay! Le aguardaba el chasco de los chascos,  
es decir, la terrible castración.  
Y después de por vida la carreta,  
el servil yugo, la aguijada impía.*

*Sufrió y halló al final una receta  
a su dolor en la filosofía.  
«¿Qué son los hombres, más o menos pronto,  
.....  
que son, a su manera, sino bueyes,  
víctimas impotentes?»*

La pintura resulta apesadumbrante. Es duro, desde luego, contemplarse y contemplar a los demás en ese rebaño de bueyes cansinos. Apenas si queda un resquicio para el consuelo. El buey pensador lo encuentra en su filosofía. Nosotros podemos, en reciprocidad, hallarlo en ese interrogante final: «¿No sospechan los bueyes su ananké / adverso: la ciudad, el matadero?» El poeta alude a la idea pascaliana a que antes me referí: al hombre le basta con ser una cañaheja *pensante* para aventajar al universo. El final, sin embargo, parece tornar a englobarnos en la indiscriminada fluencia de todo lo que es hacia la muerte:

*«En la paz de la aldea, hacia el ocaso,  
entre árboles en flor, por un sendero,  
paso a paso caminan, paso a paso».*

No se hace esperar la reacción dialéctica, que Ayala nos ofrece a renglón seguido en uno de los poemas más densos y bellos. Es de 1906 y lleva por título «El cisne negro. El Momento carnal y sombrío» (O. C., págs. 147 y ss.). En el cisne negro encarna Ayala el símbolo de la actitud senequista ante la vida. Subrayo los indicios de cualidades morales que él refleja:

*«Sobre el estanque calmo, que repite  
la transparencia añil del firmamento,  
como un dolor altivo, flota inmóvil  
el cisne negro.  
En redor todo es óptimo y pagano:  
aves, cantos, perfumes, rosas, céfiros.  
En medio, el pesimismo aristocrático  
del cisne negro.  
Pavonea el pavón su empavonado  
manto de agrío color por un sendero.*

*Mírale con desdén alto y sombrío  
el cisne negro.  
El cisne blanco e hispido, el loado  
cisne de los poetas, cuán plebeyo  
cabe la sutileza tenebrosa  
del cisne negro».*

Basta una somera comparación con el «primer momento» —«Excelsior»— para tejer toda una red de convergencia: aquel mancebo triste de corazón nevado y puro, la certidumbre de ser cumbre, el placer austero de estar señero, son segmentos de significación analógica con esta inmovilidad de dolor activo, de desprecio de lo sensual, de alto desdén por la vanidad aparente, de profunda y atormentada conciencia —sutileza tenebrosa de la propia naturaleza. Para mayor claridad e intensidad poética, Ayala da un paso más y apropia a lo humano el símbolo del cisne, encarnando en él la figura prototípica, sujeto de la más apasionada lucha dualista entre carne y espíritu, placer y austeridad, rebeldía humana y sumisión religiosa: Salomón. El «jocundo Zeus» —dice— prefirió encarnarse en el cisne blanco:

*«En tí se encarnó tal vez aquel hermoso  
y dulce y amargado rey hebreo  
—miel vertió en el Cantar de los Cantares  
y hiel en los Proverbios—  
para gozar la ardiente Sulamita...»*

Retengamos las cualidades apuntadas de la actitud estoíca. En la primera edición de *El sendero andante*, bajo el título de «La playa» y el epígrafe de «Momento Peripatético», figuraba el poema que hoy encabeza *El sendero innumerable* (O. C., págs. 211-214). La razón del trasiego es palmaria: su referencia temática al mar. Sin embargo, encaja de lleno en la dialéctica que venimos comentando y conviene, por ello, estudiarlo aquí. Paseando a lo largo de la playa, el poeta cavila sobre las últimas realidades constitutivas de la vida humana, entretejida de ser y no ser, y encuentra en la naturaleza, a su paso, símbolos didácticos de la actitud que conviene adoptar en reacción. En la imposibilidad de reproducirlo íntegra-

mente, dada su extensión, he aquí una síntesis de su contenido:

*«Que la vida es amarga, un día y otro día  
pensé. Mi corazón vióse de negrura».*

Inmediatamente se produce la reacción:

*«Más amargo eres, mar, y pones alegría  
azul y blanca sobre tu seno de amargura».*

Y se deduce la didáctica:

*«Mira el mar, copia el mar, ama el mar. ¡Oh poeta!  
Haz de vidrio tu alma, e infinita, y sin bruma  
interior, y armoniosa, y orgullosa e inquieta;  
y por cada inquietud, pon un jirón de espuma».*

El vuelo de las gaviotas es el ejemplo de la tristeza de las cosas vagas y errantes, de todo lo que en silencio se desliza. Y el símbolo se apropia de inmediato:

*«Nuestro paso por el vivir es, caminantes,  
como tenue sombra en la arena movediza».*

Dentro del contexto marino, en otra perspectiva, surge un nuevo símbolo: la ola.

*«Mira la ola. Viene, sobre el azul convulso,  
coronada de lirios, vestida de sonoro  
cristal, y se derrumba con majestuoso impulso,  
y canta, y muere, y se sume en la arena de oro».*

He aquí la aplicación didáctica:

*«Vete, hombre, así en el flujo eterno de las cosas.  
Resbala hacia la muerte con majestuoso paso,  
vistete de pureza, corónate de rosas,  
y canta al derretirte sobre el aurino ocaso».*

Más adelante, el poeta advierte, en un pegujar junto a la playa, un corralillo:

*«Las gallinas picotean  
y engullen menudas gijas.*

*¿Para qué comen las piedras?  
Porque así en el buche fabrican  
el cascarón para el huevo  
para acorazarlo  
y empollar la cría».*

Sigue la moraleja:

*«Que haya en tu espíritu algo de dureza  
o tus obras serán de fáfara».*

Tras esta referencia mental a la noción de un necesario eje diamantino, fortaleza estoica, el poeta se tumba a la vera del mar:

*«En torno a mi cabeza  
revuela un moscardón.  
Gira. Gira. Me oprime  
como una obsesión.  
Y el zumbido del insecto  
es más penetrante e intenso  
que el zumbido del mar eterno».*

No se traduce el símbolo. Pero se me antoja fácilmente aplicable a la preocupación obsesiva por los problemas del intelecto. Inmediatamente, otro ejemplo más:

*«En un canchal de roca negra  
crece una higuera.  
En la estéril y enjuta arena  
crece otra higuera.  
Una y otra están grávidas  
con el fruto de la miel».*

Ultima aplicación didáctica:

*«Humilde, haraposo, bíblico árbol;  
ejemplo de caridad y de fé.  
Das dos cosechas al año  
y de piedra y arena extraes miel».*

Con esta exhortación a deducir de la adversidad frutos positivos y en tanto las estrellas juegan a los reflejos con la fos-

forescencia de los pulgones, concluye el poema. Ayala siente que su cuerpo es un organismo rudimentario y que «como una esponja se empapa de placer inconsciente, de agua densa y de olvido».

A comienzos de 1906 están fechados «Los Brindis» (O. C., págs. 29 y ss.), que nos ofrecen una variante poética de actitud mental en Ayala y que constituyen de por sí un ensayo de dramatización lírica remotamente presagiada en algunos versos de *La paz del sendero*. «Al Bueno y al Filósofo —dice el «envío»— dedica estos versos el Poeta». Versos que recogen la triple reacción diversa ante una supuesta ilusión perdida:

*«Que nos traigan más vino —dijo el Bueno—;  
brindemos otra vez por olvidarla,  
porque retoñen ilusiones nuevas  
en el árbol de la esperanza».*

.....  
*«Bebo —añadió— por mi futura amada».*

El criterio ideológico vital del primer protagonista es de fácil clasificación: encarna la bonomía del hombre de la calle, que desea olvidar para hacer hueco a una nueva ilusión. Se alza el filósofo y apura dos veces su copa:

*«Yo he bebido dos veces  
—dijo después—. Una en acción de gracias  
por haberme librado del encanto  
de los brazos amantes que me ahogaban.  
La otra, para que nunca el alma mía  
vuelva a sentir las dolorosas ansias  
del amor que nos quema cuando huye  
y que cuando nos besa nos abrasa».*

Mezcla de estoicismo y de epicureísmo, no es esta —y en ello radica la variante— la actitud que Ayala va a adoptar:

*«Y dije: «Ved el brindis del Poeta:  
bebo porque esta pena que me mata,  
me mate lentamente de tristeza,  
me mate suavemente de nostalgia;*

*porque nunca se apague  
la lumbre de esta hoguera que se apaga».*

He querido atender a esta composición para que aparezca cómo, aparte de reminiscencias lingüísticas del modernismo, por estos años no era aún firme en Ayala, al menos no era íntegramente absoluta y exclusivizante, la dimensión de compromiso intelectual.

## 7. Años 1908-1909: Nietzscheanismo

El suicidio de su padre precipita en Ramón un brusco cambio de mentalidad, marcándole, como he dicho, con sello indeleble. Esta afirmación se encuentra comprobada en dos poemas de aquel mismo año: 1908. Es el primero «El barco viejo», composición dedicada «In memoriam» de su padre. Figuraba en la primera edición de *El sendero andante* y pasó después, por el mismo motivo de «La playa», a *El sendero innumerable*:

*«Una dulce ternura me invade,  
mirando al barco viejo.  
Dentro del alma  
se me abren las esclusas del recuerdo».*

Y se pone Ayala a recordar con ternura que en un barco como aquel había emigrado su padre, mozo de Tierra de Campos —nacido en Valdenebro, provincia de Valladolid—, a las Américas. Volvió atraído por la novia. Imaginando los momentos de su vida aun non nata, Ayala apostrofa a su progenitor:

*«A veces me asalta  
un mal pensamiento.  
¿Por qué obedeciste al destino?  
¿Por qué seguiste el forzoso derrotero?  
¿Por qué no me abismaste en el hondo mar de las cosas  
[que pudieron ser y no fueron?  
¿Por qué me diste la vida y con la vida el pensamiento?».*

Este último verso nos aclara la naturaleza del dolor que le lleva a desear no haber nacido. No es sólo una crisis ocasional motivada por la tragedia ocurrida. Se trata de una angustia intelectual, producida por la tensión entre el ansia de conocimiento y la radical incapacidad de abarcar los misterios esenciales de la vida: el mal, el dolor, la muerte. En suma: es la angustia de la conciencia; la rubeniana «pesadumbre de ser consciente», que encontrábamos ya en «Los Umbrales del Huerto» de *La paz del sendero* (O. C., pág. 23) y que hallará su expresión poética más alta y profunda en *El sendero innumerable*.

El «Preludio del segundo acto» (O. C., págs. 32-35) contiene, a mi juicio, también, la declaración expresa del cambio de mentalidad a que aludo. Es —recordémoslo— el acta de incineración de un legajo de papeles llenos de versos de la infancia y de la primera juventud. En la enumeración de los recuerdos allí contenidos la última referencia es a:

*«Aquella negra cruz sobre una fecha  
que es un dolor que ya se esfuma vago,  
pero que fue una tempestad deshecha,  
un cáliz que apuré sólo de un trago».*

Se refiere claramente a la muerte de su padre, que vino a cerrar una etapa. El título de «segundo acto» es impreciso en cuanto a sus límites retroactivos, ya que en el «primero» habría que mezclar versos de la etapa preliteraria y composiciones coetáneas e, incluso, posteriores a *La paz del sendero*. Convendría más bien interpretarlo en un sentido amplio de «nueva etapa». En lo que no hay duda es en la calificación del signo de ésta. Bastan dos estrofas para manifestar su carácter nietzscheano:

*«¡Oh tristeza del tiempo sepultado!  
¡Oh vida del instante, fuerte y sana,  
sin las pardas visiones del pasado,  
sin las mentidas sombras del mañana!  
Yo no sé que seré... ni lo que he sido.»*

*¡Quiero sólo vivir de lo que soy,  
sin más recuerdos que el piadoso olvido  
ni más deseos que el deseo de hoy».*

La exaltación vitalista tiene voz y timbre del 98. Hay, en efecto, una inhibición de lo racional —«Yo no sé que seré... ni lo que he sido. / Quiero sólo vivir...» Que el pasado haya sido un éxito o un fracaso, que el futuro pueda constituir una amenaza, no importa. «Sintámonos vivir» es, según Doris King Arjona<sup>210</sup>, la esencia del pensamiento ayalino, que dominará su tercera etapa, pero que comienza por estas fechas. Por supuesto, en el fondo de dicha exaltación se encuentra —alúdase o no a ella— la experiencia de la fragilidad humana, del mal, del dolor, de la muerte. Un poema de ese mismo año, 1908, «En la margen del torrente. Una amada muerta» (O. C., págs. 158 y ss.), nos descubre la agravada conciencia ayalina de estas ideas:

*«Alma que un día amé, alma infundida  
en una forma frágil y huidera...*

*.....  
Quebrado el pomo, el bálsamo sagrado  
derramóse en tinieblas; de repente  
se perdió, se voló. Dios ha cegado.  
Y enmudecieron ruiseñor y fuente».*

No se percibe el menor atisbo de fe en la trascendencia: tinieblas, evaporación:

*«¿Dónde estás? ¿Dónde estás? Te busco a tientas.  
Hacia el sordo misterio tiendo en vano  
el eco de mis voces macilentas  
y la angustia aterida de mi mano.*

*.....  
Al fin, junto a la margen del torrente  
me he sentado, en espera de mi día,  
mirando cómo todo lo existente  
fluye sin plan, sin orden ni armonía».*

(210) Op. cit., pág. 659.

¿Hace falta resaltar el existencialismo «avant la lettre» de estas estrofas? El hombre es aquí un ser para la muerte, hacia la que todo se precipita sin sentido. Pero también en este punto se produce la reacción dialéctica de Ayala en dos poemas de 1908, de la Sección «Ditirambos», que constituyen la expresión poética más clara e intensa del Nietzscheanismo noventayochista. Los meros títulos son de por sí expresivos: «El entusiasmo» (O. C., págs. 174-176) y «La ilusión» (O. C., págs. 176-179). Ambos se convierten en símbolos eficaces de superación de las humanas limitaciones:

*«Entusiasmo, cuya túnica vuela en clásico decoro,  
como en la alada victoria de Samotracia;  
cazador de las flechas de oro  
que asaeta las bestias negras de la desgracia,  
Tú, que vas, robusto flechero,  
por el celeste sendero  
de azul cristal  
igual  
de raudo que el neblí,  
¡hunde un dardo tembloroso en mi barro temporal!,  
¡Habita en mí!».*

Toda la invocación constituye un canto a la fuerza del entusiasmo, robusto, raudo, vencedor. Enfermo de temporalidad, el poeta quisiera ser sanado por su herida, que El llenara el vacío de su angustia:

*«Mi pecho está como copa vacía,  
todo cóncavo, oscuro y anhelante.  
Cólmalo hasta los bordes de ambrosía,  
de licor ígneo e inebriante,  
y que me enfervorice con probada pasión interna,  
y que el alma se me abreve en lo infinito sin tasa;  
y en cada minuto que huye que viva la vida eterna;  
y los ojos y los labios que sean brasa.*

El penúltimo verso subrayado coincide con la exaltación del instante —«¡Oh vida de instante fuerte y sana!»— del «Preludio», pero lo que allí aparecía teñido de un cierto matiz epícurico se muestra aquí en su desnuda significación existen-

cial: es el ansia de llenar el pequeño cuenco del instante con la inmensidad de lo eterno:

*«Dame que viva un instante  
de dionisiaca y cuerda locura,  
devuelto a la libre y ciega Natura».*

Nótese que la petición no es de logro racional —una muestra más de que Sobejano se equivoca al hablar indiscriminadamente de un nietzscheanismo ayalino de corte racio-vitalista orteguiano—, sino de desafortada orgía vitalista, que el poeta considera una especie de «santa locura»: la llama, de hecho, «dionisiaca y cuerda». Consiste en superar la red de esquemas intelectuales que nos aprisiona, para fundirse en la Naturaleza, «ciega y libre» de todo convencionalismo, de todo orden de valores:

*«Como la bacante  
y el coribante  
fuera de seso,  
que en el agua del arroyo gustan leche dulcísima,  
y truecan las panteras en corderos  
y a la paloma hacen lasciva  
y abandonados a los excesos  
desentrañan la cósmica armonía  
y posesos  
por el dios hirsuto y ubicuo,  
todo piensan que es obra suya y que todo es divino».*

El trueque de panteras en corderos tiene claro sabor de reminiscencia bíblica. La convivencia de ambos representa en Isaías uno de los signos de la nueva era mesiánica. Ayala lo trasmuta de sentido al oponerle, en técnica de «contrafacta», la lascivización de la paloma. Y en esa misma línea, el logro de la «armonía cósmica» aparece confiado, no a la ordenada conjugación de valores sino al vitalista abandono «a los excesos». Parece, pues, que nos hallamos con un rebrote de las baudelaireanas «Flores del mal». Pero Ayala no hace sino esbozar lo que va a constituir la filosofía moral de su poema «Filosofía», versión poética, de los problemas de *Belarmino y Apolonio*. En su base se encuentra el ansia metafísica de supe-

ración del dualismo y de la conciliación de contrarios, que el poeta quisiera poder realizar con fuerza de creador:

*«Haz, Entusiasmo, que por todas las cosas  
yo también sienta entusiasmo de creador;  
por las espinas y por las rosas,  
por el campesino olor  
a leña de la cabaña,  
por la ciénaga y el lago...»*

Vano empeño. La empresa titánica de robar el fuego sagrado a los dioses que marcan el destino fatal del mundo, alcanza sólo a ser una fingida ilusión en el delirio tremante de la embriaguez. Pero no importa. Aun sabiéndolo, el poeta quiere ese vino; necesita beber para olvidar, para olvidarse como mortal y soñarse en un mundo nuevo imperecedero. Por ello pide:

*«Dame, Entusiasmo, tu flecha dorada,  
dame tu esfuerzo, tu vino de lumbre,  
de manera que sienta aliviada  
de la vida la gran pesadumbre.»*

Termina con este patético pareado, que nos recuerda los acentos más desesperados de Espronceda:

*«Toda esperanza perdida,  
hacer banderas con la estofa desgarrada de la vida.»*

El segundo poema de reacción nietzscheana ante la vida, es una invocación a «La Ilusión»:

*«Ilusión, mentira verdadera,  
Ilusión, suave y poderosa ilusión.  
Con tu bálsamo unge mi cabeza  
y sé la levadura de mi razón.»*

Se explicita seguidamente un esquema conceptual binario:

- a) *«De la frente de Zeus brotó en mal hora Palas  
[adusta, diosa de la sapiencia,  
razón racionante que envenena y abruma.»*

b) *Dulce Ilusión: ven a albergarte en mi conciencia.  
Serás la almohada ligera  
donde se aduerma el corazón».*

En su pertinaz huida de la pesadumbre de ser consciente, Ayala se refugia en los adormecedores brazos de la Ilusión:

*«Yo quiero cantar embarcado en tu nave  
para hacer la difícil travesía del tiempo».*

Late en cada verso la fuerza de la evocación calderoniana. El poeta no quiere despertar del universal sueño mentira de la vida, para no tener que enfrentarse en la vigilia de la conciencia con la aherrojante realidad del destino fatal: el particular de cada uno y el que afecta al «pobre y desvalido hombre» haciéndole creerse, con la Biblia, rey y centro de la creación:

*«Tú, Ilusión, derogas las leyes,  
rígidas y fatales,  
de la Naturaleza, a tu arbitrio.*

*Haces que el hombre —pobre y desvalido hombre—  
sea centro del círculo que traza el horizonte,  
y, por lo tanto, centro del planeta,  
y en consecuencia,  
centro del Universo».*

Entre los títulos que el poeta le otorga, hay uno que define la esencia de la Ilusión con una fuerte carga de pesimismo: «túnica de la realidad». Resulta inútil pretender protegernos con ella de la corrosión de nuestra propia naturaleza; pero nos sirve de consuelo, nos enajena a sabiendas. De ahí que una y otra vez insista:

*«Ilusión, mentira verdadera,  
divina y única razón,  
dame el agua que desaltera,  
¡Ilusión divina, divina Ilusión!»*

Curiosamente, los «Epigramas y Redondelas» (O. C., páginas 171 y 174) —un mosaico de siete poemitas compuesto

en 1909— resumen de manera sencilla y expresa todas las actitudes vitales que hasta ahora hemos ido registrando en *El sendero andante*. Cabría, incluso, asignar como epílogo cada uno de ellos a respectivos poemas anteriores. Así, «Un anhelo sin fin» continúa la temática de «Los brindis», insistiendo en la tesis del poeta:

«Sintámonos vivir,  
poniendo un poco lejos el placer,  
aun cuando lo podamos conseguir.  
Caminar al mañana, y no al ayer.  
Desear, desear hasta morir».

El titulado «De arriba abajo» condensa las ideas de «Excelsior»:

«Sube al monte; mira el llano.  
Pon la mano de visera.  
Verás la gris y huidera  
onda del dolor humano.  
Todo fluye y fluye en vano».

«Esclavitud» se sitúa en la línea de «Los bueyes»:

«Llorando estás, pobre ilota,  
por la libertad ansiada?  
Nadie es libre, ni lo es nada.  
Todo en el Destino flota».

El epicureismo se convierte con frecuencia en desenfadado *hedonismo*. Ante el apremio de la muerte, por ejemplo, al hacerse insistente el consejo barroco del «carpe diem», canta Ayala en «Cuántas rosas»:

«Cuántas rosas. Cuántas rosas.  
Besos. No seáis morosas.  
Besadme otra vez; de prisa.  
¿No oís que alguien cerca pisa  
con pisadas sigilosas?  
Cuántas rosas. Cuántas rosas».

El dolor del saber está glosado en «¡Viva la estulticia!». Por fin, en el último epigrama —«Me reiré de la Muerte»—,

el poeta abandona la actitud estoica para revestir, sólo por un instante, la cínica:

*«Me reiré de la Muerte.  
A ella van el bien y el mal  
a fundirse en un fatal  
remanso, negro e inerte.*

.....  
*Oyendo el sordo metal  
que apaga entre su voz fuerte  
la festiva bacanal,  
con una risa inmortal  
me reiré de la Muerte».*

## 8. Años 1911-1912: Meditación ante la muerte. Paréntesis horaciano

Los cinco poemitas interpolados en la primera parte de *La pata de la raposa* (O. C. T. I., págs. 267-273) son el fruto de los ocios que el protagonista, Alberto Díaz de Guzmán, empleaba en «aproximarse moralmente a sus animales domésticos. Estudiábalos y pretendía desentrañar en ellos algo así como patrones morales que, al pasar hereditariamente transmitidos al hombre, hubieran perdido la pura y originaria sobriedad...» (loc. cit., pág. 265). El propio Ayala nos brinda la interrelación. Unos versos de Heine —Was ist der Mensch / Woher ist er kommen, / Wo geht er hin?—, las eternas, esenciales preguntas del hombre, constituyen el punto de partida para el desarrollo del diálogo mental que se establece en cada poesía. «Sultán» es el nombre del perro y título de la primera de aquellas. «Sultán» —explica Ayala—: moral cristiana. El perro y el semita son los únicos animales que creen en un ser superior a ellos... Ética judía, ética cristiana, ética camina; la moral es emanación de la voluntad divina». Se advierte enseguida que Ayala no comparte dicho patrón moral por repuntarlo humillado y humillante:

*«Has hallado un sentido al universo.  
¿Lo has hallado? ¿O es sólo cobardía  
que te dobla del hombre a los antojos  
y hacia él te arrastra un día y otro día,  
ágil la cola y húmedos los ojos?  
No lo sé. Y aunque fuese, perro mío,  
te otorgo la caricia de mi mano,  
por humilde, por falto de albedrío,  
por servil, por cobarde, por cristiano.»*

La última estrofa parece conceder algún valor a la moral canina. Ayala encuentra aprovechable en ella la parte concedida a la reverencia ante el misterio. «Hay que dejar abierta —dice— una puerta del alma, por si llegase el esposo, que entrase presto». Pero no basta: ahí está la muerte como una realidad apremiante e inapelable. «Nuestra vida, en el momento de nacer, es como una caja vacía, cuyas paredes son de diamante negro. Las paredes son la muerte. Nuestra vida está limitada de muerte por todas partes. ¿Con qué hemos de llenar la caja? He aquí el verdadero problema moral. La moral canina no habla de llenar la caja, sino de adornarla por fuera para después de la muerte. ¿Con qué hemos de llenarla?» (loc. cit., pág. 266). El gallo «Alectryon», que presta su título al segundo poema, ofrece una pauta moral a seguir: la plenitud sexual de entrega a la vida; moral oriental cuyo prototipo es Omar Kayham:

*«Oh gallo: mucho abarca  
la lección en acción que nos enseñas  
en tu reinado firme de patriarca...»*

Lamentablemente, de nada o de muy poco nos vale tal lección dado que el hombre no disfruta de «tan viriles medios de gobernar». Queda, sí, el ejemplo, que el poeta nos invita a seguir en «Consejo» (O. C., pág. 18), un poema incompleto que, por su referencia expresa a Omar Kayham, debe de ser de esta misma época de composición. Como es sabido, la poesía de Omar Kayham se encuadra en un sistema escéptico-hedonista: en la imposibilidad de adueñarnos de los secretos metafísicos y de los valores trascendentes, gocemos —viene a

decir— del momento actual. Es una continuación de Avicena, de quien Kayham fue asiduo lector. No faltan en su obra, por lo demás, atisbos de misticismo sensual y panteista. Su estudio estuvo muy en boga a finales del siglo pasado y principios del presente. La pieza ayalina a que me refiero dice así:

*«Aprovecha la hora sobre el cuerpo desnudo  
de la hembra que su vientre te ofrenda en el diván.  
El tiempo que en la iglesia hubiste malgastado  
que Amor lo reconquiste. Yo soy Omar Kayham».*  
Y otra: *«Goza la virgen en su hora temprana  
y disfruta el día que ahora tienes de espacio.  
Deja a los dioses el cuidado de mañana.  
Bebe y canta y sonríe y besa. Soy Horacio».*

«Calígula», el gato, sujeto del tercer poema, simboliza la moral helénica. Su principio: «el hombre, ombligo del universo». Su norma: «eudaimonía» (buen genio, ecuanimidad-felicidad). Sócrates, Platón, Epicuro y Epicteto son sus doctrinarios y apóstoles. Dice el poeta:

*«Eres negro y sutil. Tienes un modo  
altivo de mirar la creación,  
como de aquel que lo desdeña todo  
porque nada merece su atención».*

Más algo falla en la base de la convicción antropocéntrica. ¿Puede el hombre instalarse independiente en su esfera autónoma? ¿Se basta, de verdad, a sí mismo? Y, sobre todo, en el ejemplo felino,

*«¿...no será, tal vez, tu escepticismo  
engendro de tu espíritu amargado,  
al sentirte en el fondo de tí mismo,  
mono del tigre? Y, además, castrado».*

El último encuentro lo realiza Alberto Díaz de Guzmán con «Madama Comino», una pequeña hormiga a quien pregunta a bocajarro:

*«Qué dices de la muerte, hormiga?  
¿Qué dices, Madama Comino?»*

—¿Antes yo? A tus antojos me inclino,  
 pero ¿qué quieres que te diga?  
 El sol ha huido hace un instante;  
 el río corre mansamente  
 al mar propincuo...

La hormiguita no entiende nada y hasta parece burlarse de tales disquisiciones pedantescas. Pero el interlocutor la apremia: «¿Temes el sordo abismo del no ser?». La hormiga contesta que ella tiene bastante con trabajar y atender a cada día previendo, al tiempo, el futuro:

«—Ya; cuidas del mañana con mira terrenal.  
 Eres dichosa porque nunca miras al cielo.  
 No sabes del bien ni del mal.  
 No sientes melancolías  
 ni la terrible desolación  
 del que ve que se acaban sus días  
 y en su boca se hiela la canción.  
 Y esto no obstante...»

No. El hombre no puede satisfacerse con este último patrón moral: trabajar pensando sólo en el horizonte de la vida terrena y en las necesidades elementales. Al meditabundo, y sospechamos que entristecido, doble de Ayala se le presenta entonces una hermosa visión: «Epílogo.—En el cielo»:

«.....  
 y todo es paz, y todo es dulzura y ventura  
 dentro del paraíso de las bestias sencillas.  
 Al seno de Dios ha retornado la criatura  
 y el agua de la nube a la mar sin orillas».

Dios llama a San Francisco para que se asome a aquel jardín de su reino infinito. Y éste, en amor derretido, dice: «Hermano gato, / hermano gallo, hermana hormiga, hermano can.

«Y Dios.—Más gratamente resuena en mis oídos  
 el murmullo que puebla este jardín  
 que flauta y lira y cánticos de ángeles y elegidos  
 o la voz inflamada que vierte el querubín.

*¡Oh hijos míos, cuajadas de mi propia sustancia,  
normas, sendas por donde el mezquino saber  
pudo evadirse de la ciudad de la ignorancia!  
Pero los hobres no quisieron entender».*

En una de sus reglas místicas recomendaba San Juan de la Cruz: «para venir a saberlo todo, no quieras saber algo en nada». En esta línea de solución paradójica se inscribe la última estrofa ayalina: renunciar al «mezquino saber» y seguir el ejemplo de los irracionales hasta llegar a la «gloria de los buenos». ¡Dura doctrina: negar aquello que, precisamente, constituye nuestra diferenciación específica de las bestias!

No deja de resultar curioso que, en medio del apesadumbrante proceso intelectual y vital de la poesía de Ayala, el vértice soñado en un determinado momento de *La pata de la rapsa* por Díaz de Guzmán sea el ideal horaciano y que, así mismo, cuando quiere ofrecer a Verónica en *Troteras y danzaderas* una muestra de su poesía, le recite unos versos que rezuman idénticos sentimientos. En el poema «El ideal» (O. C., T. I., págs. 440 y ss.), glosando a Andrada, Ayala pide para sí:

*«Una casa y no más; blanca y sencilla,  
lejos del mundo y de los hombres vanos.  
Una huerta en que frutezca la semilla  
por la virtud humilde de mis manos»...*

La composición de *Troteras* presenta el mismo esquema binario, sufrimientos pasados-deseo de paz, de la mayor parte de poemas de *La paz del sendero*:

*«Señor, si es que tu mano justiciera  
el humano torrente  
del placer y el dolor tasa y pondera  
en cada vida equitativamente,  
dame la paz que he merecido. Aleja  
de mis labios el pámpano en agraz.*

*Una casa no más, de aldeana esquiveza,  
con un huerto a la espalda, y en el huerto un  
[laurel...»*

Al escuchar estos versos, Verónica pregunta al poeta si lo que en ellos asegura es verdad. Alberto responde: —«Por lo menos lo era cuando los escribí. Y ahora, al recordarlos, vuelve a ser verdad».

## 9. Años 1918-1919: Estoicismo e integracionismo

Dos poemas de 1918 —«Heno de las eras» (O. C., págs. 197-199) y «El niño en la playa» (O. C., págs. 199-202— agrupados con otros bajo el epígrafe de «Doctrinal de vida y naturaleza», desarrollan en amplitud la parenética estoica iniciada en los años 1905-1906. De nuevo recurre en ellos el poeta a la simbología didáctica: las hierbas del campo, la arena, las olas. El procedimiento poemático es análogo al utilizado en «La playa», composición ya analizada. En «Heno de las eras» el poeta, paseando despreocupadamente por el campo, cobra conciencia, de repente, de que sus pies va aplastando a las débiles hierbezuelas. Por un momento queda petrificado. Mas enseguida advierte que, «por la virtud voluntariosa que anima a la Naturaleza» —exaltación nietzscheana de la fuerza creada—, aquellas van irguiéndose de nuevo:

*«Y la brisa en las hierbas del campo  
balbució con voz evangélica:  
«Haz tu alma lisa y mullida,  
como prado de fina hierba.  
Pasarán sobre él los dolores,  
pasarán sobre él las quimeras,  
pasarán sobre él las virtudes...»*

El largo enunciado de correlaciones abarca una ancha gama de didactismo de otras tantas situaciones vitales. En cualquiera de ellas el espíritu humano ha de reaccionar enhiestándose:

*«Tu alma es como un prado  
de fina y felpuda hierba.*

*Todos pasando van por encima;  
pero él renace y persevera  
bajo el sol que le vivifica  
y la brisa que le atempera».*

Hasta que se imponga la realidad última: la muerte. Pero, aún entonces, el hombre estoico sobrevivirá en su esencia:

*«Y al mustiarte, tu esencia  
volará al fin libre».*

«El niño en la playa» constituye en su primera parte, dentro de la ejercitación simbólico-didáctica, una reflexión en tres tiempos sobre la arena, las olas y el niño: elementos que en la segunda parte integrarán la escena animada. Ayala destaca ante todo la paradoja de que, siendo la arena inerte el elemento constitutivo de los orbes temporales y sin vida, haya sido elegida para medir el tiempo histórico de los hombres. Las olas, en su atropellada sucesión —que es su carrera hacia la muerte—:

*«Llegan rodando,  
llegan gritando.  
Con retumbo y tremendo  
estruendo  
unas con otras se amontonan,  
cuando  
en un punto se desmoronan».*

Desde otra perspectiva, las olas son vistas en su significación amenazadora: «Son como dragones, / son como vestiglos; / las fauces abiertas y cautas...». Más toda esa potencia virtual va a rendirse, humilde, en los bordes de la gran sima que es la playa.

El niño, por su parte, es presentado como síntesis del universo:

*«flor la más delicada del mundo,  
.....  
puro como el armiño,  
como el mañana o el ayer, profundo».*

La segunda parte del poema se estructura en una sencilla escena animada: el niño juega con la ola, desafiándola primero, huyendo enseguida de ella que, «...derrumbada, casi extinta / le lame los pies al niño, con lengua hipócrita y fría». Sigue la ejemplarización didáctica:

*«Niño: un día serás un hombre y has de hacer la cosa  
[misma.  
Ya de grado, ya a desgana, te has de ver siempre en la  
[orilla  
del abismo, en la ribera de un mar que te atrae e incita.  
.....  
Vendrán frente a tí rugiendo los monstruos de testa es-  
[quiva,  
dragones de las pasiones, serpientes de las lascivias,  
las túrgidas vanidades y las pálidas envidias.  
Te amenazarán, y acaso de su verdosa saliva  
sentirás gusto en tu boca. Más que te alcancen evita».*

El poema «Filosofía», de 1919 (O. C., págs. 205 y ss.), uno de los resúmenes más claros de la metafísica y la ética de nuestro autor, encuentra su precedente en la «Danza universal» (O. C., págs. 163 y ss.), composición de 1915 en la que Ayala glosa el principio heraclítico de la fluencia de las cosas:

*«Todo: lo junto y lo disperso,  
lo semejante y lo diverso  
todo danza en el universo.  
Todo es un huidero hechizo,  
todo es frágil y caedizo,  
como el trigal bajo el granizo».*

Hombres, animales y cosas están hermanados por su contingencia en esta gran danza. Pero cada uno conserva su singularidad. En «Filosofía», en cambio, —versión poética, como vengo repitiendo, de las cavilaciones de Belarmino, el zapatero filósofo de Pilares— se da un paso decidido hacia una metafísica que trasciende lo singular en una fusión de todo lo que, por falso idealismo de nuestra aprehensión, aparece como diverso. Más adelante, al ocuparnos del sistema expresivo, tendremos ocasión de referirnos al perspectivismo ayalino, tan

cercano, como sugiere Baquero Goyanes<sup>211</sup>, al perspectivismo vitalista de Ortega. Pero he de anticipar aquí, subrayando algo que acabo de decir, que tal perspectivismo no es sólo, como Baquero afirma, estético, psicológico y ético, sino —y fundamentalmente— metafísico. Lo más sutil de la especulación belarminiana era para Ayala lo siguiente: «En el cosmos —es decir, en el diccionario— están los nombres de todas las cosas, pero están mal aplicados, porque están aplicados según costumbre mecánica y en forma que, lejos de provocar un acto de conocimiento y de creación, favorecen la rutina, la ignorancia, la estupidez, la charlatanería gárrula y el discurso vulgar, vacío y memorista. Están los nombres en el cosmos —es decir, en el diccionario— como aves en jaula, o como seres vivos, pero narcotizados y escondidos en sepulcros con siete sellos. Belarmino hallaba una manera de placer místico, una a modo de comunicación directa con lo absoluto e íntima percepción de la esencia de las cosas, cuando rompía los sellos sepulcrales para que se alzasen los vivos enterrados, y abría las jaulas para que las aves saliesen volando»<sup>212</sup>. En la primera parte del poema la fusión de opuestos y contrarios viene definida por la contingencia de los seres:

*«Agua en cestillo;  
llanto femenino,  
congoja de niño.  
Todo es uno y lo mismo.*

*.....  
Príncipe o mendigo;  
tabardo harapiento o armiño;  
burdeos, borgoña o tintillo.  
Todo es uno y lo mismo.  
Bermellón, añil o amarillo.  
Vuelo de las aves —auspicios—;  
volar de campanas —entierro o bautizo—;  
humo, nube, sombra, eco indistinto.*

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

(212) O. C. T. IV, pág. 99.

*Todo es uno y lo mismo.  
 Todo es fugitivo,  
 todo es efímero,  
 ante el infinito».*

En la segunda parte alumbra una nueva perspectiva:

*«Pero, al mismo tiempo,  
 todo es divino;  
 cabos, hebras, hilos  
 de un solo ovillo,  
 el Infinito.  
 En un nudo se enlazan innumerables hilos.  
 En el punto que pisas, se cruzan todos los  
 [caminos».*

De este principio básico de integración panteísta y relativista fluye toda una normativa de acción moral:

*«Por lo tanto, amigos,  
 besemos sin tino  
 el labio encendido,  
 bebamos el vino,  
 sembremos el trigo.*

En las tres primeras ediciones se leía a continuación:

*«Confiemos sin distingo  
 a Jesús y a Barrabás nuestro proselitismo».*

Continúa la actual enumeración:

*«Tripulemos un navío  
 rumbo a lo desconocido...  
 .....*

*Un instante vivido  
 es compendio de siglos».*

Vivir en plenitud el instante es, como vimos, norma suprema en el proceso evolutivo de *El sendero andante*. Pero, ¿hasta qué punto es realizable el programa propuesto?:

*«Y replicó un murmullo íntimo:  
 «Todo es necesario y preciso,*

pero todo a su tiempo debido  
y cada cosa en su sitio;  
desnudo el pecho, las sienas en Sirio,  
la planta acaso en el limo.

¿Totalidad? Sueño imposible. Armonía.

[Apuntad a ese hito].

Con los últimos versos, que cierran *El sendero andante*, parece que Ayala recorta definitivamente las alas de su entusiasta vuelo nietzscheano y, constatando la imposibilidad de su titánico anhelo integracionista, señala una meta metafísica y ética mucho más moderada: la armonía universal. En resumen, podemos cifrar la reacción de Ayala ante la avivada conciencia de la propia fragilidad en una dialéctica estoico-nietzscheana con intermedios de reposo horaciano, para desembocar, apoyado en las dos primeras fuerzas morales, en un intento de integracionismo panteísta, que se moderará en la meta final de una armonía conciliadora.

## 10. Dos temas menores en *El sendero andante*

### 1.—Elogio del periódico.

Puede afirmarse que la actividad literaria específica ejercida por Ayala con mayor asiduidad, dentro de su polifacetismo, fue la periodística. Como colaborador periodístico se inició en «El progreso de Asturias» el primer año de este siglo y, ese mismo año, estudiante aún, fundó con varios amigos el semanario crítico-satírico «Leño. Candidato a concejal por Oviedo»<sup>213</sup>. En sus diversas etapas madrileñas colaboró en los principales periódicos nacionales; fue corresponsal durante la Gran Guerra<sup>214</sup> y en el año 1922 recibió —como he dicho— el premio

(213) Vide. Manuel Fernández Avello. "Ramón Pérez de Ayala y el Periodismo", en *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*. Núm. 42. Oviedo. 1961, págs. 5 y ss.

(214) Sus crónicas están recogidas en *Hermann encadenado*.

«Mariano de Cavia», máximo galardón periodístico nacional. Desde que a partir de 1930, aproximadamente, interrumpe, «por vicisitudes privadas que a nadie importan», la labor creadora, su único contacto con el público serán los artículos de periódico. El 16 de diciembre de 1956, en su habitual colaboración de ABC y bajo el título de «Elogio del periódico», nos dio Ayala su concepción del periodismo «como conversación, coloquio que no se diferencia de cualquiera otra charla íntima entre personas corteses e instruidas sino en que su ámbito es infinitamente más anchuroso». No se crea, por ello, que reputaba tal oficio como algo improvisado. En su aspecto «más esencial, el periodismo debe ser expresión de la cultura. El periodismo como cultura... viene a ser literatura, literatura en la acepción más íntegra y severa... Hoy en día, termina, no hay literato que no tenga algo de periodista ni periodista que no tenga algo de literato». Mucho antes de esa fecha, en 1918, había escrito otro elogio mucho más ambicioso y trascendente en el poema «La prensa», incluido en la sección «Ditirambos» de *El sendero andante* (O. C., págs. 179 y ss.). El más extenso de cuantos compuso Ayala, se articula mentalmente en tres tiempos. En la primera parte, con una acumulación intensiva de imágenes, desarrolla la idea de que el periódico impone la apertura del yo al mundo: la superación extensiva del propio «ego», la potenciación de todas las facultades de relación con las cosas:

*«Al tener en la mano el periódico,  
sustentas en la palma el rotundo Universo».*

Francisco Rico, en *El pequeño mundo del hombre* <sup>214 bis</sup>, resalta la coincidencia de esta dialéctica de dilatación del «ego» hasta el «macrocosmos» con la de congregación del mundo en el «microcosmos» del hombre:

*Ya no es de fibrillas sutiles  
ni precaria la red de tus nervios;*

---

(214 bis) FRANCISCO RICO. *El pequeño mundo del hombre*. Varía fortuna de una idea en las letras españolas. Madrid. Castalia. 1970, págs. 287 y s. El tema se presta en la poesía de Ayala a un amplio estudio.

*son hilos de cobre,  
son cables de acero,  
que cruzan la tierra insensible».*

El segundo tiempo se centra en el canto del prodigio mecánico que supone la aparición diaria de la prensa. Es, sin duda, lo más flojo de la pieza: «Los trábajos y los días» y «La voz de la rotativa» son realmente pedestres. La pieza vuelve a adquirir un discreto tono poético de tipo dieciochesco en el «Romance de la Catedral y el periódico», superior en el «Romance libre de la invención de la Imprenta». Con el «Romance de los periodistas oscuros» se abre, a mi juicio, la última parte dedicada a exaltar el esfuerzo y el mérito de cuantos trabajan en la prensa: «Cajistas y Linotipistas», «Los Redactores» y «El Director». En su conjunto, la composición es de neta factura campoamorina y la sucesión de imágenes, algunas de ellas nuevas y logradas, naufraga en un fárrago de versificación didáctica de pulso cansino.

## 2.—*Exaltación de la mujer y el amor.*

He aquí otro tema varias veces abordado en *El sendero andante*. Como ya apunté, el segundo «Momento» está constituido por «Amor. El momento soñado» (O. C., págs. 58 y ss.). Sin problematización alguna, el poeta canta allí al amor en su significación de mutua entrega, como polo de atracción, soñada e inconsciente, del hombre y la mujer. Como momento, también, en que el espíritu logra, en su ansia de donación en la carne, la máxima tensión:

*«Una emoción intensa  
saturando la grave calma  
del cielo y de la mar inmensa,  
ponía mi alma,  
como las cuerdas de una lira, tensa».*

La relación espíritu-carne es planteada en «Crepúsculo. El momento indeciso» (O. C., págs. 144 y ss.). El resto de poemas que se ocupan de la mujer se inscribe en una línea de exaltación de su figura en varias dimensiones. En el primero

de «Los Modos» —«En la margen del torrente. Una amada muerta» (O. C., págs. 158 y ss.)— la mujer es cantada como clave universal de la vida del que ama: «Extinguida tú, Alma, se ha extinguido / el alma innumerable de las cosas».

Dos piezas —«La cendolilla que danza», de 1910 (O. C., páginas 162 y ss.) y «Danza universal. Ante una bailarina deliciosa», de 1915 (O. C., págs. 163 y ss.)— nos ofrecen otras tantas variaciones sugeridas por la contemplación de sendas bailarinas. «Cendolilla» es el nombre que en el argot novelístico de la primera serie de Ayala recibe la joyecita de prostíbulo. El poeta celebra a una de ellas por su fresca animalidad:

*«Eres cándida y perversa,  
llena de gracia primitiva,  
llena de gracia natural,  
llena de gracia irreflexiva.  
Eres como una brisa salitrosa  
y atemperada, que desde la mar  
viene y pasa riendo sobre la tierra seca,  
que eso es mi alma».*

Al contacto de su mirada, se recobra la sensorialidad, virgen de cualquier impresión y se retorna al paraíso naciente:

*«¡Oh, cómo te amo cuando en torno mío giras y danzas  
y me envuelves en tu animalidad inocente,  
y como que me abres los sentidos a los días remotos  
de Padre Adán y de las selvas intactas;  
la primera salida del sol,  
el mullido de la yerba tierna, infantil...».*

En la «Danza Universal» (O. C., págs. 163 y ss.) una mujer bailarina se convierte en símbolo de la contingencia y mutabilidad del universo: «eres luz y clave increada del gran enigma universal». Por fin, «Contra estos siete vicios» —composición de 1910— (O. C., págs. 166 y ss.) representa la cota más elevada de exaltación de la mujer como fuerza transformadora de los hombres. Se subtitula «Cuento de niños» y el planteamiento de versificación contribuye a lograr un clima infantil,

aunque la intencionalidad del poema es, por contraste, trascendente:

*«Siete son los niños  
que hay en las veredas  
del jardín fragante  
de la Primavera».*

Cada uno de ellos es visto en su pasión negativa dominante. Mas, he aquí que, en un determinado momento, todos advierten la presencia en el jardín de varias niñas. Ambos deciden jugar «a los novios»:

*«Y ved, ¡oh milagro  
que obra la belleza!,  
a Juan humilde,  
de soberbio que era;  
a Luis, el colérico  
manso como oveja;  
al glotón de Enrique  
dando su merienda...»*

Es notable que en la antologización de *El sendero andante* Ayala no haya recogido ni una sola muestra de problematización del tema de la mujer y el amor, que será central en algunas de sus novelas y constante en todas.

## II. España como tema

Norma Urrutia ha puesto de relieve la presencia del tema de España en la mitad, cuando menos, de la novelística ayalina<sup>215</sup>, que por ello se inscribe en la absoluta continuidad del espíritu noventayochista. La filiación de Ayala como poeta de la misma generación, sugerida ya en la animación moral senequista y nietzscheana de sus versos, se apoya, al mismo tiem-

---

(215) *De Troteras...*, págs. 17-60.

po, en un análogo tratamiento del citado tema. Prescindiendo por el momento de las composiciones que, aunque reflejan la misma preocupación ideológica, integran un cuerpo autónomo en las novelas poemáticas, conviene estudiar aquí todos los poemas que se centran en distintos aspectos del tema de España: la vida provinciana, Castilla, los españoles y España como problema.

1.—El acercamiento de los primeros hombres del 98 a la provincia española arranca de un punto de partida común y persigue un objetivo concreto: se niega a Madrid, «considerada como la capital de España, pero no como la representación de España»<sup>216</sup>, y se buscan en las regiones y lugares menos conocidos y más tradicionales los rasgos que puedan definir la historia viva del ser español. Los hallazgos son de doble signo: positivo y negativo. En *Castilla, Los Pueblos*, en *La Voluntad* y *Antonio Azorín* se hace inventario de los valores de la raza, pero, al mismo tiempo, se suceden las páginas acusadoras de todos los vicios y ruindades: la pereza, la envidia, la ideofobia, el caciquismo degradante, el clericalismo. Lo mismo podemos encontrar en Baroja y Maeztu. Los continuadores del 98 permanecen sustancialmente fieles a este esquema, convencidos de que son las provincias las que, para bien o para mal —mucho más para esto que para aquello—, dan la pauta y el tono a España. Ramón Pérez de Ayala sitúa la acción de tres novelas de la tetralogía —destinada a analizar la crisis de la conciencia española— en una provincia, en la capital, en concreto, de una de ellas: Pilares (Oviedo). La cuarta —*Troteras y danzaderas*— se desarrolla en Madrid; más aún, puede afirmarse que es la capital de España, escenario de vida bohemia y de lucha e intriga política, su verdadero protagonista. No necesito aclarar que el regionalismo de Ayala —lo hemos visto autodefinirse como «regionalista de las letras»— no tiene nada que ver con el regionalismo de Pereda o Palacio Valdés. Es un regionalismo crítico. Y, si prefiere como objeto de estudio la región que mejor conoce —Asturias—, aborda también la realidad de la meseta castellana, centrando la acción

---

(216) De *Troteras...*, pág. 49.

de *La caída de los limones* en Guadalfranco, «una provincia que inventó Sagasta». En definitiva, en todas ellas, sobre todo en las narraciones de *El ombligo del mundo*, lo regional es marco para la conjugación y análisis de elementos universales: «Porque el valle de Congosto es en miniatura una como imagen del valle de Josafat. Cada habitante considera al Congosto como causa final y ombligo del mundo; mejor dicho, cada habitante se considera a sí propio ombligo del mundo» (O. C., pág. 734).

En 1906 fecha Ayala la epístola «A Azorín» (O. C., págs. 148-151). Le había invitado por entonces, como dije, a descansar una temporada en Oviedo. Allí, en Vetusta, parece que se ha dormido el tiempo. La vieja capital provinciana representa, por contraste con Madrid, la superación de las intrigas, el abandono al curso de la vida rutinaria:

*«He aquí la vida buena, la vida gris y llana,  
que nos requiere en esta guarida provinciana.  
Azorín: olvidemos menudos intereses,  
vivamos como ingenuos y sencillos burgueses».*

El propósito se hace trascendente: se trata de detener la carrera del tiempo. Mas todo en balde. Los dos amigos no tolerarían, en realidad, esta vida provinciana marginada de la historia. En conjunto, la pintura en este poema de la vida provinciana está matizada de claroscuros: Vetusta ejerce una atracción hacia la paz de su seno, pero se esboza también la sombra de una crítica: esa paz es, en cierto modo, la paz de los muertos. La provincia se convierte así en parte constituyente y símbolo de España, que es como una piedra aislada en medio de la corriente del progreso, donde no pasa nada y, aunque parezca increíble, vivimos con medio siglo de retraso:

*«...Mecemos la mirada  
en torno y exclamamos: «Nada ha pasado, nada».  
Acaso el mundo tiembla con hondo cataclismo;  
pero aquí, en nuestro suelo, todo sigue lo mismo.  
No ha habido peripecias ni trastueques extraños.  
Creemos que vivimos hace cincuenta años.*

*¿La vida será un sueño, un irreal empeño?  
Naturaca. En España, sí, la vida es un sueño».*

La «Epístola a mis paisanos» (O. C., págs. 154-157) es sólo un desahogo afectuoso y una exaltación ditirámica de la región asturiana. Escrito en 1928, fue recogido, con dudoso acierto, por vez primera en la edición de *Poesías Completas* de Austral: aunque muy bello de contenido y forma, queda al margen del esquema ideológico del libro que comentamos.

2.—Dos poemas tan sólo, en el conjunto de la producción ayalina, están dedicados a Castilla: «Los buhoneros» y «La Cenicienta», agrupados bajo el epígrafe de «Castilla» en la sección «Doctrinal de Vida y Naturaleza» (O. C., págs. 203-205). Valbuena Prat considera el segundo de ellos como un ejemplo del pesimismo noventayochista. Discrepa de tal opinión, como hemos visto, Reininck, para quien «lo trivial y superficial de la historia, no permite clasificarla en el género noventayochista. Le faltan los elementos esenciales de la estructura psíquica de dicha generación»<sup>217</sup>. A mi juicio, aunque se trate de dos composiciones diversas y estéticamente desiguales, los dos poemas actúan, dada su agrupación de hecho, como supuestos interpretativos mutuos. Es decir, tratan de definir complementariamente un clima paisajístico y vital. Prueba de ello es la continuidad formal descriptiva y narrativa romancística en que se desarrollan. «Los buhoneros» se inicia con la más expresiva definición de la Tierra de Campos:

*«Cruzan por Tierra de Campos, desde Zamora a Pa-  
[lencia,  
—que llaman Tierra de Campos lo que son campos de  
[tierra—  
Hacen siete la familia: buhonero, buhonera,  
los tres hijos y dos burras, flacas las dos y una ciega».*

Sigue una descripción realista, digna del pincel de Zuloaga:

*Dan rostro a un pueblo de adobes que sobre un teso  
[se otea.*

217) Op. cit., pág. 66.

*Dos hijos, zagales ambos, van juntos de delantera.  
 Uno, bermejo, en la mano sostiene una urraca muerta.  
 El padre rige del diestro las borricas, a la recua.  
 Viste blusa azul y larga que hasta el tobillo le llega,  
 la tralla de cuero al hombro, derribada la cabeza.  
 A la zaga del carrillo, despeinada, alharaquienta,  
 ronca de tanto alarido, las manos al cielo abiertas,  
 los pies desnudos a rastras, camina la buhonera».*

El argumento es conocido. Dentro del carrito, una niña de ocho meses —que es sólo piel y pelleja— lucha entre la muerte y la vida; los aldeanos, creyendo, en su ignorancia, que traen la peste, quieren echarlos a palos.

*«Vecinas —ha dicho el médico—: no hay peste, o sea  
 [epidemia.  
 La niña se ha muerto de hambre. Y al que se muere,  
 [lo entierran».*

En gemidos entrecortados, la madre canta una de las más bellas elegías funerales: «Lleva la bisutería, alma, vida, princesa. / Lleva la bisutería contigo bajo la tierra...»

Y el poema se cierra con esta sobriedad estoica:

*«Campanas tocan a gloria. Marchan por la carretera,  
 cruzando tierra de Campos, desde Zamora a Palencia».*

En su sencillez, la composición acierta no sólo a pintar un paisaje adusto y a crear lingüísticamente un ambiente de pesadumbre y pobreza aldeana, sino a darnos, implícita y condensada, una visión crítica de la vida castellana: la familia de buhoneros es la representación de tantas pobres gentes que van siempre de camino, hacia la muerte. Sin arraigo ninguno porque nada poseen. Los dos últimos versos subrayan dramáticamente este sino; ningún acontecimiento los detiene en la desamparada andanza. Y junto a ellos, al borde del camino, aldeanos que tienen muy poco más a costa de embrutecerse en el apegado trabajo a la tierra; gentes insensibilizadas, como el gañán que, riendo, grita: «¿Hubo somanta, parienta?» Un pueblo medieval, obsesionado con las pestes, egoísta e in-

humano, del que apenas se nos apunta un solo gesto amable. ¿No estamos aquí —a pesar de haber sido escrito en 1920— en la línea mental y anímica de los machadianos «Campos de Castilla»?

El segundo poema nos cuenta la historia de la prima, pobre y huérfana, de unas ahidalgadas mozas castellanas, las Gilas. La estructura poemática de «La Cenicienta» es la misma de «Los buhoneros». Se describe en primer lugar, en muy pocos versos, el escenario de la acción:

*«Yace silencioso el pueblo. Hora de la solanera.  
Los hombres andan ausentes, porfiando con la tierra.  
Sólo posan en los lares las muy mozas o muy viejas.  
Está vacía la calle, están cerradas las puertas.  
En lo hondo de una casona canta una voz lastimera:  
«Por ese hombre daría mi vida entera».*

Es la voz de la cenicienta, «criada y pariente a medias». Trabaja todo el día y sólo malos tratos recibe de sus parientes:

*«Ningún mozo en ella cuida, ningún galán la corteja,  
porque en la noble Castilla, si eres pobre eres soltera».*

A hurtadillas del sueño leyó «Los amores de Lanzarote» y vive pensando que un día pueda presentársele un caballero para raptarla y casarse con ella:

*«Canta del alba a la noche; pero ese hombre nunca  
[llega.  
Yace silencioso el pueblo. Hora de la solanera.  
Está vacía la calle. Están cerradas las puertas».*

Al igual que en el poema anterior, los tres versos finales nos vetan aquí toda esperanza. Su fuerza simbólica es bisémica: el silencio que todo lo invade, la calle vacía, los postigos cerrados, todo intensifica dramáticamente la soledad de la protagonista y el aislamiento individual. Clementina es representación de cuantos, aislados por la indigencia, sólo en el soñar tienen un hueco abierto a la esperanza. La visión de Castilla sigue siendo negativa, cifrada aquí la crítica en la fuerza todopoderosa del escaso dinero y en la esclavitud del

trabajo de quienes únicamente ven la solución en los sueños de algo inesperado: «Y ya su vida es un sueño, esté dormida o despierta». Insisto en la continuidad significativa de «Los buhoneros» y «La Cenicienta»; pero discrepo, al mismo tiempo, de Reininck en su infravaloración estética de la segunda pieza, que quizá no alcanza la altura cimera de la primera, pero que, aun tratando un argumento manido —ello no importa—, logra evocar en el lector una vivencia cumplida. Subrayo, por último, la tardía fecha de composición —1920—, que convierte a estos dos poemas en los últimos frutos del acercamiento noventayochista a Castilla.

3.—En las estrofas que llevan por título «Homo hispanicus» (O. C., pág. 299) nos brinda Ayala su sombría visión definitoria de los españoles:

*«Da vueltas en su conciencia,  
como caballo en la pista,  
la milenaria ascendencia  
de atavismo senequista,  
gongorino y narcisista.  
Posee infusa toda ciencia.  
Cree que se pierde de vista.  
Su ambición es la indolencia.  
Se afirma individualista  
y es de algo o de alguien un «ista».  
O con su heroica demencia  
mundos vírgenes conquista  
y retorna a la querencia  
de un vivir ilusionista  
en su pista de indolencia».*

El juicio no puede ser más negativo; enumeremos en prosa el elenco de «virtudes»: obsesiva megalomanía, moralismo retrógado, narcisismo, ignorancia autosuficiente e ingenua, indolencia absoluta, individualismo, apasionamiento de filias y fobias, locura soñadora de utopías. Pero, sobre todo, indolencia. Ya Alberto Díaz de Guzmán decía en *Troteras y danzaderas* a Verónica: «Mientras vivas en España, harás vida de bohemia, porque vivirás entre gente miserable, holgazana e

inútil, sin fortuna y con ambición, sin trabajo y con lotería nacional»<sup>218</sup>. En las novelas, sin embargo, el juicio aparece relativizado en diversas partes. Así, cuando D. Sabas dice que la indolencia del pueblo español es sólo fruto de la falta de un ideal, por falta de imaginación, añade: «Porque, querido Guzmán, en el fondo de todo esto que decimos acerca del carácter español ¿no habrá el reconocimiento implícito de que es el carácter más profundamente sabio y moral, el que mejor se ha dado cuenta del sentido de la vida, esto es, el que más la desprecia? ¿Qué dice usted?» Alberto parece asentir con complacencia<sup>219</sup>. En los versos citados no se reseña valor positivo alguno.

De la primavera de 1905 es «Su Majestad» (O. C., págs. 28 y ss.), una dura crítica histórica de la vida palaciega que, aunque referida a la corte de Carlos segundo, transparenta una intencionalidad de universalización:

*«Héroes de la nobleza de Castilla...  
Turba de aristocráticos hampones  
que, ágiles de espinazo y de rodilla,  
sólo saben hacer genuflexiones...  
Fuera, tendido al sol, en la ancha plaza,  
un hidalgo famélico dormita...  
y en sus ojos hambrientos está escrita  
la eterna mansedumbre de la raza.  
En un rincón, un cortesano obeso,  
en un raptó de mística ternura,  
se inclina grave y deposita un beso  
sobre la mano que le tiende un cura».*

A los motivos de megalomanía, pobretería e indolencia, hay, pues, que añadir la intriga nobiliaria y el clericalismo. Sólo en el «Romancero del Cid», de fecha desconocida, nos encontramos con un tipo de español valorado en su honradez y generosidad, aunque su actitud de hidalgo nos resulte un tanto fanfarrona. (O. C., págs. 304 y ss.).

---

(218) Obras Completas. T. I., pág. 563.

(219) Obras Completas. T. I., pág. 705.

4.—Acabamos de ver cómo al final de la epístola «A Azorín» Ayala lamentaba el marasmo de nuestro país. En 1921 un grupo de amigos ofreció a Francisco Grandmontagne, con motivo de su retorno de América, una comida-homenaje. Correspondió a Ayala hacer el ofrecimiento, lo que cumplió en un poema recogido en la sección «Epístolas» (O. C., págs. 152 y ss.):

*«Los mismos de otrora, ahora que vuelves,  
tú el misionero y peregrino,  
como otrora los hallas, labrando  
en el patrio suelo eremítico.  
Hacia el suelo o hacia el cielo la frente, ¿qué im-  
[porta?  
¿No será como labra en baldío?».*

Para buscar una respuesta satisfactoria, el poeta propone acudir al maestro Tirso,

*«que —cortesano, madrileño y fraile—  
conocía esta tierra al dedillo.  
El condenado por desconfiado.  
He aquí la clave del destino  
hispano; el velo de la Isis  
manchega.....».*

Al Enrico español, bandolero, mendaz, asesino, todo le va bien.  
Hace y deshace a su antojo:

*«los alcázares le abren las puertas.  
Es capitán, magistrado, ministro.  
Y al cabo, en la hora de la muerte,  
sube de un salto al Paraíso».*

Todo por tener confianza en sí mismo. En cambio, el hombre cándido y benigno que trabaja de sol a sol pierde la tierra y cae en el infierno:

*«Por qué tan bárbaro castigo?  
Por el pecado de la inteligencia  
(escuchemos al maestro Tirso):  
porque nunca se satisfizo».*

Ayala se declara en el grupo de los Pablos. El y sus amigos, aun a sabiendas de que en España triunfa la desaprensión y se desprecia a la inteligencia, se mantienen en su actitud: «Con esperanza desesperanzada / alzamos esta jarra de bon vino».

Dos estrofas tituladas «Así es» (O. C., pág. 301), glosando la primera de ellas de unas palabras de San Mateo, definen a España como problema:

*«Una luz en la montaña.  
Pero una luz bajo un modio.  
Una montaña de saña  
y un opaco modio de odio:  
España».*

Pero España no es más que la concentración y suma de los problemas y el carácter de los españoles:

*«Si es tu España un cataclismo,  
quizás la razón sutil  
es que dentro de ti mismo  
llevas la guerra civil».*

Desde el exilio, en el poema «Cuándo será» (O. C., págs. 314 y ss.), suspira Ayala por esta España contradictoria, de Santa Teresa y la Trotaconventos:

*«Haraposa alameda.  
Casal sórdido. Iglesia de espadaña.  
Campana anciana y leda.  
Gente heroica y huraña  
que con tesón yermo terrón araña.  
El hidalgo se enreda  
en telas metafísicas de araña.  
Desde la plebe aceda,  
con maliciosa maña,  
el avieso corona la cucaña».*

En resumen, hay que confesar que la visión poética que Ayala tiene de España se mantiene negativa y está teñida de un pesimismo noventayochista durante muchos años: desde 1905 a 1920, e, incluso, posteriormente.

## 12. El sistema expresivo

El análisis temático de las piezas de *El sendero andante* ha confirmado, según creo, mi tesis sobre el carácter intelectual del criterio antologizador del libro y refleja bien a las claras la preocupación ayalina por una poesía cada vez más comprometida con el mundo de las ideas. Pero he hablado de un tiempo de fluctuación en el que los poetas —cité expresamente el caso de Machado— intentaban nuevos caminos poéticos, sin desprenderse por completo de la tradición modernista, de la que aun más tarde, cuando se puede hablar ya de otra etapa poética, quedarán definitivamente incorporados bastantes elementos al acervo común de la retórica. A la hora de señalar las supervivencias modernistas en la selección de temas de *El sendero andante* o en el desarrollo de los mismos, no es posible fijar una fecha fronteriza: nos movemos —insisto— en un terreno de transición.

En la sección «Los Momentos» —que agrupa composiciones de los años 1905 y 1906—, junto a poemas de planteamiento noventayochista y factura nueva, cuya naturaleza trataremos de determinar, tales «Excelsior» y «Los bueyes», se sitúa, por ejemplo, «Ámor», impregnado de modernismo. En él, la narración del encuentro de un marino con la amada desconocida se abre con esta descripción de sensorialismo lujurante:

«El canto de los pinos,  
fragante entre la ventolina,  
y los mil cantos divinos  
en la divina  
noche, hecha de cristales diamantinos.  
La guirnalda sonora  
del vagamundo y ciego mar  
giraba al ritmo de la hora  
supraestelar».

Dos sinestesias encadenadas —el *canto fragante* y la *guirnalda sonora*—, la adjetivación del insistente «divino», así como «va-

gamundo» y «ciego», la imagen del giro armónico, se inscriben de lleno en la órbita modernista. La misma anecdota-núcleo del poema se satura de emoción sensorial:

*«¡Oh arrobado momento!  
Herido de revelación,  
derretido en congojas siento  
el corazón».*

En «Crepúsculo» (O. C., págs. 144 y ss.), aun envolviendo un dilema intelectual, el plurisensorialismo se hace más plástico, si cabe, moldeado en formas modernistas. Se observa, por ejemplo, en las series de nominaciones:

*«.....Sobre la mar  
lirios sin aroma. Un suave  
vellón de corderos en  
el rotundo otero. Un ánade  
que vuela .....  
.....  
Afirmación de uno mismo;  
sacudida de la carne;  
sueño sensual en un lecho  
de plumas tibias y suaves».*

Una confrontación expresa de una serie de elementos formales modernistas con otra de tipo intelectual presenta el «Cisne Negro» (O. C., págs. 147 y ss.), cuya temática ya estudiamos. El medio ambiente modernista aparece tipificado en la seriación impar:

- 1 «Sobre el estanque calmo, que repite  
la transparencia añil del firmamento,
- 2 *como un dolor altivo, flota inmóvil  
el cisne negro.*
- 3 En redor todo es óptimo y pagano:  
aves, cantos, perfumes, rosas, céfiros.
- 4 *En medio, el pesimismo aristocrático  
del cisne negro.*

- 5 Pavonea el pavón su empavonado  
manto de agrio color, por un sendero.
- 6 *Mirale con desdén alto y sombrío  
el cisne negro.*
- 7 El cisne blanco e hispido, el loado  
cisne de los poetas cuán plebeyo
- 8 *cabe la sutileza tenebrosa  
del cisne negro.*
- 9 Para gozar la sonrosada carne  
de Leda, prefirió el jocundo Zeus  
encarnarse en el cisne alegre y blanco.
- 10 *En tí encarnó, tal vez, aquel hermoso  
y dulce y amargado rey hebreo».*

El 24 de febrero de 1907 un grupo de ovetenses admiradores del marqués de Valero de Urría le ofrecieron un banquete homenaje con motivo de la publicación de su obra «Crímenes literarios». Fue Ayala quien hizo el ofrecimiento en unos versos que recojo íntegramente en el Apéndice y que son, quizás, los más modernistas que salieron de su pluma:

*«.....Te ofrendo el áureo zumo  
de los reales racimos de la vid de Champaña,  
de Mileto la púrpura y las rosas de España;  
que ha de ir a tus hombros el flamígero manto  
de triunfador, y sobre tus sienes el encanto  
voluptuoso y fragante de la rosa, bendita  
al roce de los muslos nevados de Afrodita;  
de la rosa de España, cuya rojez de fresa  
fue un éxtasis en los jardines de Teresa,  
y un corazón visible y estremecido en cuantas  
pinturas de Velázquez hay efigies de infantas».*

Reciente la aparición de «Cantos de Vida y Esperanza», nuestro poeta condensó en su brindis toda la gama sensorial rubendariana: mitología, rosas, pámpanos y racimos. De nuevo nos tropezamos con una fuerte carga de modernismo en la

sección «Los modos»: poemas de 1908-1910. La composición titulada «En la margen del torrente» (O. C., págs. 158 y ss.) es, como dije, un planto funeral por una amada muerta. El tema encuadra en la tradición del modernismo más superficial, aunque el poeta intenta darle un sesgo trascendente hacia la conceptualización problemática:

*«Extinguida tú, Alma, se ha extinguido  
el alma innumerable de las cosas».*

Le traiciona, sin embargo, el hábito de una retórica que parece consustancial al tema:

*«Mar, elocuente ayer, cielos desnudos,  
bosques, ríos de azur en la llanada».*

El lector —tal es, al menos, mi vivencia— llega al final con la impresión de que no se justifica formalmente, es decir, poéticamente, la afirmación ideológica última:

*«.....todo lo existente  
fluye sin plan, sin orden ni armonía».*

Según Azorín<sup>220</sup>, 1909 es el año en que España, los literatos hispánicos prestan atención a Mistral: «Rubén lo llama el gran maestro y Ayala quisiera que Mireya tuviera los ojos verdes». «Nada más acertado», piensa Azorín que, sin duda, alude al poema titulado, precisamente, «Los ojos de Mireya» (O. C., págs. 159 y ss.). Se trata de un puro *divertimento* modernista, en el que se entrelazan imágenes evocadoras del mundo mediterráneo —recordemos que Díaz-Plaza señala este área como propia del modernismo— y de su historia:

*«Mistral, vástago verde del abuelo  
que no veía, de la siciliana  
zampoña tañedor, hijo de un cielo  
revestido de luz grecorromana».*

El léxico, la adjetivación y el hipérbaton de esta primera estrofa constituyen indicios suficientes y manifiestos de la

(220) Vide. Jorge Campos. *Conversaciones con Azorín*, págs. 128 y ss.

factura modernista de la pieza, en la que hay —y es un dato más que impulsa a situarlo en la línea referida— una fuerte carga de mitologismo.

Tres años más tarde, en 1912, dedica Ayala a Santiago Rusiñol «Jardines. Modos del alma» (O. C., págs. 160 y ss.). La composición representa, a mi juicio, un intento de inyectar dimensión de trascendencia al sistema expresivo del pintor modernista. Las seis primeras estrofas desarrollan una tesis conceptual noventayochista:

*«El hombre no es su traza corporal,  
ni es su palabra volandera,  
ni lo que haya bien o hecho mal,  
ni nada externo y por defuera.*

.....  
*Este es el hombre, sombra caediza,  
ciega, vehemente y errabunda,  
que en la interior morada solemniza  
su significación profunda».*

Los jardines que pinta Rusiñol —lugares predilectos de los poetas modernistas— son para Ayala expresiones del espíritu interior. Toda la segunda parte de la composición utiliza la misma técnica de yuxtaposición de seriaciones —modernistas e intelectuales— que hemos constatado en «El cisne negro»:

- 1) «El ciprés caviloso, erecto y fuerte,  
que en lo azul recorta su ojiva,
- 2) *no es otra cosa que el miedo a la muerte  
por amor a la rosa viva.*
- 3) El rojo del clavel, 4) carnal congoja,
- 5) y la cencida superficie  
verde del prado, y una que otra hoja  
seca, 6) *dolor en la molicie».*

Estatuas mutiladas, fuentes borboteantes, avenidas tersas, plantadas de arrayanes, todo va cobrando una significación intelectual, fusionando en contenido y técnica dos mundos a

primera vista irreconciliables. Esto confirma, de otro lado, la existencia de una corriente de modernismo trascendente, diversa del que Ayala satiriza en *Troteras*.

### 13. Poesía intelectual

Tratemos ahora de apresar, en cuanto sea factible, la esencia de esa nueva retórica intuitiva, en dialéctica con la de la tradición modernista, en *El sendero andante* y que vengo calificando de intelectual. Como hemos visto, la crítica en la mayor parte de los casos coincide en esta denominación. Pero no se ha elaborado, como denuncia Torrente Ballester<sup>221</sup>, una estética propia de ella. La que aquí intento esbozar se entiende deducida de los versos mismos del libro, si bien encuentra confirmación implícita en testimonios ocasionales del propio Ayala; por lo mismo, su validez no es genérica —para todo posible tipo de poesía intelectual— sino particularizada; y encontrará su complementación en la etapa de *El sendero innumerable*.

Habría que preguntarse, en primer lugar, por la relación existente entre la calificación definitoria de *poesía intelectual* y estas otras a veces utilizadas: poesía de ideas, poesía filosófica, poesía metafísica. La primera de ellas, «poesía de ideas», es la etiqueta con que más frecuentemente viene motejándose la poesía de Unamuno y, con ser tan distinta, la de Campoamor. Como «filosóficas» suelen ser consideradas producciones tan dispares como las de Quevedo y Calderón y la poesía del siglo XVIII en general. «Metafísicas», por último, considera Cernuda<sup>222</sup> las Coplas de Manrique, la «Epístola a Arias Montano» y la «Epístola Moral a Fabio». ¿Cabe indicar un común denominador a todos estos autores? A lo más, puede hablarse de una comunión de actitud en el afrontamiento de

(221) *Panorama...*, pág. 294.

(222) LUIS CERNUDA. *Poesía y Literatura*. Barcelona. Seix Barral. 1960, págs. 55-74.

una temática ideológica, y aun esto con fuertes discrepancias de intensidad. Mas ello no constituye por sí solo una estética específica que autorice a hablar de «poesía» metafísica, filosófica o de ideas. La nueva categoría, si existe, ha de apoyarse y configurarse en un planteamiento particular y en una retórica, al menos en parte, propia.

1.—Cuando Cernuda bautiza como «metafísicos» los tres poemas citados, aclara: «la poesía pretende infundir relativa permanencia en lo efímero; pero hay cierta forma de lirismo, ni bien conocida ni apreciada entre nosotros, que atiende con preferencia a lo que en la vida humana, por dignidad y por excelencia, parece imagen de una inmutable realidad superior. Dicho lirismo, al que en rigor puede llamársele metafísico, *no requiere expresión abstracta*, ni supone necesariamente en el poeta algún sistema filosófico previo, sino que basta con que deje presentir, dentro de una obra poética, esa correlación entre las dos realidades, visible e invisible, del mundo». Tanto en Manrique, como en Aldana y en el anónimo poeta sevillano, «la fantasmagoría que nos cierne, conforme al testimonio de los sentidos, sólo adquiere significación al ser referida a una vislumbre interior del mundo suprasensible». Nos movemos aquí en un concepto de estética muy cercano a la vivencia y al simbolismo de la experiencia mística: nada extraño que Cernuda afirme que «Aldana abre el camino de nuestros místicos, entre los que pudiera considerársele, y no como el menor». En el plano de la expresión, sin embargo, se advierten en los tres poemas divergencias cada vez mayores. Manrique representa «una forma estilística para la cual la palabra es sobre todo revelación directa de un pensamiento, sin complacerse... en las asociaciones que la imagen puede efectuar». Aldana es menos unitario, quizás más prosaico; pero ambos tienden hacia un tono conversacional, directamente expresivo del concepto. El poeta sevillano, por el contrario, significa ya un cambio en el planteamiento formal y estético metafísico: busca la trascendencia del concepto en un revestimiento imaginativo superpuesto en la palabra; así, ya no hay un solo plano, como en Manrique y Aldana, sino dos.

2. El artificio barroco se acentúa en Quevedo y Calderón, donde la realidad aparece casi por completo desfigurada en la sobrecarga imaginativa. Es lo mismo que, con signo contrario, acontece en Góngora. Cabría hablar, pues, también en ellos, de poesía metafísica. El hecho de que su producción sea considerada como filosófica se debe, según creo, a dos cosas: al predominio de un léxico conceptual y, sobre todo, al planteamiento silogístico escolástico de su contenido. A su vez, la llamada poesía filosófica del XVIII no es más que un conjunto de divagaciones sobre la vida, de expresión literaria indecisa, predominantemente didáctica y prosaica. En esa misma línea se halla Campoamor como poeta.

3.—He de anticipar en este momento una afirmación de la que más adelante aduciré las pruebas. Y es que a lo largo de *El sendero andante* Ayala se mueve en una línea fluctuante entre la poética unamuniana y la de Campoamor. Bastantes años antes que Cernuda y Gaos pusieran de relieve los valores de la Poética campoamorina<sup>223</sup>, Pérez de Ayala que, como hemos visto, en uno de sus artículos asturianos hablaba de su tocayo y paisano como gran poeta<sup>224</sup>, la calificaba en el «Alegato» de «obra deliciosa» (O. C., pág. 81). Y, lo que es más curioso aún, en dicha introducción cita también a Wordsworth, anticipando así la idea cernudiana de la relación entre las teorías poéticas del romántico inglés y las de don Ramón. Por lo demás, la favorabilidad del juicio, aparte de posibles motivaciones de simpatía étnica, se produce en el contexto de la actitud, en conjunto positiva —tras las primeras furias iconoclastas—, de los noventayochistas ante Campoamor. Unamuno manifestó en más de una ocasión su admiración por él. Maragall lo definió como «el poeta más denso, más sustancioso de España: el poeta que ha tenido en la España contemporánea un sentimiento más completo de la realidad poética de la vida»; Azorín le dedicó artículos elogiosísimos<sup>225</sup>.

(223) LUIS CERNUDA en el estudio sobre Campoamor publicado en *Novedades de México*, el 12 de septiembre de 1954; recogido en *Estudios sobre poesía española contemporánea*, págs. 29-41. Vicente Gaos. *La poética de Campoamor*. Madrid. Gredos. 1.ª edic. 1955; 2.ª edic. 1969.

(224) *Obras Completas*. T. I. pág. 1121.

(225) Vide ABC. 2 de octubre de 1929.

A su vez, según Gaos, «el influjo de Campoamor en A. Machado es palmario. El que ejerció sobre Unamuno..., ya por lo que Unamuno tiene de becqueriano, ya por el conceptismo de su Cancionero, etc., merecería un estudio»<sup>226</sup>. Cernuda sostiene que no puede, al menos, negarse el valor que Campoamor tiene como antecedente de Bécquer en la tarea de desnudar «el lenguaje de todo el oropel viejo, de toda la fraseología falsa que lo ataba»<sup>227</sup>. Y encuentra en ciertos poemillas del género sentencioso-irónico «anticipo de greguerías; de ellas, pasando por Augusto Ferrán..., llegamos a Machado, quien deliberadamente evoca en algunos de sus versos gnómicos el recuerdo de Campoamor». Lo propio cabe afirmar de Ayala —como quizás el lector ha intuido ya y veremos— en bastantes piezas de *El sendero andante*. Pero es posible descubrir concomitancias más profundas entre los dos Ramones asturianos. En concreto, sobre la dimensión intelectual de su poética. Ambos parten de una convicción de la supremacía absoluta del factor mental en la obra de arte: «El pensamiento, dice Campoamor<sup>228</sup>, es la única atmósfera respirable del ser humano»; Ayala escribe: «Todo lo que está bien hecho, singularmente en arte, se elabora y se concibe de cejas arriba»<sup>229</sup>. Gaos ha aclarado que si por poesía de ideas se entiende un predominio del fondo sobre la forma o una supeditación del arte al servicio de determinada tesis, Campoamor es, en su teoría poética, todo lo contrario de un poeta de ideas. En efecto, él se sitúa teóricamente en una posición de panestetismo, en el sentido de que «el arte es el fin de las cosas. Toda idea que no acaba su evolución formando parte de un objeto artístico, es un soldado que muere a la mitad del camino de la gloria» (pág. 371). Comenta Gaos: «¿En qué forma puede una idea llegar a la plenitud de su desarrollo, integrándose en arte? Convertida en imagen. La expresión «arte por la

(226) Op. cit., pág. 209, nota ad calcem.

(227) *Estudios...*, pág. 37.

(228) RAMON DE CAMPOAMOR. *Poética. Obras Completas*. Madrid. Felipe González Rojas, 1901 y ss., pág. 374. En adelante citaré sólo *Poética* y la página correspondiente.

(229) "Recuerdos", en Enrique Lafuente Ferrari. *La vida y arte de Evaristo Valle*. Oviedo. 1963, pág. XVI.

idea» sólo se entiende en el sentido que le dio Campoamor si pensamos no en un arte *de* ideas, sino en un arte *a través* de la idea. Sin la transmutación de la idea en imagen no hay arte. Una idea filosófica, *de ideas* llevadas al poema en forma directa, sería una poesía que se ha quedado a medio hacer»<sup>230</sup>. En consecuencia, la emoción que ha de producir el poema debe ser intelectual, llegar a ella a través de la idea. Campoamor era, además, un platónico. Para él «pensar es transfigurar» (pág. 268) y función del poeta no es interpretar la realidad positiva sino indagar la verdad ideal; por eso propugna que «el arte consiste en dar forma al pensamiento, en convertir lo intelectual en sensible» (pág. 379). Hay un venir de lo metafísico a lo particular artístico para que de ello pueda ser deducido con mayor potencia lo universal metafísico. Partiendo de que escribir poesía es convertir en imágenes las ideas (pág. 365) y los sentimientos (pág. 277), Campoamor propugna la necesidad de hallar un correlato objetivo en que dosificar lo abstracto: «El apólogo —dice—, que suele representar una máxima moral expuesta en un drama con personajes que se mueven, siempre será un género de literatura admirable. La fábula de la lechera vale más que todas las odas, elegías y poemas que se han escrito y que se escribirán sobre la ruina de las ilusiones humanas. El arte es enemigo de las abstracciones y gusta mucho de estar representado por personas que viven, piensan y sientan» (pág. 277). Lo difícil, el punto debilísimo de la teoría campoamorina está aquí: en encontrar un asunto que dé corporeidad a la idea sin atraer la atención sobre su propia anécdota. Precisamente, lo que él llama asunto, no es el «argumento», sino la forma de tratarlo como de sesgo, de un modo trascendente —es lo mismo que más tarde dirá A. Machado: «da doble luz a tu verso/ para leído de frente/ y al sesgo»— a fin de que la idea, «que no está en el poema, pase por él, lo cruce y el lector contemple su fugitivo reflejo, como desde la caverna platónica se ven pasar las sombras de las ideas»<sup>231</sup>. Por lo que al lenguaje poético se refiere, Campoamor trató

(230) *Poética*, pág. 371.

(231) *Gaos*. Op. cit., pág. 115.

de liberarlo de la «fraseología falsa», como decía Cernuda. Postulaba una imagen, no de adorno accidental sino trascendente, apta para desencadenar nuevas percepciones intelectuales. Los mismos elementos métricos tienen para él, por encima de su calidad musical, un sabor semántico. En cuanto al léxico, pretende llegar a un estilo equidistante de lo artificioso y de lo vulgar: a lo que él llamaba «idioma natural contemporáneo».

La poética de Unamuno evolucionó a lo largo de los años en distintas direcciones formales —de métrica, rima, etc.—, pero se mantuvo siempre sustancialmente fiel al «Credo poético» declarado en una composición temprana, recogida en la Introducción de su primer libro «Poesía», de 1907<sup>232</sup>. Podemos resumirlo, prosificándolo en aras de la exégesis, en los siguientes puntos: a) la poesía no consiste en la superficie bella de los versos, en la música o en las imágenes:

*«Peso necesitan en las alas peso,  
la columna de humo se disipa entera,  
algo que no es música es la poesía,  
la pensada sólo queda.»*

b) el poeta no ha de preocuparse demasiado del ropaje: porque su oficio no es el de sastre que viste con imágenes elegantes unas ideas, las cuales aparecen más bellas en su desnudez; c) el oficio poético es de escultor: consiste en cincelar en la piedra del concepto las formas vagas y huidizas que nos ocultan la verdad latente en su seno:

*«No el que un alma encarna en carne, ten presente,  
no el que forma da a la idea es el poeta,  
sino que es el que alma encuentra tras la carne,  
tras la forma encuentra la idea.  
De las fórmulas la broza es lo que hace  
que nos vele la verdad, torpe, la ciencia;  
la desnudas con tus manos y tus ojos  
gozarán de su belleza.»*

(232) Obras Completas. T. VI. Poesía, págs. 168 y ss.

Propugna, pues, Unamuno un método inverso al de Campoamor, aunque la meta señalada por ambos sea análoga. Para don Ramón, el poeta ha de revestir una idea ya preconcebida mediante la objetivación en una imagen dramatizada que, vista desde un sesgo especial, nos ilumina estéticamente —y por ello en el más alto grado de comprensión— la idea primera. Don Miguel no parte de esta o aquella idea determinada, sino que va a buscar el meollo de la verdad que se encuentra arropado bajo las formas nebulosas, a fin de plasmarlo en líneas de conceptos. Finalmente, d) esta percepción última no es de índole racional pura, sino estética, mezcla de pensamiento y sentimiento, en donde ambos encuentran su más alto desarrollo y llegan a la cima de la fusión:

*«Piensa el sentimiento, siente el pensamiento.*

.....  
*Lo pensado es, no lo dudas, lo sentido.*

*¿Sentimiento puro? Quien ello crea,  
de la fuente del sentir nunca ha llegado  
a la viva y honda vena».*

Precisando, diría que en la metodología campoamorina no se evita un didactismo subyacente, aunque el objetivo primordial sea metafísico, en tanto que la de don Miguel se presenta como más directamente metafísica, en la línea de lo que Cernuda apreciaba en Manrique y en las Epístolas:

*«Sujetemos en verdades del espíritu  
las entrañas de las formas pasajeras,  
que la Idea reine en todo soberana;  
esculpamos, pues, la niebla».*

Me parece concordante en este mismo sentido la apreciación de Valverde en sus «Notas sobre la poesía de Unamuno»: «Es en la poesía —dice— donde Unamuno encuentra su voz completa, porque su pensamiento es pensamiento poético. Creemos que ya se puede hablar tranquilamente de «pensamiento poético», al lado de «pensamiento filosófico» y «pensamien-

to científico»<sup>233</sup>. Añadamos que en ese propósito de plasmación conceptual de la esencia de las formas, es lógico el predominio que en la poesía unamuniana se da de términos abstractos.

#### 14. La nueva poética ayalina

He afirmado que gran parte de los poemas de *El sendero andante* se mueven en una línea de fluctuación entre la teoría poética de Campoamor —ideas que se objetivan en una imagen, preferentemente dramatizada— y la de Unamuno: realidad que se interpreta en intelección estética. Los testimonios externos del propio Ayala son escasos en orden a la determinación neta de los influjos. En *A.M.D.G.* —1910— parece hacer suya la doctrina del primero, al afirmar que «revestir un concepto de carne simbólica es empresa de mucho fuste, como que no se requiere menos que abundar en genialidad poética»<sup>234</sup>. Y, en efecto, del análisis inmediato de los poemas se puede deducir, a mi juicio, la fijación de un predominio aproximativo a la Poética de Campoamor en estos años de transición, sir que falten —quiero subrayar esto— huellas de una influencia unamuniana, que irá creciendo a partir del año 1912. En un artículo, «Sobre Néstor», publicado en «El Imparcial» en 1914, encontramos ya esta afirmación tajante: «la literatura expresa sólo ideas, pues hasta las mismas sensaciones, para ser literarias han de infundirse en conceptos»<sup>235</sup>. Entre estos dos polos a que vengo refiriéndome se insinúa, además, en *El sendero andante* una tercera posición poética, que me parece la más propiamente ayalina y que llamaré intelectual. Trataré de precisar todo esto.

(233) Cit. por Manuel García Blanco. Introducción al Tomo *Poesía*, pág. 10.

(234) Pág. 85.

(235) *El Imparcial*, 24 de febrero de 1914.

## I.—Planteamiento unamuniano:

Se da, a mi juicio, en el poema «Crepúsculo» (O. C., págs. 144 y ss.). Ayalá busca el significado oculto, la esencia ideológica trascendente de unas formas huidizas. La pieza tiene una estructura elemental: un antecedente de constatación fenomenológica y un consecuente de interpretación poética:

A/ *«El campo está claro, pulcro,  
vitricado, de esmalte.  
Un crepúsculo venoso  
y bruñido, como jade.  
Hay un no sé qué en mi pecho.  
Hay un no sé qué en el aire.*

B/ *¿Arrobo místico, espasmo  
voluptuoso?.....  
.....  
Afirmación de uno mismo;  
sacudida de la carne».*

Nótese que es en la segunda parte donde se condensa el léxico conceptual y se alcanza una percepción de trascendencia. En la «Danza universal» (O. C., págs. 163 y ss.) la actuación de una bailarina deliciosa da pie, dentro de un esquema igualmente binario, para intuir un principio intelectual:

A/ *«Mujer de risa dilatada  
y fabulosa —so! y sal—;  
mujer dúctil como una espada;  
mujer, ágil como un puñal,  
que danza, ninfa actualizada,  
.....  
eres luz y clave increada  
del gran enigma universal».*

B/ *«Todo: lo junto y lo disperso,  
lo semejante y lo diverso,  
todo danza en el universo*

*Todo es un huidero hechizo,  
todo es frágil y caedizo  
como el trigal bajo el granizo».*

El resto del poema viene a ser, al modo de las danzas medievales de la muerte, como una gran danza cósmica, en la que, con ritmo vertiginoso, van entrando todas las cosas, unificándose así en su esencia última de fragilidad temporal. El poema «Los bueyes» (O. C., págs. 145 y ss.) parece presentar idéntica estructura que los dos anteriores: descripción morosa de su paso y deducción de una enseñanza filosófica. Pero el tono fabuloso de la composición revela una intencionalidad poética diversa, de tipo filosófico-didáctico, que es la que vertebrata una gran parte de poemas del libro y aproxima a Ayala a las teorías de Campoamor y Wordsworth.

## 2.—Estructura dramática:

Recomendada por Campoamor como la más apta para objetivar una idea, cosificándola, se da, muy diversificada, en los siguientes poemas: «Excelsior» (O. C., págs. 143 y ss.), «Amor» (O. C., págs. 58 y ss.), «Contra estos siete vicios» (págs. 166 y ss.), «Heno de las eras» (O. C., págs. 197 y ss.), y «Los buhoneros» (págs. 203 y ss.). En algún caso —por ejemplo, en «Excelsior»— se reduce a un fingido diálogo con un protagonista que parece ser el propio autor. Tras la descripción de una situación estática, realizada con intensa frecuencia de vocabulario intelectual, el diálogo viene a dar la explicación pedagógica y la razón última de aquel estado:

*«—Cantas, pero tu voz no llega al llano.  
.....  
—¡Qué importa!  
Basta la certidumbre  
de ser cumbre.  
Basta el placer austero  
de estar señoero».*

Ayala se manifiesta como protagonista en «Heno en las eras», pieza que, conservando el planteamiento de apólogo, tiene es-

tructura dramática. El autor sale al campo, y, de repente, se advierte a sí mismo hollando una verde pradera:

*«Vas ciego, vas descaminado  
—murmura mi conciencia—;  
has muerto tantos seres vivos,  
cuantas hierbas  
vas hundiendo a tu paso».*

El paseante se queda petrificado. Pero la brisa entra en escena para susurrar una larga lección de filosofía estoica:

*«Haz tu alma lisa y mullida,  
como prado de fina hierba...»*

En «Contra estos siete vicios», tras una descripción del escenario, el autor, como una cinematográfica «voz en off», va presentando a los protagonistas del cuento infantil, cuya intervención es muy corta. Torna de nuevo a mostrar las consecuencias del encuentro con las niñas, dejando que el lector deduzca la enseñanza: ante la mujer y el amor los hombres se transforman. Pero es en «Los buhoneros» donde el didacticismo queda superado y se alcanza junto con la mayor fuerza dramática el más alto grado de poesía. Me atrevo a decir que esta composición representa el logro completo de los postulados teóricos estructurales de Campoamor. En efecto, la anécdota sirve de correlato objetivo de la captación estética de la vida en un pueblo castellano. La perfección dramática de la pieza es tal que podría servir de pauta para una escenificación: descripción minuciosa y colorista del decorado, escenografía, vestuarios...:

*«En un carricoche renco, bajo la toldilla, llevan  
unas pocas baratijas y unas pocas herramientas  
.....  
Dos hijos, zagales ambos, van juntos de delantera.  
Uno bermejo, en la mano sostiene una urraca muerta.  
El padre rige del diestro las borricas, a la recua.  
Viste blusa azul y larga que hasta el tobillo le llega,  
la tralla de cuero al hombro, derribada la cabeza.*

Intervienen los aldeanos que contemplan el paso de la triste caravana:

*«Pasa la familia ahora junto al solar de las eras.  
Este trilla, aquél aparva, tal limpia, y estotro aecha.  
Un gañán, riendo, grita: ¿«Hubo somanta, parienta?»».*

Cuando acampan junto a la iglesia, se acercan las vecinas y se establece el diálogo:

—¿Qué ocurre, buena señora? ¿Por qué así gime y reniega?

—Mi fija que se me muere, mi fija la más pequeña.

—¿Dónde está que no la vemos?

—Dentro del carrico pena.

Surge entonces el alboroto:

*«Van las mujeres clamando: «Mal haya sea.  
La peste nos traen al pueblo. Echalos, alcalde, fuera.  
Suban armados los mozos. Llamen al médico apriesa».  
El médico ya ha llegado. Mirando está ya a la enferma:  
una niña de ocho meses que es sólo hueso y pelleja.  
«Vecinas —ha dicho el médico—: no hay peste, o sea epi-  
[demia,  
la niña se ha muerto de hambre. Y al que se muere lo en-  
[tierran».*

Se cierra la pieza con el tierno planto de la madre:

*«...Pendientes de esmeraldas en las orejas.  
Al cuello el collar de turquesas.  
En el pelo las doradas peinas.  
Llévalo todo, todo. Nada, nada nos queda».*

El diálogo, realista y prieto, no intenta demostrar nada: simplemente narra. Sólo, sesgada, se vislumbra la idea central, el juicio de valor que el propio lector se forma sobre la realidad histórica de un pueblo. Muy próxima a la categoría anterior, aunque sin llegar a la concreción de una objetivación dramática, hay en *El sendero andante* toda una serie de poemas con planteamiento y estructura de apólogo. Son las

piezas que presentan mayor semejanza de contenido y factura con la poesía de Campoamor. Se parte en ellas de un hecho concreto, de una anécdota insignificante. Tomemos como ejemplo «El niño de la playa» (O. C., págs. 199 y ss.). En la playa de suelo terso destacan dos «dramatis personae»: las olas y un niño. La presentación no es objetiva sino cualificada.

Las olas

*«son viejas de siglos.*

*Son como dragones,*

*son como vestiglos.*

*Su bramido ensordece.*

*Su impetuoso ejercicio*

*suspende y amilana.*

*Hasta que una tras otra fenece*

*como cordero de nevada lana*

*que es entregado al sacrificio».*

El niño, «pulquérrima flor de la vida, blanca como la azucena», juega con la ola. El poeta, al contemplarlo, piensa:

*«¡Ay, si el dragón con sus fauces alcanza a la flo-*

*[recilla!*

*Llega rugiendo la ola. El niño, al verla, vacila;*

*pero huye, al cabo, la cara por el terror contraída.*

*Párase a poco. Y la ola, derrumbada, casi extinta,*

*le lame los pies al niño, con lengua hipócrita y*

*[fria».*

De este juego deriva Ayala el didactismo filosófico a que antes he aludido. Pero lo que aquí interesa subrayar es la cercanía de su estructura al planteamiento dramático. Un esquema más puro de apólogo podemos estudiarlo en la epístola «A Grandmontagne». En ella, del ejemplo contrastado de la vida y suerte de Pablo y Enrico deduce Ayala una clave interpretativa del problema de España.

La influencia campoamorina en este libro se ve acentuada cuando se analizan los frecuentes elementos didácticos le-

xicales, explicativos y parenéticos, que tejen toda una red de convergencia:

a) El propio poema introductorio se abre con una exhortación: «Las aguas, siempre las mismas, siempre diversas, / són para todos. Beban de él hombres y bestias» (O. C., página 143). Idéntica fórmula se repite en sucesivas comparaciones. Así, en la «Epístola a Azorín» (Pág. 148):

*«Sacudamos al borde de los atrios mezquinos  
las sandalias con polvo de todos los caminos,  
y apuremos a fin de templar nuestro ardor,  
la copa con el agua diáfana del amor».*

En la epístola «A Grandmontagne» (pág. 153):

*«Y pues posamos en la Corte  
de los egrotos y los tibios,  
rememoremos la doctrina  
del venerado maestro Tirso.  
.....  
Escuchemos al maestro Tirso».*

Más clara aún destaca en los «Epigramas y Redondelas» (págs. 171 y ss.):

*«Sintámonos vivir,  
poniendo un poco lejos el placer,  
aún cuando lo podamos conseguir.  
.....  
Sube al monte; mira el llano.  
Pon la mano de visera.  
Verás la gris y huidera  
onda del dolor humano».*

En «Heno de las eras» el susurro de la brisa tiene también tono exhortativo (pág. 202):

*«Haz tu alma lisa y mullida.  
Porque, no olvides, alma,  
que eres como heno de las eras».*



### 3.—Poética intelectual ayalina:

En principio, quizás haya podido sorprender a alguno el hecho de que un grupo de poemas ayalinos estén más o menos inscritos en la línea teórica e incluso presenten semejanzas con la producción de Campoamor. Insisto en que la posición de nuestro autor se comprende exactamente si se tiene en cuenta el decidido empeño de su generación por forjar una cultura intelectual y un talante ético en el pueblo. Pero, al mismo tiempo, encontramos en *El sendero andante* otro tipo de poesía desembarazada del didactismo filosófico-moral y librada directamente a un quehacer estético intelectual. Aunque en una dimensión estética y formal diversa, se continúa en ella el propósito trascendente que apuntaba en *La paz del sendero* y que guiará a Ayala hasta sus últimas producciones. Se caracteriza la nueva poética por la elaboración de la sustancia de las imágenes en la conjugación de un doble elemento: A) elaboración en un medio de elementos de cultura, predominantemente mitológicos y de tradición literaria, en los que se enhebran vivencias y disquisiciones subjetivas; B) elaboración en un medio de elementos derivados del raciocinio intelectual, con los que se combinan datos de cultura histórica. Hallamos los ejemplos más netos de esta nueva tendencia en las piezas de la sección «Ditirambos»: «El Entusiasmo» (O. C., pág. 174), «La Ilusión», (O. C., págs. 176 y ss.) y «La Prensa» (O. C., págs. 179 y ss.).

A) La imagen central del *Entusiasmo* se elabora con un dato culto que lo configura indirectamente y desde fuera —su túnica vuela como la de la alada Victoria de Samotracia— y una referencia mitológica directa que lo define: la referencia a Apolo, robusto cazador; la figura condensa, en consecuencia, una fuerte carga de vivencias objetivadas en la historia de la cultura, además de las sugerencias ocasionales libres que el conocimiento de aquellas puede desencadenar en el lector. Paralelamente, la petición que el poeta hace al *Entusiasmo* en la segunda parte de la pieza, se cifra en otra seriación mitológica: vivir un instante de enajenación dionisiaca, como la bacante y el coribante.

B) Por su parte, *La Ilusión* se configura desde el primer verso con imágenes de raciocinio:

*«Ilusión, mentira verdadera.  
Ilusión, suave y poderosa Ilusión.  
Con tu bálsamo unge mi cabeza.  
y sé la levadura de mi razón».*

Se añaden, en contraposición, datos mitológicos:

*«De la frente de Zeus brotó en mal hora Palas adusta,  
diosa de la sapiencia,  
razón raciocinante que envenena y abruma.*

Y continúa la serie de elementos racionales definidores:

*«Tú, Ilusión, derogas las leyes,  
rígidas y fatales,  
de la Naturaleza a tu arbitrio.  
.....  
Dulce Ilusión, Psique del mundo,  
túnica de la realidad,  
.....  
verbo de Jehová en la nada».*

«La prensa» combina ambos sistemas de elaboración. Trata Ayala, como hemos visto, de interpretar trascendentemente el significado del periódico. El hecho de la ampliación del mundo entorno que su lectura representa, está expresado poéticamente en una serie de imágenes de tipo A) y B):

A) *«Tu espíritu se multiplica  
en metamorfosis sin cuento.  
Adquieres los cien ojos de Argos, el Arestórides,  
y espías los designios de Zeus, el soberbio.  
Al tacto de una hoja de papel deleznable  
se te infunden las fabulosas fuerzas de Anteo,  
la sapiencia de Palas, la claridad de Apolo  
y la industria de Hemeias ligero.  
Te emboscas en la selva sonora,  
cobijo de la ninfa Eco...» (pág. 183).*

- B) «¿Te has detenido, por ventura,  
a meditar sobre el portento  
que en ti se cumple: la maravillosa  
dilatación de tu minúsculo ego?  
Ya no eres una isla  
olvidada en el piélago  
—¿qué otra cosa eres, durmiente,  
sino una isla en un mar negro?—».

Sobre el cañamazo comparativo básico de un elemento culto —«Quijano el Bueno velaba/ en tanto Sancho dormía»— se teje el «Romance de los periodistas oscuros» (pág. 187) y elementos mitológicos configuran la tarea de «Cajistas y linotipistas» (pág. 195), «Los Redactores» (págs. 195 y ss.) y «El Director» (pág. 196).

La abundancia de mitologismo en la poesía ayalina requiere una ulterior precisión, a fin de interpretarla correctamente en el marco del uso trascendente que de ella hace la literatura contemporánea. El tema ha sido estudiado por Highet<sup>236</sup>, Díez del Corral<sup>237</sup> y Lasso de la Vega<sup>238</sup>. En concreto, este último destaca que Ayala «está en la exigua minoría española que tiene formación clásica» y dedica un par de páginas cortas a rastrear en sus novelas las huellas de clasicismo helénico. Antonio Machado quería en su madurez aprender griego y Rubén escribe a Unamuno participándole el proyecto de ir a Salamanca a estudiarlo con él. El parnasianismo se había acercado a lo helénico —dice Lasso— por huida de lo prosaico y en busca de la belleza formal. En esa línea presentaba Rubén los temas y motivos helénicos de *Azul* —«El rey burgués», «El sátiro sordo», «La ninfa», etc.— Del mismo modo, buena parte de las composiciones de *Prosas profanas* tienen título y tema griego: «Coloquio de los Centauros», «Friso», «Sirinx». Tres

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

(237) LUIS DIEZ DEL CORRAL. *La función del mítico clásico en la literatura contemporánea*. Madrid. Gredos. 1957.

(238) JOSE LASSO DE LA VEGA. *El mundo clásico en el pensamiento español contemporáneo*. Madrid. Sociedad Española de Estudios Clásicos. 1960; recogido en *Helénismo y Literatura Contemporánea*. Madrid. Prensa Española. 1968.

versos rubenianos confirman el carácter meramente formal de este acercamiento: «Hay en mí un griego antiguo, que aquí descansó un día/ después que lo dejaron loco de melodía/ las sirenas rosadas que asaltaron su barca». En contraste con el Parnaso, la aproximación del simbolismo al mundo del mito clásico no es formal sino sustancial y profunda. «La obra entera de alguno de ellos, añade Lasso<sup>239</sup>, no es sino un diálogo ininterrumpido con la tradición clásica». Así la de P. Valéry, Giovanni Pascoli, Hugo von Hofmannsthal, Rainer María Rilke. El recurso ayalino en *El sendero andante* a la historia y a la mitología clásicas se inscribe, a mi entender, en la línea profunda del acercamiento simbolista, aunque en la forma el libro no ofrezca puntos de contacto con los miembros de tal grupo. Según Highet «creen estos poetas (los simbolistas y sus corifeos: Mallarmé y Valéry, Edra Pound y Elliot, por ejemplo) que los acontecimientos dispersos y las personas individuales son cosas mezquinas, transitorias y sin importancia; que no pueden convertirse en temas dignos de arte a no ser que se les muestre como símbolos de verdades eternas. Esto, en sí mismo, es una pobre copia de un modelo perfecto en el cielo, y sólo pueden comprender las cosas de la tierra aquellos que conozcan su paradigma celeste. Platón se refería a los filósofos. Los simbolistas, en cambio, dicen que sólo los artistas de imaginación pueden ver esos secretos significados en las cosas diarias y triviales<sup>240</sup>. En este sentido, los personajes míticos vienen a convertirse no sólo en arquetipos en los que Ayala moldea el significado ulterior de las personas y de las cosas, de los acontecimientos y de las vivencias: por fuerza de una dialéctica entre «mito» y «logos», todo es trascendido, lográndose así en la percepción estética intelectual una dimensión definitiva, superior y unitaria del ser. Expliquemos esto con claridad.

Decía que en la base de la Poética de Campoamor está una ideología platónica y he hablado de un objetivo análogo en la poética unamuniana, ya que lo que don Miguel se propone

(239) *Helénismo...*, pág. 29.

(240) *Op. cit.*, pág. 304.

labrar en las formas contingentes por medio de la poesía es el *eidos*, la esencia última de los seres. Refundiendo todas las cosas en el molde de la imagen mítico-racional, Ayala intenta no sólo descubrir aspectos desconocidos de la realidad, sino que quiere llegar, ambiciosamente, al núcleo mismo del ser para, con fuerza de superhombre nietzscheano, recrearlo en su unidad última por encima de cualquier dualismo y de toda contingencia. Es, por tanto, su propósito, intelectual y vital, metafísico y ético a la vez. Nada de extraño tiene que en la aventurada travesía por el agitado sendero andante su barca haya derivado hacia una u otra orilla; quiero decir hacia el didactismo, a veces prosaico, o hacia el conceptualismo, excesivamente racionante. En una conferencia pronunciada en el «Lyceum Club Femenino» el 10 de noviembre de 1929, Rafael Alberti critica duramente dos de los «Epigramas» —concretamente, «Esclavitud» y «¡Vaya la Estulticia.»—, parodiando un juicio manual de Preceptiva Literaria: «¡Qué infame y afectada prosa resultaría de este magnífico poema!... sería irreductible a la noble llaneza y claridad de la buena prosa. Al más mínimo intento, habríamos franqueado de un salto la frontera que separa lo sublime de lo ridículo»<sup>240 bis</sup>. La crítica albertiana se comprende muy bien desde el supuesto ambiental de la estética de su Generación. Pero en el fondo de aquellos poemas que hemos analizado como ligados a la influencia del didactismo campoamorino o a las disquisiciones de Unamuno, se puede descubrir la misma intencionalidad: interpretar una realidad dada —un sentimiento, un suceso, una cosa— recreándola en su significación última unitaria.

Debo añadir muy poco más sobre el papel del sentimiento y su relación con la idea en *El sendero andante*. César Barja hablaba —recordémoslo— de una intersección entre el elemento sensorial y el psicológico: «El autor traduce —decía— uno de esos dos elementos en términos del otro; las emociones y movimientos del alma en sensaciones del cuerpo y viceversa»<sup>241</sup>. La apreciación, exacta, puede ser aplicada al bino-

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

(241) Op. cit., loc. cit.

mio sentimiento-idea, siempre que entendamos que el deslizamiento de mutua transición se verifica en un plano trascendente: entre el mito y el logos. Una vez más podemos encontrar un ejemplo clarificador en «El entusiasmo»: el sentimiento de euforia vital nietzscheana queda trascendido al conceptualizarse en una imagen mítico-logística.

Volvamos ahora al sistema expresivo para ver como sirve a este propósito de poética.

## 15. Léxico conceptual

En una catalogación del léxico utilizado en *El sendero andante* se advierte enseguida el predominio de vocablos cultos, y, en concreto, dentro de ellos, una alta frecuencia de términos conceptuales. Más que elaborar una lista, nos ayudará a captar la función poética que cumplen, el análisis posicional de algunos de ellos en el contexto de las piezas:

1. Términos de función primaria: al comienzo del análisis temático subrayé la carga de indicio intelectual de los sustantivos del poema «Excelsior» (O. C., págs. 143 y ss.):

*«He aquí la cumbre  
adonde llega la prístina dulcedumbre  
.....  
Atalaya sobre los mares.  
Triunfo sobre las horas  
esquivas.  
Olvido de la adversa suerte.  
Corona de siemprevivas  
sobre el baluarte de la muerte.*

La serie de sustancias conceptuales moldean trascendentemente una vivencia situacional. Lo mismo ocurre en «Crepúsculo» (O. C., págs. 144 y ss.), donde la fuerza de oposición polar se concentra en términos primarios:

«Benigna misericordia  
 de tierra y cielo, a la tarde!  
 Olvidanza de uno mismo;  
 liberación de la carne;  
 sueño de pureza, sobre  
 el regazo de una madre

.....  
 Afirmación de uno mismo;  
 sacudida de la carne;  
 sueño sensual, en un lecho  
 de plumas, tibias y suaves».

*Olvidanza, liberación - afirmación, sacudida* son los ejes en torno a los que gira el desarrollo del poema, interpretación de una vivencia individual. En «Los bueyes» (O. C., págs. 145 y ss.) la clave hacia la que convergen todos los signos de indicio de interpretación trascendente es el verso: «¿No sospechan los bueyes su *ananké*/ adverso: la ciudad, el matadero?». Quedaron igualmente destacadas las seriaciones de términos primarios conceptuales en «El cisne negro»: dolor, pesimismo, desdén, sutileza. Decrece notablemente el uso de estos elementos en algunos de los poemas de carácter formal modernista en la sección «Los modos». Así, en el titulado «En la margen del torrente» (O. C., págs. 158 y ss.) se nos habla de primaveras, cuerpos femeninos, pomos de alabastro, ruiseñores y fuentes, estrellas y rosas, bosques, ríos de azur, cielos desnudos... En «Los ojos de Mireya» (O. C., págs. 169 y ss.) nos encontramos con un eco de liras, alondras, pupilas en forma de loto, brasas y miel... Tornan a aparecer los sustantivos conceptuales en la sección de «Epigramas y Redondelas», para acentuarse en los «Ditirambos» y en «Doctrinal de vida y naturaleza». En resumen, podemos, pues, decir que en muchos casos un solo sustantivo o una serie de ellos condensan en sí toda la fuerza transformadora de una imagen intelectual.

2. Adjetivación intelectual: en bastantes poemas de *El sendero andante* la adjetivación polariza hacia la expresión sensorial. En «Excelsior» vemos «*prístina* dulcedumbre», «*mieles solares*», «*rubias auroras*»; en «Crepúsculo», «campo *claro*,

*pulcro, vitrificado*», «crepúsculo venoso y bruñado», «bestialidad gozosa, de rudo y pagano alarde». En «Los bueyes», «bueyes bermejos», «ubre rosada», «brillantes mariposas». Como ya antes sugerí, es en «El cisne negro» donde se manifiesta la contraposición temática de la mentalidad formal modernista y la intelectual; se refleja, precisamente, en las series calificativas:

ADJETIVACION MODERNISTA	ADJETIVACION INTELECTUAL
transparencia <i>añil</i>	dolor <i>altivo</i>
todo es <i>óptimo y pagano</i>	pesimismo <i>aristocrático</i>
<i>empavonado</i> manto de <i>agrio</i>	desdén <i>alto</i>
color	sutileza <i>tenebrosa</i>
cisne <i>blanco e hispido</i>	<i>amargado</i> rey hebreo
<i>sonrosada</i> carne	
<i>jocundo</i> Zeus	

Nótese, además, que la serie intelectual viene a completar la potencia estética re-creadora de los sustantivos con una matización subjetiva.

Como cabe suponer, en las piezas de «Los Modos» la adjetivación responde al planteamiento formal modernista. Anoto en una simple lectura superficial de «Los ojos de Mireya» (O. C., págs. 159 y ss.) los siguientes: «vástago *verde*», «luz *grecorromana*»; «vino *entusiasta, real, imperial, pontifical*», «*límpido* recato», «esquiveza *umbrátil*», «*tierna y cándida* Musa», «*dardos fatales*», «*esmeraldas inmortales*». En «Jardines», del año 1912, se da el mismo contraste, buscado, que en «El cisne negro»:

ADJETIVACION MODERNISTA	ADJETIVACION INTELECTUAL
ojo <i>casto</i>	carne <i>oscura</i>
<i>diamantino</i> pasto	sombra <i>caediza, ciega, vehementemente y errabunda</i>
rosa <i>viva</i>	significación <i>profunda</i>
<i>rojo</i> clavel	luz <i>consciente</i>
<i>cencida</i> superficie	anhelo <i>ignoto</i>
estatua <i>mutilada</i>	
avenidas <i>tersas y nevadas</i>	

En este caso, además, me atrevo a decir que la fuerza transformadora estética se concentra en la adjetivación conceptualizante. Desde el año 1908 es cada vez más creciente el empleo de estos calificativos de contenido valorativo intelectual. Basta ojear, del mismo modo superficial que antes, «El Entusiasmo», para encontrar adjetivos que definen estados morales —«pecho cóncavo, oscuro y anhelante»; «pasión interna»— o valoraciones subjetivas: «libre y ciega natura».

## 16. Estructura sintáctica discursiva

Ya desde el poema introductorio es fácil adivinar que los impulsos hacia la percepción estética intelectual se apoyan en una sintaxis de articulación discursiva. Quedó insinuado al hablar de la expresividad didáctica de las interrogaciones. Veámoslas desde esta nueva perspectiva raciocinante. En el epígrafe «La creación matutina» del poema «La prensa»:

- 1 *«Tiendes la mano hacia el periódico  
para saber qué hay de nuevo.*
- 2 *¡Qué hay de nuevo! Frase prosaica  
preñada de contenido poético.*
- 3 *Hay de nuevo, que hace un instante  
no existías para el Universo;  
y ya recién salido de la nada  
eres señor del espacio y del tiempo».*

(O. C., pág. 180)

Con los números he indicado la articulación discursiva. Frecuentemente, se intercalan en las composiciones incisos que desempeñan una función de nudos de explicación conceptual, resumen o punto de partida hacia nuevas percepciones. En «La Ilusión» (O. C., págs. 176 y ss.), tras las primeras deprecaciones:

«.....  
*Serás la almohada ligera  
 donde se aduerma el corazón,*

añade en paréntesis del tipo que comento:

*(Corazón: yo vi tu caída  
 desde el ensueño celestial,  
 como la vela se hunde a seguida  
 que quiebra el palo el vendaval)».*

Pocas líneas más abajo, en la fluidez del curso del verso nos sorprende, como un mojón de referencia conceptual, otro inciso:

*«haces que el hombre —pobre y desvalido hombre—  
 sea centro del círculo que traza el horizonte».*

En el conjunto de la composición son estas dos intercalaciones verdaderos puntos de apoyo del contraste entre la vencida poquedad humana y la potencia salvadora del ensueño de la ilusión. Del mismo modo, en «Doctrinal de vida y naturaleza», al contarnos su paseo por el campo, en el que va a recibir la lección estoica de las humildes hierbezuelas oprimidas, intercala:

*«.....La dura  
 piedra del corazón —muela  
 que muele pan de esperanza  
 con simiente de experiencia—  
 la dura piedra se ha vuelto loca».*

(O. C., pág. 197).

Puede decirse que esta definición, entretrejida con términos abstractos, determina los polos entre los que va a desarrollarse la vivencia. Un segundo inciso da pie a la elaboración poética de la paradójica función de la arena como medida del tiempo:

*«Arena estéril, dócil y yerta,  
 del tiempo y de las horas ignorante,  
 —todo arena es el haz de los orbes vacíos y fríos,  
 donde no hay noción de lo temporal—;*

*y la mente humana, no obstante,  
en ti del tiempo halló medida cierta».*

## 17. Conceptismo expresivo

Me he referido antes al perspectivismo ayalino en *El sendero andante*, anticipando que no es sólo estético, psicológico y ético —aspectos estudiados por Baquero— sino también, y fundamentalmente, metafísico, de modo que de esta última condición derivan las anteriores. Parte Baquero en su trabajo de la consideración de los continuos contrastes que se registran en las novelas. «Desde lo más externo y epidérmico a lo más hondo y entrañable, el mundo novelesco del gran escritor asturiano se caracteriza por la ambivalencia, el gusto por los desdoblamientos, la doble visión, el haz y el envés, los enfrentamientos de perspectivas opuestas, las parejas, las polaridades»<sup>242</sup>. Tras el análisis de abundante casuística, Baquero concluye la posibilidad, más aún, la necesidad de establecer una «estrecha relación estructural o intencional (del perspectivismo) con todos esos efectos, de dualismo, de contrastes, parodias, etc.». Por otra parte, no sería difícil según él, relacionar la actitud ayalina en este punto con la posición de Ortega, «máximo teorizador del perspectivismo en nuestras letras». Para éste, según Marías, «cada cosa es literalmente muchas; no tiene un ser *en sí*, sino lo que va recibiendo de las múltiples funciones vitales que va asumiendo. La realidad es fluidífica; no hay en rigor hechos; solo *hacerse*»<sup>243</sup>. En cuanto al perspectivismo ético, Baquero lo califica de relativista, apoyándose en dos textos novelísticos. Casi al final de *El curandero de su honra* encontramos este diálogo:

—Señora... —exclamó Tigre Juan, estupefacto. Si yo digo blanco y Colás dice negro, ¿cómo puede ser que usted diga...?

(242) *Perspectivismo...*, pág. 171.

(243) Cit. por Baquero. Op. cit., pág. 223.

—¿Qué he de decir yo sino blanco y negro? Porque existe lo blanco, ¿dejará de existir lo negro? Y al contrario, Colás me señala lo negro y dice negro. Conforme, respondo. Y usted, señalándome lo blanco, dice blanco. Conforme, tengo que responder.

—Pero lo mío es lo blanco, y lo de Colás lo negro.

—*Pecata minuta*. Lo blanco y lo negro existen, y entrambos son verdad. *Dejemos a cada cual con su verdad*, siempre que sea de buena fe, aunque nuestra verdad sea más noble y bella».

De «más crecido perspectivismo», según Baquero, es este otro pasaje de *Belarmino y Apolonio*:

«Tan verdad puede ser lo de don Amaranto como lo de Escobar; y entre la verdad de Escobar y la de don Amaranto se extienden sinnúmero infinito de otras verdades intermedias, que es lo que los matemáticos llaman el *ultracontinuo*. *Hay tantas verdades irreductibles como puntos de vista*. Yo he querido presentar acerca de *Belarmino y Apolonio* los puntos de vista de don Amaranto y Escobar, porque entre ellos cabe inscribir todos los demás, ya que, por ser los más antitéticos, son los más comprensivos»<sup>244</sup>.

Vengamos a *El sendero andante*. Ya en «El río» (O. C., pág. 143), la fluencia de la vida, simbolizada en el curso del agua, es expresada lingüísticamente en una correlación progresiva de perspectivas contrastadas:

- A 1 *«Ahora es torrente de entusiasmo  
y su voz suena a ditirambo.*
- B 1 *Ahora se reconcentra en su éxodo,  
y es profundo, misterioso y hermético.*
- .....

(244) Obras Completas. T. IV, págs. 218. y 779.

- A 2 *Ahora se extiende y desparrama,  
y acrece la cosecha del mañana.*
- B 2 *Ahora hace estragos y asuela.*  
.....
- A 3 *Ahora es dócil, de paciente espalda,  
como doméstica bestia de carga.*
- B 3 *Ahora adorna un jardín aristocrático,  
joya en el surtidor, seda en el lago.*

Casi siempre la técnica de correlación en *El sendero andante* es de contraste. Pensemos en «El cisne negro» y «Jardines», cuyos esquemas de correlativos opuestos no es preciso repetir aquí. Bousoño, al estudiar la correlación en la poesía moderna<sup>245</sup> —escasa, según él, en Rubén, Unamuno y Machado y frecuente, en diversas formas, en Juan Ramón—, se fija en su dimensión de artificio literario. Entiendo, sin embargo, que en Ayala hay que plantear su estudio desde el punto de vista de la expresividad en una función perceptiva intelectual y en una dimensión metafísica. Dicho de otro modo, el perspectivismo ayalino en este libro no es un puro juego superficial de tipo petrarquista. Expresa una concepción efectivamente relativista en cuyo fondo está su gran obsesión por el dualismo, que en el «Alegato» declara como elemento básico de toda poesía: «...si poesía es lo elemental (como dije hace años) y, por tanto, una participación o vislumbre de la conciencia cósmica (como digo ahora), los temas eternos de la poesía son Dios, Amor y Muerte. He aquí materia y espíritu reducidos a sus elementos más simples, de donde todo lo demás procede o se superpone» (O. C., pág. 80). El dualismo como problema será el tema central de *El sendero innumerable*, pero la posición filosófica ayalina ante él encuentra su formulación más exacta en el poema «Filosofía» de *El sendero andante* (O. C., págs. 205 y ss.). Mediante una secuencia enumerativa heterogénea y de gran riqueza perspectivística, el poeta llega a una formulación de tesis que abre el camino hacia la trascendencia unificadora universal: «todo es uno y lo mismo»:

(245) Vide. Dámaso Alonso y Carlos Bousoño. *Seis calas en la expresión literaria española*. Madrid. 3.ª edic. 1963, págs. 220-270.



- 1 *por el olivo del reposo,*  
 2 *por el laurel de la guerra,*  
 1 *por el alba de la leticia,*  
 2 *por la noche del dolor...»*

He subrayado la palabra CREADOR cuya fuerza metafísica expliqué anteriormente. Otros ejemplos de correlaciones metafísicas con deducciones éticas pueden verse, en fin, en las páginas 178 y 182. Mas lo que interesa poner aquí de relieve es su valor expresivo lingüístico. Con todo, Ayala no aparece convencido en el último momento de la viabilidad y de la eficacia de su sistema. El poema «Filosofía» termina con esta confesión:

*«Así pensó el egoísta exquisito;  
 el esteta así dijo;  
 así quieren el desalentado y el místico.  
 Y replicó un murmullo íntimo:  
 «Todo es necesario y preciso;  
 PERO todo a su tiempo debido  
 y cada cosa en su sitio;  
 desnudo el pecho, las sienes en Sirio,  
 la planta acaso en el limo.  
 ¿Totalidad? Sueño imposible. Harmonía. Apuntad a  
 [ese hito.  
 ¡Lo justo y lo armonioso, uno y lo mismo!».*

Queda, pues, en pie el problema del dualismo. La re-creación estética de la unidad trascendente es un sueño de estetas y de místicos. Hay que resignarse con un objetivo más cercano: la armonía de los opuestos. Así se cierra *El sendero andante*, un libro antologizado con claro criterio intelectual. Enseguida veremos su engarce con *El sendero innumerable*. Podemos, al mismo tiempo, evidenciar su continuidad, en línea de progreso, con *La paz del sendero*: como en aquella obra primera, Ayala ha caminado en busca de trascendencia metafísica. Hay momentos en que parece lograrla definitivamente, mas ya hemos visto su realista reconocimiento final. Lejos de paralizarlo, la persistencia de esta problemática impulsará a Ayala a tentar nuevos caminos. La singladura de *El*

---

*sendero andante* tuvo un impulso noventayochista en su actitud doctrinal nietzscheana y en el compromiso ocasional con la realidad de España. Pero, como queda apuntado, Ayala integra otras influencias temáticas y formales en una síntesis personal que va enriqueciendo su acervo poético.