

## IV. El sendero innumerable

### I. Supuestos interpretativos. - Paréntesis sobre las relaciones con Unamuno

Antes de abordar el estudio del tercer libro poético ayalino, *El sendero innumerable*, quiero referirme brevemente a las relaciones epistolares con don Miguel de Unamuno. Ellas, en efecto, nos revelan aspectos interesantes de la evolución doctrinal y estética de nuestro autor. De las veintidós cartas de Ayala que se conservan en el Archivo unamuniano de Salamanca sólo dos han sido publicadas hasta la fecha por Manuel García Blanco<sup>246</sup>. Son precisamente las primeras de las que se conservan, aparte del tarjetón de «Helios» ya mencionado. El 13 de abril de 1910 envía don Miguel a Ramón un poema, el titulado «La Esperanza», sobre el que en carta adjunta le pregunta: «¿No resulta sibilitico?, ¿o sobrado metafísico o sutil?, ¿poco poético?». Y añade más abajo: «De la técnica nada le digo. Usted verá un intento en ella de disociar la rima del ritmo, empleando ambos elementos, pero no encadenados fijamente uno a otro». Ayala, aunque la carta no está fechada, debió de contestar a vuelta de correo:

...Para mí la obra lírica (porque toda obra de arte creo que no tiene otro valor si no es en razón de su exponente

(246) MANUEL GARCÍA BLANCO. Unas cartas de Pérez de Ayala, loc. cit.

lirico, subjetivo) es una capacidad ideal de paredes dilatables. Toda mi sustancia espiritual, y la suma de mis intuiciones sensibles, y la fuerza sorda de mis aspiraciones vagas se meten en una obra de arte de verdad, y, por mucho que su caudal se acrezca, halla que las paredes en donde se ha encerrado son elásticas, muelles, dóciles; le dan forma, pero forma dúctil, y rítmica, poética; y a mi expansión corresponde una expansión periférica, que en ocasiones, cuando me impide que me difunda, hace que vaya ascendiendo, como esas bombas graciosas de colores que venden para los niños. ¿Me explico? Quizás mis palabras sean demasiado materiales para explicar este fenómeno, en el cual radica, a mi entender, todo lo acendrado de una obra lírica. Por eso sus poesías metafísicas (de algún modo he de llamarlas) me han parecido siempre lo mejor que hay en lengua castellana, junto con otras de Rubén Darío. (Quizás usted no estime a Rubén; yo, mucho).

“¿La técnica de sus últimos versos? Yo la encuentro de una naturalidad perfecta. Garcilaso ya ha disuelto en una de sus églogas, la rima en el ritmo; pero la regularidad del procedimiento amenguaba la sugestión... En sus versos de usted la rima está derretida tan cautamente, tan intensamente, entre las palabras, que es algo así como una música disuelta en el crepúsculo, la cual flota por donde quiera y no atinamos a decir si tiene vida intrínseca o es expresión de nuestros sentidos, de manera que nos enciende la afición al ánimo y lo exalta hasta darle esa acuidad y sutileza vibratoria, idónea para recibir todos los murmullos, y por la cual nos sentimos vivir verdaderamente, y nos hacemos un poco divinos. (¡Qué placer hablar con quien le entiende a uno! Muchas veces he llegado a sospechar que hablo un lenguaje único, mío sólo)...”

No es preciso que resalte el interés de esta carta que ilumina, a posteriori, afirmaciones establecidas en el análisis de *El sendero andante*. Retengamos de ella tres datos: a) la concepción de la obra lírica, en general y específicamente poética, como un vaciarse del yo en los moldes elásticos de la

forma; b) la comunión intencional con el modo metafísico de la poesía; c) la admiración por el ritmo interno, fluido e inaprehensible.

Con distancia de pocos días, torna don Miguel a escribir a Ayala, enviándole nuevos versos: aquellos que comienzan «Cambiamos a nuestras cruces...» Sólo el comienzo. Después añade: «No es usted el único que sospecha, no sé por qué, que no estimo a Rubén, es decir, su obra. Tal vez por mi parquedad en citarle. Es un error. Le estimo como el que más. Lo que hay es que... Dejemos ahora el explicar estos puntos suspensivos. Implican una cuestión social más bien que espiritual». Le pide una edición de Gibbon, y termina: «No sabía lo de Garcilaso. Verdad es que apenas le conozco. Dígale a Ortega que me escriba». Pasan dos años. Desde Munich, el 12 de julio de 1912, Ayala escribe a Unamuno: «...leí de un tirón su libro de Memorias... y los versos que me envió en una carta, y el Rosario (se refiere al *Rosario de Sonetos líricos*), que lo rezamos todos los días un amigo y yo... Si de vez en cuando me envía usted sus versos, según van saliendo, no habrá para mí mejor regalo». A nuestro autor le interesa mucho la crítica unamuniana sobre *La pata de la raposa*, libro que, por cierto, sugiere a don Miguel la composición «¡Ay zorro, pobre zorro!»<sup>247</sup>; asimismo, uno de los discursos mentales de Alberto Díaz de Guzmán en la misma novela —el de la raposa que, caída en el cepo, se roe y corta la pata atrapada a fin de poder huir— le da pie para un comentario en *Del sentimiento trágico de la vida*<sup>248</sup>. El 17 del mismo mes vuelve a escribir Ayala glosando un artículo de Unamuno sobre la sensualidad y la indefensión en que ante ella dejan los jesuitas a sus alumnos. El 10 de diciembre le pide que acepte la dedicatoria oficial de su nueva novela *Troteras y Danzaderas*, como «poeta y filósofo español del siglo XXI». Unamuno le contesta aceptando: «Si usted cree que soy poeta y filósofo ¿qué he de objetarle mayormente, si yo también lo creo?». En la carta de

(247) Publicado en "La Nación de Buenos Aires" el 13 de agosto de 1912. Recogido en *Obras Completas*. T. VI., págs. 888 y ss.

(248) MIGUEL DE UNAMUNO. *Del sentimiento trágico de la vida*. Buenos Aires. Losada. 1964, págs. 264 y ss.

13 de enero de 1913, contestando a una carta de don Miguel cuyo contenido desconozco, dice Ayala:

“...Lo que ocurre es nauseabundo, indignante, anulador, *anulador*, porque ante tanta estulticia y vileza la única norma de reacción cordial es la desesperanza. ¡Qué horror! Le juro que desde que he venido a España esta última vez, no atino a saber cuándo estoy despierto y cuándo estoy dormido; las cosas acaecen en el seno de una niebla corrosiva que desmaterializa la realidad y quebranta o disfrazo toda coherencia entre causas y efectos, de manera que este caos e idiotez ya no me atrevo a sostener que exista en la realidad, antes temo que sea cosa de mi mente y que me estoy volviendo loco. Es una pesadilla constante, acompañada de inquietud y malestar físico”.

No es necesario subrayar el estado de depresión en que Ayala se encuentra ante la situación de España. La carta siguiente, de 26 de junio de 1913, no tiene interés alguno: le pide unas líneas de presentación para el presidente de la Spanish Society, a fin de que Mr. Huntington le ayude en su próximo viaje a América. No he encontrado ninguna carta de 1914. El 25 de mayo de 1915 se refiere a la publicación de un manifiesto —para el que solicita la firma de don Miguel—, oponiéndose a los mítines de Vázquez de Mella quien quiere dar a entender en el extranjero que toda España es germanófila. De nuevo en 1915, el 15 de septiembre, torna a hablar de la necedad que en España se está manifestando, con la germanofilia, a propósito de la guerra. Y añade: «Yo, la verdad, no hallo remedio para este pobre país. Al tratar estas cuestiones ideales, que con ocasión de la guerra se han corporeizado pesada y agresivamente, advierto en usted un gran valor para atacar *in genere*, pero echo de menos el mismo valor para sentenciar *ad hominem*. Creo sinceramente que su palabra, su sanción, es la de mayor gravedad y autoridad que hay en España». En concreto, Ayala quisiera que don Miguel se enfrentara con Benavente y le acusara de falsedad en su teatro corruptor. El 28 de marzo de 1916 le envía la dirección de Valle-Inclán, «que está enojadísimo conmigo, sin duda porque yo era el mejor amigo que tenía y él no está avezado a tan

finas amistades». Ayala acababa precisamente de pasar el verano en casa de Valle, adonde había ido en busca de reposo, puesto que, según su testimonio, se «hallaba muy fatigado». Fue en esas vacaciones cuando compuso *El sendero innumerable*. En la biblioteca de Unamuno se conserva un ejemplar de este libro, con cariñosa dedicatoria, pero... sin abrir. ¿Es que don Miguel leyó otro ejemplar? Me inclino a creer que no. Desde luego, no he hallado ninguna referencia.

Las cartas que siguen tienen menor interés para nuestro asunto. El 16 de julio de 1916 elogia una novela publicada en «La novela corta». Hay después un paréntesis hasta el año 1922 —27 de enero— en que le anuncia un articulillo escrito con ocasión de la condena de don Miguel y el envío de *Belarmino y Apolonio*. El 4 de junio le notifica el proyecto de una nueva editorial de «democracia intelectual». El 24 de diciembre de 1923 le felicita las Pascuas al tiempo que le presenta a un amigo italiano. En diciembre, también, de 1925 le escribe una carta larga, bellísima, hablando de la cobardía de España y considerando a don Miguel desterrado como un *forzador, miles gloriosus*. El paréntesis de silencio es después grande. El 4 de julio de 1935 —embajador Ayala en Londres— sale al paso de rumores, según los cuales Unamuno creía que Ayala pretendía el Premio Nobel. Poco tiempo más tarde, el 27 de noviembre de 1935, le invita a pronunciar una conferencia en el King's College, de la Universidad de Londres. Don Miguel acepta y se hospeda con los Ayala. En la casa de Unamuno, en Salamanca, se conserva como última foto de don Miguel la del banquete que le fue ofrecido en Londres y en la que figura en la presidencia entre Ayala y su esposa.

Por último, hay otra carta sin fecha y de difícil datación, en la que Ayala cita a Unamuno para que en su casa de Madrid lea el poema inédito sobre el Cristo de Velázquez. Sospecho que el escrito debe de ser de hacia 1914 aproximadamente.

En resumen, y con la relatividad que imponen las posibles lagunas existentes, parece que podemos afirmar que el trato más intenso de Ayala con Unamuno se concentra en los

años 1911-1916 y que Ayala se interesó constantemente por la producción poética de don Miguel, a la que juzgaba de altísima calidad y como prototípica. En cambio, no conservamos muestras de un interés recíproco que nos permitan precisar el juicio que al Rector le merecían las poesías de su amigo.

Al hilo del epistolario podemos ir tejiendo los pocos datos biográficos que pueden servirnos de supuestos interpretativos. Como tales juzgo, en primer lugar, sus estancias en Italia y Alemania durante parte de los años 1911 y 1912. La «Junta para ampliación de estudios» le concedió una beca para perfeccionar su cultura sobre Estética en aquellos países. Es curioso a este propósito, que sus dos novelas *La pata de la raposa* y *Troteras y danzaderas* están firmadas, respectivamente, en Florencia, 1911, y Munich, 1912. Florencia había de causar en él un gran impacto. Allí conoció a la que sería su esposa y caló profundamente en la riqueza de historia y arte de la ciudad. Comprobaremos este último extremo al acercarnos al poema de *El sendero innumerable*, vertebrado en gran parte sobre la imagen del Penseroso miguelangelesco de las tumbas mediceas. Alemania supondría el contacto directo de Ayala con las escuelas y doctrinas estéticas de Wölfflin y Lipps, conocidas y estimadas por él con anterioridad, y que influyen decisivamente en su poética posterior. A su regreso, se dedica por completo a las letras. Estrecha su amistad con Ortega y se acentúa su preocupación por el problema de España; la carta de enero de 1913 a Unamuno es buena prueba de ello. En 1914 forma la «Liga para la educación política», que se disuelve muy pronto. Será al final de la monarquía cuando se vuelque de lleno en la acción pública. En otra dimensión, conviene resaltar la intensidad de trato con Valle-Inclán, con quien comparte, como veremos, algunos principios estéticos.

### 3. Evolución de la poética ayalina

He calificado *Troteras y danzaderas* como novela bifronte, que liquida conceptual y expresamente el formalismo moder-

nista e inaugura de manera definitiva una nueva etapa de teoría poética. Coincido, pues, con García Domínguez al señalar la periodización<sup>249</sup>. Pero me parece que él anticipa exageradamente la influencia en Ayala de la doctrina de la *Einfühlung* de Lipps. No consta que nuestro autor haya leído muy pronto la «*Ästhetik, Psychologie des Schönen und der Kunst*», publicada en 1903 y traducido al castellano tardíamente en 1923. Es cierto que en la búsqueda de una poética de fusión trascendente con los seres y las cosas, Ayala se aproximaba —sin saberlo y por la vía platónica— a la escuela alemana. Pero, aparte de que hemos señalado ya fuentes muy precisas de su primitiva estética, la primera referencia ayalina a la *Einfühlung* es de 1910. «Andar y ver, como paliativo del nihilismo y manera de objetivarse, de ajenarse, de pudrirse en voluptuosidad subconsciente —la *Einfühlung* de los estéticos alemanes— con las cosas que pasan. Pero no por derramarse fuera e infundirse en el universo se anula el yo, antes se multiplica y dilata»<sup>250</sup>. Lipps —sigo en esto a García Domínguez— da de la *Einfühlung* una primera formulación empírica. Nosotros expresamos instintivamente en sonidos nuestras vivencias; cuando después oímos otros sonidos semejantes a aquellos, reconocemos de manera automática nuestras vivencias y nos sentimos ligados a ellas: «No sólo percibo la representación que sirve de fundamento al sonido afectivo, sino que yo la vivo. Yo la comparto íntimamente... Me siento inclinado a alegrarme con la alegría de otro, y por consiguiente a coincidir con ella interiormente... Este proceso, este condeleitarme con el sonido escuchado, lo expresaremos con el concepto de *Einfühlung*»<sup>251</sup>. Esto sirve de base a una configuración estética del fenómeno. La simpatía —en sentido etimológico, que eso es en cierto modo la *Einfühlung*— con los más diversos estados interiores de los otros, supone una coincidencia de valoración, una unanimidad —unidad de espíritu— ética. Se trata, según palabras del propio Lipps, de una «colaboración

(249) Op. cit., pág. 183

(250) "El presente clásico", artículo de 1926, pero transcribiendo párrafos de un artículo de 1910; recogido en *Divagaciones literarias* y cit. por García Domínguez, pág. 167, nota 16 ad calcem.

(251) Op. cit., págs. 184-186.

interior». Así, «los más profundos valores estéticos son, a la vez, los más altos valores éticos». Es en *Troteras y danzaderas* donde Ayala, por boca del protagonista, Alberto Díaz de Guzmán, declara su doctrina estética relacionándola de modo peculiar con la *Einfühlung*. Antón Tejero (Ortega) le hablaba de la última crisis y le proponía celebrar un mitin de protesta. Alberto replica:

“Está muy bien; pero no veo la necesidad de un mitin... No perdamos el tiempo, querido Antón, en romanzas de tablado. ¿A qué esforzarnos en dar a España una educación política que no necesita aún ni le sería de provecho? Lo que hace falta es una educación estética que nadie procuró darle hasta la fecha. Mire por una vez siquiera, querido Antón, alrededor suyo y hacia atrás en nuestra literatura y verá una raza triste y ciega, que ni siquiera puede andar a tientas, porque le falta el sentido del tacto... Un pueblo que no tiene sentidos no puede tener imaginación; por eso, con sólo una ojeada a través de nuestras antologías líricas, se viene a dar en la cuenta de que imágenes y tropos, siempre los mismos, en nuestros poetas no nacen directamente de la contemplación de las cosas o confundidas con las emociones del cantor, sino que son prendas de vestir o botargas que ya existían de antemano y que el poeta toma al azar o después de precipitada elección... Y para concluir, sin sentidos y sin imaginación, la simpatía falta; y sin pasar por la simpatía no se llega al amor; sin amor no puede haber comprensión moral y sin comprensión moral no hay tolerancia...

Tejero, requiriendo mayor objetividad, responde:

—Sí; es necesario colocar bien el problema de la estética. En Alemania se preocupan mucho de estética. ¿De donde hace usted arrancar la estética?

—He pensado bastante acerca de ello; pero no lo he ordenado aún, como usted dice. Para mí, el hecho primario en la actividad estética, el hecho estético esencial es, yo diría, la confusión (fundirse con) o transfusión (fundirse en) de uno mismo en los demás, y aún en los más simples

esquemas o figuras geométricas: vivir por entero en la medida de lo posible las emociones ajenas, y a los seres inanimados hencharlos y saturarlos de emoción, *personificarlos*.

—Hay sus más y sus menos; pero, en fin, ese es el concepto que domina hoy toda la especulación de la estética alemana, el *Einfühlung*. Se ve que ha leído usted algo acerca de ello.

—No he leído nada.

—¿Qué no? Pues, ¿quién se lo ha enseñado a usted?

—Hombre, la cosa es bastante clara por sí... pero quien me lo ha hecho penetrar más cabalmente ha sido... una prostituta<sup>2529</sup>.

A mi juicio, no hay duda de que Ayala conocía bien, al escribir *Troteras*, la estética de Lipps. ¿Por qué, entonces, afirma Alberto no haber leído nada de ella? Se me ocurre que Ayala quiere subrayar de ese modo el hecho de que, al margen de tal escuela, él había intentado los mismos caminos, llegando a muy similares conclusiones. En efecto, desde *La paz del sendero*, a través de *El sendero andante*, nuestro autor, como vengo insistiendo, no hace más que perseguir una poética de trascendencia y fusión de contrarios. Unas páginas más adelante, en la misma novela *Troteras*, insiste: «El espíritu lírico equivale a la capacidad de subjetivación, esto es, a vivir por cuenta propia y por entero, con ciego abandono de uno mismo y dádiosa plenitud, todas y cada una de las vidas ajenas». De ello fluye una consecuencia ética: «En la mayor o menor medida en que se posea este don, se es más o menos tolerante. La suma posesión es la suma tolerancia. Dios solamente lo posee en tal grado, que en él viven todas las criaturas».

Llegados a este punto, debemos detenernos a conocer de cerca la estética valleinclanesca de *La lámpara maravillosa* (1913) con la que, como he anticipado, Ayala ofrece sustanciales puntos de contacto. Díaz Plaja cree que en Valle-Inclán se dio

---

(252) Obras Completas. T. I., págs. 598-600.

«una voluntad de sistematización y un prurito de organización de su ideario estético que nos hace decidimos por la afirmativa en la que concierne a su profunda vocación de arte, sostenida por toda una sistematización ideológica»<sup>253</sup>. *La lámpara maravillosa* se sitúa dentro de la tradición neoplatónica y gnóstica que se potencia a partir del romanticismo francés y que intenta elaborar una «estética del misterio». Explicada ya al hablar de *La paz del sendero* la incorporación de las doctrinas neoplatónicas, interesa precisar la importancia del elemento gnóstico. Como es sabido, el gnosticismo fue una vieja herejía de la Iglesia primitiva. Han existido cerca de treinta sistemas diversos de gnosis, pero todos coinciden en la tentativa de construir una concepción de la realidad mediante un juicio libre del intelecto. Rechazando la revelación, se recurre a mitos greco-orientales. El problema central es para ellos doble: cual sea el origen del mal y cuáles los medios de superarlo. La respuesta se basa en un concepto dualístico del mundo: el Bien y el Mal, la materia y el espíritu, el estatismo y la acción<sup>254</sup>. Con Gérard de Nerval, los primeros escritos de Balzac y, sobre todo, con Víctor Hugo, preocupadísimo en su vejez por los saberes cabalísticos, rebrota en la literatura el interés por aquellos movimientos. Gáetan Picón resume así las preocupaciones de aquella época: «Reintégration de l'âme dans l'Univers ou réintégration de l'âme dans l'histoire: avenement de l'Absolu en dehors du temps ou dans le temps: il s'agit toujours d'éliminer le mal, la séparation, l'aliénation —la part de Satan—. Parce qu'il fréquente le fantastique, mais surtout parce qu'il est une volonté de salut qui doit compter avec le mal, le Romantisme reconte fréquemment le démon, l'exorcise ou en assume la puissance»<sup>255</sup>.

La idea inicial y nuclear de *La lámpara* está recogida en la introducción titulada, precisamente, «Gnosis»<sup>256</sup>. Dice:

(253) GUILLERMO DIAZ PLAJA. *Las estéticas de Valle-Inclán*. Madrid. Gredos 1965, pág. 99, nota ad calcem.

(254) JOSEPH LORTZ. *Storia della Chiesa nello sviluppo delle sue idee*. Edizioni Paoline. 1958, pág. 52.

(255) GÆTAN PICON. "Le Romantisme", en *Histoire des Litteratures*, cit. por Díaz Plaja. *Las Estéticas*, pág. 98.

(256) RAMON DEL VALLE-INCLAN. *La lámpara maravillosa*, págs. 15 y ss.

“Hay dos maneras de conocer, que los místicos llaman Meditación y Contemplación. La Meditación es aquel enlace de razonamiento por donde se llega a una verdad, y la Contemplación es la misma verdad deducida cuando se hace sustancia nuestra, olvidado el camino que enlaza razones a razones y pensamientos con pensamientos. *La Contemplación es una manera absoluta de conocer, una intuición amable, deleitosa y quieta, por donde el alma goza de la belleza del mundo, privada del discurso y en divina tiniebla: Es así como una exegesis mística de todo conocimiento, y la suprema manera de llegar a la comunión con el Todo. Pero cuando nuestra voluntad se reparte para amar a cada criatura separadamente y en sí, jamás asciende de las veredas meditativas a la cima donde la visión es una suma*”.

Prescindiendo del raciocinio, el alma puede alcanzar la contemplación de la Unidad, superadora de todo dualismo, en la fusión de amor con todos los seres: «*máxima ha de ser para la doctrina estética amar todas las cosas en una comunión gozosa*». En ese momento extático también el tiempo queda trascendido: «...esta es la ilusión fundamental del éxtasis, momento único en que las horas no fluyen y el antes y el después se juntan como las manos para rezar. Beatitud y quietud donde el goce y el dolor se hermanan, porque todas las cosas se despojan de la idea del Tiempo»<sup>257</sup>. Valle-Inclán elabora toda una cosmogonía poética dualista en cuyos extremos están situados Dios —la suprema quietud— y Satán, acción devoradora en el tiempo que fluye. Díaz-Plaja lo esquematiza así:

Dios  
 Infinito  
 Eternidad  
 Quietud  
 Poesía. Amor  
 Cristales  
 Objetos

(257) Op. cit., pág. 28.

## Movimientos

Tiempo

Finito

Satán<sup>258</sup>.

No es difícil rastrear en las *Claves líricas* huellas de estos planteamientos gnóstico-platónicos «Puede decirse, concluye el mismo autor, que todo el tratado estético de Valle-Inclán gira en torno de esta necesidad de la criatura humana de detener la marcha de las horas, para sumergirse en el quietismo de la perfección divina». La exposición estética del gran don Ramón termina:

“Las almas estéticas hacen su camino de perfección por el amor de todo lo creado; limpias de egoísmo, alcanzan un reflejo de la mística luz, y como fuerzas elementales, imbuidas de una oscura conciencia cósmica, presienten en su ritmo del mundo...”<sup>259</sup>.

En 1913 Ayala escribe estas líneas cuya proximidad a la doctrina que acabamos de ver es manifiesta: «En puridad, ¿qué es la poesía sino un sendero orillado de espinas y rosas con rumbo a la santidad? La santidad es la aptitud del ánimo para descubrir a Dios en la hermosura del mundo visible. La santidad lleva consigo aparejada la inocencia, que purifica los ojos con que hemos de mirar, si hemos de ver. La santidad nos mueve a amar las cosas insensibles de la naturaleza... Todos los grandes poetas comienzan amando mucho a las mujeres y a la naturaleza y concluyen amando a Dios»<sup>260</sup>. Cuando entremos en el análisis temático de *El sendero innumerable*, podremos completar el cuadro de analogías gnósticas fundamentales de Ayala con su amigo: la obsesión por la fugacidad del tiempo, encarnado en Satán, el dualismo de Bien y Mal, etc. Pero amplíemos aquí el conocimiento de la poética

(258) Op. cit. pág. 107.

(259) Op. cit., págs. 147 y ss.

(260) "Gitanjali", artículo de 23 de agosto de 1913. Recogido en *El país del futuro*, cit. por García Domínguez, pág. 104.

ayalina en su dimensión platónica. Es en uno de los artículos de «La Pluma» sobre Nietzsche, donde expone con más claridad tal filiación doctrinal:

“El problema doble, insito en la obra de arte, lo había denunciado ya Platón: desentrañar lo uno en lo múltiple y la continuidad en el cambio. ¿Qué este es un problema filosófico? La filosofía sistemática jamás resolverá este problema. La unificación de lo diverso y la inmutación de lo mudable son antinomias que sólo se concilian en el acto estético. Por eso la obra de arte genuina está embebida de un conocimiento de la realidad más filosófico que todas las filosofías tradicionales”<sup>261</sup>.

Sin llegar a la formulación contrapuesta del binomio «Meditación-Contemplación», nuestro autor señala el camino de ésta como vía propia y única de trascendencia. Tal idea era muy clara en él por el tiempo en que escribió *El sendero innumerable*. No he encontrado ningún texto de 1915, pero en el año 1916 —que fue el de su publicación— en un artículo titulado «Sobre los escritores y poetas españoles» dice: «La pregunta que hay que proponer ante la obra de un escritor es esta: ¿Descubre alguna idea nueva o alguna nueva sensación, *algún nuevo camino por donde penetrar y comprender la realidad...*? ...¿Aumenta en la conciencia del hombre la *inteligencia y la posesión del universo*? He aquí el escritor, el verdadero escritor, el único escritor; el escritor universal»<sup>262</sup>. El mismo año, en «Poeta y trovador», escribe: «La poesía abarca el universo en su unidad. Por eso es una unidad universal. Es cosa interna y profunda, no meramente superficial; es sustancial, no circunstancial; es contenido, no envase»<sup>263</sup>.

En diversos escritos de la época encontramos otros testimonios referentes a la forma poética. Así, en el prólogo al «Cancionero Castellano» de Enrique de Mesa (1916), dice: «Lo que sucede es que ahora están de moda diversas afectaciones,

---

(261) Obras Completas. T. IV., pág. 1125.

(262) Obras Completas, pág. 560.

(263) Recogido en *Dicagaciones literarias*. C. por García Domínguez, págs. 86 y ss.

y todas ellas propenden hacia cierto gongorismo. Gongorismo que sería pasadero si, a la manera del clásico, naciera espontáneamente de la mucha doctrina de humanidades del poeta... Lo intolerable es el gongorismo cerril, así como las exquisiteces cochambrosas y el casticismo modernista; que las tres son las maneras que privan»<sup>264</sup>. En el artículo «Sobre los escritores y poetas españoles» añade que «la universalidad de un escritor no es admisible que resida en escondidas recetas de lenguaje ni en triquiñuelas gramaticales y retóricas. El idioma no es a la obra literaria como la piel a la carne, sino como el vestido al cuerpo. La obra se engendra desnuda; su forma es el desnudo. Después el lenguaje la viste»<sup>265</sup>. De estos textos parece deducirse con claridad un menosprecio estético de los recursos retóricos. Ayala insiste varias veces en que, prueba de que la poesía no radica en esa forma superficial sino en la forma interna, es la posibilidad de traducirla a otro idioma. En otro escrito, cuya fecha precisa ignoro, afirma que «la poesía, al igual de las otras artes, se cifra en la forma. La forma esencial poética es el ritmo. Tan pronto como la poesía intenta prescindir del ritmo, degenera necesariamente en informe materia poética»<sup>266</sup>. ¿A qué ritmo se refiere? Entiendo que al concepto unamuniano de ritmo interior. En los versos mismos de *El sendero innumerable* no hallo más que una referencia a la palabra poética, entendiendo como tal la alusión al nacimiento de las proto-palabras:

«Más este maravilloso acento,  
esta fragancia exquisita,  
esta palabra bendita  
de sustancia de alma y viento,  
con tuétano de pensamiento  
y nervio de sentimiento  
que se aplaca como se irrita;  
alada palabra de viento...» (O. C., pág. 224).

(264) O. C., pág. 505.

(265) O. C., pág. 561.

(266) "Poesía en estado vivo"; recogido en *Disagaciones literarias*. Cit. por García Domínguez, pág. 95.

Resumiendo. En analogía con la *Einfühlung* lippsiana y en coincidencia con el neoplatonismo-gnóstico de la época, cuyas huellas hemos anticipado en Valle-Inclán, Ayala propugna una poética trascendente, metafísica y ética. El proyecto, irrealizado, expuesto en el prólogo de *Troteras y danzaderas*, refleja la existencia de una tensión en la búsqueda de aquella meta. En todo caso, la preocupación se centra en el contenido y en su estructuración formal dentro de un ritmo poético que se traduce en una superficie sencilla.

### 3. Bajo la influencia de Walt Whitman

He aquí uno de los condicionamientos más inmediatos de *El sendero innumerable*. Fernando Alegría ha estudiado la difusión de Walt Whitman en Hispanoamérica. Según él, fue un largo artículo de José Martí, en 1897, el que sirvió de carta de presentación del gran bardo americano a los lectores de habla hispana<sup>267</sup>. En nuestro país Angel Guerra le dedica dos estudios en 1909<sup>268</sup> y Cebriá Montoliú publica el mismo año la primera traducción catalana. Después, en 1913, el propio Cebriá terminará un estudio muy completo que no verá la luz hasta 1943<sup>269</sup>. Pero antes, ya en 1906, Unamuno conocía a Whitman gracias a un libro que le regaló el profesor Olmsted y que aún figura en su biblioteca. De esa fecha, aproximadamente, debe de ser su famoso artículo «El canto adánico», incorporado en 1913 a *El espejo de la muerte*<sup>270</sup>. García Blan-

(267) FERNANDO ALEGRIA. *Walt Whitman en Hispanoamérica*. México. Studium. 1954, pág. 25.

(268) ANGEL GUERRA. "La lírica de Walt Whitman", en "*La Ilustración Española y Americana*". Madrid. 8-IV-1910, págs. 207-210; "La literatura contemporánea: Walt Whitman", en "*La España Moderna*". Madrid. Junio de 1911, págs. 5-27.

(269) CEBRIA MONTOLIÚ. *Walt Whitman, el hombre y su obra*. Estudio analítico de los factores que contribuyeron a formar la obra recia y originalísima del cantor de los tiempos modernos, poeta nacional de los Estados Unidos y vate de América. Buenos Aires. Poseidon. 1943.

(270) MIGUEL DE UNAMUNO. *El espejo de la muerte*. Madrid. Espasa-Calpe. 7.ª edic. 1967, págs. 146-150.

co encuentra resonancias whitmanianas en el «Credo poético» que antes hemos analizado; recuerda que en el prólogo escrito para *Andanzas y Visiones Españolas* en 1914 ó 1915 —aunque el libro no aparece hasta 1922— alude don Miguel a Whitman; y añade: «el gusto de Whitman por el verso libre, como el del poeta cubano Martí, fueron decisivos en la elección de forma para el gran poema unamuniano «El Cristo de Velázquez»<sup>271</sup>. También en 1914 publica en «Heraldo de Cuba» un artículo sobre «Los versos libres de Martí», que más tarde citaré expresamente. Quiero evidenciar con todas estas citas —a las que, sin duda, podrían añadirse otras muchas— cómo la obra del poeta de América interesó vivamente en España. No puedo precisar cuándo estableció Ayala contacto con ella. Supongo que durante su estancia en Inglaterra. Lo cita por primera vez de manera expresa en *Troteras y danzaderas* —la que Unamuno llamó, hablando precisamente de Whitman, «dolorosísima novela»—, cuando pone en boca de Alberto Díaz de Guzmán estas palabras:

«—¿Centrarme? Diga usted que lo que necesito, como todos los españoles necesitan, es descentrarme. ¿Conoce usted aquellos versos de Walt Whitman: *I am an acme of things accomplished?*»

Tejero respondió:

—No.

—Soy, dice, la cima de todas las cosas realizadas y el compendio de cuantas se han de realizar... A cada paso que doy, piso haces de siglos; y entre paso y paso, más nutridos haces... Todas las fuerzas han sido empleadas abundantemente para completarme y complacerme, y heme aquí, en el centro del mundo, con mi alma robusta<sup>272</sup>. Estos versos debieran titularse: *Nací en la Mancha*<sup>272</sup>.

Tratemos ahora de apresar la esencia del whitmanismo. Tarea nada fácil porque de Walt Whitman se han dado las in-

(271) MANUEL GARCÍA BLANCO. "Walt Whitman y Unamuno", en "Atlántico". Madrid. Casa Americana. 1956, n.º 2, págs. 5-47.

(272) Obras Completas. T. I., pág. 601.

terpretaciones más dispares y opuestas. Partamos de un hecho incontrovertido. Si Whitman interesa no sólo en Norteamérica donde es poeta nacional sino en meridianos muy distantes de aquella realidad, es porque su obra está ligada e incorporada al corazón de toda la Humanidad. «Siempre ansió —afirma Concha Zardoya— the life long love of comrades. Por esto, la obra del gran bardo americano, además de tantas otras significaciones, representa el primer ensayo para alcanzar la más vasta armonía universal de los tiempos modernos»<sup>273</sup>. Su voz se dirigió a la Humanidad en general, pero ¿cuál era su misión? Tal como lo explica en su «Democratic Vistas», él sería un «literatus». «Su tarea será crear poemas arquetípicos que habrán de dar unidad de espíritu y de imaginación a su pueblo y, también, desempeñar las funciones correspondientes a una dirección moral y espiritual, que antes era ejercida por la religión organizada»<sup>274</sup>. El habla al hombre universal, al hombre «en masa» y es, a la vez, su conciencia. «Es el poeta, es el Respondedor, el que nada deja sin respuesta»<sup>275</sup>. La dialéctica whitmaniana parte de una vivísima conciencia dualista. Mas para él la materia tiene tanto valor como el espíritu: ambas cosas son necesarias para la formación del Todo cósmico e inseparable. Son, sí, polos opuestos, pero no irreconciliables sino complementarios. En una línea hegeliana, Whitman resuelve la antítesis en la síntesis. Aparece entonces el gran sueño del poeta: la ilusión de un universo en el que las oposiciones y las contradicciones se concilien. A la influencia de Hegel se une la de Emerson y como base de toda su metafísica el «literatus» pone el Amor. El Amor como fusión suprema panteísta de los todos parciales en el Todo total:

*«Creo que la tierra húmeda será un día luz y amor,  
que el cuerpo del hombre y la mujer son el compendio  
de todos los compendios,*

(273) CONCHA ZARDOYA. "Ensayo biográficocrítico, versión, notas y bibliografía", en *Obras escogidas de Walt Whitman*. Madrid. Aguilar. 4.ª edic. 1967, pág. 21.

(274) RICHARD CHASE. "Walt Whitman", en *Tres escritores norteamericanos. III. Walt Whitman, Wallace Stevens, T. S. Elliot*. Madrid. Gredos. 1962, pág. 52.

(275) CONCHA ZARDOYA. Op. cit., pág. 155.



porque, en efecto, muchos de ellos ofrecen un claro planteamiento musical, como una cantata o un aria de las óperas italianas a que él era tan acostumbrado. Como más tarde el Belarmino de Ayala, Whitman quiere apresar en sus versos los silbos de los pájaros, el viento, las tempestades:

«¡Grandiosa música de la tempestad!  
¡Soplo que te das libérrimo, silbando por las praderas!  
¡Poderoso murmullo de los altísimos follajes de los  
[bosques!  
¡Viento de las montañas!

En «El canto adánico», ligando esta idea con la de la evidente influencia de la Biblia en Whitman —quien en algún momento concibió su *Leaves of Grass* como una nueva biblia universal—, Unamuno dice que «cuando la lírica se sublima y espiritualiza acaba en meras enumeraciones, en suspirar nombres queridos... El suspiro hondo del amor es repetir el nombre del ser amado, paladearlo haciéndose miel la boca... Jamás olvidaré una escena inmortal... y fue que vi tres niños cogidos de las manos, delante de un caballo, cantando enajenados de júbilo, no más que estas palabras: «¡Un caballo!, ¡un caballo!, ¡un caballo!». Estaban creando la palabra según la repetían; su canto era un canto genesiaco... Poner nombre a una cosa es, en cierto modo, adueñarse espiritualmente de ella. Este mismo Walt Whitman, cuyas *Hojas de Hierba* aquí tenemos, al decir en su «Canto a la puesta del sol» estas palabras: «Respirar el aire, ¡qué delicioso! ¡Hablar!, ¡pasar!, ¡coger algo con la mano!, pudo añadir: «Dar nombre a las cosas, ¡qué milago tan portentoso!». Según don Miguel, en los tiempos aurorales los nombres no fueron dichos sino cantados. Y entre todos los cantos, «la forma de letanía es acaso la más exquisita que las explosiones líricas nos ofrecen: un nombre repetido en rosario y engarzado cada vez en epítetos vivos que lo realiza». Esto explica la belleza de las enumeraciones whitmanianas: «Observa —añade Unamuno a su interlocutor— que una palabra no ha cobrado su esplendor y su pureza hasta que ha pasado por el ritmo y se ha visto ayuntada a otras en su cadencia. Es como el trigo, que no está limpio y pronto

para ir a la muela hasta que no ha sido apurado venteándolo al aire de la era»<sup>277</sup>. El comienzo del «Song of Myself»:

*«Me celebro y me canto a mí mismo,  
Y lo que me atribuyo, también quiero que os lo  
[atribuyáis,  
pues cada átomo que me pertenece también os perte-  
[nece a vosotros.  
Vago e invito a vagar a mi alma.  
Vago y me tumbo a placer sobre la tierra,  
para contemplar una brizna de hierba estival».*

este comienzo, digo, ofrece una clara semejanza de inspiración estructural con el estilo de versificación bíblica, el del salmo octavo, por ejemplo:

*«¿Qué es el hombre para que de él te acuerdes?  
o ¿el hijo del hombre para que te cuides de él?  
Le has hecho poco menos que los ángeles,  
le has coronado de gloria y de honor.  
Le diste el señorío sobre las obras de tus manos;  
tú has puesto todas las cosas bajo sus pies».*

Hablando de la forma externa de sus versos, dice el propio Whitman:

“Aquí late de continuo, por debajo de las líneas, la pulsación de un metro impalpable. Habrá alguien quizá capaz de descubrir y definir ese metro, pero yo confieso que no puedo, y esto es sencillamente porque, cada vez que los leo, su sentido se apodera de mi alma y la llena a rebosar. Cuando una cosa se dice con tanta intensidad y tanta precisión, que en vano tratas de pensar en la forma, es porque con seguridad aquella forma es perfecta, sea lo que sea. La forma se diluye en el sentido; y esto es lo que sucederá algún día con nuestros cuerpos: no desaparecerán de la vista, pero brillarán de tal modo, fundidos en lo que ellos expresan, que cesarán de tener existencia aparte”<sup>278</sup>.

(277) MIGUEL DE UNAMUNO. “El canto andánico”, en *El espejo de la muerte*, pág. 146.

(278) Cit. por C. Zardoya, pág. 160.

En el artículo «Los versos libres de Martí» antes citado, Unamuno sostiene como teoría posible la de que «prosa y verso sean diferenciaciones sistematizadas de una forma primitiva de expresión protoplasmática, por decirlo así. Es la forma que representan los salmos hebraicos, los de Walt Whitman, y también la de los versos libres de Martí. No hay en ellos más freno que el ritmo del endecasílabo, el más suelto, el más libre, el más variado y proteico que hay en nuestra lengua. Y más que un freno, es una espuela de ese ritmo; una espuela para un pensamiento ya de suyo desbocado»<sup>279</sup>. La interpretación unamuniana fluye como consecuencia lógica de la significación genesiaca de la poesía de Whitman. Para poder ser molde de expresión de la conciencia del Yo-cósmico, la forma poética tenía por fuerza que ser holgada, amétrica.

Anticipo ya aquí que las influencias del gran cantor americano en *El sendero innumerable* no se reducen a la identidad básica de dialéctica temática: el dualismo y la búsqueda de una trascendencia metafísica y ética integradora. Se traducen en el plano expresivo, desde la estructuración del libro ayalino en un todo orgánico de fragmentos, hasta el concepto musical, de canto, y la forma métrica libre y de inspiración bíblica. No está claro a qué poetas franceses se refiere García Domínguez diciendo que «habrán de infuir indirectamente sobre en términos de su condición general», en cuanto «assam- bled men»<sup>280</sup>. Los unanimistas, whitmanianos, poetas de la Abadía y otros grupos postsimbolistas aparecen en su primer estadio, simultáneo al de la Phalange neosimbolista, como una día y otros grupos postsimbolistas aparecen en su primer estadio, simultáneo al de la Phalange neosimbolista, como una especie de postnaturismo, con mezcla de preocupaciones sociológicas. Si en el primer aspecto recuerdan a Verhaeren, Paul Fort y Jammes y se vinculan, a través de Jules Romains, a Whitman, en su dimensión de compromiso social se escapan hacia caminos muy diversos. No he encontrado punto alguno

(279) MIGUEL DE UNAMUNO. "Los versos libres de Martí", en "*Heraldo de Cuba*". 1914. Cit. por García Blanco, "Walt Whitman y Unamuno", pág. 38.

(280) *Op. cit.*, pág. 27.

de contacto de Ayala con ellos. Por el contrario, las analogías con Whitman son en nuestro autor múltiples y directas.

#### 4. Estudio temático

El año 1907, recién llegado a Inglaterra, publica Ayala en «Los Lunes de El Imparcial» un artículo titulado «El poeta del mar»<sup>281</sup>. Se refiere a Swinburne y dice:

“He llamado a Swinburne “el poeta del mar”, no por lo inmenso, lo titánico, lo turbulento, lo fuerte, lo profundo (con mucho) a la manera que lo fueron Esquilo, Shakespeare, Hugo. Acaso estas cualidades tremendas (sublimes en la convencional nomenclatura retórica), sean las que primero se hacen patentes a nuestro espíritu, frente a frente del mar. Pero, haced atención en esto: lo sublime no atrae, no capta, no fascina; lo sublime suspende el ánimo, lo arroba por un momento, no obsesiona. En el mar existe una santa virtud de gracia femenina, aún cuando ruge; hay en él un arcano don de ritmo; es el mar música; antes que color y forma, es un elemento lírico. Homero lo hizo cristalino habitáculo de las sirenas, únicos seres mitológicos que, hechizando, acarreaban la muerte. El autor de “Prometeo encadenado” denominó al mar “la sonrisa innumerable”. Con más razón que “la madre tierra” debiéramos decir “la madre mar”, porque no tiene hijos ingratos. Quien una vez siente su yugo, lo ama y venera. ¿Habéis visto los ojos de un marino viejo, sentado en un muelle, fumando su pipa, de un marinero que no puede ya navegar?”

La valoración lírica del tema del mar fue frecuente en la poesía del primer cuarto de siglo. Pensemos en Juan Ramón quien, desde un tratamiento simbolista en sus primeros libros, llega al tratamiento metafísico en *Diario de poeta y mar*, don-

---

(281) Recogido en Ramón Pérez de Ayala. *Tributo a Inglaterra*. Prólogo de José García Mercadal. Madrid. Aguilar. 1963.

de el mar es ya «sucesivo y total, cósmico y ebrio», y está muy cerca del mar evocado en *Le cimetière marin*<sup>282</sup>. Pero es, sin duda, *El sendero innumerable* el gran tratado poético-intelectual del mar. Todo él constituye, en efecto, una larga y profunda contemplación. El poeta percibe intuitivamente, fuera de la acción discursiva, las lecciones de trascendencia que el mar le brinda y que, como en un juego de lanzadera al que Ayala era tan aficionado, se ensartan con sus datos conceptuales. El libro —y con esto anticipo ya algunos de los caracteres estructurales— está concebido como un todo orgánico; de hecho —perdón por repetirlo una vez más— fue compuesto de manera continuada y de una sola vez en el veraneo del poeta junto al Atlántico.

## 5. Un mozo en el sendero

El libro-poema se abre, primera edición, con una pieza titulada «Doce años ha» (O. C., págs. 219 y ss.), que representa el enlace con el final de *La paz del sendero*. Allí, en el «Epílogo» (pág. 123), dejábamos al poeta a punto de abandonar la aldea, «como una mariposa / que ama la primavera y que adora la vida / porque teme la muerte». Ahora él mismo evoca aquellos instantes:

*«Doce años ha que en el solar nativo  
—lejos y en niebla está—  
canté el poema ingenuo y sensitivo...  
¡Doce años ha!...  
Del terruño materno salí en hora  
que el día iba a romper;  
con el alma y el rostro hacia la aurora.  
A espaldas el ayer.  
Hería el sol a la noche con su lanza,  
como un santo a un dragón.*

---

<sup>282</sup>) Vide. Guillermo Díaz Plaja. *Juan Ramón Jiménez en su poesía*, pág. 201.

*Y yo, transfigurado de esperanza,  
di al aire esta canción...».*

La canción, que el mismo poeta califica «de mocedad ambiciosa», es la profesión más clara de entusiasmo vital nietzscheano y está ya suficientemente presagiada por los signos de indicio de las estrofas que la introducen: momento auroral, olvido del tiempo pasado, espíritu combativo, ánimo trascendente y entusiasta. Son las mismas ideas que se desarrollan en el canto juvenil:

«.....  
*Todo en el orbe está recién creado  
en cada amanecer:  
la colina y la rosa, el mar y el prado,  
por igual, cosa y ser.  
Que con la nueva gracia matutina  
mi vida sin cesar.....  
renazca, como el prado y la colina,  
y la rosa y el mar.*

.....  
*Y por el cuerdo olvido, haber vivido  
copiosa multitud  
de vidas mil, porque nos da el olvido  
la eterna juventud».*

Nos viene a la mente de inmediato el recuerdo de la exaltación, tantas veces repetida en *El sendero andante*, de la «vida del instante fuerte y sana». A ella se añade en los versos siguientes la proposición de una norma moral, mezcla de estoicismo y kantismo:

*«Que tu conciencia se halle tan alerta,  
tan vasta y tan plural,  
que al fin encierre, por manera cierta,  
la vida universal.  
Y que el suceso próspero o adverso  
sea tal para ti,  
que exclames en tu día: «el Universo  
halla su quicio y su razón en mí».*

Notemos la gran carga centrípeta que se condensa en los dos últimos versos. En la segunda parte el poeta resume los años transcurridos en la persecución de este objetivo. Y no es difícil adivinar en su evocación un aire como de melancólico desengaño:

*«Nunca quise toparme nuevamente  
con mi yo que pasó  
alzándose en su vida independiente,  
frente al presente yo.  
Y de pronto, he aquí que redivivo  
ante mi vista está  
aquel yo que era ingenuo y sensitivo  
doce años ha».*

Al final de *El sendero innumerable*, en «La sombra negra del sauce», el poeta tornará a encontrarse con un mozo que por el sendero del acantilado baja a la arena cantando una cantinela análoga:

*«Quiero olvidar lo sabido;  
lo que ya pasó, enterrar;  
aprender lo no aprendido;  
andar, cambiar, caminar.  
Y, por el cuerdo olvido, haber vivido  
copiosa multitud  
de vidas mil, porque nos da el olvido  
la eterna juventud».*

El poeta correrá a su encuentro, al encuentro de aquel mozo, «que era yo mismo hace doce años; era yo mismo y era otro». Anticipo estos datos para destacar la continuidad en que la totalidad del libro se inscribe, continuidad ligada a la presencia del mozo en el sendero; también para notar cómo *El sendero innumerable* constituye en sí un todo cerrado, un nuevo remanso de contemplación, análogo al vivido en *La paz del sendero*. Tras la publicación de *El sendero andante* se comprende mucho mejor el punto de partida del gran poema del mar. Ayala llega a su paz, como en *La paz del sendero* a la aldea: cansado, hastiado, en busca de una nueva trascendencia.

Podemos pensar en algo autobiográficamente real. Recordemos que en una carta de septiembre de 1915 Ayala dice a Unamuno que fue al veraneo abstraído de cualquier noticia, por necesidad de descanso mental. La fatiga estaba, sin duda, motivada por su actividad cívico-política. Pero en gran parte, también, por las exigencias de un nuevo planteamiento de su obra.

Me parece evidente que el segundo poema —«Marinas» (O. C., págs. 222 y ss.)— no formaba parte de la composición de aquel verano. No lo digo atendiendo al análisis interno —que éste, como ya dije, se presta a muchos chascos— sino a que es el único, aparte del introductorio ya comentado, que no está ensartado por la ubicación en el *penseroso*, elemento simbólico que, como veremos, vertebra todos los demás. Pudo ser escrito con anterioridad y, en esa hipótesis, debería su inclusión en el conjunto a la temática marina. En todo caso, la pieza sirve como de gran obertura solemne, que crea la atmósfera sentimental e ideológica en que va a desenvolverse el poema todo. Las tres primeras partes de dicha composición —Orto del sol, Ocaso y Orto de la luna— expresan la misma idea y ofrecen idéntica configuración. El poeta contempla el nacimiento del sol derramándose sobre las aguas y quisiera que su corazón, al ritmo del fenómeno natural, también se desparramara:

*«Y detrás del Oriente-como un cubo de plata  
el sol va levantándose. ¡Hala! ¡Hala!  
También mi corazón-se colma y se levanta.  
Sale a la superficie-el sol, y se derrama  
sobre el orbe su linfa-lechosa y sonrosada.  
También mi corazón se desparrama».*

Ahora, al ocaso, el mar y el cielo están como las valvas de una concha. Y el sol, en medio, prendido como una perla:

*«Oh!, si esta concha al pronto se cerrase  
para siempre, cerrándome en su ámbito,  
solo entre el mar y el cielo, frente al sol,  
con esta luz y este color seráficos!...*

Cuando la noche cae, el cielo tras el mar parece una fortaleza inexpugnable:

*«Más he aquí que se abre-un puro arco latino  
luminoso. La entrada-del adusto castillo es.  
Y se tiende un puente argentino  
salvando el foso del castillo a mis pies».*

El cuarto epígrafe es el más revelador en el conjunto de fragmentos del libro. Se adivina en cada ola el nacimiento de una palabra:

*«Nace en cada onda una palabra alada,  
que vuela hacia el ocaso y se sume en su fuego.  
Sobre el agua, una mano, que se hurta a la mirada,  
escribe raros signos, y los derrite luego».*

Encierra así el mar un permanente mensaje indescifrable:

*«Es el éxtasis del fuego,  
es la palabra inarticulada,  
o quizás la escrita (ante un ciego).*

Mas nada es imposible para el poeta. El ha de intentar la interpretación de ese renovado discurso; quiere leer en el mar.

## 6. El penseroso

Aquí comienza el verdadero poema de *El sendero innumerable*:

*«A sentarme en las rocas de la playa  
vengo todos los días».*

En una seriación perspectivista Ayala penetra la significación de las rocas, porque:

*«Las rocas no están muertas; guardan  
un ánima cautiva.*

*No son informes; muestran una forma,  
cuando acusada, cuando ambigua».*

Los poetas las ven como arquetipo platónico de los seres y cosas enérgicos o como libro sagrado, hermético para el catécumeno, todo luz para el iniciado. Que las rocas viven afinidades íntimas con las estrellas de las más apartadas galaxias, lo aseguran los astrólogos. Los geólogos insisten en que el fuego sideral anida en las entrañas de las rocas frías, y los arqueólogos enseñan que ellas fueron, antes de todo, el molde en que se iba a hacer la historia:

*«Allí era el canto del hondero,  
el dolmen del druida,  
el instrumento del amor  
y el instrumento de la ira,  
y los ídolos chabacanos,  
y los dioses de faz benigna,  
y los graderíos del ágora,  
y las máscaras de Talía,  
y el trono de los Emperadores...»*

En suma, dice el poeta, las rocas son síntesis y cifra de la vida y de la idea. Pues bien,

*«Entre las rocas de la playa hay una  
más eminente, más altiva».*

Aun cuando la marea se dilate y cubra todo el arenal, esta roca emerge, señera, estoica, dominadora:

*«Es rotunda, pelada y está llena  
de circunvoluciones y rendijas.  
Es un cráneo CICLOPEO. Es una mente  
FORMIDABLE Y GRANITICA.  
Es una intuición TERRIBLE  
oculta tras de duro enigma».*

He subrayado los caracteres intelectuales que la definen, destacando sobre todo la valoración ponderativa: CICLOPEO, FORMIDABLE Y GRANITICA, TERRIBLE. En su aparente

inactividad muda, tal roca es una penetrante inteligencia activa. Todas las potencialidades enumeradas en las seriaciones perspectivistas hallan su clave interpretativa en esta roca pensante, arquetipo de fortaleza, cuyo corazón late al ritmo del cosmos y en cuyo seno anida el fuego de la vida. Tiene un nombre con el que el poeta la bautiza y que define su verdadera personalidad:

*«Es la testa del Penseroso  
en la gris tumba laurentina.  
Pero una testa agigantada,  
más reconcentrada y esquiva».*

Ayala debió de quedar tan impresionado de la concentración ideológica y de la fuerza expresiva de meditación condensada en la figura esculpida por Miguel Ángel, que convirtió a ésta en referencia central de todo su poema. Me explicaré. Las tumbas mediceas de la Sacristía Nueva de Florencia definen, en su estrecha unidad de composición, un profundo mensaje. Tolnay asegura que el conjunto de la capilla es imagen del Universo: las oscuras losas representan el Hades, en tanto que la zona intermedia simboliza la vida y la cúpula con sus lunetas la gloria<sup>283</sup>. Sería un conjunto de inspiración platónica. La composición de los dos sepulcros es conocida. En el del malogrado Juliano, duque de Nemours, según el esbozo poético del propio Buonarroti, «el día y la noche hablan y dicen: nosotros con nuestro veloz curso hemos conducido a la muerte al duque Julián. Es muy justo que se vengue, como lo hace, de nosotros. Y la venganza es ésta: que habiéndole matado, él, muerto, nos ha quitado la luz y con los ojos cerrados, ha cerrado también los nuestros que no resplandecen ya sobre la tierra. ¡Qué hubiera hecho, pues, de nosotros mientras vivía!». En la tumba de Lorenzo, duque de Urbino, son la Aurora y el Crepúsculo los que dialogan; aquella con una expresión de leve conciencia, éste con un gesto de densa meditación. Y, presidiendo su silencioso diálogo, el guerrero con yelmo, el *penseroso* cuya actitud es intermedia entre la del Jeremías de la Sixtina y un imaginado Hamlet. Es una figura concentrada

(283) C. DE TOLNAY. *Michelangelo*. Firenze. 1951, pág. 32.

sobre sí misma, recluída en el pensamiento del significado integral de su propia tumba y de lo que aquella estancia significa. Pues bien, Ayala identifica a aquella poderosa roca de la playa con el Penseroso miguelangelesco, pero agigantando aún y reconcentrando más esquivamente su cabeza. Y añade:

*«A sentarme en la cumbre de esta roca  
vengo todos los días  
como el buho en el hombro de Atenas,  
diosa de la sabiduría».*

El resto del poema se apoya, como he anticipado, en esta imagen. Todas las composiciones no son más que fragmentos de lectura, de contemplación hechos en la roca. No sólo, quiero precisarlo, como un observatorio —en el sentido de aquellos versos de *La paz del sendero*: «desde mi asiento tosco todo el valle se otea / y yo escucho inefable el ritmo de las cosas»—; la acción queda completada con la imagen del buho de Atenea. Es decir, que el poeta absorbe como por ósmosis toda la problemática del Penseroso mediceo —los grandes interrogantes de la vida y muerte— y, lo que es más aún, asume toda la potencialidad cósmica concentrada en la roca. Se convierte así en la conciencia universal de lo creado, en la voz pensante de todo lo que existe. No hace falta que explícite el alcance whitmaniano de esta profunda y rica imagen básica. Enlaza con aquellos versos del bardo: «En este momento estoy sentado solo, pensativo y suspirante. / Me parece que hay otros hombres en otros países, suspirantes y pensativos»<sup>284</sup>.

## 7. La doble senda del sendero innumerable

Situado ante el mar, el poeta, conciencia cósmica, contempla en «El alegre» su serena sonrisa (O. C., págs. 228 y ss.): «...De pronto, me he acordado que Esquilo / al mar llamaba

(284) WALT WHITMAN. *Obras escogidas*, pág. 122.

la innumerable sonrisa». La contemplación se profundiza al afirmar Ayala:

*«Antes bien se dijera sendero innumerable;  
infinitos senderos de peregrinación.  
Y para la jornada, el áncora y el cable  
son esperanza y fuerza, calabaza y bordón».*

Es la tesis básica del libro: del mar arrancan y a él van a parar todos los caminos del mundo: «Abre una ruta virgen a cada peregrino, / por una pauta de astros que dicta el firmamento». Pero las innumerables sendas son reducibles a una de estas dos vías: la de Venus y la de Cristo.

*«Antes de roturada por el remo y la quilla,  
desgarrose en el fruto de doncellil preñez.  
Nació la diosa, y vino danzando hasta la orilla.  
Era oro, perla, seda, rosa, su desnudez».*

A cada momento el mar renueva este mito primieval: «Todavía el venusto temblor tiembla en las rocas / y el talón ambarino aun dora el metal». Siglos más tarde, el pie de Jesús abre una nueva senda en el mar de Tiberiades:

*«Jesucristo, amoroso por amor a la espina,  
y Venus, amorosa por amor a la flor.  
Senda de Citerea, Senda de Palestina.  
Senda de amor profano. Senda de sacro amor».*

Gravita sobre la concepción de estos versos el recuerdo de la obra de Juan Ruiz, que se trasparenta, al menos en esbozo, en la estrofa siguiente:

*«Para cada conciencia suena el apto instrumento.  
Suena la flauta pánica y el biblico laúd.  
Tiene el ritmo adecuado de cada pensamiento  
y melodías para cada vicio y virtud».*

Comparemos con la estrofa setenta del *Libro de Buen Amor*:

*«De todos estrumetes yo, libro, só pariente:  
bien o mal, qual puntares, tal diré, ciertamente;*

... *quál tú dezir quesieres, y faz punto, y tente;*  
*si puntarme sopieres siempre me abrás en miente»*<sup>285</sup>.

Es conocida la interpretación que de estos versos hace Guillet: «modula según tu antojo los sentidos del *Libro*, al recrearlo mediante tu expresión personal»<sup>286</sup>. Américo Castro los entiende más en el contexto general de transición y deslizamiento entre el amor divino y el humano, según el esquema de influencia mudéjar que, según él, configura toda la obra de Juan Ruiz. ¿Qué sentido tiene la estrofa ayalina? Su epigrafe dice: «El mar es la música absoluta. Concuerta todos los Cánticos». Apunta, pues, en síntesis, hacia una moral de integración, que va a explicitar en el fragmento poético siguiente: «Las Estaciones» (O. C., págs. 229-239).

La pieza, extensa, está estructurada al modo del teatro griego:

*«Recorrer es necesario en romería ambas sendas.*  
*Una es de saráfico éxtasis, como Vía de Calvario.*  
*Es la otra pagana, como vía de Carnestolendas.*  
*A manera de mesones,*  
*al borde de cada una hallarás siete estaciones».*

Interviene en primer lugar el Coro Innumerable de espíritus que pueblan los contornos. Su cántico es una invitación al entusiasmo vital:

*«Henchíos los humanos corazones,*  
*como se hinchen la ola y la vela.*  
*Henchíos de furor y de ciclones.*  
*Henchíos de locura y de procela.*  
*Haced de carne real vuestras visiones.*  
*Levad el ancla de la carabela.*  
*Extraed del confín constelaciones.*  
*Los ojos nos torneis sobre la estela».*

(285) JUAN RUIZ. *Libro de Buen Amor*. Edic. de Joan Corominas. Madrid. Greños. 1967, pág. 99.

(286) Cit. por Corominas. Op. cit., págs. 88 y 90.

Hasta aquí podemos decir que los versos encuadrarían perfectamente como una continuación de los «Ditirambos» de «El Entusiasmo» en *El sendero andante*, cuando el poeta suplicaba un instante de «dionisiaca y cuerda locura». Pero algo cambia en la segunda parte:

*«Henchíos, los humanos corazones,  
como se hinchen la ola y la vela;  
para partir,  
para soñar,  
para hacer,  
para vivir,  
para navegar,  
para comprender  
y para morir».*

Los dos últimos versos subrayados representan una ruptura del sistema en el proceso vitalista: *comprender y morir*. Más tarde aparecerá clara en *El sendero innumerable* la ligazón entre ambos conceptos que aquí suponen la brusca aparición de la realidad existencial. El planteamiento de cada una de las estaciones es idéntico: el mar reviste alternativamente la máscara teatral protagonizadora de espíritus opuestos —la soberbia, la humildad, la codicia y la dadivosidad, etc.— y, tras cada intervención dual suya, interviene el Coro Innumerable que expresa la doctrina de la armonía ecléctica, la misma que apuntaba al final de «Filosofía» en *El sendero andante*.

El espíritu de soberbia en una ola de altura:

*«Que nada el furor mitigue de tus anhelos;  
no el fuero de los señores, ni el de los reyes,  
ni el de los emperadores, ni el de los cielos  
.....  
¡Oh, qué áspero placer de reciedumbre  
sentirse único, solo y en la cumbre!».*

El espíritu humilde, que muere en una ola de la playa:

*«Antes fui cruenta y mortal  
como el ojo del basilisco;*

*y ahora soy como el recental  
más inocente del aprisco.*

.....  
*¡Oh qué ternura en el renunciamento!  
¡Oh qué éxtasis el del desasimiento!».*

Coro Innumerable:

*«Entre el albatros y el somormujo  
hay una norma y un ecuador.  
Y se compensan flujo y reflujo  
en un equilibrio superior».*

Así se van sucediendo las siete estaciones. Entre la avaricia y la dadivosidad el poeta en la voz del Coro Innumerable dice:

*«La leticia  
de la avaricia  
es la memoria  
de la pobreza del ayer.  
Dádiva de pobreza es ilusoria.  
Para dar, hay que poseer».*

Hay momentos de especial logro estético en la dramatización de los diversos espíritus. Así, por ejemplo, en la «Tercera estación», habla así el mar, encarnando el espíritu de lujuria:

*«Es toda mi epidermis sedeña y de infinita  
susceptibilidad como la de Afrodita.  
Me enarco en blandos lóbulos, con movimientos llenos  
de voluptuosidad, como vientres y senos».*

En búsqueda de la expresividad, del mismo modo que el actor teatral tiende a exagerar sus gestos, Ayala compone a veces la carátula de un espíritu con rasgos esperpénticos. Tal ocurre en la «Cuarta estación», «Un espíritu de iracundia»:

*«¿A qué compararé la tremebunda  
insensatez de mi furor,  
que se empina a escupir baba iracunda  
sobre la propia Osa Mayor?»*

*Como la del filósofo dogmático,  
que se mesa las barbas y blasfema  
cuando al fin halla que no es axiomático  
el tinglado sutil de su sistema.  
Como la del filósofo moral,  
maestro de resignación,  
cuando un asunto le sale mal  
y le corta la digestión».*

En el mismo cuadro, el espíritu de mansedumbre recomienda:

«.....  
*Sé manso, como el grano en la molienda.  
Sé manso como los pobres yernos  
de suegros muy ricos y los  
apacibles maridos con cuernos  
que dicen «Todo sea por Dios».*

Es interesante, en orden a una comprensión temática orgánica del poema total de *El sendero innumerable*, la séptima estación, donde luchan dialécticamente «El mar, poseído del espíritu de pereza con voz apagada», y «El mar, animado del espíritu de actividad, con voz industriosa». Dice el primero:

*«Tendido en todos mis miembros,  
dejadme descansar.*

.....  
*Tengo infinito cansancio.  
¡Dejadme dormir!  
Tengo mil millones de años.  
¡Dejadme dormir!  
Que a los vientos amordacen.  
¡Dejadme olvidar!  
Que la luz del sol apaguen.  
¡Dejadme olvidar!  
¡Oh la nada primitiva!  
Dejadme dejar de ser.  
¡Acidia, divina Acidia!  
¡Dejadme dejar de ser!*

Digo que es interesante porque enseguida nos encontraremos con una «Polémica entre el mar y la tierra» en la que ésta baraja la misma idea. También, porque la dualidad problemática entre pensamiento y acción, actividad e inactividad, es cardinal en esta época de Ayala. Pero notemos la razón que para la operatividad aduce el Coro Innumerable:

*«Se ha esparcido un silencio tan vasto, tan profundo,  
como si Dios, cansado después de hacer el mundo,  
descansase. Reposan el agua, el remo, el trapo.  
Es un silencio de domingo genesiaco.  
Mas, de repente, se alza y puebla las esferas  
un run-run de millones de activas lanzaderas  
que tejen, anudando la urdimbre a la canción,  
para la Tierra la parda veste azul de Ilusión».*

Eso parecía dar a entender el espíritu de pereza: cansancio por conciencia de la inutilidad de la obra. ¿Es, pues, el fruto del trabajo humano un espejismo? Con ese interrogante fundamental se cierra el recorrido:

*«...en torno del mar hay un cerco.  
Y es el cerco obstinado y terco  
de las innumerables rocas  
que.....  
.....  
yerguen su enigma imprenetrable,  
con hosca impassibilidad».*

## 8. El sentimiento trágico de la vida

Terminada su dualista peregrinación, el poeta, escucha, aturdido, innumerables voces que salen del mar: «Cerré los ojos para meditar». Y, al abrirlos, conduce su mirada hacia una ensenada. El escenario cambia por completo. Todo un conjunto de indicios definen una atmósfera ambiental decadente y melancólica:

*«Los márgenes estaban florecientes  
con gran copia de sauces a los pies,  
que mojaban sus ramas senescentes  
en las ondas. A trechos, un ciprés.  
Un río gris de plomo y sedentario,  
sin quejumbre abismábase en su fin,  
Era una copia fiel del escenario  
del Lac de Lamartine».*

He subrayado los elementos—indicios que convergen en la configuración de ese clima de caducidad y tristeza con el que comienza «La primera novia» (O. C., págs. 239 y ss.). En aquel remanso, hacia el que el poeta dirige la mirada, hay una barquilla *negra* y en ella un hombre *macilento* que entona una canción:

*«No es porque fuera mi novia primera.  
Pero era más linda, sin comparación,  
que la primera novia de quinquiera.  
Se llamaba Asunción».*

Tras una descripción detallada e ingenua de todas sus cualidades y tras evocar el momento de la primera declaración amorosa, cuenta Ayala cómo, pasados muchos años,

*«Mi corazón se hallaba fatigado  
de tanta y tanta peregrinación.  
Y de nuevo torné al lugar callado  
donde vive Asunción.  
La he vuelto a ver, muy pingüe y muy matrona,  
con más prole que el gran rey Salomón.  
El tiempo en su rigor nada perdona.  
¡Ay de mí! ¡Ay de Asunción!»*

Cesa el canto, mientras el hombre llora abatido. Se escucha tan sólo el ruido de algún sauce. Ese «cráneo abatido» a que el autor alude constituye el paso a la profundización intelectual que se desarrolla en la segunda parte de la pieza:

*«Para siempre. Juramos amarnos para siempre,  
locos de eternidad, sedientos de infinito,*

*presumiendo, insensatos, detener la avalancha  
de las horas con nuestro puño frágil y efímero...»*

Ahora comprende la insensatez de estar ciego a la evidencia de la caducidad que se nos muestra en las ondas fugitivas, en la brevedad de la rosa, en la precipitada caída del sol a la sepultura del mar, en la extinción del sonido de una campana del ángelus vespéral y en el universo de las nubes milagrosas, tan pronto muerto como nacido. Y exclama:

*«¡Oh Blas Pascal, espíritu doliente, alma encendida  
por sutil lumbre azul, en la cual tu conciencia  
se espiritaba!; erraste, ¡oh Blas Pascal!, erraste  
cuando pensaste que el hombre, porque piensa,  
entre las criaturas del orbe todo,  
por Dios fue enaltecido como la obra suprema...»*

Recordemos la doctrina pascaliana repetidas veces aludida por Ayala: aunque el hombre sea una frágil cañaheja, es superior al orbe porque, al morir, sabe que se muere. Ayala se opone ahora tajantemente a ella:

*«¡Oh pobre Blas Pascal! ¡Quién de esta pesadumbre  
del pensar y el sentir, libertarse pudiera!...  
Más dichoso que el hombre es el hueco carrizo  
que nada siente y que no piensa...».*

Es la misma idea rubendariana del poema «Lo fatal»: «Dichoso el árbol, que es apenas y sensitivo / y más la piedra dura porque esa ya no siente, / pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo / ni mayor pesadumbre que la vida consciente». Ayala dice:

*«Por corregir lo amargo y lo agrio, ¡oh Blas Pascal!,  
sazonaste en tu mente una dulce quimera,  
un fruto de ceniza que, al gustarlo la lengua,  
mata. ¡Quién fuera árbol! Mejor, ¡quién fuera piedra!».*

En contraposición al entusiasmo por la vida del instante, «fuerte y sana», el poeta comprende ahora lo «frágil e insuficiente» que es este punto que llamamos presente:

«.....Un punto que no existe  
y que sólo él existe. Es como nube mínima,  
lóbrega y apretada, que un derrotero sigue  
a merced de los vientos. Y, según pasa, pone  
sobre la tierra una mancha sombría y triste.  
Y nos parece que detrás y que delante  
hay luz; que dondequiera en torno la luz ríe,  
fuera de nuestra sombra actual. Mas el Pasado  
es ya lo irreparable. El Futuro es incierto.  
Y el Presente no existe».

Estas conceptualizaciones son netamente unamunianas y el sentimiento a ellas ligado es el auténtico sentimiento trágico de la vida. Oigamos a don Miguel: «Hay algo que, a falta de otro nombre, llamaremos el sentimiento trágico de la vida, que lleva tras sí toda una concepción de la vida misma y del universo, toda una filosofía más o menos formulada, más o menos consciente». «El hombre, por ser hombre, por tener conciencia, es ya, respecto al burro o a un cangrejo, un animal enfermo. La conciencia es una enfermedad»<sup>287</sup>. En otro lugar razona Unamuno que «conciencia y finalidad son la misma cosa en el fondo»: la conciencia causa dolor por la imposibilidad de dar una respuesta afirmativa al problema básico: la pervivencia eterna. Si el poeta se siente desolado en «La primera novia», es por haber comprendido que el juramento de fidelidad *eterna* era sólo un sueño imposible y que el remanso, el mar, las praderas, la romería de pinos, los huertos horacianos, los sauces dormidos por un encantamiento, la húmeda y verde paz del cementerio...

...y toda tú, Natura, que provocas el canto  
en que el hombre riente se embebe y hechiza;  
para el que, como yo, te vé a través del llanto,  
todo se desmaterializa,  
todo es humo y ceniza, espectáculo vano,  
sombra sin consistencia ni significación.

---

(287) MIGUEL DE UNAMUNO. *Del sentimiento trágico de la vida*. Buenos Aires. Losada. 1964, págs. 21 y ss.

*¡Ay, el error gozoso está ya tan lejano,  
cuando Asunción me amaba y yo amaba a Asunción!»*

Apenas se ha apagado el canto, entran en escena el «Señor don Cuervo, negro como endrina», y «Doña Gaviota, blanca como sal», quienes tejen entre sí este «Palique»:

Doña Gaviota:

*«Don Cuervo amigo: juro por mi fe de Gaviota,  
que este hombre macilento, de voz opaca y rota,  
que así se plañe, así maldice y alborota,  
me parece sin duda el hombre más idiota.*

Don Cuervo:

*«¡Ave Maria Purísima —dijo, en tono eclesiástico,  
señor don Cuervo—; tienes un pico un tanto cáustico.  
Dime qué silogismo o sofisma fantástico  
te ha inducido a ese juicio tan radical y drástico».*

No hay por qué aludir al contraste dualista de los personajes: ave marina ella, ave terrestre él; blanca y de corta vida aquella, negro y centenario éste. A la gaviota le parece absurdo que porque Asunción se haya casado y engordado, se pueda maldecir la vida. Don Cuervo, en cambio, comprende el planto y le pregunta a su compañera:

*«¿Encuentras, por ventura, la vida suficiente?»*

—Doña Gaviota:

*¡Claro!*

—Don Cuervo:

*Doña Gaviota, pienso que estás demente.  
El temor a la muerte, ¿no tortura tu mente?*

—Doña Gaviota:

*¡Jamás!*

—Don Cuervo:

*Lo que me dices es estupefaciente.  
¿Es que no filosofas?*

—Doña Gaviota:

*¿Para qué? Amo la acción.*

*Me gusta con las alas azotar el ciclón,  
en plenitud gozosa henchido el corazón.  
¿A mí que se me importa que esté gorda Asunción?*

—Don Cuervo:

*¿No te pesa el pasado?*

—Doña Gaviota:

*Tengo mala memoria.*

—Don Cuervo:

*¿La tradición desdeñas?*

—Doña Gaviota:

*Me fastidia la historia.*

—Don Cuervo:

*Pues la acción de tu vida es acción ilusoria.  
Estás como el borrico en torno de la noria.*

Este diálogo nos trae a la mente aquel otro que Alberto Díaz de Guzmán mantiene en *La pata de la raposa* con la hormiga «Madama Comino»: «No sabes —le dice— del bien ni del mal. No sientes melancolías / ni la horrible desolación / del que ve que se acaban sus días / y en su boca se hiela la canción»<sup>288</sup>.

El «palique» sobre la brevedad de la vida, cuyo núcleo he transcrito, se centra, por otra parte, en uno de los temas que obsesionan a Ayala por estas fechas: la relación entre el binomio «pensamiento-acción». En ese mismo año de 1915, escribe, en efecto, nuestro autor la novela poemática «Prometeo», que aparecerá al año siguiente. En ella Marco de Setignano, el moderno Odysseus, dómine en una capital de provincia, escribe a su tío: «...El resultado de mis viajes y estudios se puede sintetizar en unos breves postulados: la felicidad está reservada al hombre de acción; pero el hombre de ac-

---

(288) Obras Completas. T. I., pág. 271.

ción no inventa la acción, la realiza; la acción la concibe el hombre de pensamiento; luego el hombre de pensamiento comienza por creerse feliz en la fruición del puro conocer por conocer; hasta que llega al dolor de conocer que la felicidad reside solamente en la acción; y, por último, de este dolor asciende al alto goce de conocer que también a él le está reservada la más noble manera de acción: la de engendrar al hombre de acción»<sup>289</sup>. El dilema oposicional, para el que el protagonista de PROMETEO encuentra solución, aparece en el «Palique» mucho más radicalizado metafísicamente. La acción, según el cuervo, no es más que una evasión y sus efectos son ilusorios: no puede curar la enfermedad esencial que afecta al hombre, la del vivir. A doña Gaviota, que viene a encarnar la figura del burgués evadido del esquema filosófico de Kierkegaard, le parece todo esto una exageración:

*«Vamos, que si en el agua me doy un chapuzón  
y aleteo en un sumo deleite, ¿es ilusión?  
Cuando cómo sabroso y vivo, un camarón,  
¿nada cómo?, ¿es engaño de la imaginación?»*

Un «quite» irónico del poeta desvía la densa atención del lector hacia una ulterior discusión de los dos personajes sobre su respectivo abolengo y distinción. El cuervo sólo reconoce la nobleza del cisne, quien con su cuello plantea un eterno interrogante. La gaviota, en cambio, coloca al cisne y al ganso a la par.

*(Y se partió, silbando como una jabalina  
de plata. A sus alcances, negro como endrina,  
Don Cuervo fue volando. Pero se quedó atrás,  
porque Doña Gaviota volaba mucho más).*

---

(289) O. C., pág. 610.

## 9. El hombre cósmico

Todos los críticos que consideran *El sendero innumerable* como la cima de la poesía ayalina, coinciden en señalar «La última novia» como la composición nuclear de este libro. La escena sigue siendo idéntica. Firme el poeta sobre la roca del Penseroso, contempla cómo el mar se encrespa con tumulto de olas y bronco estrago. De pronto:

*«Sobre una roca, una figura humana se parece,  
toda desnuda, con los brazos cruzados,  
una sonrisa en la boca, enhiestada la frente.»*

Parece una escultura labrada en la propia roca. «Sus proporciones son robustas y armónicas, / como estatua».

*«De pronto, el granito lanza un grito de hombre.  
Un grito de hombre.  
Un grito recio.  
Un grito vehemente.»*

El mismo Ayala advirtió la filiación whitmaniana del poema, no sólo en cuanto a inspiración general temática sino, incluso, en la incorporación de frases concretas. El fragmento XLII de *Leaves of Grass* comienza: «Un grito en medio de la multitud. / Es mi propia voz rotunda, arrolladora y final. / Venid, hijos míos. / Venid, mis muchachos y muchachas, mujeres mías, familiares y amigos. / La canción va a llegar a su clímax». Veamos, antes de abordar la composición ayalina, otras coincidencias y aproximaciones expresas:

AYALA

*Yo elevo mi canto en honor de mí mismo.*

*Y en honor tuyo, hermano mío.*

*En honor tuyo, hombre.*

*En honor de todos los hombres y todas las mujeres.*

*Porque cada uno de mis átomos son igualmente átomos  
vuestros, hombres y mujeres.*

WHITMAN

Me celebro y me canto a mí mismo.  
Y lo que me atribuyo, también quiero que os lo atribuyais,  
pues cada átomo que me pertenece también os pertenece  
[a vosotros (pág. 197).  
.....

AYALA

*Siento en mis músculos la fortaleza de la roca.  
Y también la ardiente docilidad del hierro derretido.  
Y en mi conciencia, el recuerdo de la roca y del hierro;  
de haber sido roca y haber sido hierro.*

WHITMAN

Descubro que he asimilado granito, carbón, musgo,  
frutos, semillas, raíces,  
y que todo yo estoy impregnado de cuadrúpedos y de pá-  
[jaros (pág. 238).  
.....

AYALA

*Y el robusto e ilimitado mar, en mi alma robusta e ilimi-  
[tada.*

WHITMAN

¡Y tú, mar! También me entrego a ti. Adivino quién eres  
(pág. 225).

AYALA

*Y extiende (mi árbol) sus raíces hasta las más remotas  
[estrellas.*

WHITMAN

Con mis pies huello los ápices de las estrellas (pág. 266).  
.....

AYALA

*Yo me gozo en mi cuerpo...*

*¡Oh, cómo te amo, cuerpo mío! ¡Yo creo en ti, cuerpo mío!*

*¡También creo en ti, alma mía! Y la otra parte de mí*

[*mismo*

*no debe rebajarte; ni tú debes rebajar la otra parte de mí*

[*mismo.*

WHITMAN

Yo soy el poeta del cuerpo y yo soy el poeta del Alma.

Yo he dicho que el alma no vale más que el cuerpo,

y he dicho que el cuerpo no vale más que el alma,

y que nada, ni Dios, es más grande para uno que uno mis-

[*mo (pág. 273).*

Creo en tí, alma mía; pero el otro que soy yo no debe

[*humillarse ante tí,*

y tú no debes humillarte ante él (pág. 274).

AYALA

*También creo en ti, mujer, carne de mi carne, mi novia*

[*primera.*

*¡Cómo te amo, mujer!*

*¡Cómo gusto de caer en tu regazo y olvidarme de mí mismo!*

WHITMAN

Soy el poeta de la mujer tanto como el poeta del hombre.

Y digo que es tan grande ser mujer como ser un hombre.

Y digo que no hay nada tan grande como ser la madre

[*de todos los hombres (pág. 224).*

AYALA

*¿Por qué habré de temer la muerte, la última novia que tú*

[*me depares? ¡Oh Padre! ¡Oh Padre!*

## WHITMAN

Y en cuanto a tí, ¡oh muerte!, y a tu amargo abrazo de [destrucción, es inútil que pretendas asustarme (pág. 274).

Aparte de estas coincidencias y aproximaciones, toda la atmósfera vital y el léxico de la composición son de analogía whitmaniana; Ayala hace suyo el motivo inspirador y le presta su voz y su tono. En la introducción advertimos una serie de indicios que justifican plenamente el calificativo de «Canción del hombre *robusto*». En medio del huracán aparece *desnudo* y tranquilo en una actitud de peculiar estoicismo desafiante; *con los brazos cruzados, una sonrisa en la boca, enhiestada la frente*. Su figura es de estatua clásica y su voz es *recia, vehemente*. El canto da a primera vista la impresión de un sucederse desordenado y entremezclado de ideas, en consonancia con el ritmo de las olas del mar. Su estructuración ideológica es, sin embargo, clara:

A) El hombre robusto —energía vital y serenidad estoica— exalta en primer lugar al *panhumanismo*, entendido como fusión del yo en la unidad universal de los hombres:

*«Yo elevo mi canto en honor de mí mismo.  
Y en honor tuyo, hermano mío.  
En honor tuyo, hombre.  
En honor de todos los hombres y de todas las mujeres.  
Porque cada uno de mis átomos son igualmente átomos  
[vuestrós: hombres y mujeres».*

B) Pero ese «yo» no está solamente constituido por partículas comunes de humanidad general. El hombre robusto es, a la vez, un *hombre cósmico*. Su cuerpo es resumen integrador de todo el universo con el que se siente coordinado y fundido:

*«Estoy lleno del goce de mí mismo, de la fuerza soterrada dentro de mí mismo, de la maravillosa coordinación de mí mismo con la energía universal.  
Y siento el universo cabalmente abrazado entre mis brazos y resumido en mi cuerpo robusto, en mi alma robusta; lo que fue, lo que es, lo que será».*

En los versículos siguientes especifica los distintos elementos cósmicos que integra:

a) la roca y el hierro le dan fortaleza y docilidad:

*«Siento en mis músculos la fortaleza de la roca.  
Y también la ardiente docilidad del hierro derretido.  
Y en mi conciencia, el recuerdo de la roca y el hierro;  
de haber sido roca y haber sido hierro.  
Y la certidumbre de que la roca y el hierro eran  
para mí preparaciones de mí mismo, como yo sigo  
siendo ellos».*

b) el mar le presta su conciencia y su actividad:

*«Y en mi conciencia, la conciencia viva del mar  
originario y materno.  
Y en todas mis fibras, su actividad eterna».*

c) del sol recibe el calor vital:

*«Porque el sol está tan dentro de mí mismo como  
mi mismo corazón. Y mi corazón está tan en el centro  
hacia donde todo gravita, como está el mismo sol».*

C) Una imagen exuberante resume todo el pensamiento anterior. Recordemos aquel pasaje de *Tinieblas en las cumbres* en que Yiddi le cuenta a Alberto su éxtasis de fusión en la naturaleza: «Yo fui un árbol; del corazón de la tierra venían oleadas de savia que martilleaban sonoramente en mis entrañas... Y yo extendía las ramas de mis brazos a fin de cubrir todo el universo» (O. C., T: I., pág. 187). El hombre robusto utiliza la misma imagen para expresar la trascendencia del tiempo y del espacio:

*«Y todo este árbol corpulento, que es mi cuerpo actual,  
con mi conciencia actual, extiende sus raíces hasta la  
niebla primitiva en donde bebe de Dios, hecho materia  
por amor de mí mismo, hecho húmeda niebla de plata.  
Y extiende sus raíces hasta el futuro más remoto: la  
región de la húmeda niebla de oro».*

D) Esta trascendencia, ligada a los sentidos, afecta al cuerpo y al alma, convirtiéndolos en un pequeño universo:

*«Hay más sentido, sapiencia y trascendencia en mi cuerpo que en todas las doctrinas filosóficas. Todos mis amados y milagrosos sentidos están hechos de roca, hierro, mar, selva, huracán, sol; de sustancia de universo y esencia de eternidad».*

E) Se supera así cualquier dualismo entre materia y espíritu, en una interpenetración de cuerpo y alma:

*«¡Oh, cómo te amo, cuerpo mío! ¡Yo creo en ti, cuerpo mío!  
¡También creo en ti, alma mía! Y la otra parte de mí mismo no debe rebajarte; ni tú debes rebajar la otra parte de mí mismo».*

F) Dios es la figura y el nombre sublimado del gran Todo. Y la suprema aspiración del hombre robusto es la inmersión en el Panteísmo:

*«¡Oh, Padre! ¡Oh, Padre!  
Cuando yo voy a ti o tú vienes a mí (que no sé separar lo uno de lo otro); cuando te siento dentro de mí mismo o me siento yo mismo dentro de ti (¿cuándo lo uno?, ¿cuándo lo otro?), mi lengua enmudece... ¡Oh el momento de caer en tus brazos que todo lo abrazan, y olvidarme de mí mismo para siempre, para siempre, hasta que tu voluntad me envíe nuevamente a la superficie de las cosas, con mi cuerpo robusto, con mi alma robusta, con mis sentidos lavados y despiertos, en otros hombres, carne de mi carne, hermanos o hijos, aun cuando yo me haya olvidado de ellos en mí mismo!...»*

¿Habla aquí Ayala, por boca del hombre robusto, de una reencarnación? Eso parece, aunque no he encontrado otros textos que puedan ratificar su, al menos transitoria, creencia en dicho proceso.

A partir de este punto el canto se hace ideológicamente más confuso. Se intercala una exaltación de la mujer —«Tam-

bién creo en ti, mujer, carne de mi carne, mi novia primera»— a la que se une la aceptación estoica de la muerte como última novia que el Padre nos depara.

G) El *hombre cósmico* tiene una dimensión de eternidad presente:

*«Yo no sé lo que es el pasado, ni lo que es el futuro.  
Sólo sé que soy. Sólo sé que soy.  
Que siempre fui y siempre seré».*

H) Todo ha sido creado para el yo, quien pervivirá en sus obras:

*«Y todo era para mí, y yo para todas las cosas».*

I) Todo está poseído por Entusiasmo vital de acción:

*«Todo yo estoy de continuo agitado por una exaltación  
y turbulencia a manera de delirio.  
Y el mundo entero sufre el mismo arrebato».*

J) En una armonía completa de materia y espíritu, de cuerpo y alma:

*«Yo elevo mi canto en honor de mi alma heroica, que  
pone a mi cuerpo en trance de heroísmo».*

K) Y en armonía, finalmente, de contemplación y acción:

*«El máximo éxtasis con la máxima acción.  
Porque amo el vendaval, en torno de mi piel, como  
cuero velludo de león.  
El mar, como hoguera que no consume, en torno de  
mi piel.  
Y yo confundido con el mar, nadando con brazo robusto,  
sobre la superficie del abismo impenetrable,  
como la conciencia en la superficie del corazón».*

Este último versículo aclara la conjugación de la individualidad del yo con su fusión en el gran Todo: confundido con el mar, el hombre robusto nada sobre su superficie. Pero no se trata de una relación fácil. El peligro acecha en la posible absorción de la personalidad. Cuando cesa el canto,

«.....el hombre, al mar desde la roca  
se arrojó. Hundióse de pronto; mas salió a flote luego,  
con sonrisa en los ojos y espumas en la boca.  
Las olas le empujaban de aquí allá, como en juego.  
Nadando ahincadamente, quiso ganar la roca  
y no pudo. Ahogóse. Pero, en el trance acerbo,  
sonreían tranquilos los ojos y la boca».

¿Qué sentimiento último expresan esos ojos y esa boca que sonríen tranquilos? El poeta no ha querido explicarlo. Unamuno dice en *Del sentimiento trágico de la vida*: «Más y más y cada vez más; quiero ser yo, y, *sin dejar de serlo*, —subrayo por mi cuenta— ser además los otros, adentrarme en la totalidad de las cosas visibles e invisibles, extenderme a lo ilimitado del espacio y prolongarme a lo inacabable del tiempo. De no serlo todo y por siempre, es como si no fuera, y por lo menos ser todo yo, y serlo para siempre jamás. Y ser todo yo, es ser todos los demás. ¡O todo o nada!»<sup>290</sup>. Y un poco más adelante: «Yo soy el centro de mi Universo, el centro del Universo, y en mis angustias supremas grito con Michelet: ¿Egoísmo, decís? Nada hay más universal que lo individual, pues lo que es de cada uno lo es de todos. Cada hombre vale más que la Humanidad entera, ni sirve sacrificar cada uno a todos, sino en cuanto todos se sacrifiquen a cada uno... «Eso eres tú», me dicen con los Upanischadas. Y yo les digo: «sí, yo soy eso, cuando eso es yo y todo es mío y mía la totalidad de las cosas. Y, como mía, la quiero y amo al prójimo porque vive en mí y como parte de mi conciencia, porque es como yo, es mío... *No, no es anegarme en el gran Todo, en la Materia o en la Fuerza infinitas y eternas de Dios, lo que anhelo; no es ser poseído por Dios sino poseerle, hacerme yo Dios sin dejar de ser el yo que ahora os digo esto*»<sup>291</sup>. He citado el pensamiento unamuniano, tan tajante en la defensa de la individualidad y en el signo centrípeto de su ansia de integración del Universo, para que se comprenda que la postura

(290) *Del sentimiento...*, pág. 40.

(291) *Del sentimiento...*, pág. 46.

de Ayala en la Canción del hombre robusto, partiendo de idéntico deseo de *totalidad inmortal*, se estructura de manera diversa. Todas las cosas han sido hechas para el yo y el yo para todas las cosas —apartado H)—, pero la relación entre ambos polos es de mutua atracción —apartado F)—, que a lo largo del Canto parece producirse en equilibrio y que al final se altera dejándonos con la incertidumbre de la suerte corrida por el hombre robusto. Una vez más, como en el poema «Filosofía» de *El sendero andante*, Ayala se muestra, en definitiva, radicalmente escéptico por debajo de las apariencias de entusiasmo vital cósmico. El poema no termina, sin embargo, ahí. Por encima del lugar en donde el hombre se sepultó en las aguas, volaban la gaviota y el cuervo que tejen otro «Palique». A él le parece «que era un gran mentecato ese que se ahogó». Es ahora la gaviota quien se escandaliza: «¿Por qué has calificado / tan duramente al bello hombre que se ha ahogado?» Las razones del cuervo son por demás utilitarias: «manjar hubiera sido que se halla raras veces, / se lo brinda, ¡idiota!, en banquete a los peces». Nada replica la gaviota y así el diálogo viene a prolongar en puntos suspensivos la incertidumbre de valoración en que el final del hombre robusto nos ha sumido. Aunque Doris King Arjona no cita en su estudio sobre voluntad y abulia estos versos, quizás su interpretación del pensamiento ayalino como negación de la voluntad individual encuentre aquí su máximo apoyo. Ayala representa, según su doctrina, la culminación del proceso iniciado con Ganivet; para él «The will is no longer the master or the servant of the individual, but an inseparable part of the universal energy which is at once himself and his god»<sup>292</sup>. El tránsito del individualismo a esta fusión panteísta se advierte, según Doris King, en la tetralogía novelesca. Yo diría que es en el poema que acabamos de analizar donde ese paso se refleja más palpablemente. En efecto, no encontramos en ningún verso vestigio alguno de centripetismo, antes bien la palabra clave es «coordinación». Y, sobre todo, la escena final sugiere la *anegación* absoluta en la energía cósmica.

---

(292) Op. cit., pág. 658.

## 10. La armonía como meta

Es la introducción a la «Polémica entre el mar y la tierra» (O. C., págs. 255 y ss.) una muestra clara de la influencia gnóstica postromántica en Ayala. Concretamente, en lo que se refiere a una relación entre los misterios del sueño y la inspiración poética:

*«Y todo es para mí como un gran sueño  
revelador, colmado de recóndito  
sentido. Ya impaciente, mi conciencia  
desea despertar, con el tesoro,  
robado al sueño, asido entre sus mallas...»*

Incluso, continuando la dialéctica advertida ya en *El sendero andante* entre logos y mito, nuestro autor quisiera en este momento que fuera posible una vida conducida a través del duerme-vela del sueño y la conciencia; nos permitiría, viene a decir, el conocimiento de la Verdad integral, compuesta de realidad y de sueño o misterio:

*«.....Si hubiera un raro modo  
de despertar y estar medio dormido,  
un despertar quimérico, en el orto  
de la íntegra verdad, cuya luz tiene  
un haz de realidad despierta, y otro  
de realidad dormida, como en sueños».*

El poeta continúa sentado en el Penseroso; la pieza se articula, pues, en el conjunto del gran poema del mar. Siente que sus huesos «gravitan con insólita entereza / hacia el centro del mundo», y se pregunta si

*«estos sueños, ¿son sueños de mi mente,  
de ella nacidos por impulso propio,  
o son sueños quizás de este cerebro  
de roca, de este mudo Penseroso,  
que en mí se filtran, por manera infusa,  
y me penetran de un temblor incógnito?»*

Un dato más, que confirma la idea central apuntada en «El

Penseroso» de que es el cosmos el protagonista del libro. ¿Y cuál es este sueño concreto? La tierra comienza a moverse,

*«.....cual si las formas quietas  
deseasen fluir, romper el sólido  
diseño, transmutarse en formas múltiples,  
con mudanza continua, y del reposo  
milenario y fatal salir al cabo».*

Al mismo tiempo,

*«.....Se alza  
de la tierra un fantasma, negro y bronco,  
que habla con voz de trueno. Es el espíritu  
de la tierra iracunda».*

Antes de oír su parlamento recordemos la doctrina valleinclanesca sobre Satanás como autor y encarnación del movimiento. Ayala, en su ensayo sobre «El ocio contemplativo», estudiando la relación entre Epicuro, Lucrecio y Horacio, escribe:

“Creo recordar que Pascal dice en alguna parte que esa ingénita e invencible atracción hacia el ocio es lo que más claramente demuestra que el hombre es hijo de Dios y su predilecta criatura... Dios decidió en cierto instante desplegarse, desdoblarse... Hasta entonces Dios no hacía nada. Era el ocio inmóvil y por excelencia; el goce de los goces y la perfección de las perfecciones. Pero desde entonces, aparte de la perfección absoluta, y ya en el tiempo y en el espacio, ha de existir la perfección relativa... Ahora bien: si en lo temporal y finito no puede haber sino perfección e imperfección relativas, y el punto de referencia de la perfección absoluta que desde este mundo perecedero vislumbramos está en Dios...; si ello es así, Dios, antes de la creación física del mundo, tenía necesariamente que haber producido una especie de arquetipo original de imperfección absoluta, que sirviese paralelamente de punto de referencia y medida en más o menos a la imperfección relativa del mundo perecedero; y este arquetipo fue Satanás, el ángel rebelde. Satanás es la mentira absoluta, inspirador de todas las mentiras relativas. Satanás es el que dice: “Sereis como dioses”. Sien-

do así que no podemos ser sino en Dios y por Dios. Satanás es el no ocio, el *nec-otium*, el maldito negocio incesante. En el ocio el hombre entrevé aquellas verdades relativas que en esferas gradualmente elevadas se acercan más a la verdad absoluta. En el negocio en esa acongojada ansia e incesante agitación por el medro, se engendran todos los males que afligen la tierra”<sup>293</sup>.

El apóstrofe que la Tierra hace al mar comienza por inspirarse en este mismo pensamiento:

*«¡Mar maldito y codicioso,  
boca que nunca se ahíta,  
y embruja con engañoso  
cántico! ¡Boca maldita!  
¡Inconstante criatura,  
mentira eterna y mudanza,  
que cebas con esperanza  
y sólo das amargura!».*

La contraposición con el ocio y el estaticismo como signo de superioridad divina se refleja pocas estrofas más abajo:

*«En vano es que con odioso  
rencor, luches de contino  
y envidies este reposo  
en que yo yazgo, divino.  
.....  
En mi sosiego verás  
Que Dios hace su aposento.  
En ti vive Satanás,  
que es eterno movimiento».*

Con gesto altivo, el Mar responde acusando a la Tierra de envidia:

*«¿Qué no darías por cambiar de postura,  
y por romperte en activos pedazos, y  
por danzar, en eterna locura,  
con mil millones de piernas y brazos...»*

(293) O. C., págs. 447 y ss.

Se barajan en el juego dialéctico dos conceptos abstractos: la Tierra presume de su ordenación; el Mar de libertad. Para cada una, la virtud contraria es pura ficción. Sigue una fuerte diatriba sobre la vida; dice la Tierra:

*«Casi todo lo creado  
de mí nace y en mí vive».*

Replica el Mar:

*«Lo que en ti vive, vive parasitario.  
Y de ti no ha nacido nada, estéril matrona.  
Allá en la aurora primieval,  
tras del caos alucinante  
—y tú estabas sombría, como vacío aposento—  
de mí nació la masa rosada, virginal  
y tierna como carne de un infante».*

Cuando la Tierra, airada, grita: «Devuélveme mis muertos», el Mar responde, sereno:

*«No tengo muertos, Tierra, que devolverte.  
No hay tumbas en mi carne fluida.  
Tú eres el reino de la muerte.  
Yo soy el arca de la vida».*

Se produce entonces el encuentro en la sinceridad. Es el mar, más libre de prejuicios, quien inicia el momento de apertura:

*«¡Oh Tierra! ¿Cómo no has de desear,  
aunque no lo quieras decir,  
romper tu quietud y dejar  
de ser tierra, ser mar,  
moverte, fluir,  
fluir, fluir?  
¿Cómo no lo has de desear?  
¿Cómo no has de estar fatigada  
de verte así petrificada  
en quietud multiseccular?  
Yo también estoy cansado,*

*estoy cansado, Tierra amiga,  
de este movimiento forzado.  
Estoy cansado, aunque no lo diga.  
Estoy cansado y quiero descansar.  
¡Oh, si fuera posible el truco de un instante,  
ser yo tierra y ser tu mar!...  
¡Siquiera por un instante!*

La Tierra asiente:

*¡Oh Mar! ¡Oh Mar!  
Siquiera por un solo instante!...»*

No es sólo veleidad momentánea. El secreto anhelo de mutación de Tierra y Mar se inscribe en el ámbito del poema «Filosofía» de *El sendero andante* y va a formularse como problema intelectual en la composición siguiente, «Un ejemplo» (O. C., págs. 262 y ss.). El poeta, sentado en El Penseroso ve llegar a la playa a un prelado: «Es Agostino, el obispo de Hipona. / Yo en seguida le conocí». La anécdota es muy conocida: Agustín anda turbado y obsesionado porque no alcanza a entender el misterio de la Trinidad. De pronto, advierte que un niño intenta meter el agua del mar en un pequeño hoyo.

*«Dice el prelado: «¡Oh rapaz, vano empeño!»  
Dice el rapaz: «Es mayor desatino  
que en tanto quieras entender  
Grande es el mar y es el hoyo mezquino.  
Pero es más grande el misterio uno y trino».*

Apenas se fue aquel niño, que era un ángel, el poeta desciende de la roca hasta el arenal de oro donde había acaecido el milagro. Va al encuentro del obispo, al que nuestro autor sitúa como en un cuadro impresionista y real:

*«A la espalda del arenal  
víase un gran trecho de campo,  
con vides, con higueras,  
con robles y castaños,  
con un río cencido  
entre cencidos prados...»*

Enseguida se entabla un coloquio sobre el dolor del intelecto y el origen del mal. Recordemos que desde muy pronto, ya en el ciclo de *La paz del sendero* en «Los Umbrales del Huerto», Ayala aparece atormentado por la tragedia que suponen las limitaciones impuestas al entendimiento. El podría decir también como Unamuno: «mi religión es luchar con el misterio; rechazo el eterno ignorabimus». Esto le llevó a apostrofar a su padre en «El barco viejo»: «¿Por qué me diste la vida / y con la vida el pensamiento?» (O. C., págs. 218). Ahora problematiza su angustia en el plano filosófico-teológico:

*«Oh tú, disertado prelado,  
doctor sapiente,  
ardiente africano,  
¿qué haces ahí de rodillas?  
—Penitencia por un pecado.  
El pecado del intelecto,  
que es el pecado satánico  
de querer comprenderlo todo  
y abarcar los misterios más altos.  
—Agostino, obispo de Hipona,  
doctor disertado, a lo que alcanzo,  
el querer comprenderlo todo  
es un anhelo virtuoso y magnánimo.  
—Es el pecado de Satanás.*

Inmediatamente surge la objeción gnóstica ayalina:

*«Y a Satanás, ¿quién lo ha creado?  
—Adivinas mi torcedor.  
El origen del mal, ¿en dónde hallarlo?  
—El mal no existe.  
Lo que dicen que es malo, no es malo  
si nuestro amor allí ponemos  
y en su ley de existencia penetramos...».*

De nuevo nos suenan estas palabras a cosa conocida. Es lo mismo que decía Ayala en su poema «El Entusiasmo» de 1908, repetido también en «Filosofía». Permaneciendo la idea de que la actividad está ligada a Satanás, cambia la valoración del hecho. En el ensayo antes citado consideraba el principio

de actividad como causa de todos los males; ahora, por el contrario, como fuente de progreso:

*«Luego y siempre el acto satánico,  
sed nunca ahita de saber,  
anhelo por cambiar de estado,  
ansia de medro, voluntad de conquista,  
goce del cuerpo bello y sano,  
vehemencia por penetrar del mundo  
en los recovecos y arcanos,  
concupiscencia sin medida,  
ardor inexhausto.  
Sin eso, el hombre estaría ahora  
como estaba hace cien años».*

Satanás encarnaría, en consecuencia, el entusiasmo vital nietzscheano, y así lo entiende San Agustín que, al oírlo, dice:

*«Tus palabras me dejan suspenso.  
Has hecho la apología del diablo.  
—Es Satanás la criatura dilecta  
de Dios, según los libros sagrados.  
Y entre Dios y sus hombres escogidos  
Satanás sirve de emisario».*

En definitiva, la imagen ayalina de Satanás es la tradicional: el ángel que quiso ser como Dios. Al poeta le parece ahora que esto no es reprochable.

*«Sant Agostino miróme severo,  
y hablóme así después de un rato:  
—¿Quién eres? ¿Qué pretendes?  
con un discurso tan largo?  
—Hacer de los santos herejes;  
hacer de los herejes, santos.*

.....  
*«Las cosas y los hombres  
trocar en sus contrarios,  
bien que tan sólo fuera  
ese truco instantáneo,*

*y tal que luego todo  
recobrase su estado.  
En aquel punto, hombres y cosas  
eran para siempre hermanos».*

Se aclara así que el deseo de permutación instantánea de Tierra y Mar no era, como parecía deducirse del propio contexto, mera veleidad. Porque bastaría ese solo instante para lograr la *armonía* de contrarios, meta propugnada por Ayala, tras la convicción de la imposibilidad de conseguir una integración total y definitiva, trascendente de los opuestos. ¿Y qué piensa San Agustín de ello?: «Sant Agostino no replicó. / Partióse, lento y cabizbajo». Es decir, Ayala cree que en el fondo su idea ha de ser compartida por quien labore con la sola razón, sin condicionamiento sobrenatural alguno.

En «La Sombra negra del sauce» (O. C., págs. 266 y ss.) el autor certifica que la estancia en el remanso del sendero innumerable supuso en él un bautismo como nueva criatura: la meta de la armonía está lograda:

*«Y había sal en el fondo insobornable  
del alma, en lo más hondo de mí mismo  
donde sólo una vez se llega:  
la sal incorruptible de un bautismo.  
No era una certidumbre. Era fe ciega.*

.....  
*de suerte que no estaban más en cisma  
mi espíritu y el mundo de las cosas,  
antes, ambos, sin estridencia,  
engranaban igual que un mecanismo.  
Las cosas absorbían mi conciencia,  
y el mundo era una parte de mí mismo.»*

Queda de este modo superada la alteridad entre el yo y el mundo, al tiempo que se supera también el dualismo entre materia y espíritu:

*«Mis pupilas estaban lavadas  
por milagrosa agua lustral,  
y veían corporeizadas,*

*las cosas que carecen de cuerpo material,  
y están urdidas y tramadas  
con sustancia espiritual».*

Podemos decir que aquí se cierra *El sendero innumerable*. Aparece de nuevo la figura del mozo que encarna la continuidad de los senderos:

*«Vi un sendero que bajaba  
faldeando una ladera,  
con sebes de zarzamora  
y sebes de madreSelva,  
con álamos, con castaños,  
con sustancia espiritual.»*

Es el paisaje gallego, trasunto del asturiano. Por él camina un mozo que se detiene junto a un pradezuelo donde pacen seis corderos blancos, dos ovejas y una becerra roja. Nos trae a la mente al garzón del comienzo de *La paz del sendero*. Mientras camina, canta una Cantinela:

*«Quiero olvidar lo sabido;  
lo que ya pasó enterrar;  
aprender lo no aprendido;  
andar, cambiar, navegar.  
Y por el cuerdo olvido haber vivido  
copiosa multitud  
de vidas mil, porque nos da el olvido  
la eterna juventud.  
Las bardas ya traspuse de mi huerto...»*

¿No estamos escuchando la propia voz de Ayala joven, al dejar la paz del sendero? Esto mismo siente él:

*«¡Qué mística emoción sentí escuchando  
la cantinela de aquel mozo,  
que era yo mismo, hace doce años!...».*

El poeta corre a su encuentro para hablarle con acento tembloroso y recomendarle sed de inteligencia, furor de saber y ansia de desnudar las verdades con altivez.

*«.....Pero si te aparece  
la gran Verdad, que lo ilumina todo,  
la que tú esperas, que es la verdad última,  
no la quieras mirar, cierra los ojos.  
Los ojos cierra, hijo o hermano mío,  
si no quieres quedarte ciego  
o acaso volverte loco».*

¿Cuál es esa Verdad última, grande, que todo lo ilumina? No se dice y el mismo hecho de silenciarlo contribuye a mitificar aún más su esencia. De cualquier modo, el mozo no se ha detenido siquiera a escuchar. Las estrofas que siguen nos brindan la clave interpretativa del libro-poema en su conjunto:

*«Estoy al pie de un sauce  
que tiende una sombra negra.  
A la sombra del sauce,  
pienso, a solas con mi conciencia».*

No hace falta declarar la bisemia de estos versos: la tristeza ambiental arroja un pensamiento triste, tenebroso:

*«El agua tornará a su cauce,  
tras haber fecundado la tierra.  
Ya herido el corazón del cielo,  
caerá al suelo la saeta.  
Tornará el agua a su cauce.  
Al suelo caerá la saeta».*

La «Canción de mocedad ambiciosa», expresión del ansia egocéntrica de apoderarse del universo, se ha esfumado como un sueño, dejando el poso de la amargura en el alma: el agua vuelve siempre a su cauce y la saeta heridora cae a tierra. Parece que nos encontramos con un Ayala de nuevo resignado, como al final de *El sendero andante*, ante la impotencia de su quimera vital. Mas no. He aquí que de repente reacciona:

*«He dicho mal, padre o hijo mío.  
A la última verdad no temas.  
De hito en hito mírala al rostro.  
Verás que es benigna y risueña».*

Le formula entonces los mismos votos expresados en «Filosofía»:

*«Que Dios te dé vientos bonancibles.  
Que Dios te dé horribles tormentas.  
Que Jesús te guíe por vías de Calvario,  
y el diablo por vías de Carnestolendas.  
Que pises todos los caminos,  
y poses en todas las ventas,  
y gustes el vino ardoroso  
y la virtuosa agua fresca»...*

Y como final siempre deseado, el respaldo horaciano de una casa humilde y rústica, de un regazo y de unas rosas que alegren la senda de la vida y cubran la frente al morir.

Ha sido una etapa más. El sendero continúa.

## II. El sistema expresivo

Es sabido que en el conjunto de la obra poética de un autor determinado las distintas composiciones actúan como supuestos interpretativos mutuos, condicionándose dialécticamente, tanto en el núcleo temático como en el sistema expresivo. En nuestro caso concreto, hemos ido subrayando la ilación entre los sucesivos senderos ayalinos. Pero este principio general puede y debe aplicarse igualmente a las piezas que integran un mismo libro. Mucho más si, como ocurre en *El sendero innumerable*, éste ha sido compuesto orgánicamente en una unidad determinada de tiempo. Tratemos, pues, ahora de conocer su génesis estructural, que nos ayude a recomponer la vivencia originaria del autor.

Como he dicho, el libro-poema que nos ocupa se vertebra en la continuidad de la referencia al Penseroso. También he anticipado en el estudio temático el alcance simbólico de esta imagen, que enseguida analizaremos en el plano expresivo y por cuya fuerza trasmutadora el cosmos se anima y persona-

liza, concentrándose en aquella testa agigantada, pensamiento y voz del cosmos, toda la problemática existencial humana. A partir de «El Penseroso» que, tras la «Canción de mocedad ambiciosa» y las «Marinas», representa el comienzo propio de *El sendero innumerable*, todos los poemas del libro, excepto dos, se centran en el tema dualista. Así, «El Alegre» y «Estaciones» se ocupan del dualismo moral, presentando la solución de la armonía integradora; «La última novia» afronta la trascendencia absoluta de los dualismos en una fusión panteísta suprema y total; por último, la «Polémica entre la tierra y el mar» está centrada en la problematización metafísica del dualismo, que se completa en «Un ejemplo» con la problematización teológica. Las dos excepciones a que me refiero —«La primera novia» y «Palique»— son, en realidad, dos partes de una misma pieza, pero, aunque explicitan la referencia al Penseroso como localización, abordan un tema completamente distinto: la brevedad de la vida y la caducidad de lo humano. Prescindo, por consiguiente, aquí de su análisis ya que nada nuevo añaden, ni temática ni expresivamente, a las composiciones de *El sendero andante*: partiendo de una anécdota fabulada —la idealización de la mujer en el primer amor y el contraste de su realidad al paso de los años— se teje la consideración filosófica aludida. En cuanto al grupo central de poemas, no deja de sorprender su ordenación. Parece, en efecto, que, en una estructuración lógica, la «Canción del hombre robusto», la pieza de mayor envergadura por su contenido y su forma, debiera ir situada la última; sería entonces como un intento sobrehumano de trascendencia, que se cierra en el absurdo fracaso final de la anegación del hombre robusto. ¿Qué ha buscado el poeta en esta otra ordenación que, a primera vista, podría incluso parecer fluctuante e inconexa? Tal como Ayala nos dejó *El sendero innumerable*, en él se advierte una doble articulación central: vitalista en su primera parte y problematizada en la segunda. Lo que es armonía conciliadora en la tensión de las «Estaciones», pretende elevarse a integración panteísta definitiva en «La última novia»: escuchando al hombre robusto nos penetra la convicción segura de que el cosmos ha sido liberado para siempre del descoyuntamiento de los contrarios. Su final cierra el capítulo que llamo vitalista

y abre el nuevamente angustiado de la duda y la problematización. La línea estructural del libro no es, pues, ascendente, optimista. Sigue más bien la propia dinámica del mar ya embravecido, ya en calma, sonriente y amargo.

## 12. Proceso vitalista

«El hecho primario de la actividad estética —escribió Ayalá— es, yo diría, la confusión (fundirse con) o transfusión (fundirse en) de uno mismo en los demás, y aun en los seres inanimados, y aun en los fenómenos físicos, y aun en los más simples esquemas geométricos: vivir por entero y en la medida de lo posible las emociones ajenas, y a los seres inanimados *personificarlos*»<sup>294</sup>. Estas palabras de Alberto Díaz de Guzmán a Antón Tejero resumen perfectamente los propósitos mentales de la primera parte de *El sendero innumerable*. Estudiemos de cerca el sistema expresivo de este proceso doble:

### A) Animación y personificación.

La Retórica tradicional conoce la prosopopeya como figura expresiva del lenguaje: «atribución a los animales o a las cosas inanimadas o abstractas, de actos o cualidades propios de los seres animados o de las personas»<sup>295</sup>. Por supuesto que el procedimiento ayalino sólo de un modo genérico puede ser englobado en tal clasificación; su naturaleza trascendente y el propio desarrollo formal lo presentan como algo específicamente diverso. La prosopopeya cumple en el sistema lingüístico, de manera ordinaria, una función accidental respecto del núcleo que se comunica: es un revestimiento imaginativo. La personificación en *El sendero innumerable* es el meollo mismo, la esencia y el objetivo final del acto estético. Dicho

(294) Obras Completas. T. I., pág. 600.

(295) FERNANDO LAZARO CARRETER. *Diccionario de términos filológicos*. Madrid. Gredos. 3.ª edic. 1968, págs. 338 y ss.

de otro modo, la prosopopeya viene a ser como una contrafiguración ilustrativa de lo que realmente protagoniza un poema, en tanto que, en *El sendero innumerable*, por la personificación, los seres y las cosas del cosmos se incorporan entitativamente a un nuevo plano de vida: a la historia humana en todas sus dimensiones.

Técnicamente, el efecto trasmutador se logra proyectando sobre el plano de la vida natural elementos de la historia de la cultura. En «El Penseroso» (O. C., pág. 225) establece el poeta una afirmación teórica que articula el desarrollo imaginativo de la composición:

*«Las rocas no están muertas; guardan  
un ánima cautiva.  
No son informes; muestran una forma,  
cuándo acusada, cuándo ambigua».*

En sucesivas afrontaciones perspectivistas se desvela esa naturaleza oculta:

a) perspectiva metafísico-religiosa:

*«En veces son platónico arquetipo,  
silueta incorruptible y lírica  
de las cosas de fortaleza  
y de los seres de energía.  
En veces el contorno es mudo,  
como libro sagrado en cifra...»*

La animación tiene aquí un signo de potencia expresiva: lejos de ser algo muerto, las rocas se convierten en evangelio revelador de ideas trascendentes y misterios sagrados.

b) perspectiva espiritual-mística:

*«La roca no es inerte;  
vive una vida mística  
de mágicos coloquios  
y afinidades íntimas  
con los orbes sin número  
que el firmamento habitan».*

Se afirma ya lo que va a ser nuclear en todo el proceso: la comunión de las cosas y seres del cosmos en una vida que definen los adjetivos «mística» y «mágicos» (coloquios).

c) perspectiva biológica:

*«El fuego sideral, en las entrañas  
de las rocas anida.*

.....  
.....*El alma de la roca  
es de sustancia ígnea».*

En contraste con la imagen primera que la visión de una roca nos sugiere —algo en que la vida se ha petrificado— el poeta la presenta como fuente de la vida misma.

d) perspectiva histórica:

*«Antes que el primer hombre,  
el estupefacto adánida,  
rogase de la dura roca  
el cobijo de su yacija,*

.....  
*era la matriz de la roca  
de la historia humana ya encinta».*

Tras la seriación enumerativa de la historia contenida en germen en las rocas —«Allí era el canto del hondero, / el dolmen del druida, / el instrumento del amor / y el instrumento de la ira...»—, las cuatro dimensiones del proceso de animación de las rocas convergen en una determinada:

*«Entre las rocas de la playa hay una  
más eminente, más altiva».*

Es la única que queda airosa cuando el mar lo anega todo. Estos y otros indicios la presentan como la roca por antonomasia, prototípica. Y es entonces cuando la animación se personifica intelectivamente:

*«Es un cráneo ciclópeo. Es una mente  
formidable y granítica.*

*Es una intuición terrible  
oculta tras el duro enigma».*

Como ya he insinuado, la identificación esencial de la roca con el Penseroso miguelangelesco trasfunde a ella, y por ella a todo el cosmos que sintetiza, la universal problemática humana, que se agiganta en proporciones inmensas. Notemos, además, que el proceso aparece entrelazado por la relación «Logos-Mito»: desde la primera perspectiva, —logos platónico y mito del libro sagrado hermético— hasta la doble imagen final: el logos histórico de la testa del Penseroso y el mito del buho de Atenas. También se apoya en ambos valores la elaboración particularizada de las imágenes. Es fácil aislar en casi todas ellas elementos lógicamente reducibles. La imagen a) parte de la sensación de fortaleza y enigma que la roca nos produce: es en este sentido, estructuralmente, una imagen clásica, basada en la comparación de semejanza<sup>296</sup>; la imagen c) se construye sobre el hecho experimental de que del pedernal brota la chispa de fuego; y toda la serie de imágenes d) podrían, en última instancia, reducirse al esquema inductivo de la metonimia clásica. Del mismo modo cabría aislar elementos de signo mítico o visionario: la imagen b) nos sorprende atribuyendo a la roca una fértil vida de coloquio íntimo con los orbes sin número que habitan el firmamento. Sin embargo, entiendo que la fuerza transformadora en el proceso de animación y personificación deriva de la fusión de ambos segmentos significativos, el lógico y el mítico o visionario. Fijémonos en el apartado de perspectiva histórica:

*«Antes que el primer hombre,  
el estupefacto adánida,  
rogase de la dura roca  
el cobijo de su yacija,  
el hacha para su defensa  
y la lumbre que vivifica,  
era la matriz de la roca  
de la historia humana ya encinta».*

---

(296) CARLOS BOUSONO. *Teoría de la Expresión...*, págs. 106 y ss.

Estos dos últimos versos subrayados configuran una clara imagen visionaria: en efecto, atribuyen a un elemento real —las rocas—, mediante una transposición de planos de valores, un contenido irreal, el ser matriz de la historia.

Pero, al mismo tiempo, dicha imagen confiere un significado trascendente a la serie metonímica que sigue: «Allí era el canto del hondero... el trono de los emperadores, / y el cascabel de las sibilas, / y la piedra angular de Pedro...». Por lo que ya no podemos hablar de un simple tropo metonímico, aunque estructuralmente lo sea, sino de un acto estético nuevo, integrador, por el que cosmos e historia aparecen fundidos en una misma vida. En «El Alegre» (O. C., págs. 228 y ss.) nos topamos con el mismo procedimiento. Un elemento mitológico —el nacimiento de Venus del fondo de las aguas— y un elemento histórico —el caminar de Cristo sobre el lago— se combinan para dar trascendencia a una imagen de tipo clásico: el mar como sendero innumerable. Por otra parte, en cada una de las «Estaciones» (O. C., págs. 229-239) el mar cobra animación personificada de acuerdo con la misma técnica de trasposición de planos de valores: en este caso muchas de las imágenes parciales son perfectamente clásicas, pero se integran en una unidad superior de conciencia. Veámoslo concretado en la «Sexta Estación», en la que el mar, encarnando el espíritu de envidia, dice:

*«Nadie como yo siente la belleza  
del navío que va a los vientos,  
ni admira como yo la fortaleza  
de los acantilados corpulentos.  
Nadie como yo padece ese mal  
doloroso del ideal.  
Nadie sufre, cual yo, la comezón  
de ser como ellos son.  
Y no pudiendo ser como ellos son,  
quiero humillarlos a mi condición».*

Finalmente, más adelante veremos que la «Polémica entre la tierra y el mar» (O. C., págs. 255-261) se inicia con la refe-

rencia a una conjugación de mitos y logos, expresada por el estado de duerme-vela:

«.....Si hubiera un raro modo  
de despertar y estar medio dormido,  
un despertar quimérico, en el orto  
de la íntegra verdad, cuya luz tiene  
un haz de realidad despierta, y otro  
de realidad dormida, como en sueños».

B) *Panhumanización y cosmificación.*

Se concentra el proceso en la composición «La última novia» (O. C., págs. 249-255). El primer aspecto, la humanización, aparece enunciado de manera directa y apoyado en el hecho de que «cada uno de mis átomos son igualmente átomos vuestros: hombres y mujeres»; más adelante se desarrolla en una imagen de fusión: «¡Oh el momento de caer en tus brazos que todo lo abrazan, y *olvidarme de mí mismo para siempre*, para siempre, hasta que tu voluntad me envíe nuevamente a la superficie de las cosas, con mi cuerpo robusto, con mi alma robusta, con mis sentimientos lavados y despiertos, en otros hombres, carne de mi carne, hermanos o hijos, *aun cuando yo me haya olvidado en ellos de mí mismo*». Y, dirigiéndose a la mujer, dice: «¡Cómo gusto de caer en tu regazo y *olvidarme de mí mismo*. / Suave descanso. Dulce descanso. / ¡Oh, qué gozo vivir en ti, *olvidado de mí mismo!*». Subrayo el aspecto del olvido del yo personal, porque en el artículo «El presente clásico», citando párrafos de 1910, Ayala decía: «andar y ver, como paliativo del nihilismo y manera de objetivarse, de ajearse, de pudrirse en voluptuosidad subconsciente... con las cosas que pasan. Pero no por derramarse fuera e infundirse en el universo se anula el yo, antes se multiplica y dilata»<sup>297</sup>. Estas palabras están en la línea del centripetismo unamuniano a que me he referido. Al lado de las referencias al olvido del yo que acabo de reseñar, se encuentran también en la Canción otras afirmaciones de persistencia individual: «Heme aquí, en una hermosa y dinámica plenitud de mí mismo». «Es-

(297) Cit. por García Domínguez, págs. 186 y ss.

toy lleno del goce de mí mismo». «Y siento el Universo cabalmente abrazado entre mis brazos y resumido en mi cuerpo robusto, en mi alma robusta». «Sólo sé que soy. Sólo sé que soy». Incluso el comienzo del canto exalta esa personalidad de modo decisivo: «Yo elevo mi canto en honor de mí mismo». Se da, pues, en la tensión de polaridades esenciales un equilibrio que se irisa y complementa con la armonía lograda entre diversos opuestos:

a) Cuerpo-Alma

*«Yo me gozo en mi cuerpo...*

*¡Oh cómo te amo; cuerpo mío! ¡Yo creo en ti, cuerpo mío!*

*¡También creo en ti, alma mía! Y la otra parte de mí mismo no debe rebajarte; ni tú debes rebajar la otra parte de mí mismo!*

*En honor de la plenitud de mi cuerpo.*

*En honor de la plenitud de mi alma, melliza de mi cuerpo, tan bien avenidos...».*

b) Pasado-Futuro

*«Yo no sé lo que es el pasado, ni lo que es el futuro.*

*Sólo sé que soy. Sólo sé que soy.*

*Que siempre fui y seré».*

*«Antes de asomarme a la ventana del conocimiento, por donde entra la gran luz, yo era ya.*

*.....*  
*Y después que me aparte del manadero de la luz, seré yo todavía».*

*«Y todo este árbol corpulento, que es mi cuerpo actual, con mi conciencia actual, extiende sus raíces hasta la niebla primitiva en donde bebe de Dios».*

c) Pensamiento-Acción

*«Todo yo estoy de continuo agitado por una exaltación y turbulencia a manera de delirio.*

*Pero todo yo vivo al mismo tiempo en una divina y perfecta ecuanimidad...»*

*«El máximo éxtasis en la máxima acción».*

d) Vida-Muerte

*«Pues si así amo a la mujer, a la primera novia, que por su amor renuncio a mí mismo, porque así exalto las raíces de mí mismo, ¿por qué habré de temer la muerte, la última novia que tú me depares, ¡oh Padre!, ¡oh Padre?».*

Aunque al hablar del orden ideológico de la Canción he aludido al desorden y mezcla de formas que se aprecia en su superficie lingüística, también en ésta podemos determinar una estructuración sistemática. Creo advertir que el cosmos aparece reducido a unos pocos elementos constitutivos: «Todos mis amados y milagrosos sentidos —dice— están hechos de a) roca, b) hierro, c) mar, d) selva, e) huracán, d) sol». Pues bien, la canción no hace sino ir desarrollando en imágenes —aisladamente y en conjunto de varios— la integración de tales elementos en el hombre cósmico:

- a) y b) *«Siento en mis músculos la fortaleza de la roca.  
Y también la ardiente docilidad del hierro derretido.  
Y en mi conciencia, el recuerdo de la roca y el hierro;  
de haber sido roca y de haber sido hierro.*
- c) *Y el robusto e ilimitado mar, en mi alma robusta e ilimitada.  
Y en mi conciencia, la conciencia viva del mar originario y materno.  
Y en todas mis fibras, su actividad eterna.  
Y en cada gota de mi sangre, su sal.*
- d) y e) *En el vello que cubre mi cuerpo perdura la sensibilidad virgen, la sensibilidad cósmica de las grandes selvas, allá en las edades geológicas.  
Y se eriza mi vello bajo el mismo huracán de las*

*edades geológicas, o se eriza por la virtud de mis nervios, porque el huracán pertenece tanto a mi cuerpo como mis propios nervios.*

- f) *El calor vivo que desde el sol circula hasta mi piel, como el calor vivo que desde mi corazón circula hasta mi piel, es el mismo calor y la misma circulación; todo mío.*

*Porque el sol está tan dentro de mí mismo como mi mismo corazón. Y mi corazón está tan en el centro hacia donde todo gravita, como está el mismo sol.*

- c) y d) *En una plenitud tan enérgica, profunda y gozosa, que no acierto a cantarla, a no ser usando las voces que forman las lenguas articuladas y húmedas de las olas o las lenguas enjutas y rígidas de los árboles.*

- e) y c) *Porque amo el vendaval, en torno de mi piel, como cuero velludo de león.*

*El mar, como hoguera que no consume, en torno de mi piel*

*Porque amo el vendaval y amo la tormenta de las olas».*

Este proceso integrador culmina en un símbolo personificado: el Padre, que representa la TOTALIDAD de las cosas. En él convergen también las líneas de polaridades armonizadas: el yo individualizado y la naturaleza cósmica:

*«¡Oh Padre! ¡Oh Padre!*

*Cuando yo voy a ti o tú vienes a mí (que no sé separar lo uno de lo otro); cuando te siento dentro de mí mismo, o me siento yo mismo dentro de ti (¿cuándo lo uno? ¿cuándo lo otro?), mi lengua enmudece».*

Se superan, por último, las tensiones entre el yo y los demás:

*«¡Oh el momento de caer en tus brazos... hasta que tu voluntad me envíe nuevamente a la superficie de*

*las cosas... en otros hombres, carne de mi carne, hermanos o hijos, aun cuando yo me haya olvidado en ellos de mí mismo».*

En resumen, el símbolo panteísta funde el proceso ascendente de animación y personificación con el de pánhumanización y cosmificación del yo. Es el logro exultante, repito, de la TOTALIDAD. De ahí que resulte dramático, por el inesperado y brusco contraste que supone, el final del hombre robusto y cósmico. La razón lógica ya la hemos visto apuntada en «Filosofía», en *El sendero andante*: «¿Totalidad? Sueño imposible. *Harmonía*: apuntad a ese hito».

### 13. Estructura estilística de «La última novia»

La coincidencia crítica en señalar la «Canción del hombre robusto» como la cima más alta de la poesía ayalina nos obliga a detenernos en un estudio particular de su sistema expresivo. Quiero fijarme ante todo en su carácter musical. Una de las peculiaridades apuntadas al hablar de las *Leaves of Grass* de Whitman, fue, precisamente, su estructura musical; quizás, añadía, se debió a la afición del autor a la ópera italiana: de hecho, en el gran poema encontramos verdaderas arias, recitaciones corales, etc. En *El sendero innumerable* podemos también constatar referencias externas de musicalidad. El libro se abre con una «Canción de mocedad ambiciosa» (O. C., págs. 219 y ss.) y se cierra con la «Cantilena» del mismo mozo (O. C., págs. 268 y ss.). Tras «El *Alegro*» (O. C., pág. 228), en las «Estaciones», al final de cada una de ellas, se escucha al «Coro Innumerable». Los dos fragmentos centrales —«La Primera novia» y «La última novia» (O. C., págs. 240 y ss. y 250 y ss.)— se condensan en la «Canción del hombre macilento» y la «Canción del hombre robusto». Los «Paliques» que las suceden y las glosas podrían parecer dúos operísticos y, en más amplia escala, cabe decir lo mismo de la «Polémica entre la tierra y el mar» (O. C., págs. 255 y ss.).

Pero, a mi juicio, la presencia y la intensidad de lo musical, que apunto referida a la «Canción del hombre robusto», responde no sólo a una transitoria influencia whitmaniana, que sin duda existe, sino también a un planteamiento estético-filosófico del que Ayala nos dejó una pauta en su artículo «Schopenhauer y la música moderna»<sup>298</sup>.

“...La estética de Schopenhauer —su novedad estética— es esencialmente musical. Puede decirse que, teóricamente, la música moderna es, en su concepto y en sus fines, de origen schopenhaueriano. Schopenhauer fue incubadora espiritual y emotiva de Wagner. Schopenhauer trajo a la filosofía occidental la emoción del Oriente frente al Universo. El Universo para el oriental, es un misterio terrible, una voluntad ciega de reproducción (el Pan de los griegos), un flujo incesante de apariencias engañosas. Sólo que el griego, optimista, a este misterio, voluntad y flujo, opusieron el espíritu de investigación, la razón individual y el tesón por fijar, por salvar en imágenes permanentes y genéricas, las apariencias transitorias; en tanto, el oriental, perezoso y mareado, se abandona en el Nirvana u olvido de la propia individualidad... Para el oriental, la música es un placer sensual, un lenitivo sensual, un anestésico de la sensibilidad, una inhalación plena de Nirvana, una inmersión en lo inefable absoluto... En la intuición de la belleza (sobre todo con la música) la energía de la voluntad se reposa, ascendemos a la esfera de lo permanente y absoluto, nos dormimos en una especie de Nirvana provocado, muerte de lo individual doloroso y resurrección en lo universal inefable”.

Si la «Canción del hombre macilento» es un aria melancólica y los «Paliques» y la «Polémica» dúos, más o menos trascendentes, de una escena operística, la «Canción del hombre robusto» presenta una estructura musical muy rica, expresiva de un hecho trascendente: la integración en lo cósmico. El propio cantor declara al principio:

---

(298) RAMON PEREZ DE AYALA. “Schopenhauer y la música moderna”, en “*Revista de las Españas*”, 1957, págs. 167-169.

*«Es una plenitud tan enérgica, profunda y gozosa, que no acierto a cantarla, a no ser usando las voces que forman las lenguas articuladas y húmedas de las olas o las lenguas enjutas y rígidas de los árboles».*

Y más adelante torna a insistir:

*«No me bastarían para cantar el amor que te tengo, (Oh, Padre), las voces que hacen las lenguas húmedas y dúctiles del mar ni las lenguas enjutas y rígidas de los árboles».*

Pero lo más importante es, sin duda, el hecho de que en el canto y por el canto el hombre, sentado en el Penseroso y asumiendo la conciencia angustiada del universo humano, siente que se realiza en él mismo la fusión de todas las tensiones.

#### *El Versículo ayalino.*

Un estudio especial merece la composición «La última novia» desde el punto de vista de su versificación. Está claro, por supuesto, que se trata de una imitación whitmaniana, pero ello no obsta para que en ella haya logrado nuestro poeta —y en 1915, mucho antes de que se aclimatase definitivamente el verso libre!— una muestra perfecta de la nueva tendencia poética. Partiendo de que todo verso es «versus», es decir, retorno, por oposición a la prosa —«prorsus»—, que avanza linealmente, cabría en principio plantear la cuestión de hasta qué punto el verso libre es verso. A primera vista, una página de poesía se distingue de otra de prosa por los espacios en blanco existentes después de cada verso: representan un silencio, que, a su vez, marca un ritmo. De suyo la pausa de tipo general responde a una necesidad fisiológica —la de tomar aliento—, pero cobra una significación semántica al ser realizada de acuerdo con las necesidades de fragmentación de un discurso para su mejor inteligibilidad. La pausa específica del verso, la representada por el espacio en blanco, puede o no coincidir con esas otras pautas semánticas generales. Los poetas clásicos tendían a evitar o, al menos, a reducir al

mínimo, la discordancia entre la secuencia fónica del verso y la propiamente semántica. Pero, a partir del Romanticismo, crece la disociación de métrica y gramática. Tras un estudio cuantitativo y cualitativo, la crítica moderna ha llegado a la conclusión de que el verso es no sólo agramatical sino anti-gramatical por esencia. Para decirlo con palabras de Jean Cohen<sup>299</sup>, «el verso es la antifrase». El concepto de frase como unidad de sentido expresada por palabras sintácticamente solidarias y que se enuncia entre dos pausas, sólo es aplicable a la prosa. En el verso el segmento fónico se divorcia del semántico. «Tout se passe —afirma Cohen, pág. 74— comme si le poète cherchait à affaiblir les structures du discours, comme si son but, en définitive, était de brouiller le message». Pues bien, el verso libre no es más que el desarrollo de este principio de divergencia llevado a sus últimas posibilidades. Desde luego que no basta eso sólo para que exista poesía ya que ésta se crea, principalmente, en la transmutación estética del contenido semántico. Un problema complementario lo constituye la relación entre verso libre y ritmo. Metro y ritmo, aun actuando sobre elementos no significantes del mensaje del poema, contribuyen a debilitar la estructura fraseológica discursiva y a difuminar los contornos. De ahí que su ausencia sólo pueda ser compensada en casos muy excepcionales con una carga de figuración semántica. Es interesante a este respecto que Claudel, modelo siempre citado, se haya proclamado inventor del verso libre con estas palabras que no excluyen —antes suponen— el ritmo: «J'inventai ce vers qu n'avait ni rime ni mètre».

Puede, en efecto, prescindirse de esos dos elementos, mas es muy difícil que se logre buena poesía sin el apoyo del verso, aun cuando éste, a su vez, sólo se apoye en el ritmo. Carlos Bousoño, al tratar del verso libre en Vicente Aleixandre, aclara que «existen ejemplos, aunque escasos, de verdadera y alta poesía en prosa. Pero además, de los dos pecados mortales que se atribuyen al versículo —falta de rima y falta de ritmo— sólo el primero tiene fundamento, sobre todo refi-

---

(299) JEAN COHEN. *Structure du langage poétique*, pág. 72.

riéndose a Alexandre»<sup>300</sup>. Antes de entrar en el análisis directo del verso libre ayalino, quiero sugerir cómo la progresiva tendencia moderna a la debilitación de la textura discursiva fraseológica en la poesía, conduce a ésta, de manera insensible, hacia los confines de la música, en cuanto la vivencia se produce en una comunicación metalógica.

a) Ritmo de salmodia.

He hablado de influencia bíblica en *Leaves of Grass*. Muchos críticos, de hecho, han visto en el poema una estructura salmódica. Lo mismo podemos aplicar a la Canción del hombre robusto en «La última novia». Como es sabido, en el canto de los salmos, dos grupos de cantores, colocados al lado de la epístola y al lado del evangelio, cantan versos alternos. Cada versículo está dividido por una pausa medial, de semicadencia:

- a) «Dixit Dominus Domino // sede a dextris meis.  
meo:
- b) Donec ponam inimicos // scabellum pedum tuo-  
tuos. rum.
- a) Virgam virtutis tuae emit- // dominare in medio ini-  
tet Dominus ex Sion; micorum tuorum.
- b) Iuravit Dominus et non // Tu es sacerdos in aeter-  
poenitebit eum: num secundum ordinem  
Melchisedech.

Como puede apreciarse, los versículos son irregulares, pero, si escuchamos su canto, nos llenará enseguida un ritmo de alternancia sosegada. Ayala lo comparó en el poema «Un ejemplo» con el de las olas del mar: «el ruido / que hacen las olas, como un gran salterio» (O. C., pág. 262). La irregularidad «dentro de cada bloque —salvo el corte medial— nos impide atender a sus unidades últimas, nos obliga a manejar volúme-

(300) CARLOS BOUSOSO. *La Poesía de Vicente Alexandre*. Madrid, Gredos, 2.ª edic. 1968, pág. 266.

nes mayores, nos impone una impresión de majestad, solemnidad»<sup>301</sup>. Aplicándolo a nuestro caso —la frase ayalina que acabo de citar avala la licitud estética e, incluso, sugiere una intencionalidad del género—, podríamos establecer convencionalmente divisiones del siguiente tipo:

*Coro A*

*Yo elevo mi canto en honor de mí // Y en honor tuyo,  
mismo. hermano mío.*

*Coro B*

*En honor tuyo, hombre // En honor de todos los hom-  
bres y todas las mujeres.*

*Coro A*

*Siento en mis músculos la fortaleza // Y también la ar-  
de la roca. diente docilidad del  
hierro derretido.*

*Coro B*

*Y en mi conciencia, el recuerdo de // de haber sido roca  
la roca y el hierro; y haber sido hierro.*

*Coro A*

*Y el robusto e ilimitado mar // en mi alma robusta  
y e ilimitada.*

*Coro B*

*Y en mi conciencia la conciencia viva // del mar originario  
y materno.*

... (301) LUIS ALONSO SHOKEL. *Estética y estilística del ritmo poético*. Barcelona. Juan Flors. 1959, pág. 74.

## b) Ritmo ideológico.

En casi toda la extensión del canto, por debajo de la agrupación salmódica se puede descubrir una más apretada red de grupos ideológicos que producen un ritmo. Observemos, atentos, el comienzo:

1 — Yo elevo mi canto en honor de mí mismo.

2 — Y en honor tuyo, hermano mío.

3 — En honor tuyo, hombre.

.....  
*En una plenitud tan* enérgica, profunda y gozosa

Estoy lleno del goce de mí mismo, de la fuerza soterrada

dentro de mí mismo, de la maravillosa coordinación de mí

mismo con la energía universal.

*Y siento el universo cabalmente* abrazado entre mis brazos,

y resumido en mi cuerpo robusto, en mi alma robusta;

lo que fue, lo que es, lo que será.

.....  
 A veces el ritmo es binario. Así, por ejemplo:

*«Yo no sé lo que es el pasado, ni lo que es el futuro.*

*Sólo sé que soy. Sólo sé que soy.*

*Que siempre fui y siempre seré.*

## c) Ritmo homométrico.

De su análisis de la poesía alexandrina concluye Bousoño que «la mayoría de las veces el versículo de «Sombra del Pa-

raíso» no es otra cosa que la yuxtaposición de ritmos que denominaríamos endecasilábicos»<sup>1302</sup>, entendiendo como tales aquellos que tradicionalmente eran combinables con el endecasilabo: versos de cinco, siete, nueve (acentuado en cuarta), trece (alejandrinos franceses) y catorce (alejandrinos de siete más siete). Lo mismo hemos de decir de una buena parte de versículos de la Canción del hombre robusto. Veamos algunos ejemplos:

*«La sangre infantil del mundo me inunda./ 11  
Siento en mis músculos/ 5  
la fortaleza de la roca./ 9  
Y también la ardiente docilidad/ 11  
del hierro derretido./ 7  
Y en mi conciencia/ 5  
el recuerdo de la roca y el hierro;/ 11  
de haber sido roca/ 7  
y haber sido hierro»./ 7*

Es cierto que otra parte de versículos se resisten a este tipo de ritmo. Los mismos versos siguientes a los citados, podrían también acoplarse al esquema:

*«Y la certidumbre de que la roca/ 11  
y el hierro eran para mí/ 9*

Pero, sin duda suenan mejor ritmados de este otro modo:

*«Y la certidumbre/ 6  
de que la roca y el hierro/ 8  
eran para mí/ 6.*

Esto nos lleva a concluir algo que el propio Bousoño apunta en el mismo estudio: lo que él llama «nerviosa combinatoriedad» de metros varios, como norma que rige el versículo.

d) Ritmo Seudohexamétrico.

Emilio Huidobro ha resumido las leyes que configuran el

(302) Op. cit. pág. 267.

hexámetro castellano<sup>303</sup>: 1.º El hexámetro castellano varía entre trece y diecisiete sílabas; 2.º De las cinco últimas han de ir acentuadas la primera y la cuarta; 3.º Entre la quinta y la décima sílaba tiene que haber cesura por lo que el primer hemistiquio contará de cinco a diez sílabas y el segundo de seis a diez. Bousoño ha elaborado, de acuerdo con el triple postulado, una lista de esquemas. Sólo de una manera esporádica he logrado aplicarlos a la Canción del hombre robusto. Pero el mismo autor añade<sup>304</sup>: «Aparte de estos hexámetros que con cierta relatividad llamaríamos puros o canónicos, existen otros que no son canónicos en sentido estricto ni siquiera relativamente, pero que nos suenan como si lo fuesen. Y claro está que lo importante en poesía no es lo que nos diga una supuesta regla abstracta sino lo que nos dice de verdad el oído, esto es, la intuición. Y ocurre que la intuición, el oído, «siente como hexámetros completos no sólo a los que cumplen las tres condiciones de Huidobro, sino a otros muchos que no las cumplen». Llega a la conclusión de que para que exista «ritmo hexamétrico *cabal* basta con que se den dos hemistiquios separados por una cesura y que las últimas cinco sílabas del segundo hemistiquio vayan acentuadas así:  $\underline{\text{a}}$  — —  $\underline{\text{a}}$  —». Entiendo que en estos casos sólo cabe hablar de un ritmo seudohexamétrico, es decir, que produce en nuestro oído una vaga resonancia evocadora del hexámetro. Yo no creo que Ayala, que conocía perfectamente la métrica latina, intentara en la Canción que comentamos una imitación directa. Pero es un hecho que en ella predominan los ritmos dactílicos, que junto con los anfibráquicos expresan siempre una grandiosidad, y son también muchas las dipodias finales de aire hexamétrico. Ya en el comienzo nos encontramos con dos ejemplos de ello:

*Yo elevo mi canto en honor de mí mismo*

$\underline{\text{a}}$  — —  
*Y en honor tuyo, hermano mío // en honor tuyo hombre*  
 — —  $\underline{\text{a}}$  — — —  $\underline{\text{a}}$  — —

(303) Cit. por José M.ª Pemán. "Creación y métrica de la Salutación del optimista", en *Boletín de la Real Academia Española*. Madrid. 1945, pág. 308.

(304) Op. cit., pág. 276.





Si tuviéramos que condensar en una sola palabra la impresión de este fragmento, quizás la que más espontáneamente viniera al recuerdo fuera la de «barroquismo». Es, en efecto, la sensación que produce el conjunto del poema. ¿Por qué? Diría que porque del mismo modo que en el plano del ritmo se da una fluida combinatoriedad que me atreví a calificar de onomatopéyica del ritmo marino, en todo el plano lingüístico se puede descubrir una constante de acumulación y repetición. Fijémonos en los versículos transcritos: en el primero se resumen las tres vivencias fundamentales e, inmediatamente, en el segundo tornan a expresarse las mismas ideas de fusión y de plenitud, en un segmento lingüístico moroso en el que se repite: *abrazado* entre mis *brazos*, y se reiteran los calificativos: cuerpo *robusto* y alma *robusta*. Ejemplos de repeticiones acumulativas los encontramos a cada paso; observemos que en el mismo primer versículo se repite tres veces «de mí mismo». Un poco más adelante:

*«En una plenitud tan enérgica, profunda y gozosa, que no acierto a cantarla, a no ser usando las voces que forman las lenguas articuladas y húmedas de las olas o las lenguas enjutas y rígidas de los árboles».*

A veces encontramos, al servicio de la técnica de acumulación, encadenamientos anafóricos. Recordemos el comienzo:

*«Yo elevo mi canto en honor de mí mismo.  
Y en honor tuyo, hermano mío.  
En honor tuyo, hombre.  
En honor de todos los hombres y todas las mujeres».*

Pero los tipos que más abundan son los polysindéticos:

*«Siento en mis músculos la fortaleza de la roca.  
Y también la ardiente docilidad del hierro derretido.  
Y en mi conciencia, el recuerdo de la roca y el hierro...  
Y la certidumbre de que la roca y el hierro eran para mí...  
Y el robusto e ilimitado mar...  
Y en mi conciencia, la conciencia viva del mar originario...»*

*Y en todas mis fibras su actividad eterna...  
Y en cada gota de mi sangre su sal.  
Y en mi lengua el gusto perennal de su sal».*

Evidentemente, la insistente copulación contribuye a intensificar aquí la fusión en el yo de los elementos primarios del cosmos. Del mismo modo que refuerza y expresa la plenitud de potencia en este otro fragmento:

*«En el vello que cubre mi cuerpo perdura la sensibilidad virgen...  
Y se eriza mi vello bajo el mismo huracán de las edades geológicas, o se eriza por la virtud de mis nervios...  
Y todo este árbol corpulento, que es mi cuerpo actual, con mi conciencia actual, extiende sus raíces hasta la niebla primitiva en donde bebe de Dios...  
Y extiende sus raíces hasta las más remotas estrellas...  
Y extiende sus raíces hasta el futuro más remoto: la región de la húmeda niebla de oro».*

Un tercer modo de encadenamiento consiste en enlazar los conceptos sucesivos por medio de una palabra que se repite:

*«Todos mis amados y milagrosos sentidos están hechos de roca, hierro, mar, selva, huracán...  
Y yo me gozo en mis sentidos, porque en ellos se goza el Universo».*

.....  
*«El máximo éxtasis con la máxima acción.  
Porque amo el vendaval y amo la tormenta de las olas.  
El vendaval, en torno de mi piel, como cuero velludo de león».*

Este mismo procedimiento se refuerza, a veces, en una articulación como de lanzadera:

*«Porque el sol está dentro de mí mismo como mi mismo corazón.  
Y mi corazón está tan en el centro hacia donde todo gravita, como está el mismo sol».*

.....

*«¡Oh Padre! ¡Oh Padre!*

*Cuando yo voy hacia ti o tú vienes a mí...; cuando te siento dentro de mí mismo, o me siento yo mismo dentro de ti..., mi lengua enmudece».*

*Contraste final.*

Todos estos elementos estilísticos tejen una red de convergencia que nos envuelve, solidarizándonos en la voz del hombre robusto: la densa musicalidad nos eleva en trance de entusiasmo cósmico al modo de la música oriental. Inesperadamente, el canto se interrumpe. En un estilo narrativo de párrafos cortísimos —escuetos enunciados asépticos— se nos dice que

*«.....el hombre, al mar desde la roca  
se arrojó. Hundiéndose al pronto; mas salió a flote  
[luego,  
con sonrisa en los ojos y espumas en la boca.  
Las olas le empujaban de aquí allá, como en juego.  
Nadando ahincadamente, quiso ganar la roca  
y no pudo. Ahogóse. Pero, en el trance acerbo,  
sonreían tranquilos los ojos y la boca».*

Apenas es posible adivinar el sentimiento de quien lo cuenta. Es un relato anónimo. Ha venido a situarnos crudamente delante de la realidad.

#### 14. Proceso de problematización

La introducción a la «Polémica entre la tierra y el mar» (O. C., pág. 255) es, en el plano expresivo, rica en promesas. Al ya aludido juego entre mito y logos —«...Si hubiera un raro modo / de despertar y estar dormido»— sucede una visión descriptiva lingüísticamente animada:

*«De la parte de la tierra, entre la bruma  
que hace el agua al caer, muévase al pronto*

«...brava inquietud, cual si las formas quietas  
 desearan fluir, romper el sólido  
 diseño; transmutarse en formas múltiples,  
 con mudanza continua, y del reposo  
 milenario y fatal salir al cabo».

La acumulación de verbos en sintagmas no progresivos subraya poéticamente una movilidad que contrasta en el plano semántico —*brava inquietud, romper, mudanza continua*— con el estatismo reflejado en: *formas quietas, sólido diseño, reposo milenario y fatal*. Esta oposición de actitudes —rebel-  
 día contra la condena a una permanente inquietud— se prolonga en los versos siguientes (el subrayado es mío):

«Los montes en la niebla su contorno  
 disuelven. Y los árboles del bosque  
 agitan en furor ramas y tronco,  
 por sacar sus raíces de la tierra  
 y huir en libertad, como del ponto  
 las efímeras olas, envidiando  
 la vida libre y loca, aun cuando solo  
 dure un instante; que es mejor un punto  
 de libertad estéril que el fructuoso,  
 luengo y enraizado vivir».

Tras este comienzo de gran expresividad habría que esperar, repito, que la polémica del dualismo esencial se encarnase en una forma de contraste estético. No ocurre así. El poeta ha querido jugar con una oposición en el planteamiento estrófico: la Tierra habla siempre en cuartetos o en redondillas —signo de encorsetamiento e inmovilidad—, mientras que el mar lo hace en versos polimétricos, imitando su propia libertad de acción. Ahí termina todo. El pensamiento se expresa en un lenguaje que, cuando no cae en lo meramente prosaico —utilizo el término en su sentido puramente objetivo—, raya en el tono retórico. Nos encontramos a una distancia estéticamente inmensa de la Canción del hombre robusto, o, incluso, del valor poético del dualismo moral de las estaciones. No mejora el planteamiento poético en «Un ejemplo» (O. C., págs. 262 y ss.). También aquí la introducción

promete una calidad que no contiene el cuerpo de la pieza. Entiendo que Ayala buscó que el directo y puro contraste de la actitud y el pensamiento lograra un efecto estético. Pero su consecución es, a mi juicio, cuando menos, dudosa.

## 15. Hacia un nuevo sendero

El tránsito a una ulterior experiencia estética se configura en el poema final de *El sendero innumerable* —«La sombra negra del sauce» (O. C., págs. 266 y ss.)— mediante una serie de indicios expresivos del nacimiento del poeta a una nueva visión y un nuevo bautismo:

*«Cuando dejé el sendero innumerable  
 .....  
 en mi lengua había aún sabor de sal.  
 Y había sal en el fondo insobornable  
 del alma, en lo más hondo de mí mismo  
 donde una sola vez se llega:  
 la sal incorruptible de un bautismo.  
 No era una certidumbre. Era fe ciega.  
 Sal bautismal y crisma,  
 con suavidades oleaginosas.  
 Mis pupilas estaban lavadas  
 .....  
 por milagrosa agua lustral  
 .....»*

Con esos ojos nuevos el poeta es capaz de mirar serenamente la última Verdad temible y ver «que es benigna y risueña».