CONCHA ZARDOYA

POESÍA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX

ESTUDIOS TEMÁTICOS Y ESTILÍSTICOS

BIB[illegible] HISPÁNICA
ED[illegible]
MADRID

POESÍA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX

TOMO I

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA

DIRIGIDA POR DÁMASO ALONSO

II. ESTUDIOS Y ENSAYOS, 114

CONCHA ZARDOYA

POESÍA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX

ESTUDIOS TEMÁTICOS Y ESTILÍSTICOS

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA
EDITORIAL GREDOS
MADRID

© CONCHA ZARDOYA, 1974.

EDITORIAL GREDOS, S. A.

Sánchez Pacheco, 81, Madrid. España.

Depósito Legal: M. 16698-1974.

ISBN 84-249-0547-4. Obra completa. Rústica.
ISBN 84-249-0548-2. Obra completa. Tela.
ISBN 84-249-0549-0. Volumen I. Rústica.
ISBN 84-249-0550-4. Volumen I. Tela.

Gráficas Cóndor, S. A., Sánchez Pacheco, 81, Madrid. 1974. — 4179.

A Willis Barnstone,
Calvin Cannon,
Carl Cobb,
Andrew Debicki,
Philip Metzidakis,
maestros de maestros,
en un mismo amor a
la Poesía Española.

SIEMPRE se debe decir lo que se siente, con autoridad o sin ella.

ANTONIO MACHADO

LIMPIEMOS —decía mi maestro— nuestra alma de malos humores, antes de ejercer funciones críticas.

NOSOTROS somos, antes que nada, estudiantes de Retórica. La Retórica es una disciplina importantísima... La Retórica ha de enseñarnos a hablar bien. Pero yo os pregunto: ¿Creéis vosotros que es posible hablar bien pensando mal? Si pensáis conmigo que esto no es posible, ¿os extrañará que la Retórica nos conduzca necesariamente a la lógica, al estudio de las normas o hábitos de pensar que hacen posible el conocimiento de algo, o la ilusión de que algo conocemos?

JUAN DE MAIRENA

PERO los vivientes cometen el error de querer distinguir con demasiada exactitud.

R. M. R., *Primera Elegía.*

NOTA PRELIMINAR

En esta obra se reúnen los estudios[1] que aparecieron en dos libros ya agotados —*Poesía española contemporánea* (Madrid, Ediciones Guadarrama, 1961) y *Poesía española del 98 y del 27* (Madrid, Editorial Gredos, 1968)— y otros nuevos ensayos de más reciente elaboración. Con todos ellos aspiramos a contribuir de algún modo al entendimiento de algunos poetas españoles del siglo XX, analizando aspectos representativos de sus obras, explorando los caminos de su técnica y de su conciencia poética, y de qué manera se relacionan el pensamiento y la palabra, el contenido y la forma, el tema y la expresión estilística.

En el prólogo al primero de los libros citados decíamos algo que necesitamos volver a afirmar hoy: más que con la cabeza hemos trabajado con el corazón, aunque pudiera parecer lo contrario. Las categorías o clasificaciones que establecemos en algunos casos son el resultado de un análisis que, en su origen, arranca de la intuición pura: de ese estado de gracia o clarividencia que permite la comunicación y entrega del espíritu. Sólo en ese 'estado' de sensibili-

---

[1] Con la excepción del que lleva por título «Las *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer, a una nueva luz», porque pasará a integrar un libro que dedicaremos al poeta sevillano.

dad es posible penetrar el sentido de un poema —o de un libro— y descubrir los hilos de su delicadísima urdimbre interior. No pretendemos, por tanto, crear ninguna teoría ni fundar ninguna escuela. Hemos trabajado sin pedantería y sólo con amor y paciencia, humildad y sinceridad. Hemos procurado ver lo que hay en una obra, pero no lo que en ella falta o podría faltar (pág. 2).

A estas palabras hemos de añadir otras ideas que se han ido redondeando y madurando, a través de los años, en nuestro constante trabajo creador y crítico, en nuestra función docente, en larga meditación en torno a la literatura y crítica literaria. Pensamos que ésta debe tender a descubrir la más grande cantidad de sentido posible en las obras de que se ocupa. Y que esta comprehensión significará siempre una explicación del hombre. La tarea crítica —se nos figura— ha de hacerse sin prejuicio teórico ninguno. Ningún dogmatismo —aristotélico, hegeliano, marxista, freudiano, croceano, etc.— ha de constreñirla ni limitarla. Toda crítica será siempre sólo una 'aproximación' a ese sentido eternamente abierto que emana de la obra literaria. Cada comentario crítico es constantemente sobrepasado: de ahí su temporalidad irremediable. Por muy profunda que sea su reflexión, será siempre parcial y relativa, puesto que sólo puede esclarecer uno o varios aspectos —nunca todos— y siempre desde un 'yo', desde una subjetividad —la del crítico—. Éste únicamente puede captar un solo sentido: el suyo, nunca los de todos los demás. Por mucho que se esfuerce en ser objetivo, jamás podrá eliminar su subjetividad —hecha de intuición, cultura, hábitos mentales, experiencias psicológicas, etc.—. Pero de aquí emana el progreso de la crítica: porque siempre está por hacer, se deshace y rehace constantemente. Cada visión crítica, sí, es una verdad parcial dentro de una totalización jamás lograda del todo. El

sentido de la obra artística es eternamente ambiguo; está eternamente abierto a la interpretación y reinterpretación, de acuerdo con cada época y sus valores intelectuales, éticos, estéticos y sociales. A este respecto, dice Serge Doubrovsky: «*Tous seuls; tous les uns contre les autres; et tous ensemble: telle est, dans le domaine de la pensée, la condition même du progrès*» [2].

Para entender una obra literaria hay que comenzar, naturalmente, por leerla: por leerla en todas direcciones y en la mayor cantidad posible de niveles. Los hábitos mentales y la afectividad de un crítico sirven de 'reveladores': preparan la intuición del lector. La subjetividad —insistimos— es irremediable en la función crítica. Cada visión analítica, cada enunciado crítico, será siempre el resultado de un contacto personal, de un punto de vista y hasta de una manera de ser y de existir. Así, definir la literatura es —para la sociedad y los hombres que la componen— la ocasión de juzgarse, de conocerse: «dime a quién amas y te diré quién eres».

Por otra parte, todo análisis implica no sólo un punto de vista, sino cierto lenguaje, cierta terminología propia para expresar aquél. Y es imperdonable ingenuidad creer que la crítica tradicional domina la historia literaria de un modo absoluto. Es inadmisible ya que su papel siga siendo el de una máquina que traduce lo original en banal. En una época caracterizada por la revolución permanente de las ciencias y las artes, la crítica literaria no puede atenerse a hábitos de trabajo y pensamiento agotados desde hace tiempo.

La 'objetividad' de estos estudios consagrados a los poetas españoles del 98, del 27, del 36 y de la postguerra se

---

[2] *Pourquoi la nouvelle critique. Critique et objectivité*, Mayenne, Mercure de France, 1966, pág. XX.

basa radicalmente en un análisis que se origina en nuestro propio mundo interior. Su mérito —por muchas que sean sus insuficiencias— es haber querido huir de la dogmática erudición, despertando su vocación creadora o co-creadora.

Nuestro trabajo —subjetivo-objetivo— sigue abierto y en constante proceso de continuación. No están aquí todos los poetas que amamos y admiramos, ni todas las obras que nos han emocionado y con las que nos hemos dolido o gozado. Notas y papeles esperan turno para servir de base a nuevos estudios. La gran poesía española del siglo XX —poesía que nace en las *Rimas* de Bécquer y en los cantares de Rosalía de Castro— prosigue y renueva una larguísima y noble tradición poética: delinear sus rasgos, características y tendencias es labor de muchos años y de muchos críticos.

CONCHA ZARDOYA

University of Massachusetts at Boston, Boston, Mass., USA.

I

GENERACIÓN DEL 98

LA 'HUMANACIÓN' EN LA POESÍA DE UNAMUNO

INTRODUCCIÓN

Al sumirnos en el mundo poético de Unamuno —mundo prieto y denso, sin grasa, como él quería— percibimos que un fluido aliento vital circula constantemente por sus versos, desde los primeros de sus *Poesías* (1907) hasta los últimos de su *Cancionero* póstumo (1953). Esta 'vida fluida' no sólo riega intuiciones, sentimientos y pensamientos, sino que traspasa y colorea palabras y frases, el ritmo sonoro de todas ellas y viértese en la estrofa, en el poema, en el libro, en la obra total del poeta. Es sangre y no hueso de su estilo, podríamos decir, si hiciéramos nuestra la expresión unamuniana.

Varios son los críticos y poetas —con los cuales coincidimos— que creen que la nota más perdurable de la poesía de Unamuno es su fuerte e intensa humanidad [1]. En ella se

---

[1] Entre ellos, Manuel García Blanco destaca «más que el anhelo, deshumanizado, de la perfección formal, ese riego sanguíneo, de dimensión humana, dramático, de la poesía unamunesca» (*Don Miguel de Unamuno y sus poesías. Estudio y antología de poemas inéditos o no incluidos en sus libros.* Salamanca, Universidad de Salamanca, 1954, página 309). Y Luis Felipe Vivanco señala cómo «ninguno de los acentos fundamentales del hombre va a quedar fuera de la poesía de Unamuno» (*Antología poética. Miguel de Unamuno.* Selección y prólogo de Luis Felipe Vivanco. Madrid, Ediciones Escorial, 1942, IX).

encarnan el espíritu y el lenguaje. A ella se subordina la forma. Trasciende siempre desde el fondo, desde la angustia religiosa y metafísica, desde el misterio mismo de la creación poética.

Hay que dejar, pues, definitivamente establecido que la poesía de Unamuno es humanísima, cordial, no cerebral; injusta acusación ésta de críticos y lectores que se inclinan a preferir sólo la poesía de perfección exterior, de delicadas sensaciones, de encantadora exquisitez. Poesía humanada, humanante, ni siquiera humanizante. (Y aquí hemos de recordar la sutil aclaración que Unamuno nos dejó escrita sobre la exactitud del término: «Feminizarse no es amujerarse, ni humanizarse es humanarse. Españolarse es algo de entraña; españolizarse es de mero entendimiento de chapa» [2].) Poesía cuya humanidad brota de la raíz del hombre y de su espíritu entrañado en la carne, de su hondura interior y de su ser y hacer humanos.

Y he aquí la razón por la cual llamamos 'humanación' y no 'humanización' a ese rasgo metafórico tan peculiar del estilo poético unamuniano, cuyos matices nos proponemos presentar en este estudio.

La 'humanación', con todas sus variantes metafóricas, acaso sea uno de los elementos unitarios, más típico y sostenido, de la expresión poética de Unamuno [3]. Sus peculiaridades tiñen la visión lírica, las intuiciones y, en algunos casos, ocasionan variaciones semánticas.

---

[2] Nota al poema núm. 1.437, *Cancionero. Diario poético* (Buenos Aires, Losada, 1953).

[3] El uso de la humanación decrece bastante en los poemas escritos en los últimos años de su vida, al mismo tiempo que se adelgaza el caudal de su fecundidad poética, como puede comprobarse en el *Cancionero*, a causa, quizá, de que Unamuno prefería por entonces la copla aforística, breve y muy concentrada: «aforismos en suspiro / dejará el pobre cantar» (núm. 1.516, *Cancionero*).

Como es fácil suponer, la 'humanación' no se nos da como un recurso estilístico, ni como un simple juego metafórico, ni como un virtuosismo de la forma, sino como una proyección vital, recia y poderosa, de su yo irreductible, de su yo vasco e ibérico. Su ansia —su «ansión»— de supervivencia, de vivir o soñar eternamente, trasciende al estilo y crea esas formas humanadas, esas palabras poéticas vivas, existentes, operantes, con temblor de corazón y de entraña sacada a luz, a vida.

La 'humanación' es el fuerte lazo interior que enlaza y da coherencia a todas las concepciones poéticas de Unamuno, ligando además prosa y verso. Sintetiza y condensa, como veremos, el pensamiento contenido en sus ensayos y en sus novelas, alcanzando a veces rara incandescencia. Sin ella, las formidables visiones de Unamuno sólo serían impresiones aisladas, sin hilo unificador y armonizante, cuentas separadas y solitarias y no rosario de meditaciones íntimas. La 'humanación' impone en la extensa y potente obra de Unamuno la estrecha e íntima unidad que da la vida, el orden sumo de lo vivo y de lo vivido, con enorme fuerza poética, decisiva y conmovedora.

Sí. Todo es vivencia para Unamuno, no simple circunstancia. Vive múltiples existencias, en un anhelo infinito de serlo todo. No se desdobla, sino que, dentro de él, el yo que pugna por vivir mata al que ha vivido, en eterno proceso de vida y muerte: «el alma es cementerio / y en ella yacen los que fuimos, solos» [4]. Cada yo, por ser y vivir, devora al otro yo. Así todos los yos de Unamuno se enfrentan con nosotros en sus poesías y con nosotros conviven ahora y siempre, para responder por ellos mismos a los versos finales del impresionante poema que acabamos de citar:

[4] «Escrito en el cuarto en que viví mi mocedad», *Rimas de dentro* (1923).

¡Cuántos he sido!
Y habiendo sido tantos,
¿acabaré por fin en ser ninguno?
De este pobre Unamuno,
¿quedará sólo el nombre?

Precisamente, para «derretir el espanto de la muerte»[5], sus yos se transfunden al Universo, a todas las formas de la Naturaleza, a las ideas mismas, «porque las ve ateridas de frío»[6]. Humana los campos, el mar, el cielo, el mundo, todo, con sus ojos visionarios, con su alma compasiva: les da calor, vida, pues vive en cada uno. Y a todo transfiere sus problemas íntimos, su hambre de inmortalidad. No soporta el monólogo y, por medio de esta 'humanación', crea un confidente y surge el autodiálogo, en el que sus voces interiores y sus pasiones se dramatizan y viven con él trágicamente. Todo tiene, como él —¿como él?—, en él —que escucha—, humana voz:

El cuerpo canta;
la sangre ahulla (*sic*);
la tierra charla;
la mar murmura;
el cielo calla
y el hombre escucha[7].

A través de la 'humanación', Unamuno reelabora viejos temas, los repristina, los vitaliza; interpreta el paisaje español y, al contemplar el Universo que le rodea, traduce su contemplación en una visión antropomórfica del mundo, porque en él vierte su propia persona y vive en él en cuerpo y espíritu.

---

[5] Soneto LVI, *De Fuerteventura a París* (1925).

[6] «El desinterés intelectual», *La Nación*, Buenos Aires, 3 marzo, 1911. En Manuel García Blanco, *op. cit.*, 174.

[7] *El cuerpo canta* (5 mayo, 1927), *Romancero del destierro* (1927).

A veces, la 'humanación' recoge metáforas tradicionales, convencionales. Mas Unamuno, por lo general, sabe cómo vivificarlas a través del contexto, de su propio léxico y de los reflejos que su propia persona viviente y actuante emite sobre el poema.

Esta 'humanación' del contorno exterior se logra en su poesía de un modo natural, jamás rebuscado, porque Unamuno siente que el Universo rodea y ciñe su corazón, que es y existe con él, que aspira como él a la eternidad. Y por vía cordial se hace sangre de su espíritu. Y en tal visión humanante del cosmos, Unamuno funde libremente razón, fantasía y sentimiento, metafísica y poesía, dándose en ella todo entero. Y así afirma que el poeta, si lo es de verdad, no da conceptos ni formas, sino que se da a sí mismo. Y, como Whitman, dirá en un poema, después de llamarse «hombre de humanidad» [8]:

> Cuando me creáis más muerto
> retemblaré en vuestras manos.
> Aquí os dejo mi alma-libro,
> hombre-mundo verdadero;
> cuando vibres todo entero,
> soy yo, lector, que en ti vibro [9].

No nos entrega un libro, sino un hombre completo, de carne y hueso, de cuerpo y espíritu. Hay carne y calor de humanidad en estos poemas vivos, ígneos, sangrantes, atormentados. (¿Puros? ¿Prosaicos?) Auténticamente humanos, conscientemente humanos, voluntariamente humanos, según declara en estos versos, a modo de *ars poetica,* y confiesa su desdén por la poesía deshumanizada de la época:

---

[8] Núm. 827, *Cancionero.*
[9] Núm. 828, *ibid.*

¿Poesía pura? El agua
destilada, no por obra
de nube del cielo, pero
de redoma.
¡Deshumanad, buen provecho!
Yo me quedo con la boda
de lo humano y lo divino
que es la gloria.
Ni agua alquitarada; sangre
en que cante en fuego de ola
la calentura sagrada
creadora.
Con raíces bajo tierra
y al viento de Dios la copa
y hojarasca entre las flores
y hasta broza;
prosa con polvo y con lodo
manchada... [10].

Y anteriormente, al referirse a sus *Poesías* —su primer libro de versos—, había advertido, atacando claramente la moda modernista:

> el que vea raciocinio y lógica, y método y exégesis, más que vida, en esos mis versos, porque no hay en ellos faunos, dríadas, silvanos, nenúfares, «absintios» (o sea, ajenjos), ojos glaucos y otras garambainas más o menos modernistas, allá se quede con lo suyo, que no voy a tocarle el corazón con arco de violín ni con martillo [11].

Y mucho más tarde, en el prólogo que destinaba a su *Cancionero,* insiste en afirmar la vena humana y apasionada de su poesía:

---

[10] *¿Prosa? Y qué sabéis vosotros...* (27 abril, 1927), *Romancero del destierro.*

[11] *Ensayos,* II (Madrid, Aguilar, 1942), págs. 299-300.

> Esta poética impureza, esta vena de pasión humana, de inquietud humana, les dará, si es que algo les da, dureza y con ella duración a estas mis canciones, que no han de salvarse, si se salvan, del olvido, por sus primores puramente poéticos de lenguaje... Fuego de pasiones —que son acciones— fundió el bronce de estas canciones, y si suena el lenguaje, suena y resuena también en ellas la brasa. Que creo haber maridado dos pasiones, la del sentimiento de la vida humana deseándose divina, y la del lenguaje en que ese sentimiento se expresa [12].

El verso —al menos el suyo— es «espejo de humanidad» [13], en el que procura encerrar las infinitas caras de su verdad de hombre, y sujetar «en verdades del espíritu / las entrañas de las formas pasajeras» [14]. Y, en 1932, repetirá que lo que vierte desnudamente en sus versos son sus propias entrañas de hombre: «Al derramar tus entrañas, / en cántaro heñido a pluma; / por si en grieta flor rezuma, / refuérzalo bien con lañas» [15]. Por esta fidelidad a lo humano, al presentar sus poemas en sus libros siempre prefirió el orden cronológico, por ser el genético, el más íntimo [16].

Humana el cosmos y humana todo lo divino, gracias al amor, esa «desesperación resignada». Para él, en rigor, lo humano y lo divino no difieren entre sí:

> Pero ¿que lo divino es diferente a lo humano? ¿Es que lo divino es otra cosa que lo humano, visto por dentro o por fuera y recíprocamente lo humano? Ya hemos dicho que esa diferencia de dentro y fuera es artificiosa y que el fondo nace de la forma [17].

---

[12] En Manuel García Blanco, *Don Miguel de Unamuno y sus poesías*, página 343.

[13] Núm. 1.464, *Cancionero.*

[14] «Credo poético», *Poesías.*

[15] Núm. 1.601, *Cancionero.*

[16] Cf. Epílogo a *Rosario de sonetos líricos* (1912).

[17] *Obras completas*, IV, *Ensayos* (Madrid, Afrodisio Aguado, 1950), página 790.

Y por el amor se le revela que la belleza es el fondo eterno que hay en las cosas, «lo que une su pasado con su porvenir», lo que «reposa y queda en las entrañas de la eternidad», lo que no es «sino la revelación de su divinidad» [18]. Gracias al amor, también, «sentimos todo lo que de carne tiene el espíritu» [19]. De esta manera, el fenómeno estilístico de la 'humanación' total se nos da en la poesía de Unamuno como una consecuencia del amor. ¿De qué clase de amor? Su prosa nos lo explica llanamente:

> Para amarlo todo, para compadecerlo todo, humano y extrahumano, viviente y no viviente, es menester que lo sientas todo dentro de ti mismo, que lo personalices todo. Porque el amor personaliza cuanto ama, todo cuanto compadece. Sólo compadecemos, es decir, amamos, lo que nos es semejante, y en cuanto nos lo es, y tanto más cuanto más se nos asemeja, y así crece nuestra compasión, y con ella nuestro amor a las cosas a medida que descubrimos las semejanzas que con nosotros tienen. O más bien es el amor mismo, que de suyo tiende a crecer, el que nos revela las semejanzas esas. Si llego a compadecer y amar a la pobre estrella que desaparecerá del cielo un día, es porque el amor, la compasión, me hace sentir en ella una conciencia, más o menos oscura, que la hace sufrir por no ser más que estrella, y por tener que dejarlo de ser un día. Pues toda conciencia lo es de muerte y de dolor... El amor personaliza cuanto ama. Sólo cabe enamorarse de una idea personalizándola. Y cuando el amor es tan grande y tan vivo, y tan fuerte y desbordante que lo ama todo, entonces lo personaliza todo y descubre que el total Todo, que el Universo es Persona también que tiene una Conciencia, Conciencia que a su vez sufre, compadece y ama; es decir, es Conciencia. Y esta Conciencia del Universo, que el amor descubre personalizando cuanto ama, es a lo que llamamos Dios. Y si el alma compadece a Dios y se siente por Él compadecida, lo ama y se

---

[18] *Del sentimiento trágico de la vida*, 5.ª ed. (Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina, 1952), pág. 163.

[19] *Ibid.*, pág. 110.

> siente por Él amada, abrigando su miseria eterna e infinita, que es al eternizarse e infinitarse la felicidad suprema misma [20].

La 'humanación' unamuniana es, en síntesis, una personalización y concientización del Todo, del Universo, de Dios. Y lo que Unamuno escribió en prosa nos lo repetirá en verso, matizándolo líricamente. Pero estos matices nunca significan una diferenciación jerárquica de la materia humanada, pues, para Unamuno, la roca y el astro, el insecto y el árbol, el contorno y dintorno del hombre comulgan y se identifican con su Dios personal. Conciencia que ama, compadece y sufre. Insistirá una y otra vez en cada poema en que el amor compasivo revela la semejanza del Universo con el hombre, pues ambos sufren por acrecentar su conciencia, por concientizarse siempre, a fuerza de dolor. Todo es persona, todo padece y todo aspira a la Conciencia, es decir, a la eternización. «El amor nos hace personalizar el todo de que formamos parte» [21]. Más todavía: «En las profundidades de nuestro propio cuerpo, en los animales, en las plantas, en las rocas, en todo lo vivo, en el Universo todo, hemos de creer con la fe, enseñe lo que nos enseñare la razón, que hay un espíritu que lucha por conocerse, por cobrar conciencia de sí, por serse —pues serse es conocerse—, por ser espíritu puro, y como sólo puede lograrlo mediante el cuerpo, mediante la materia, la crea y de ella se sirve a la vez que de ella queda preso» [22].

En último término, esta humanación del todo, esta personificación y concientización, implica una espiritualización:

> La obra de la caridad, del amor a Dios, es tratar de libertarle de la materia bruta, tratar de espiritualizarlo, concien-

[20] *Ibid.*, págs. 115-116.
[21] *Ibid.*, pág. 123.
[22] *Ibid.*, pág. 170.

> tizarlo o universalizarlo todo; es soñar en que lleguen a hablar las rocas y obrar conforme a su ensueño; que se haga todo lo existente consciente, que resucite el Verbo [23].

Si Unamuno se permite humanar el Universo —en su sueño poético— es porque siente que «el mundo material o sensible... no existe sino para encarnar y sustentar al otro mundo, al mundo espiritual o imaginable, al que la imaginación nos crea» [24]. Y para creerlo verdadero sólo hay que darle figura, hay que humanarlo: «Hay que figurarse el mundo / para creerlo verdad; / la figura es el profundo / sello de la eternidad» [25].

La poesía de Unamuno, más que ilustrar su religión y su filosofía, patentiza, deja al descubierto el desnudo meollo —las entrañas puras— de ambas. Las desnuda de glosas y comentarios marginales: las desentraña líricamente. Nos hace vivir la apocatastasis —la humanación o divinización de todo, la vuelta de todo a Dios, a la Conciencia— y la anacefaleosis —la recapitulación de todo, cielo y tierra, lo visible e invisible, en Cristo—, o soñarlas. Y con frecuencia nos estremece hasta el escalofrío, «único criterio en poesía y arte» [26], según Maragall, y prueba también para nosotros de elevada y profunda poesía. Poesía ésta en la que el fondo califica poética y supremamente a la forma, y en la que el espíritu y el cuerpo se nos revelan como una sola y misma cara. Poesía en la que el hombre, al humanar y espiritualizar a la Naturaleza con su industria, se nos aparece como un sobrenaturalizador de ella [27].

---

[23] *Ibid.*, pág. 172.
[24] *Ibid.*, pág. 170.
[25] Núm. 1.046, *Cancionero.*
[26] Carta de Maragall a Unamuno, 19 julio, 1906.
[27] Cf. *Del sentimiento trágico de la vida*, pág. 192.

¿Cómo crea Unamuno sus humanaciones? ¿En qué las basa? ¿Cómo las presenta? ¿Sobre qué las conforma? ¿Cuál es su técnica humanante?

Es cosa muy sabida que Unamuno se debatía, en agónica lucha, entre su razón y su sentimiento, entre el ansia de racionalizar lo irracional y viceversa, entre la fe cristiana heredada y la duda cartesiana. Pero, en su poesía, predomina, como es natural, el sentimiento irracionalista, el puro ensueño, aunque a veces somos testigos también de que la guerra interior sigue, aun a despecho del verso. La imaginación vence a la razón casi siempre: «porque la razón aniquila y la imaginación *entera*, integra o totaliza; la razón por sí sola mata, y la imaginación es la que da vida»[28]. Y es en el ámbito de su imaginación donde Unamuno crea sus humanaciones, en el ámbito de su fantasía y guiado por la intuición. Su fe en la imaginación le lleva a suponer que «los más locos ensueños de la fantasía tienen algún fondo de razón». Y aún añade: «Quién sabe si todo cuanto puede imaginar un hombre no ha sucedido, sucede o sucederá alguna vez en uno o en otro mundo. Las combinaciones posibles son infinitas»[29]. Acaso sea verdad.

Y, en su fantasía, procede por asociaciones y disociaciones. A veces repite el lugar común; en otras, lo rompe; en algunas, lo repristina con toques de su propio cuño:

> Decir de nuevo lo que se dijo,
> crear de nuevo la palabra muerta,
> darle otra vuelta más al acertijo
> y hacer con sombra y luz la muerte incierta[30].

---

[28] *Ibid.*, pág. 145.
[29] *Ibid.*, pág. 106.
[30] «Filosofemas», *Romancero del destierro.*

Unamuno «hiñe» su sentimiento y su pensamiento, los modela con ferviente pasión. Antes de usar una paráfrasis, prefiere el epíteto o el nombre exacto que, por insustituible, repite cuantas veces es menester. El autodiálogo es, usualmente, el vehículo de la humanación: Unamuno, sumido en él gime y hace gemir, en tremendo y plural gemido, a todo lo creado, a Dios mismo. El sollozo cósmico brota de su corazón y se confunde con el sollozo existencial y agónico de todos los hombres, de todo lo que vive y aspira a vivir eternamente. En algunos instantes los sollozos son los de los escritores y poetas humanantes, de filósofos agónicos, de que gustaba Unamuno y de quienes se sentía hermano y a los cuales glosaba y comentaba a menudo: de Leopardi, de Carducci, de Whitman, de Carlyle, de Verdaguer, de Maragall, de Spinoza, de Kierkegaard...

Intentamos ahora el examen detallado de la 'humanación' metafórica unamuniana, rasgo constante de su estilo, procurando ordenar la materia humanada, sin que la gradación ascendente o descendente signifique diferenciación jerárquica, porque —como ya hemos dicho— cuerpo y espíritu, lo animado y lo inanimado, lo visible y lo invisible, Dios y el hombre, constituyen un todo que aspira a la Conciencia en el sueño poético de Miguel de Unamuno.

I

EL CUERPO DEL HOMBRE

«Y esa fuerza [lo divino, Dios mismo en nosotros, que en nosotros obra porque en nosotros sufre], esa aspiración a la conciencia, la simpatía nos la hace descubrir en todo. Mueve y agita a los más menudos seres vivientes, mueve y agita acaso a las células mismas de nuestro propio organismo corporal, que es una federación más o menos unitaria de vivientes; mueve a los glóbulos mismos de nuestra sangre. De vida se compone nuestra vida, de aspiraciones, acaso en el limbo de la subconciencia, nuestra aspiración vital. No es un sueño más absurdo que tantos sueños que pasan por teorías valederas el de creer que nuestras células, nuestros glóbulos, tengan algo así como una conciencia o base de ella rudimentaria, celular, globular. O que puedan llegar a tenerla. Y ya puestos en la vía de las fantasías, podemos fantasear el que estas células se comunicaran entre sí y expresara alguna de ellas la creencia de que formaban parte de un organismo superior dotado de conciencia colectiva personal. Fantasía que se ha producido más de alguna vez en la historia del sentimiento humano, al suponer alguien, filósofo o poeta, que somos los hombres a modo de glóbulos de la

sangre de un Ser Supremo, que tiene su conciencia colectiva personal, la conciencia del Universo»[31], fantasea Unamuno en su *Del sentimiento trágico de la vida.* Y agrega poco después: «Las células todas de nuestro cuerpo conspiran y concurren con su actividad a mantener y encender nuestra conciencia, nuestra alma; y si las conciencias de todas ellas entrasen enteramente en la nuestra, en la componente; si tuviese yo conciencia de todo lo que en mi organismo corporal pasa, sentiría pasar por mí al Univeso y se borraría tal vez el doloroso sentimiento de mis límites. Y si todas las conciencias de todos los seres concurren por entero a la Conciencia Universal, ésta, es decir, Dios, es todo»[32].

Si Unamuno supone —en su sueño divinizador— que nuestro cuerpo puede estar compuesto de pequeñas conciencias, de pequeñas almas celulares o globulares, de pequeñas vidas o personas, de aspiraciones vitales, que concurren a mantener y encender nuestra conciencia, y esto lo escribe en prosa y en uno de sus libros más serios, no es extraño que, llevado por la magia del ritmo poético, centre su pupila humanante en algún segmento físico del hombre para dotarlo de alma, de voluntad, de vida propia, engrandeciéndolo hasta la altura total de la persona. La parte actúa en función del todo —a manera de sinécdoque metafórica— y sus acciones dibujan al hombre entero. Y es la mano humana el fragmento que se amplifica y crece, que es dotado de alma y sensibilidad propias:

¡Oh, mano humana
que ríes y que lloras
si te abres o te cierras;
ya los rientes dedos derramados,
ya postradas sus yemas,

[31] *Op. cit.*, pág. 122.
[32] *Ibid.*, pág. 123.

abatidos los cuatro
que son mellizos
bajo el duro pulgar que los sojuzga
en crispación de ira! [33].

Luego, los ojos del poeta se detienen en los dedos de su propia mano: la palabra metafórica, el epíteto, los humana, los individualiza, los personifica, uno por uno, correspondiéndose con tipos humanos. Tienen caras, arrugas, ademanes, expresión... Todos, finalmente, se reúnen en haz humano:

Pulgarcito sin piernas, cabezudo,
cara lisa, sin faz, de arrugas llena...

junto a él el pobrecillo
que hace de siervo de llevar anillo
y aquel altiricón
que en el medio se está, el del corazón,
el chulo de la banda,
el de los ademanes feos
cuando se desmanda...

Y se alza el más rebelde, aquel que apunta,
el de «yo digo»,
el enemigo
que se yergue señero
(no quiere con los otros hacer junta)...

compás de vida, misterioso cuño,
que se cierra en el puño
cuando todos se abrazan
y los cinco abrazados amenazan.
Cuando se despliegan
o es que ofrecen la paz o es que ruegan...

Cinco, son cinco en cada mano;
no te fíes de ellos, buen hermano [34].

---

[33] «En una ciudad extranjera», *Poesías* (1907). Es la mano que le tiende un mendigo: «mano que pide mano».
[34] Núm. 245 (1928), *Cancionero.*

II

EL INTERIOR DEL HOMBRE

El 'yo' de Unamuno —el yo que piensa, quiere y siente— es su cuerpo vivo con todos los estados de conciencia que soporta: «Es mi cuerpo vivo el que piensa, quiere y siente. ¿Cómo? Como sea»[35]. Y quiere seguir siendo ese yo y, sin dejar de serlo, ser además los otros —los otros yos—, adentrarse en la totalidad de las cosas visibles e invisibles, extenderse a lo ilimitado del espacio y prolongarse a lo inacabable del tiempo. Así exclama: «Ser yo es ser todos los demás. ¡O todo o nada!»[36]. Se siente el centro del Universo, el centro de sí mismo, y quiere que su yo viva siempre. Y por esto le tortura el problema de la duración del alma. «No hay manera alguna de probar racionalmente la inmortalidad del alma»[37] —dice—, pero nada le impide considerarla una conciencia individual en su integridad y en su persistencia. Su imaginación —vencida la razón— puede imaginarla «como un eterno rejuvenecimiento, como un eterno acrecentarnos

---

[35] *Del sentimiento trágico...*, pág. 73.
[36] *Ibid.*, pág. 37.
[37] *Ibid.*, pág. 69.

e ir hacia Dios, hacia la Conciencia Universal, sin alcanzarle nunca»[38].

En su poesía, el alma adquiere corporeidad, pues siente que desencarnada se perdería en la eternidad. Unamuno concede al alma una fuerza volitiva, siendo capaz de realizar acciones. A veces, la individualiza y aun personifica, como si el alma constituyera una unidad humana, separada del cuerpo, pero que actúa en función totalizadora, sintiendo y actuando por sí misma: «Pobre alma triste que *camina* sola, / *perdida* del desierto en las arenas, / *llevando a cuestas* solitarias penas»; «Oh alma *sin hogar*, alma *andariega* / que *duermes al hostigo a cielo raso* / *trillando* los senderos al acaso / bajo la fe de una esperanza ciega»[39]. El metaforismo humanante que más nos sorprende es que Unamuno atribuye al alma una «cabeza», cabeza que se reclina en el pecho de la esperanza[40]. Y más todavía, en su elegía a un perro —aunque en ésta aclara la cualidad espiritual de la representación poética—, nos asombra esta visión:

Allá, en el otro mundo
tu alma, pobre perro,
¿no habrá de recostar en mi *regazo*
espiritual su espiritual *cabeza?*
La *lengua* de tu alma, pobre amigo,
¿no lamerá *la mano* de mi alma?[41].

Unamuno confiere realidad humana a los estados interiores del hombre: los separa de la persona y les da vida y acciones propias. El ejemplo más representativo y más completo nos lo ofrece el siguiente poema sin título, en que la

[38] *Ibid.*, pág. 103.
[39] «Soledad», *Rosario de sonetos líricos.*
[40] «Duerme, alma mía», *Poesías.*
[41] «Elegía en la muerte de un perro», *Poesías.*

tristeza peregrina junto con el poeta a lo largo del camino de la vida, por campos y valles:

Tú, la viajera de siempre,
la que vienes de las tierras infinitas;
compañera de mis viajes,
¡oh tristeza peregrina!

Ayer, ya contigo, cruzaba estos campos
al nacer la verdura florida,
y hoy de nuevo los cruzo contigo
al caer de la hoja amarilla.

Tú amadrinas los caminos,
¡oh tristeza peregrina!

Tú, que coges a los hombres en la cuna
y los llevas en tus manos por la vida
y los dejas arrojados en la tierra
cuando acaba la partida [42].

Su hambre de ser más y más le causa permanente dolor, pues su conciencia jamás se satisface. «Sin materia no hay espíritu —afirma Unamuno—, pero la materia hace sufrir al espíritu limitándolo... Es el dolor, en efecto, la barrera que la inconciencia, o sea la materia, pone a la conciencia, al espíritu» [43]. Y este dolor es hijo del hombre, que nace y muere si otro dolor no le salva con un beso de amor y comunión:

Son mis dolores, hijos desdichados
que mueren en la cuna,
cuando no logran que de fuera a ellos
otros acudan,
y los llamen, los saquen, los abracen,

[42] Núm. XV en Manuel García Blanco, *Don Miguel de Unamuno y sus poesías*, pág. 392. Poema escrito en 1909.
[43] *Del sentimiento trágico...*, pág. 171.

con ellos se confundan,
y en dolorosa comunión besándose
frutos de amor produzcan [44].

Pero también la pena, actuando sola, se calma y reposa alguna vez: «fresco rincón escondido / donde la cuita *se acuesta* / a *dormir*» [45]. (Nótese que Unamuno prefiere mencionar una acción trivial, cotidiana, para dar mayor fuerza humana y vital al estado anímico.)

«Es el dolor algo espiritual y la revelación más inmediata de la conciencia, que acaso no se nos dio el cuerpo sino para dar ocasión a que el dolor se manifestase» [46] —piensa Unamuno—. En sus poesías dramatiza doblemente este dolor, que sólo se cura con más y más alto dolor [47]. Así, desdobla su personalidad para dar vida propia a su corazón: no sólo dialoga con él sino que, aislándolo, lo sitúa enfrente de sí a fin de vivir doblemente su dolor interior, dolor personal y, a la vez, de todos los hombres.

Cállate, corazón; son tus pesares
de los que no deben decirse; deja
se pudran en tu seno, si te aqueja
un dolor de ti solo no acibares
a los demás la paz de sus hogares
con importuno grito... [48].

Reposa, corazón, que harto lidiaste
y reposando espérale al reposo
postrero que no acaba...

---

[44] «Por dentro», *Poesías.*
[45] Núm. 1.483 (1930), *Cancionero.*
[46] *Del sentimiento trágico...*, pág. 170.
[47] Cf. *op. cit.*, pág. 224. No opio sino vinagre hay que aplicar en la herida.
[48] «Dolor común», *Rosario de sonetos líricos.*

Limpio has de ir a Dios, hoy pobre esclavo
de la lucha... [49].

La humanación del corazón desciende hasta lo hogareño y cotidiano, al acercarse el momento de la muerte:

Se acerca tu hora ya, mi corazón casero,
invierno de tu vida al amor del brasero
sentado sentirás
y tierno derretirse el recuerdo rendido... [50].

Los pensamientos, las ansias íntimas, también se vivifican en el interior del hombre, necesitados de vida propia, de personalidad, de hombría. Unamuno les da ojos, voz, llanto, los autentiza como hijos, carne de su carne, pero otra carne al fin:

¿Sabes lo que es sentir tus pensamientos
agitarse en la sombra por debajo,
y no verles los ojos
ni de su voz sentir el dulce llanto?
¡Tener dentro del alma hijos que viven
atormentados,
que te piden la luz y tú no logras
darles descanso! [51].

Las pasiones interiores se alzan en rebeldía y luchan en civil guerra. El pecho de Unamuno se hace campo de batalla, símbolo de la patria española en eterna guerra de bandos contrapuestos:

---

49 «El corazón del mundo», *ibid.*, pág. 105.
50 «Se acerca tu hora ya, mi corazón casero», *Romancero del destierro.*
51 «Por dentro», *Poesías.*

Y hoy al entrar en ti siento en mi pecho
lucha de bandos y civiles guerras,
y con rabia de hermanos se desgarran
en mí mis ímpetus.

¡Oh mi Bilbao! Tu vida tormentosa
la he recogido yo; tus banderizos
junto a tus mercaderes en mi alma
viven sus vértigos.

Dentro de mi corazón, luchan dos bandos... [52].

Desde el fondo de la memoria los recuerdos cobran vida propia, individual vida humana: actúan, *pisan* los caminos del corazón [53], *arropan* al poeta en el frío de la vejez, le *mullen la cama* [54]. Por la vía del recuerdo, Unamuno regresa a su niñez en busca de la fe y la serenidad perdidas. Aquella edad primera le acoge con ternura protectora, como una madre que le asila en sus brazos y le guía por el camino de la vida: «cuando en tus brazos yazgo, en mí me veo, / es mi asilo mejor tu compañía...» [55].

El silencio y la soledad, *en* y *junto* al hombre, adquieren bulto y cuerpo de personas, consanguinidad: «silencio y soledad son dos hermanos / que cruzando sus dos pares de manos / nos llevan en su cruz...» [56].

---

52 «En la Basílica del Señor Santiago de Bilbao», *Poesías.*

53 «Volverán los recuerdos peregrinos / por los mismos caminos a pisar otra vez tu corazón» (*Allá en los días de las noches largas*, en Manuel García Blanco, *Don Miguel de Unamuno y sus poesías*, página 386).

54 «Arropadme, recuerdos viejos... / Mis recuerdos, mullid la cama, / la última en que me dormiré...». (Núm. 1.681 (1934), *Cancionero.*)

55 «Niñez», *Poesías.*

56 «Soledad» (1922), en Manuel García Blanco, *Don Miguel de Unamuno y sus poesías*, pág. 419.

III

FORMAS DE EXPRESIÓN

Unamuno sintió siempre la preocupación del lenguaje, de la palabra y del estilo, como lo revelan su prosa y verso. Juzga que «el lenguaje es el que nos da la realidad, y no como un mero vehículo de ella, sino como su verdadera carne» [57]. «La lengua, sustancia del pensamiento, es un sistema de metáforas a base mítica y antropomórfica» [58]. El lenguaje le es tan necesario como respirar; con él transmite sus ideas y sus sentimientos. Es la lengua que ha heredado, sí, pero que está acuñando de nuevo palabra por palabra, impregnándola de su vigorosa personalidad, transfiriéndole sus ansias. La lengua castellana se convierte en la dama de sus pensamientos, en su «señora», y él en su don Quijote acrecentador de dones y riquezas vernáculas:

> Mi íntimo abrigo, lengua castellana,
> recio romance de iberos con celtas,
> mantén en mí la santísima gana
> de escudriñarte escondidas revueltas...

---

[57] *Del sentimiento trágico...*, pág. 245.
[58] *Ibid.*, pág. 119.

toma en escote, señora, la ofrenda
con que piadoso te acrezco el caudal [59].

Luego, humanándolas, convoca a las palabras mismas —las palabras que su lengua «con caricia mima» [60] al heñirlas— para pedirles ayuda y compañía en la soledad del destierro:

palabras palpitantes
de amor a quien os ama...
acalladme las voces del estrago,
sed para mí lo que ya fuisteis antes,
y ayudadme a tragar este mal trago [61].

El poeta se enfrenta consigo mismo y con sus libros —sus «hijos»—. Son de dos clases: 1) sus «hijos de silencio» —sus libros de versos—, sus hijos más entrañados y entrañables, van solos por el mundo, sin entrar en las casas, porque nadie los llama, «como si fuesen mendigos que molestan»; 2) «aquellos adoptivos, de bullanga, / sin padre conocido» —sus sabios libros escritos en prosa—, arrancados de la masa y a los que prestó su nombre, son recibidos con «aplauso y algazara». Los aplauden porque «en ellos reconocen algo propio, / los engendraron ellos mismos». Unamuno siente tristeza de padre al ver abandonados a estos hijos de su alma; pero, al final del poema, renace su esperanza y confía en que sobrevivirán por sí mismos.

déjalos; cuando los otros,
los expósitos, vuelvan a la masa,
los tuyos surgirán limpios y enteros
¡ellos solos se bastan! [62].

---

[59] Núm. 363, *Cancionero.*
[60] Núm. 1.165, *Cancionero.*
[61] Soneto XXXVI, *De Fuerteventura a París* (1925).
[62] «Pobre Miguel, tus hijos de silencio», *Rimas de dentro.*

Esta misma ternura paternal y esta relación de padre e hijos se hallan también presentes en el poema «¡Id con Dios!», de sus *Poesías*. Sus cantos, sus poemas, son «hijos del alma» que lanza al mundo para luchar por la inmortalidad: son criaturas vivas que quieren vivir y cantar. El padre tiembla por ellos y por su futuro:

Y al salir del abrigo de mi casa
con alegría y con pesar los veo,
y más que por mí, su pobre padre,
por ellos, pobres hijos míos, tiemblo.
¡Hijos de mi alma, pobres cantos míos,
que calenté al arrimo de mi pecho,
cuando al nacer mis penas balbucíais
hacíais de ellas mi mejor consuelo!

Teme que se mueran, como muere todo: «¿Dónde irás a pudrirte, canto mío?» Pero, al final del poema, los entrega a la mano y voluntad de Dios, confiando en que se salvarán eternamente:

Íos con Dios, heraldos de esperanzas
vestidas del verdor de mis recuerdos,
íos con Dios y que su soplo os lleve
a tomar en lo eterno, por fin, puerto.

Esta visión del libro como criatura humana, viva, vuelve a mostrarse en otro poema, en el que no se refiere a sus propias creaciones: el libro es testigo de una escena de amor y, emocionado, se cierra solo, calla, pero el poeta sabe que hablará algún día:

y el libro se cerró a su propio peso,
testigo mudo y sordo...
¿Sordo? ¡Quién sabe!... ¡Quién sabe si mudo!
¡Ese libro hablará! ¡Lo dirá todo!
¡Qué de historias no celan en sus páginas

los libros, los galeotos!
¡Y no se callan, no; temprano o tarde
revelan fieles sus recuerdos todos! [63].

En 1930 Unamuno escribió un poema que acaso pueda representar la imagen humanizada de su propia lira, de su poesía misma. ¿De cuál otra si no?

Lira acostada en el suelo,
posada en verde, tendida;
lira con la cara al cielo
no con las cuerdas erguida.
Con manos de espigadora
recoge sus notas, granos,
cuando te dore la aurora
en sol reciente las manos.
Lira de dulce raigambre
quieta, asentada, sin vuelo,
que en el verde se harta de hambre
que siente de azul el cielo [64].

---

[63] «*Noi leggevamo un giorno per diletto*», *Rimas de dentro.*
[64] Núm. 1.433 (1930), *Cancionero.*

IV

EL CONTORNO DEL HOMBRE

En su lucha por cobrar, conservar y acrecentar su propia conciencia, Unamuno descubre «en los forcejeos y movimientos y revoluciones de las cosas todas una lucha por cobrar, conservar o acrecentar conciencia, a la que todo tiende»[65]. Todo lo que le rodea, todo lo que constituye su contorno y ambiente exterior —el mundo de los fenómenos sensibles— aspira como él a la conciencia, a la eternización. Objetos, casas, ciudades, regiones, países, el cielo, los astros, el mar, los ríos, los campos, las montañas, los árboles, las flores, los animales, el Universo total, encubren formas antropomórficas, ansias que tocan el límite de lo humano, sufren y aman. Unamuno siente —consiente— estos estados idénticos a los suyos, y su dolor se despierta en el fondo de su conciencia: «de la misma manera siento el dolor de los animales y el de un árbol al que arrancan una rama, sobre todo cuando tengo viva la fantasía, que es la facultad de intuimiento, de visión interior»[66]. Desde su propia conciencia humana siente, supone, que todos los vivientes, las rocas mismas, tienen «al-

---

[65] *Del sentimiento trágico...*, pág. 117.
[66] *Loc. cit.*

guna conciencia más o menos oscura», que «la evolución de los seres orgánicos no es sino una lucha por la plenitud de conciencia a través del dolor, una constante aspiración a ser otros sin dejar de ser lo que son, a romper sus límites limitándose» [67]. Descubre, pues, un proceso de personalización o de subjetivación de todo lo externo, fenoménico u objetivo, proceso vital en que la vida lucha contra la razón y ésta contra aquélla.

Esa animación, esa personificación, esa concientización del mundo, la siente entrañada en su mismo conocer. Y una y otra vez insiste en que «el hombre no se resigna a estar, como conciencia, sólo en el Universo, ni a ser un fenómeno objetivo más», pues «quiere salvar su subjetividad vital o pasional haciendo vivo, personal, animado, al Universo todo». «Y por eso y para eso —añade— ha descubierto a Dios y la sustancia, Dios y sustancia que vuelven siempre en su pensamiento de uno o de otro modo disfrazados. Por ser conscientes, nos sentimos existir, que es muy otra cosa que saberse existente, y queremos sentir la existencia de todo lo demás, que cada una de las demás cosas individuales sea también un yo» [68].

Veamos cómo todas estas cosas aparecen humanadas, personalizadas, concientizadas, en su poesía.

A) EL CONTORNO DOMÉSTICO Y PENINSULAR

LOS OBJETOS

Unamuno proyecta su persona sobre los objetos inmediatos que pueblan su mundo hogareño. Dialoga con ellos, pues

[67] *Loc. cit.*
[68] *Ibid.*, págs. 120-121.

les concede una individualidad humana, una conciencia. Así, cuando reencuentra en Bilbao la cama de su juventud —en la que empezó a soñar la fama—, dice a ésta, con ternura entre filial y amistosa: «Vuelvo a acostarme en ti, mi amiga cama, / que abrigaste mis noches siendo mozo...»[69]. Le divierte hacer pajaritas de papel para entretenerse y entretener, para sentirse creador, acaso Dios. Cuando el hijo de un amigo —para quien ha fabricado una— le pregunta en su inocencia: «¿Y el pájaro habla?», ordena a la pajarita que hable, en un imperioso anhelo de dotarla de voz humana:

¡Habla, que lo quiere el niño!
¡Ya está hablando!
¡Habla, que lo quiere el niño!
¡Hable tu papel, mi pájaro!
¡Háblale al niño que sabe
voz del alto,
la voz que se hace silencio
sobre el fango!...[70].

Sale de casa. Sube al tren. Observa a los que con él viajan. Un hombre tose y, entonces, correlaciona dos realidades: «...y *asmático* el monstruo... su tos acompaña»[71]. El tren, humanado, jadea como el hombre, tose de cuando en cuando... Unamuno se asoma a la ventanilla, percibe en la distancia el saludo de un pañuelo y advierte que éste expresa algo en lengua humana: «¡Con Dios sea el viaje!»[72]. La persona se encubre en el objeto, y es éste quien deviene actor, poéticamente transfigurado por el poder humanante del poeta.

---

[69] «A mi vieja cama» (Soneto de Bilbao), *Rosario de sonetos líricos* (1912).
[70] «Habla, que lo quiere el niño», *Romancero del destierro.*
[71] «En el tren», *Rimas de dentro* (1923).
[72] *Loc. cit.*

LAS CASAS. LAS IGLESIAS. MONUMENTOS. FORMAS ARQUITECTÓNICAS

Unamuno viaja por las tierras de España. Al pasar por los pueblos, descubre que muchas casas presentan aspectos humanos, y los destaca en sus versos con fuertes y vivas pinceladas. El pequeño cuadro se anima dramáticamente. La piedra inerte cobra expresión humana. Casas, iglesias, torres, palacios, humanados, se presentan y actúan como criaturas humanas: tienen rostro, visten traje, sufren enfermedades y penas, cantan, hablan, saludan, duermen, acaban en cadáver:

Casas:

Esa casuca de la naricica
con sus negros ojazos cuadrados,
¿qué me quiere? [73].

¡Qué casucas reumáticas
con casacas de piedra
trencilladas de hierro... [74].

Esas casas que han sufrido
más que los hombres que en ellas
habitaron, guardan huellas
no de recuerdos, de olvido... [75].

Iglesias:

Cantaba la iglesia en la verdura [76].

---

[73] «Esa casuca de la naricica», *Romancero del destierro* (1927). El poema viene acompañado de un dibujo que explica visualmente la humanización: una casita con ojos y naricilla por ventanas, sin boca; tres árboles, montañas.

[74] «Oviedo de Asturias» (1923), *Cincuenta poesías inéditas* (Madrid-Palma de Mallorca, Papeles de Son Armadans, 1958).

[75] Núm. 1.551 (1930), *Cancionero.*

[76] Núm. 238 (1928), *Cancionero.*

Erguijuela de la Sierra,
ay iglesuela en cuclillas [77].

Aquí, en medio de austeras
fragosas soledades,
sus costillas de piedra
hacia el desnudo cielo
el cadáver levanta de la iglesia,
esqueleto de tiempo... [78].

Torres:

y al pasar una torre aldeana,
con sus ojos rasgados a plomo
nos saluda [79].

Arrinconada, perlática y muda
bajo el amparo gótico,
¡la torre románica
de la madre de la catedral!

La chata vieja torre arrinconada,
chamuscada,
con sus cejas en arco,
con sus ojos de buho de siglos... [80].

Torre de Monterrey, cuadrada torre,
que miras desfilar hombres y días,
tú me hablas del pasado y del futuro
Renacimiento.

Velas tú por el día, enajenada,
confundida en la luz que en sí te sume,
y en lo eterno te sueñas y revives
en tu hermosura [81].

---

[77] Núm. 243 (1928), *Cancionero.*
[78] «Cadáver de iglesia» (1908), *Cincuenta poesías inéditas.*
[79] «En el tren», *Rimas de dentro.*
[80] «Oviedo de Asturias», *Cincuenta poesías inéditas.*
[81] «La Torre de Monterrey. A la luz de la luna», *Poesías.*

Palacios:

del viejo palacio
de escudos y rejas,
antaño boyante y hogaño ya lacio
que al cielo de fuego dormita su siesta [82].

Algunos monumentos famosos también impresionan la retina humanante de Unamuno. ¡Han de actuar o sentir como los hombres! El Escorial, por tanto, ha de abrigar a Felipe II: «Arropa a Felipe, granítica / mortaja. Escorial» [83]. Más adelante, dialogando con el gran edificio y glosando a Jorge Manrique, pregunta: «Ay, Escorial, las historias, / glorias, victorias, escorias, / ¿qué se hicieron?» Y algo responde —¿él mismo?— como un eco: «se perdieron». La Armada Invencible fue sólo sueño y ¿Felipe?: «y comido de gusanos / la cruz, cetro / entre las manos, / ay tu dueño!» [84]. En Galicia, en Santiago de Compostela, «el Pórtico de la Gloria / abre su pecho gallego» [85]. Finalmente, Unamuno hace hablar a la catedral de Barcelona, a la cual le da cuerpo humano, manos de madre:

Ven, mortal afligido, entra en mi pecho,
entra en mi pecho y bajaré hasta el tuyo;
modelarán tu corazón mis manos
—manos de sombra en luz, manos de madre—,
convirtiéndolo en templo recogido...

Cuerpo soy de piedad, en mi regazo
duermen besos de amor, empujes de ira,
dulces remordimientos, tristes votos...

Venid a mí, que todos en mí caben,
entre mis brazos todos sois hermanos... [86].

[82] «Cáceres», *Cincuenta poesías inéditas.*
[83] Núm. 454 (1928), *Cancionero.*
[84] Núm. 1.159 (1929), *Cancionero.*
[85] Núm. 769 (1929), *Cancionero.*
[86] «La Catedral de Barcelona», *Poesías* (1907).

LAS CIUDADES ESPAÑOLAS

Salamanca. Unamuno gana en 1892 unas oposiciones y obtiene la cátedra de griego en la Universidad de Salamanca. La ciudad, poco a poco, horada su corteza de hombre periférico y le entrega el secreto de Castilla y, por último, de España. Aquí madura su trabajo intelectual y se desgranan los frutos de sus novelas y de sus ensayos. Pero lo mejor de sí mismo cuaja en poesía, en poesía grave y densa, rumiada en sus largos paseos en comunión con el paisaje del Tormes y de la Armuña, brotada de su más profunda intimidad, de su monólogo interior, y que sólo la política revertirá hacia afuera en 1914. En su interior lucha por descubrir qué sea el hombre de carne y hueso y, al mismo tiempo, anhela salvarle —y salvarse con él— de la temporalidad. Inquieta al hombre con su duda, se inquieta, se desvive y agoniza. Salamanca es su contorno y su vivencia. Ella le hace y él la hace. «Yo y el mundo nos hacemos mutuamente» —dice siempre—. Unamuno y la intrahistórica ciudad conviven matrimoniados, en simbiosis perfecta, durante cuarenta y cuatro años. Sensaciones, vivencias y visiones poéticas le nacen de la ciudad o de su paisaje. La plateresca Salamanca impone norma, mesura, orden, a su espíritu lleno de fuego y pasión.

Y la dorada ciudad yace y subyace en su poesía como amada y esposa, que le presta su regazo amoroso en sus luchas y amarguras. El poema que mejor refleja esta imagen femenina de Salamanca es el titulado «El regazo de la ciudad»:

Es, mi ciudad dorada, tu regazo
como el regazo amado en que reside
el corazón que por el nuestro late;

regazo de sosiego
preñado de inquietudes...

Es, mi ciudad dorada, tu regazo
un regazo de amor todo amargura,
de paz de todo combate
y de sosiego en inquietud basado [87].

Bilbao. «Tierra nutricia» llama Serrano Poncela a Bilbao, porque el gran vasco siempre se volvía a ella en momentos de depresión espiritual: «al Bilbao chiquito de la guerra carlista» [88]. Bilbao está siempre en el trasfondo de su personalidad y de su vida. Dos poemas —muy significativos— recuerdan esta ciudad con especial ternura, pero no nos detenemos en ellos porque no ofrecen huellas del rasgo estilístico unamuniano que nos interesa ahora. Hay que llegar casi al final del *Cancionero* para encontrar un poema en que la ciudad cobre perfil humano: «Tú no, tú no, Bilbao, me cuentas / historias; / tú, con labios de madre, lentas / memorias / que hablan de eternidad; / de eternidad de antes de niño / de la antecuna...» [89].

Otras ciudades humanadas. Ávila de los Caballeros es «nodriza» de Teresa de Jesús, porque le dio su «tuétano, fuerte leche a la monja andante» [90]. Numancia —la heroica ciudad celtíbera— aparece en un soneto como «maestra de la ibérica arrogancia / a que jamás por la fuerza se la toma» [91]. Unamuno dialoga con algunas otras ciudades —Carrión de los Condes, Peña de Neila, etc.—, pero la humanación no pasa del «tuteo» que merecen como confidentes de su diálogo-monólogo.

---

87 *Poesías* (1907).

88 *El pensamiento de Unamuno* (México, Fondo de Cultura Económica, 1953), págs. 31-32.

89 Núm. 1.571 (1930), *Cancionero.*

90 Núm. 451, «Ávila» (1928), *Cancionero.*

91 *Rosario de sonetos líricos.*

LAS REGIONES ESPAÑOLAS: CASTILLA Y VASCONIA

Castilla. Unamuno, hombre de la periferia vasca, entra en Castilla, corazón de España, y, como todos los miembros no castellanos de su generación —después del natural proceso de adaptación a la dureza de la luz, a la parda y adusta monocromía del paisaje—, se somete al espíritu de esta tierra y se castellaniza: se acastellana. Esta absorción, esta integración en Castilla se realiza desde el momento en que llega a Salamanca. Comprende cuánta hermosura encierran los tristes páramos castellanos, hermosura que eleva a otras esferas. Castilla y su paisaje se le revelan en toda su profundidad intrahistórica y en toda su trascendencia. Castilla se le hace problema y, con ella, España. Se identifica con la región y la canta en prosa y verso. En poesía le arranca los más conmovidos acentos, los epítetos más entrañables. En figura de mujer, la siente madre; sus rasgos físicos se identifican simbólicamente con los perfiles del paisaje, pero el humano prevalece e irradia calor. Los adjetivos humanantes coinciden con los que sustancial y esencialmente emanan de la tierra desnuda y seca. Su poema «Castilla» ejemplariza cuanto estamos diciendo:

Tú me levantas, tierra de Castilla,
en la rugosa palma de tu mano,
al cielo que te enciende y te refresca,
al cielo, tu amo.

tierra nervuda, enjuta, despejada,
madre de corazones y de brazos... [92].

[92] *Poesías* (1907).

Y su visión alcanza a penetrar la entraña de esta tierra hasta tocar su osamenta:

> es su verdura flor de las entrañas
> en esta rocosa tierra, toda hueso... [93].

En su destierro, temiendo morir en Francia, escribe en su testamento poético que desea volver al regazo materno de Castilla: «llevad mi cuerpo al maternal y adusto / páramo que se hermana con el cielo...» «Yazga sobre su roca, fiel regazo, / la caña de mi tuétano...» [94]. Sus restos se fundirán con el yermo, integrándose eternamente.

En su *Cancionero,* sigue apareciendo Castilla con fuerte y dulce encarnadura humana:

> Castilla Madre, de roca dulce,
> boca fruncida; los fuertes pechos
> al sol que te ateza las frentes claras... [95].

Y, más adelante, en la misma obra, Unamuno identifica a Castilla con Don Quijote de la Mancha: pierde el seso, los molinos la apalean, los cerdos la pisan con sus pezuñas:

> En un lugar de la Mancha — perdiste, Castilla, el seso;
> te lo sorbió el Sol desnudo — que te quería con celos.
> Te dio visiones sin nubes...
>
> Viste moler al molino — tu pan, las aspas al viento,
> y que brazos de gigantes — las costillas te molieron.
> Arrebozados en lodo — viste tus enjutos pechos
> trillados por las pezuñas — cochambrosas de los cerdos.
> En jaula del Santo Oficio — embrujada y entre rezos
> vistes tus campos ceñudos — al andar de bueyes lentos [96].

---

[93] «El mar de encinas», *Poesías.*
[94] «Si caigo aquí, sobre esta tierra verde», *Romancero del destierro.*
[95] Núm. 159 (1928), *Cancionero.*
[96] Núm. 297 (1928), *Cancionero.*

Vizcaya. Es recordada sólo en un poema que escribió Unamuno yendo en el tren de Hendaya a Biarritz, en 1926, para visitar al conde Keyserling. Pero la humanización de su tierra natal es leve y sólo la sugieren el diminutivo cariñoso de «Vizcayita» y las palabras «cita», «dejo», «entrañas»:

Verdor de mi Vizcayita,
verdura de mi escasez,
mi corazón va a la cita
por si te llega la vez...
Y cuando el mundo me irrita
con su horrible desnudez
es tu dejo el que me quita
su poso de lobreguez...
Cuna de tierra bendita,
donde enterré mi niñez,
en tus entrañas habita
Dios envuelto en su mudez [97].

LOS PAÍSES: ESPAÑA Y PORTUGAL

España. Era para Unamuno no sólo un amor dolorido, sino una vivencia personal. «Me duele España» —decía—, como si se tratara de su propia alma, de su propio ser, de su propio cuerpo, del hondón de sus entrañas y de sus vísceras. Era una España vivida, existida, padecida, con historia e intrahistoria, en cotidianidad y eternidad, enraizada en la tierra y en el paisaje, patria de todos y de cada uno, vivos y muertos, en presente y en pasado, hacia adelante y hacia atrás, plural y unitaria, cambiante y continua, íntima, subjetiva, objetivada en lo histórico. Una España que, sintiéndola en la carne, se le hace alma, cuna y tumba. Una España que tiene un cuerpo vivo que alienta, sufre y canta, que hiere y abraza, que sueña y hace soñar.

[97] «Verdor de mi Vizcayita», *Romancero del destierro.*

No es extraño, pues, que la poesía de Unamuno levante de sus versos no una imagen poética de España, sino una persona, una criatura viva, con carne y alma, con cuerpo y espíritu: España es su madre y tiene brazos, ojos, ríe y llora. La humanidad total de la patria emerge cálida y real:

Sales a recibirme, patria mía,
con los brazos abiertos, tus montañas,
y con tu frente azul, libre de ceño,
riente y alta.

Con las brisas, que saben mis secretos,
me vienes a besar toda la cara...

y a tu pecho me aprietas y el latido
siento del corazón de tus entrañas...

y de tus ojos a mis ojos, madre,
viene a caer una furtiva lágrima... [98].

Unamuno repite y repite doloridamente el nombre de madre, al partir al destierro:

Adiós, mi España, la de mi vida,
adiós, oh madre que no escogí,
te vi desnuda, te vi perdida,
cegué de pena, viéndote así [99].

Huérfano y solo sobre el desierto
perdí mi madre, ¡ay, te perdí! [100].

Madre, tu suelo mis huellas conserva... [101].

---

[98] «De regreso», en Manuel García Blanco, *Don Miguel de Unamuno y sus poesías*, pág. 379.
[99] «¡Adiós, España!», *Romancero del destierro.*
[100] *Loc. cit.*
[101] «Logre morir con los ojos abiertos», *Romancero del destierro.*

En sus poemas satíricos España es madre y es también viuda trágica:

Adiós, oh viuda de Dios, te quedas
bajo la espada, sin dignidad,
¡qué oscuros días estos que ruedas!,
te hacen delito decir verdad [102].

Pobre España, pobre España,
quién te ha visto y quién te ve,
¡ay viuda de Dios!, te mueres
con la muerte de la fe [103].

En estos romances —de vena satírica pero no menos dolorida— es la mujer dominada por un «chulo» —Primo de Rivera—, expresión y epíteto que se repiten varias veces.

La figura física de la patria, humanada en mujer, emerge de muchos poemas del *Cancionero* póstumo de nuestro «agónico» español:

Mi corazón estarcidos
lleva tus labios, España,
y cantan en sus latidos
los latidos de tu entraña.
En ellos mi sangre va,
ezpañian Ezpañá [104].

En engarce, no ensarte,
mis trovas colgué a tu cuello,
madre España, y tu resuello
tornasoles les reparte [105].

Haz almohada de mi hombro y con tu boca
besa palabras a mi oído,

[102] «¡Adiós, España!», *Romancero del destierro.*
[103] Romance III, *Romancero del destierro.*
[104] Núm. 893 (1929), *Cancionero.*
[105] Núm. 1.146 (1929), *Cancionero.*

que mi hombro te será como una roca;
mata el quejido...

Déjame oír la voz de tus entrañas,
mi Dolores, hazme con ella:
déjame oír tu voz, mi Españas (*sic*);
es la voz de mi estrella [106].

Me vuelvo a ti, madre España,
clara, pobre y cejijunta,
que allí cuando el sol despunta
puedo renovar mi entraña [107].

En el *Cancionero*, Unamuno dialoga con España en tono dolido y triste, algunas veces; en otras, la increpa, llegando hasta el insulto. (No olvidemos que, para él, toda palabra es pura) [108].

Portugal. El país hermano también adquiere figura de mujer ante los ojos humanantes de Miguel de Unamuno: es una matrona trágica, quejumbrosa:

Portugal, Portugal, tierra descalza,
acurrucada junto al mar, tu madre,
llorando soledades
de trágicos amores,
mientras tus pies desnudos las espumas
saladas bañan,
tu verde cabellera suelta al viento
—cabellera de pinos rumorosos—,
los codos descansando en las rodillas,
y la cara morena entre ambas palmas,
clava tus ojos donde el mar se acuesta
solo en la mar inmensa,
y en el lento naufragio

[106] Núm. 1.239 (1929), *Cancionero.*
[107] Núm. 1.738 (1936), poema escrito en Londres, *Cancionero.*
[108] Núm. 868, *Cancionero.*

así meditas
de tus glorias de Oriente,
cantando fados quejumbrosa y lenta [109].

Esta misma imagen vuelve a repetirse más tarde y Portugal se nos presenta como una mujer en actitud dolorida, condolida:

Del Atlántico mar en las orillas,
desgreñada y descalza, una matrona
se sienta al pie de sierra que corona
triste pinar. Apoya en las rodillas
los codos y en las manos las mejillas
y clava ansiosos ojos de leona
en la puesta del sol... [110].

B) EL UNIVERSO. LA NATURALEZA. EL PAISAJE CÓSMICO. FLORA Y FAUNA

No hemos de insistir aquí en la significación que el Universo tiene dentro de la filosofía de Unamuno. Las citas que hemos dado anteriormente prueban que mar, cielo y tierra, toda la Creación, «son una sola cosa» para Unamuno [111]. Su poesía, como veremos, ilustra y ejemplariza con gran riqueza de matices su pensamiento expuesto en la prosa.

Así, la Naturaleza es persona humana para Unamuno, capaz de amar, de besar y de enseñar una lección moral: «Te enseñará resignación activa / en su regazo, con amantes

[109] «Portugal» (1907), en Manuel García Blanco, *Don Miguel de Unamuno y sus poesías*, pág. 384.

[110] «Portugal», *Rosario de sonetos líricos*.

[111] *Obras completas*, IV, *Ensayos* (Madrid, Afrodisio Aguado, 1950), página 764.

besos, / besos de brisa...»[112]. En consecuencia, puede rezar como el hombre:

«Padre celeste», los arroyos rezan
—y con el rezo a la floresta brezan—
«santo tu nombre sea» en el amor,
«venga tu reino», valles y collados
exhalan resignados
bajo la mano augusta del Señor[113].

Toda ella sufre, aunque su dolor sea dulce: las lágrimas de las estrellas son el rocío de la mañana que el sol piadoso enjuga «con su rubia cabellera»: «Lágrimas sin sal —lágrimas dulces, serenas, / paladea el Universo —la dulzura de sus penas»[114] (Obsérvense las acciones humanas que la Naturaleza ejecuta: «enjugar», «paladear»).

El mundo se yergue como una criatura ante Dios: «sobre la frente / del mundo se levanta silenciosa / la estrella del Destino derramando lumbre de vida!»[115].

Unamuno humana, separadamente, cada elemento de la Naturaleza: el cielo, los astros, el paisaje en general, el mar, los ríos; la tierra, con sus campos, valles y montañas; los árboles y las flores; los animales, las aves, los insectos.

EL CIELO

Físicamente, se configura a veces como un gran rostro humano, con ojos, con boca: «cuando sus ojos infinitos

---

112 «Al campo» (1899), *Cincuenta poesías inéditas.*

113 «El Padre nuestro en el campo» (1908), en Manuel García Blanco, *Don Miguel de Unamuno y sus poesías*, pág. 406.

114 Núm. 247 (1928), *Cancionero.*

115 «La hora de Dios», *Poesías.*

abra / al despertar, de noche, / su padre el cielo...»[116]; «a quien contemple / de sus millones de ojos / el parpadeo»[117]; «¡aquel silencio de la inmensa boca / del cielo...!»[118]. Y, puesto que tiene boca, puede sonreír, reír, llorar, besar:

> Cuaia en el cielo azul una sonrisa
> y todo él de eternidad se llena[119].
>
> La calle se ilumina,
> sonríe el cielo...[120].
>
> Y el cielo ríe y ni siquiera llora
> cuando su lluvia mima a sauce y río[121].
>
> Me parece que el cielo la boca me besa[122].

No sólo besa. Con su lluvia, abraza y mima: «este cielo de lluvia, doméstico, / que se abraza a la tierra y la mima»[123]. Con sus nubes pastorea las montañas: «El cielo con sus nubes, blancos brazos, / recogía en su hato a las montañas»[124]. Por ser humano, el cielo es padre del hombre y madre de la tierra —es el cielo de su Vasconia, el cielo de su infancia:

> Este es el cielo aquel, el de mi tierra,
> el cielo humilde y bajo,
> el cielo dulce,
> el cielo humano.
> Se ha abierto las entrañas y comulga
> con su hija la tierra.

---

116 «El aventurero sueña», *Poesías.*
117 *Loc. cit.*
118 Soneto LXIV, *De Fuerteventura a París.*
119 Soneto LXIII, *De Fuerteventura a París.*
120 «En una ciudad extranjera», *Poesías.*
121 Núm. 79 (1928), *Cancionero.*
122 «Cada vez que tu nombre pronuncio», *Teresa.*
123 Núm. 470, *Cancionero.*
124 Núm. 238, *Cancionero.*

Este es el maternal, sedeño,
con esponjadas nubes;
parece un pecho...
como el rumor del alentar pausado
de nuestro padre el cielo [125].

Cuando sus ojos infinitos abra
al despertar, de noche,
su padre el cielo [126].

Ese cielo, tu padre, que te niega
paz y reposo, bríndate al ocaso,
roja torre de nubes... [127].

Pero también es capaz de mirar con sorna a los humanos azuzados por la prisa: «el firmamento / mira con muda sorna al presuroso / mortal que hace del mundo coso...» [128].

LOS ASTROS

El sol. Unamuno —en lo alto de una cima— siente al gran astro solar como una boca que le besa: «el sol me daba con su ardiente boca / el beso mismo que le dio al primero / que la cumbre pisó» [129]. El sol besa también, al nacer y al morir, su tienda de campaña [130]. Y da su beso enamorado a la margarita del bosque [131]. En él se agita un pecho palpitante y fatigado: «el sol su pecho agita / con su curso re-

125 «Llueve», en Manuel García Blanco, *Don Miguel de Unamuno y sus poesías*, págs. 388-390.
126 «El aventurero sueña», *Poesías.*
127 «La Virgen del camino», *Rosario de sonetos líricos.*
128 Núm. 1.750 (1936), *Cancionero.*
129 Núm. 1.061 (1929), *Cancionero.*
130 «Mi tienda», *Cincuenta poesías inéditas.*
131 «Hay en el bosque escondido», *Romancero del destierro.*

dondo»[132]. Humanado, realiza acciones propias de los hombres: juega, consuela, sonríe, abrasa, se aburre, se acuesta, agoniza, muere decentemente: «juega el sol con las nubes y sonríe»[133]; «pone tu sol en mis huellas consuelo»[134]; «¡oh sol clemente..., / sé mi consuelo tú cuando mi frente / doble a la tierra...»[135], «y el sol de julio, una brasa, / al caracol sin casa, / riéndose le abrasa»[136]; y cuando el sol «ya aburrido / en la tierra se va a acostar...»[137]; «la agonía del sol en el ocaso / sobre el negro verdor de las encinas / de su lecho detrás de las cortinas / de leves nubes de purpúreo raso»[138]; «y el sol en pañales rojos / se envolvía a bien morir»[139]. El astro se humana infantilmente en «sempiterno niño / que canta con la luz más pura»[140]. Y es «ciego verdugo» que las raíces seca —«de sus hebrillas rechupando el jugo»[141]. Finalmente, es padre de la luna, «que al hacer su carrera», le «deja en prenda sus viejos pañales»[142].

La luna. Emerge siempre con figura femenina. Es hija del sol[143]. «Toda cabellos tranquilos», acaricia a la tierra[144]. Está ciega porque «sus ojos» —sombras que sueñan— no ven[145]. En cambio, «canta para distraer sus ocios»[146]. Canta

---

132 «La mar y el sol no más, los dos espejos», *Teresa.*
133 «Sub specie momenti», *Romancero del destierro.*
134 «Logre morir con los ojos abiertos», *Romancero del destierro.*
135 «Sol de invierno», *Rosario de sonetos líricos.*
136 Núm. 990 (1929), *Cancionero.*
137 Núm. 1.370 (1929), *Cancionero.*
138 «Al tramontar del sol», *Rosario de sonetos líricos.*
139 Núm. 1.307 (1929), *Cancionero.*
140 Núm. 253 (1928), *Cancionero.*
141 «No busques luz, mi corazón, sino agua», *Poesías.*
142 «Luna lunera lunática, sales», *Romancero del destierro.*
143 *Loc. cit.*
144 «La luna y la rosa», *Romancero del destierro.*
145 Núm. 320 (1928), *Cancionero.*
146 *Loc. cit.*

y tañe en las ondas del arroyo [147]. También teje una telaraña «con rayos que hila de su tristeza / flotante velo antes de la cuna» [148]. Y siempre está triste y desolada, igual a sí misma: «¿Por qué tan triste la cara / de la luna? ¿Por qué cela / su cruz, de pesar avara?» [149]. «Siempre triste, nos da la misma cara» [150]. «Ay, luna, luna lunera, / cara de desolación» [151]. El astro ejecuta, por último, la acción humana de enjalbegar: «Media noche. La luna a la calleja enjalbega» [152]; «la luna enjalbegaba el firmamento» [153]. La luna sueña: «Está soñando / la luna bajo tierra sueño místico...» [154].

Las estrellas. No sólo nacen sino que, en la noche, brindan calma al poeta [155]. La más bella humanación de las estrellas la encontramos en «Aldebarán». Unamuno habla con ésta y le dirige inmensas preguntas angustiadas que quedan sin respuesta. A imagen de los hombres, ¿no siente amor?: «¿No anhelas, di, juntarte tú con Sirio / y besarle en la frente?» ¿No trasmiten amor los cometas, «anhelos seculares»? ¿No le duele a la estrella, en hermandad, el dolor de Sirio? ¿Está siempre sola en lo infinito? ¿O las estrellas son una familia «que se entiende, / que se mira los ojos, / que se cambia pesares y sentires / en lo infinito?» [156]. ¿Se morirá Aldebarán algún día? ¿No tiene un alma?

---

147 Núm. 1.580 (1930), *Cancionero.*
148 «El cementerio de Hendaya», *Romancero del destierro.*
149 Núm. 1.105 (1929), *Cancionero.*
150 Soneto XXIV, *De Fuerteventura a París.*
151 Núm. 1.715 (1934), *Cancionero.*
152 «En la calleja», *Rosario de sonetos líricos.*
153 «Cerré el libro que hablaba de esencias», *Rimas de dentro.*
154 «Puerta de luna», *Romancero del destierro.*
155 «Mi tienda», *Cincuenta poesías inéditas.*
156 «Aldebarán», *Rimas de dentro.*

EL PAISAJE TOTAL

Ante la mirada humanante de Unamuno, todo el paisaje se vivifica y anima en formas humanas, en gestos y acciones. Serrano Poncela opina que «en Unamuno, el paisaje es ingrediente activo de ese «ambiente exterior que nos envuelve y sustenta» antes aludido, al contacto del cual, hombre y mundo se hacen mutuamente. Toda su poesía está henchida de paisaje no descriptivo y aparencial, sino vital, propiciador de estados de conciencia» [157].

De este modo, rocas y manantiales, juncos, niebla, esbozan el perfil de un rostro, ojos, cejas...

Ojo claro en la montaña;
ceja de roca fruncida;
juncos escuetos, pestaña;
párpados amodorrida
niebla matinal; espeja
la niña, cristal; el cielo,
nubes, águilas, la ceja
de noche estrellas de anhelo.
Mana del ojo un regajo
que canta rompiendo al valle,
salta ensalmando al atajo
porque el trabajo no estalle.
Ojo maternal del río
sueña en mar oscuridad
de abismo, roto el hastío,
una última mocedad [158].

La tarde, el sol, los árboles, la campiña, humanados, se abrazan amorosos:

---

[157] *Op. cit.*, pág. 31.
[158] Núm. 347, *Cancionero.*

En brazos de la tarde el sol se acuesta
en las encinas,
que en rebaños apretados le reciben
en sus copas tranquilas;
las nubes se arrebolan
y a la luz derretida la campiña
de pudor se reviste.
Y desnuda la tierra recogida,
se abraza al cielo... [159].

Este mismo sentimiento enamorado impregna el poema siguiente:

A la pálida sombra de las nubes
descansa la verdura de los montes
y la brisa al pasar les trae recuerdos
del mar. Se abren las flores
cuando el sol abre el cielo, y en las fuentes
canta la tierra su canción de amores.
Amores que brotaron en su infancia
del corazón de los nacientes bosques,
amores con raíz en las entrañas
del fuego líquido y oscuro, amores
que a la pálida sombra de las nubes
cantando van de los serenos montes
por los hondos repliegues de verdura
cunando el vago ensueño de las flores.
Y, prisionero el mar, con sus gemidos
desde lejos responde [160].

Las hojas otoñales, convertidas en olas amarillas, van rodando «a la cama del sol» y, en el cielo, «beben» rayos de luz, «del sol mismo hambrientos», anhelando la ventura «de arder de su pecho en la fragua ardorosa», «al acostarse cada

[159] Núm. XXXI, *Cincuenta poesías inéditas.*
[160] Núm. XXVII, *Cincuenta poesías inéditas.*

día, / rendido de su obra», y de «enjugarle el sudor de oro encendido...» [161].

En otro pequeño paisaje, la fuente canta recuerdos del pasado: «el agua sin luz solloza / sollozos» sin por qué. Se pierde en el «regazo» de la tierra, pero de ella nacerá el rocío y «la niebla sobre el río / soñará» [162].

Brisa, mar, sol, montaña, noche, estrella y poeta comulgan en soledad y se consuelan. Mar y hombre se identifican, llamados por la misma voz:

El mismo soplo, mar, mece la blanca
melena de tus olas y la mía,
que nevó Salamanca;
el mismo Sol, consuelo de agonía,
curte tu frente y me curte la frente
y la misma montaña nos contempla;
la misma noche siente
nuestras dos soledades y las templa;
la misma estrella va en tu coronilla
—corona la de Dios—
a reposar y hacer en la mía silla,
estrella de los dos...

la misma voz nos llama,
mar mío, a nuestro dueño [163].

El paisaje humano de Castilla, por sus ríos, sale al Océano, arriba a las Canarias, donde un «monje ardiente» —el Teide— ve acostarse al sol... Cada verso rebosa vocabulario humanizante: «mellizos», «dos brazos», «acaricia», «sobre hueso, carne parda», «las manos», «vana conquista»...

Tiétar, Tormes, Tajo, Duero, — mellizos de las Castillas;
madre Gredos sus dos brazos — desparrama y acaricia

[161] «Nubes de ocaso», *Rimas de dentro.*
[162] Núm. 1.198 (1929), *Cancionero.*
[163] Núm. 860 (1929), *Cancionero.*

sobre hueso, carne parda, — que sangre y sudor hostigan.
Oporto, Lisboa, llegan, — las manos en barro tintas,
y en los abismos se pierden — del mar tenebroso; arriba
el sol peregrino a América, — le aguarda vana conquista,
Teide cano, monje ardiente, — desde sobre nubes mira,
y le ve acostarse en ola — que le brizan maravillas [164].

El paisaje marítimo de su Vasconia también ejecuta acciones humanas:

La mar a su pie en arena — quiebra su furor y abraza
al Bidasoa que llega — de la paz de la montaña.
Frunce su ceño Jaizquíbel — cuando la niebla le amanta
y el cabo Higuer escudriña — de la mar las lontananzas.
Y encima el cielo voluble — del Padre Eterno nos habla
cuando el Aquilón esgrime — su látigo de borrascas [165].

Y roca, río y mar actúan como humanos: se besan, se aman, sueñan:

Viste verduras de algas a la roca,
que el mar desnuda;
la besa el río con su fría boca,
que la marea muda;
le dan sombra las nubes, el sol lumbre,
que sus calambres templa,
y paternal la cumbre
del alto promontorio la contempla.
Ciñen sus pies espumas,
su desnuda cabeza ciñen brumas.
¿Es que sueña la roca soñadora?
Sueña que al mar adora [166].

---

164 Núm. 467 (1928), *Cancionero.*
165 Núm. 234 (1928), *Cancionero.*
166 Núm. 812 (1929), *Cancionero.*

EL MAR

Es un tema de gran trascendencia en la poesía de Unamuno, quien nos dejó escrito, al hablar de sus sonetos contenidos en *De Fuerteventura a París* (1925), diario íntimo de su vida agónica en el destierro: «y algunos [son] del descubrimiento que hice ahí, en Fuerteventura, donde descubrí la mar. Y eso que nací y me crié muy cerca de ella» [167]. Nuestro poeta se olvidaba que había escrito en 1910 su letanía al mar titulada «El poema del mar», en el que éste ya aparece humanado y convertido en «madre» del hombre. Madre que briza nuestro sueño, que nos cuenta «recuerdos de aquel tiempo en que no era el hombre»; que ciñe a la tierra con su pecho y en el que junta a todos los humanos en «santa compañía», pues sus senderos son «de hermandad caminos». El mar ha sido cuna de la vida y Unamuno desea que sea «nuestro sepulcro»: «en el santo silencio de tu pecho / acógenos, madre» [168]. Para el poeta la eterna juventud del mar «es prenda de vida sin muerte», prueba de inmortalidad. Aún le dedicó otro poema en 1910: el titulado «A bordo del *Romney,* rumbo a Oporto». En él, el mar guarda y sabe el secreto de la vida, y es fuente de vida y ensueño: «Oh, es eterna tu niñez, oh madre, / virgen madre». Madre brizadora que adormece al poeta con sus olas, canción de cuna. Ella le responde: «No, no me callo, duerme, / duerme, hijo mío» [169]. La angustia de Unamuno se precisa en estos versos:

---

[167] *De Fuerteventura a París. Diario íntimo de confinamiento vertido en sonetos,* por Miguel de Unamuno (París, Editorial Excelsior, 1925), pág. 9.

[168] *Cincuenta poesías inéditas.*

[169] *Loc. cit.*

Entonces qué es lo que hay, dímelo, madre,
dime qué es lo que dices,
porque si me lo callas
tendré miedo a morirme.
—«Calla, hijo mío, calla,
tú te lo dices todo,
nada te dice nada» [170].

(Y nada es decir «todo».) En otro fragmento del largo poema, al describir a una viajera, Unamuno se fija en «la mirada azul del mar».

En sus sonetos *De Fuerteventura a París,* Unamuno trata de penetrar y sorprender el secreto del mar, apasionadamente contemplado en su destierro, día por día. Es «mar solo, sin naves ni pescados, ni la más leve alusión a la vida marinera; la sola presencia del mar como criatura de Dios» —dice Luis Felipe Vivanco—. Y añade: «Lo ha cantado místicamente y lo ha cantado clásicamente también, con acento brotado en el viejo clasicismo griego de la idea del Destino» [171]. Sí, en estos sonetos se trasluce la vieja concepción helénica del mar como sendero innumerable, y la byroniana, como algo siempre joven y sin arrugas. Unamuno comulga, pues, con el mar de Fuerteventura, en este diario de su destierro y en muchos de sus ensayos [172]. Le dirige inmensas preguntas sin respuesta: «¿Qué dices, mar, con tu susurro? ¡Dime! / ¿Ríes o lloras?» [173]. Su ansia de soñar crece, crece: «Olas que sois ensueños del Océano..., / pasad meciendo mi pasión, os ruego, / mas sin abrirme el misterioso arcano» [174]. Le soñaba ya en tierra de Castilla, pero ahora es realidad casi humana: «ya como a propia esposa al fin te abrazo, /

170 *Loc. cit.*
171 *Antología poética,* Miguel de Unamuno, XI.
172 Cf. *Obras completas,* IV, *Ensayos,* págs. 761-762.
173 Soneto XIII.
174 Soneto XXVII.

oh mar desnuda, corazón del mundo»[175]. En otro soneto, el mar y la noche se humanizan en amantes, fundidos en un lecho de sombra: todo el paisaje trasciende amor vivo, amor de humana palpitación que también envuelve al alma en activa contemplación:

La mar ciñe a la noche en su regazo
y la noche a la mar; la luna, ausente;
se besan en los ojos y en la frente;
los besos dejan misterioso trazo.
Derrítense después en un abrazo,
tiritan las estrellas con ardiente
pasión de nuevo amor y el alma siente
que noche y mar la enredan en su lazo[176].

Las olas de este mar de Fuerteventura le consuelan en su nostalgia de España y de su Vizcaya: «¿Cuál de vosotras, olas del olvido, / trae acá los zortzicos danzarines / de los regatos de mi dulce nido?»[177]. Luego, vuelve a sentir la fuerza materna del mar: «Recio materno corazón del mundo, / mar que nos meces con latido lento...»[178]. Y, en otro soneto, se repite la emoción ya expresada en «El poema del mar» de 1910: ansia y miedo de saber lo que dice el mar: «¡Dime qué dices, mar, qué dices, dime! / Pero no me lo digas...». También canta el poeta, sin palabras, callando su agonía interior: la certeza de que ha de morir, pero contra la cual se rebela: «de esta enorme injusticia sé testigo, / que así mi canto con tu canto entona, / y no me digas lo que no te digo»[179]. La mar sufre como él: «y tus quejidos / añaden a los míos pesadumbre»[180].

175 Soneto XXXII.
176 Soneto XXXIV.
177 Soneto XL.
178 Soneto L.
179 Soneto LII.
180 Soneto LVIII.

Más tarde, en el *Romancero del destierro* (1927), Unamuno descubre la tragedia del mar, sintiéndola semejante, idéntica a la vida humana:

¡Ay pobres olas breves, soñadoras,
con flotantes raíces en la hondura,
palpitantes escamas!, ¡con qué anhelo
os ve mi alma pasar!
¡Ay pobres olas breves, gemidoras,
bajo el silencio cruel de las estrellas
que miran a la mar...!
Olas que no dejáis en la mar huellas
¿quedan las mías en la tierra dura?,
¿queda en su polvo rastro de mi paso?...
¡Ay pobres olas náufragas! Os traga
vuestra madre la mar y es un aborto
vuestro ensueño de vida;
con el parto os amaga
la muerte en rato corto... [181].

El mar de Hendaya, sufriente, realiza acciones humanas: «Tañe la mar con quejumbrosa brisa / tus cipreses» [182]; «Cuando a tus plantas sube la marea, / te ofrece espejo palpitante» [183]; «canta la mar sin letra... / Al sol bebe la mar y se lo engulle, / y lo digiere. / La mar breza a la tierra y la adormece / para el ensueño; / en sus labios la tierra se estremece, / bebe beleño / de amar y de olvidar» [184].

En su *Cancionero,* Unamuno comprende que el canto del mar es «cantar de trascuna» de su «humanidad dolida». Y la presencia femenina del mar se patentiza con más vida en los versos que siguen:

---

181 «La mar posada me compone el alma», *Romancero del destierro.*

182 «El cementerio de Hendaya», *Romancero del destierro.*

183 *Loc. cit.*

184 «Es música la mar»..., *Romancero del destierro.*

Traes el divino susurro — del Espíritu...
Del Espíritu, que ansioso — de empreñarte, su semilla
sobre tu seno de virgen — desde los cielos vertía [185].

El sentido maternal del mar reaparece en:

¡Qué tarde nos amigamos, — madre mar, hondón del alma,
qué tarde me ha rebotado — tu cantar en las entrañas!
Ay madre, aquel que tú sabes — cabe a tu pecho me aguarda [186].

En cambio, el mar parece masculinizarse en un poema escrito en la playa de Ondarraitz, al identificarse el poeta con él:

Hoy tu gigante resuello
me habla con la voz de Dios;
en tu frente azul el sello
que nos consagra a los dos.
En nuestras entrañas brama
compartida la pasión;
al sol del cielo le llama
nuestro común corazón.
Ya no nos cabe en el pecho
ni a ti ni a mí la canción;
va a romper el alto techo
de esta mundana prisión [187].

El mar sufre, llora de soledad «amargas lágrimas» [188].

Dos años antes de su muerte, Unamuno aún ve el mar —ante la playa de la Magdalena— en forma humanizada, en un poema-síntesis que resume todas sus significaciones de signo femenino:

---

[185] Núm. 38 (1928), *Cancionero.*
[186] Núm. 189 (1929), *Cancionero.*
[187] Núm. 858 (1929), *Cancionero.*
[188] Núm. 948 (1929), *Cancionero.*

Adiós, adiós, Magdalena,
junto a la mar, siempre niña,
que aunque las veces nos riña
riña es de madre, serena.

Vieja mar, siempre reciente;
madre, mujer, hija, hermana;
tu día es siempre mañana,
el sol se mira en tu frente... [189].

EL AGUA. LOS RÍOS. LOS ARROYOS

Unamuno somete este elemento, en todas sus formas, al prodigio metafórico de la humanación. Así, el agua más delgada y fina —el rocío, el relente— acaricia sus sienes y sus canas en las mañanas [190], después de haber llorado sobre la huesa de un niño [191].

En un convento, el agua de la fuente, humanada, susurra, murmura «lo que al fraile le tortura / ya en el coro, ya en el corro» [192]. Mas el agua del pantano es «dulce y muda» [193].

Un «arroyuelo sin nombre ni historia» musita sueños en que sueña con la mar [194]. El regato serrano, como ciertas personas —¿baja o sube?— «¿lleva en el pecho otra cosa / que en la frente?» [195]. Otro arroyo —que ha brotado claro y puro de la nieve—, tras laborar moviendo ruedas de aceñas, de regar prados, de lavar minas e impulsar industrias, se vierte en el río convertido en cieno, enseñando a los hombres útil lección: «poderío / que atiende sólo a conservarse

189 Núm. 1.675 (1934), *Cancionero.*
190 Núm. 1.561 (1930), *Cancionero.*
191 «En el entierro de un niño», *De Fuerteventura a París.*
192 Núm. 1.494 (1930), *Cancionero.*
193 Núm. 1.416 (1930), *Cancionero.*
194 «Arroyuelo sin nombre ni historia», *Romancero del destierro.*
195 Núm. 1.546 (1930), *Cancionero.*

puro / al cabo muere inútil en baldío / prestigio preso cual en recio muro»[196].

Unamuno ama los ríos. Entre ellos se destacan el Tormes, el Bidasoa y el Duero, a los cuales caracteriza con rasgos humanos:

rodando, Tormes, sobre tu dehesa
pasas brezando el sueño de Teresa[197]
junto a Alba la ducal dormida villa.
De la Flecha gozándote en la orilla
un punto te detienes en la presa
que el soto de Fray Luis cantando besa
y con tu canto animas al que trilla[198].

Retrata después las doradas torres de Salamanca y da consejo al poeta.

El «humilde» Bidasoa es «siempre mozo esperanzoso»[199] que reza siempre y cuya oración briza el sueño de Choldocogaña. Pero en otro poemita, el río oculta sus penas bajo la serenidad de sus aguas: «Iba a la mar sereno el Bidasoa / callando su pesar, por la hondonada, / y la brisa llevaba su silencio / cargado de recuerdos y esperanzas»[200]. Pero en otro verso el Bidasoa «ríese alegre el río al pie del sauce»[201].

Unamuno hace suyo el Duero: «Mi Duero... susurrando romanceros»[202]. Y el río es «Padre» en otro verso[203].

---

196 «Inmaculado», *Rosario de sonetos líricos.*

197 Un verso semejante: «agua [del Tormes] que hoy breza el sueño último de Teresa / y que templó la fragua de su entraña» (núm. 1.493, *Cancionero*).

198 «Al Tormes», *Rosario de sonetos líricos.*

199 Núm. 42, *Cancionero.*

200 Núm. 238, *Cancionero.*

201 Núm. 79, *Cancionero.*

202 Núm. 271, *Cancionero.*

203 Núm. 159, *Cancionero.*

El Nervión, finalmente, al entrar en el mar hace reír a su ría: «Ríe la ría risa sucia, / sudor de mena lleva al mar»[204].

La lluvia que acrece los ríos, es caudal de lágrimas [205].

LA TIERRA. LOS CAMPOS. LAS ROCAS

La tierra presenta siempre en la poesía de Unamuno entraña de madre: «que en el regazo de la madre tierra / se engendró el alma que en mi carne vibra» [206]. La tierra es madre de Cristo, cuya sangre bañó de tristeza sus entrañas [207]. En el poema «A mi tierra madre», escrito en 1911, Unamuno sabe que gozará «los pañales de su regazo» cuando le acoja en «dulce abrazo» en la hora de su muerte [208]. En «Pasado y porvenir», la madre Tierra «breza a sus muertos» [209], pero en «Ex futuro» vemos su inexorabilidad: «Con su mano implacable va la tierra / deshojando la flor de nuestras sienes» [210]. En una poesía escrita muchos años más tarde, en los años últimos de su vejez, Unamuno vuelve a sentir a la tierra como madre que ha de dar eterno reposo a su lucha: «Descansa ya, peregrino; / te llama la madre tierra, / corazón» [211]. Ahora le llama a descansar, sí, pero antes le había llamado a soñar: «A soñar me llama, madre, desde su entraña la tierra» [212].

---

204 Núm. 1.333, *Cancionero.*

205 «Qué es tu vida, alma mía», *Romancero del destierro.*

206 Núm. 146, *Cancionero.*

207 «El Cristo de Cabrera», *Poesías.*

208 En Manuel García Blanco, *Don Miguel de Unamuno y sus poesías,* pág. 401.

209 *Rosario de sonetos líricos.*

210 *Ibid.*

211 Núm. 1.625 (1933), *Cancionero.*

212 Núm. 3 (1928), *Cancionero.*

Como hemos visto, la tierra es madre repetidas veces. También es nodriza de los niños:

¿Qué es lo que en sueños dices
a tu nodriza?

A tu nodriza eterna,
siempre piadosa,
la Tierra en que en paz santa
todo reposa [213].

Gime la Creación y sufre. Penas tiene la tierra española, «su» tierra humana, y así habla de «la queja que aqueja a mi tierra» [214].

En 1907, el páramo de Castilla —«redondo pardo páramo tranquilo»— tiene entrañas humanas, pues sangran cuando el arado de Dios las abre: «Le sangran las entrañas» [215], identificado con el hombre castellano. En 1928, el llano de Álava le «alarga, cortés, verde diestra» [216], y la campiña insiste en enseñarle lección de reposo:

¡Qué pedante a las veces la campiña!
Se empeña terca en darnos la lección
y no sirve decirle que se calle;
se arrima al corazón
y le susurra con susurro blando
el cuento de la eterna tentación;
la de la paz en que se anega todo
sin odio y sin amor [217].

Las rocas, en sus hondos «estratos pedernosos», «nos dicen las memorias ancestrales de sus vidas» [218]. Enhiestas,

---

213 «Al niño enfermo», *Poesías.*
214 Núm. 482, *Cancionero.*
215 «El sueño de Dios», *Cincuenta poesías inéditas.*
216 Núm. 562, *Canciones.*
217 Núm. 103, *Cancionero.*
218 «Paleontología», *Rosario de sonetos líricos.*

las rocas de las lagunas del Trampal «¿son ojos de cumbre o son bocas?» que sienten, como los hombres, «sed de luz sobrenatural» [219].

Una «lengua de tierra» —el cabo Higuer, en Fuenterrabía— va a bautizarse en el mar y canta, consolando al poeta, con piedad «bizmando» su corazón [220].

En su libro *De Fuerteventura a París* (1925) y en algunos poemas de su *Romancero del destierro* (1927), Unamuno siente a la isla canaria como una criatura viva con quien dialoga constantemente: es su confidente, además del mar. El arrullo de sus olas le endulza amargos pensamientos: la actualidad española, sus dudas agónicas, su problema existencial. Consuela su nostalgia del hogar y de la patria y, sobre todo, aplaca su ira: «¡Cuántas [veces] me derretiste, inmunda saña!» [221]. Aunque sentimos siempre a la isla como un ser vivo, a quien tutea el poeta en su autodiálogo, encontramos muy pocos epítetos humanantes. He aquí uno de los hallados: «Te alzas *enjuta* sobre el cielo pardo» [222].

LAS MONTAÑAS

En 1911, Unamuno escribió su gran poema «A mi hermana la montaña». En él, el poeta no sólo se identifica con la montaña sino que la siente como persona. La humanación se eleva aquí a personificación. Y tenemos la prueba definitiva de que Unamuno se hermanaba con la Naturaleza entera, sintiendo que su ser coincidía con el de todos los elementos, brotados todos de la misma entraña.

---

219 Núm. 952, *Cancionero.*
220 Núm. 1.278 (1929), *Cancionero.*
221 Soneto LXXX, *De Fuerteventura a París.*
222 Soneto LXVII, *Ibid.*

Yo como tú, montaña, soy montaña
y siento que eres, como yo, persona,
nos cubre el cielo con igual corona
y ambos salimos de la misma entraña.

Tu destino y el mío son el mismo,
hermanos en los goces y en las penas,
con nuestras almas de amarguras llenas
iremos a parar a un solo abismo.

Hazme tú eterno con tu eterno jugo
que yo eterna te haré con mi palabra...

Tú me darás sostén y yo a ti vuelo
y a ambos Dios nos dará su conciencia,
e hijos suyos así, ante su presencia,
rodaremos sin término en el cielo.

El sudor de mi frente, hermana, enjuga
y ayúdame a marchar, tú, la más fuerte...

Perdurar quiero en ti, montaña hermana,
y vivir del reposo de tu vida,
mi alma a tu alma siempre unida
en el abrazo de la paz serrana.

Tú en silencio solemne eres maestra
de libertad suprema, la que en calma
pare resignación que deja al alma
dormida en fe de Dios en la ancha diestra.

Refréscame la frente del combate
y de tus aguas con el dulce riego
haz no me lleve por el mundo ciego
un corazón que sin acuerdo late[223].

---

[223] *Cincuenta poesías inéditas.* La montaña del poeta ¿es la Peña de Francia, en la divisoria de las provincias de Salamanca y Cáceres? ¿Es Gredos?

La sierra de Gredos se le revela como el fuerte, el firme, el desnudo corazón de España «que cielo toca» —«un corazón de roca viva / que arrancaron de tierra los anhelos / de la eterna visión»[224].

Físicamente, las montañas presentan, en la visión poética unamuniana, formas y acciones femeninas. Así está «Gredos hilando en su rueca / hilos para Duero y Tajo»[225]. y las montañas vascas son viejecitas:

> Viejecitas encorvadas — montañuelas de mi tierra...,
> con niñez de nieto os veo, — viejecitas de mi tierra[226].

Y el Jaizquíbel «frunce el ceño»[227]. Y el Pirineo vasco, en su «regazo recogido y verde»[228], acoge a una iglesuca.

Las colinas, por último, miradas desde el tren, «lentamente en el fondo desfilan / de bracete»[229].

LOS ÁRBOLES

Y también «desfilan» los árboles, «impasibles, guardando su puesto, / prendidos a la tierra»[230]. Los árboles que entienden a las avecillas y «las palabras que el hombre en lengua humana / dijo a lengua del cielo traducidas»: «El árbol oyéndolas palpita»[231].

La encina castellana es el árbol de más entrañable humanidad, pues «es todo corazón», como es todo corazón el

---

224 «En Gredos», *Andanzas y visiones españolas* (1922).
225 Núm. 665, *Cancionero.*
226 Núm. 233 (1928), *Cancionero.*
227 Núm. 1.215 (1929), *Cancionero.*
228 «Orhoit Gutaz», *Romancero del destierro.*
229 «En el tren», *Rimas de dentro* (1923).
230 *Loc. cit.*
231 «De este árbol a la sombra», *Rimas de dentro.*

noble suelo de Castilla en que brota. La encina es el «verde vello» que se alza en el «pecho» de la tierra castellana. «Y no palpita, aguarda en un respiro / de la bóveda toda el fuerte beso, / a que el cielo y la tierra se confundan / en lazo eterno», en «supremo abrazo»[232]. En la triple humanación cósmica —de árbol, tierra y cielo—, la encina aguarda quietamente que se cumplan esas bodas. En otro poema, las encinas son «matriarcales», «silenciosas» y de «corazón nervudo»[233].

El ciprés, por el milagro de la humanación, dice siempre a la monja que espera al Esposo Divino, después de haber esperado en el siglo al amado que nunca llegó: «¡Ten paciencia, hija mía!»[234]. En otro poema se dibuja en el árbol una sonrisa humana: «Prieta sonrisa austera / guarda nidos en su espesor»[235].

La palmera se eleva, como una mujer, «altanera / y erguida, pisa el yermo seco y rudo», «para beberle sangre» al sol desnudo de Fuerteventura[236]. Las magnolias «tiritan» bajo el terco orvallo de Bilbao y se «aduermen» con los trinos de los pájaros: magnolias que «se alzaban desterradas», «soñando a América»[237].

El roble «perdió sus ojos», al extraviar «sus hojas secas en el polvo»[238]. En otro poema leemos: «Era sordomudo el roble»[239]. «El triste tamarindo de la duna» «es el dolido adorador a solas / de la mar implacable, su madrastra; / que le espurría sales con sus olas / para bizmar sus penas...»

---

232 «El mar de encinas», *Poesías.*
233 Núm. 1.493 (1930), *Canciones.*
234 «El ciprés y la niña», *Poesías.*
235 Núm. 1.191 (1929), *Cancionero.*
236 Soneto LX, *De Fuerteventura a París.*
237 «Las magnolias de la Plaza Nueva de Bilbao», *Poesías.*
238 Núm. 193 (1928), *Cancionero.*
239 Núm. 334, *Cancionero.*

«Arrastra quieto su miseria oscura / sin luz ni sombra; con sus grises flores, / canas de primavera, ¡qué locura / de triste amor que no sabe de amores!» [240].

A orillas del Bidasoa «el sauce ríe de que engaña al hombre, / le hace creer que llora y en el cauce / del río deja lágrimas de nombre. / Se ríe el sauce cuando pliega manso / al dulce espejo verde cabellera, / contemplando su risa en el remanso / del agua» [241].

Otro árbol humanado:

> El tilo es un camarada
> desterrado de la selva;
> sueña en que el sol le devuelva
> el sueño de su alborada [242].

PLANTAS Y FLORES

La yedra no trepa, sino que se «abraza» a un tejado rojo [243] o a un roble, a cuya costa «medra / y le quita las bellotas» [244]. La parra de su balcón —a cuyo susurro le nacen versos— le sirve de confidente, en tanto que ella «cierne» el sol de otoño en el ancho balcón de su alcoba y «prende» su hierro con sus zarcillos [245].

Unamuno también humana algunas flores. Dice del lirio: «El lirio negro, cual si oyera misa, / recoge compungido su capullo» [246]. La flor de la argoma le «cantará recuerdos a la

---

240 Núm. 177, *Cancionero.*
241 Núm. 79, *Cancionero.*
242 Núm. 1.251 (1929), *Cancionero.*
243 Núm. 44, *Cancionero.*
244 Núm. 1.414 (1930), *Cancionero.*
245 «La parra de mi balcón», *Rosario de sonetos líricos.*
246 «El lirio negro», *Rosario de sonetos líricos.*

orilla / cabe la loma— / del dulce Bidasoa», y su canto, su llanto, estremecido, le hará recordar su infancia [247].

La amapola es un «corazón negro con alas de fuego» en los trigales; es «amapola soñadora» que está esperando a la hoz que siegue sus ensueños [248].

La rosa —¡cuán pocas veces aparece la rosa en la poesía de Unamuno!— se besa con el lucero dentro del agua de una charca [249]. Mas la «rosa de escaramujo», humanada, le arranca un ¡ay!:

> Ay rosa de escaramujo,
> sedienta de corazón,
> cinco blancos brazos, lujo,
> que te chafa el chaparrón.
> Otras tierras ver querías... [250].

La flor de la manzanilla, por último, es «la doncella del prado» a quien da «el verdor en su falda / dulzura del amargor» [251].

LOS ANIMALES. LAS AVES. LOS INSECTOS

En el «Idiota y su perro», éste es humanizado: es el único amigo que aquél tiene en el mundo, el único «en quien halla abrigo». Es el «dulce» compañero que «con afán le besa / mientras ríe su alma, de tinieblas presa»; «amoroso el perro» es su «humilde esclavo» [252].

---

[247] «Cuando llegue el invierno la amarilla...», *Romancero del destierro.*
[248] Núm. 206 (1928), *Cancionero.*
[249] Núm. 206 (1928), *Cancionero.*
[250] Núm. 1.470 (1930), *Cancionero.*
[251] Núm. 1.491, «Chamalmelum, Camomila», *Cancionero.*
[252] *Cincuenta poesías inéditas.*

Unamuno humana al bisonte de Altamira y al león de España. El segundo devoró por hambre al primero «y el león ahora delira», pues el bisonte —el «mistagógico bisonte / del cielo de la caverna»— le abrasa las entrañas: «Y el pobre león delira / y con él delira España». El pobre león llora y llora, porque la sangre se le irrita mientras devora recuerdos [253].

Entre las aves, Unamuno canta a los «vencejos inmortales», «alados hijos» de la Naturaleza, «heraldos de cosechas y vendimias», «mensajeros celestes» [254].

Las cigüeñas se alzan al pie de las torres de Cáceres, tal «centinelas de modorra» [255]. Bajo el peso de las horas estivales, la cigüeña sueña en las espadañas de Castilla [256].

Los cuervos cantan en coro, sobre una cruz derribada por el huracán, en un solo grito fervoroso, el *Te Deum laudamus* [257].

Acaso no debamos considerar válida la humanación del buitre, puesto que éste es metáfora simbólica —en rigor una vivificación— del pensamiento, de la angustia agónica de Unamuno: «El buitre voraz de ceño torvo / que me devora las entrañas fiero / y es mi único constante compañero, / labra mis penas con su pico torvo» [258].

El sapo es un «romántico andariego, / nocherniego», «melancólico», «estrambótico», «lunático y erótico», que canta a la luna «el canto romántico / de la resignación» [259].

---

253 Núm. 1.562 (1930), *Cancionero.*

254 Versos finales de *Teresa* (1924).

255 «Cáceres», *Cincuenta poesías inéditas.*

256 Núm. 1.493 (1930), *Cancionero.*

257 «Te Deum» (1924), en Manuel García Blanco, *Don Miguel de Unamuno y sus poesías*, pág. 421.

258 «A mi buitre», soneto LXXXVI, *Rosario de sonetos líricos.*

259 «Pobre sapo romántico andariego», *Romancero del destierro.*

La cigarra es humanizada porque en ella Unamuno simboliza al poeta que es él mismo:

¡Canta, cigarra, canta sin descanso,
une tu voz monótona y sencilla
al coro universal hondo y solemne...

Tus dichas sólo tú puedes cantarlas,
sólo de ti pueden brotar tus notas;
más altas las habrá, más penetrantes,
más dulces y más puras, más sonoras,
más ricas y variadas, más intensas,
serán mejores; pero serán otras;
lo que tú cantes en tu pobre lengua,
otra no cantará [260].

La hormiga es, para Unamuno, ejemplo de hipócritas: «Queriendo hacernos ver cómo trabaja, / viene y va, vuelve, torna, sube y baja / arrastrando a las veces una miga»: es como el hombre «atareado» [261]. Luego, añade con ironía:

En busca de sus alas va la hormiga;
triste amiga,
en vez de alas una miga
has de hallar [262];

El grillo ejecuta una acción humana: «Asierra la siesta / con serrucho» [263].

Una tiernísima y graciosa humanización de un insecto aparece en un romance escrito en 1928: la Amandragonagorri —notemos la letra mayúscula que da énfasis a la humanación, a la personificación—, «perla de sangre», «coquito de Dios», dice que «le llaman en Castilla socarrona», tiene un

[260] «La cigarra», en Manuel García Blanco, *op. cit.*, pág. 369.
[261] «Hipocresía de la hormiga», *Rosario de sonetos líricos.*
[262] Núm. 766 (1929), *Cancionero.*
[263] Núm. 279 (1928), *Cancionero.*

«corazoncito» y «va a emprender al cielo azul / su primer vuelo de boda; / tan redondita y rojita / ¡es un encanto de novia!» [264].

A la luz de la luna, Madre Araña está tejiendo... «¡Ay encanto de las lunas! / ¡ay pobres moscas lunáticas!» [265].

OTROS ELEMENTOS DE LA NATURALEZA

Las nubes estivales sugieren a Unamuno una forma femenina, al verlas pasar rezagadas por la cumbre: «sin dejar en los riscos el rocío de sus pechos» [266].

La nieve es vista por Unamuno como algo humano, maternal: «Reposa sobre la tierra», «cobija la llanura», «abriga blanda a los campos / cuando el hielo los hostiga», «cubre a todo con su capa / pura, silenciosa». Por sentirla maternal y dulce, la invoca al final: «Nieve, blanda nieve, / la que cae tan leve / sobre la cabeza, / sobre el corazón, / ven y abriga mi tristeza...» [267].

---

[264] Núm. 204 (1928), *Cancionero.*

[265] Núm. 205 (1928), *Cancionero.*

[266] Soneto núm. 9, «Pasaron como pasan por la cumbre», *Rosario de sonetos líricos.*

[267] «La nevada es silenciosa», *Rimas de dentro.*

V

LOS GRANDES TEMAS

Estos son, a nuestro entender, los temas profundos a los que alcanza el metaforismo de la humanación unamuniana, penetrándolos de matices peculiarísimos: el Tiempo, la Muerte, el Sueño y Dios.

EL TIEMPO

«Nada se pierde, nada pasa del todo, pues que todo se perpetúa de una manera o de otra, y todo, luego de pasar por el tiempo, vuelve a la eternidad. Tiene el mundo temporal raíces en la eternidad, y allí está junto el ayer con el hoy y el mañana. Ante nosotros pasan las escenas como en un cinematógrafo, pero la cinta permanece *una* y *entera* más allá del tiempo»[268] —afirma Unamuno, preocupado por encontrar esa sustancia del tiempo que es la eternidad. Y añade: «Dicen los físicos que no se pierde ni un solo pedacito de materia, ni un solo golpecito de fuerza, sino que uno y otro se transforman y transmiten persistiendo. ¿Y es

[268] *Del sentimiento trágico de la vida*, pág. 163.

que se pierde acaso forma alguna, por huidera que sea? Hay que creer... que hay un espejo de eternidad en que se suman, sin perderse unas en otras, las imágenes todas que desfilan por el tiempo... Llevo de mí cuanto ante mí desfiló y conmigo lo perpetúo, y acaso va todo ello en mis gérmenes y viven en mis antepasados todos por entero, y vivirán juntamente conmigo, en mis descendientes»[269]. Su hambre de inmortalidad le obliga a creer —en sus momentos de optimismo— que todo cuanto nace merece elevarse, eternizarse, «aunque nada de ello lo consiga»[270]. Unamuno necesitaba buscar, para vivir, un eterno Purgatorio, pues, más que una gloria le era necesaria una ascensión eterna. «Hay que sentir y conducirse —decía— como si nos estuviese reservada una continuación sin fin de la vida terrenal después de la muerte; y si es nada lo que nos está reservado, no hacer que esto sea una justicia»[271].

En su poesía, el inasible fluir del tiempo se remansa y se concreta en acciones humanas. Espacio e infinito viven, conviven, en el sueño de Unamuno.

> Sobre el redondo pardo páramo tranquilo
> que los siglos al cielo le mulleron cama,
> rendido el infinito entero se recuesta,
> la inmensidad descansa[272].

El tiempo destruye. Las horas hieren y matan. «*Omnes feriunt, ultima necat*», dice el reloj de Urruña en su cuadrante. El tiempo habla por la voz de las campanas cuando éstas desgranan las horas: «Todas hieren, la última mata»[273]. Una-

---

[269] *Loc. cit.*
[270] *Ibid.*, pág. 211.
[271] *Ibid.*, pág. 206.
[272] «El sueño de Dios» (1907), *Cincuenta poesías inéditas.*
[273] Núm. 1.227 (1929), *Cancionero.*

muno traduce aquí la inscripción latina literalmente, sin repristinar o desarrollar el metaforismo humanizante. Pero en un romance de su *Cancionero* póstumo, el tiempo —los primeros meses del año— se yergue con prestancia airosa y juvenil de mozo: «en la mocedad del año» [274].

Las formas más visibles del transcurrir del tiempo —día y noche, alba y crepúsculo— se humanan metafóricamente con mayor relieve al realizar acciones humanas:

El alba y el ocaso cruzan las manos,
y así, a la silla de la reina, al día
y a la noche, rendidos soberanos,
los llevan a enterrar... [275].

... el día
se hacía querer tardando
y el alba se sonreía.

Cuando el dedo rosa de la Aurora
abrió el libro del día,
página en blanco de alba, la hora,
leímos alegría;
y cuando el otro de sangrienta brasa
abrió el de las estrellas,
leímos desde casa,
de la que fue alegría, tristes huellas [276].

La noche, identificada con la muerte, conviértese en madre del hombre: «Vendrá de noche, noche nuestra madre» [277], «¿vendrá una noche maternal y casta / de luna llena?» [278].

---

[274] Núm. 83 (1928), *Cancionero.*
[275] Soneto LV, *De Fuerteventura a París.*
[276] Núm. 955 (1929), *Cancionero.*
[277] «Vendrá de noche», *Romancero del destierro.*
[278] *Loc. cit.*,

LA MUERTE. LA NADA

Don Miguel de Unamuno no se somete a la razón —potencia desconsoladora, disolvente—, no se resigna a la muerte. Así protesta y protesta contra ella, en grito de eterna rebeldía: «No quiero morirme, no, no quiero ni quiero quererlo, quiero vivir siempre» [279]; «con razón, sin razón o contra ella, no me da la gana de morirme... Yo no dimito de la vida; se me destituirá de ella» [280]. Aún añade: «Hagamos que la nada, si es que nos está reservada, sea una injusticia; peleemos contra el Destino, y aun sin esperanza de victoria; peleemos contra él quijotescamente» [281]. A este respecto, opina Sánchez Barbudo que la raíz del problema de la personalidad en Unamuno «era el sentimiento de la Nada, la intuición de la propia muerte» [282].

Sí, Unamuno —alma ansiosa de vida— juzga la Nada inconcebible, pues le aterra pensar que exista.

Sin embargo, la Muerte cruza por sus versos algunas veces, apareciendo siempre en figura de mujer y, sobre todo, de madre. Madre que en sus brazos aduerme dulcemente al niño, cantándole en silencio «dulce tonada» [283]. En un poema escrito en 1910, cuyo primer verso dice «¡Oh Muerte, casta Muerte, madre de la vida», Unamuno le suplica piedad: «que llegue silenciosa», «escoltada del sueño», que nos aduerma en sus brazos maternalmente, pues es «madre de la vida» y los hombres son sus hijos; que nos mulla lecho,

---

[279] *Del sentimiento trágico de la vida,* pág. 43.
[280] *Ibid.,* pág. 109.
[281] *Ibid.,* pág. 213.
[282] Antonio Sánchez Barbudo, *Estudios sobre Unamuno y Machado* (Madrid, Ediciones Guadarrama, 1959), pág. 149.
[283] «Al niño enfermo», *Poesías.*

pues es santa; que siegue en sazón de muerte, con cuidado y sin mirarnos, pues su «mirada aterra»: que, al llegar, vuelva atrás la cabeza: «Apriétanos a oscuras a tu seno, / mas sin mirarnos; / ¡tu seno es dulce, tu mirada horrible!» [284]. Unamuno, en nombre de todos, suplica: «¡engáñanos, piadosa!» [285]. Y también es madre en *Teresa* (1924), madre soñada.

En el poema «La guadañina», la muerte adquiere aspecto vivaz, doncellil, casi seductor: es alegre segadora. El poeta, en esta humanación, nos la presenta con «seno palpitante», «rollizos brazos», «boca de amapola ardiente», boca cuyos besos «al cuerpo dejan sin alma»: realidad campesina, detalles vívidos, calor de carne y de vida:

Era la guadañina colorada,
fresca y alegre;
guadañando cantaba...

De su frente morena
el sudor se enjugaba
con el revés de la mano morena...

Era fresca y alegre, buena moza;
¡llamábanle la *Muerte*! [286].

En «Vendrá de noche» —extraordinario poema en que Unamuno crea una atmósfera en que se siente la inminencia de la muerte—, ésta precisa también su bulto humano: «Vendrá de noche con su paso quedo, / vendrá de noche y posará su dedo / sobre la herida» [287].

---

284 Núm. XXX, *Cincuenta poesías inéditas.*
285 *Loc. cit.*
286 Núm. XLVI, *Cincuenta poesías inéditas.*
287 *Romancero del destierro.*

La Nada —ese hueco, principio y final, que tanto angustiaba a Unamuno— acusa a veces su presencia en algunos poemas. En «Era en el lago negro» (1909) —poema de marcada tonalidad becqueriana—, la Nada, corporizada en «brisa del abismo», cobra relieve humanizante al sentir el poeta sus «invisibles y ahusados dedos», hiriendo «como en arpa las copas de los cipreses negros» [288]. En «La unión con Dios» —poema doloroso y desengañado—, Unamuno concibe a la Nada como severa madre del hombre: «no perdona la nada al hombre, su hijo, y nada espero» [289]. Y nuevamente en «*Non Serviam!*», «toda la esfera / en su seno sintió la reciedumbre / de haber sido creada, pesadumbre / de la nada, su madre...» [290]. El hombre camina entre ruinas, mientras la nada le acecha desde su atalaya: «Avizora nos acecha / del roto torreón aquella que ni aun nombro / por miedo de atraérnosla» [291]. El adjetivo «avizora» y el verbo «acecha» dan presencia humana a la nada espantosa, no de madre ya, sino como terrible centinela.

EL SUEÑO

Si la muerte adquiere bulto humano en algunos poemas de Unamuno, también el sueño —transposición de aquélla para nuestro poeta, pues es anticipación del morir, frontera misma de la muerte, huida de la agonía— va inevitablemente a adquirir presencia y contornos humanantes, trascendidos de la propia persona al sumirse en el dormir y el soñar.

El sueño —porque nos abriga en el amor y en el dolor— es nuestro «dueño amoroso y fuerte». Es también «cariñoso

---

288 En Manuel García Blanco, *Don Miguel de Unamuno y sus poesías*, pág. 393.

289 *Rosario de sonetos líricos.*

290 *Ibid.*

291 *Ibid.*

amigo», «fiel y discreto del alma enferma». Es además «el apóstol errante y misterioso / que en torno nuestro ronda», que a la vez calma y enardece nuestra alma, porque le siente mensajero del último reposo que quiere y que no quiere. El sueño escuda al hombre débil —le da «el escudo compacto del olvido»—, fortifica al fuerte «dando a su vida fuerza de la muerte». La figura humana del sueño se perfila, delicada y maternal, en los versos que siguen: «Tú con tierno cariño / nos meces en tu seno / como la madre al niño, / cantándonos canciones / con suave ritmo de caricias lleno.» Pero al final del poema vuelve el sueño a recobrar su fortaleza viril, su relieve protector: «Acógenos con paz entre tus brazos, / rompe con puño fuerte, / del sentido los lazos, / ¡apóstol de la muerte! / Pon tu mano intangible y redentora / sobre el pecho que llora, / y danos a beber en tu bebida / remedio contra el sueño de la vida!» [292]. El sueño vuelve a tener presencia humana, aunque leve, «en el saramero y el carro de la sarama», poema en que Unamuno recuerda su niñez en Bilbao: «de los brazos del sueño traicionero me sacudía» [293], al oír aldabonazos en la puerta y el carro de la basura que pasaba por la calle.

DIOS. LOS CRISTOS DE UNAMUNO

Es algo muy sabido que Unamuno, al sufrir el desgarramiento de su conciencia y «al intentar trascender esa situación límite que es la muerte» [294], concibió un Dios personal y subjetivo, enraizado en el hombre y sustanciándose conforme al hombre, necesitado del hombre para vivir y ser.

---

[292] «Al sueño», *Poesías.*
[293] Núm. 1.316 (1929), *Cancionero.*
[294] Serrano Poncela, *op. cit.*, pág. 145.

Así Dios es, para él, el hombre, la persona, el yo proyectado al infinito y en Él eternizado. Dios y el hombre se hacen mutuamente. Dios se hace o se revela en el hombre y el hombre se hace en Dios[295]. «Y este Dios, el Dios vivo, tu Dios, nuestro Dios, está en ti, vive en nosotros y nosotros vivimos, nos movemos y somos en Él»[296]. El Dios de Unamuno es, pues, un Dios cordial y vivo, no racional. Y su fe en ese Dios consiste en el poder de crear a Dios a nuestra imagen y semejanza, de personizar a Dios, significando que le llevamos dentro de nosotros mismos y que Dios, a su vez, nos está continuamente creando a imagen o semejanza suya. Su Dios es la Gran Persona, la Gran Conciencia, envolvente de todas las conciencias: «de todas las personas que sufrimos y compadecemos y los seres todos que luchan por personalizarse, por adquirir conciencia de su dolor y de su limitación». «Hemos creado a Dios para salvar al Universo de la nada, pues lo que no es conciencia y conciencia eterna, consciente de su eternidad y eternamente consciente, no es nada más que apariencia. Lo único de veras real... es la conciencia... Y necesitamos a Dios para salvar la conciencia»[297]. Unamuno personaliza el Todo en su Dios, Conciencia eterna e infinita del Universo. Conciencia presa de la materia y luchando por libertarse de ella. Y en Él personaliza al Todo para salvar al Universo, para salvarse, de la nada.

En otras palabras: Unamuno concibe un Dios humano, antropomórfico, proyección de nuestra conciencia a la Conciencia del Universo, al Dios que da finalidad y sentido humanos al Universo. De ahí que Dios aparezca en sus poesías con imagen humana. Porque para Unamuno —lo mismo que para la antigüedad clásica— lo divino y lo humano son caras

---

295 *Del sentimiento trágico de la vida,* pág. 145.
296 *Ibid.,* pág. 144.
297 *Del sentimiento trágico de la vida,* págs. 126 y 127.

de una misma realidad: la divinización de todo no es otra cosa que su humanización, su humanación[298].

En sus *Poesías* (1907), Unamuno configura en Dios un «pecho»: «misterioso hogar» donde dormirá si el Padre le «mete» dentro de sí[299]. Pecho en el que Él guarda sus gemidos[300]. Dios —puesto que sufre en todos y en cada uno de nosotros— posee un «corazón» de cuyo peso sólo se liberta al crear[301]. Y una «boca eterna», sellada, cuyo silencio y misterio quiere el poeta romper, en dramática e imperiosa urgencia[302]. Mas también esta boca es de amor y besa con beso de fuego que enciende anhelos de hambre y sed de inmortalidad[303]. O puede ser boca paternal[304]. Esta boca reside en una «cabeza de luz palpitante» que en los campos se reclina, duerme y sueña[305]. Y mano tiene Dios con que acabar de heñir el Universo. Asirse a un dedo de la divina mano ansía el poeta, y así cruzar la vida[306].

En el poema titulado «Calma»[307], escrito en 1908, Unamuno centra varias veces su mirada interior en las «manos» de Dios, en su «diestra» y en la «zurda», pues «Dios a dos manos teje en su telar» y con su derecha o «borda al santo capricho del azar»[308] o teje el destino del poeta[309], o, finalmente, oprime el corazón cuando el hombre recibe su último

298 Cf. *ibid.*, pág. 129.
299 «Salmo tercero».
300 «En el desierto».
301 «Salmo tercero». Dios, al crear, se liberta de su corazón, pero queda preso de su creación.
302 «La hora de Dios».
303 «En el desierto».
304 «Salmo de la mañana», en Manuel García Blanco, *Don Miguel de Unamuno y sus poesías*, pág. 381.
305 «El sueño de Dios», *Cincuenta poesías inéditas.*
306 «Salmo de la mañana».
307 «Calma», en Manuel García Blanco, *op. cit.*, pág. 408.
308 «La ley del milagro».
309 «Mi Dios hereje».

beso —el de la muerte—, beso que quita el aliento[310]. La izquierda rinde la cabeza del que aún lucha por aprehender a Dios, pero que al fin «duerme al sol» bajo la «mano poderosa». No sólo boca, no sólo manos humanizan a este Dios dominador: su pecho se hace cuna del corazón del hombre para darle reposo[311]. En un soneto Unamuno anhela igualarse con Dios y pide beligerancia, pide lucha cuerpo a cuerpo:

> Señor, no me desprecies y conmigo
> lucha; que sienta al quebrantar tu mano
> la mía, que me tratas como a hermano[312].

Un verso de Miguel Ángel —que traduce literalmente— le sirve a Unamuno para resumir el trágico desdoblamiento de su voluntad: «Querría, Dios, querer lo que no quiero»[313]. Y lo que querría querer, pero que no quiere, es unirse con Dios, aniquilar su ser, perder su persona. Trata de resignarse a la voluntad de Dios todos los días, pero su interior se opone siempre a esa unión. Combate patético en que su «terrible yo», su Luzbel eterno, se rebela, queriendo ser eternamente, pero sin llegar jamás a fundirse con Dios. En términos místicos, Unamuno ansía la constante ascesis de la vía purgativa: un querer ascender y más ascender para llegar a Dios, sin jamás ser poseído ni unificado en el éxtasis unitivo; eterna lucha, pues, eterna agonía, en la búsqueda de Dios, sin otra recompensa que el dolor de la ascensión. Viril sufrimiento del eterno aspirar, del eterno vivir, no aniquilamiento ni éxtasis en Dios, sino agónico combate por ser y más ser, por metavivir.

---

310 «En la mano de Dios».

311 *Loc. cit.*

312 Soneto XC.

313 «*Vorrei voler, Signor, quel ch'io non voglio*» («La unión con Dios», soneto número CXXI, *Rosario de sonetos líricos*).

En *Rimas de dentro* (1923) el poeta humana a Dios —divinizándose a sí mismo, integrándose en Dios al sentir que es Dios quien sopla por su poesía, «caña salvaje». Sus contradicciones, sus libres cantos, no son suyos, sino de Dios. Unamuno transfiere acciones humanas a la divinidad: Dios juega, chilla, zumba, susurra, sopla... [314]. En otro poema hallamos una tiernísima humanización de Dios-niño y de su Madre que acaso culmine en estos versos: «La rosa viva que está buscando / humana leche... / ¡Dios ha nacido! / ¡Quien se hace niño padece y muere!» [315].

Pero Dios se hace patente, otra vez físicamente visible, en «Aldebarán». En su contemplación visionaria Unamuno ve la estrella como un «rubí encendido en la divina frente», como «un ojo del Señor en vela», «un ojo escudriñando las tinieblas / y contando los mundos / de su rebaño». «La mano de Dios trazó en el cielo» las constelaciones, «lucientes jeroglíficos». ¿Es acaso Aldebarán «estrella misteriosa, / gota de sangre viva / en las venas de Dios?» Y «¿no es su cuerpo el espacio tenebroso?» En la visión unamuniana, el ámbito sideral trasluce la forma, el cuerpo de Dios, cuerpo que, una vez muerta la estrella, podrá segregarla fuera del espacio, a su «tremendo muladar de mundos» [316].

En *De Fuerteventura a París* (1925) Unamuno entrevé una «palma» de la mano de Dios —que le protege de la muerte— en el cielo de Fuerteventura y la otra en el sosegado océano que rodea a la isla [317]. Mar y cielo configuran la mano divina, mano que también se ha posado en la frente

---

[314] «Caña salvaje».

[315] «Cántico de Navidad».

[316] Notemos la estremecedora fuerza de la visión unamuniana, en la que la palabra «muladar» impresiona muchísimo más que haber supuesto, por ejemplo, «un cementerio» de orbes: muladar al que iría a consumirse el detritus final de las estrellas...

[317] Soneto XVIII.

del poeta desterrado[318]. Y entrevé «los pies de Dios», pies que rozan el techo de la humilde choza que se ha erigido en el cielo de la noche[319]. Unamuno vuelve sus ojos interiores a España y a Castilla. Ve que el sol se nubla sobre Gredos. La visión emerge: «Mi Dios, el de mi España, frunce el ceño»[320]. Dios, humanado, españolizado —«¡españolado!»— transparenta en su rostro tristeza.

En el *Romancero del destierro* (1927) Unamuno imagina el dedo de Dios como el horario —«dedo horario» le llama— que, si se durmiera y así se parase el tiempo, podría marcar en la esfera la última verdad[321]. Pero todo es incógnita. Entre tanto, su destino de hombre es estrella invisible que se funde en armonía con la «frente azul» de Dios, señalándole el camino del cielo[322]. Azules son los ojos de Dios en que se mirará el niño chiquito al dormirse, «ojos azules» en que, sin embargo, no llegará a verse[323]. «Sangre de Dios» es el mar; y el poeta al escuchar su rumor, su canto, oye el acento de la «sangre divina» y ésta llena su corazón con el aliento que emana[324]. Finalmente, en un brevísimo poema, concibe a Dios como el «cerebro oscuro» —sol de los soles— que duerme más allá de lo visible y al cual irá a apagarse el último deseo después de recorrer la vía láctea[325].

En su *Cancionero* Unamuno descubre progresivamente la risa y el canto de Dios. Aunque la sonrisa encubra, tras los dientes, mueca de celos:

---

318 Soneto LXXIII.
319 Soneto LVII.
320 Soneto LXXXVII.
321 «Entropia».
322 «Sobre mi frente azul, Señor, mi sino».
323 «Duérmete, niño chiquito».
324 «La mar posada me compone el alma».
325 «Recorrió el espinazo del espacio...».

nos sonrió el Señor;
mas entre la sonrisa se asomaron
sus dientes —el Señor sufre de celos—,
para Él todo el amor [326].

«¡Cómo se reía Dios!» [327], exclama en la octavilla que dedica a Martínez Anido al pronunciar éste no una oración sino un discurso, ante el sepulcro de Santiago Apóstol. Cantaba Dios al tejer su corazón, tejido con sueños [328].

Pero Dios también golpea su corazón: sus golpes son besos de su boca, «besos que matan de angustia» [329]. Y Dios bosteza y se despereza al despertar sus estrellas [330]. Teje y teje con lanzadera que atraviesa su pecho al tramar su hilaza; y, mientras Dios teje su urdimbre, suplica: «y al compás de tu albedrío / zumbe en tu telar mi timbre» [331]. Los divinos dedos también «tejen mortajas, pañales, / al sol que nace y muere...» [332].

Dios no es sólo tejedor; es «supremo pastelero» que «amasó con el meñique / un santuco de alfeñique / para divertir al clero» [333]. A este oficio —¿irónico?, ¿satírico?, ¿infantil?— se añade el de casero —«el Señor nuestro casero» [334]—, en el sentido de que Dios da casa al hombre.

Dios se acerca más y más al hombre, hasta entrañarse en él:

Padre, con este tuteo
de intimidad entrañable

---

326 Núm. 283 (1928).
327 Núm. 318 (1928).
328 Núm. 1.376 (1929).
329 Núm. 12 (1928).
330 Núm. 40 (1928).
331 Núm. 1.172 (1929).
332 Núm. 1.382 (1929).
333 Núm. 1.396 (1929).
334 Núm. 1.400 (1929).

en Ti me endioso, me creo,
se hace mañana mi tarde.
En Ti, Padre, yo me veo,
Tú te ves en mí, mi Padre;
tuteo se hace *yomeo*
y somos uno de sangre.
Tú *me* creas, yo *te* creo,
y en este diálogo que arde,
tumeo se hace *yoteo*
y las palabras gigantes [335].

Luego, el Padre deviene «papaíto»; Unamuno, desesperado de no hallar la fe, retrocede a su infancia, buscando al que fue en su niñez, al niño que creía en Dios: «¡Papaíto, papaíto! / es el grito, el mismo grito / tuyo a Dios» [336]. Y glosando a San Lucas, escribe: «Sí, Papaíto, callados y a dormir, pues tu Palabra / nos ha de velar y el lloro nos será risa mañana» [337]. En estos ejemplos vemos cómo ha progresado Unamuno en su humanación de Dios: ha progresado hacia la ternura.

Pero la humanidad de Dios trasciende a lo cósmico, conmueve los elementos de la Naturaleza:

El sol da de Dios ojeadas,
el ventarrón manotadas,
el chaparrón bocanadas,
el terremoto pisadas [338].

El rostro de Dios se asoma por vez última en el poema final que cierra el *Cancionero*. Escrito dos días antes de morir Unamuno, acaba en pura incógnita, en problema no resuelto, en angustia no mitigada, ya que el «implacable

[335] Núm. 19 (1928).
[336] Núm. 899 (1929).
[337] Núm. 14 (1928).
[338] Núm. 1.379 (1929).

ceño» de Dios no deja aprehender su misterio, ni en el umbral mismo de la muerte, total olvido. ¿Vacío soñar, pues? ¿Inútil inquirir? ¿Inútil humanar? ¿Poseedor de Dios? ¿Poseído de Dios? Las tres preguntas se abren sin respuesta sobre la tumba de Unamuno: ¿Creyente? ¿Descreído? ¿Incrédulo?

¿Soñar la muerte no es matar el sueño?
¿Vivir el sueño no es matar la vida?
¿A qué al poner en ello tanto empeño
aprender lo que al punto al fin se olvida
escudriñando el implacable ceño
—cielo desierto— del eterno dueño? [339].

Más nos vale no catalogar a Miguel de Unamuno. Él, al menos, no quería serlo. Pero su Dios —¿creado?, ¿creído?— se halla en sus mejores versos y en lo mejor de su prosa.

Los Cristos de Unamuno. «Porque Dios se nos revela porque sufre y porque sufrimos; porque sufre exige nuestro amor, y porque sufrimos nos da el suyo y cubre nuestra congoja con la congoja eterna e infinita... Y los hombres hicieron dios al Cristo, que padeció, y descubrieron por Él la eterna esencia de un Dios vivo, humano, esto es, que sufre —sólo no sufre lo muerto, lo inhumano—, que ama, que tiene sed de amor, de compasión, que es persona. Quien no conozca al Hijo jamás conocerá al Padre, y al Padre sólo por el Hijo se le conoce; quien no conozca al Hijo del Hombre, que sufre congojas de sangre y desgarramientos del corazón, que vive con el alma triste hacia la muerte, que sufre dolor, que mata y resucita, no conocerá al Padre ni sabrá del Dios paciente» [340].

---

[339] Núm. 1.755 (escrito el día de los Inocentes, 28 diciembre, 1936).
[340] *Del sentimiento trágico de la vida,* pág. 165.

Por el dolor —que es sustancia de la vida y raíz de la personalidad— se acerca Unamuno a Cristo, pues para él sólo es persona quien sufre. «El hombre es tanto más hombre, esto es, tanto más divino, cuanto más capacidad para el sufrimiento, o, mejor dicho, para la congoja tiene» [341]. Cristo es el Hombre, la Humanidad toda hecha Persona, el Universo entero, por milagro de la anacefaleosis, la recapitulación de todo. Todo, que volverá a Dios, a la Conciencia, por milagro de la apocatastasis, para que Dios sea todo en todo. Cristo sobrenaturalizó lo que era natural humanizándolo:

> Selvas, montañas, mares y desiertos,
> confluyen a tu pecho, y en Ti abarcas
> rocas y plantas, bestias, peces y aves.
> Es como un arca de Noé tu cuerpo
> donde se salvan del diluvio lóbrego
> cuantos hijos parió la Madre Tierra
> para darlos al hombre en mayorazgo [342].

El cristianismo agónico de Unamuno halla su símbolo más perfecto en el Cristo agonizante, Cristo éste más cerca del hombre que de Dios. En este Cristo consuela Unamuno su hambre de inmortalidad, su doloroso terror a la Nada.

«El Cristo de Cabrera», escrito en 1899 e incluido en el tomo de *Poesías* de 1907, no es para Unamuno imagen ni aun trasunto de la forma humana perfecta, «sino torpe bosquejo / de carne tosca», amasada con el sudor del trabajo en molde de tierra dura. Este Cristo campesino (del valle de Cabrera, Salamanca) es un Cristo feo, grosero, en el que se refleja el fruto de los vicios humanos. Los toscos campesinos se reconocen en la tosca figura de piedra, y así se consuelan: «honda piedad inspiran / al pobre Cristo / amasado con penas, / al Cristo campesino / del valle de Cabrera».

[341] *Ibid.*, pág. 166.
[342] *El Cristo de Velázquez* (Madrid, Calpe, 1920), pág. 145.

«El Cristo yacente de Santa Clara», en la iglesia de la Cruz de Palencia, compuesto en 1913 e incluido en *Andanzas y visiones españolas* (1923), es quizá el contrapunto de *El Cristo de Velázquez*; en él Cristo, Dios-Hombre, alcanza su máxima humanidad, o, mejor aún, terreidad o terraneidad, subrayada por el impresionante estribillo: «Porque este Cristo de mi tierra es tierra». Cristo —Dios— se humana hasta el extremo de volverse polvo, porque es «polvo prehumano». «Sin más cruz que la tierra», se hace trashumano. Mira dentro de sí y «ve las negruras de la gusanera». No es un Cristo muerto, es un Cristo-cadáver. Unamuno describe con patéticos pormenores, con rasgos de fuerte naturalismo, el estado, el ser de este cadáver de hombre:

Cuajarones de sangre sus cabellos
prenden, cuajada sangre negra,
que en el Calvario le regó la carne,
pero esa sangre no es ya sino tierra.
Grumos de sangre del dolor del cuerpo,
¡grumos de sangre seca!

Es sangre muerta, sí, «mojama recostrada con la sangre, cuajada sangre negra»; «una escurraja de hombre troglodítico / con la desnuda voluntad que, ciega, / escapando a la vida, se eterniza hecha tierra». Tiene uñas córneas, cabellos duros y secos, huesos, «hediondas vergüenzas» —máxima nota naturalista—, podre. Las monjas de Santa Clara, piadosa y maternalmente, le han cubierto «con faldillas de blanca seda y oro». Es un Cristo que ha regresado humildemente a la materia, a la «árida carroña recostrada / con cuajarones de sangre seca», es sólo «carne y sangre hechas tierra, tierra, tierra».

Unamuno reacciona ante este Cristo trágico y concibe el gran poema en que han de sublimarse las visiones anteriores.

El arte supremo de Velázquez da carne de hermosura y perfección a su Dios hecho Hombre. Su humanidad pura resplandece, encarnada en la luz, en la línea y en el color. Este cuerpo revela que el cuerpo es alma, «carne que se hace idea ante los ojos». Y Unamuno exclama: «Este es el Dios que se ve; es el Hombre; / éste es el Dios a cuyo cuerpo prenden nuestros ojos, las manos del espíritu.» Y el cuerpo divino y humanado trasluce blancura, espeja luz de Dios, luna sobre la tierra. *El Cristo de Velázquez* (1920) ha humanado al Universo: «¡He aquí al Hombre!» por quien Dios es algo. El Hombre toma cuerpo de la incorpórea luz y en su pecho muestra «la blanca eternidad que espera» a los hombres. «De ésta parte a nuestros ojos / la humanidad de Dios», exclama Unamuno, porque siente que este blanco cuerpo es manto lúcido de la divina oscuridad inmensa.

La humanación de Cristo culmina en la tercera parte del poema, aunque alcanza a la par su más alta y pura espiritualización: se destacan así la «Cabeza», la «Melena» —«a la que nunca tocó navaja»—, la «Frente», el «Rostro», los «Ojos» —con pestañas y párpados—, las «Orejas» —que son «dos rosas», «dos conchas marinas»—, la «Nariz» —cual un cuchillo—, las «Mejillas». Tras el cuerpo blanco transparéntase la osamenta —«del mundo fábrica», acaso «vasto rosario de constelaciones». La palabra de Unamuno dibuja, colorea, realza —como el pincel de Velázquez— el cuerpo, el pecho, el esqueleto interior, los brazos, los hombros, las manos, la llaga del costado, el vientre —con su ombligo «que es el centro y eje del universo»—, las rodillas, los pies... El Espíritu trasciende de cada parte, de cada miembro, en esta descripción mística —pero realísima, humanísima— del cuerpo de Dios-Hombre. El poema se resume en estas palabras definitivas: «Tú sobrenaturalizaste, el Hombre, / lo que era natural, humanizándolo. / Selvas, monta-

ñas, mares y desiertos, / confluyen a tu pecho, y en Ti abarcas / rocas y plantas, bestias, peces y aves.» Hombre y Universo, humanados, se sobrenaturalizan; divinizados, se rehumanizan. Pero este Cristo no es sólo el Hombre: es Caballero y es Caudillo.

RECAPITULACIÓN

El examen detallado de la humanación metafórica unamuniana nos demuestra, en primer lugar, que la poesía de Unamuno ilustra, o, más bien, resume, desnuda y acendra los puntos esenciales de su filosofía y de su personal religión. Porque en ella salva lo que merece ser salvado. Cree que el verso es la memoria misma, la verdadera memoria viva y que todo lo que de veras vive en el corazón está en verso. Nos revela, en segundo lugar, que esta peculiaridad estilística no es un simple recurso retórico, externo, sino que transparenta, poema a poema, una concepción de Dios, del Universo y del hombre. La humanación es un rasgo constante de su estilo, sí; pero al mismo tiempo es sólida urdimbre interior, fuerte entramado de pensamiento y sentimiento, substrato profundo de sus versos. Le expresa además como hombre, pues refleja la congoja metafísica de toda su vida: el conflicto entre su corazón y su razón, esa «aporía» [343] a la que se refiere Serrano Poncela. Gracias a la humanación caen las formas transitorias, se anima el Universo y cobra conciencia de sí; Unamuno comulga con todo lo creado y de esta comunión le brotan espléndidas visiones que sentimos reales porque las sentimos transidas por un anhelo idéntico o semejante al nuestro: vivir y más vivir y siempre

[343] *Op. cit.*, pág. 52.

vivir. El espíritu encarna en todo y de aquí que todo adquiera humano cuerpo y humana voz, que realice acciones propias de los hombres. Árboles, nubes, pájaros, ríos, luceros no dicen nada y lo dicen todo [344]. El Universo es la «inmensa metáfora divina» [345] que Unamuno interpreta en términos humanos. Y así crea y vive sus versos: «vivo y vive mi universo» [346]. Su filosofía se le hace paisaje, cosmos, contorno y dintorno. Podrá decir, en consecuencia, que, para él, la poesía es una traducción de la Naturaleza en espíritu. Y como el espíritu se encarna en el hombre, éste se trasfunde todo entero a lo que le rodea. Y el sentimiento del mundo es, pues, necesariamente antropomórfico y aun mitopeico para él [347]. Debajo del cosmos palpitan creaciones antropomórficas que también se hallan insertas en el lenguaje. Es ésta una concepción helénica, sin duda alguna, pero Unamuno la impregna de su personal sustancia; traspasa a la Naturaleza sus propios problemas anímicos, sus inquietudes y sus anhelos: su metagónica. Se da entero a todo, porque «cuando todo sea todo, todo será en cada uno de nosotros» [348]. Aspira a la apocatástasis que, para él, es más que un ensueño místico: «es una norma de acción, es un faro de altas hazañas» [349]. Es un evadirse de la inercia de la materia; es pura zozobra, tormento del espíritu —el polo opuesto de la egoísta ataraxia—, pero prueba indudable de vida. Todo lo humana el poeta Unamuno, porque de este modo amplifica su vida, vive más y más, vive infinitamente. Y propaga esta moral invasora, dominadora, casi agresiva, de la humanación, de

---

344 Cf. «Incidente doméstico», *Poesías hogareñas* (Salamanca, II Congreso de Poesía, 1953), págs. 11-12.

345 Núm. 504, *Cancionero.*

346 Núm. 1.521, *Cancionero.*

347 Cf. *Del sentimiento trágico de la vida,* págs. 118-119.

348 *Ibid.,* págs. 223-224.

349 *Loc. cit.*

la personalización, de la concientización. Mete —unamuniano verbo— su espíritu en los demás espíritus, su dolor en los demás dolores, su persona en las demás personas, su conciencia en las demás conciencias, para despertar a todos, para hacerlos vivir más intensamente, para amplificarles la vida, para redobiarles la humanidad, para ahondarles la hombredad.

Algunos críticos —muy parcos o negativos en amor y entusiasmo— consideran a Unamuno ególatra o exhibicionista, sin darse cuenta —o sin querer darse cuenta— de que su moral de imposición mutua es puro amor, es pura compasión, es pura caridad: «Amar al prójimo es querer que sea como yo, que sea otro yo, es decir, es querer yo ser él; es querer borrar la divisoria entre él y yo» [350]. Es entregarse, es darse totalmente en cuerpo y espíritu, para salvar salvándose y eternizar enternizándose: es el sacrificio de la propia vida.

Sentida y comprendida así, la poesía de Unamuno nos enseña una enorme y heroica lección de humanidad. No se esconde, no se enmascara en ella ni esa turbia conciencia ni la insinceridad que Antonio Sánchez Barbudo recientemente imputa al escritor vasco —a quien llama «ateo desesperado» [351]—, sino que la más sangrante desnudez espiritual aflora de cada verso: las palpitantes entrañas de un hombre de carne y hueso, de pensamiento y sentimiento.

Por sinceridad, por humanidad cabal, Unamuno no selecciona sus poesías: buenas y malas, mejores o peores, «son miembros de un solo cuerpo, al que no cabe cercenar ni mochar... Las buenas abonarán a las malas y las malas no malearán a las buenas. Unas y otras y todas se completa-

---

350 *Del sentimiento trágico de la vida*, pág. 221.

351 *Estudios sobre Unamuno y Machado* (Madrid, 1959), págs. 52, 54, 64, 70, 105-107 y 142.

rán y conllevarán. La poda puede hacer un jardín urbano, pero deshace un bosque montañés... Con los desechos se abona»[352]. Unamuno —padre bonísimo— quería a sus «hijos del alma» por igual. Cualquier preferencia hubiera sido una traición a la vida: ningún minuto de ella merece ser sacrificado. La creación genética se impone sobre la artística, sobre la elaboración y el pulimento. Unamuno quería vaciar su alma hasta las heces: tenía que decirlo *todo* antes de entrar en el eterno silencio del reposo. Y la forma metafórica que mejor expresaba esta avidez vital, que mejor reproducía su alma «muchedumbrosa», multiforme, era la 'humanación' auténtico vaciado que contenía la escultura completa de su vigorosa, viva e insobornable personalidad.

Que este estudio ayude, si no a la comprensión y entendimiento de la obra poética unamuniana, a su lectura: que anime a leerla con amor. Porque quisiéramos cumplir lo que decía el poeta, el gran poeta Miguel de Unamuno: «Para llegar a ser estudiado, lo primero es ser leído y a mí creo que no se me ha empezado a leer aún. Los que me censuran apenas me leen, y los que me leen se callan... Lo primero que hay que aprender es a leer»[353].

---

[352] Prólogo que Unamuno destinaba a su *Cancionero,* en Manuel García Blanco, *op. cit.*, págs. 343-344.

[353] *Renacimiento,* Madrid, año I, núm. 8; octubre 1907, págs. 501-507. En Manuel García Blanco, *op. cit.*, pág. 128.

LOS CAMINOS POÉTICOS DEL 98

INTRODUCCIÓN

Los hombres del 98 fueron incansables caminantes de las tierras españolas y, caminando, sintieron latir el corazón de España, de sus pueblos y de sus gentes. Y por eso escribieron una literatura de andar y ver. «Son eminentes paisajistas, en el sentido más noble de la palabra» —dice un inteligente crítico—[1]. Descubrieron, sí, el paisaje y lo interpretaron a su manera o lo soñaron. De los limos españoles emergió esa honda, angustiada, obsesiva preocupación por España. Al crítico extranjero casi le parece anormal. Pero no lo es, si se recuerdan aquellas palabras escritas por Miguel de Unamuno: «No estoy seguro de que haya una norma, y me conformo con que cada cual sea como es»[2]. Y tal preocupación se enraíza en un amargo amor a esta patria, no abstracta, sino dolorosamente real, entrañable, contemplada, sentida y vivida en la existencia cotidiana, añorada en el destierro. Estos escritores del 98 recorren *enamoradamente* las tierras españolas —especialmente Castilla—, se adentran en el espíritu de sus viejos pueblos y ciudades, penetran el sen-

---

[1] Alonso Zamora Vicente, *Las sonatas de Valle Inclán*, Madrid, Gredos, 1955, pág. 83.

[2] «*La supuesta anormalidad española*», *Obras completas*, IV, Madrid, Afrodisio Aguado, 1958, pág. 1.100.

tido de sus paisajes, conocen a sus hombres, anhelan su regeneración. Critican, repudian, abominan, ironizan, se desesperan y, algunas veces, entrevén —visionarios— una España nueva, muy otra y, al mismo tiempo, la misma. Unamuno combate por ella «a sonetazos» [3] —como él decía— desde las Islas Canarias. Antonio Machado también esgrime los suyos en la Guerra Civil última.

El tema de España es, evidentemente, fundamental en la obra de los escritores del 98: España con su paisaje y su paisanaje, España con su historia e intrahistoria, España en su temporalidad y eternidad. Primero como problema y, después, como dolor y angustia existencial. España se transfigura artística y poéticamente en la prosa y en los versos de estos hombres. Pero esta visión de España se expresa en cada uno con peculiaridades ideológicas, metafóricas y estilísticas diferentes, impregnadas de vigorosa humanidad individual —personal— y fundamentadas en distintas filosofías.

Querríamos ocuparnos aquí sólo de los poetas del 98: Miguel de Unamuno, Ramón del Valle-Inclán y Antonio Machado. Y, con sus obras poéticas a la vista, fijarnos en un motivo temático y estilístico vinculado a esta pasión caminante que evocábamos al principio. Estos tres poetas se unen especialmente entre sí por este amor al camino, a la peregrinación enamorada. Recorren veredas y caminos de todas clases. Se mueven sin descanso, impulsados por una dinámica vital de signo semejante. Sienten, viven el camino. No es extraño, pues, que éste aparezca abundantemente en versos y poemas. Pero —obvio es decirlo— no es siempre el mismo. Si leemos con un poco de cuidado, al instante vemos que toda una gama de significaciones peculiares se imparte de cada ejemplo, en cada poeta. El camino sobrepasa la

[3] *Ibid.*, XIV, pág. 556.

realidad objetiva e irradia nuevas y hondas significaciones y que, sin embargo, se conectan con la personalidad humana, ideológica y estilística de cada poeta. El camino está cargado de sentidos diversos, de ricas sugerencias que trascienden la obvia realidad objetiva. Los caminos de España se transfiguran y se alzan a la sobrerrealidad del espíritu. Pero antes —no lo olvidemos— fueron vividos y sentidos como experiencia vital, como circunstancia cotidiana. Los caminos unamunianos, valleinclanescos y machadianos no son elucubraciones artificiales, imágenes retóricas más o menos convencionales, sino *transparencias* de vidas, destinos y almas, formas y contenidos de existencia auténtica del cuerpo y del espíritu, resueltos en poesía. Caminos de vidas exigentes consigo mismas. Caminos del desear, del ir hacia alguien o hacia algo. Camino nunca idéntico porque, de no serlo, se habría convertido en prisión para las almas libres y elevadas de estos tres grandes poetas: prisión que, elástica, se habría alargado y alargado infinitamente sin libertarlos nunca. Caminos que son afán de vivir y ver más y más, potencia cósmica y, a la vez, realidad histórica y humana. Caminos espaciales y caminos metafísicos, jamás caminos abstractos. Caminos existenciales, en muchas ocasiones, que transparentan el drama del hombre a fines del siglo XIX y primer tercio del XX.

Procuremos, entonces, descubrir la función simbólica y expresiva del camino —en apariencia inánime y sin sentido— en la poesía de estos tres hombres representativos del 98. ¿Se proyectan sus vidas, ideas y sentimientos sobre la forma más o menos objetiva del camino? ¿Qué calor humano le infunden? ¿Qué íntima relación establecen entre su imagen y tantas otras que animan sus versos? ¿Cuál es su complejidad metafórica, caducada su objetividad trivial, inoperante, actuando con plena autenticidad poética, funcionando como

elemento de creación pura? El camino —en cuya objetividad se ha infundido un valor metafórico especial— tiende a convertirse en elemento vivo que colabora en la función total de la estructura poética con autonomía y, a la par, coordinadamente con los motivos restantes.

Tratemos también de articularlos en categorías dentro de un todo coherente, una vez desenmarañada la red que los apresa y confunde, desprendidos de un contexto que, siendo muy importante, es de orden menor si apuntamos a una totalización de los elementos estructurales básicos de la obra poética en que se insertan. Precisemos su dibujo, su color, su dirección, su dinámica, su contenido semántico, su modalidad filosófica, estética y estilística. No se trata de una mensuración exterior sino de una aprehensión en profundidad, una comprehensión de su facultad o potencialidad expresiva. Antropomórficos, a veces, veremos cómo la realidad o sobrerrealidad del camino circunstancia el sentimiento y su expresión, cómo se ciñe a un determinado estado anímico, a un determinado movimiento del alma humana, con gran nitidez y exactitud de lenguaje, precisamente por tratarse de una realidad y de un concepto usados por todo el mundo. El camino repristina en estos poetas sus significaciones más obvias, tocado por unas personalidades de extrema intensidad, por unos fluidos vitales y anímicos de subida calidad y formidable poder eléctrico. Pero su imagen siempre o casi siempre se nos dará en correspondencia —ya lo hemos dicho— con una realidad vivida por los poetas. El camino no es una simple realidad ni una simple metáfora sino una vivencia que actúa tropológicamente en el verso, en el poema y en la total poesía. Advertiremos que uno de los sentidos predominantes del camino es el de la representación de la vida humana, pero, por debajo de él, están presentes numerosas voces, subordinadas, superpuestas, simul-

táneas, en acorde o en yuxtaposición. Esto presupone una estructura en la que no sólo todos los componentes están unidos entre sí por la virtud de sus relaciones internas, sino que cada acorde es seguido por otro. Finalmente, veremos cómo estos tres poetas del 98 estructuran sus caminos dentro de otra más vasta y completa, generacional. Las estructuras particulares nos llevarán a contemplar —y a vivir— una estructura mayor y más compleja, síntesis de una generación valiosa. En estos caminos veremos reflejados, transparentados, a los hombres que los incorporaron a sus obras y, con ellos, a la generación española a que pertenecen y, por último, a una España trascendente.

Cuando los episodios de la vida son puramente circunstanciales y no tienen arraigo profundo en la conciencia del poeta —de todo creador—, su efecto sobre la obra de arte es episódico y efímero. En el caso del 'camino', ya hemos apuntado su importancia dentro de la vida de estos poetas. De ahí su interés para el crítico serio que desdeña las frivolidades de la generalización. Estos poetas llevan el camino a sus poemas —y en ellos lo destacan— porque primero lo conocieron y lo recorrieron, llevados por un profundo amor a España, a sus paisajes, a sus pueblos y a sus gentes. El camino, por esta razón, queda vinculado así a los grandes temas y motivos que apasionaron al 98, siendo una de las manifestaciones estilísticas más representativas.

A través de estos caminos, además, entreveremos una concepción del hombre, histórica, existencial y metafísica. Y he aquí otro de los mensajes que traen estos caminos del 98. He aquí otra importante conclusión, rebasados los particularismos individuales y generacionales.

Pero antes hemos de descifrarlos separadamente, por muy enigmáticos que parezcan, desechada su obvia apariencia. ¿Qué papel juegan? ¿Cuál es su aquí y su cómo? Porque,

para un significante, hay siempre numerosos significados posibles: los signos son eternamente ambiguos y, por tanto, descifrarlos es siempre una elección. La multiplicidad de significaciones es infinita: históricas, sociológicas, religiosas, metafísicas, psicológicas, existenciales, literarias, estilísticas, etc. En toda creación hay una ambigüedad inherente. Ya lo decía Husserl: toda palabra es portadora de una significación y depositaria de un sentido, que se sitúan en niveles radicalmente diferentes. En el nivel de lo enunciado, el lenguaje es comunicación e instrumentalidad. En un sentido saussuriano, se presenta como un sistema de signos, es decir, de convenciones impersonales, permitiendo la unión de un significado y de un significante en el acto de significación, sobrefondo de un conjunto operatorio, cuyo funcionamiento está descrito por la lingüística. Heidegger —como es sabido— afirmaba la raíz existencial del lenguaje, cuando decía «Soy lo que digo».

De acuerdo con todo esto, los caminos de Unamuno, Valle-Inclán y Machado tienen múltiples acepciones y significados y, al mismo tiempo, encarnan a los poetas existencialmente, los representan, figuran o prefiguran, en cuanto hacen y son, en cuanto piensan o sienten, en cuanto se expresan y escriben. No es, pues, un vano capricho —ni un deporte literario—, ni un fútil amor a la minucia, intentar desentrañar la ambigüedad significativa del camino en las obras poéticas que aquéllos escribieron. No es inane ni ingenuo —creemos— querer explicitar los caminos implícitos de Unamuno, Valle-Inclán y Machado, revelando su textura, comprendiéndolos e integrándolos en una estructura de conjunto. Una obra —sea la que sea— nos remite sin cesar a ella misma, sin cesar de remitirnos a otras obras y a otras cosas: este circuito es el de la *ipsidad* y es esta interiorización del mundo lo que constituye una subjetividad. Una comprensión

rigurosa de estos caminos nos permitirá llegar a una comprensión más profunda o más amplia o más matizada de cada poeta y su obra: a una nueva o más completa visión del hombre tal como se revela ante el universo imaginario del leguaje poético.

Caminos que no veremos inmovilizados en su esencia objetiva, sino que se proyectan dinámicamente en el mundo interior del poeta y absorben sus vivencias, ideaciones y fantasías. Porque el hombre se ingenia en diversificar sus comportamientos para adaptarlos a nuevas situaciones concretas. Una vida no es la modulación de un tema único; las variaciones de conducta no son ilusorias. Cuando un tema cobra sentido, únicamente lo consigue por las variaciones sucesivas que lo enriquecen, es decir, por su dinámica interna. Y así no podemos renunciar a comprender el sentido de los cambios en cualquier análisis estructural, temático o estilístico.

Si estos caminos que nos proponemos analizar no tuvieran sentidos diferentes, su presencia en los poemas representaría una parálisis, un peso detenido o muerto, una enfermedad, una «fijación».

El hombre no es una esencia sino una existencia. Al ser ésta fundamentalmente histórica, hay que admitir el devenir del hombre: reconocer que se define por sus relaciones concretas con el mundo y los demás y que puede, al cambiar sus relaciones, cambiar, *cambiar-se.*

Todo cambia —ya lo decía Heráclito—. También cambian los caminos en cada hombre, en cada poeta, y éstos en ellos. El «interior» no es para el hombre más que la interiorización significativa de un «afuera». La existencia, porosa y abierta, hace entrar en el yo el mundo y la historia.

El camino no posee, pues, un valor absoluto ni una absoluta realidad. Pero todos los caminos pueden valer absoluta-

mente, ser absolutamente reales, si son sinceramente sentidos. En rigor, habrá tantas imágenes del camino como individuos —en este caso, tres poetas—, porque cada cual lo sentirá, predicará, evocará o imaginará a su modo, según sus circunstancias. Y esta «visión» o «vivencia» del camino tampoco será la misma siempre. La perspectiva individual no es estática ni se limita sólo a reflejar la realidad. Perspectiva que es valoración, deseo, imaginación, plano simbólico de lo vivido, deseado y soñado. Debajo de su apariencia física, el camino revelará una imagen no sólo poética sino también psíquica y dramática: una actitud existencial. Porque no se trata sólo de una contemplación pasiva ni desvitalizada del camino, ni de una invención estética, sino de una activa y existencial vivencia, psíquica e imaginativa: de una experiencia poética total, intuitiva y cognoscitiva, espiritual y anímica, temporal e intemporal a la vez, intelectual y sentimental. Más todavía: la significación existencial desemboca en una significación metafísica. Profundamente líricos, estos caminos están, a veces, prefigurados por una apetencia interna, o un ideal poético, o un anhelo metafísico, y, pocas, por la simple contemplación estética. Por otra parte, es sabido que cada hecho exterior, cada «acción vivida» se corresponde a un hecho interno, a una «acción pensada»; cada «obra», a un «concepto».

Nuestra tarea será, por tanto, hacer —*disjuncta membra*— inteligibles estos caminos en su proliferación de sentidos, en explosión semántica, para, enlazados y reunidos, mostrar su coherencia estructural y su articulación. Y este análisis revelará que, por debajo de una aparente tautología de caminos, existen significaciones que rebasan el estereotipo, claramente diferenciables y diferenciadas, en un devenir constantemente abierto a nuevos contenidos vitales

y poéticos. Caminos no sincréticos, sino diferenciados, dinámicos.

En virtud de su movimiento, de sus posiciones y direcciones respectivas, de su motivación interior, de su contexto, de su expresividad estilística, nos será posible agrupar los caminos en categorías, correlativas o sucesivas, dotadas de sentido. Nos será posible ordenarlos cualitativamente, coordinando sus significaciones, partiendo de la realidad objetiva y orientándonos hacia sus dimensiones más hondas o más altas. Estas categorías nos permitirán llegar a una discriminación de matices significativos poco conocidos. Texto y contexto se enriquecerán enormemente e iluminarán nuestra particular —o general— visión de cada poeta y nuestra propia y personal visión del mundo. Tal red o melodía de caminos no constituiría sino sucesiones vacías, si nuestro entendimiento no los ligara entre sí. Mediante esta ligazón o coordinación sucesiva descubriremos su sentido, su virtud temática y estilística, su función estructural dentro de la obra poética completa de cada escritor. Con todos ellos —en conjuntos simultáneos o sucesivos— construiremos la significación total: una arquitectura cuya armoniosa relación de partes integrantes no se verifica en el espacio sino dentro del tiempo encerrado en nuestra psiquis, en nuestra memoria, traducido en formas comunicables cuya manera de proceder se da en el tiempo.

Las categorías se ordenarán en una escala en cuyo nivel más bajo estará el hombre que anda por el camino real y objetivo, entre su aquí y su allí, en un «ahora»: e irán subiendo o progresando a niveles más altos de significación espiritual y metafísica. Ni aun separados de su contexto, del magma total de cada obra, perderán el fluido vital y poético que los anima y los une al poema y a la totalidad poética creadora de cada autor.

Pero aún existe otra posibilidad que no es honesto descartar aquí. Todo motivo —en la poesía tanto como en la música—, cual si fuera un ser vivo, pide, exige que se le deje actuar de por sí. Cada motivo es, en cierto modo, semejante a los caracteres de un drama, a los tipos de una novela: todos aspiran a independizarse de su creador y a obligarle a que les dé forma y movimiento según ellos quieren, a veces muy lejos de las intenciones primigenias del autor. Es el mito de Prometeo y sus criaturas. Si esto es así, es inconveniente e improcedente preguntar a un poeta por qué su poema consta de 14, 20 ó 30 versos; por qué lo ha escrito en esta o en otra forma: por qué repite determinado motivo, imagen o tema; por qué unos se expanden y otros se diluyen o se pierden; cuáles son las razones que le llevan a crear determinados planos en unos poemas y no en otros. Lo más probable es que el poeta no pueda honradamente contestar con plena seguridad por mucho que se lo proponga. ¿Porque lo quiere así? ¿O porque lo quieren esos elementos o esos temas?

Hemos de conformarnos con esa voluntad de comprender o comprehender, desde una aptitud y actitud receptivas, para llegar a un cierto grado de entendimiento, tras haber comprendido espontáneamente y reflexivamente, tras haber experimentado ese fenómeno —a veces, sacudida— más hondo y más íntimo en el nivel de la intuición y de la sensibilidad.

Estos caminos —como el hilo de las Parcas— engranarán no sucesos sino cosmovisiones, anhelos de eternidad, actitudes vitales, crisis del espíritu, no figuraciones vacíamente poéticas, desprovistas de contenido existencial. Sincrónicos y diacrónicos, nos revelarán a tres hombres de humanidades perfectamente diferenciadas, a tres poetas de pensamiento y

estilo muy diferenciados, aunque algunas semejanzas también los aproximen.

Por último, otra justificación final de nuestro trabajo analítico: Ortega y Gasset decía que por medio y a través de las palabras preferidas se encuentra el alma del poeta. Son como signos de los sentimientos interiores, pues la palabra pretende hacer interno lo externo. El léxico del poeta es importante por las emociones que crea en el lector. La palabra poética nos hace ver un nuevo mundo creado por el genio imaginativo del poeta. Toda transcripción poética revela un trasmundo lírico, un mundo humano.

El 'camino' es una palabra que aparece muchísimas veces en la obra poética de Unamuno, Valle-Inclán y Antonio Machado. Debe, por tanto, significar algo. Se asienta en la realidad exterior pero se dirige hacia dentro: se humana. El 'camino', además, no es sólo de tierra. En muchas ocasiones, al ondular, se inquieta y tiembla. Se hace espíritu: trasciende. Multiforme, es casi infinita su posibilidad simbólica desde lo real a lo desconocido. Antropocéntrico, en síntesis, es mitad él mismo y mitad el hombre que lo hace al recorrerlo y al vivirlo. El hombre se proyecta sobre el camino y éste se hace su espejo: le refleja y deviene él mismo. Es como una «proyección plástica» de su vida —diría Ortega—. El 'camino' es el fondo y dimensión —el fluir— de su escena vital y, al mismo tiempo, es la exteriorización de esa escena. El 'camino' no es un objeto —elemento del paisaje— separado que rodea al hombre. El objeto se hace un paisaje en cuyo ambiente el hombre crea su drama.

Veamos, pues, cómo se estructuran, en la obra de tres poetas representativos del 98, los caminos de tierra, de vida y espíritu.

I

LOS CAMINOS POÉTICOS DE MIGUEL DE UNAMUNO

El poeta vasco «salmantizado» y «castellanizado» —«acastellanado», podría haber dicho él mismo— rumió lo mejor de su poesía[4] en sus largos paseos en comunión con el Tormes y la Armuña, brotada de su más profunda intimidad, de su monólogo interior. Paseaba también por el Bidasoa arriba, en los pliegues de las faldas bajopirenaicas, visitando Biriatu. Recorrió además largos caminos de España y Portugal, en constante monodiálogo consigo mismo. Sus interpretaciones del paisaje portugués y castellano revelan un sentimiento paisajístico muy intenso y agudo. En su libro *Por tierras de Portugal y de España* (1911) hallamos prueba documental de sus excursiones por los llanos y sierras de Castilla, León y Vasconia, por los barrancos de las islas Canarias, por las provincias de Extremadura, etc. Unamuno no sólo amaba y necesitaba para vivir el paisaje y la Naturaleza, sino que era un caminante nato. Más a pie que a caballo, recorrió veredas, senderos y caminos. De aquí procede su vinculación a ellos, como constataremos al examinar su

[4] No olvidemos que en sus poesías vertía Don Miguel, más concentrada y depuradamente, lo dicho en sus escritos en prosa.

poesía, en la que por otra parte adquirirán significaciones más profundas al relacionarse con vivencias intelectuales y anímicas. Pero su prosa nos da pruebas inequívocas de lo que sólo podía haber sido fantasía poética o recurso literario. He aquí algunos ejemplos muy reveladores y ante los cuales cobrará más sentido la estructuración lírica de sus caminos:

> Días antes de venir a descansar a este mi pueblo [Bilbao], a principios de julio, hice con unos amigos una correría por tierras de Ávila, faldeando la brava sierra de Gredos; y días después de llegar acá, volví a hacer, con otros amigos, otras correrías por tierras de la montaña de Santander, ascendiendo al Castro de Valnera, bajando al valle de Pas y rematando por fin en la histórica Santillana del Mar.
>
> Estas excursiones no son sólo un consuelo, un descanso y una enseñanza; son además, y acaso sobre todo, uno de los mejores medios de cobrar amor y apego a la patria [5].

> Cóbrase en tales ejercicios y visiones ternura para con la tierra, siéntese la hermandad con los árboles, con las rocas, con los ríos; se siente que son de nuestra raza también, que son españoles. Las cosas hacen la patria tanto o más que los hombres [6].

> Para conocer una patria, un pueblo, no basta conocer su alma —lo que llamamos su alma—, lo que dicen y hacen sus hombres; es menester también conocer su cuerpo, su suelo, su tierra [7].

> Mientras viva me quedará recuerdo de mi correría por las faldas de Gredos y de la otra a través de la montaña cántabra [8].

> Es un encanto, saliendo de Béjar, divisar primero la torre de Becedas, dar vista al Tormes, al mismo río a cuya vera vivo,

---

[5] Miguel de Unamuno, *Por tierras de Portugal y de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1960, pág. 120.

[6] *Ibid.*, pág. 121.

[7] *Ibid.*, pág. 122.

[8] *Loc. cit.*

y verlo cuando fresco y rumoroso acaba de nacer de las aguas de las rocas... [9].

... y más adelante torcer el camino, subir al portillo del Pico, atravesar el paradisíaco valle del Barranco e ir a descansar en Arenas de San Pedro, al pie de los picos de Gredos [10].

Todos los años tengo que hacer alguna ascensión a la montaña...

Poco a poco, sintiendo cómo va ensanchándose el pulmón, probando la resistencia del cuerpo, dándose conciencia de la salud, sudando los humores del gabinete. A trechos un breve alto sobre la hierba, junto a una fuente, y allí un rato de conversación. Con la transpiración y la respiración parece como que uno se funde con el ambiente y se siente hijo de la libre Naturaleza. De cuando en cuando una mirada a lo alto... ¡lo que falta aún! Y cuando menos se espera, en la cumbre ya [11].

En derredor las cimas de las montañas... Allí, al pie de nosotros... la montaña de Santander... y a lo lejos... alguna playa brillando al sol. Y nosotros con un mapa en la mano, reconociendo cada lugar, buscando el nombre que los hombres le han dado a cada repliegue de terreno. Se desnuda uno el cuerpo, y el sol lo seca y reconforta y le seca a la vez la ropa. Y se siente más hombre de la tierra respirando a pleno pecho el aire de la cumbre [12].

En mi vida olvidaré una noche en que durmiendo sobre el santo suelo de mi patria, sobre la tierra misma, en una de las cumbres españolas, me sorprendió antes del alba una tormenta. Viendo ceñir los relámpagos a los picachos de Gredos se me reveló el Dios de mi patria, el Dios de España, como Jehová se les reveló a los israelitas tronando y relampagueando en las cimas del Sinaí [13].

---

9 *Loc. cit.*
10 *Ibid.*, pág. 123.
11 *Ibid.*, pág. 123.
12 *Ibid.*, pág. 124.
13 *Ibid.*, pág. 125.

Y yo mismo, ¿cómo podría vivir una vida que merezca vivirse, cómo podría sentir el ritmo vital de mi pensamiento si no me escapara así que puedo de la ciudad, a correr por los campos y lugares, a comer de lo que comen los pastores, a dormir en cama de pueblo o sobre la santa tierra si se tercia? A sacudir, en fin, el polvo de mi biblioteca. Si yo fuera el hombre de libros que me creen los que no me conocen, si yo no anduviera de un sitio a otro, hablando con todo el mundo; si el sol no me hubiese mudado muchas veces la piel de la cara, ¿creéis que podría conservar este caudal de pasión que a las veces se vierte, dicen, en injusticia? No, no ha sido en libros, no ha sido en literatos donde he aprendido a querer a mi patria: ha sido recorriéndola, ha sido visitando devotamente rincones [14].

Emprendimos la subida a la montaña entre las hayas... Se sube por un cierto sentimiento de honor: hay que vencer al gigante poniéndole el pie sobre la cresta... [15].

Llegamos a las cabañas de los pastores, donde habíamos de hacer noche... Allí, entre los pastores, nos acomodamos. En un cobertizo, al amparo de la lluvia, entre humo, empezó uno de mis compañeros, cocinero de vocación, a preparar nuestra cena. Le ayudé a mondar las patatas... [16].

Había que bajar y emprendimos la bajada, una bajada penosísima, por un sendero escabroso de cantos sueltos... Y bajamos por la peña, entre matorrales, cayendo alguna vez... [17].

La subida es penosa; el camino, en continuos rezagos, pedregoso y áspero... Cuanto más áspero y escabroso el camino, más mérito el de la romería y peregrinación... [18].

¡Oh benditas correrías por estos valles y montañas donde se hicieron los huesos de nuestros padres y de los padres de

[14] *Loc. cit.*
[15] *Ibid.* pág. 130.
[16] *Loc. cit.*
[17] *Ibid.*, pág. 133.
[18] *Ibid.*, pág. 135.

nuestros padres! ¡Santa comunión con esta tierra, que es la madre de la carne de nuestro espíritu! [19].

De mañana emprendimos la marcha a caballo para ir a visitar el valle o barranco de Tejeda... El camino va por entre barrancas donde a trechos cubre el suelo el humilde codeso... [20].

Pasando senderos cortados a pico en abruptos y escarpados derrumbaderos, dimos vista al valle de Tejeda [21].

Sí, amigo, sí, soy y he sido siempre un gran amante de la Naturaleza, en su carácter más verdadero y simple; prefiero cualquier bravío rincón de montaña a los jardines todos de Versailles, sin que esto quiera decir que no me gustan los jardines. Sí, en tratándose de Naturaleza me gusta toda, lo mismo la salvaje y suelta que la doméstica y enjaulada, aunque prefiero aquélla. En cuanto dispongo de unos días de vacaciones —menos, ¡ay! muchas veces de los que me harían falta— me echo al campo, a restregar mi vista en frescor de verdura y en aire libre mi pecho [22].

Para mí no hay paisaje feo [23].

Hermosa, hermosísima, sublime, la montaña; pero, dígame, amigo, y la llanada, ¿no es toda ella cima? ¿No ascendemos también desde ella a los espacios infinitos? [24].

Yo he hecho una excursión de treinta kilómetros desde Zamora, por caminos muertos y en coche —y a no habérseme ofrecido coche, la habría hecho a pie como he hecho otras muchas—, nada más que para ver el antiquísimo templo visigótico, uno de los más antiguos de España, de San Pedro de la Nave, en un recodo de la hoz del Esla, paraje de encantadora soledad y de austero y cenobítico recogimiento [25].

---

[19] *Ibid.*, pág. 136.
[20] *Ibid.*, pág. 158.
[21] *Ibid.*, pág. 159.
[22] *Ibid.*, pág. 182.
[23] *Ibid.*, pág. 183.
[24] *Ibid.*, pág. 187.
[25] *Ibid.*, pág. 188.

Veamos ahora por dónde camina Unamuno y qué significan los caminos que recorren su cuerpo y su espíritu, a lo largo de sus poesías. Si toda conciencia es intencional, la elección del 'camino' —como tema, imagen, símbolo o metáfora[26] de sus poemas— ha de revelarnos valores más profundos que será interesante o acuciador sacar a luz.

A) LOS CAMINOS EXTERIORES

El contorno de la realidad exterior y objetiva —el mundo— introduce sus caminos en la poesía unamuniana y de ellos arrancará toda una profunda interiorización muy rica en matices.

EL CAMINO Y LA REALIDAD

En «Ruit Hora» —soneto escrito en 1910, en Bilbao—, Unamuno acepta plenamente la realidad del mundo, dándose

[26] En sus *Andanzas y visiones españolas* aparece un ensayo que titula «Paisaje teresiano. El campo es una metáfora» (*Obras completas,* I, pág. 838) que puede servirnos como fuente directa unamuniana para considerar el 'camino' como una metáfora o estar lleno de sentido —o sentidos— metafórico. Así, en la «Presentación» a *Teresa,* el camino aparece con una significación existencial y ontológica y en el que don Miguel parece toparse con sus yos ex-futuros: «con uno de los míos que dejé al borde del sendero al pasar de los veinticinco» (*Obras completas,* XIV, pág. 267). En una carta a José A. Balseiro en la que le habla de los problemas de la novela, dice Unamuno: «Me preocupa más lo que llamaría el *metablema* o trayecto... El camino y no la meta. En una obra de arte —y hasta de ciencia o de filosofía— me paseo y no voy a una meta. Y es que no hay sino el camino» (*Epistolario, Obras completas,* XV, pág. 828). Aquí el camino no es sólo ascesis literaria, novelesca, sino esencia misma de la vida unamuniana, principio existencial.

cuenta —casi pragmáticamente— de que no debe sacrificarla a la esperanza de lo eterno, al misterio de lo infinito, pues es inútil querer guardar los ríos en lagunas, ni es posible detener el tiempo:

> Y a una esperanza ciega nunca inmoles
> la realidad que cruza los senderos [27].

Es como una renovación fugaz del clásico tema del *carpe diem*, como una invitación a gozar las realidades que pasan, volanderas pero incesantemente, por los caminos de los hombres.

LOS CAMINOS DE ESPAÑA

El camino real de la carretera de Zamora, junto a Salamanca —ante la que se despliega la llanura de la Armuña, henchida de mieses— es evocado con emoción en el soneto LXXI, escrito en París, en 1924, en el destierro, añorando sus paseos invernales, tan preñados de pensamiento creador:

> ¡Oh, clara carretera de Zamora,
> soñadero feliz de mi costumbre,
> donde en el suelo tiende el sol su lumbre
> desde que apunta hasta que rinde su hora!
> ¡Cómo tu cielo aquí en mi pecho mora...! [28].

Y también en París, en patético poema sin fecha —pero que vio la luz en 1925—, Unamuno evocaba los caminos de España, tantas veces pisados por él, y pedía que le llevaran a los páramos de Castilla si llegaba a morir en Francia:

---

[27] *Rosario de sonetos líricos, Obras completas,* XIII, pág. 516. De aquí en adelante nos referiremos a esta edición con la abreviatura *O. C.*

[28] *De Fuerteventura a París. Diario íntimo de confinamiento y destierro vertido en sonetos, O. C.,* XIV, pág. 563.

Tape mis pies su polvo, pies cansados
de recorrer mi España, peregrino,
sin su pulso sentir, pies destrozados
por las cruces de tumba del camino [29].

El poema núm. 1.133 del *Cancionero* —escrito en 1929— recuerda su antigua pasión andariega por tierras de España, al mismo tiempo que escribe cantares en el destierro, en relación sincrónica y por encima del tiempo:

Con el compás de mis piernas
he medido tus senderos,
tierra mía, las eternas
huellas de tus pordioseros.
Y ahora mide estos cantares
al compás mi corazón;
más hondas que de los mares
las sendas de mi nación [30].

Los caminos de España se corresponden en lo vivido y en lo cantado, en doble plano y en doble dimensión temporal. Caminos de una España que —dominada por un dictador— ha temido ver desvanecerse en un camino que desemboca en la sombra:

Y esa España regida así a la fusta,
¿sombra será de ocaso en el camino
que a derretirse va, triste destino,
allá en la sombra de la noche augusta? [31].

De regreso en ella, en 1930, España se introducirá en sus caminos reales, objetivos, en los versos de su *Cancionero*: al elogiar al gitano que desprecia los palacios de la Alhambra

[29] *Romancero del destierro*, XIV, pág. 608.
[30] *Cancionero, O. C.*, XV, pág. 532.
[31] *De Fuerteventura a París*, XXVIII, *O. C.*, XIV, pág. 504.

y prefiere vivir en una fresca cueva «a la vera del camino» [32]; o ante una cruz en la que se posa un cuervo, fúnebre augurio, sentir una congoja serena [33]; queriendo ver lo que pasa en la patria, va a meterse en «vereda» [34]. Y, finalmente, vuelve a encontrarse con su añorada carretera, vuelve a pasear por ella, en un doble pasar por el espacio y el tiempo, en la doble acción de vivir y soñar:

¡Carretera de Zamora,
cuesta arriba, cuesta abajo;
los siglos me dieron la hora
de soñar, recio trabajo!

Se acuesta en torno la Armuña,
cuesta abajo, cuesta arriba;
el cielo a la tierra acuña
y sus entrañas cautiva.

Carretera de los años
de mis ansias de consuelo,
no padece desengaños
quien se entrega sólo al cielo.

Carretera de Zamora
al salir de Salamanca;
los siglos nos dan la hora
final de que todo arranca [35].

EL CAMINO DE LOS POBRES

En su caminar —peregrinar— por España, Unamuno encuentra muchos pobres que mendigan en el camino para

32 Núm. 1.417, *Cancionero, O. C.*, XV, pág. 634.
33 Núm. 1.444, *Ibid.*, pág. 646.
34 Núm. 1.450, *Ibid.*, pág. 650.
35 Núm. 1.611, *Ibid.*, pág. 735.

ganarse la vida. El poeta —lleno de amor por su prójimo, su «próximo» y «el otro»— los evoca en sus versos:

Y el aire le envuelve,
le besa y le abraza,
y con tanto ahínco
que por eso se pone la capa.

Bebe en los caminos
agua cristalina,
agua que Dios llueve,
limosna Divina...

¿Es que acaso somos
más que unos mendigos?
De limosna y de gracia,
de mendrugos vivimos...

La vida es muy dura;
es como mendrugo que echaron al pobre.
Bésala piadoso
antes de guardarla,
besa ese mendrugo...

¡La vida es limosna!
¡Limosna la muerte! [36]

El camino deviene, así, imagen de la ascesis vital y, en sentido simbólico, representa la vida del hombre, limosna que éste recibe de Dios o ¿de quién?

Unamuno, henchido de caridad evangélica, de piedad humana, lamenta el destino de estos pobres que mendigan para vivir, cruzando los caminos de España:

¡Bienaventurados los pobres!

---

[36] «La vida es limosna», *Poesía, O. C.*, XIII, págs. 342-343.

Cruzan los sin patria; esto es, sin trabajo,
por el polvo estéril del viejo camino,
ganando por Dios su limosna a destajo:
una vida perra que truncó el Destino.

Con el polvo de la senda en el estío,
a empolvarlos llega tamo de las eras,
donde, siervos, trillan los del señorío
junto al libre paso de las carreteras [37].

Un día, encuentra a un pordiosero que le enseña toda una lección de libertad y, al mismo tiempo, de aceptación existencial:

—«¿Qué hora es?»
—«¿Qué hora es?»
Me miró el pordiosero
con lástima; después,
en ademán la mano de pedir,
señalando a su sombra y al sendero,
«¡es hora de seguir!» [38].

El camino del pordiosero es santo porque en él proclama el amor de Dios, la caridad, al pedir limosna en nombre del cielo. Una vez más, admira el poeta la filosofía vital del mendigo, libre y resignado, humilde y orgulloso, sólo sujeto a la limosna que le ofrecen los caminos:

Ni trabajo ni terreno,
pido pan y compasión;
quien esté de sudor lleno
que se coma su terrón.

Limosna por Dios os pido,
no os pido nada más,

[37] XCV, *Poesías sueltas, O. C.*, XIV, pág. 887.
[38] Núm. 813, *Cancionero, O. C.*, XV, pág. 423.

y como Dios lo ha querido
cantando que cantarás.

Soy por Dios un pordiosero,
soy heraldo del amor,
os santifico el sendero,
conmigo para el Señor [39].

LOS CAMINOS DE LA NATURALEZA

a) *El camino del sol.* — Unamuno visualiza imaginariamente la órbita solar como un camino que va del nacer al morir, del levante al poniente, en humanado símbolo:

Divaga, extravaga, alma mía vagabunda,
por el paso sin hogar ni lugar;
deja que siervo el sol en su sendero se hunda,
os habéis de encontrar al despertar [40].

b) *Los caminos del viento.* — Unamuno vuelve a pasear y a hacer excursiones, vuelve a subir a las montañas. Así llega a una cima, tras arduo cansancio: una nube cubría ante sus ojos el valle, iba a nacer la noche. El tercetillo final del poema —escrito en 1929— recoge la sensación culminante de esta subida:

Y se iba el pensamiento
por el camino del viento
en busca de amanecer [41].

c) *Los caminos de las estrellas.* — La contemplación unamuniana se dirigió muchas veces a las estrellas. El poeta

[39] Núm. 1.135, *Ibid.*, pág. 533.
[40] Núm. 472, *Cancionero, O. C.*, XV, pág. 291.
[41] Núm. 1.307, *Ibid.*, pág. 592.

las evoca en muchos poemas. La presencia de la Vía Láctea —el Camino de Santiago— es visible en no pocos poemas desde las *Poesías* (1907). En «El aventurero sueña» —un tanto él mismo—, tras contemplar las sierras al atardecer, sueña la vida en la llanura inmensa, llevando el mundo todo dentro del pecho. Sueña valles más allá de las estrellas, dejándose mecer por el arrullo de la noche:

Y al resplandor de la preñada luna
vio perderse los páramos
blancos y yermos
allá en las nubes, y arrancar desde éstas
de Santiago el camino
con rumbo al cielo [42].

Y la luna le reveló que todo algún día —cielos, nubes y tierras— se recogería en Dios y Dios en el todo [43], por el camino de las estrellas: «volverá para siempre / de Dios al seno».

El Camino de Santiago se introduce fugazmente en *Teresa* [44] y varias veces en el *Cancionero*. En la canción número 293, Unamuno dialoga con él —en su autodiálogo—, dirigiéndole las preguntas sin respuesta que le angustian:

Caminito de Santiago,
enchinarrado de estrellas,
¿a dónde llevas al alma
que se mete por tus huellas?

Das la vuelta al firmamento
y luego vuelta a la vuelta;
eres, caminito, llanta
de una abismática rueda.

---

[42] «Castilla», *Poesías*, *O. C.*, XIII, pág. 228.
[43] Es ésta la Apocatastasis de que nos habla en *Del sentimiento trágico de la vida*, Capítulo X.
[44] *O. C.*, XIV, pág. 382.

¿Dónde tu suelo concluye?
¿dónde la posada empieza?
¿dónde se acaban los cielos?
¿dónde lo que pasa queda?

Caminito de Santiago,
enchinarrado de estrellas,
tus peregrinos se mueren
de hambre de la última tierra [45].

El camino de las estrellas ha devenido vía por la que peregrinan las almas de los hombres, hambrientas de eternidad, mendigando limosna de vida eterna.

El Camino de Santiago vuelve a aparecer en el poema núm. 584. Tras evocar los nombres de las Tres Marías en el Carro Triunfante, de Sirio, de la Bocina, de Aldebarán, de la Cruz del Sur —Unamuno conoce bien los nombres y situación en el cielo de las estrellas—, reconoce que

el encanchado del Camino eterno
de Santiago refulge... [46].

Y estas mismas estrellas reaparecen en la canción núm. 760 escrita en Hendaya, y las Tres Marías, humanizadas, soñando en el martirio del Pescador de Estrellas, «buscan sus huellas por el alto camino de Santiago» [47].

Unamuno trasfunde sus anhelos a las estrellas y también los mitos y creaciones poéticas de su patria. En la canción núm. 971, evoca las «serenas noches de la Mancha estrellada» para decirnos que la Noche —¿Dios? ¿el misterio? ¿el destino de los pueblos?— ha dado a cada uno de éstos su libro y que Don Quijote nació en el Camino de Santiago,

---

[45] *Cancionero, O. C.*, XV, págs. 197-198.
[46] *Ibid.*, pág. 334.
[47] *Ibid.*, pág. 405.

«divino sendero», siendo su padrino el mago Frestón, y que «su cuna entre lirios y estrellas / se meció» [48]. El Camino de Santiago —la Vía Láctea— simboliza para Unamuno una vía espiritual de orden eterno.

d) *Caminos del cielo.* — La materia del camino —autorizada por la perspectiva visual— se poetiza y espiritualiza, sugiriendo el sendero que une al hombre con la eternidad:

Al pie del molino de viento
hilaba la vieja su rueca,
miraba el sendero a lo lejos,
señero del cielo a la puerta.
Pasaban las horas de arreo,
pasaban las nubes a vela,
quedaba tan sólo el sendero,
hilaba su copo la vieja.
Cruzaba un milano en el cielo,
cruzaba una hormiga por tierra,
cruzaban las horas de arreo,
miraba el sendero la vieja.
Hilaban las aspas al viento,
molía la vieja en su rueca,
llegaba la noche en silencio,
nacían en paz las estrellas;
se alzaba hasta el cielo el sendero,
estrellas calzaban sus huellas,
dormían tranquilos los muertos
hilando sus sueños en tierra [49].

e) *Los caminos del agua.* — Éstos encierran idéntico valor. El poeta no atiende a la belleza física del elemento sino a cuanto en él pueda valer para su misión simbolizadora. En «Camposanto junto al río», el rumor del agua del Duero

[48] *Ibid.*, pág. 478.
[49] Núm. 370, *Ibid.*, págs. 237-238.

mece a los muertos y lleva al mar —olvido de los siglos— sus sueños:

> Y el agua mansa su camino sigue
> llevando derretidos los ensueños
> de los que un día amaron y esperaron
> de cara al cielo [50].

Sólo en el poema «Llueve» realiza el agua una función objetiva en forma de lluvia: limpia el camino llevándose el polvo. Pero, al instante, se espiritualiza:

> Llueve;
> allá en el camposanto,
> allá en el quedadero,
> para el que duerme bajo tierra, acaso
> sea la lluvia el único
> mensaje que le llegue
> desde este mundo
> a consolarle en su mortal destierro [51].

«Un hilo de agua es camino» [52], dice la mujercita que hila, en la canción núm. 2 del *Cancionero,* glosa de la cancioncilla popular infantil «Pimpinito, pimpinito». Hilo de agua que es camino de los sueños, mientras hila el corazón su sangre al dormir...

f) *Caminos del mar.* — Para Unamuno el mar es madre, cuna de la vida y también su sepulcro, ciñendo a la tierra. Lo ve, por esto, como una suma de senderos, hermandad de caminos, hermandad de hombres. Totalidad de la vida y de la muerte, cuna y tumba en él se confunden:

---

[50] *Poesías sueltas, O. C.,* XIV, pág. 740.
[51] *Ibid.,* pág. 767.
[52] *O. C.,* XV, pág. 42.

Tú, en tu pecho, Madre,
nos juntas a todos,
son tus senderos de hermandad caminos,
santa compañía [53].

En «A bordo del 'Rommey', rumbo a Oporto», el mar suma desiertos, «tejido todo de veredas», y todo lo olvida, que es decir «que todo lo recuerda». En él «se cruzan los caminos / de nuestras vidas / y hacen así una tela / que a todos ellos vela / y así el olvido los recuerdos traman. / Y los muertos nos llaman / y nosotros llamamos a los muertos». El alma, ola entre las olas, rodando sobre el lago.

Y luego nada, nada, nada,
es decir ¡todo! [54].

El mar ha absorbido la vieja connotación de muerte, al mismo tiempo que la de vida eterna. La realidad del mar se ha desmaterializado para devenir símbolo de total eternidad.

g) *El camino total.* — Acabamos de ver cómo el mar —al reunir la vida con la muerte— es camino total. También lo es la selva, «toda camino» [55], para Unamuno. Total sendero en la sobremeseta de Soria, cuando ésta le sueña desde lejos, en el poema «Durium —Duero— Douro». Y, como la mar, la Nada «es toda ella camino» [56], en el poema número 1.053 del *Cancionero*: camino total, que es como decir ninguno. Toda la tierra es sendero para la serpiente prudentísima —símbolo del mal— que, sin pies, sin alas, marcha con todo el cuerpo, en el poema «Eva y la serpiente» [57].

---

53 LXIII, «El poema del mar», *Poesías sueltas, O. C.*, XIV, pág. 816.
54 *Poesías sueltas, O. C.*, XIV, pág. 819.
55 «A la rima», *Poesías, O. C.*, XIII, pág. 463.
56 *O. C.*, XV, pág. 506.
57 *Ibid.*, pág. 388.

B) EL PEREGRINO

Hemos visto de qué modo los caminos unamunianos que se vinculan a la realidad objetiva y exterior, se impregnan de algún metaforismo o contexto espiritual o espiritualizante. De aquí que el poeta o el hombre, al vivir o al pasar por estos caminos, devenga peregrino, más que caminante —como en los versos de Antonio Machado—, aunque como tal aparezca algunas veces.

El hambre de inmortalidad, el anhelo religioso insatisfecho, la búsqueda de un Dios que le exista, transformará su camino por la vida en peregrinación a una patria más allá de la muerte. Por todo esto, «el peregrino» y la acción de «peregrinar» aparecen muchas veces en los poemas de Unamuno: por ejemplo, en los poemas núms. 41, 1.444 y 1.568 del *Cancionero.* Hasta su propio corazón deviene «peregrino de viaje» [58], en el núm. 1.202. «Al destino» —del tomo *Poesías*— y «Caña salvaje» —de las *Rimas de dentro*— también contienen imágenes del 'peregrino' y su 'peregrinar' por la tierra.

C) LOS CAMINOS INTERIORES: DINTORNO DEL HOMBRE

EL CAMINO EXISTENCIAL

a) *El camino es lo que importa.* — Para Miguel de Unamuno, lo único que le importa a él y al hombre es el camino —el camino existencial—, aunque no haya Dios ni más allá:

[58] *O. C.*, XV, pág. 556.

«¿Hay Dios?» ¡Vaya una pregunta!
¿qué más te da que le haya?
mira al camino, la raya;
nada de sacarle punta [59].

Es la única realidad auténticamente vivida por el hombre: es su único mundo, anda que anda, dinamificado, pues nunca se detiene. Lo que no es camino, es el vacío: la pura Nada. Camino que es devenir, futuro, eternidad, al hacerse. El camino es lo único que hay:

No hay más cosa que el camino;
sé caminante, y harás
que según llegue el destino
vaya quedando detrás [60].

Quiere, Dios, que yo quiera
lo que haya de querer,
no se para el camino;
no hay tiempo que perder [61].

b) *El camino de la vida.* — Como Dante, en el Canto I de *La Divina Comedia* —*Nel mezzo del cammin di nostra vita*—, Unamuno dirá en el poema núm. 935 de su *Cancionero*: «Camino es la vida / que corre escondida» [62]. El número 998 es una patética confesión del desengaño que le causa el estéril camino de la vida. Es estéril e inútil porque no da frutos de perduración. Y así desea el descanso de la muerte, «mesón» del caminante:

¡Ay qué estéril el camino
que no da pan ni da vino!
polvo da,

[59] Núm. 1.244, *Cancionero*, XV, pág. 570.
[60] Núm. 1.203, *Ibid.*, pág. 556.
[61] Núm. 122, *Ibid.*, pág. 108.
[62] *O. C.*, XV, pág. 464.

y cuando llueve da lodo;
¡ay que es camino ya todo
lo que da!

¡Ay cómo el descanso tarda!
no veo dónde me aguarda
el mesón;
vino y pan, la sed y el hambre;
ya estás preso del calambre,
corazón [63].

En el soneto LVI, al cumplir los sesenta años, Unamuno nos confiesa que siempre le ha preocupado el problema de sus «yos ex-futuros», los que pudo haber sido y dejó de ser, las posibilidades que fue dejando en el camino de su vida. «Vuelve el que pudo ser» [64] y brilla «un nuevo porvenir en mi camino». Y sueña hacerse el que se soñó: «vivir mi ensueño del caudillo fuerte / que el fugitivo azar prende y sujeta», «derretir el espanto de la muerte» [65].

Al despertar una mañana, sintiéndose renovado, le parece que acaba de nacer y así le dice a Dios en un salmo: «un nuevo mundo / has abierto a mis ojos». Acaba de nacer el Universo, pero es difícil el camino de la vida, y él se siente —como todos los hombres— desvalido como un niño:

Mira, Señor, que somos pequeñuelos,
no sabemos andar por tus caminos;
tiende, Señor, un dedo, un solo dedo
de esa tu mano
con que acabas de heñir el universo
y a ese dedo cojidos
la vida cruzaremos [66].

---

[63] *Ibid.*, págs. 488-489.
[64] *De Fuerteventura a París, O. C.*, XIV, pág. 536.
[65] *Loc. cit.*
[66] «Salmo de la mañana», XXIII, *Poesías sueltas, O. C.*, XIV, página 733.

La imagen de la vida —como jornada y camino— es otra vez visible en el poema núm. 301 del *Cancionero,* acercándose a su fin, a su muerte, identificada también con el día que concluye:

> En mi mano tu mano y en tus ojos mis ojos,
> el camino se acaba, va poniéndose el sol.
> Se nos va a abrir la noche y a cerrar la posada,
> se me rinde de sueño tranquilo el corazón [67].

La vida toda es camino, tierra que viene y se va, que es viaje eterno, el mismo viaje siempre. Sólo Castilla se queda, como sus ríos «que yéndose a la mar siempre se quedan» [68]. Escribe esto en el tren: «fluyen los campos», heraclitianamente. Ha vuelto del destierro (7-IX-1930) y retornan los recuerdos de sus viajes:

> ¿Otros? El mismo siempre, el mismo, el viaje eterno [69].

Al cruzar un lugarejo, en la llanura castellana, dos ojos profundos le miraron, con hondísimo misterio doloroso. Él siguió el camino de su vida, llevando en su pecho aquella mirada: «Seguí yo mi sendero, pensativo» [70]. ¿Vida y muerte mutuamente revelándose?

En el «Salmo I», cansado de luchar con Dios, de tanto buscarle, de tanto preguntarle la razón del Universo y por qué nace y muere el hombre, Unamuno —y con él todos los humanos— pierde el camino de la vida y yerra sin ventura y sin norte, extraviado en las tinieblas, con los pies destrozados, manando sangre, desfallecido el pecho «y en él el corazón pidiendo muerte».

---

[67] *Cancionero, O. C.,* XV, pág. 202.
[68] Núm. 1.548, *Ibid.,* pág. 700.
[69] *Loc. cit.,*
[70] «Cruzando un lugar», *Poesías, O. C.,* XIII, pág. 223.

Ya de tanto buscarte
perdimos el camino de la vida,
el que a Ti lleva
si es, ¡oh mi Dios!, que vives [71].

Ya no puede más, está rendido, y aguarda como un pordiosero en el umbral: «Tú me abrirás la puerta cuando muera, / la puerta de la muerte...» [72]. Sólo entonces sabrá la verdad, sabrá si Dios es...

Sólo un guía tiene en el camino de su vida: es la niñez que le purifica, siendo manantial de su alegría. Niñez —niñez que le abrió «el sendero» de la vida— [73], que reencuentra cuando va a Bilbao, el rincón de su infancia: su edad primera le canta recuerdos, «preñados de esperanza y de consuelo» [74]. Escribe esto en 1901. El mismo anhelo de volver a la niñez subsiste todavía años más tarde y así lo prueba el poema núm. 107 del *Cancionero*, escrito en 1928: en él ansía recuperar su «yo» más inocente, sin las dudas del razonar y filosofar:

Si pudiera recojerme en el camino
y hacerme uno entre tantos como he sido,
si pudiera al cabo darte, Señor mío,
el que en mí pusiste cuando era niño...! [75].

La inquietud existencial, el ansia de saber y de luchar por la verdad, conforma el vivir de Unamuno en tal manera que pide, exige al destino que no le dé ocio ni sosiego, que le aguije sin descanso, que le mantenga como un «insomne peregrino», que no le deje «parar en su camino», para merecer al fin «eternal reposo» [76].

---

[71] «Salmos», *Poesías, O. C.*, XIII, pág. 284.
[72] *Ibid.*, pág. 285.
[73] Núm. 944, *Cancionero, O. C.*, XV, pág. 468.
[74] «Niñez», *Ibid.*, pág. 470.
[75] *O. C.*, XV, pág. 101.
[76] «Al destino», *Poesías, O. C.*, XIII, pág. 472.

El hombre ha de vivir sin premura pero también sin pereza, cayéndose y levantándose en el difícil y doloroso camino de la vida:

> Cuando en la senda del vivir tropieza
> el hombre del dolor bajo la carga
> su propio peso es el que más le embarga
> para alzarse del suelo [77].

c) *Encrucijada.* — La encrucijada —el cruce de caminos— encarna en Unamuno un valor tropológico humano: en ella se cruzan y entrecruzan las vidas, uniéndose en impar, unificado vivir. La encrucijada unamuniana une —no separa— destinos que caminan juntos hasta que vuelven a separarse en el momento de la muerte: el vivo sigue los caminos de la vida —«que van del ayer al mañana»—; el muerto, los del cielo que «van al ayer del mañana» [78].

El apretón de manos también es cruce de senderos; entrecruza las vidas:

> en cruz lleno de eterno,
> de insondable destino,
> recobra vida nueva el rito viejo,
> con tu mano en mi mano,
> tranquila fuera, temblorosa dentro [79].

También es la amistad una «encrucijada» de vidas, de caminos humanos:

> Nos cruzamos; bocas quedas,
> las miradas un adiós;
> nos pasamos; las veredas
> aunque en cruz, más que antes dos.

---

[77] «Redención», *Rosario de sonetos líricos, O. C.*, XIII, pág. 536.
[78] LXXXV, «Cruce de caminos», *Poesías sueltas, O. C.*, XIV, páginas 862-863.
[79] «Apretón de manos», *Ibid.*, pág. 700.

Y mi mismo, aquel de antaño
que soñaba la amistad,
se sintió como a un extraño,
perdido en la soledad.

Con entrañas ya vividas
se me llevó porvenir;
nos pasamos; horas idas
no volverán a surtir [80].

LOS CAMINOS DE LA ANGUSTIA EXISTENCIAL

El hombre —Unamuno—, muchas veces, camina al azar, se siente perdido en su camino y no sabe cómo encontrarlo y encontrarse. En otras ocasiones, ni siquiera sabe cuál es el camino que ha de seguir. En su angustia, invoca a Dios, encerrado en su silencio eterno:

¡Habla, Señor, rompa tu boca eterna
el sello del misterio con que callas,
dame señal, Señor, dame la mano,
dime el camino! [81].

En «Mano en la sombra», vuelve a preguntarse: «pero ¿a dónde camino?» «¿a dónde voy?» [82]. Tampoco sabe lo que quiere. Una mano —sólo sombra— le ha sujetado cuando en la noche —de la vida— iba a caer rendido, y le puso de nuevo en el camino seguro, camino que él ignora a dónde va. Y pregunta angustiadamente por qué le sostiene así.

Pero su angustia no sólo nace del misterio y de la ignorancia humana. También de la libertad suprema que ofrecen los caminos abiertos en el mundo:

[80] Núm. 1.482, *O. C.*, XV, pág. 666.
[81] «La hora de Dios», *Poesías, O. C.*, XIII, pág. 297.
[82] *Poesías sueltas, O. C.*, XIV, pág. 731.

Todavía los caminos
esperan todos abiertos;
todavía, peregrinos,
ábrense todos inciertos;

todavía, si futura,
es vía de libertad;
mas llegando la ventura
llega la fatalidad [83].

La libertad es una incógnita que atormenta. La libertad es como una niebla que envuelve al hombre de todas las épocas.

Paradójicamente, ante esa infinitud de caminos, todos ellos —el mundo— devienen prisión del hombre angustiado. El universo se le ha quedado pequeño y también el vivir. Y así anhela libertarse de él, de sus caminos, según se entrevé en este hermoso y profundo soneto:

Cuán me pesa esta bóveda estrellada
de la noche del mundo, calabozo
del alma en pena que no puede el gozo
de su todo gozar, prendida en nada.

Ay, pobre mi alma eterna encadenada
de la ilusión del ser con el embozo
de la verdad de veras en el pozo
en que está para siempre confinada.

Qué chico se me viene el universo,
¿y qué habrá más allá del infinito,
de esa bóveda hostil en el reverso,

por donde nace y donde muere el mito?
Deje al menos en este pobre verso
de nuestro eterno anhelo el postrer hito [84].

[83] Núm. 1.077, *Cancionero, O. C.*, XV, pág. 513.
[84] Núm. 1.753, *Ibid.*, pág. 817.

El camino —la vida— es prisión y celda con muros:

Es celda mi camino:
camino solitario;
es celda del destino,
camino de calvario.

Es mi camino celda
de ambos lados murada... [85].

La angustia de la íntima e integral soledad humana se hace patente en el final del poema V de «Incidentes domésticos»:

Solos vivimos todos,
cada cual en sí mismo,
soledad nada más es nuestra vida;
todos vamos perdidos y llorando;
nadie nos oye [86].

De tal angustia existencial sólo se salvan o los tontos o los santos, pero no Unamuno ni los hombres que no son ni lo uno ni lo otro, ni los que no poseen salvadora fe:

pues en la tierra
para vivir alegre
menester es ser santo o ser imbécil [87].

La tristeza de la angustia existencial está visible en «Agüero de luto» —soneto escrito en 1910, yendo de Oviedo a León—, en donde hallamos al poeta sumido en su «negra ruta» [88], su consuelo de esperanza, de luna que alumbre su

[85] Núm. 1.515, *Ibid.*, págs. 682-683.
[86] *Poesías, O. C.*, XIII, pág. 437.
[87] *Ibid.*, pág. 438.
[88] XCII, *Rosario de sonetos líricos, O. C.*, XIII, pág. 601.

frente. Vivir es doloroso camino, guerra contra el hado: «Comulgar en agua y tierra, / qué doloroso camino...» [98].

La tristeza, sí, reina en la vida angustiada del hombre. El poeta, sintiéndola suya, la humaniza en el poema LII de sus *Poesías sueltas:*

Tú, la viajera de siempre;
la que vienes de las tierras infinitas;
compañera de mis viajes,
¡oh tristeza peregrina!

Tú amadrinas los caminos,
¡oh tristeza peregrina!
Tú, que coges a los hombres en la cuna
y los llevas en tus brazos por la vida
y los dejas arropados en la tierra
cuando acaba la partida [90].

SIN CAMINOS

Otra forma de la angustia existencial del hombre, es saberse sin caminos en el mundo, aunque la verdad se halle en la cresta de una montaña y allí resuene la voz de Dios:

—¿A dónde, madre, y por dónde?
No hay camino en nuestra tierra [91].

Sin embargo, a veces renuncia al que Dios pueda ofrecerle, por no renunciar a ninguno, y así quiere perderse en la selva de la vida abierta:

No me muestres sendero,
no me muestres camino;
no me lo muestres,

[89] Núm. 1.386, *Cancionero, O. C.*, XV, pág. 620.
[90] *O. C.*, XIV, pág. 789.
[91] CVII, «Romance», *Ibid.*, pág. 920.

que no lo sigo...
No me muestres camino,
no me muestres sendero,
que no lo sigo...
¡no puedo andar!
A los demás renuncio
si sigo una vereda...
Quiero perderme,
perderme sin senderos en la selva,
selva de vida,
quiero tenerla abierta...
las sendas me la cierran...
¡guárda-me,
guárda-me, Señor! [92].

El lugar que no tiene caminos, ni senderos, ni veredas, acaba convertido en camposanto, según vemos en el poema VII de las *Poesías sueltas*:

Sin senderos *ni veredas*,
sin veredas ni senderos,
vivieron sin quebraderos
los vecinos del lugar.
.....
Y aquel pueblecito
que era tan chiquitito
.....
se ha hecho un cementerio
que no tiene igual [93].

LOS CAMINOS DE LA MUERTE

El hombre se angustia porque existe la muerte, verdad suprema. Porque sabe —por su razón— que la vida no puede perdurar; que el anhelo spinoziano no puede cumplirse.

[92] «¡Libértate, Señor!», *Poesías, O. C.*, XIII, pág. 294.
[93] *O. C.*, XIV, pág. 789.

La muerte transita, trágica, por los caminos del hombre: es ella misma camino. Así aparece en *Teresa,* poema de amor y de muerte compartida, y sus caminos se entretejen inseparablemente con los de la vida:

«Venga a nos el tu reino...» —decías,
y mirabas al blanco sendero
que a la tierra nos lleva, que hoy guarda,
Teresa, tu cuerpo [94].

¡Ay lo que cuesta resignarnos al sino!
Por no morir moriremos huyendo muerte;
¡ay!, caminante que apuras el camino;
hasta el fin no se toca toda la suerte! [95].

En el soneto LXI —de capital importancia en la red de los caminos unamunianos—, escrito en 1929 y dentro del libro *De Fuerteventura a París,* el camino de la vida contiene en sí el de la muerte: son uno solo y el mismo. La vida del hombre —la historia de su porvenir al pasado— es como una película que invierte su marcha ordinaria. Vivir es desvivirse y la muerte es, así, un desnacer. El camino por vivir se ve al mirar atrás: es un camino al revés, un camino revertido. Pero el hombre no comprenderá nunca su misterio.

Vuelve hacia atrás la vista, caminante,
verás lo que te queda de camino;
desde el oriente de tu cuna el sino
ilumina tu marcha hacia adelante.

Es del pasado el porvenir semblante;
como se irá la vida así se vino;
cabe volver las riendas del destino
como se vuelve del revés un guante.

---

[94] *O. C.,* XIV, pág. 306.
[95] *Ibid.,* pág. 422.

Lleva tu espalda reflejado el frente;
sube la niebla por el río arriba
y se resuelve encima de la fuente;

la lanzadera en su vaivén se aviva;
desnacerá un día de repente;
nunca sabrás dónde el misterio estriba [96].

El poeta anhela el reposo en el oscuro caminar de su vivir, y ansía dormir serenamente, aunque sólo sea una noche. Toda su vida se ha hecho corazón, angustiada sangre fría:

Échate, corazón, en el sendero,
arrópate un momento con el polvo,
duerme una noche del Señor siquiera,
una noche en que calle y pare todo... [97].

El camino de la vida es camino de la muerte porque sólo a ella conduce, sólo a ella se abre. Camino que es eslabón hipostático entre el todo y la nada, entre el ser y no-ser:

Camino sólo abierto
al término profundo
donde comienza el puerto
al acabarse el mundo.

Es mi camino celda
de ambos lados murada;
un eslabón que suelda
con el todo la nada [98].

La vida de Unamuno va llegando a su fin y, así, la conciencia de la muerte se agudiza en él y, sobre todo, se

[96] *O. C.*, XIV, pág. 542.
[97] Núm. 663, *Cancionero, O. C.*, XV, pág. 367.
[98] Núm. 1.515, *Ibid.*, págs. 682-683.

agrava con la muerte de su esposa. En los poemas de su *Cancionero,* escritos en 1934, hay pruebas de esta experiencia y vivencia tan dolorosa. Estos poemas, en cierto modo, enlazan con *Teresa,* a causa de esa muerte compartida que sufren los esposos o amantes, al morir uno de ellos. Pregúntase Unamuno en el poema núm. 1.651:

¿Fue ella? ¿Fui yo quién se murió?
¿fue ella? ¿fui yo quien me morí?
pues yo no sé quién era yo,
ni quién ella, ¡pobre de mí! [99].

Vivir, desde entonces, para él, no era nada más que esperar [100]. Y la muerte era otra espera también, porque doña Concha Lizárraga le aguardaba en su reino [101].

La vida va camino de la noche y «la muerte se va viniendo / según la vida se va» [102]. En el poema núm. 1.612 —escrito en 1934— hallamos la punzante presencia de la muerte, al final del camino de la vida:

Hay que recoger la vida,
la vida que se nos va
cual se nos víno, escondida,
del más allí al más acá.

Y se va por donde vino,
embozada en el misterio,
va abriéndose su camino,
mira siempre al cementerio.

Hay que recoger la vida
que otra vez ya no vendrá

[99] *Ibid.*, pág. 762.
[100] *Loc. cit.*
[101] Núm. 1.657, *Ibid.*, pág. 764.
[102] Núm. 1.727, *Ibid.*, pág. 801.

como se nos va, escondida
del más aquí al más allá [103].

La presencia de la muerte es entrevista, desnuda y sintéticamente, en una doble pérdida, en una doble imagen del camino en un poema escrito en 1932 y en España, después de su destierro:

Al perderse en el camino
el camino le perdió;
yendo a caza del destino
el Destino le cazó [104].

Otra imagen de la muerte —el ocaso— se vincula al camino de la vida en el poema núm. 1.568 del *Cancionero*, escrito en 1930, anudando el ayer con el mañana:

De su mano *haciendo vaso*,
sempiterno peregrino,
bebe lluvia en el camino
que se pierde en el ocaso.

Sobre la tierra desnuda
y en el silencio sereno
en lo más hondo del seno
su ayer al mañana anuda [105].

Toda la vida, sí, es camino que se pierde en lo desconocido:

Caminando se perdía
todo camino y el paso
era sin hito; el acaso
único seguro guía [106].

---

[103] *Ibid.*, págs. 771-772.
[104] Núm. 1.607, *Ibid.*, pág. 733.
[105] *Ibid.*, pág. 709.
[106] Núm. 1.554, *Ibid.*, pág. 703.

EL CAMINO CIRCULAR

«La cuna al sepulcro se junta» —decía nuestro poeta agónico—. Lo último vuelve a ser lo primero. Y todo es nada. El camino, eslabón entre el nacer y el morir, el pasado y el mañana, adquiere en ocasiones un dibujo que presupone una órbita y el círculo, según se ve en algunos poemas. La partida se enlaza con la llegada en ese camino que llamamos circular. El fin se toca con el principio, el nacer con el morir, y a la inversa. Y el todo con la nada, el envés con el revés, la vida con la muerte, el camino con la posada, e inversamente también. Tal imagen trasciende del profundo poema núm. 1.750 del *Cancionero*:

Momento, movimiento, monumento...
el instante hace siglos de reposo;
inmensidad el punto; deja poso
la casi nada, de infinito asiento.

La bóveda mentida, el firmamento,
mira con muda sorna al presuroso
mortal que hace del mundo coso
y corre sin guardar aire de aliento.

Una vida vivida es contrapunto,
es camino que para en la posada,
y ésta en camino y fuera todo junto

si por dentro disperso, y todo nada.
Ni el arranque ni el cabo es nuestro asunto;
envés, revés son partida y llegada [107].

Parecida imagen había surgido en un poema muy anterior en el tiempo —9-XII-24—, escrito en París en los días del

[107] *O. C.*, XV, págs. 815-816.

destierro. El soneto que acabamos de citar data del 5-XII-36, es decir de muy poco antes de su muerte. Estas fechas nos demuestran cómo Unamuno persistía en mantener la misma visión de la vida, de la muerte y de la nada a través de los años:

¿De dónde, adónde, para qué y cómo?
Éste es todo el afán de la tragedia,
donde se encierra toda enciclopedia
y en piel humana encuadernado el tomo.

De ver punto final ni leve asomo;
la brega del buscar cría la acedia,
triste dolencia que nada remedia;
sólo la niñez tierna guarda aplomo.

Y brota desde tierra la pregunta;
acaba la respuesta con un pero...
cuando la cuna al sepulcro se junta;

gira el talón por el mismo sendero,
vuelve lo arado a arar la misma yunta
y vuelve lo último a ser lo primero [108].

Y, entre las dos fechas, otra —1929—, con una visión semejante, sostenida. En ella, la vida es un largo viaje —viaje circular— en que la llegada es la partida. La vida, como la serpiente, se ha mordido la cola, en eterno «machiembraje»:

El machiembraje divino
del cielo y la mar, gemelos,
que nos paren el camino
que anda rasando los suelos.

El divino machiembraje
que hace la vida; la vida
no es más que el eterno viaje:
la llegada es la partida [109].

[108] XCVII, *De Fuerteventura a París*, *O. C.*, XIV, pág. 590.
[109] Núm. 1.143, *Cancionero*, *O. C.*, XV, pág. 536.

LA NADA

Para Unamuno la nada es el abismo, la sima en que irán a perderse los caminos de todo, del poeta y de su hermana la montaña, cuyas auras le refrescan la frente: «vengo cansado de lidiar sin tino / y de ver que se pierde mi camino / frisando al cielo allá en el horizonte». Y aun añade, consciente de que él y la montaña se perderán en la nada:

> Tu destino y el mío son el mismo,
> hermanos en los goces y en las penas,
> con nuestras almas de amarguras llenas
> iremos a parar a un solo abismo[110].

A estos versos sobre la nada —escritos en 1911— se fueron sumando otros, a lo largo del tiempo, y varias veces aparecen en el *Cancionero*. En el poema núm. 258, Unamuno evidencia un total negativismo anímico y existencial al negar por completo el Evangelio, pues dice:

> Todo es nada del zero al infinito,
> la vida y el camino y la verdad,
> escrito queda lo que ya fue escrito;
> la cuestión es matar la eternidad[111].

Nótese cómo el «zero» es el no-ser y se conecta con la unidad como su opuesto y su reflejo. Es símbolo de lo latente y potencial, y el «Huevo Órfico». Desde el punto de vista del hombre que existe, simboliza la muerte y el estado en que las fuerzas de la vida son transformadas. Por su forma circular, representa la eternidad.

---

[110] «A mi hermana la montaña», *Poesías sueltas, O. C.*, XIV, página 854.
[111] *O. C.*, XV, pág. 177.

En el poema núm. 319, un camino «sin suelo», orilla ni término, / verde vacío...», le lleva al «abismo místico»[112]. En el núm. 485, el mal y el bien son «uno y lo mismo» para una mirada pura que sólo contempla «el sendero que nos lleva al reposo de la nada»[113].

En el poema núm. 1.000, la Nada le parece al poeta algo que Dios tejió «con puras palabras»[114]. En el núm. 1.537, hallamos una especie de figuración de la Nada creada por negaciones e inexistencias, por suma total de vías perdidas, de caminos borrados. Pero también conteniendo la posibilidad de serlo todo, de que todo sea en ella de alguna manera: de que todos los caminos posibles algún día hallen todas las metas soñadas:

Y otras ocultas posibilidades
que no hallan forma,
otras perdidas vías
que buscan meta,
otras formas que buscan materia,
naturaleza de un contra-cielo,
moldes por siempre vacíos,
cristales vírgenes estériles,
cosas no dichas,
dichos no hechos,
arte sin vida,
mundo que fue antes de la nada
y que a la nada substituirá[115].

En el poema núm. 1.630, soneto que se titula «La sima», Unamuno —desde su camino— siente y transmite la visión de la nada final que le preocupa, su sima pavorosa.

---

[112] *Ibid.*, pág. 212.
[113] *Ibid.*, pág. 297.
[114] *Ibid.*, pág. 291.
[115] *Ibid.*, págs. 694-695.

La hondura de la sima, no su anchura,
nos da que estremecer en el sendero
al ir a dar el salto derechero
con las muletas ¡Dios! de la fe pura;

el salto que nos lleve en derechura
del todo de la nada pasajero
a la nada del todo duradero
sin estrellas que le hagan de envoltura.

Tinieblas es la luz donde hay luz sola,
mar sin fondo, sin haz y sin ribera,
sin brisa de aire que levante en ola

la vida, nuestra vida verdadera;
la vida, esta esperanza que se inmola,
y vive así, inmolándose, en espera [116].

Sima, abismo es esa nada que sólo puede ser saltada con las muletas de la fe: abismo, sima a la cual conduce fatalmente el camino de la vida.

A la nada, por último, va a dar el sendero de la «gana» española, esa gana, esa «real gana» tan castiza: esa gana que produce el «*nadismo*, que es el nihilismo español castizo, el quietismo de Miguel de Molinos, el aragonés» [117].

EL CAMINO Y LA ESFINGE

Aparecen juntos en varios poemas de Unamuno, precisamente por ser la Esfinge la corporización suprema del enigma que tanto le angustia: ella guarda ese sentido último que debe existir eternamente por encima y más allá del enten-

[116] *Ibid.* pág. 749.
[117] XCVIII, *De Fuerteventura a París, O. C.*, págs. 592-593.

dimiento humano. Bajo su máscara —según Jung— se oculta en las implicaciones del mito de la multiplicidad o de la enigmática fragmentación del cosmos. Según la tradición esotérica, es una síntesis de toda la ciencia del pasado. Se muestra contemplando el sol naciente y parece abrazar el cielo y la tierra en su significado. Es un símbolo que unifica, en la niebla de la heterogeneidad de la existencia, los cuatro elementos con la quintaesencia o el espíritu.

Para Unamuno, la Esfinge, sin alas y condenada a la tierra, ha encadenado al hombre en su camino —«la senda que lleva al infinito»— que conduce a la eternidad, «marcándonos fatal el postrer hito». En torno, el desierto abrasador, mientras en su regazo «el peregrino enfermo muere de sed» —el hombre— y «ve a la muerte trayendo libertad» [118].

El poema núm. 138 del *Cancionero* es una fábula en verso en que la Esfinge y el Ruiseñor, más los peregrinos, son los personajes. Canta la avecilla y aduerme para siempre a los peregrinos que no se han atrevido a mirar a la Esfinge: el camino se les acaba en el olvido:

> El Ruiseñor con sus cantos
> les trajo en el viaje olvido;
> se durmieron bajo el cielo,
> se les acabó el camino [119].

Unamuno se enfrenta con la Esfinge, al viajar por sus sueños, pero no halla respuesta a sus preguntas angustiosas:

> En sueños soy doméstico viajero
> que pregunta a la Esfinge su destino
> y ella calla, plantada en el camino,
> portero del Señor, nuestro casero [120].

---

[118] «La Esfinge», *Rosario de sonetos líricos, O. C.*, XIII, pág. 544.
[119] *O. C.*, XV, pág. 115.
[120] *Ibid.*, pág. 625.

La Esfinge guarda la puerta del misterio, los secretos de Dios, irguiéndose delante de nuestra vida.

CAMINOS DE LA SALVACIÓN

En su angustia existencial, el hombre trata de salvarse por todos los medios y caminos posibles: de la religión, de la filosofía, del amor, de la poesía... En su infinita posibilidad, se introducen en la poesía de Unamuno, y a ella llevan sus matices de pensamiento y sentimiento, sus peculiaridades metafóricas y semánticas.

He aquí esas vías salvadoras por las que entra y sale el hombre, en busca de consuelo que logra o no logra, que sueña o se inventa en su anhelo de vivir siempre o para alimentar su hambre existencial. Unos son más positivos; otros lo son menos. Unos son más duraderos; otros, fugaces y temporales. Pero ni uno solo es jamás definitivo ni dura siempre, ni prevalece, asaltado por el escepticismo, la duda, la desgana, el desconsuelo existencial, el asedio de la muerte.

a) *El camino de la costumbre.* — Acaso sea éste el más fácil, por ser el más cercano, el menos consciente y el más irracional, y, por eso, insatisfactorio para el hombre que piensa y siente en profundidad. Este camino salvador se muestra en el poema núm. 1.554 del *Cancionero*:

Era en tiempos del ensueño;
en la cumbre del olvido
de lo que nos pasa, el nido
en que yacía el empeño.

Caminando se perdía
todo camino y el paso
era sin hito; el acaso
único seguro guía.

Desde la piadosa cumbre
del olvido se forjó
la ley que al hombre salvó,
ley sin letra: la costumbre [121].

b) *Los caminos éticos.* — El más frecuente —el más vital y menos moral— es el que niega todo principio ético y sigue la senda del mal o del simple vivir vegetativo. Por ella caminan los que quieren salvarse fácilmente y sin esfuerzo de toda agonía existencial, los que se desentienden de la sobrevivencia y no sienten hambre de eternidad alguna, prendidos al suelo, los sin honra, los zorros. Los que siguen la vía opuesta —la del bien, la del anhelo, la difícil— sufren la angustia, o la desesperación:

Un camino derecho a la izquierda,
a la diestra un camino torcido;
mira el mozo aunque la honra se pierda
donde se halla a la postre el cocido [122].

¡Ay, zorro, zorro, pobre zorro
que no puedes llevar derecho tu camino;
a tierra el morro
cuidando siempre el tino
de la escapada!
¡Ay, pobre zorro, siempre de recelo
y siempre alerta;
prendida tu mirada
por siempre al suelo,
y sin poder alzarla hasta la abierta
cúpula del cielo! [123].

---

121 *Ibid.*, págs. 702-703.
122 *Ibid.*, pág. 342.
123 «Al zorro», *Poesías sueltas, O. C.*, XIV, pág. 860.

La vejez —edad purificada— es «el buen camino» que conduce a la muerte, «último destino», «postrera noche» [124] del hombre, iluminada por el sol del invierno vital. La senda del vivir, así, se estrecha al caminar entre ruinas, un roto torreón, desechadas las vanas ilusiones, marchando a un porvenir «que fue gastado ya por otros», tropezando al avanzar con el pasado.

c) *El camino ascético.* — Pocos hombres siguen este camino de salvación. Fray Bernardino de Aguilar, fraile jerónimo, sí lo siguió, según vemos en *Teresa*:

> ...y el Espíritu Santo fue en persona
> quien le trazó con música el camino [125].

Buen fraile que, al llegar la muerte, murió cantando. En el largo poema unamuniano —acaso imitándole en el plano amoroso, humano y romántico—, Rafael canta al morir: « ¡Teresa! ».

d) *El camino místico.* — Menos frecuente aún, el camino místico es seguido por muy pocas almas. San Juan de la Cruz, tras oír el «silbo» de Dios en Fontiveros:

> Siguió a la madre Teresa
> los pasos, luengo camino,
> por noche oscura del alma
> del Carmelo en el abismo.
>
> ¡Ay telar de Fontiveros
> que tejió sueño infinito! [126].

---

[124] «Sol de invierno», *Rosario de sonetos líricos, O. C.*, XIII, página 614.
[125] *O. C.*, XIV, pág. 425.
[126] Núm. 407, *Cancionero, O. C.*, XV, pág. 258.

Y tan delicada es su vida mística, que ésta adelgaza más y más su vía:

Juan de la Cruz, madrecito,
alma de sonrisa seria,
que sigues tu senderito
por tinieblas de miseria,

de la mano suave y fuerte
de tu padraza Teresa,
la que corteja a la muerte;
la vida ¡cómo te pesa! [127].

San Francisco de Asís, a su vez, aclara el camino de su vida interior al iluminarse místicamente con el rostro de Santa Clara:

La cara fresca de Santa Clara
vio Francisco en el pecho de un pozo
y del agua bebió con su mano,
y al gustar el claror de la cara
se bañó las entrañas de gozo
aclarando la senda el Hermano [128].

e) *Los caminos del ángel.* — Pero acaso la iluminación más pura se halle en la contemplación de la inocencia, anterior a todo pecado, al orgullo, a la soberbia y al dolor. Al ver dormir a un niño —¿uno de sus hijos?—, Unamuno cree volver a la mañana primera en que Adán abrió sus ojos a la primavera purísima: en sus ojos adivina una visión angélica y se siente todo él iluminado:

Allí dentro, detrás de esa cortina
sin mancha, de sagrario,

[127] Núm. 686, *Ibid.*, pág. 376.
[128] Núm. 1.389, *Ibid.*, pág. 621.

duerme su paz tu alma que ilumina
mi camino [129].

En el poema núm. 1.742 del *Cancionero*, Unamuno describe otro encuentro iluminado, esta vez con un Ángel y al cumplir sus setenta y dos años, muy al final de sus días —el 29-IX-36—. Ángel que estuvo hilándose por dentro, durante tantos años, el hilillo de la primera fe, el senderillo de la inocente creencia salvadora:

Un ángel, mensajero de la vida,
escoltó mi carrera torturada,
y desde el seno mismo de mi nada
me hiló el hilillo de una fe escondida.

Volvió a su morada recojida,
y aquí, al dejarme en mi niñez pasada,
para dormirme canta la tonada
que de mi cuna viene suspendida.

Me lleva, sueño, al soñador divino;
me lleva, voz, al siempre eterno coro;
me lleva, muerte, al último destino;

me lleva, ochavo, al celestial tesoro;
y, ángel de luz de amor en mi camino,
de mi deuda natal lleva el aforo [130].

Senderillo escondido que le ha guardado su ángel en las noches malas:

En las noches malas
de los sueños malos,
ángel de mi guarda,

---

[129] «Viendo dormir a un niño», *Rimas de dentro*, *O. C.*, XIII, página 876.
[130] *O. C.*, XV, pág. 811.

guardamé;
que pasa por ellos
aquel senderillo
en que el alma coje
no sé qué [131].

La fe sí que es agua salvadora para el pobre pueblo, hambriento no sólo de pan sino también de anhelo eternizador:

¡Hermosa desolación!
¿por qué robaste pobreza
a un pueblo mientras reza
buscando resignación?

De su mano haciendo vaso,
sempiterno peregrino,
bebe lluvia en el camino
que se pierde en el ocaso.

Sobre la tierra desnuda
y en el silencio sereno
en lo más hondo del seno
su ayer al mañana anuda [132].

f) *Cristo y el camino.* — Cristo es el sostén en que se apoyan muchas vidas, báculo que acompaña en muchos caminos. He aquí la solución cristiana a la angustia existencial. Unamuno trató de acogerse a ella y su intento queda poéticamente evidenciado en el largo y hermoso poema *El Cristo de Velázquez* (1920). En varios versos y fragmentos, Cristo ilumina el camino de los hombres con algunos de sus atributos: en «sostén», «puente», «puerta», «espada», «ciervo», «pastor»... Sostiene, guía, a pesar de que está herido:

---

[131] Núm. 1.732, *Ibid.*, pág. 803.
[132] Núm. 1.568, *Ibid.*, pág. 709.

Sostén de esta jornada dolorosa
por el desierto de la vida humana,
es tu vino, Señor, tu propia sangre... [133].

... Y es el puente,
cimentado con lágrimas y sangre,
tu cruz que a Ti, que eres la blanca puerta
de la mansión de Dios, nos encamina
por sobre el foso de este bajo mundo
ceñidor del castillo celestial! [134].

Y eres espada que arde, brasa pura,
cual aquella querúbica que veda
el camino del árbol de la vida
del Paraíso [135].

Herido por nosotros como ciervo... [136].

¡Y el corazón, asendereado a tuertas
por los senderos del mundano siglo,
topa, por fin, con el brocal del pozo
de tus entrañas, su cobijo, y tiéndese
de tu boca al amparo a revivir! [137].

Y están tus sendas en las muchas aguas,
Padre de Cristo; el mar es tu camino.
¡Roca de mar el corazón nos vuelve,
desnuda roca que las olas batan,
y escaldes y deslumbres desde el cielo
con tus desenvainados rayos, Sol! [138].

Cernían las quejumbres que a tus oídos
los hijos de la tierra disparaban,

---

133 XVIII, «Vino», *O. C.*, XIII, pág. 681.
134 XXV, «Puerta», *Ibid.*, pág. 693.
135 XXVIII, «Espada», *Ibid.*, pág. 695.
136 XXXVIII, «Ciervo», *Ibid.*, pág. 710.
137 *Ibid.*, pág. 711.
138 X, «Tormenta», *Ibid.*, pág. 731.

y tañían los ángeles en ellos
recuerdos de los seis primeros días
en que, por Ti, tu padre creó el mundo
—y lo creó contigo, la Palabra—,
mientras tú de camino ibas fraguando
sueños de cielo... [139].

Tu frente es el hastial de la basílica
que es tu cuerpo, y al sol de los caminos
se atezó... [140].

Y tus pies de pastor, que en el aprisco
se entraban por la puerta y que desnudos
acariciaron con sus cinco dedos
al suelo humilde...

los que el polvo vistió de los senderos...

entre pedruzcos con amor corrían
tras de la pobre oveja descarriada...

los que escalaron el Tabor y hacían
temblar de amor bajo ellos a las rocas,
garapiñados con la gruesa sangre
que los clavos sacaron, danle al suelo
pedregoso a beber —suelo de siembra
que endebleció con su escabroso piso
tantos llagados pies de caminantes
que, sin rumbo ni tino, de la muerte
querían escapar— la sangre pura
de los sumisos pies que resignados
se fueron a la Muerte por sendero
de infamia y duelo sin torcer la huella [141].

El leño de tu cruz está podado
de su fronda...

[139] IV, «Melena», *Ibid.*, pág. 748.
[140] V, «Frente», *Ibid.*, pág. 750.
[141] XXVI, «Pies», *Ibid.*, págs. 780-781.

Plena
Naturaleza culminó en tu pecho...
que al humanarte humanizaste al mundo
vuelto conciencia en tu dolor. Camino
para llegar a Ti, que eres Hombre,
Naturaleza es sólo...

Selvas, montañas, desiertos,
confluyen a tu pecho, y en Ti abarcas
rocas y plantas, bestias, peces y aves.
Es como un arca de Noé tu cuerpo
donde se salvan del diluvio lóbrego
cuantos hijos parió la Madre Tierra
para darlos al hombre en mayorazgo [142].

En la «Oración final», Unamuno anhela hallar la blanca luz de Cristo al terminar el sendero de la vida, animándole a morir de pie, con los brazos abiertos, en espera de la luz que nunca muere:

Avanzamos, Señor, menesterosos,
las almas en guiñapos harapientos,
cual bálago en las eras —remolino
cuando sopla sobre él la ventolera—,
apiñados por tromba tempestuosa
de arrecidas negruras; ¡haz que brille
tu blancura, jabelgue de la bóveda
de la infinita casa de tu Padre
—hogar de eternidad—, sobre el sendero
de nuestra marcha, y esperanza sólida
sobre nosotros mientras haya Dios!
De pie y con los brazos bien abiertos
y extendida la diestra a no secarse,
haznos cruzar la vida pedregosa
—repecho de Calvario— sostenidos
del deber por los clavos, y muramos
de pie, cual Tú, y abiertos bien los brazos,

[142] XXVII, «Soporte-Naturaleza», *Ibid.*, pág. 782.

y como Tú, subamos a la gloria
de pie, para que Dios de pie nos hable
y con los brazos extendidos. ¡Dame,
Señor, que cuando al fin vaya rendido
a salir de esta noche tenebrosa
en que soñando el corazón se acorcha,
me entre en el claro día que no acaba,
fijos mis ojos en tu blanco cuerpo,
Hijo del hombre, Humanidad completa,
en la increada luz que nunca muere;
¡mis ojos fijos en tus ojos, Cristo,
mi mirada anegada en Ti, Señor! [143].

A través de estos ejemplos, advertimos que Unamuno visionariamente aceptaba a Cristo como recapitulador de la historia y de cada vida humana, coincidiendo con Pedro Laín Entralgo, quien afirmaría más tarde: «[Cristo es el] divino recapitulador de la historia toda y de cada una de nuestras particulares biografías, la memoria histórica y la memoria individual se hacen 'flor de la eternidad' y quedan en Él divinamente salvadas» [144].

g) *El camino del Evangelio.* — Jesús —Cristo— deviene el camino mismo: *Yo soy el camino, la verdad y la vida.* El poeta, en un soneto —el XCVI, escrito en París, 30-XI-24—, repite las palabras evangélicas en los días del destierro, pidiendo raíces en su tierra para no ser polvo. A Cristo le pide la patria que ha perdido, para sentirse entero e ir hacia Él completo:

«Yo soy la senda, la verdad, la vida».
¡Y qué duro, Señor, otro destino!

---

143 *Ibid.*, págs. 800-802.

144 *La espera y la esperanza.* Madrid, Revista de Occidente, 1957, página 375.

¡De otra verdad cómo es terrible el sino!
¡Cuán pronto de otra vida uno se olvida!
Bilis y tinta encima de la herida
abierta al polvo negro del camino,
sin tu sangre, Señor, celeste vino
que la embalsame al fin de la partida...!

«No es mi reino —dijiste— de este mundo»;
pero ve que sin patria triste muero
en el desierto y en error profundo:
raíz dame en la tierra, aquí, primero;
sin raíz con el polvo me confundo:
sólo con ella he de irte todo entero [145].

Y le invoca como camino vivo, como modelo de lucha por la verdad, porque su razón —no sólo su corazón— considera a Cristo como rebelde, como individualista: «el pesimista, el enredador que diría cualquier grotesco tiranuelo. Había que haberle aplicado la disciplina. Y disciplina quiere decir látigo y hasta cruz. Y lo crucificaron...» [146]. Unamuno se siente identificado con Cristo en su misión de verdad, en su camino de inquietador de conciencias y de espíritus, y que le llevaría al «calvario» del destierro y al confinamiento: a la total soledad humana.

h) *Los caminos de Dios.* — En uno de sus salmos, Unamuno exalta la vida solitaria, en la que busca penetrar el misterio de la vida y de la muerte. Ruega a sus hermanos que le dejen solo —«dejadme en el camino del desierto»—, a solas con su propio destino. Quiere ir a perderse en las arenas para —«solo, sin casa y sin sendero»— enfrentarse con Dios en igualdad, «los dos señeros». Porque Dios está solo en la tierra. Y solo en el cielo. Dios le habla en secreto,

---

[145] *De Fuerteventura a París, O. C.*, XIV, pág. 589.
[146] Prólogo al *Cancionero, O. C.*, XV, pág. 14.

sin testigos. Dios le besa. Siente sed... Escarba la tierra, buscando el agua de Dios [147].

En «El sueño de Dios» (1907), éste duerme, reclinando —Dios humanado— su cabeza en la almohada del campo. Duerme Dios y respira... Los sueños divinos se mecen «alumbrando senderos sin fin ni principio», revelando a los hombres sus entrañas, trayéndoles consuelos y «llevando pesares, / almas de nuestras almas» [148].

Dios ha tejido los llanos —«la llanada»— «con puros senderos», por donde van los hombres tejiendo sus destinos, «soñando que sueñan, pobres peregrinos» (4-IV-29) [149].

Unamuno quiere que hablen en él los que le precedieron: «las almas de nuestros padres que caminaron bajo la niebla, que es la nube luminosa que nos deja en sombra» [150]. Y con ellos soñar a Dios, soñar la vida, «que es a la vez pensarla, sentirla y vivirla —con metáforas, parábolas y paradojas— o sea: *traslados, soslayos y desvíos —cultivando en mí* al creyente descreído... al ciudadano proscrito y al poeta razonador...» [151].

i) *Los caminos de la ciencia y de la verdad.* — En el soneto CVII, titulado «Don Juan de las ideas», Unamuno acusa a este libertino —que corteja todas las teorías ideológicas y todas las formas del pensamiento, «eterno peregrino del ansia de saber», hastiado ya de inquirir— de aconsejar a los jóvenes «que dejen el camino / de la ciencia y encierren su destino / de la santa ignorancia tras las rejas». En los tercetos, su acusación es todavía más severa y, al final, procla-

147 «En el desierto», *Poesías, O. C.*, XIII, pág. 299.
148 *Poesías sueltas, O. C.*, XIV, pág. 737.
149 *Canciones, O. C.*, XV, pág. 489.
150 Prólogo al *Cancionero, Ibid.*, pág. 8.
151 *Loc. cit.*

ma la esterilidad de este tipo de *snobista* y *dilettante* de todas las ideas, camino erróneo:

No amor a la verdad, sino lujuria
intelectual fue siempre el alimento
de tu mente, lo que te dio esa furia

de perseguir a la razón violento,
mas ella se vengó de tal injuria
haciendo estéril a tu pensamiento [152].

En el poema núm. 797 del *Cancionero*, Unamuno se burla del camino escolástico porque no es solución ninguna para el hombre: ni es filosofía ni es fe pura.

Escoto hizo andar al camino
por donde iba Aquino;
luego vino el terremoto;
de gricón: Escoto.
Escolástica!
la cosa más elástica! [153].

También se burla del camino pragmático por medio de la metáfora de la hormiga. Ésta representa al hombre utilitario que, hipócritamente, busca el trabajo práctico como finalidad de su vida: camina y camina, preocupado sólo por el pan de cada día, y así vive. Unamuno prefiere a la mosca que no presume de nada y que come lo que encuentra, pues desprecia la labor útil y práctica al creer que lo que verdaderamente interesa al hombre es su inmortalidad. La hormiga —el hombre utilitario— está atada al camino de la labor física:

---

[152] *Rosario de sonetos líricos, O. C.*, XIII, pág. 618.
[153] *Cancionero, O. C.*, XV, págs. 417-418.

Hormiga machorra, terca,
que al andar te haces camino;
junto a ti es santa la puerca
mosca que se ahoga en vino.

Horrible hormiga machorra,
que al andar te haces camino;
la mosca paséase horra
de toda mira de sino [154].

Tampoco siente mayor simpatía por el hombre que ha seguido el camino católico. Jugando con las palabras, acústica y semánticamente, Unamuno consigue un conceptualismo irónico lleno de sentido:

Por el camino de Roma
que iba siguiendo a mal tino
rindió la sed al romero,
al romero peregrino;

vio en una puerta una rama,
rama arrancada a un espino,
y pidió agua a la ramera
que en vez de agua le dio vino.

La ramera y el romero
comulgaron de camino;
Roma y rama es casi rima,
el casi: agorero sino!;
romería y ramería
casan ya en común destino [155].

Pero en el *Rosario de sonetos líricos,* hay uno —el CXVI— en que el poeta, al evocar las almas de fe ciega, fieles pere-

[154] Núm. 731, «Esperando las moscas de primavera», *Ibid.*, páginas 393-394.
[155] Núm. 699. *Cancionero, O. C.*, XV, pág. 381.

grinas en caminos de azar, se da cuenta del efecto milagroso del ensueño católico, de la creencia marial:

Oh alma sin hogar, alma andariega
que duermes al hostigo a cielo raso
trillando los senderos al acaso
bajo la fe de una esperanza ciega.

Ese cielo, tu padre, que te niega
paz y reposo, brindándote al ocaso
roja torre de nubes en que el vaso
que ha de aplacar tu sed al fin te entrega.

Una noche, al pasar, en una ermita
te acojiste a dormir; sueño divino
bajó a tus ojos desde la bendita

sonrisa de la Virgen del Camino,
y ese sueño es la estrella en que está escrita
la cifra en que se encierra tu destino [156].

Aquí Unamuno, si no para él, reconoce el beneficio de la fe y acaso envidia al que la tiene. En el soneto LVII, titulado «Piedad castiza», admite que el catolicismo es la senda castiza española: se alza contra la petulancia ariana y eleva, con pitas y chumberas, un seto que guarda la «senda» de la caravana española. Piedad castiza que se busca su libertad —dice— en el rito católico, siguiendo la «receta» dada por el vasco Íñigo de Loyola en sus *Ejercicios* [157].

j) *El camino trillado.* — He aquí la vía de salvación más sencilla que el hombre tiene cerca. Pero no satisface a Unamuno de ninguna manera: es demasiado fácil y no exige ningún esfuerzo, no implica lucha ni angustia: es indigna

[156] *O. C.*, XIII, pág. 627.
[157] *Ibid.*, pág. 564.

del hombre por él concebido. Es el camino real, ancho, rutinario, sin peligros de duda solitaria. Es el camino del hombre vulgar, antiheroico y antiquijotesco.

Por el camino real trillas
la lluvia que viene al paso;
antojeras contra el brío
de tu ley te dan amparo.

Y vas a buscar la fuente
por el camino trillado
mientras en agua del cielo
vas, triste, chapaleando [158].

k) *El camino del amor.* — La salida de la angustia sólo se halla por la puerta del amor. Éste ilumina el fondo del ser y el alma humana puede conocerse y reconocerse. El amor es lazarillo que guía al hombre en el difícil camino de la vida, camino que se pierde en el más allá. El amor es vista, el amor es fe, el amor es esperanza de sobrevida.

No, nadie se conoce hasta que no le toca
la luz de un alma hermana que de lo eterno llega
y el fondo le ilumina;
tus íntimos sentires florecen en mi boca,
tu vista está en mis ojos, mira por mí, mi ciega,
mira por mí y camina.

«Estoy ciega», me dices: apóyate en mi brazo
y alumbra con tus ojos nuestra escabrosa senda
perdida en lo futuro;
veré por ti, confía; tu vista es este lazo
que a ti me ató, mis ojos son para ti la prenda
de un caminar seguro.

¿Qué importa que los tuyos no vean el camino
si dan luz a los míos y me lo alumbran todo
con su tranquila lumbre?

[158] Núm. 514, *Cancionero, O. C.*, XV, págs. 308-309.

Apóyate en mis hombros, confíate al Destino,
veré por ti, mi ciega, te apartaré del lodo,
te llevaré a la cumbre.

Y allí en la luz envuelta, se te abrirán los ojos,
verás cómo esta senda tras de nosotros, lejos,
se pierde en lontananza,
y en ella de esta vida los míseros despojos,
y abrírsenos radiante del cielo a los reflejos
lo que hoy es esperanza [159].

El amor apoya y da fuerzas en el camino del vivir, da seguridad; proporciona luz, consuelo y descanso:

Me faltan fuerzas para andar, apoya
tu mano en mi hombro y así, a su contacto,
me volverán las fuerzas;
te llevaré por los caminos largos
y marcharé seguro
poniéndome a tu paso.

Fuerzas me das y luz, luz en las fuerzas
cuando en mi hombro te apoyas y el espacio
se me abre, sin caminos,
por todos lados [160].

La única fuerza del hombre es el amor; éste es su único fundamento, único camino. Así lo afirma Unamuno en el soneto «Fortaleza»:

Si aspiras, como dices, a ser fuerte,
no busques la engañosa fortaleza
de quien viril creyendo a la dureza
labra la ruina de su propia suerte.

---

[159] «Veré por ti», *Poesías, O. C.*, XIII, págs. 419-420.
[160] «Tu mano es mi destino», *Poesías, O. C.*, XIII, págs. 421-422.

Escucha al corazón que fiel te advierte
que lo que no es amor sólo es flaqueza
y el único el amor que con firmeza
da vida y vence a la implacable muerte.

Sin odio y de piedad el alma henchida
tomándote por firme fundamento
siga el recto camino de mi vida,

a conquistar el porvenir atento,
reino de libertad que nos convida
a posar en el suelo nuestro asiento [161].

Sin embargo, en el *Rosario de sonetos líricos*, el titulado «Al azar de los caminos» presenta un aspecto del amor que nace en ellos, sin hogar fijo, sin prole. Pero el pensamiento de Unamuno no se nos desvela totalmente, al ampararse en la cobertura del prójimo. Y no sabemos si condena o admira este amor sin ataduras y que en sí mismo se quema:

Nudo preso al azar de los caminos
bajo el agüero de una roja estrella,
él desde el cierzo, desde el ábrego ella,
rodando a rumbo suelto peregrinos.

Al mismo arado uncieron sus destinos
y sin dejar sobre la tierra huella
se apagaron igual que una centella
de hoguera. Y se decían los vecinos:

¿De dónde acá ese par de mariposas?
¿y hacia dónde se fue? ¿cuál su ventura?,
su vida, ¿para qué? como las rosas

se ajaron sin dar fruto; ¡qué locura
quemarse así las alas! ¡Necias cosas
de amor, siempre menguando pues no dura! [162].

---

161 *Ibid.*, pág. 467.
162 *O. C.*, XIII, pág. 509.

Como es sabido, *Teresa* es un largo poema de amor. En él, Unamuno introduce varias veces la imagen del camino, relacionándolo con los destinos de Teresa y Rafael. Ella está dispuesta a limpiar con sus manos el camino de su amante, pues éste avanza ciego, sin ver las piedras, o por pensar sin tino:

> Pensar, no, Rafael; ver con las manos;
> que, como dices tú, tienen diez ojos;
> yo he de escardar de tu sendero abrojos
> con estos ojos, estos diez hermanos [163].

Pero la muerte calcinará las flores y hará nacer de nuevo los abrojos. Él no volverá la cara y, sin vacilar, irá a sus bodas esperando despertarse al lado de Teresa. No temblará ante su destino. En rigor, toda la vida de Rafael ha dependido de la de su amada, vitalmente ligado a ella en su camino humano, según vimos en la rima núm. 65:

> Eras su todo tú y no había otra cosa;
> vivía todo en ti, su universo divino;
> tú eras su creación y eras al par su diosa,
> sujeto en tu regazo marchaba su camino [164].

En la rima siguiente, Rafael se vuelve hacia sí mismo y se representa su propia vida, camino lleno de espinas:

> Anda con cuidado por donde caminas;
> te picó la zarza y por eso lloras;
> con sus hojas verdes entre las espinas...
> ¡tan blancas las flores! ¡tan negras las moras! [165].

---

[163] *O. C.*, XIV, pág. 337.
[164] *Ibid.*, pág. 383.
[165] *Ibid.*, pág. 384.

En la rima núm. 71 —que es como una oración o avemaría— Rafael reconoce que la Virgen puso a Teresa en su camino como una estrella. El amor es, pues, luz en el camino humano:

> Tú, tejiéndole en vida su destino,
> madre la hiciste,
> madre de mi pasión y en mi camino
> mortal tú la pusiste
> *como* una estrella [166].

Finalmente, el amor ensancha el sendero que llega a la eternidad:

> ¡Ay que es estrecho el sendero!
> el Amor lo ensanchará.
> Al fondo está como puerta,
> puerta de la eternidad... [167].

El amor, sí, es salvación del hombre, real, auténtica, segura. Miguel de Unamuno lo descubrió en 1897, año en que culminó el proceso de su crisis religiosa iniciada diez años antes, según cree Laín Entralgo: «lloró lágrimas de soledad y descubrió, a través del dolor compartido, la eficacia y la significación del amor en la vida del hombre» [168].

1) *Caminos del recuerdo, del ensueño y de la esperanza.* — Estos caminos, separados o entrelazados, son a veces vías salvadoras para el poeta; pero, en otras, se ligan a la tristeza que nace de la angustia no resuelta.

En 1908, Unamuno imagina que habrá noches largas en su vida y en las cuales «volverán los recuerdos peregrinos /

---

166 *Ibid.*, pág. 392.
167 Núm. 33, *Cancionero, O. C.*, XV, pág. 59.
168 *Op. cit.*, pág. 357.

por los mismos caminos»[169] a pisar su corazón. Sabe que volverá la misma queja —«nueva siempre y siempre vieja»—: su anhelo de eternidad.

En 1910, el ensueño desaparece y el poeta confiesa que su «dulce engaño» le hacía llevadero el camino de su vivir. No le queda más que su recuerdo —«recuerdo de esperanza»— y con él se acompaña, deseando la paz que será muerte:

¿A dónde fue mi ensueño peregrino?
¿a dónde aquel mi porvenir de antaño?
¿a dónde fue a parar el dulce engaño
que hacía llevadero mi camino?

Hoy del recuerdo sólo me acompaño
—recuerdo de esperanza— y me imagino
que al fin vendrá la paz a mi destino
con el terrible olvido soterraño[170].

La posibilidad de recordar lo «ex-futuro» endulza la amarga experiencia de la mutación temporal.

En 1928, Unamuno evoca una canción infantil y, con ella, caminos —«caminitos»— reales españoles. Pero el sueño los evade de la tierra y se transforman en caminos ideales que conducirán al poeta más allá de la nada. En su anhelo eternizador, Unamuno busca apoyo feliz en el recuerdo de su infancia, en sus inocentes sueños de niño:

Cuentos sin hilo de mi niñez dorada
—alféreces y no lógica—, soñaba
con madamitas, ¿cómo eran? que pasaban
por caminitos sin suelo y que en el alba
se derretían dejando en la mañana
frescor de ensoñaciones en que vibraba

---

169 L, *Poesías sueltas, O. C.*, XIV, pág. 785.

170 CXV, «Ex-futuro», *Rosario de sonetos líricos, O. C.*, XIII, página 626.

un mundo por nacer, mundo que me aguarda
—es locura, diréis— allende la nada... [171].

En otros momentos, su alma se llena de esperanza: al mirar el cielo, sobre todo, siente que éste es su camino. Allí, Dios le señala su ruta. Le invade la confianza, aunque sólo sea pasajeramente. Todo el cielo vuélvese, para él, camino sin cercas:

Camino el cielo todo; en el divino
campo de azul, en la celeste vía
no hay vedado, ni el alma se extravía,
que en él se pierde aun cuando pierda el tino [172].

En los poemas escritos «A bordo del 'Romney', rumbo a Oporto», Unamuno vuelve a su vieja idea de que el hombre se engaña soñando que la vida es sueño. La vida es camino que lleva al cielo:

Caminamos al cielo paso a paso,
morir... dormir, dormir, soñar acaso [173].

En el poema «Fatalidad» vemos cómo Unamuno se anima a tener esperanza de que hay otra vida en la cual será posible libertarse de la angustia. El camino del vivir se hace aquí camino de esperanza en la libertad última:

Escudriña la entraña del Destino
y abierto el corazón a la esperanza
prosigue tu camino
con nuevo ardor,
no es el Dios del Amor ningún verdugo

[171] Núm. 133, *Cancionero, O. C.*, XV, pág. 113.
[172] *Romancero del destierro, O. C.*, XIV, pág. 656.
[173] *Poesías sueltas, Ibid.*, pág. 823.

y hay otra vida en la que al fin se alcanza
verse libre del yugo
de este dolor [174].

En su ansia de creer en algo, de salvarse de la angustia, Unamuno coincide que, para mantener la esperanza de no morir, la solución es, precisamente, aceptar la inseguridad de su camino:

mi puerto
de salvación en el camino incierto
porque me arrastro...

No quiere —he aquí su voluntad— perder la ilusión engañosa que le ata a la vida. Le parece mejor que estar desengañado, porque esto sería como vivir muerto. Mas como su razón sabe que es engaño, ha de aceptar la desesperación como fuente de esperanza:

pues desesperación es el escaño
de la esperanza que su objeto crea [175].

Y he aquí que la desesperación esperanzada [176] es otra de las escasas vías salvadoras que Unamuno recomienda al hombre sin fe religiosa: nueva fe ésta de cuño existencial.

---

[174] XV, *Ibid.*, pág. 710.

[175] XLIX, «*Sit Pro Ratione Voluntas*», *Rosario de sonetos líricos, O. C.*, XIII, pág. 610.

[176] Cf. el capítulo dedicado a Miguel de Unamuno por Pedro Laín Entralgo en su libro *La espera y la esperanza* (págs. 356-398). En él, su autor opina que, en el caso de Unamuno, «el problema de la esperanza fue centro vital de su existencia de hombre y de su obra de pensador y poeta. En la esperanza vio la esencia de la vida humana; sobre la esperanza pretendió fundar su religión; con esperanza quiso hacer lo mejor y más cimero de su espíritu» (pág. 356). La desesperación unamuniana procedía de la vivencia de una doble imposibilidad: su razón no había logrado hacer de la verdad consuelo y su sentimiento era incapaz de hacer del consuelo verdad. Esa congojosa

Una tarde, en la hora del Ángelus, a Unamuno le parece que el sonar de las campanas es una eternización del pasado que no pasa. Desde su casa oye que le llaman con su voz de esperanza:

> ... de mi camino
> vuelvo la vista al cielo donde abrasa
> a las nubes el sol y allí adivino
> lo que antes de ser fui, cuando mi masa
> era parte del ígneo torbellino [177].

Sus recelosas dudas mueren y muere el ciego brío de su lucha. Por un momento se siente eterno, salvado de la muerte. La voz de las campanas, sí, es camino de esperanza.

II) *Camino de la gloria y de la eternidad por medio de la canción.* — El poema «¡Id con Dios!» —que abre el tomo de sus *Poesías* (1907)— evidencia hasta qué punto son entrañables, existenciales, para Miguel de Unamuno, sus poemas, sus canciones. Son sus «hijos» y, como él, han de luchar por la vida eterna:

> Les pongo en el camino de la gloria
> o del olvido, hice ya por ellos
> lo que debía hacer, que por mí hagan
> ellos lo que deban, justicieros [178].

---

desesperación total —hecha de escepticismo racional y de desesperación sentimental—, sin embargo, no condujo a Unamuno al suicidio ni a la resignación angustiada, sino al combate por una vida nueva, convirtiéndose así en una fuente nobilísima de creación vital, en una ética, en una estética y hasta en una lógica, como él mismo afirma en su *Del sentimiento trágico de la vida.*

[177] CXXVI, «Al toque de oración», *Rosario de sonetos líricos, O. C.,* XIII, pág. 639.

[178] *Poesías, O. C.,* XIII, pág. 197.

Como el camino que han de recorrer es largo, quiere que sus cantos sean densos, «con carne prieta», sin hojarasca, sin grasa, aunque tal vez sin gracia:

Mira que es largo el camino
y corto, muy corto, el tiempo,
parar en cada posada
no podemos.

Dinos en pocas palabras,
y sin dejar el sendero,
lo más que decir se pueda,
denso, denso [179].

El camino de la gloria, por otra parte, no es corto ni fácil; tampoco se compra:

Buhonero de babuchas,
no me espurries paparruchas,
ni me alegues al Señor;

el camino de la gloria
enchinarrado de escoria
no se merca al por menor [180].

Y sólo cabe cantar en el camino, cantar para no morir, y así lo afirma el poeta en 1907:

¡Canta, alma mía, canta!
¡para que no te mueras! [181].

Y volverá a afirmar lo mismo en 1909: cantar es su único hacer, el único modo de llenar su camino existencial y aun de matar el tiempo. Cantar es, sí, el *carpe diem* unamuniano.

[179] «Denso, denso», *Ibid.*, pág. 202.
[180] Núm. 1.335, *Cancionero, O. C.*, XV, pág. 602.
[181] Núm. XXXIV, *Poesías sueltas, O. C.*, XIV, pág. 757.

Para vivir, «coge la canción», porque ella salva la vida, tu vida.

«Coje el día»
y es el día el que te coje
y a la tumba al fin te lleva
como grano al troje.
Bien, ¿y qué hago,
por las sendas del destino
mientras vago?
¿Cómo lleno mi camino?
Pues con mis canciones;
así mato el tiempo
y las ocasiones [182].

En 1908, en su gran poema «Caña salvaje», incluido en sus *Rimas de dentro* (1923), ya había insistido en que su misión era cantar y, en su canto, gritar, gritar sus ansias, sin hacer caso de la música. Cantar, sí, pero huyendo de lo acabado y de lo perfecto. Siéntese frágil caña por la que sopla el viento: no caramillo, sino simple caña salvaje, lejos del camino, en soledad, lejos de los traficantes y de los poetas modernistas o puros... Caña por la que canta Dios, junto al sendero de las estrellas.

No, no junto al camino,
a distraer el viaje del peregrino,
no a alegrar las jornadas del caminante,
sino aquí, en el retiro,
donde tan sólo llegan
de cuando en cuando
los que sin fin ni rumbo
vagan perdidos.
.....
Lejos de los caminos
de artistas y viandantes,

[182] LIV, «Para matar el tiempo», *Ibid.*, pág. 793.

por donde no trafican
buhoneros del arte,
donde los siervos del Señor se pierden
en la selva a que se entra
y no se sale,
la selva sin senderos,
como no sean
los que nos muestra el cielo,
los senderos de estrellas [183].

En *Teresa* volvemos a entrever que el camino a seguir es el del canto y de la estrofa. El canto es largo aunque la vida es corta, y hay que arar en la mar.

Que lo eterno es la vuelta, la carrera
es el ritmo y la estrofa, y es la rima
la pasada y futura primavera,
las aguas que del mar quedan encima [184].

La vida toda es un canto y cada año es una estrofa, en el camino temporal:

¡El año es una estrofa
del canto permanente! [185].

La copla quita el cansancio en la senda del vivir:

Echa la copla, coplero,
pero la que nos acopla,
mira que el ábrego sopla
y no estamos en enero.

Echa la copla, coplero,
riégala con vino rancio
y que nos quite el cansancio
del polvo de este sendero [186].

---

[183] *O. C.*, XIII, págs. 850 y 852.
[184] *O. C.*, XIV, pág. 431.
[185] *Ibid.*, pág. 457.
[186] Núm. 1.144, *Cancionero, O. C.*, XV, pág. 536.

Y, al final de su vida —en 1934—, reconocerá el poeta que las canciones han sido el tejido de su vida misma:

Componiendo estas canciones
he vivido... [187].

Existenciales, sí, son las canciones de Unamuno, pero en ellas también cabe el cosmos. El universo puede quedar encerrado en el «átomo sonoro» de la canción:

A fijar con ritmo y rima
el fluyente pensamiento
y bien contorneado a lima
a darle firme cimiento.

A sujetar todo el coro
de la humanidad al verso
y en un átomo sonoro
a encerrar el universo [188].

Cantar es matar las penas del camino por el que se va la vida y por el que viene la muerte:

Camino va de la noche
—tras el horizonte está—,
va cantando en el camino
para las penas matar.

Sus cantares por el aire
hasta el cielo van a dar;
la muerte se va viniendo
según la vida se va.

«Todo está dicho» se dice
y éste es su último cantar [189].

---

[187] Núm. 1.652, *Ibid.*, pág. 763.
[188] *Ibidem.*
[189] Núm. 1.727, *Ibid.*, pág. 801; canción escrita en Palencia, 29-III-35.

El destino del poeta es, justamente, sembrar y sembrarse: darse en vida y en canción.

Sembrar cantares
por el camino;
matar pesares
es mi destino [190].

Aunque sembrar canciones sea algo tan inútil como «arar en la mar»:

«Arar en la mar», certera
frase por tiempo perdido;
la hay de más hondo sentido:
sembrar en la carretera [191].

El poeta Miguel de Unamuno —que canta para no morirse— se proclama en 1929 hijo del camino, frente al hombre doméstico y sedentario; libre, sin ataduras:

El hijo del camino al de la casa:
«—El Señor nos bendijo como hermanos;
ya no me queda brasa,
el sol se puso, deja que mis manos
renueve en tu fogón;
mira, la noche pasa,
deja que bajo techo,
ruedo no más, por lecho
me cune el corazón.»

El hijo de la casa al del camino:
«—Ahí está el zaguán que guarda el perro,
en el dintel la cruz del peregrino,
y en el umbral...».
«—Sí, el hierro
con que le sujeta;
duerme en tu cama, dormiré al relente,

[190] Núm. 1.728, *Ibid.*, pág. 802.
[191] Núm. 1.729, *Ibidem.*

y velarán mi frente
las estrellas de Dios...».
«—¿También poeta?»
«—También, sí; quédate en casa sin fe.
Yo, como Cristo, moriré de pie!» [192].

Tan libre es que se siente mendigo del camino, que recibe pan por su canción, como el remoto juglar. Pero el vino se lo da su propio corazón:

¡Mendrugo por mi canción!
¿pero, y la sed del camino?
pan valen palabras; vino
música del corazón.

(Otra versión)

¡Un mendrugo por mi canción!
¿pero, y esta sed del camino?
pan valen las palabras, vino
la música del corazón [193].

Del nacer al morir, caminar: cantar. El camino unamuniano por excelencia es el del canto, el de la poesía. Existencia y creación integran al hombre Miguel de Unamuno. Cantar es caminar, es vivir, es existir: «Canto, luego existo». Y a la inversa. El camino del canto es el único vivible: entre la vida que pasa y la que queda, entre la tierra y el cielo, entre la muerte y la inmortalidad. Caminar: vivir: cantar: existir: he aquí la honda tautología ontológica unamuniana en que han culminado sus caminos poéticos y existenciales, pasando por una rica gama de matices, ligados todos a la raíz misma de su vida y de su pensamiento, desasidos de toda preocupación retórica o retoricista, de toda artificialidad, de

[192] Núm. 996, págs. 487-488.
[193] Núm. 715, *Ibid.*, pág. 389.

toda artesanía o sastrería poética. Cantar es la misión de Miguel de Unamuno, obra de su voluntad: cantar libremente, por todos los caminos. ¿Para qué? Para «soñarse libertad»:

Va de Molina a Molinos
nuestra sierva voluntad
y por todos los caminos
a soñarse libertad [194].

CONCLUSIÓN

Para concluir, quizá podamos afirmar, ayudados por Pedro Laín Entralgo [195], que los caminos unamunianos —imagen total de la existencia y empresa espiritual del hombre Miguel de Unamuno— poseen cinco funciones características: activismo, futurismo, creacionismo, irracionalismo e individualismo. Pero aún podríamos añadir que todos ellos se engloban en una totalización circular, imagen del Unamuno total, orto y ocaso del hombre. Su destino era sembrar canciones, sí. Pero esta siembra era aún mucho más honda y significativa. Unamuno, al darse cuenta de que los humanos caminan por el mundo «sin rumbo cierto», «al azar vano» [196], anhela señalarles el sendero con sangre de su corazón, haciéndose camino él mismo, en suprema siembra existencial, cual nuevo Cristo-Jesús:

De mi sangre podéis seguir el hilo,
por donde voy sangrando es la vereda,
y allí donde yo muera, es vuestro asilo,
allí la queda.

---

194 Núm. 869, *Ibid.*, pág. 442.
195 *Op. cit.*, pág. 381.
196 «La huella de sangre de fuego», *Poesías, O. C.*, XIII, pág. 413.

Voy sembrándome yo todo y entero
por llano, monte, piedras, polvo y lodo,
yo, yo mismo, yo soy vuestro sendero,
¡tomadme todo! [197].

Visionaria, poéticamente, Miguel de Unamuno ha devenido senda de los hombres, vivo evangelio de unamunismo. Como un nuevo profeta se alza en las tierras de las Españas, en el horizonte del siglo XX. Es el gran espiritualizador y concientizador de los españoles en esta época.

Por esta causa, precisamente, los caminos reales pocas veces aparecen en su poesía con su plena objetividad, sino como vehículos de un contenido espiritual. Son caminos de desesperación y también de esperanza conseguida a fuerza de voluntad y nunca exenta de angustia. Caminos, pues, heterodoxos. Caminos existenciales, sobrerracionales o contrarracionales. Caminos históricos e intrahistóricos, caminos sosegados y caminos borrascosos. Caminos paradójicos. Caminos que se integran en el tuétano poético de la vida unamuniana, debajo del aparente sobrehaz de la trivialidad o del lugar común. Caminos estimulantes. Caminos vivos, por encima y por debajo de toda metafísica y de toda poética.

---

[197] *Ibid.*, pág. 414.

II

LOS CAMINOS POÉTICOS DE RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN

Entre los escritores del 98, Valle-Inclán es el que más aristocratiza y poetiza el paisaje en sus obras en prosa. ¿Hace lo mismo en sus tres libros de versos —*Aromas de leyenda* (1907), *El pasajero* (1920) y *La pipa de kif* (1919)— reunidos en el volumen único titulado *Claves líricas: Versos* (1930)? Una rápida lectura de sus poemas nos revela que, en ellos, la poetización es más leve y que el aristocraticismo casi no existe, aunque numerosos rasgos y modalidades modernistas y aun rubenianas los impregnen. La interpretación pictórica es, por lo general, muy sencilla y esencial, atendiendo más a los elementos reales, cercanos, que a los elaborados imaginativa y artísticamente. La estricta realidad del paisaje gallego, castellano-leonés y aragonés se impone sobre la elaboración preciosista y estetizante. El verso parece haber cernido lo más caedizo y superficial de las sensaciones, conservando lo más esencialmente poético o lo más expresivo, los vocablos más cargados de fuerza sugerente.

Dentro de los paisajes evocados ¿qué caminos aparecen? ¿Qué representan o simbolizan? ¿Cómo se muestran?

Lo primero que advertimos es que abundan sobre todo en *Aromas de leyenda,* que aparecen muchas veces en *El pasajero* y que disminuyen en *La pipa de kif,* por razones temáticas. Después, notamos que carecen de valor decorativo. No están trabajados ni elaborados de acuerdo con una estética premeditada. No hay en ellos gran variedad de significados, ni están sobrecargados del abolengo y señorío que caracterizaban las descripciones de la prosa valle-inclanesca. Sin dejos paganizantes ni de primitivismo pictórico italiano ni de renacentismo, evocan caminos cercanos, muy parecidos a los de la realidad. Son —como veremos— casi desnudos, austeros caminos. Escasos adjetivos los califican o determinan. El tono literario casi inexiste, salvo en alguna alusión humanista. Ante la visísima imaginación de la prosa valle-inclanesca, ante su fantasmagoría, se muestran estos caminos con gran desnudez real: caminos ciertos, exactos. Verdes, si son galaicos; pardos o empolvados, si castellanos. La preocupación esteticista no parece haber inspirado la incorporación de estos caminos tan escuetos, escenario verdadero —más que telón de representación escénica— de un abigarrado gentío humano, real siempre, pintoresco o grotesco a veces. En otras, los caminos recogen el transmigrar de la cantiga popular galaica —como ocurre en *Aromas de leyenda*—: por ella están en el poema. Ningún metaforismo metafísico se eleva de estos caminos. Sólo el sentido religioso —unido al alma gallega— se adhiere a su realidad, o el de ser camino para la muerte.

LOS CAMINOS DE «AROMAS DE LEYENDA»

Es éste el libro más próximo a la estética modernista y rubeniana, pero está impregnado de matices propios, plena-

mente valle-inclanescos, con acentos de la tierra nativa. Una verdadera emoción céltica y regional de Galicia empapa de dulzura versos y poemas. Valle-Inclán —precisamente, por amor a su tierra, a su paisaje y tradiciones— procura crear una poesía de tono arcaizante y campesino, saturada de milagrería poética medieval, de aire eglógico, de ingenuidad aldeana, envuelta en lejanía.

Pocos poemas excluyen el camino. Y, junto a él, la fuente y el pájaro en algunos.

Como ya apuntábamos, estos caminos se presentan con gran desnudez. Parecida sencillez caracteriza su significación y, así, se ordenan sólo en tres categorías muy definidas.

a) *Caminos gallegos.* — Se introducen en la clave I —«Ave»—, poetizados por el recuerdo que trata de evocar la tierra gallega, olorosa a matinal yerba fresca, a maizales húmedos, a leña que arderá en el lar... Los recuerdos visuales y olfativos se enlazan a los acústicos: el viento canta, los perros ladran, rueda la música de algún viejo cantar, se narran cuentos seculares junto al fuego...

Los caminos, aquí, se vinculan a la tradición religiosa, a la leyenda y a la realidad humana. Por esto mismo son hondos:

> ¡Oh, los hondos caminos con cruces y consejas,
> Por donde atardecido van trenqueando las viejas,
> Cargadas con la leña robada en los pinares... [1].

En la siguiente sextina alejandrina, el poeta siente el alma de su Galicia natal al oír cualquier cantar antiguo, y la suya se identifica con el paisaje mismo:

---

[1] Ramón del Valle-Inclán, *Claves líricas,* Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1946, pág. 11. De aquí en adelante citaremos por esta edición, indicando el número de página entre paréntesis y al final de cada cita.

El lago de mi alma, yo lo siento ondular
Como la seda verde de un naciente linar,
Cuando tú pasas, vieja alma de mi lugar,
En la música de algún viejo cantar.

(pág. 11).

La canción gallega, sí, vuélvese camino del alma, del paisaje y de los lugareños.

En la clave II, «Milagro de la mañana» —todo él milagro musical—, el camino gallego se aparece en toda su sencilla desnudez, más sinestésicamente poetizado por la presencia de un pájaro, en cruce visual y acústico y profundidad temporal, de vetustez y virginidad:

Y en el viejo camino
Cantaba un ruiseñor
Y era de luz su trino.

(pág. 13).

Nótese cómo el canto del pájaro se corresponde con la gracia del gaitero recogida por la cantiga final:

¡Tes no teu piteiro,
Paxariño novo,
Gracia de gaiteiro!

(pág. 14).

En la clave III —«Los pobres de Dios»—, Valle-Inclán presenta a esos desvalidos andando en caravana, «por los caminos florecidos», en contraste de lepra y ceguera con hermosura primaveral. Pero también van por caminos polvorientos que cauterizan sus llagas. Por caminos que cruzan las eras. Por caminos de la banda de Laiño, de la banda de Lestrove:

El polvo quema sus llagas rojas,
Sus oraciones son congojas:
Van entre el polvo como las hojas.

Van por los caminos de sementeras,
Caminos verdes entre eras,
En donde cantan las vaqueras.

(pág. 15).

En la clave IV —«Geórgica»—, sendas y caminos llevan a los campesinos gallegos al trabajo de sus campos:

Y por las viejas sendas van a las sementeras
Los tardos labradores, camino de las eras.

(pág. 16).

No podían faltar dentro del completo cuadro geórgico gallego, junto a molinos, vacas bermejas, zagales, campanas, cotovías y olor a heno...

En la clave V —«No digas de dolor»—, poema de tono casi machadiano, el camino vuelve a dar paso a la caravana de pordioseros y peregrinos —con su dolor a cuestas—, pero, además, sirve para completar el 'ambiente' gallego que Valle-Inclán va evocando a medida que avanza su libro: junto a él, la casa hidalga, con perro que ladra, jardín, fuente y niña que sonríe en el balcón:

Hay una casa hidalga
A un lado del camino,
Y en el balcón de piedra
Que decora la hiedra,
Ladra un perro cansino.
¡Ladra a la caravana
Que va por el camino!

(pág. 18).

El dolor pordiosero
Gime desde el sendero.

(pág. 19).

El poeta suplica a pobres y peregrinos que no hablen de dolor a la niña que sonríe.

En la clave VI —«Flor de la tarde»—, el camino guía a ovejas, zagales y mastines a la fuente clara que les aguarda en el atrio de una ermita, y en donde canta un pájaro. Es la hora del atardecer gallego y el camino se colorea, mientras suenan las esquilas, late el agua de la fuente, canta el pájaro y huele todo a yerbas olorosas:

Por la senda roja, entre maizales,
Guían sus ovejas los niños zagales
Volteando las hondas con guerrero ardor,
Y al flanco caminan, como paladines
Del manso rebaño, los fuertes mastines,
Albos los colmillos, el ojo avizor.

(pág. 20).

Y las demás sextinas dodecasilábicas van completando, en lenta andadura, la descripción del paisaje gallego en el crepúsculo.

En la clave XI —«Lirio franciscano»— reaparece el camino, dentro de un paisaje gallego de formas femeninas:

El camino aldeano
Ondula entre dos lomas
Mellizas y fragantes,
Como dos arrogantes
Senos, que fuesen pomas.

(pág. 33).

Mas por él pasa, nuevamente, la vieja, ancestral caravana de mendigos, impregnando de sentido trágico la dulzura del paisaje:

E iba la caravana
Por la senda aldeana
Tan llena de verdor.

¡Y las llagas en sangre
Eran como otra flor!

Racimo de gusanos,
Flor del jardín de Asís,
Que el aire campesino
Deshoja en un camino.

(pág. 33).

En la clave XIII —«Son de muñeira»—, en rítmicos tercetos monorrimos de endecasílabos anapésticos, el camino se puebla de sones y casi deviene vía acústica gallega: por él, o junto a él, cantan mozos, mozas y pardales:

Cantan las mozas que espadan el lino,
Cantan los mozos que van al molino,
Y los pardales en el camino.

(pág. 37).

b) *Caminos de paz y santidad.* — Dentro de *Aromas de leyenda* no podían faltar estos caminos, simbolizando el alma milagrera o devota de los gallegos del campo. En la clave VIII —«Ave serafín»—, traspasada de música, por bendición del santo ermitaño, todo es amor, paz y concordia entre animales, aves, insectos, pájaros, zarzas... El alma de la tarde se deshoja dulcemente, mientras canta el ruiseñor «en la paz del sendero» (pág. 25) y junto a «su hermana la fuente». El ermitaño se mira en ella y no se reconoce.

En la noche nubaba el Divino Camino.
El camino que enseña su ruta al peregrino.

(pág. 26).

Un perfume de gracia eucarística lo perfuma. Se ha borrado el tiempo y el ermitaño es el mismo eremita de hace tres siglos... La luna es también la luna remota. Toca la

campana. En la cumbre de la montaña, «el ave de la luz entreabre el horizonte» (pág. 27). Fuente y camino blanquean con albura de comunión, en la santa paz del paisaje que el ermitaño ha bendecido, volviéndolo jardín del alma.

En la clave IX —«Estela de prodigio»—, el camino conduce a San Gundián, que retorna milagrosamente después de tres siglos, a su cueva, allá en el peñascal del monte. El poeta lo imagina —lo siente— saturado de paz y santidad, tocado por la gracia del santo:

Aromaban las yerbas todas,
Con aroma de santidad,
Y el sendero se estremecía
Bajo el orballo matinal,
Cuando a su retiro del monte
Se tornaba, San Gundián.

(pág. 28).

En la clave XIV —«En el camino»— nos encontramos con el que va a Santiago, conduciendo a infinitos peregrinos. El poeta —inspirado por una cantiga a la Virgen María— la invoca al ir por la ruta y siente su alma invadida por un temblor oscuro y milenario, identificándose con su raza y su tierra:

Me detuve en la senda,
Y respiré el ingenuo
Aire de leyenda...

(pág. 38).

c) *Camino para la muerte.* — En la clave VII —«Prosas de dos ermitaños»—, Valle-Inclán evoca un paisaje montés, en el cual, a la sombra de grandes peñascales, razonan los ermitaños San Serenín y San Gundián. San Serenín pregunta a dónde van a parar las cosas: la piedra de la honda, la flecha, el ave. El otro ermitaño le responde:

—San Serenín, padre maestro,
Como los ríos a la mar,
Todas las cosas en el mundo
Hacen camino sin final.
Y el ave y la flecha y la piedra
Son en el aire Eternidad.

(pág. 23).

Es decir, todas las cosas han de seguir el camino de su muerte. Y el dolor de sentir la vida ha de seguir en la otra, camino sin final. El dolor es, pues, camino que no acaba.

Idéntica significación del camino es visible en la ya citada clave XI —«Lirio franciscano»—. Avanza la doliente caravana por la senda vieja y al mismo tiempo primaveral, y allí escucha al ave de la leyenda —el ruiseñor de la cantiga galaica, «lindo ruiseñol» en cuyo canto hay «orballo de frol»—, mientras Cristo la besa para anunciarle que hallará recompensa «al final del camino», que tendrán túnica de lino inmaculado:

Linos de luz de aurora
Que hila nuestra Señora
Al pie de los caminos...
¡Y el ruiseñor celeste
Cantará entre los linos!

(pág. 34).

LOS CAMINOS DE «EL PASAJERO»

En este libro y en *La pipa de kif* encontramos —como es sabido— los versos más originales y sugestivos de Valle-Inclán. Sin embargo, en los poemas de *El pasajero* aún se distinguen ecos rubenianos finiseculares, unidos a otros acentos más cosmopolitas. Abundan las tonalidades pictóricas y simbolistas. Si en *Aromas de leyenda* prevalecían la suavidad y

la dulzura, en este volumen se introduce la violencia, la acidez, lo sombrío, esbozos o conatos esperpénticos. En vez de santos, encontramos bandoleros y la tragedia mítica. En cuanto al paisaje, junto al de Galicia se muestra también el de Castilla y León.

¿Qué caminos se asoman a *El pasajero*? Inmediatamente, percibimos que el camino objetivo inexiste en estos versos, salvo por sugerencia del contexto[2] o en el único caso de la clave III —«Rosa hiperbólica»— en que por él avanza una «carreta bamboleante» (pág. 41), implicando, sin embargo, la connotación metafórica de desprecio a la gloria, de desengaño del mundo, o de aceptación de lo vital. Abundan, en cambio, ejemplos en que el camino se tiñe de significaciones claramente simbólicas.

a) *El camino de la vida: camino del mal.* — En este sentido se relaciona con el pecado y la desilusión. En la clave XXI —«Rosa del pecado»—, sobre un trasfondo esperpéntico en que el gato «runfla» y la gotera hace «glo-glo», se anuncia en una noche de octubre la muerte del sujeto del poema —¿Valle-Inclán?, ¿un hombre cualquiera?—. Evoca su vida pasada y se da cuenta de que ha elegido el camino del mal: el de la carne y del pecado:

> Y lejana, aquella noche de mi vida,
> Con sus dos caminos. ¡Y seguí el del mal!
>
> (pág. 70).

---

[2] En la clave IV —«Rosa del caminante»—, no se menciona ni se ve, pero intuimos que está en el soneto, porque todos los elementos del paisaje leonés nos llevan a suponerlo e imaginarlo. Hay álamos, una catedral, una fuente seca, un mesón, hombres, «y las recuas que bajan al río», «y las niñas que acuden al sermón» (pág. 43). Las citas indican que debe —o debiera— haber lógicamente un camino...

Y en la clave XXVIII —«Rosa agnóstica»— recuerda que todos los instantes son eternos, que nada es nuevo, porque antes ya fue; que son eternas la rosa, la alondra, la mariposa. Lo fugaz dura eternamente. Y, en consecuencia, la culpa de la conciencia. Porque el camino de la vida conduce al mal. El tiempo, en él, trabaja y carcome, y aunque se sienta el gnóstico misterio de todo, las normas supremas del Universo y el hoyo de la muerte aguarde a los pies del hombre.

Al borde del camino, recostado
Como gusano que germina en lodo,
Siento la negra angustia del pecado,
Con la divina aspiración al Todo.

(pág. 82).

La vida es senda de desilusión y desengaño. Caminamos, sí, pero se borran y se pierden nuestras huellas en la diaria tarea del vivir y existir. Tal camino perdido es visible en la clave XXXII —«Rosa deshojada»—, transida de tristeza otoñal, de ánimo fúnebre, desde el paisaje al alma que sufre:

Alto y triste el cielo.
Viento tardecino,
Campana, mochuelo
Y luna en hocino...

¿Por qué de la vida?
¿Qué fin truje a ella?
¿Qué senda perdida
Labré con mi huella?

¡Adiós ilusiones!
Ya logran mis años
Las quietas razones
De los desengaños.

(pág. 88).

b) *El camino romero.* — Contra el pecado, el escepticismo y la desilusión, el hombre gallego —al son de la gaita— crea el camino de la fe, camino de romería: el camino de Santiago, en la «Rosa matinal» de la clave V:

Al coro de la vieja romería
Que tiene su camino en las estrellas...

(pág. 45).

Pero en la clave VII —«Rosa de mi romería»— la fe romera da paso a la feria, triunfo de paganía, adiós a la santidad, por los caminos verdes del Salnés. Van al ferial los ciegos, los pícaros, pastores, mozos... Y pelean los bandos, y los cabreros cantan y se oyen voces de trilladores y de campanas, suenan las gaitas. La riqueza acústica se derrama en el camino romero... El alma del poeta vuelve en romería a las tierras de Salnés.

Trenzando en el aire
Con púgil donaire
Los ágiles pies,
Mozas con panderos
Van por los senderos
Verdes, de Salnés.

(pág. 48).

Enlazan sus trinos
Sobre los caminos
Mirlo y ruiseñor,
Y con canto y vuelo
El cristal del cielo
Palpita de amor.

(pág. 49).

c) *Camino de la esperanza.* — Es el camino del arte, de la fábula antigua, del culteranismo modernista, laberinto, rosaleda, en la clave II:

Cuando iba por la selva nocturna, sin destino,
Escuché una esperanza cantar sobre el camino,
En la alborada de oro. Yo pasaba. Su canto
Daba sobre una lírica fresca rama de acanto.

Saliendo de mi noche, me perdí en un recinto
De rosas. Por los métricos sellos de un laberinto,
Los senderos en fuga culterana y ambigua,
Conjugaban el tema de la fábula antigua.

(pág. 40).

d) *El camino feliz.* — Es el de la infancia, tal como se ve en la clave VIII —«Rosa del Paraíso»—:

Esta emoción divina de la infancia
Cuando felices el camino andamos
Y todo se disuelve en la fragancia
De un Domingo de Ramos.

Aladas sombras en la gracia intacta
Del ocaso poblaron los senderos,
Y contempló la luna, estupefacta,
El paso de los blancos mensajeros.

(pág. 51).

Mi bajel, en el claro de la luna,
Navegaba impulsado por la brisa,
Sobre ocultos caminos de fortuna...
¡Era el cielo cristal, canto y sonrisa!

(pág. 52).

e) *El camino sombrío.* — Frente al camino feliz y al ir viviendo, al hombre se le vuelve trágica y lóbrega la senda. Se empobrece, pierde el verdor: es el atardecer de la vida y arde en ráfagas de ocaso. El alma en combate, la expresión frenética y las venas a punto de saltar:

La culebra de un sendero tenebroso,
La sombra lejana de uno que camina,
Y en medio del yermo el perro rabioso,
Terrible el gañido de su sed canina.
Lóbrega su estrella le alumbra el sendero
Con un torbellino de acciones y ciencias:
Las torvas blasfemias por pan justiciero,
Y las utopías de nuevas conciencias.

(pág. 39).

—dícenos Valle-Inclán en la clave I —«Rosa de llamas»— de *El pasajero.* Pasa, sí, el hombre por la vida, con *su* vida, y su camino se entenebrece, «la luz y la sombra gladiando en el monte»... (pág. 39). Es el camino del bandolero (clave XX, «La rosa del reloj», pág. 69) que acecha en la hora del lubricán, de la culebra, de la lechuza, de la raposa, de las almas en pena, de la bruja en la encrucijada.

f) *Camino de la muerte.* — «¡Todo hacia la muerte avanza!» exclama Job en la clave XXX —«Rosa de Job»—, invitando al hombre, peregrino en el camino de su vida, a buscar posada en la muerte. Vida pasajera, volandera, en la que lo único que no cambia es el dolor:

¡Pide a la muerte posada,
Peregrino,
Como espiga que granada
Va al molino!

¡La vida!... Polvo en el viento
Volador.
¡Sólo no muda el cimiento
Del dolor!

(pág. 86).

g) *El camino del Karma.* — Contra el consejo pesimista de Job, el hombre estoico —¿el hombre Valle-Inclán?— debe

dejar el camino turbulento de la vida para edificar la casa del Karma, la casa de su alma y de su clan, la casa de *La lámpara maravillosa* (1916) —clave XXXIII, «Karma»—, eternizando su espíritu:

> Quiero en piedra mi alma dejar
> Erigida.
>
> (pág. 90).

Casa gallega en lo real:

> Quiero hacer mi casa aldeana
> Con una solana al oriente,
> Y meditar en la solana
> Devotamente.
>
> (pág. 91).

Casa estoica y senequista en lo espiritual:

> Quiero hacer una casa estoica
> Murada en piedra de Barbanza,
> La Casa de Séneca, heroica
> De templanza.
>
> (pág. 91).

Fuera o lejos del camino, la casa Karma, labrada en piedra, con hiedra, «sobre el dolmén de Valle-Inclán» (pág. 91).

LOS CAMINOS DE «LA PIPA DE KIF»

Un cínico sarcasmo, un desparpajo caricaturesco, un acusado melodramatismo, una intensa audacia explosiva y expresiva, un acentuado humorismo trágico, impregnan este libro y los caminos que aparecen en él. Farándula, Carnaval, Bestiario, el crimen, el santo, los labriegos de Galicia. Aún se asoma el gaitero, junto al juglar. Por estos caminos circula

una multitud abigarrada, grotesca. Nos hallamos en un mundo casi totalmente esperpéntico. Vuelve, pues, a mostrársenos el camino real, objetivo, aunque visto a una luz distorsionante y ya sin tintas caracterizadoras de lo específicamente galaico.

a) *El camino objetivo.* — Por él transita el guardia civil, el preso, el organillero, la chusma. En él se alzarán las lonas del circo: «parasoles remendados / abiertos en los caminos» (pág. 111). En la clave VII —«El Jaque de Medinica»—, el figón se asoma al camino. Dentro, la negra cocina, una maritornes, el jaque esperpéntico. La vida, cerca del Ebro, y a éste bajan las recuas por sendas que no vemos. Bigardos, mozos de mulas, arrieros, piensos de cebada, mientras

> En los monolitos
> Del camino, fuma la Guardia Civil.
>
> (pág. 121).

En la clave XVI —«Resol de verbena»—, aparece el camino aragonés —que también podría ser castellano—, en un campo amarillo. En él hay verbena, baile y jota, un tíovivo, piano, chulos, soldados... La llanura arde. Agua, azucarillos y aguardiente...

> Se merienda sobre el camino
> Entre polvo y humo de churros,
> Y manchan las heces del vino
> Las chorreras de los baturros.
>
> (pág. 141).

Naranjas, torrados, limones, claveles... Pregones encadenados. Buñuelos, rosquillas... Y, en el camino, «brama el idiota» «y lanza un destello rijoso»... (pág. 143). Alucinante verbena humana sobre el camino, bajo la luz ingrata y los olivares azules. El ocaso, de fuego.

En la clave XII —«El preso»—, la Guardia Civil ya ha capturado al jaque, el bandolero que asesinó a su madre ciega. Por el camino de Medinica le traen:

> Camino polvoriento del herrén amarillo
> Declinando la tarde. En la loma, un castillo.
>
> Entre Guardias Civiles, un hombre maniatado
> Camina. Tiene el gesto soturno del malvado.
>
> Sobre la frente torva como el testuz del toro,
> El zorongo de lienzo le pone algo de moro...
> (pág. 130).

El esperpéntico bandolero es seguido por su amancebada. Van por el camino los trilladores en su carro dorado... El jaque canta una copla en baladrón alarde, en tanto que

> Calla el coro geórgico y corre hacia el camino
> Con la acucia de ver pasar al asesino.
> (pág. 131).

Todos irán a verle a Medinica, cuando suba al garrote vil.

b) *Caminos primaverales de la infancia.* — Hemos visto los caminos de España. Pero Valle-Inclán fuma su pipa de kif y, entonces, sus sentidos se vuelven infantiles y todo tiene, para él, una gracia matinal. Vuelve a la infancia y a la juventud. Su sonrisa socrática se muda en risa joven. La voluta del humo se torna la última ilusión de la primavera que movió la rosa del corazón.

> Niña Primavera, dueña de los linos
> Celestes. Princesa Corazón de Abril,
> Peregrina sobre mis caminos
> Mundanos. Tú eres mi «spirto gentil».
> (pág. 93).

Y, así, todo el mundo cabe en su corazón, según se nos revela en la clave I —«La pipa de kif»—: «El ritmo del orbe en mi ritmo asumo» (pág. 94).

c) *El camino del amor y de la poesía.* — Se asoma al poema más rubeniano de *La pipa de kif*: a la clave II —« ¡Aleluya! »—. Y se asoma, precisamente, en los versos en que Valle-Inclán loa al poeta nicaragüense:

Darío me alarga en la sombra
Una mano, y a Pöe me nombra.

Maga estrella de pentarquía
Sobre su pecho anuncia el día.

Su blanca túnica de Esenio
Tiene las luces del selenio.

¡Sombra del misterioso delta,
Vibra en tu honor mi gaita celta!

¡Tú amabas las rosas, el vino
y los amores del camino!

Cantor de Vida y Esperanza,
Para ti toda mi loanza.

Por el alba de oro, que es tuya,
¡Aleluya! ¡Aleluya! ¡Aleluya!

(pág. 96).

Exalta la fiebre —«calentura» (pág. 97)—, como defensa contra los terrores de la vida y proclama su fe poética:

Hay que crear eternamente
Y dar al viento la simiente:

(pág. 97).

aunque siembre trigo o cizaña. Nuevo juglar y nuevo gaitero, se irá por todos los caminos con la canción en los labios.

> Apuro el vaso de bon vino,
> Y hago cantando mi camino.
>
> (pág. 98).

El camino de su vida es camino de amor, de libertad y de poesía sencilla y también grotesca, antigua y también moderna:

> Y al compás de un ritmo trocaico,
> De viejo gaitero galaico,
>
> Llevo mi verso a la Farándula:
> Anímula, Vágula, Blándula.
>
> (pág. 98).

La poesía culta, culterana, modernista, ha salido al camino para sumarse al Carnaval popular y populachero. El círculo gira sobre sí mismo y se cierra: Rubén Darío, el modernismo, lo bárbaro, lo esperpéntico, en rotación. El camino de la expresión poética ha girado sobre sí y ha unido su final con su principio.

CONCLUSIÓN

De los caminos aromados por la piadosa leyenda antigua y milagreras cantigas medievales, oreados por las emociones y correspondencias esteticistas, y aun dentro de la tradición literaria y humanista, sin matices eróticos, Valle-Inclán ha caminado a otros aireados por vientos trágicos y crueles, mas siempre misteriosos. Rumores, susurros, brillos delicados y sensitivas sensaciones internas se han convertido en abigarrada Verbena, en chirriante algarabía, en áspera y fuerte realidad subrayada por chispazos y toques gro-

tescos, por estilizaciones esperpénticas. El camino ha sido representado 1) al modo *modernista*; 2) al modo de las *comedias bárbaras*; 3) al modo del *esperpento*; con cruces y enlaces que interrelacionan estos modos dentro de un arte poético conscientemente logrado.

III

LOS CAMINOS POÉTICOS DE ANTONIO MACHADO

Antonio Machado caminó mucho en sus viajes. En su breve y escueta autobiografía nos informa sucintamente de sus andanzas viajeras:

> De Madrid a París (1902)...
>
> De 1903 a 1910, diversos viajes por España: Granada, Córdoba, tierras de Soria, las fuentes del Duero, ciudades de Castilla, Valencia, Aragón.
>
> De Soria a París (1910)...
>
> De 1912 a 1919, desde Baeza a las fuentes del Guadalquivir y a casi todas las ciudades de Andalucía.
>
> Desde 1919 paso la mitad de mi tiempo en Segovia y en Madrid la otra mitad, aproximadamente. Mis últimas excursiones han sido a Avila, León, Palencia y Barcelona (1928) [1].

El poeta escribió estas rápidas notas cronológicas en 1931. A partir de este año —en que se proclama la República en España— vivirá en Madrid hasta fines de 1936. Es evacuado a Valencia y reside en Burjasot. Cuando el gobierno republicano se traslada a Barcelona, Antonio Machado lo

---

[1] Antonio Machado, *Poesías completas,* 3.ª ed., Buenos Aires, Losada, 1951, pág. 14.

sigue y reside en la capital catalana hasta su caída... Comienza el exilio... Cuenta Gabriel Pradal-Rodríguez:

> Antonio Machado llegó a Collioure el 29 de enero de 1939, bajo una lluvia torrencial. Había hecho a pie largo camino, y estaba tan exhausto que tuvo que tomar un taxi para solamente atravesar la plaza y llegar al hotel... Llegó enfermo. La lluvia de aquel día debió tener su parte en la enfermedad que iba a terminar su vida, casi un mes después de su llegada. Claro que la muerte ya germinaba en él desde hacía tiempo... Pero estos últimos días de éxodo y de dolor hubieran bastado para enfermarlo y envejecerlo. La última noche en tierra de España... la pasó don Antonio con cuarenta españoles, hombres y mujeres, en una vieja casa solariega, el más Faixat... Después, don Joaquín Xirau cuenta cómo entraron en Francia: «Cerca de la frontera, los chóferes de las ambulancias que nos conducían, nos dejaron en medio de la carretera sin maletas ni dinero, al entrar la noche, en un alto acantilado, cerca del mar, en medio de la muchedumbre que se apretujaba. El frío era intenso. Llovía abundantemente... Entramos en Francia sin dinero ni documento alguno. Nos dieron pan blanco y queso» [2].

Este fue el último viaje del poeta: se fue de España y de la vida, desnudo, sin equipaje, hambriento. Casi murió en el camino. En el camino tantas veces presente en sus versos:

> He andado muchos caminos,
> he abierto muchas veredas... [3]
>
> y en este día triste en que caminas
> con los ojos abiertos...
>
> (pág. 78).
>
> Yo caminaba cansado...

---

[2] *Antonio Machado (1875-1939). Vida y Obra. Antología. Obra inédita,* New York, Hispanic Institute in the United States, 1951, páginas 11-12.

[3] Antonio Machado, *Poesías completas,* 8.ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1959, pág. 16. De aquí en adelante citaremos siempre por esta edición, indicando el número de página entre paréntesis y al final de cada cita.

El camino no sólo se vincula a muchos versos y a muchos poemas machadianos, sino que hasta da nombre a una sección entera de sus *Poesías completas: «Del camino»*.

Pedro Laín Entralgo observa cómo el poeta —en su preocupación temporal—, al referirse al curso del hombre en el tiempo, elige el '*camino*' como una de las imágenes más adecuadas:

> ...y al curso del hombre en el tiempo aluden las más frecuentes y arraigadas metáforas de su obra poética: el camino —¿cuántas veces ha escrito esta palabra Antonio Machado?—, la galería, el río, el mar, imagen de la muerte y del término indefinible. Sentado un día «al borde del sendero», siente el poeta que la vida entera se le resuelve en tiempo... Pasar, pasar hacia la muerte: ésto parece ser lo más radical y decisivo —humana y poéticamente— en nuestra terrenal existencia de hombres... [4].

> Cuando Antonio Machado se confiesa humana y poéticamente soñador de caminos de la tarde... entonces la poesía se hace testimonio de la condición terrenal del hombre, y dice nuestra creada y dolorosa sujeción al tiempo, al accidente y a la incertidumbre [5].

¿Qué caminos recorre el poeta? ¿Sólo son una obsesiva manifestación de la temporalidad del hombre y de las cosas? ¿Hacia dónde camina? ¿A lugares concretos, únicamente? ¿Hacia un «cobdiciadero» lugar de meditación contemplativa? ¿En romería poética va hollando la senda de los montes el poeta solitario? ¿Va en busca de los «otros», de los prójimos?

Antonio Machado, más que andar, peregrina, pues un fervor profundo le llena el alma: «¿No tiemblas —se pregun-

---

[4] *Op. cit.*, pág. 402.
[5] *Ibid.*, págs. 400-401.

ta—, andante peregrino?» (pág. 75). Peregrina, sí, en sueños, recorriendo caminos hacia una Compostela soñada:

> Verás la maravilla del camino,
> camino de soñada Compostela
> —¡oh monte lila y flavo!—, peregrino,
> en un llano, entre chopos y candela.
>
> (pág. 245)

A) EL CAMINANTE

Mas el poeta se nos dibuja mejor en la presencia viva y humana del caminante. De caminante casi nunca brioso —nada más lejos de él que la andadura deportiva—, sino, más bien, cansado. Diríase que, más que pasar él por el camino, éste ha pasado por el poeta y le ha desgastado. Como si el camino fuera una fuerza activa, en movimiento y él fuese, en cambio, una víctima pasiva o rendida:

> ha muchos años, caminante viejo
> que no cortas las flores del camino
>
> (pág. 39).

> pobre caminante que durmiera
> de cansancio en un páramo infinito
>
> (pág. 90).

Caminante real y verdadero es el poeta, caminante que se defiende contra el frío de los caminos invernales: «el caminante lleva en su bufanda / envueltos cuello y boca...» (pág. 104). Caminante vivo que recorre calles y campos, con gesto melancólico y pobre atuendo: «Mal vestido y triste / voy caminando por la calle vieja...» (pág. 69).

Antonio Machado define metafísicamente al caminante, retrato de sí mismo, en un verso sencillo pero de gran pro-

fundidad: «Que el caminante es suma del camino» (pág. 230). En él se juntan el camino del monte y el camino del campo, todas las sendas recorridas. El camino, así, es imagen de su vida, siempre en moción, dinámica, con sed de futuro y nostalgia del pasado.

B) EL CAMINAR

Caminar es vivir. Vivir es hacer camino: «Yo iba haciendo mi camino» (pág. 26) —dice el poeta—. Y el camino —la vida— se hace al andar —al vivir—. Como el surco se hace al arar. Como se hace la vida al irla viviendo. El camino *no está, no es*: hay que hacerlo, hay que vivirlo. No es previo al hombre sino coetáneo de su vivir y de su hacer:

> Al andar se hace camino
> y al volver la vista atrás
> se ve la senda que nunca
> se ha de volver a pisar.
>
> (pág. 162).

El camino —trazado por los pies— no es más que la huella del caminante.

> Caminante, no hay camino,
> se hace camino al andar.
>
> (pág. 163).

La infinitud de caminos hará la plenitud del vivir. Caminar es existir: suma de puntos y de instantes existenciales.

Pero el caminar no es dulce sino «amargo caminar» (página 72), porque el camino pesa en el corazón, en lucha contra el viento helado, la noche y la amargura de la distancia. Sin embargo, lo que importa es caminar, es vivir y llegar a la muerte, punto final del camino.

Romero, para ir a Roma,
lo que importa es caminar;
a Roma por todas partes,
por todas partes se va.

(pág. 168).

Antonio Machado, ahora, generaliza y resume la experiencia vital de todos en la suya propia, al mismo tiempo que objetiva visual y dinámicamente qué sea —o qué pueda ser— la vida humana:

Todo pasa y todo queda,
pero lo nuestro es pasar,
pasar haciendo caminos,
caminos sobre la mar.

(pág. 166).

El hombre pasa. El poeta, también, mas, teniendo conciencia siempre de su pasar, busca, busca... ¿Qué?, «unas pocas palabras verdaderas» (pág. 77). A veces, ha de detenerse en el camino. ¿Para qué?

A distinguir me paro las voces de los ecos,
y escucho solamente, entre las voces, una.

(pág. 83).

¿Qué voz —única— es ésta? La honda, esencialmente humana, la que a ninguna otra se parece: su más estremecida y entrañable palabra poética: *su* poesía, esencial en el tiempo.

C) LOS CAMINOS MACHADIANOS

EL CAMINO DE LA VIDA

En el soneto dedicado a don Ramón del Valle-Inclán, el poeta confiesa que ha sido «viajero / del áspero camino»

(pág. 235). Y este camino se nos revela —reiteradamente— como la vida misma. Vida que, al mismo tiempo, es viaje: viaje áspero, difícil. Y por este camino «un hombre a tientas camina»: es Antonio Machado, símbolo del hombre. El alma no le guía con su luz, porque el poeta, escéptico, no cree que pueda alumbrarle. Y así, más que precederle, le sigue, proyectando una luz inútil ya que él, al caminar —al vivir—, no puede verla: «lleva a la espalda un farol» (página 168). El vivir, en estos versos, se le revela a Machado como una fatalidad ciega.

EL CAMINO Y LA REALIDAD

Pero la vida pasa por los caminos y éstos pasan por ella. Camino áspero, sí, pero también inúmero y total, que se desarrolla paralelo al vivir. Él pasa entre realidades y éstas pasan por él o están junto a él. Los árboles se yerguen en las carreteras: «los verdes chopos» (pág. 122) o los que «el viento frío azota» (pág. 134); o los olmos vivos (pág. 114) o mustios (pág. 135), o cuyas ramas «parecen humear» (página 131) y los que, temblando, se vuelven «espuma de la montaña» (pág. 24). Y un olivo solitario, «hospitalario», da sombra al viajero al borde del camino en tierras de Baeza (pág. 189). Y junto al camino también vive la fuente para apagar la sed de todos los que a ella se acercan:

> A la vera del camino
> hay una fuente de piedra...
>
> (pág. 213).

El agua es, además, ofrecida —con el vino— a todo sediento en la venta del camino: en la venta que es toda bondad y amparo (pág. 159).

El poeta viaja ahora en tren y, a su vaivén, sueña: sueña que el tren —vivificado— es «el pollino / que sabe bien el camino» (pág. 101), el camino de hierro del ferrocarril. Tren que «camina, silba, humea, acarrea» un ejército de vagones.

Pero es la realidad humana la que con más frecuencia se vincula al camino: rudos caminantes (pág. 86) y viajeros de toda índole, arrieros, gañanes, pastores «cubiertos con sus luengas capas» (pág. 104) y, con éstos, «sus hordas de merinos» (pág. 86), rebaños trashumantes que irán a la fértil Extremadura. Y gentes que arrastran su tristeza, que no saben a dónde van ni a dónde llegan; gentes a quienes sólo les importa vivir, ir:

> En todas partes he visto
> caravanas de tristeza
> .....
> Nunca, si llegan a un sitio,
> preguntan adónde llegan.
> Cuando caminan, cabalgan
> a lomos de mula vieja,
> y no conocen la prisa.
>
> (págs. 16-17).

Y por el camino de grises peñascales pasa, «entre sus galgos agudos» el cazador (pág. 101).

EL CAMINO Y LA REGIÓN

Los caminos machadianos se insertan, a veces, en un determinado paisaje que configura en sí específicas características regionales. O unen puntos geográficos dentro de una zona paisajística. Como es natural, Castilla es la región que se asoma con más frecuencia a los versos de Antonio Machado. Luego, sigue Andalucía. En alguna ocasión, emergen otras zonas: Asturias, por ejemplo.

Castilla aparece por primera vez en *Soledades* (1899-1907), en el poema «Orillas del Duero», unida a una visión soriana: campanarios, caserones, golondrinas, chopos de la carretera, el Duero adolescente, florecillas, el horizonte. Machado se siente conmovido de fervor ante este paisaje que, al final del poema, se agranda —magnificado— hasta devenir paisaje total de España. El «camino blanco», con chopos y álamos, se proyecta sobre la inmensidad geográfica española: «¡Hermosa tierra de España!» (pág. 25).

Pero es en *Campos de Castilla* (1907-1917) en donde ésta precisa su realidad con más fuertes trazos y más color. Machado vuelve a escribir otro poema que lleva el título «A orillas del Duero» (págs. 84-86), pero en el que no se propone —como en el anterior— presentarnos un poema de concentrada sugerencia, sino que se entrega a la pormenorizada descripción y rebasa los límites paisajísticos para saltar al ámbito de la historia de España: lo espacial entra en la dimensión temporal histórica y en la intrahistoria. Pero a nosotros nos interesan ahora los versos en que el paisaje asume unos rasgos regionales, personalidad castellana. El camino —al comienzo del poema— se reduce a una pedregosa «quiebra», por la que el poeta sube, asciende, solo, casi penosamente, bajo el terrible sol de julio, mendigando un poco de sombra. Trepa hacia los cerros donde moran rapaces águilas, tonificado por el aroma del tomillo, de la salvia y del espliego. El poeta contempla el horizonte, el vasto paisaje que se extiende ante sus ojos. Y éstos destacan, aíslan, cada elemento con precisión de prismático: «un monte alto y agudo», «una redonda loma cual recamado escudo», «cárdenos alcores sobre la parda tierra» —que compara a «harapos esparcidos de un viejo arnés de guerra»—, «las serrezuelas calvas por donde tuerce el Duero / para formar la corva ballesta de un arquero». El paisaje es asociado a

viejos instrumentos bélicos destruidos... La guerra, el tiempo, han 'cosificado' este paisaje de Castilla, como si hubiera estado al servicio del hombre del pasado, al servicio de la historia. Soria, así, deviene «barbacana» que mira hacia Aragón. Mas el pasado se aleja y el poeta, con sus ojos reales, mira la totalidad del paisaje en el que se precisan animales, se destacan árboles vibrando en la luz y, finalmente, los hombres que pasan, diminutos, microscópicos.

> Veía el horizonte cerrado por colinas
> obscuras, coronadas de robles y de encinas,
> desnudos peñascales, algún humilde prado
> donde el merino pace y el toro, arrodillado
> sobre la hierba, rumia; las márgenes del río
> lucir sus verdes álamos al claro sol de estío,
> y, silenciosamente, lejanos pasajeros,
> ¡tan diminutos! —carros, jinetes y arrieros—,
> cruzar el largo puente...
>
> (pág. 84).

El Duero se vuelve vena de plata, sangre viva que «cruza el corazón de roble / de Iberia y de Castilla». El poeta entona una encendida oda a la noble región, pero no sabe negar su pobreza de cosas, su vacío o retraso social: es una Castilla que parece abandonada por sus hombres, estática y extática en sí misma, quemada por la vida y por la Historia:

> ¡Oh tierra triste y noble,
> la de los altos llanos y yermos y roquedas,
> de campos sin arados, regatos ni arboledas;
> decrépitas ciudades, caminos sin mesones,
> y atónitos palurdos sin danzas ni canciones
> que aún van, abandonando el mortecino hogar,
> como tus largos ríos, Castilla hacia la mar!
>
> (pág. 85).

Machado se pregunta si Castilla espera, duerme o sueña. Y vuelve a recordar la Historia: Castilla ya no es la tierra del Cid; Castilla, «ayer dominadora», ahora es miserable. El paisaje natural se ha convertido en un paisaje histórico: es un ex-paisaje histórico, para ser más exactos. Porque el presente no cuenta, no vale, no es: Castilla —España— está envuelta en harapos y desprecia cuanto ignora. El poeta deja de evocar históricamente y vuelve a mirar al paisaje con sus ojos físicos. Declina el día y los campos se oscurecen. El camino se tiende hacia la vida humana como un puente de blancura. Y la vida se abre a él para servirle.

> Hacia el camino blanco está el mesón abierto
> al campo ensombrecido y al pedregal desierto.
> (pág. 86).

Castilla vuelve a mostrársenos en «Por tierras de España», mas se nos aparece talada y quemada por sus hombres. Un fúnebre paisaje —¡un ex-paisaje!— es evocado por el poeta, entristecido:

> El hombre de estos campos que incendia los pinares
> y su despojo aguarda como botín de guerra,
> antaño hubo raído los negros encinares,
> talado los robustos robledos de la sierra.
> (pág. 86).

Ese hombre es hijo de «rudos caminantes», de «pastores que conducen sus hordas de merinos» por los largos caminos que van a Extremadura. Antonio Machado acusa al castellano e increpa a la tierra —«páramo de ascetas»—, por donde cruza errante la sombra de Caín» (pág. 87).

En un nuevo poema —«Orillas del Duero»— Castilla nos muestra sus caminos porque toda ella se nos abre en «páramo infinito»: Castilla del desdén, Castilla del dolor, Castilla de la muerte...

Pero el poeta recorre por sí mismo el pinar de Balsaín y allí dialoga con la sierra de Guadarrama, humanizada en amigo, para preguntarse si es la misma sierra que veía en sus tardes ciudadanas de Madrid. El camino no está en el poema, mas le siente y le ve quien conozca aquella sierra que se alza entre las dos Castillas.

Tampoco es evocado el camino directamente en «Campos de Soria», pero el lector sabe que, desde él, Antonio Machado contempla la árida y fría tierra soriana, el gran paisaje de colinas y sierras calvas, el campo que sueña, «la espalda del Moncayo»: porque el poeta es «el caminante» que «lleva en su bufanda / envueltos cuello y boca» (pág. 104). Mas en la segunda parte del poema, sí se acusa su presencia, en un fondo de «tierras labrantías», «entre plomizos peñascales». El poeta fija su atención en el camino porque en él las yertas ramas de los chopos «parecen humear» «como un glauco vapor / las nuevas hojas». La primavera ha llegado al camino. Vuelve a aparecer éste en la parte tercera: por él cabalgan los viajeros en borriquillos pardos; en torno, «llanos plomizos, lomas plateadas, circuidos por montes de violeta» (página 104). En la parte quinta, el invierno ha cubierto de nieve los caminos: «El cierzo corre por el campo yerto» (página 105). Castilla es blanca y sus caminos están vacíos y desiertos sus campos.

Otro paisaje nevado —páramos de Soria— es visible en «Canciones de Tierras Altas»:

Por la sierra blanca...
La nieve menuda
y el viento de cara.
Por entre los pinos...
con la blanca nieve
se borra el camino.

(pág. 201).

Los caminos castellanos vuelven a insinuarse dentro del paisaje castellano en «Recuerdos», serpeando entre hayedos y pinares, entre «montañas, serrijones, lomazos, parameras», «entre desnuda roca, arroyos y hontanares». Y el alma del poeta se los lleva porque toda esta tierra es «tierra del alma» (pág. 133).

El poema CXXI se abre con un paisaje soriano que el poeta entrevé —visionario— desde un camino que no se menciona y desde el cual evoca la sombra de Leonor, la esposa muerta:

> Allá en las tierras altas,
> por donde traza el Duero
> su curva de ballesta
> en torno a Soria, entre plomizos cerros,
> y manchas de raídos encinares...
>
> (pág. 136).

En el CXXVI, el poeta evoca desde Baeza la primavera soriana y, en su evocación, se dibuja otra vez la estepa castellana en la que se inscriben los caminos y el Duero, con sus hierbas, flores y árboles: es el pasaje en que vivió Leonor:

> ¿está la primavera
> vistiendo ya las ramas de los chopos
> del río y los caminos?
>
> ¿Hay zarzas florecidas
> entre las grises peñas,
> y blancas margaritas
> entre la fina hierba?
>
> .....
>
> ¿Hay ciruelos en flor? ¿Quedan violetas?
>
> (pág. 139).

En el poema CXXIV, la Mancha —reducida a «prados, viñedos y molinos» (pág. 155) por la mirada sintética del

poeta— iguala sus caminos con los del cielo. Hay allí un soto de verdes alamillos y leguas de campos dorados.

En «Desde mi rincón», Machado evoca el paisaje total de Castilla, tras de haber leído el libro de Azorín sobre ella. Y, en su evocación, está presente el camino, por donde transcurre la trashumante muchedumbre humana:

¡Castilla de los páramos sombríos,
Castilla de los negros encinares!
Labriegos transmarinos y pastores
trashumantes —arados y merinos—,
labriegos con talante de señores,
pastores del color de los caminos.
Castilla de grisientos peñascales,
pelados serrijones,
barbechos y trigales,
malezas y cambrones.
Castilla azafranada y polvorienta,
sin montes de arreboles purpurinos.
Castilla visionaria y soñolienta
de llanuras, viñedos y molinos...

(pág. 177).

Andalucía se hace también presente a través del camino, *multiplicándose o desdoblándose* en mil sendas, dentro de un paisaje de olivos sedientos, llenos de polvo, que recaman «anchas lomas, lueñes sierras». Por él transcurren los machos, los gañanes, los arrieros y, junto a la venta, «trabucaires bandoleros» que «soplan vino» (pág. 149). Olivares y olivares rebruñidos... De pronto, la canción —*con aire popular*— del poeta:

Olivar, por cien caminos,
tus olivitas irán
caminando a cien molinos.

(pág. 150).

En la segunda parte del poema «Los olivos» vuelven a aparecer éstos en flor, en tanto pasa el carricoche, entre los campos ubérrimos que van a Úbeda. Y en los campos de Córdoba se yergue un olivo solitario en el camino que blanquea (pág. 189).

Pero en el camino que va de Úbeda a Baeza —pueblo «destartalado y sombrío, / entre andaluz y manchego» (página 141)—, se eleva, trágica, la encina negra. Allí cerca, los campos de olivos se alzan junto a los cortijos blancos (página 193).

Otra vez los olivos y otra vez los caminos blancos que surcan Andalucía, en la estrofa IX de «Apuntes» (pág. 195). Caminos que se vuelven «sendas de cabras» en la sierra cordobesa: «¡Córdoba serrana!» (pág. 195).

El paisaje que rodea Baeza —pueblo en que vivió el poeta—, se dibuja y colorea con gran precisión. Al final, los caminos se entrecruzan y se alejan al infinito:

El río va corriendo,
entre sombrías huertas
y grises olivares,
por los alegres campos de Baeza.

Tienen las vides pámpanos dorados
sobre las rojas cepas.
Guadalquivir, como un alfanje roto
y disperso, reluce y espejea.

Lejos, los montes duermen
envueltos en la niebla,
niebla de otoño, maternal; descansan
las rudas moles de su ser de piedra
en esta tibia tarde de noviembre,
tarde piadosa, cárdena y violeta.

El viento ha sacudido
los mustios olmos de la carretera,
levantando en rosados torbellinos
el polvo de la tierra.
La luna está subiendo
amoratada, jadeante y llena.

Los caminitos blancos
se cruzan y se alejan,
buscando los dispersos caseríos
del valle y de la sierra.
Caminos de los campos...
¡Ay, ya no puedo caminar con ella!

(pág. 135).

Asturias es invocada en el soneto dedicado a Ramón Pérez de Ayala, cantor del «pacífico sendero» «que lleva a la asturiana aldea» (pág. 232), pero no llega a dibujarse su paisaje.

En ocasiones no se sabe por qué tierras españolas pasa el camino machadiano. Pero sí estamos seguros de que pasa y pasará por España. Alguna vez, los árboles nos dan la clave: las encinas nos hacen pensar en Castilla (pág. 26), los olivos en Andalucía (pág. 149).

Lo regional y lo nacional se superan, finalmente, al crear el poeta el paisaje universal de la vida, coloreado por infinita tristeza (pág. 72).

EL CAMINO, EL MONTE Y EL AIRE

El camino machadiano no es siempre llano, fácil de andar. A veces, se remonta, trepa por cerros y montes: va como buscando altura. Entre las breñas, es difícil adivinarlo, pero el poeta sabe intuirlo. Y, al rastrearlo, respira con dificultad, jadea. Andar por él, más que placer, es ardua ascesis,

ruda catarsis. A ratos le guían los perfumes silvestres: «Yo te sé peña a peña y rama a rama; / conozco el agrio olor de tu romero...». Pero en la cumbre le aguardan las águilas y el vasto panorama de Castilla. ¡Merece la pena subir y ascender!

> Yo, solo, por las piedras del pedregal subía...
> .....
> trepaba por los cerros que habitan las rapaces
> aves de altura...
> .....
> Yo divisaba, lejos, un monte alto y agudo...
> .....
> Veía el horizonte cerrado por colinas...
> (pág. 84).

Pero en el aire, también, hay sendas que enseñorea el águila, por encima de aldeas y de caminos que cruzan los campos:

> Al viento, sobre la sierra,
> tiene el águila dorada
> las anchas alas abiertas.
>
> Por los senderos del aire,
> señora águila,
> ¿dónde vais a todo vuelo tan de mañana?
> (pág. 247).

LOS CAMINOS DEL MAR

Antonio Machado, impulsado por su afán andariego, ve caminos en el mar, largos, vastos, inmensos... Los ve cuando piensa en Grandmontagne al alejarse de Europa. El camino deviene singladura hacia horizontes lejanos, salpicada de viento recio y sal amarga:

Tras de mucho devorar
caminos del mar profundo,
vio las estrellas brillar...

(pág. 233).

Pero el mar de Machado se relaciona más con la muerte que con la vida, aunque la implica a la manera manriquiana en sus proverbios y cantares. El paso, el camino del hombre por la vida es un ir hacia el mar o es andar en el mar; al vivir vamos borrando lo vivido. La vida, así, es parva transitoriedad:

Todo pasa y todo queda,
pero lo nuestro es pasar,
pasar haciendo caminos,
caminos sobre la mar.

(pág. 166).

Y caminamos sobre el mar, porque nunca volveremos a pisar la senda que ya pisamos: «Caminante, no hay camino, / sino estelas en la mar» (pág. 162). El camino, pues, es un no-camino: estela que se desvanece... El hombre se pierde por un camino que sólo existe momentáneamente y que luego no se ve, como el marinero machadiano que se hizo jardinero junto al mar y que, tras ver su jardín en flor, «se fue por esos mares de Dios» (pág. 170).

El azar dibuja surcos y «todo el que camina, anda, / como Jesús sobre el mar» (pág. 157).

Antonio Machado vincula a Dios con el mar, intuyéndole no en los templos sino como un camino o, al menos, como un camino soñado o entrevisto en los mares: «también soñó caminos en los mares / y dijo: es Dios sobre la mar camino» (pág. 89). Pero aludía al Dios ibero...

En su mundo de sueños, el poeta siente que, al pasar y al caminar, va hacia el mar, hacia la muerte: hacia el olvido.

El mar, pues, es para él imagen del sosiego, de la no-conciencia, del no-ser definitivo.

LOS CAMINOS Y EL TIEMPO

El camino machadiano se torna, en algún momento, realidad aparencial que refleja el cambiante y fugitivo paso del tiempo: a) el sol, en su cenit o en su crepúsculo; las estaciones; b) o lo fija en una hora, en un día.

a) «los rebaños de merinos... / por las cañadas hondas y al sol de los caminos» (pág. 133); «rebaños trashumantes / que mancha el polvo y dora el sol de los caminos» (pág. 86); «Hacia un ocaso radiante / caminaba el sol de estío» (página 26); «yo iba haciendo mi camino, / absorto en el solitario crepúsculo campesino» (pág. 26); «¿está la primavera / vistiendo ya las ramas de los chopos / del río y los caminos?» (pág. 139); «Tras de tanto camino es la primera / vez que miro brotar la primavera» (pág. 40).

b) «En la desnuda tierra del camino / la hora florida brota...» (pág. 34); «Al borde de un sendero un día nos sentamos. / Ya nuestra vida es tiempo...» (pág. 40).

LOS CAMINOS DEL SUEÑO

Los caminos pueden ser soñados por quien ama recorrerlos, por quien ve o pone en ellos rebaños trashumantes (página 233). Pero el sueño mismo tiene sus caminos sobre la tierra amarga, «laberínticos, sendas tortuosas», pues imágenes y quimeras «hacen camino... lejos» (pág. 334). Machado insiste en imaginar estas secretas galerías del alma, estos «caminos de los sueños» (pág. 68). A veces, es un «vino risueño» lo que le señala el camino del ensoñar (pág. 55).

Y en sueños ve y sigue el poeta el camino de una soñada Compostela, peregrino entre chopos (pág. 245). O, caminante solitario, «sueña escuchar un aire de su tierra» (página 74). O sueña los caminos de la tarde, aunque desconoce a dónde irán. Y, al soñar, va cantando «a lo largo del sendero» (pág. 26), en tanto que la sombra va cayendo. Caminar, «caminar en sueños / por amor de la mano que nos lleva» (pág. 77). O por soñar el pasado, caminando con los ojos abiertos (pág. 78). Los caminos del sueño son múltiples y maravillosos.

LOS CAMINOS DE LA VISIÓN ONÍRICA

En el *Cancionero apócrifo (Recuerdos de sueño, fiebre y duermevela)*, el poeta entrevé oníricamente un paisaje de encinas, de nubes que el sol rompe, la imagen de la amada, y casi se aterroriza:

> La vi un momento asomar
> en las torres del olvido.
> Quise y no pude gritar.
>
> (pág. 295).

Y en *Otro clima*, tras atravesar las «cámaras del tiempo», las galerías del alma, ve dibujarse en ésta una nueva visión onírica: un misterioso e insospechado paisaje de montaña y mar, en el que se inscribe una extraña inscripción y se inscribe un camino en la montaña. ¿A dónde irá ese camino?

> Desde la cumbre vio el desierto llano
> con sombras de gigantes con escudos,
> y en el verde fragor del oceano
> torsos de esclavos jadear desnudos,
> y un *nihil* de fuego escrito
> tras de la selva huraña,

en áspero granito,
y el rayo de un camino en la montaña...
(pág. 310).

Frente al Guadarrama real, el poeta entrevé nuevas sierras, en infinita sucesión, que, dinamificadas, avanzan espectralmente. Y nuevos soles que cabalgan por ellas. Astros y montañas emergen visionarios de la realidad, creando una tras-realidad poética, multiplicados por los espejos de la fantasía:

En tus barrancos hondos
y por tus cumbres agrias,
mil Guadarramas y mil soles vienen,
cabalgando conmigo, a tus entrañas.
(pág. 95).

Otro día cabalga por la sierra, mas sobreviene una tormenta. Se desgarran las nubes y otra sierra «más lueñe» se levanta. Algo entrevé. Pero no es el rostro de Dios... No se trata de ningún éxtasis místico. Lo que ve es el rostro de su amada, en onírica visión amorosa. Y, entonces, «Gritó: ¡Morir en esta sierra fría!» (pág. 231).

LOS CAMINOS DEL AMOR

Abel Martín, asediado por la presencia y ausencia de la mujer, se pregunta ahincadamente: ¿Cómo es posible el objeto erótico? Y lo primero que averigua es que «el amor comienza a revelarse como un súbito incremento del caudal de la vida, sin que, en verdad, aparezca objeto concreto al cual tienda» (pág. 253). Y en el soneto que titula «Primaveral», se sienten en el campo y en el aire las gracias recién llegadas de la juvenil estación. Todo parece esperar a la

amada, esperar al amor. Todo converge hacia el agua donde espera el atavío de los chopos. Todo camina hacia la invisible compañera:

> Los caminos del valle van al río
> y allí, junto al agua, amor espera.
>
> (pág. 253).

Y los amantes «de tierra y agua y viento y sol tejidos» (página 255), caminan hacia el solsticio de verano. Y sus caminos se devoran en la guerra del amor, «al sol poniente» (pág. 258).

Antonio Machado empieza un soneto amoroso con el célebre verso dantesco —*Nel mezzo del cammin...*—, para confesarnos la llegada a su vida —a su camino— de Guiomar, su segundo amor:

> *Nel mezzo del cammin* pasóme el pecho
> la flecha de un amor intempestivo.
>
> (pág. 257).

Camino y vida se identifican temporalmente y se ofrecen al amor, flecha que acecha, largo rayo vivísimo.

EL CAMINO, LA LOCURA Y LA FICCIÓN LITERARIA

Huyendo de la ciudad —llena de maldades y de pequeñas, míseras virtudes, de quehaceres y ruindades—, un loco —¡el poeta!— camina por los campos de Dios. El camino machadiano deviene camino de la locura que, en último término, es camino de la cordura suprema: camino de libertad, camino abierto, camino sin ataduras:

> Por un camino en la árida llanura,
> entre álamos marchitos,

a solas con su sombra y su locura
va el loco hablando a gritos.

(pág. 97).

Y también Don Quijote —el loco máximo— recorrió muchos caminos, enamorado, ciego, con el juicio nublado por el amor: caminos de tierra y caminos de cielo:

Por esta Mancha —prados, viñedos y molinos—
que so el igual del cielo iguala sus caminos,
de cepas arrugadas en el tostado suelo
.....
por esta tierra, lejos del mar y la montaña,
el ancho reverbero del claro sol de España,
anduvo un pobre hidalgo ciego de amor un día...

(pág. 155).

EL CAMINO DE LA SOLEDAD

Después de la muerte de Leonor, el poeta recorrió muchas veces infinitos caminos en infinita soledad, «a solas» con su sombra y a solas con su pena. A solas, desde ellos, volvió a contemplar el paisaje de Baeza, el alfanje roto del Guadalquivir, los montes envueltos en la niebla, la luna amoratada... Y desde ellos evocó los caminos que antes recorriera con la esposa amada:

Los caminitos blancos
se cruzan y se alejan,
buscando los dispersos caseríos
del valle y de la sierra.
Caminos de los campos...
¡Ay, ya no puedo caminar con ella!

(pág. 135).

El corazón, en sueños, vaga. Leonor revive... El pasado vuelve, renace. La soledad se ha poblado y, por un momento, el poeta deja de estar solo:

¿No ves, Leonor, los álamos del río
con sus ramajes yertos?
Mira el Moncayo azul y blanco; dame
tu mano y paseemos...

(pág. 156).

Pero el ensueño dura poco y el encantado sortilegio se disuelve. La soledad retorna... El poeta regresa al camino por el que vaga y seguirá vagando siempre. El camino no se dibuja en los versos, pero se intuye: por él va el poeta, a solas, con su soledad como único bagaje:

Por estos campos de la tierra mía
bordados de olivares polvorientos,
voy caminando solo,
triste, cansado, pensativo y viejo.

(pág. 136).

CAMINOS SIN NADIE

Los caminos por los que vaga el poeta solitario, a veces, están vacíos: ni siquiera mesones míseros se encuentran a su vera. Castilla es tierra de soledad y de pobreza.

¡Oh tierra triste y noble,
la de los altos llanos y yermos y roquedas,
de campos sin arados, regatos ni arboledas,
decrépitas ciudades, caminos sin mesones...!
.....
¡Castilla miserable...!

(pág. 85).

O, si existe el mesón, nadie, en el invierno, se allega a él, pues el camino y el total paisaje se hallan vacíos:

> La vieja mira el campo, cual si oyera
> pasos sobre la nieve. Nadie pasa.
> Desierta la vecina carretera,
> desierto el campo en torno de la casa.
>
> (pág. 106).

El silencio de la nada preside el yerto páramo. El poeta es testigo de este vacío invernal de Castilla, detenida en el tiempo, apenas sin paisaje, exento, desolado.

En ocasiones, los caminos ocultan al hombre que por ellos transita, al perderse en la distancia y en el tiempo. En otras, el terreno lo encubre con sus curvas levísimas:

> Es el campo ondulado, y los caminos
> ya ocultan los viajeros que cabalgan
> en pardos borriquillos...
>
> (pág. 104).

LOS CAMINOS DE LA MUERTE

Leonor asentó los pasos del poeta en la tierra, en los caminos del amor. Pero ella se fue por el camino, largo y sin vuelta, de la muerte. Y el poeta, solo, se siente sin sombra y sin sueño, avanzando sin camino y sin nadie en quien mirarse: «un solitario que avanza, / sin camino y sin espejo» (pág. 166). Como una gota que rueda al mar inmenso. Negación de sí mismo, avanza por la nada que va a la nada.

Si él y los hombres están condenados a morir, idéntico final le aguarda al olmo seco: arderá «en alguna mísera caseta, / al borde de un camino» (pág. 132).

Los caminos machadianos señalan, pues, la muerte: como en «Llanto de las virtudes y coplas por la muerte de don Guindo» (pág. 153).

Don Francisco Giner de los Ríos, al morirse, se «fue por una senda clara», pues clara y luminosa fue su vida. «Y hacia otra luz más pura / partió el hermano de la luz del alba» (pág. 174). Sus amigos llevarán su cuerpo a la montaña —el ancho Guadarrama— por un camino que asciende y asciende, aunque no se nombre: el camino de la paz más alta.

Algún camino, a veces, es tumba del arriero que, en invierno, en él se extravía: del arriero que «una noche perdió ruta y sendero, / y se enterró en las nieves de la sierra» (pág. 105). Muchas gentes, sí, se van quedando en el camino (pág. 106). ¿O, silenciosas, se nos pierden en el tiempo?

Los caminos españoles también abrigan el crimen, ya que por ellos «cruza errante la sombra de Caín» (pág. 87). Y, así, el camino se hace teatro de *La tierra de Alvargonzález* —«mala tierra y peor camino» (pág. 116)—. Alvargonzález «anduvo largo camino» (pág. 110) para llegar a su muerte. Y sus hijos también lo recorrieron para asesinarle «junto a la fuente clara» donde le hallaron dormido. El reguero de su sangre corría «camino del hayedo» (pág. 113). Y los asesinos cabalgaron por el camino de Salduero que «va al hilo de la ribera» (pág. 116). Mala es la tierra y peor el camino de los criminales que buscan la Laguna Negra para encontrar en ella su muerte (pág. 130).

La Guerra Civil puso en España no únicamente «soplo de hielo en los hogares», no sólo llanto en las mujeres, sino «el hambre en los caminos» (pág. 181), otra forma de la muerte.

LA MUERTE DEL CAMINO

Mas a los caminos también les llega la muerte: la nieve los borra, desaparecen y nada son, sobre todo en las tierras altas castellanas que el poeta ha recorrido. Lo dice así en sus canciones:

Por la sierra blanca...
La nieve menuda
y el viento de cara.

Por entre los pinos...
con la blanca nieve
se borra el camino.

(pág. 201).

Como si se borrara, desandada, la vida.

SIN CAMINOS

El poeta, melancólico, «pobre hombre en sueños, / siempre buscando a Dios entre la niebla», yerra en su inútil búsqueda, como un perro que no tiene huella ni olfato, «por los caminos, sin camino» (pág. 71). La vida es una incógnita, soledad, naufragio y, al mismo tiempo, nostalgia de otra vida no vivida, de un paraíso acaso que sus ojos no verán.

En sus «Proverbios y cantares», Machado filosofa acerca del vivir y del morir, acerca del pasar y del quedar. Las preguntas se suceden sin respuesta. ¿Será la muerte como un mar en que la vida cae como una gota? ¿O será ser lo que nunca ha sido: el caminante solitario, sin sombra y sin sueño, que avanza y avanza «sin camino y sin espejo»? (pá-

gina 166). ¿Nada hay que caminar? La muerte machadiana es el no-camino.

En su soneto de elogio a don Ramón del Valle-Inclán, al referirse a *Flor de Santidad,* la leyenda se hace sierra y campo galaicos a donde ha vuelto un peregrino de Tierra Santa y por ellos «camina sin caminos» (pág. 183), sin rumbo, como un ciego.

CAMINO INTUIDO

En la sexta de sus «Parábolas» —tras haber hecho en la quinta profesión de fe que creará a Dios dentro de sí mismo, como Dios le hizo a él— reelabora esta afirmación, sugiriendo la posibilidad de que Dios sea —si es algo para el hombre— un camino no existente sino intuido: camino que buscaremos y que no encontraremos, pero que acaso esté en alguna parte.

El Dios que todos llevamos,
el Dios que todos hacemos,
el Dios que todos buscamos
y que nunca encontraremos...

(pág. 171).

La vida aquí, más que otra cosa, se intuye como un camino hacia Dios, se halle o no se halle. El hombre —el poeta— siempre buscará a Dios entre la niebla.

ENCRUCIJADAS

Los caminos se cruzan en la tierra, sí; pero también se entrecruzan los de la mente y los del corazón. Y el poeta puede componer un cantar con sus encontrados —¿contradictorios?— pensamientos:

Sentía los cuatro vientos,
en la encrucijada
de su pensamiento.

(pág. 220).

El pensar, de este modo, se materializa en un repetido cruce de caminos.

En el corazón, también, se cruzan los caminos de la vida, de la gente, del sentir y del amor, en múltiple encrucijada diaria. Todo se entrecruza y pasa por su centro: los senderos de los momentos dulces —«llana tierra»— y los difíciles —«piedra aborrascada»—.

Tuvo mi corazón, encrucijada
de cien caminos, todos pasajeros,
un gentío sin cita ni posada...
Hizo a los cuatro vientos su jornada,
dispuso el corazón por cien senderos
de llana tierra o piedra aborrascada...

(pág. 244).

EL ATAJO

Antonio Machado no olvida —entre sus caminos— el atajo. Pero no es él quien lo busca o lo camina. Son los gitanos de su tierra. En vez de seguir el camino recto, buscan el atajo, no para llegar antes a donde van, sino para rodearlo o caminarlo una y otra vez, engañando y engañándose. Tampoco van lejos. Sutil, irónica y psicológicamente, el atajo del gitano se convierte —para el poeta— en el camino más torcido y, por tanto, más largo. Así son también los caminos de la mentira. El «atajo» machadiano es una imagen que simboliza una verdad moral:

Conversación de gitanos:
—¿Cómo vamos, compadrito?
—Dando vueltas al atajo.

(pág. 219).

CAMINOS DEL ALMA

Si glosáramos la copla tercera de «De mi cartera», en que Machado afirma que el alma crea sus riberas (pág. 243), podríamos decir que el alma crea sus caminos, junto a «montes de ceniza y plomo, / sotillos de primavera...» (página 243).

De su elogio a Azorín se desprende que Machado se daba perfecta cuenta de que el alma del autor de *Castilla* —y la suya propia— eran camino por donde pasaba —¡pasa!— España, con todo su ayer y todo su presente:

¡Y esta alma de *Azorín*... y esta alma mía
que está viendo pasar, bajo la frente,
de una España la inmensa galería...

(pág. 178).

Mas para oír el alma hay que matar las palabras. Sólo así hallará el poeta «caminos / en flor en la tierra»: «mata las palabras / y oye tu alma vieja» (pág. 46).

D) EL CAMINO Y SUS FUNCIONES

Los caminos machadianos actúan —a lo largo de la obra poética— en tres tipos de funciones bien definidas:

1) En función sustantiva, por precisión geográfica y toponímica:

Los de Alvargonzález,
por una empinada senda,
para tomar el camino
de Salduero a Corvaleda

(pág. 115).

Desde Salduero el camino
va al hilo de la ribera.

(pág. 165).

La venta de Cidones está en la carretera
que va de Soria a Burgos.

(pág. 133).

2) En función adjetiva: a) cromática; b) numeral.

a) Salvo en contadas excepciones —como en el verso que sigue, en que hay que suponer un color pardo transferido por la tierra («pastores del color de los caminos») (pág. 177)—, éstos son siempre blancos para Machado. ¿Traslucen eternidad, desmaterializados? ¿Descubren los ojos del poeta que Castilla y España son blancas por dentro? ¿Las ha purificado el alto sol de los páramos?[6]. ¿Las alarga la luz al infinito?

El adjetivo «blanco», así, deviene una connotación esencial y definidora más que descriptiva del camino machadiano. Ni una sombra lo oscurece. Irradia luz de eternidad: «Hacia el camino *blanco* está el mesón abierto» (pág. 86); «los caminitos *blancos* / se cruzan y se alejan» (pág. 135); «Invierno. *Blancas* sendas» (pág. 82). «Y ese árbol roto en

[6] En uno de sus «Apuntes», el poeta parece revelarnos por qué son físicamente blancos sus caminos:

Los olivos grises,
los *caminos* blancos.

El sol ha sorbido
el color del campo.

(pág. 193).

el camino *blanco*» (pág. 73); «en torno a Soria... / caminos *blancos* y álamos del río» (pág. 107).

Estos caminos, a veces, se escapan del mundo de la realidad: su blancura nos lleva por el sueño, en ademán de esperanza:

> Soñé que me llevabas
> por una *blanca* vereda.
>
> (pág. 136).

En otras ocasiones, el poeta crea un sensitivo claroscuro en su paisaje, pues los árboles oscuros se yerguen sobre el blancor del camino por el que avanza solitario, con amargo y pesado corazón: «En el camino *blanco* / algunos yertos árboles *negrean*» (pág. 72); «En el sendero *blanco* / los troncos de los árboles *negrean*» (pág. 40).

En un caso, Machado sugiere el cromatismo blanco no mediante un adjetivo sino por un verbo, como si el color se dinamificara para ir lentamente al encuentro de su muerte, en un movimiento decreciente, en un paisaje de tarde: «Y el camino que serpea / y débilmente *blanquea*, / se enturbia y desaparece» (pág. 26).

b) En ciertos poemas, el poeta multiplica sus caminos, con una intención totalizadora. Y, al abarcarlos todos, los acompaña de un numeral:

> Olivar, por *cien* caminos,
> tus olivitas irán
> caminando a *cien* molinos.
>
> (pág. 150).

> anchas lomas, lueñes sierras
> de olivares recamadas.
> *Mil* senderos. Con tus machos,
> abrumados de capachos,
> van gañanes y arrieros.
>
> (pág. 149).

Cien parece indicar una multiplicidad parcial, en un intento de abarcar sólo una parte —aunque indefinida— del paisaje español. *Mil* expresa acaso la totalidad o la infinitud que representan los caminos, en paisajes de llano y de montaña [7].

3) En función adverbial: encontramos un ejemplo en que el camino actúa con tal finalidad y como implicando distancia: «Y la encina negra, / *a medio camino* / de Úbeda a Baeza» (pág. 193).

CONCLUSIÓN

El poeta es alma siempre en camino y, por tanto, siempre haciéndose y siempre por hacer: alma en camino que escapa hacia el sueño.

Si Heráclito es asociado siempre a su imagen o metáfora del río, a Antonio Machado hemos de asociarlo al camino; camino que se da en el espacio, pero que se recorre en el tiempo. Camino, sí, que devora el tiempo, pues vivir —en palabras de Juan de Mairena— es esto: «devorar tiempo» [8].

El camino machadiano es una fuerza dinámica que impulsa al hombre: que es el hombre vivo, viviente, viviendo. Línea abierta que se opone al estatismo —peso— de ciudades y pueblos quietos, detenidos en el espacio y en el tiempo, en donde éste, a su vez, se ha parado. El camino es la imagen objetiva del tiempo vital que progresa hacia su vivir —su futuro— y hacia su muerte.

---

[7] Por contraste, en *La tierra de Alvargonzález*, se da la negación del número, la desnudez plena. La tierra castellana deviene un páramo maldito, baldío, pobre, triste, sin alma: «pobres campos solitarios / sin caminos ni posadas» (pág. 126).

[8] Antonio Machado, *Juan de Mairena*, Madrid, Espasa-Calpe, 1936, página 47.

Los caminos de Antonio Machado se oponen a la paz de los muertos en sus tumbas, pues son vida por vivir, vida que se vive. Mirar hacia atrás es mirar lo ya vivido, y soñarlo es revivirlo. Y por esto el camino machadiano es negación de la nada y de la muerte, aunque hacia ella progrese lenta o velozmente: es prueba existencial.

Camino que habría que definir como Ortega definía la vida: como un «fluido indócil que no se deja retener, salvar, pues mientras va siendo, va dejando de ser inmediatamente». Como una cosa estática que permanece y persiste: actividad que se consume a sí misma.

El camino machadiano es imagen que ilustra claramente aquella idea orteguiana de que «vivir es, de cierto, tratar con el mundo, dirigirse a él, actuar con él, ocuparse de él» [9].

Juan de Mairena se burla de los hombres que están siempre de vuelta en todas las cosas, porque, según él, «no han ido nunca a ninguna parte» [10]. «¡Porque ya es mucho ir; volver, nadie ha vuelto!». Lo único importante, lo único válido es ir, es caminar: es ser camino hacia el morir, mar del que nunca se volverá.

Antonio Machado anduvo caminos para no circular o rodar, obligadamente, sobre rieles. Vivir era, para él, hacerse el propio camino: caminar libremente, con los ojos puestos en la tierra y, también, en el cielo: «Camina... En el azul, la estrella» (pág. 29).

Antonio Machado recorrió los caminos españoles y se sintió camino de España por amor a la libertad. Y tal amor

---

[9] José Ortega y Gasset, *Obras completas*, IV, Madrid, Revista de Occidente, 1947, pág. 58. Véase también: V, pág. 384 y VI, pág. 16 de las *Obras completas; El hombre y la gente*, tomo I de las *Obras Inéditas*, Madrid, Revista de Occidente, 1957, pág. 82 y siguientes.

[10] Antonio Machado, *Juan de Mairena*, Madrid, Espasa-Calpe, 1936, página 39.

se ve implícito en los versos meditativos y metafóricos de «Poema de un día»:

Algo importa
que en la vida mala y corta
que llevamos
libres o siervos seamos.

(pág. 143).

Y en su final:

No está mal
este yo fundamental,
contingente y libre, a ratos,
creativo, original,
este yo que vive y siente
dentro la carne mortal,
¡ay! por saltar impaciente
las bardas de su corral.

(pág. 146).

Antonio Machado saltó las bardas del corral y se fue por los caminos de España y de Francia —al final de sus días—, libre y sin equipaje, como Don Quijote.

IV

FINAL

El estudio de estos *caminos* nos ha revelado que, por encima y por debajo de su aparente «objetividad» [11], están cargados de significaciones varias, hondas e insospechadas. Hay en ellos una función metafórica que sobrepasa la acepción vulgar, cotidiana, trivial, sirviendo de mediadora hacia «otra cosa». La ambigüedad de la sobresignificación —*surplus*— que reposaba en su inagotable densidad, se ha disipado en cuanto hemos establecido categorías —o niveles, o escalones— de significación tropológica. Nuestro análisis ha dado —¿o sólo hallado?— sentido a esa red —o selva— de caminos que parecía inextricable, sin que por ello hayamos logrado extraer el sentido final o definitivo —cerrado— de

---

[11] Aludimos aquí a los que, siguiendo a Alain Robbe-Grillet —propugnador de la «objetividad novelística»—, quieren arrebatar a las cosas toda posibilidad metafórica. Ahogados por la civilización tecnócrata, desean desmitologizar el mundo, destratificar lo real, arrebatar al hombre su capacidad simbolizadora —acaso su única y verdadera superioridad sobre los animales—. Tal actitud, naturalmente, es el resultado de la insignificancia, de la despersonalización en la sociedad industrial avanzada.

cada ejemplo. El sentido no se detiene jamás, no acaba nunca de revelarse por completo. De aquí que esté eternamente abierto a nuevas interpretaciones o reinterpretaciones, a nueva confrontación poética y existencial. La obra literaria —y cada uno de los motivos o elementos de su estructura— no es ni verdadera ni falsa; sólo es válida o no. Nuestro análisis —creemos— ha confirmado la «validez» poética y existencial de estos caminos y sus numerosas funciones metafóricas. De ellos hemos alzado una ultra o metasemántica, una irradiación sinonímica, un expresionismo diacrónico, en abierta vigencia poética.

Nuestro examen, por otra parte, nos ha ido mostrando —en el universo imaginario de cada poeta— una estructura coherente o casi rigurosamente coherente. Partiendo del ejemplo particular o individualizado, hemos llegado a una comprehensión viva del conjunto: al sentido global o total. De la ambigüedad ha brotado la claridad. Hemos descubierto que el *camino* —en cada caso— es radicalmente objetivo y subjetivo a la vez: que es un objeto-sujeto. Hemos comprobado que su sentido no es tautológico ni anfibológico, sino sincrético, múltiple, muy matizado, rico y profundo.

Nos hemos dado cuenta, además, que estos *caminos* nos han llevado —si no a esclarecer la obra poética de Unamuno, Valle-Inclán y Antonio Machado— a enriquecer y agrandar nuestro conocimiento sentimental, espiritual e intelectual con cada una de ellas.

Las diversas técnicas no poseen ninguna virtud por sí mismas. En rigor, son lo que más envejece. Lo que sostiene una técnica, lo que da a este cuerpo preceptos es un alma: es una visión del mundo y del hombre. Sólo la 'visión' —de Unamuno, de Valle-Inclán, de Antonio Machado, de cada genio— no 'envejece'; sólo ella despierta en nosotros la emoción siempre renaciente, eternamente renovada y renova-

ble. Las «particularidades» de un poeta [12] —es decir, el movimiento mismo de su existencia— no son una simple añadidura, un factor que se añade a los demás, el término de una enumeración: constituyen la carne, la médula de su expresión poética.

Ya hemos visto de qué modo el 'camino' se halla vinculado a la vida y a la obra de estos tres poetas que lo han incorporado tan esencialmente a sus versos. Camino múltiple, sí, lleno de variadísimos significados. Hemos hecho aflorar esos motivos o detalles significativos y los hemos integrado en una tectónica eminentemente 'concertante', asociados o consociados íntimamente con la personalidad humana y creadora de cada poeta. Pero abriéndose también a una tectónica más amplia: generacional. Muchos niveles de significación coinciden en los tres poetas, sobre todo en Unamuno y en Machado, asediados ambos por la angustia existencial, temporalista y metafísica, aunque el 'estilo' poético sea diferente en cada uno. El 'camino', precisamente, señala un modo de acercamiento entre ellos, estableciendo sorprendentes coincidencias.

En nuestro análisis hemos procedido con la conciencia aguda de lo diverso, pero también con la certeza de que lo diverso 'converge' [13] hacia la unidad. Las «significaciones» diversas nos han remitido siempre a un 'sentido último' que constituye la unidad íntima de cada obra, dada en la totalidad concreta del objeto-sujeto. Quien conozca la obra total de cada poeta sabrá reconocer el carácter sintético de esta 'convergencia'. El 'camino' —en su sentido más profundo y totalizador— se revela como obsesión central definidora de una realidad personal: la de Unamuno, la de Valle-Inclán, la

---

[12] Podríamos referirnos, por supuesto, a cualquier autor literario.
[13] A condición, bien entendido, de *hacerlo converger*.

de Antonio Machado. El 'camino' es un motivo-clave en la obra de cada poeta y se articula dentro de ella con plena y deliberada coherencia unitaria. El 'camino' gira en torno a un centro: el poeta, el hombre. Por esta causa, su comprehensión es circular y unitaria.

Caminos de España, cosmogónicos, éticos, religiosos, metafísicos, existenciales. Caminos espaciales y temporales. Exteriorización de amor y de angustia. Expresión del mundo exterior y del mundo interior. Caminos que —presentados coordinadamente— apuntan, señalan o subrayan los rasgos distintivos de cada personalidad humana, el acento de cada poeta, el matiz de su filosofía, el concepto de su arte, el 'aire' de una época española. A través de estos 'caminos' hemos enfocado la obra de tres poetas noventayochistas a una misma luz, ésta ha ido destacando ante nosotros semejanzas y diferencias, unidad dinámica, sentido unitario. El estímulo vital, existencial y metafísico se convierte —a través de la imagen del 'camino'— en una potencia estilística y en un motivo temático que tienden a equilibrarse. La diferenciación individual se resuelve en característica generacional. El 'camino' se afianza, así, como un motivo poético unitario del 98: por él convergen —y se enlazan— Unamuno, Valle-Inclán y Antonio Machado, hacia un centro común de amores, preocupaciones y anhelos.

«*En luengos caminos se conocen los amigos*» —reza el viejo refrán castellano. Unamuno, Valle-Inclán y Antonio Machado hacen —hicieron— camino juntos, cada cual por el suyo —por los suyos—: parten —comparten— el camino de la fama eterna.

EL 'YO' EN LA POESIA DE VALLE-INCLAN

INTRODUCCIÓN

Se ha acusado a Valle-Inclán de que —en su obra literaria— el escritor y el artista escamotean continuamente al hombre. Eugenio de Nora dice a este respecto: «según las apariencias... 'no pesa', no se entrega jamás; se escurre siempre hacia la superficie de sí mismo, quedando de él, sólo, una máscara parlante» [1]. Y añade luego que es difícil precisar cuándo cede «a raptos de autenticidad» [2]. Si estos «raptos» existen —creemos—, en ningún lugar serán más evidentes que en su poesía —muy poco estudiada aún—, porque el novelista y el dramaturgo han captado totalmente la atención de la crítica. Pero aquí debemos recordar que para Valle no había diferencia esencial entre prosa y verso [3]. Por esta razón, acaso sea de algún interés indagar en sus poesías —contenidas todas en *Claves líricas* (1930)— si aparece en ellas ese 'yo' —trasunto del hombre—, tan escondido en su prosa, para proyectar alguna luz —por muy indirecta

---

[1] Eugenio de Nora, *La novela española contemporánea* (1898-1927), I, Madrid, Editorial Gredos, 1958, pág. 69.

[2] *Loc. cit.*

[3] «Conversaciones con Gerardo Diego» (1934), en: *Poesía española. Antología* (Contemporáneos). Selección de sus obras publicadas e inéditas por Gerardo Diego. Madrid, Signo, 1934, pág. 85.

que sea— sobre el supuesto «impersonalismo literario» de Valle-Inclán. Y decimos «supuesto» porque estamos convencidos de que debajo de toda estética hay una ética profunda. Así, para nosotros, entre todos los miembros de la Generación del 98, Vallé-Inclán es, precisamente, el más formidable moralista de todos ellos. Su 'esperpento' no es otra cosa que una tremenda máquina de moralizar que no perdona a nadie, ni siquiera al autor mismo, según veremos en algunos versos esperpénticos de *La pipa de kif*. Hemos de reconocer también que en Valle-Inclán —frente a Unamuno, Baroja y Antonio Machado— hay una notoria sobriedad de sentimiento que le impide llegar a la abierta confesión personal. Pero toda su obra evidencia una hondísima preocupación moral, por debajo de su estética tan exigente. Se ha acusado a Valle de insolidaridad con la realidad descrita esperpénticamente, de «dios burlón y frío»[4], que se complace en la fealdad de sus figuras, aunque todo esto encierre «una fría y cáustica lección de desengaño»[5], como si todos los hombres sólo fueran seres esperpénticos. En este sentido, Valle-Inclán, al condenar, se condena y, así, su 'esperpento' es una autocatarsis despiadada, suya, de España y del mundo, aspirando quizá al renacer posible de un nuevo hombre, de una nueva sociedad, de un orbe nuevo.

Veamos ahora cómo proyecta Valle-Inclán su 'yo', de una manera expresa o tácita, a lo largo de sus *Claves líricas*.

A) EL 'YO' EN *AROMAS DE LEYENDA* (1907)

Aparece explícito en cuatro Claves. En las diez restantes, está inmerso anónimamente en la belleza geórgica del paisaje de Galicia, trasfundido a la cantiga galaica, a los cam-

[4] Nora, *op. cit.*, pág. 87.
[5] *Loc. cit.*

pos floridos, a los caminos polvorientos. Es el ojo que observa, es el oído que escucha. Es el poeta que, en forma impersonal, describe molinos, vacas bermejas, zagales, heno, fuente y ermita, pájaros, devociones del pueblo, campanas, el alma milagrera de la tierra. Es el poeta que se trasfunde al alma de la tarde, traspasada de música y de paz, de concordia cósmica. Es el 'yo' distanciado pero implícito y, por tanto, presente —por ejemplo— en la caravana de mendigos que impregna de sentido trágico la dulzura del paisaje galaico. Presente en el son de la muñeira, en la realidad acústica del paisaje. Valle-Inclán objetiva su 'yo' en estas Claves que, llenas de amor, recrean una Galicia embrujada y arcaica, medieval y gótica, y también con carácter de égloga antiquísima. Transfundido a la emoción céltica, este 'yo' de Valle-Inclán alienta, disuelto, dentro de la cantiga popular gallega y en versos que superan toda derivación rubeniana y que, con matices propios, espejan visual y acústicamente la tierra nativa. El 'yo' de Valle-Inclán, de suyo aristocrático o aristocraticista, vuélvese en estas Claves arcaizante y campesino, impregnado de dulzura y suavidad galaicas.

Pero veamos esas cuatro Claves que contienen el 'yo' explícito del poeta. Examinemos sus variaciones o matices.

En la Clave I que abre el libro —«Ave»—, el 'yo' de Valle-Inclán se siente explícita y abiertamente identificado con la tierra nativa, con la vieja alma de su pueblo, a través, precisamente, del paisaje y de su música, a través de sensaciones visuales y olfativas, enlazadas con otras acústicas de «ingenua cantiga»:

> El lago de mi alma, yo lo siento ondular
> Como la seda verde de un naciente linar [6].
>
> (pág. 11).

[6] Ramón del Valle-Inclán, *Claves líricas*, Buenos Aires-México, Espasa Calpe Argentina, 1946. Citaremos siempre por esta edición.

En la Clave V —que se titula «No digas de dolor»—, en la última estrofa anterior a la cantiga gallega que cierra el poema, el 'yo' de Valle-Inclán se identifica con el del peregrino que ha encontrado en su senda y con él siente y tiene conciencia del dolor de vivir:

¡El dolor de la vida,
Que es temor y dolor!
¡Hermano peregrino
Que vas por mi camino,
A los labios en flor
Detrás de unos cristales,
No digas de dolor!

(pág. 19).

En este poema de tono casi machadiano, transcurre la vida dentro de un ambiente gallego: pordioseros, peregrinos y, junto al camino, la casa hidalga, el jardín, la fuente, la niña. Ésta es alegre y el 'yo' compasivo del poeta suplica al peregrino y a los mendigos que oculten a la niña el dolor de vivir.

En la Clave XII —«Sol de la tarde»— reaparece el 'yo' peregrino del poeta, al recordar aquel sol que doraba su casa hidalga de la que salió un día para rodar pobremente por los caminos del mundo. Y su 'yo' recuerda así su linaje, bajo un sol humanizado —«patriarca del cielo»— y una tarde humanada —«bella samaritana»— (pág. 36).

En la Clave XIV —«En el camino»—, Valle-Inclán hace aflorar un 'yo' religioso, arcaico, medieval, marial, identificado con el alma de su pueblo galaico. Es el poema más transido de su 'yo', inspirado por la cantiga a la Virgen María. Y ese 'yo' siente un temblor oscuro y milenario, al identificarse con su raza y su tierra, con la tradición religiosa y marial de Galicia:

Madre, Santa María,
¿En dónde canta el ave
De la esperanza mía?

(pág. 38).

B) EL 'YO' EN *EL PASAJERO* (1920).

El 'yo' de Valle-Inclán, en este libro, es cambiante, proteico y hasta protervo. Advertimos su fuerza de extraversión y hasta su capacidad de metempsícosis, pues el poeta se siente capaz de serlo todo, en el bien y en el mal. Es «el pasajero», el hombre que recorre todas las tierras, que pasa por todas partes, que todo lo ve, que todo lo siente. Conoce todos los exotismos, ya sean de la Hélade, de Egipto, del Oriente o del reino maya... Conoce la retórica, la adivinación cabalística, la nigromancia, la alucinación, lo sibilino, la filosofía gnóstica. El 'yo' del «pasajero» se derrama amplia y exuberantemente. «El pasajero» camina entre rosas de todas clases: entre la rosa de la rosaleda real hasta la rosa simbólica. Así, las Claves del libro son rosas alegóricas y algunas de ellas son un tanto enigmáticas.

El 'yo' de Valle-Inclán es aquí multiforme y se va haciendo —o cambiando— a medida que «El pasajero» camina por el mundo y por la vida. Es algo *in fieri*, en perpetua formación, pero que, al final del libro, culmina en el «Karma» que le eterniza, tras un largo proceso enriquecedor y también de desengaño. Las Claves van, una por una, revelando poéticamente la progresión del 'yo' y llegando a la suma total de sus matices y significados.

EL 'YO' Y CASTILLA

El poeta —«el pasajero»— ha salido de su Galicia y su 'yo', ahora, se incorpora al alma violenta de la tierra leonesa

y castellana, a los atardeceres rojos, a las tintas sangrientas del paisaje, a la expresión frenética:

> Ráfagas de ocaso, dunas escampadas.
> La luz y la sombra gladiando en el monte.
> (pág. 39).

EL 'YO' ESPERANZADO:
EL 'YO' DEL ARTE POÉTICO

El poeta camina en la noche, sin destino, sin luz que le guíe. Pero, al alba, canta la esperanza: es la del arte, la fábula antigua, el culteranismo modernista. Conversa con las rosas y aprende su secreto. Su 'yo' descubre el trascender poético de la realidad:

> Los números dorados
> De sus selladas cláusulas, me fueron revelados.
> (pág. 40).

Y, al darse el alma, gozoba el 'yo', pues trascendía (Clave II):

> Su esencia en goce.
> Se consumía
> En la alegría
> Del que conoce.
> (pág. 40).

EL 'YO' PEREGRINO

En la Clave III —«Rosa hiperbólica»—, el 'yo' del poeta deviene el de un comediante o titiritero que desprecia la gloria, yendo en su carro por los caminos de Dios: es el 'yo' de un alma libre, sin envidia ni odio, sin miedo, que se sabe

un poco pecadora, pero que se ha dado al viento y ha dejado su vida como un cantar. Como Don Quijote, sabe quién es y que el hoy es un eterno presente. Así, peregrina contento y solitario:

Yo marcho solo con mis leones
Y la certeza de ser quien soy.
El Dios escucha mis oraciones.
Canta mi pecho. ¡Mañana es Hoy!

(pág. 42).

Sincera o hiperbólica, la confesión que desvelan estos decasílabos impresiona al lector por cuanto es testimonio de un alma libre, de un 'yo' valiente y sin ataduras.

EL 'YO' ROMERO

En la clave VII —«Rosa de mi romería»—, el alma del poeta vuelve en romería a las tierras de Salnés, en la Galicia nativa. La rosa de la fe romera da paso a la feria, al triunfo de la paganía, da su adiós a la santidad, por los caminos verdes de Salnés: ciegos, pastores, mozos, pícaros... Pelean los bandos, los carreros cantan, se oyen voces de trilladores y campanas, estallan gritos. La gran riqueza acústica del poema se cierra en la autosúplica del 'yo' romero, en busca del 'yo' juvenil, del 'yo' creyente:

¡Alma que encantada
Fuiste en tu alborada
Por entre la mies,
Doliente alma mía,
Vuelve en romería
Tierras de Salnés!

(pág. 50).

EL 'YO' FELIZ

Es el de la infancia y el poeta lo reencuentra en el 'nosotros' del alma religiosa colectiva en un Domingo de Ramos (pág. 51). Es la «rosa del Paraíso» que da nombre a la Clave VIII y que perfuma el paisaje. Recuerda su niñez cuando la vaca, allá en su Galicia, era un ídolo para él en el campo verde. Y, en la estrofa final del poema, revive su experiencia de niño:

> En mi ardor infantil no cupo el miedo,
> La vaca vino a mí, de luz dorada,
> Y en sus ojos enormes, con el dedo
> Quise tocar la claridad sagrada.
>
> (pág. 52).

EL 'YO' POÉTICO

Valle-Inclán, en la Clave X —«La rosa del Sol»—, declara que debe al astro su verso retórico «que hace geometría con el español» (pág. 54). Del sol aprende su 'yo' poético «áurea matemática», los «logos de las formas», el canto pitagórico del ritmo yámbico, el «Sacro Verbo Métrico», «las Ideas Eternas».

EL 'YO' MÚLTIPLE: IDEALISTA, PAGANO, EPICÚREO Y MELANCÓLICO

En la Clave XII —soneto en dodecasílabos que se llama «Rosa de melancolía»—, Valle-Inclán repasa su vida, desdoblada en diferentes 'yos', en épocas diversas: el lejano 'yo' idealista —que creía en la belleza, el amor y la gloria; el

'yo' pagano, en armonía con el mundo; el 'yo' epicúreo, pleno y alegre; el 'yo' soñador, enfermo de Melancolía (pág. 56). Este poema representa, dentro de las *Claves líricas*, la suma conciencia ontológica del poeta al pasar revista a los diversos estadios vividos por el 'yo' en sus avatares existenciales:

Era yo otro tiempo un pastor de estrellas,
Y la vida, como luminoso canto.
Un símbolo eran las cosas más bellas
Para mí: la rosa, la niña, el acanto.

Y era la armoniosa voz del mundo, una
Onda azul que rompe en la playa de oro,
Cantando el oculto poder de la luna
Sobre los destinos del humano coro.

Me daba Epicuro sus ánforas llenas,
Un fauno me daba su agreste alegría,
Un pastor de Arcadia, miel de sus colmenas.

Pero hacia el ensueño navegando un día,
Escuché lejano canto de sirenas
Y enfermó mi alma de Melancolía.

(pág. 56).

EL 'YO' PANIDA

Las cosas hablan al 'yo' en las rosas con lejana y callada voz: le hablan de combates y de victorias, de deseos y de placeres. Y a su dictado escribe él «verso dorado y pitagórico», «¡verso solar!» (pág. 59). El 'yo' vive el rito del amor carnal y báquico: es el 'yo' de «La rosa panida» (Clave XIII).

Este mismo 'yo' reaparece en la «Rosa métrica» de la Clave XIV, unido al 'yo' poético y pitagórico, en triple fusión. El arrebato de la sangre coincide con el número y la geometría del verso, con el canto del poeta:

Con feliz congoja, con mítico insulto
Panida, arrebatas mi sangre en tumulto
Áurea solfa del Dorado Facistol.

(pág. 59)

EL 'YO' Y DIOS

Este se revela al poeta a través de los «Vitrales» de la Clave XV: son rosales de oro, selva de sonoridad, ruiseñores y escaleras que, en mística oración, acercan el 'yo' a Dios que se esconde:

¡Rosas del anhelo,
Voces del consuelo,
Amores del Cielo!

¡Escalas por donde
Al alma responde
El que se me esconde!

¡Mística oración!
¡Dulce posesión!
¡Tetragramatón!

(pág. 61).

EL 'YO' SÁULICO

Como Saulo, el poeta ha superpuesto sobre su 'yo' helénico su 'yo' cristiano: tras la conversión, la alabanza:

Vi a Cristo en el camino de Damasco,
¡Ego credebam et laudavi Deo!

(pág. 62).

EL 'YO' FURIOSO, EL 'YO' TRISTE: EL 'YO' JUVENIL

El poeta recuerda que, en sus días juveniles, un ciclón pasó por su vida, despertando su 'yo' a la violencia y a la furia:

Estrujé en la garra rampante,
Humeante, mi corazón.

(pág. 63).

Pero en la Clave XXVI —«Rosa de mi abril»—, en cambio, recuerda la tristeza que embargaba a su 'yo', ungido de amor, en la clara mañana de sus días estudiantiles, unida también a «aquella furia de gigante / por llenar de triunfos la vida!» (pág. 79).

EL 'YO' DEL ENSUEÑO ARQUEOLÓGICO

Es visible en «Rosa de túrbulos» —Clave XVIII—, en que Valle-Inclán evoca fantásticamente el reino de los Mayas: pirámides, jeroglíficos, la selva, tigres, sierpes, faisanes, la reina maya que «languidecía / sobre la hamaca» (pág. 65). En tal mundo, el 'yo' del poeta dice que daba «su grito azul» (pág. 64).

EL 'YO' PECADOR

En «Rosa del pecado» —Clave XXI—, el poeta evoca la noche de su nacimiento y, en versos de sesgo esperpéntico, revive señales agoreras que anunciaron su inclinación al camino del mal: «Me llamó tu carne, rosa del pecado» (página 70).

EL 'YO' SUTIL Y ARCANO

Se revela en «Rosa de Alejandría» —Clave XXII—, «docta en los secretos de la abracadabra», cifra de enigmas, «ciencia de magos». El 'yo' del poeta sabe interpretar estos signos y sabe juntarlos en su escritura: «¡Sierpe! ¡Rosa! ¡Fuego! Tal es tu armonía» (pág. 71). Y, al final, se pregunta si habrá

poesía en la santidad del anacoreta: «¡Antonio era Santo! ¿Si fuese poeta?...» (*Loc. cit.*).

EL 'YO' LUZBÉLICO

Nos encontramos con él en «Rosa de Belial» —Clave XXIV—, en que triunfa la satánica lascivia:

Profano lascivo
Tu virgen entraña,
Soy el negro chivo
Y tú mi montaña.

(pág. 75).

Y se muestra también en «Rosa de bronce» —Clave XXV—, en donde no sólo ha profanado la casa con su lujuria, sino que ha derramado sangre y su código ha sido siempre el orgullo. En la estrofa final se resume su filosofía:

Fui luzbeliano. En la contraria suerte
Dictó el orgullo su sonrisa al labio,
Miré la vida hermana de la muerte
Y tuve al sonreir arte de sabio.

(pág. 77).

Este 'yo', como puede verse, poco se diferencia del 'yo' pecador.

EL 'YO' EN EL ESPEJO NIGROMANTE

Valle-Inclán contempla toda su vida en el espejo mágico: aparece un amor lejano, amores apagados o muertos, su propia sombra «sobre los pasos de la muerte» (pág. 81). Su alma atea llora de tristeza. Su 'yo' siente el paso del tiempo, comprende «el sentido / inmortal de la vida», mientras tiembla el zodíaco en la «Rosa de Zoroastro» —Clave XXVII—.

EL 'YO' GNÓSTICO

La Clave XXVIII —titulada «Rosa gnóstica»— es uno de los poemas más profundos de todo el libro. En él, Valle-Inclán descubre que el misterio gnóstico se halla en todo lo creado, que Dios es puro presente eterno y que el tiempo es un poder satánico. Todos los instantes son eternos y nada es nuevo porque antes ya fue. Son eternas la rosa, la alondra, la mariposa...

¡Todo es Eternidad! ¡Todo fue antes!
¡Y todo lo que es hoy será después,
En el instante que abre los instantes,
Y el hoyo de la muerte a nuestros pies!
(pág. 83).

El gnóstico 'yo' del poeta intuye no sólo la eternidad de Dios sino también la culpa eterna de su conciencia humana.

EL 'YO' Y LA MUERTE

Cansado de vivir y de luchar, el poeta quiere apartarse del mundo y «vivir devotamente», obsedido por la idea de la muerte. Introvertido, el 'yo' siente anhelos de ascesis mística, pues se pregunta al final de la Clave XXIX —«La trae un cuervo»—:

¿Dónde cavar en paz la sepultura
Y hacer místico pan con mis dolores?
(pág. 84).

El 'yo' obsesionado por la idea de la muerte reaparece en la Clave XXX —«Rosa de Job»—, en que «¡Todo hacia

la muerte avanza!» (pág. 85). Pero también hay aquí una heraclitiana afirmación de vida, en defensa contra el dolor:

¡Mi existir se cambia y muda
Todo entero,
Como árbol que se desnuda
En el Enero!

(*loc. cit.*).

La vida es pasajera, volandera, y lo único que no cambia en ella es el dolor. Por eso la muerte es posada para el peregrino, para el 'yo' que rodó y sufrió por el mundo.

EL 'YO' ARREPENTIDO Y HUMILDE

El dolor de vivir enciende en el 'yo' un ansia de purificación y de humildad. El alma arde y sus heridas se vuelven luz. El dolor se ha vuelto «pan sacramental», comunión, para el 'yo' gimiente, en la Clave XXXI —«La trae una paloma»— (pág. 87).

EL 'YO' DEL DESENGAÑO

La vida ha sido senda de desilusiones más que de alegrías. El 'yo' ha caminado por ella, pero sus pasos no han dejado rastro. El paisaje mismo emite una tristeza otoñal que impregna el ánimo fúnebre: el alma sufre. El 'yo', doliente, exclama:

¡Adiós ilusiones!
Ya logran mis años
Las quietas razones
De los desengaños.

Perecen las glorias,
Se apagan los días,

Quedan por memorias
Las cenizas frías.

(pág. 88).

Todo ha sido viento y polvareda, en la Clave XXXII —«Rosa deshojada»—, imagen de toda vida humana, del 'yo' en sus finales días.

EL 'YO' DEL KARMA

Contra el consejo pesimista de Job, el hombre estoico —¿el hombre Valle-Inclán?— debe dejar el camino turbulento de la vida para edificar la casa del Karma, la casa de su 'yo', de su alma y de su clan, la casa de *La Lámpara Maravillosa* (1916), eternizando en ella su espíritu, su más alto 'yo':

Quiero una casa edificar
Como el sentido de mi vida,
Quiero en piedra mi alma dejar
Erigida.

(pág. 90).

El pasajero es el libro más rico en 'yos' valle-inclanescos: en él nos hemos enfrentado con el 'yo' carnal, con el 'yo' estético, con el 'yo' religioso, con el 'yo' moral, con el 'yo' filosófico: con 'yos' espirituales y 'yos' existenciales, en rica y variada gama.

C) EL 'YO' EN *LA PIPA DE KIF* (1919)

Este libro de poesías es el equivalente lírico del «esperpento» dramático. Los matices lúgubres nos resuerdan a Poe; los caricaturescos, a Solana.

El 'yo' del poeta casi desaparece en tal abigarrada Verbena, en la chirriante algarabía de la multitud, en la áspera y fuerte realidad subrayada por chispazos y toques grotescos, por estilizaciones esperpénticas. Pero todavía emerge en contadas ocasiones. En éstas, el 'yo' se expresa en formas artificialmente provocadas para crear, a su vez, imágenes visionarias, funambulescas o esperpénticas.

EL 'YO' INFANTIL

El poeta fuma su pipa de kif, es decir, de cáñamo verde o marihuana. Entonces, sus sentidos se vuelven infantiles y todo tiene una gracia matinal. Vuelve a la infancia y a la juventud. La risa socrática se muda en risa joven. Todo el mundo cabe en su corazón sin recelo. La hierba verde del kif persa ha renovado e infantilizado su 'yo', en mágico retorno a su ser primero:

> Con rítmicos saltos plenos de alegría,
> Cabalga en el humo de mi pipa Puk.
>
> (pág. 93).

Este 'yo' infantil de la Clave I —«La pipa de kif»— reaparece en la V —titulada «Bestiario»—, en donde vemos al poeta visitando el zoológico del Retiro en Madrid. Ante los animales, recupera su infancia pero los va esperpentizando de jaula en jaula, de estrofa en estrofa, aunque a veces los humanice también. Al final, el 'yo' actual se confiesa:

> ¡Olvidada Casa de Fieras,
> Con los ojos de la niñez
> Tus quimeras
> Vuelvo a gozar en la vejez!
>
> (pág. 110).

EL 'YO' VISIONARIO Y ESPERPENTIZADOR

El poeta sigue fumando en su pipa el «cáñamo verde, kif de Turquía», para que despierte su 'yo' visionario, su maravillosa imaginación. Así, dice en la Clave XVII —«La tienda del herbolario»—, que se siente

> Lleno de goces y de visiones
> Cálidas: sierpes y tentaciones.
>
> (pág. 144).

Las hierbas le entregan su esencia oscura, su ciencia negra: el cáñamo, la canela, el tabaco, el heliotropo, los girasoles, la coca, la pita, el cacao, el té paraguayo, la adormidera... A través de ellas, desfilan visionariamente los paisajes del trópico, las ciudades de Oriente. Entre las hierbas letales que crean paraísos oníricos, triunfa la marihuana —¡tan de moda hoy!—, porque para Valle-Inclán «da la ciencia del Ramayana» (pág. 150). Cuando se apaga la pipa, desaparecen las visiones y el poeta no consigue ver ni escribir.

Pero no sólo el kif despierta su 'yo' visionario. En la Clave XVIII —«Rosa del sanatorio»— que cierra el libro, el poeta nos cuenta cómo su mente, al despertar del cloroformo y sentir en torno suyo el olor a yodo, tal una barca, va «por el ancho río / que separa un confín de otro confín» (pág. 151), es decir la realidad de la irrealidad. Y su visión es «cubista, futurista y estridente»: en otras palabras, esperpéntica.

EL 'YO' FUNAMBULESCO

En la Clave II —«¡Aleluya!»—, el poeta no fuma ninguna pipa ni deja que su mente flote en los vahos de ningún clo-

roformo para crear versos esperpénticos. Ha llegado la primavera y es ésta la que provoca —como él dice—

...la ventolera
De hacer versos funambulescos.
—Un purista diría grotescos—.

(pág. 95).

Y su 'yo' funambulesco se despierta al crear esos versos que degradan y esperpentizan burlescamente a la Musa que los inspira, riéndose al mismo tiempo de sí mismo:

Que con sus gritos espasmódicos
Irrita a los viejos retóricos,

Y salta luciendo la pierna,
¿No será la musa moderna?

(pág. 98).

Sin embargo, más que poeta modernista o de la generación del 98, siéntese todavía juglar que sigue el «ritmo trocaico, / de un viejo gaitero galaico» y que lleva sus versos a la Farándula:

Anímula, Vágula, Blándula.

(*Loc. cit.*).

En *La pipa de kif*, Valle-Inclán ha terminado por distorsionar y esperpentizar su propio 'yo' y su poesía, en un alarde de supremo humor o desdén, en una final ironía anti-olímpica y anti-académica, como una culminación del máximo sarcasmo a que puede llegar un poeta.

CONCLUSIÓN

Las categorías que hemos establecido —provisionalmente, desde luego—, nos han ido revelando la dinámica interna del

'yo' poético de Valle-Inclán, tal como aparece en las *Claves líricas*. Se ha desplegado ante nosotros con una cierta irisación de matices complementarios que iluminan de algún modo zonas y resquicios de la creación poética, los aspectos del problema existencial y de conciencia de un hombre. Estos 'yos' han desnudado intimidades acaso no visibles en la prosa valleinclanesca. Al conocerlos separada y conjuntamente, hemos ahondado algo en la temporalidad del hombre y del poeta, como vía para alcanzar la esencia del ser. Estos 'yos' han sacado a luz vetas íntimas de la humanidad y creación de Valle-Inclán, desde 1907 a 1920.

EL 'YO' EN LAS «SOLEDADES» Y «GALERÍAS» DE ANTONIO MACHADO

INTRODUCCIÓN

Antonio Machado proyecta su 'yo', de una manera expresa o tácita, a lo largo y a lo ancho de sus *Poesías completas*. Todos sus poemas son, en conjunto, una visión —y entrega— total de su 'yo' poético, suma total de sus irisaciones, de sus 'yos'. El poeta, aun siendo el mismo, no puede repetirse invariablemente, por muy monocorde o «monótona» [1] que sea su vena lírica. Por esto, las variaciones de su 'yo' matizan, enriquecen y fortalecen la sostenida unidad de su obra poética. Dentro del tono menor e intimista de su poesía, estos 'yos' nos susurran su confidencia: desde la vida misma o desde las galerías del sueño o del recuerdo. A veces, se nos aparecen directamente. A veces, emergen de la hondura de los espejos o del fondo temporal de la vida. A veces, vibran más allá del eco. A veces, transfieren su secreto de alma a alma.

En un *Apunte* (1917?-1919?), Antonio Machado daba tres definiciones del 'yo', las cuales nos prueban que el poeta centraba su atención en el tema de la objetividad y en torno

---

[1] «Pobre, limitado y monótono como una cumbre» (Federico de Onís, *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Madrid, Editorial Hernando, 1934, pág. 261).

al cómo del conocimiento: «El yo —escribía—. Aquello de que no sé más que esto: que es una actividad pura y nunca reflexiva. Lo que nunca es objeto de conocimiento. El ojo que ve y que nunca se ve a sí mismo»[2]. Pero el lector —ojo que ve— observa el 'yo' machadiano en relación con su sentir, pensar y actuar poéticos. El 'yo' es objetivado por el análisis, sin que por esto deje de vibrar, de vivir y de comunicarse.

El 'yo' —en calidoscópico haz— va a revelarnos todos los actos intelectuales de Antonio Machado como punto unitario de referencia, sustentador o sujeto último y fuente activa de los mismos. Descubriremos en él la implícita conciencia —la *autoconciencia* del hombre y del poeta— que acompaña sus actos dirigidos a otros objetos, o sea, su inherencia a la mirada del espíritu proyectada a lo exterior —*conciencia directa.* Nos daremos cuenta de que el espíritu de Machado no se perderá nunca enteramente en «lo otro» —a pesar de su humanitario o enamorado deseo—, sino que lo interiorizará al recogerlo en las profundidades de su propio 'yo', en *reditio completa,* en perfecta vuelta sobre sí mismo. Sobre ella se construye la conciencia desplegada o explícita del 'yo', se inclina sobre el 'yo' antes sólo co-aludido y lo convierte en su único objeto: —*conciencia refleja* del 'yo'—. Ésta posibilita un *autoconocimiento* (o sea un conocimiento del 'yo') de más dilatado alcance y más profundamente penetrante.

A través de sus cambios, el 'yo' machadiano se mantiene inequívocamente el mismo, a pesar de las innumerables vivencias hace tiempo desaparecidas, pero que tuvo por suyas y de las que debe responder siempre. Así, no sólo tenemos

---

[2] *Los complementarios. Obras. Poesía y Prosa,* Buenos Aires, Losada, 1964, pág. 698.

conocimiento de la existencialidad del 'yo' machadiano sino también de su substancialidad. Sabemos, además, que no sólo es substancia sino la unidad funcional y dinámica de la conciencia, necesaria condición de toda experiencia y sujeto último para quien todo lo demás es objeto. Finalmente, el 'yo' machadiano nos deja ver su voluntad dinámica, su cualidad de unicidad y persistencia a través de los cambios. A veces, nos parece que se identifica con el alma, al ser principio metafísico que subyace debajo de la experiencia subjetiva. Pero siempre se levanta claro y señero desde la interioridad del poema, vivencia suma.

Veamos, pues, cómo se nos muestra el 'yo' machadiano en el primer estadio de su creación poética —es decir, en las *Soledades* y *Galerías,* escritas entre 1899 y 1907—, ya que nos es imposible hoy abarcarlo en la totalidad de su obra.

A) TEMPLE AFECTIVO DEL 'YO' MACHADIANO

Toda poesía —intento de expresión auténtica del ser— está empapada de temple afectivo. Su ausencia implica ausencia de poesía, aunque las formas poéticas se den. La obra de Antonio Machado posee un marcado temple afectivo, señal ésta de autenticidad. Ese 'temple' es, en rigor, lo que hemos venido llamando 'lo machadiano'. El poeta que carece de 'temple' no es, en verdad, un poeta verdadero. El 'temple' colorea de una especial manera versos y poemas, percepciones, pensamientos, sentimientos, metáforas e imágenes, peculiaridades estilísticas. Las cosas están ahí —sin cambiar objetivamente— y cada poeta las ve, las siente y las canta a su manera, según su disposición anímica: según su 'temple'. La realidad, entonces, se nos aparece como un reflejo de ese talante.

¿Cuál es el 'temple' específicamente machadiano? Es una especial sensibilidad o vibración hecha de melancolía, nostalgia, intimismo, bondad e inteligencia que poetiza lo vivido y lo soñado, el dolor y el amor, el paisaje y las cosas; que configura, desfigura y transfigura; que enamora, acongoja y serena. Cada estado de ánimo machadiano nos va articulando y jerarquizando la realidad, la experiencia de la vida, vivida en diversas situaciones existenciales, coloreada por vivencias diversas.

El 'temple' machadiano se interrelaciona con la actitud, el estilo y el sentido de la vida de Antonio Machado —tan conocido por todos—, teñidos de profundas calidades éticas, de sensibilidad moral.

El 'temple' machadiano se nos revela —a través de las *Soledades* y *Galerías*— en finos matices del 'yo', insinuando todo un evangelio espiritual.

EL 'YO' HA DE DARSE —proclama «Consejos», II:

> Moneda que está en la mano
> quizá se deba guardar;
> la monedita del alma
> se pierde si no se da (LVII).

EL 'YO' HA DE SER COMPASIVO hasta con los animales y árboles —ya nos referiremos después a su amor por el prójimo—:

> Soñaba la mula,
> ¡pobre mula vieja!,
> al compás de sombra
> que en el agua suena (XLVI).

> Naranjo en maceta, ¡qué triste es tu suerte!
> Medrosas tiritan tus hojas menguadas (LIII).
> Y ese árbol roto en el camino blanco
> hace llorar de lástima (LXXX).

EL 'YO' FRANCISCANO

Antonio Machado, llevado por la compasión, siente que es amigo de todo lo creado. Especie ésta de franciscanismo laico que es para todos una lección de humildad y amor. «Para Machado las cosas... son una prolongación del hombre y a su vez éste no es totalmente hombre sin ellas» [3], pues siente una profunda afectividad por todo. Hasta por las moscas:

Vosotras, las familiares,
inevitables golosas,
vosotras, moscas vulgares,
me evocáis todas las cosas.

Yo sé que os habéis posado
sobre el juguete encantado,
sobre el librote cerrado,
sobre la carta de amor,
sobre los párpados yertos
de los muertos.
.....
vosotras, amigas viejas,
me evocáis todas las cosas (XLVIII).

Contar irrenunciablemente con 'lo otro' no humano es una actitud del pensamiento existencial que Antonio Machado representa.

EL 'YO' ILUSIONADO

Algunas veces —muy pocas—, el temple machadiano se tiñe de fugitiva ilusión: por ejemplo, ante la primavera de

[3] Segundo Serrano Poncela, *Antonio Machado: su mundo y su obra*, Buenos Aires, Losada, 1954, pág. 103.

Soria, «cuando la tierra reverdece y ríen / los ríos en las cañas» (XLII).

EL 'YO' DE LA SERENIDAD

En alguna ocasión, el alma solitaria y casi siempre melancólica del poeta se envuelve en una especie de serenidad religiosa o estoica: «El salmo verdadero / de tenue voz hoy torna / al corazón» (XXIII).

EL 'YO' BURLÓN Y HUMORÍSTICO

Es sabido que Antonio Machado encubría, tras su candor permanente, un poquito de «zumba andaluza, feliz y momentánea» [4]. Su «humorismo de buena cepa» [5], su gracia —que era un «burlaveras» [6]—, eran así —y no de mala ley— porque también se burlaba de su propia persona. De este modo puede reírse de sí mismo y, al mismo tiempo, de un poeta que escribía madrigales (XLIX), para terminar en una consideración casi filosófica: sólo se recuerda lo vivido, jamás lo escrito ni lo leído. También puede burlarse de un jardín —de la realidad cambiante—:

En tu jardín hay dalias.
¡Malhaya tu jardín!... Hoy me parece
la obra de un peluquero,
con esa pobre palmerilla enana,
y ese cuadro de mirtos recortados...
y el naranjito en su tonel... (LI).

---

[4] Pablo A. Cobos, *Humor y pensamiento de Antonio Machado en la metafísica poética*, Madrid, Insula, 1963, pág. 9.
[5] *Ibid.*, pág. 17.
[6] *Ibid.*, pág. 97.

Mas el temple machadiano que prevalece, es el teñido de melancolía o de nostalgia, de angustia temporal. Es inútil dar ejemplos aquí, puesto que colorea casi todas las *Soledades* y *Galerías.*

B) EL 'YO' EN EL MUNDO

Para Antonio Machado la poesía es el diálogo del poeta con el mundo: es —como decía él— una «honda palpitación del espíritu; lo que pone el alma si es que algo pone, o lo que dice, si es que algo dice, con voz propia, en respuesta animada al contacto del mundo»[7]. Éste, por tal razón, se halla siempre presente en su obra poética: las cosas están cargadas de vida, pues, para vivir, beben vida humana. No se trata de un panteísmo lírico sino, más bien, es el «resultado de un humanismo poético por medio del cual el hombre se torna, como diría Protágoras, medida de todas las cosas en cuanto las atiende y las entiende»[8]. El 'yo' de Antonio Machado, para existir, necesita de 'lo otro', necesita del mundo. Para ser él mismo no puede renunciar a aquél ni a las cosas. El mundo, sí, es categoría irrenunciable de su ser, de su 'yo'. (A este respecto dirá Julián Marías que en la poesía machadiana siempre hay una constante indicación de «escenario o circunstancia»)[9]. Las cosas —el mundo— son complementos del 'yo' para Machado, ya que sabe encontrar en ellas un lenguaje comunicativo con el que construye el diálogo existencial que le lleva al 'nosotros'[10]. Su 'yo'

---

[7] Prólogo a las *Soledades,* edición de 1917.

[8] Serrano Poncela, *op. cit.,* pág. 103.

[9] Julián Marías, *Al margen de estos clásicos. Autores españoles del siglo XX.* Madrid, Aguado, pág. 163.

[10] Serrano Poncela, *op. cit.,* pág. 103.

nunca las deja incomunicadas y frías, sino que despierta el diálogo, «admitiendo su presencia como realidades vivas que en ocasiones revelan su intimidad y entran en contacto con el hombre» [11].

En las *Soledades* y *Galerías,* precisamente, el lenguaje del mundo —paisaje, cosas, hombres— se funde con el del poeta en una comunicación intimísima [12].

EL 'YO' Y EL PAISAJE [13]

Éste deviene, a veces, un estado de alma: se identifica con el 'yo'. O de otro modo: el 'yo' machadiano se hace paisaje, personalizándolo. Pero tal paisaje —sea el que sea— no aparece actualmente visto, sino que es recordado: está presente, existe, sí, pero en el recuerdo, poetizando su realidad en grado sumo. Y esto permite al poeta la transposición o superposición de sus tiempos vitales —pasado, presente, futuro—, para dialogar con ellos esencialmente: de aquí la profunda emoción temporal o temporalista de la poesía machadiana.

Conviene recordar ahora unas frases de Serrano Poncela por cuanto tienen de esclarecedoras: «La anécdota vital machadiana tiene siempre su exacta expresión en un paisaje y cada momento auténtico de esta vida corresponde, a su vez, con un medio circundante natural. Hay en él un paisaje infantil, siempre rememorado, paisaje al que retorna cuando

---

11 *Ibidem.*

12 *Ibid.*, pág. 104.

13 «El descubrimiento del paisaje español, velado entre nieblas retóricas hasta la generación del 98, se debe a Azorín, y sus tempranos volúmenes: *La ruta de Don Quijote* y *Castilla,* a más de sus novelas *La Voluntad* y *Antonio Azorín* debieron dejar honda huella en Machado, como se desprende de las dedicatorias de algunos de sus poemas castellanos...» (*Ibid.*, pág. 37).

se agudiza su melancolía, su tedio, su cansancio, como si encontrara en él sustancias confortadoras. Hay un paisaje de juventud y de primera madurez vital, el castellano... También un paisaje de años solitarios, donde todo es un doloroso encuentro afectivo con las cosas» [14].

Así, en «Orillas del Duero», el 'yo' del poeta se oculta en la sustantiva y esencial descripción del paisaje soriano, pero, al final del poema, se hace presente en la conmovida y entusiasta exclamación final, aunque no llega a enunciarse, pues el fervor contemplativo trasciende el propio sujeto:

> ¡Chopos del camino blanco, álamos de la ribera,
> espuma de la montaña
> ante la azul lejanía,
> sol del día, claro día!
> ¡Hermosa tierra de España! (IX).

Este mismo 'yo' se trasfunde a la «tierra amarga» (XXII), a los «verdes jardinillos» y «claras plazoletas» (XIX). Alguna vez, el 'yo' recuerda —a través de paisajes y arboledas— al que en la juventud era dueño de un «Corazón sonoro» (XCI). El 'yo' se funde con el paisaje invernal de un parque, con la fuente que «resbala, corre y sueña» (XCVI). O, trasfundido, se disuelve y diluye en un jardín y la tarde tranquila (XXIV), en la tarde en que sueñan las campanas (XXV), en el paisaje familiar —jardín y campo solitario— con que siempre sueña y en el que se ve a sí mismo (XXX); en el jardín y negro cipresal, en el crepúsculo morado (XXVII); en la aurora «lejana y siniestra» y «en la vieja plaza / de una vieja aldea» en que se yergue «el tosco patíbulo / de tosca madera» (XLVII). Aquí el 'yo' del poeta ha sentido el dolor del ambiente y lo ha revertido en él al describirlo, existenciándolo. Y esto mismo ocurre en la galería

[14] *Ibid.*, págs. 177-178.

LXXIII, en donde pinta a la estrella como «una lágrima / en el azul celeste».

El 'yo' machadiano siente y describe sensitivamente árboles, el agua de la fuente, las hojas secas, el viento: un paisaje de significación temporal que nos dice:

Arrastra el viento algunas
amarillentas hojas.
¡El viento de la tarde
sobre la tierra en sombra! (XC).

El 'yo' se hace ambiente existencial en la fuente, tiempo vivido: «En todo el aire en sombra no más que el agua suena» (XCIV). Finalmente, el 'yo' poético expresa su entusiasmo lírico transferido al paisaje, y no sabemos si sueña él o si sueñan las aves:

¡Oh tarde luminosa!
El aire está encantado.
.....
y las golondrinas se cruzan, tendidas
las alas agudas al viento dorado,
y en la tarde risueña se alejan
volando, soñando... (LXXVI).

EL 'YO' Y LAS COSAS

Ya hemos dicho que las cosas son realidades vividas para Antonio Machado. Ellas se aparecen, en sus *Soledades* y *Galerías,* recubiertas de una «pátina humana» [15]. Dijimos también que las cosas prolongaban y completaban al hombre. Entes heterogéneos, son las circunstancias del 'yo' humano y del 'yo' poético. Serrano Poncela advierte, en esta

[15] Marías, *op. cit.*, pág. 163.

comunicación cordial de Machado con las cosas, tres formas alternativas: «Una, aquella en que el poeta nos señala con el dedo poético el mundo de las cosas y deja que ellas emitan su lenguaje, lo que indica una presentación objetiva de las mismas dentro de la tonalidad afectiva que en toda poesía se da como atmósfera vibrante. La segunda, un intento de diálogo con las cosas a través del lenguaje del hombre, traduciendo en conceptualizaciones lo que las cosas nos dicen desde dentro de sí, pero en referencia al hombre. La tercera equivale a tratar de conseguir una trascendencia humana por vía de los existentes, lo que denominaríamos la conversión de la cosa en símbolo» [16]. Si estas formas son válidas —añadimos nosotros—, a las *Soledades* y *Galerías* les corresponde la segunda.

Entre estas 'cosas' se halla la fuente. Como ésta es confidente del poeta en su diálogo con el tiempo, hablaremos de ella al estudiar las relaciones temporales del 'yo'.

El 'yo' habla con la «guitarra del mesón de los caminos» para decirle que —sonando jotas y peteneras— no ha sido ni será poeta, pero sí «alma que dice su armonía / solitaria a las almas pasajeras». «Y siempre que te escucha el caminante / sueña escuchar un aire de su tierra» (LXXXIII). La guitarra hace soñar o sueña en ella el 'yo' que la escucha.

EL 'YO' Y LOS HOMBRES

Como Miguel de Unamuno, Antonio Machado cree que «lo natural en el hombre es buscarse en su vecino, en su prójimo» [17]. Así, su *'alter ego'* Juan de Mairena explica a sus

[16] Serrano Poncela, *op. cit.*, págs. 103-104.

[17] Antonio Machado, *Juan de Mairena*, Madrid, Espasa-Calpe, 1936, página 173.

alumnos: «Quien razona afirma la existencia de un prójimo, la necesidad del diálogo, la posible comunicación mental entre los hombres» [18]. Antonio Machado afirma que el prójimo —o la pluralidad de prójimos— no es una mónada cerrada, incomunicable y autosuficiente; que existe una realidad espiritual, trascendente a las almas individuales, en las cuales éstas pueden comulgar. Abandona, por tanto, la fe metafísica en el *solus ipse,* propia de la sociedad individualista, y se instala en la fe que cree en la comunidad, única que hace posible la fraternidad entre los hombres. Por esto dirá Juan de Mairena: «El alma del hombre no es una entelequia, porque su fin, su *telos,* no está en sí misma. Su origen, tampoco. Como mónada filial y fraterna se nos muestra en intuición compleja el yo cristiano, incapaz de bastarse a sí mismo, de encerrarse en sí mismo, rico de alteridad absoluta; como revelación muy honda de la incurable 'otredad de lo uno'» [19]. Con estas palabras Antonio Machado estaba afirmando la esencial heterogeneidad del ser. Su 'yo', entonces, siente la nostalgia de 'lo otro' [20]. Su 'yo' habla al hombre, que equivale a decir: el hombre habla a los hombres [21]. «El hombre quiere ser otro» —dice Juan de Mairena—. «He aquí lo específicamente humano. Aunque su propia lógica y natural sofística lo encierren en la más estrecha concepción solipsística, su mónada solitaria no es nunca pensada como autosuficiente, sino como nostálgica de lo otro, paciente de una incurable alteridad» [22]. El 'yo' machadiano, pues, trasciende el solipsismo y admite como necesaria la existencia del 'tú'. «El sentimiento —piensa Machado en *Los complementa-*

---

18 *Ibid.,* pág. 98.
19 *Ibid.,* pág. 261.
20 *Ibid.,* pág. 265.
21 *Ibid.,* pág. 314.
22 *Ibid.,* págs. 301-302.

rios— no es una creación del sujeto individual, una elaboración cordial del *yo* con materiales del mundo externo. Hay siempre en él una colaboración del TÚ, es decir, de otros sujetos. No se puede llegar a esta simple fórmula: mi corazón, enfrente del paisaje, apenas sería capaz de sentir terror cósmico, porque aun este sentimiento elemental necesita, para producirse, la congoja de otros corazones enteleridos en medio de la naturaleza no comprendida. Mi sentimiento ante el mundo exterior, que aquí llamo paisaje, no surge sin una atmósfera cordial. Mi sentimiento no es, en suma, exclusivamente mío, sino más bien NUESTRO. Sin salir de mí mismo, noto que en mi sentir vibran otros sentires y que mi corazón canta siempre en coro, aunque su voz sea para mí la voz mejor timbrada. Que lo sea también para los demás, éste es el problema de la expresión lírica»[23].

El 'tú' esencial es, pues, para Machado la sensibilidad exterior con la cual el poeta se comunica. El diálogo entre el 'yo' y el 'tú' tiende a conseguir un 'nosotros', y así se completa el-ser-en-el-mundo heideggeriano. No hay, por consiguiente —ya lo hemos dicho—, poesía sin diálogo. Poesía es, necesariamente, *comunicación*. El ser —el 'yo'— «tiende un puente aéreo formado con palabras que tratan de hacerlo comunicable. El poeta pasa por él, primero que nadie. Viene después el tú esencial y colaborativo para quien este puente se tiende. Ambos se encuentran en el centro frente a frente. Ningún integrante de la estructura aérea puede ser roto sin que toda la estructura se venga al suelo»[24].

Para Antonio Machado, desde luego, la poesía no es ninguna operación egocéntrica, sino un diálogo con los demás hombres y con el tiempo que los asedia. El poeta auténtico

---

[23] Antonio Machado, *Obras. Poesía y Prosa*. Buenos Aires, Losada, 1964, pág. 714.

[24] Serrano Poncela, *op. cit.*, pág. 82.

—para él— «no se encierra en un solipsismo inmanente que sólo diga para sí, dueño de un sistema esotérico de signos, sino que el poeta trasciende hacia una comunicación existencial; una comunicación de almas por encima de las mostrencas correlaciones sociales»[25]. El sentimiento del poeta no es sólo creación suya sino una colaboración con el 'tú': es una comunicación. Así, el 'yo' de Machado, deseando comunicar con los demás 'yos', con los otros, con el 'nosotros', de una manera auténtica y, por tanto, original, procura «destrivializar la palabra común». Veamos cómo procede en su diálogo con los hombres.

a) *El 'yo' se desdobla.* — Se convierte, por ejemplo, en peregrino y en romero del sueño, en la soledad XXVII y en la galería LXXXIV. Su 'yo' de hombre se identifica conscientemente con su 'yo' de poeta en el poema LXI, que sirve de «Introducción» a las *Galerías*, aunque en él también se explican las *Soledades*. Su 'yo' desdoblado, se identifica, por último, con los demás poetas:

El alma del poeta
se orienta hacia el misterio.
Sólo el poeta puede
mirar lo que está lejos
dentro del alma, en turbio
y mago sol envuelto.

En esas galerías,
sin fondo del recuerdo,
donde las pobres gentes
colgaron cual trofeo
el traje de una fiesta
apolillado y viejo,
allí el poeta sabe

[25] *Ibid.*, pág. 89.

el laborar, eterno
mirar de las doradas
abejas de los sueños.

Poetas, con el alma
atenta al hondo cielo,
en la cruel batalla
o en el tranquilo huerto,
la nueva miel labramos
con los dolores viejos... (XI).

b) *El 'yo' y el 'nosotros'.* — Al integrar su 'yo' en el 'nosotros', al hacerlos co-existir, Machado trasciende el solipsismo del hombre, el subjetivismo al que no veía manera de escapar. En la soledad I, el 'yo' se integra en el 'nosotros' con un valor familiar al mismo tiempo que metafísico: meditación común ante el paso del tiempo, ante el ayer y el hoy, el estar y no estar, la presencia y la ausencia, la juventud y la madurez, la primavera y el otoño, el dolor de vivir, refrenado en la dignidad del silencio colectivo ante la contemplación de un retrato:

Serio retrato en la pared clarea
todavía. Nosotros divagamos.
En la tristeza del hogar golpea
el tictac del reloj. Todos callamos (I).

El 'yo' machadiano y el 'nosotros' vuelven a fundirse en la soledad XXVIII —en el sueño común— y en la XXXV —en la polaridad vida-muerte—. En esta última soledad, el poeta afirma su concepción temporalista de la vida. Ésta es, para él, tiempo vivido, pues dice: «Nuestra vida es tiempo» (XXXV).

Su 'yo' elegíaco se disuelve en el 'nosotros' de la copla popular, en la soledad XXXIX, resumiendo la insatisfacción del hombre:

¡Ay del que llega sediento
a ver el agua correr,
y dice: la sed que siento
no me la calma el beber!
¡Ay de la melancolía
que llorando se consuela...!

¡Ay de nuestro ruiseñor,
si en una noche serena
se cura del mal de amor
que llora y canta sin pena!

¡Y de nuestro amor primero
y de su fe mal pagada,
y, también, del verdadero
amante de nuestra amada! (XXXIX).

Por último, el humilde 'yo' poético de Antonio Machado se ha fundido en el 'nosotros' colectivo ante el Dios músico «que hizo sonar la música olvidada / como una nota de la lira inmensa» (LXXXVIII).

c) *El 'yo' y el 'todos'.* — En la soledad II, el 'yo', al vivir su experiencia vital —caminar, navegar, ver—, constata el vivir de los demás: el 'yo' deviene un 'todos'; primero, los «pedantones», la «mala gente»; después, las «buenas». Pero el 'yo' del poeta se pronuncia a favor de estas últimas, tras haber recorrido caminos, veredas y mares:

Son buenas gentes que viven,
laboran, pasan y sueñan,
y en un día como tantos,
descansan bajo la tierra (II).

En el becqueriano poema «En el entierro de un amigo» —que el poeta describe con impresionante sencillez—, el 'yo' de Machado, humildemente, se encubre en el anonimato

para universalizar la experiencia de la muerte: «Y al reposar sonó con recio golpe, / solemne, en el silencio» (IV). Sin embargo, al final de la soledad, el 'yo' del poeta se hace voz de los que callan, para desear reposo eterno al amigo muerto, encubriéndose, no obstante, en un dulce imperativo:

—Y tú, sin sombra ya, duerme y reposa,
larga paz a tus huesos...

Definitivamente,
duerme un sueño tranquilo y verdadero (IV).

C) EL 'YO' Y EL TIEMPO

Henos aquí ante el tema machadiano por excelencia. Afecta al 'yo', como es natural, de una manera muy intensa. El poeta —que nunca se sintió joven— hace meditar su 'yo' frente a todas las formas temporales. Su obra es, a la vez que una *meditatio mortis,* una meditación sobre el tiempo. Sus *Soledades* y *Galerías,* por tanto, son poesías elegíacas. Su 'yo' canta al tiempo, porque se canta lo que se pierde, lo que se ha muerto o muere: la infancia, la juventud, el amigo, las doncellitas, la tarde, etc. Pasado y presente se unifican, a veces, con el futuro, en una juventud nunca vivida, evocada nostálgicamente por su 'yo', presentizada en el recuerdo.

En opinión de Serrano Poncela, las *Soledades* machadianas son antropomorfizaciones de lo temporal[26]. La tarde, por ejemplo, representa estados anímicos poetizados. En rigor, la metafísica existencial de Antonio Machado se fundamenta

[26] *Ibid.,* pág. 117.

en el tiempo. La poesía misma no existiría, si no sintiera el hombre la angustia temporal. Juan de Mairena dice, a este respecto: «Sin el tiempo, esa invención de Satanás, sin ese que llamó mi maestro 'engendro de Luzbel en su caída', el mundo perdería la angustia de la espera y el consuelo de la esperanza. Y el diablo ya no tendría nada que hacer. Y los poetas, tampoco» [27].

Al sentir el paso del tiempo y su obra destructora, el subjetivo 'yo' de Machado se tiñe de melancolía y pena. La angustia temporal parece aliviarse al establecer el poeta su hondo diálogo con las formas del tiempo: con la tarde, el agua y la fuente, con la ida primavera; con su infancia, con su juventud, evocadas por realidades presentes, etc. Los ejemplos son infinitos; he aquí unos pocos:

DIÁLOGO CON LA TARDE

Hermosa tarde, tú curas la melancolía (XIII).

Pregunté a la tarde de abril que moría:
¿Al fin la alegría se acerca a mi cara?
La tarde de abril sonrió: La alegría
pasó por tu puerta —y luego, sombría:
Pasó por tu puerta. Dos veces no pasa (XLIII).

Tarde tranquila, casi
con placidez de alma,
para ser joven, para haberlo sido
cuando Dios quiso, para
tener algunas alegrías... lejos,
y poder dulcemente recordarlas (LXXIV).

---

[27] *Juan de Mairena*, pág. 153.

DIÁLOGO CON EL AGUA Y LA FUENTE

En el solitario parque, la sonora
copla borbollante del agua cantora
me guió a la fuente. La fuente vertía
sobre el blanco mármol su monotonía.

La fuente cantaba: ¿Te recuerda, hermano,
un sueño lejano mi canto presente?
Fue una tarde lenta del lento verano.

Respondí a la fuente:
No recuerdo, hermana,
mas sé que tu copla presente es lejana (VI).

Y el diálogo sigue y sigue... Al final, el 'yo' del poeta dice adiós a la fuente, al comprobar que la tristeza de ésta es más profunda que la suya:

—Adiós para siempre; tu monotonía,
fuente, es más amarga que la pena mía (VI).

En otra soledad,

El agua en sombra pasaba tan melancólicamente,
bajo los arcos del puente,
como si al pasar dijera:

«Apenas desamarrada
la pobre barca, viajero, del árbol de la ribera,
se canta: no somos nada.
Donde acaba el pobre río la inmensa mar nos espera».

Bajo los ojos del puente pasaba el agua sombría.
(Yo pensaba: ¡el alma mía!) (XIII).

EL 'YO' DE LA INFANCIA

Aparece inmerso en el eterno presente de los niños que juegan «en los rincones / de las ciudades muertas» (III). El poeta lo halla diluido en una infancia colectiva, junto al 'yo' infantil de otros muchos como él. Su encuentro con la infancia perdida se universaliza así. Este hallazgo del pasado es alegre y triste a la par:

¡Alegría infantil en los rincones
de las ciudades muertas!...
¡Y algo nuestro de ayer, que todavía
vemos vagar por estas calles viejas! (III).

En la soledad V, el 'yo' machadiano, disuelto en la experiencia infantil, no se acusa en las formas verbales ni se asoma a las estrofas, pero está allí, entre los otros niños:

Una tarde parda y fría
de invierno. Los colegiales
estudian. Monotonía
de lluvia tras los cristales.
.....
Y todo un coro infantil
va cantando la lección:
«mil veces ciento, cien mil;
mil veces mil, un millón» (V).

La escena presente actualiza el pasado y lo prolonga. ¿O es el pasado que se recuerda en presente? El 'yo' del niño Antonio Machado revive, humilde, pequeño.

En la soledad VIII, el 'yo' del poeta escucha, en presente, el canto de los niños que juegan y que, cantando, sueñan. Este momento le recuerda el pasado ya vivido:

Jugando a la sombra
de una plaza vieja,
los niños cantaban...

Cantaban los niños
canciones ingenuas,
de un algo que pasa
y que nunca llega:
la historia confusa
y clara la pena (VIII).

La historia se ha borrado, sí, pero queda la melancolía de la edad perdida.

A veces, Machado recuerda su 'yo' infantil de un modo directo y voluntario, sin escena presente que lo evoque:

Yo conocí, siendo niño,
la alegría de dar vueltas
sobre un corcel colorado,
en una noche de fiesta (XCII).

Tiempo y sueño evocan un futuro que nunca fue, desde un pasado infantil que evoca la armonía de un piano:

Hastío. Cacofonía
del sempiterno piano
que yo de niño escuchaba
soñando... no sé con qué,

con algo que no llegaba,
todo lo que ya se fue (XCIII).

EL 'YO' DE LA JUVENTUD

El 'yo' de Machado quiere volver a ser joven porque no lo ha sido nunca, amagada su juventud por la madurez de su alma grave:

Yo, como Anacreonte,
quiero cantar, reír y echar al viento
las sabias amarguras
y los graves consejos... (LXXV).

Pero sabe que es una imposible alegría.

En otro poema, su 'yo' se convierte en forma temporal, en un alba de primavera, anhelando volver a su juventud, y así dialoga con el tiempo para concluir al fin que la muerte unificará juventud y vejez:

Me dijo un alba de la primavera:
Yo florecí en tu corazón sombrío
ha muchos años, caminante viejo
que no cortas las flores del camino (XXXIV).

D) EL 'YO' Y LAS VÍAS DE LA EXISTENCIA

Señala Segundo Serrano Poncela que las tres galerías por las que circula la existencia de Antonio Machado, son: el tedio, la angustia y el sueño[28]. Veamos cómo se comporta su 'yo' en relación con estas vías de su existir.

EL 'YO' Y EL TEDIO O HASTÍO

En Machado, el «tedio conduce directamente al no ser y puede alcanzar, a través de esta disociación de conciencia y existencia, la comprensión de la nada»[29]. Es casi una angustia heideggeriana. Cuando no se siente capaz de soñar, el hastío invade el alma del poeta y ésta deja de ser espejo:

[28] Serrano Poncela, *op. cit.*, pág. 120.
[29] *Ibid.*, pág. 119.

nada copia y nada refleja, ni siquiera juncos. No existe la alteridad. El hastío es una especie de muerte. Sólo con vida se alimentan los sueños. El 'yo' se siente completo sólo con 'lo otro'. El tedio lo vacía:

> Recuerdo que una tarde de soledad y hastío
> ¡oh tarde como tantas!, el alma mía era,
> bajo el azul monótono, un ancho y terso río
> que ni tenía un pobre juncal en su ribera.
>
> ¡Oh mundo sin encanto, sentimental inopia
> que borra el misterioso azogue de cristal!
> ¡Oh el alma sin amores que el Universo copia
> con un irremediable bostezo universal! (XLIX).

En otro poema, el 'yo' machadiano aparece sumido en un tiempo de hastío y en el que reina la isócrona monotonía del vivir cotidiano. En la estancia familiar, el tictac del reloj; fuera, llora «la fronda marchita» (LV). El poema se continúa en el siguiente, pero ya es de noche: la luna es «reluciente calavera»; por la ventana llega una música lejana y tristona. El 'yo' del poeta está invadido por el hastío, esa nada interior:

> Y yo sentí el estupor
> del alma cuando bosteza
> el corazón, la cabeza,
> y... morirse es lo mejor (LVI).

EL 'YO' Y LA ANGUSTIA

Esta nace de la soledad que, por otra parte, es necesaria para el poeta porque en ella se pone en contacto con las situaciones últimas que le revelan el significado de su condición humana. Está, por ejemplo, solo, «en el patio silen-

cioso», buscando una ilusión vieja, un recuerdo, para acompañarse. Es una tarde casi de primavera y esta tarde le recuerda otra que le traía «el buen perfume de la hierbabuena» que tenía su madre en sus macetas (VII). Al rehallar su infancia, se salva de la angustia. Ésta, en otra ocasión, es un estado de espera, de escucha, de vela, de vaga ansiedad y expectación. Aunque su corazón parezca dormido, aunque no sueñe ni piense, su 'yo' está despierto, vigilante:

> Ni duerme ni sueña, mira,
> los claros ojos abiertos,
> señas lejanas y escucha
> a orillas del gran silencio (LX).

¿Señas de Dios? ¿El silencio de la muerte o de la nada? ¿Signos de un más allá vacío y mudo?

Hemos de recordar aquí, una vez más, el talante existencialista de la poesía machadiana: en toda ella late la gran pregunta existencial: ¿qué soy? ¿por qué existo? Estas preguntas, desde luego, intentan valorar la vida como temporalidad.

EL 'YO' Y EL SUEÑO; EL 'YO' VISIONARIO

«El ensueño poético es también una vía de entrada en la existencia auténtica», pues «se da siempre en un estado de perfecta lucidez y tiene lugar... con los ojos abiertos» [30]. Es, por tanto, una vía de conocimiento y, además, una «contravida» [31], por ser un vivir simultáneo al vivir mundano. En el ensueño poético machadiano «no hay fugas de la realidad, ni aun siquiera desrealizaciones parciales, tampoco trances alucinatorios. Hay una realidad más real que lo apa-

[30] *Ibid.*, pág. 125.
[31] *Ibid.*, pág. 127.

rente cotidiano, porque en ella se da en sus totales dimensiones, el tiempo y se abarcan de una vez varias perspectivas»[32]. En las 'galerías' de Antonio Machado la piedra del pasado se hace permeable: en ellas encuentra el 'yo' los recuerdos de los sueños que soñó; en ellas el presente se elabora en sueños y, finalmente, actualizan el futuro en el presente. Ejemplos de esto son las galerías LXIV, LXX, LXXXIX y LXI. Escojamos una, la LXX: en ella, el 'yo' se salva en el sueño; no importan ni la alegría ni el dolor, pues el 'yo' sabe «las secretas galerías / del alma, los caminos de los sueños, / y la tarde tranquila donde van a morir...». Allí le aguardan «las hadas silenciosas de la vida» que le llevarán un día «hacia un jardín de eterna primavera». El sueño ha resuelto la angustia existencial. En la galería LXIX, después de soñar muchas cosas, el 'yo' sueña al fin que era Dios lo que tenía dentro del corazón. En la LXXXVII, el alma se siente niña con alegría de vida nueva, el 'yo' recobra la perdida senda de la infancia, sintiendo el latido de la mano de su madre: «Y caminar en sueños / por amor de la mano que nos lleva». El sueño enseña a conocerse: «Y podrás conocerte, recordando / del pasado soñar los turbios lienzos, / en este día triste en que caminas / con los ojos abiertos» (LXXXIX). El 'yo' guarda en las galerías cosas del ayer que son el alma misma, pues aquéllas representan el «desván» de la infancia (LXXI).

Los sueños pueden llegar a constituir verdaderas visiones. Muchas 'galerías' revelan la existencia de este 'yo' visionario machadiano que acaso sea el más profundamente poético, el más auténticamente creador. Este 'yo' que sueña despierto, crea bellísimos paisajes en los que vaga la amada (LXII); criptas en que hay «fieras enjauladas» (pasiones),

---

32 *Ibidem.*

en que se sienten «sonar cadenas» y en que brillan «sangrientas llamas» (LXIII). El 'yo' visionario crea la inefable galería LXIV, que comienza con el maravilloso verso «Desde el umbral de un sueño me llamaron...». Sueña escenas de infancia, con hadas y niños en hilera (LXV y LXVI), acaso porque sólo el mundo de la niñez es puro y tranquilo.

En las «galerías del alma» hallamos el esquema dialéctico de «sueño-realidad» [33].

E) EL 'YO' Y LA MUERTE

La muerte —lo decía Mairena— «es tema de poesía, o más bien de poetas» [34]. Por esto no falta en la obra de Antonio Machado. No se puede pensar sobre ella: es un tema que se vive. Mairena opina que el hombre no hubiera inventado el reloj si no creyera en la muerte, «porque sólo un tiempo finito puede medirse» [35]. La mortalidad preocupa al hombre y preocupa a Antonio Machado. Toda la angustia por el tiempo que atraviesa su poesía, desemboca en una *meditatio mortis* y a ella nos hemos referido ya. «El tiempo es tiempo para la muerte y este fenómeno único, irrenunciable y propio cierra el círculo vital con su más auténtica y definitiva realización» [36]. Para Antonio Machado, más estoico que Unamuno, aun antes de ser influido por Heidegger, «la muerte está de antemano aceptada como una situación límite en la que el hombre encuentra su posibilidad última y propia» [37]. «El hombre-para-la-muerte heideggerino es una

---

[33] Marías, *op. cit.*, pág. 149.
[34] *Juan de Mairena*, pág. 149.
[35] *Ibid.*, pág. 274.
[36] Serrano Poncela, *op. cit.*, pág. 128.
[37] *Ibid.*, pág. 129.

permanente intuición poética en Machado»[38]. Las soledades XXI, XXIX y XXXV contienen impresionantes referencias a la muerte y que el 'yo' machadiano vive de un modo muy auténtico. En la XXI, el 'yo' físico de Machado siente el miedo de la muerte corpórea. El 'yo' poético le consuela y le salva, augurándole una muerte serena, alba del alma:

Daba el reloj las doce... y eran doce
golpes de azada en tierra...
... ¡Mi hora! —grité—... El silencio
me respondió: —No temas;
tú no verás caer la última gota
que en la clepsidra tiembla.

Dormirás muchas horas todavía
sobre la orilla vieja,
y encontrarás una mañana pura
amarrada tu barca a otra ribera (XXI).

Pero, peor que la muerte, es la angustia de la nada, cuando su 'yo' de hombre se pregunta:

¿Y ha de morir contigo el mundo tuyo,
la vieja vida en orden tuyo y nuevo?
¿Los yunques y crisoles de tu alma
trabajan para el polvo y para el viento? (LXXIX).

F) EL 'YO' Y LA BÚSQUEDA DE DIOS

La poesía de Antonio Machado está toda ella atravesada por una «preocupación agnóstica y un temor y una esperanza a la vez en algo desconocido, oculto, fuera del entendimiento racional»[39]. «La interrogante por el ser tiene pare-

[38] *Ibid.*, pág. 133.
[39] *Ibid.*, pág. 137.

cido con la interrogante por Dios», como lo evidencia la galería LXXVII. En ella, el 'yo' angustiado, hipocondríaco, busca a Dios; ignora la causa de su angustia, pero cree saber que es su compañera desde niño:

> Es una tarde cenicienta y mustia,
> destartalada como el alma mía;
> y es esta vieja angustia
> que habita mi usual hipocondría.

Después, cree conocer este dolor claramente:

> tú eres nostalgia de la vida buena
> y soledad de corazón sombrío,
> de barco sin naufragio y sin estrella.

Se siente «perro olvidado» que yerra por los caminos, niño perdido en la muchedumbre, melancólico poeta «y pobre hombre en sueños, / siempre buscando a Dios entre la niebla». Más tarde —según confesión de Juan de Mairena—, Dios será la 'alteridad trascendente' a que todos miramos [40].

G) EL 'YO' Y EL AMOR

No nos corresponde hablar aquí de la erótica machadiana, sino referirnos solamente a las alusiones amorosas visibles en las *Soledades* y *Galerías,* poemas escritos entre 1899 y 1907. Antonio Machado se casó en 1909 con Leonor Izquierdo, que falleció en 1912, y ella inspiró sus poemas a partir de este año hasta 1930. Luego, los poemas que nos ocupan hoy, constituyen una etapa previa al amor verdadero. El alma de Machado está enamorada ya, aunque no haya

[40] *Juan de Mairena,* pág. 216.

aparecido aún la amada real. Vive una etapa pre-amorosa que empapa sus versos de un vago y delicado enamoramiento lírico: la amada se presiente o se sueña. Junto a este pre-amor transcurre el amor galante, más literario que real.

EL 'YO' DEL PRE-AMOR

Este 'yo', pudoroso, se aparta de la reja que está frente a su casa: rehúye, tímido, el amor juvenil:

> *Me apartaré. No quiero*
> llamar a tu ventana... Primavera
> viene —su veste blanca
> flota en el aire de la plaza muerta (X).

Su 'yo' enamorado, pero sin amada real, presiente casi agoreramente a Leonor, sobre todo en el impresionante estribillo:

> Amada, el aura dice
> tu pura veste blanca...
> No te verán mis ojos
> ¡mi corazón te aguarda! (XII).

El poema parece progresar del alba del amor hasta la noche de la muerte:

> El viento me ha traído
> tu nombre en la mañana;
> el eco de tus pasos
> repite la montaña...
> No te verán mis ojos;
> ¡mi corazón te aguarda!
>
> Los golpes del martillo
> dicen la negra caja;

y el sitio de la fosa,
los golpes de la azada...
No te verán mis ojos;
¡mi corazón te aguarda! (XII).

Su 'yo' busca a la amada. Camina por la calle en sombra, al atardecer. Tras unos cristales se aparece un rostro:

La imagen, tras el vidrio de equívoco reflejo,
surge o se apaga como daguerrotipo viejo (XV).

Resuenan en la calle los pasos del poeta. La duda, la tristeza. Hay que seguir buscando. ¿Es ella? «No puede ser... Camina... En el azul, la estrella» (XV).

El 'yo' amoroso y enamorado pregunta a su amor si recuerda los juncos amarillos, la amapola calcinada, el sol yerto, en tres estrofas de enorme melancolía, estrofas a las que asoma el recuerdo de realidades —vivas y muertas— del paisaje de Soria. Preguntas sin respuesta que se hacen monodiálogo:

¿Te acuerdas del sol yerto
y humilde, en la mañana,
que brilla y tiembla roto
sobre una fuente helada? (XXXIII).

En otro poema, el 'yo' amoroso se enamora de la noche —«noche amiga, amada vieja» (XXXVII)— y con ella dialoga para que le revele el misterio de su alma, para que identifique al fantasma que vaga por sus sueños. ¿Es él mismo? ¿Se corresponde exactamente este fantasma —creación de su sueño— con su 'yo', con su angustia, con sus lágrimas? No olvidemos aquí que el sueño es para Machado la más íntima forma de conocimiento. De ahí que, a través de él, procure hallar la clave de su alma y de su personalidad. Pero la noche no lo sabe: nunca ha podido distinguirlos.

El poema LVII nos revela la exacta condición del amor que el poeta siente por esta época:

Este amor que quiere ser
acaso pronto será;
pero ¿cuándo ha de volver
lo que acaba de pasar?
Hoy dista mucho de ayer.
¡Ayer es Nunca jamás! (LVII).

CONCLUSIÓN

Las categorías que hemos establecido, nos han ido revelando la dinámica interna del 'yo' machadiano en sus dos primeros libros, caracterizados por una «vaguedad distante» e «irreal lejanía» [41]. Se ha desplegado ante nosotros con toda una irisación de matices complementarios que han ido iluminando la creación poética, aspectos del problema existencial y de la conciencia en Antonio Machado. Estos 'yos' nos han desnudado honduras de su intimidad humana, su más íntima compañía. Al conocerlos separada y conjuntamente, hemos profundizado en la temporalidad del hombre y del poeta, como vía para alcanzar su ser esencial. Con estos 'yos', el poeta —«creador de conciencias» [42]— nos ha dicho cuanto sabe de sí mismo y aun nos ha invitado a adivinar mucho de lo ignorado. Estos 'yos' han sacado a luz vetas íntimas de la humanidad y de la creación machadianas entre los años 1899 y 1907, años en los que el poeta empezaba a preguntarse «¿quién soy yo?», «¿qué es el hombre?» Nunca llegó a saberlo, como no han llegado los filósofos todavía

[41] Marías, *op. cit.*, pág. 175.
[42] *Juan de Mairena*, pág. 125.

a encontrar una respuesta definitiva. Pero sí nos acercó subjetiva y afectivamente a su misterio en versos melancólicos. Éstos constatan que el poeta sabía que tal conocimiento del hombre y de sí mismo era imposible. Aún vibran en nuestra memoria y en nuestro espíritu aquellos hondísimos versos, entreverados de poesía y de metafísica:

> ¿Los yunques y crisoles de tu alma
> trabajan para el polvo y para el viento? (LXXVIII).

EL CRISTAL Y EL ESPEJO EN LA POESIA DE ANTONIO MACHADO

INTRODUCCIÓN

Ramón de Zubiría notaba —en su excelente estudio sobre la poesía de Antonio Machado— que nuestro poeta mezclaba y confundía «en el espejo de la memoria»[1] sueños de recuerdos y recuerdos de sueños. Y añadía:

> Don Antonio usó mucho de este símbolo del espejo, pero advirtamos que, más que espejo de la memoria, prefería llamarlo «el profundo espejo de mis sueños» (LXI), por creer... que la memoria no servía para recordar recuerdos, sino tan sólo sueños. Porque lo vivido, al reflejarse en ese espejo, sufre siempre una mayor o menor deformación; y, a las veces, los recuerdos se adelgazan tanto, se opacan de tal modo, que el espejo deja de serlo entonces, para convertirse en un mero cristal que ya poco o nada refleja...[2]. Espejo o cristal, pues, según sea, mayor o menor, la limpidez con que allí se reflejan los sueños. Y limpidez que fácilmente se enturbia o se quiebra frente a los estímulos evocadores con que asedia la realidad[3].

---

[1] *La poesía de Antonio Machado,* Madrid, Gredos, 1955, pág. 107.

[2] Zubiría basa esta interpretación en aquel verso machadiano: «Sólo tienen cristal los sueños míos» (XXXIV).

[3] *Ibid.,* págs. 107-108. Aquí se apoya en el poema LXII, en que un paisaje de sol y lluvia viene a enturbiar los cristales de su sueño: «Desperté. ¿Quién enturbia / los mágicos cristales de mi sueño?» (Entendamos por «sueño», aquí, el de la vigilia o el soñado con los ojos abiertos.)

Zubiría acierta cabalmente en cuanto dice. Pero si leemos con sumo cuidado los poemas machadianos en que aparece la imagen del 'cristal' y del 'espejo', observamos que ambos pueden sugerir muchas otras interpretaciones. Nos damos cuenta que de ellas podemos predicar y precisar otros usos, funciones y matices. (Aunque, claro es, el 'sueño' es siempre la 'atmósfera' que pervade los poemas: es el típico 'sueño' —'ensueño'— de la poesía machadiana.) Tal es lo que nos proponemos intentar en nuestro estudio, aun a pesar de que se cierna siempre en nuestro espíritu la incertidumbre de no haber acertado o de haber perdido el camino: «esa duda poética, que es duda humana» —en palabras de Antonio Machado.

Antes de entrar en él, queremos señalar que hemos decidido intentarlo no sólo porque 'el espejo' aparece muchas veces en el verso de Machado, sino porque el poeta mismo parece que a todos se nos muestra como surgiendo desde el fondo de un espejo. Antonio Machado pensaba que el hombre vivía entre espejos, excepto en la Naturaleza. Así, afirmaba:

> Pero a quien el campo dicta su mejor lección es al poeta. Porque, en la gran sinfonía campesina, el poeta intuye ritmos que no se acuerdan con el fluir de su propia sangre, y que son, en general, más lentos. Es la calma, la poca prisa del campo, donde domina el elemento planetario, de gran enseñanza para el poeta. Además, el campo le obliga a sentir las distancias —no a medirlas— y a buscarles una expresión temporal... Tampoco hemos de olvidar la lección del campo para nuestro amor propio. Es en la soledad campesina donde el hombre deja de vivir entre espejos [4].

[4] *Juan de Mairena,* Madrid, Espasa-Calpe, 1936, págs. 174-175.

Y entre espejos los poetas Juan Ramón Jiménez y Rafael Alberti veían a Antonio Machado. El poeta de Moguer trazó estas líneas sobre nuestro poeta:

> ¡Qué lejos estaba Antonio Machado de pensar, cuando me escribió esta carta, que pocos años después se saldría de sus espejos, galerías, sus laberintos maravillosos, mezcla confusa de simbolismo y de Bécquer, para enseñar francés con énfasis doctoral... [5].

Y decía en un artículo sobre las *Soledades*:

> En este jardín de gracia y de sueño, la quimera doliente de nuestra alma, que ha soñado tanto con las fuentes y las ventanas floridas a la luna, con el misterio de sombra de las largas galerías, con el sueño lejano y triste de los espejos encantados y las dulces campanas de las vísperas... y la infinita pesadilla de los laberintos de espejos... [6].

Y en otro sobre las *Poesías completas*:

> ¡Espejo y galería, romance y silva del mejor, del auténtico Antonio Machado! [7].

Y, más tarde, aludía directamente a la persona humana del poeta:

> No quería ser reconocido, por sí o por no, y por eso andaba siempre amortajado, cuando venía de viaje, por los trasmuros, los pasadizos, los callejones, las galerías, las escaleras de vuelta, y, a veces, si se retardaba con el mar tormentoso, los espejos de la estación, los faros abandonados, tumbas en pie [8].

---

[5] Carta de Juan Ramón Jiménez a Antonio Machado publicada por Ricardo Gullón en *La Torre*, Puerto Rico, enero-mayo 1959, pág. 168.

[6] *Ibid.*, pág. 207 (*El País*, 1903.)

[7] *El Sol*, Madrid, 26 abril, 1936.

[8] En *Sur*, Buenos Aires, núm. 79, 1941, reproducido en el citado número de *La Torre*, pág. 214.

Rafael Alberti, por su lado, asocia los espejos a la figura de Antonio Machado:

> La segunda vez que vi a Antonio Machado fue en el café Español, un viejo café del siglo XIX, que había frente a un costado del Teatro Real, de Madrid, cerca de la Plaza de Oriente. Empañados espejos de aguas ennegrecidas recogían la sombra de estantiguas señoras enlutadas, solitarios caballeros de cuellos anticuados, pobres familias de clase media, con ajadas niñas casaderas, tristes flores cerradas contra el rendido terciopelo de los sillones... [9].

Nosotros, por nuestra parte, no sólo vemos emerger la callada presencia del hondo poeta desde las mágicas aguas de un espejo, desde las profundas galerías que se pierden en los azogues muertos, sino que nos sabemos captados por este espejo o espejos, pues ellos nos estimulan a leer en profundidad y logran prolongar nuestra emoción —y nuestro ensueño— indefinidamente.

¿Por qué surge la imagen del espejo tantas veces en la obra machadiana? ¿Y para qué? ¿Cuál es su símbolo o símbolos? ¿Qué significa, qué sugiere? ¿Qué puerta abre? ¿De qué mundo? Si poseen un significado, ¿es éste el mismo siempre?

El poeta nos decía algo en su *Juan de Mairena* —en sus apuntes y sentencias—, algo que tal vez pueda conducirnos a hallar una especie de pista o clave inicial:

> La oniroscopia no ha producido hasta la fecha nada importante. Los poemas de nuestra vigilia, aun los menos logrados, son más originales y más bellos y, a las veces, más disparatados que los de nuestros sueños. Os lo dice quien pasó muchos años de su vida pensando lo contrario. Pero de sabios es mudar de

---

[9] Antonio Machado, *Obra poética*. Epílogo de Rafael Alberti, Buenos Aires, Editorial Pleamar, 1944, pág. 350. Advertimos, además, en esta nota, que hemos usado esta edición a lo largo de nuestro estudio.

> consejo. Hay que tener los ojos muy abiertos para ver las cosas como son; aún más abiertos para verlas otras de lo que son; más abiertos todavía para verlas mejores de lo que son. Yo os aconsejo la visión vigilante, porque nuestra misión es ver e imaginar despiertos, y que no pidáis al sueño sino reposo [10].

¿No será, pues, el espejo el instrumento o vía para, en cierto modo, ver más y más hondo?

Y antes había dicho en el mismo libro, casi a su comienzo:

> La filosofía, vista desde la razón ingenua, es, como decía Hegel, el mundo al revés. La poesía, en cambio —añadía mi maestro Abel Martín—, es el reverso de la filosofía, el mundo visto, al fin, al derecho. Este *al fin*, comenta Juan de Mairena, revela el pensamiento un tanto gedeónico de mi maestro: «Para ver al derecho hay que haber visto antes al revés. O viceversa» [11].

¿No será la filosofía una manera de espejo en que las cosas se ven a sí mismas? ¿No será la Poesía una especie de cristal a cuyo través las cosas aparecen y son como el poeta —el hombre, el 'yo'— las ve?

Las incógnitas siguen abriéndose en abanico ante nosotros, acuciándonos y horadándonos por dentro...

Si a Antonio Machado le preocupaba tanto la esencial heterogeneidad de la sustancia, ¿no sería el espejo un medio que, en ocasiones, podría ayudarle a descubrirla, ayudándole al mismo tiempo a saciar su sed metafísica de lo esencialmente 'otro' y a sanar un tanto su incurable alteridad? ¿Es un espejo heterogenizador?

Machado nos incitaba a buscarnos en los demás. Sí. Mas ¿nos invitaba también a acercarnos o a huir del espejo? ¿Nos instigaba a buscar el espejo que nos ofrecen los otros?

---

10 *Op. cit.*, págs. 87-88.
11 *Op. cit.*, pág. 27.

A) EL CRISTAL

FRONTERA DE DOS MUNDOS

Antonio Machado, algunas veces, se sirve del cristal para trazar la frontera de dos mundos: del mundo hacia afuera y del mundo hacia dentro. En el primer caso, al no ser percibida por los ojos, la dibuja auditivamente, creando una sensación acústica tras la cual precisa también el vuelo o el fluir del tiempo. El cristal, así, hácese imagen y símbolo de temporalidad. En él sentimos, pues, la presencia 'auditiva' del tiempo —esa constante preocupación machadiana— en una nueva forma: en cuerpo o materia sonora:

> Una tarde parda y fría
> de invierno. Los colegiales
> estudian. *Monotonía*
> de lluvia tras los cristales.
> (V, «Recuerdo infantil»).

Los niños aprenden por el oído, sin querer, la lección monótona —isócrono transcurrir— que les enseña la lluvia. Su repiqueteo en los cristales les obliga a sentir, a intuir, la huidiza presencia del tiempo.

> La lluvia da en la ventana
> y el *cristal repiquetea.*
> (CV, «En abril, aguas mil»).

El poeta contempla el campo, a través de los cristales, en un día de lluvia. Desde dentro, siente que, al otro lado, fuera, está actuando la temporalidad activa de la lluvia de abril, la cual se anuncia repiqueteando en la frontera misma

de lo exterior y de lo interno. Más allá están el Duero y las pardas sementeras castellanas, prados y nubes de Soria. Vuelve a repetirse la misma sensación en el poema CXLV, «España en paz»:

> En mi rincón moruno, mientras *repiquetea*
> el agua de la siembra bendita en los *cristales,*
> yo pienso en la lejana Europa que pelea...

Pero el paisaje que queda tras los cristales es el de Baeza, mas no es evocado aquí, salvo para fijar el lugar y el tiempo en que el poeta piensa. El cristal, otra vez, determina, por vía acústica, el transcurrir del tiempo: al caer la lluvia otoñal que ha de regar la sementera, sabemos que se trata del mes de noviembre.

Dejamos *Campos de Castilla* (1912) y, más tarde, en la galería III (CLVI) de las *Nuevas canciones* (1917-1930), no oímos ya la lluvia, sino el viento y el granizo:

> ¡Oh cerrado balcón a la tormenta!
> El viento aborrascado y el granizo
> en el limpio cristal *repiquetean.*

El tiempo —ahora ceñudo— vuelve a anunciarse auditivamente en el cristal, límite sonoro entre el mundo —«el salón oscuro»— del niño que mira hacia afuera con «asombrados ojos» y el de la nube «de plomo» y del relámpago, «centella blanca». (¡He aquí la imagen de la vida tierna frente a los implacables elementos temporales!).

Ramón de Zubiría, al estudiar —en el citado libro sobre la poesía de Machado— el tiempo en las cosas, citó y comentó el poema «Las moscas» (XLVIII), de *Humorismos, fantasías y apuntes,* destacando su simbolismo temporal, síntesis de la propia vida del poeta. Notaba el «movimiento interior» creado para reflejar el «arisco y alocado volar de los

insectos»[12]. Pero no se detenía a precisar la resonancia acústica ni el valor simbólico de una sensación objetivamente auditiva, en que el cristal concretiza la intuición viva y exacta del tiempo vital:

y en la aborrecida escuela,
raudas moscas divertidas,
perseguidas
por amor de lo que vuela,

—que todo es volar—, sonoras
rebotando en los cristales
en los días otoñales...
Moscas de todas las horas...

Las moscas y el cristal rebasan su condición de cosas concretas, de realidades objetivas, para trascender temporalidad. Pero el cristal redobla, amplifica la sonoridad —dimensión acústica— en que el tiempo se expresa.

El cristal, además, deja entrever un mundo hacia dentro, un interior en el que, becquerianamente, adivinamos el leve bulto o la sombra de una mujer casi incorpórea. (El poeta, por su parte, vive las primeras intuiciones de sus *Soledades* (1899-1907.)

y, frente a mí, la casa,
y en la casa la reja
ante *el cristal que levemente empaña*
su figurilla plácida y risueña.
Me apartaré. No quiero
llamar a tu ventana... Primavera
viene —su veste blanca
flota en el aire de la plaza muerta—:
viene a encender las rosas
rojas de tus rosales... Quiero verla... (X).

[12] *Op. cit.*, pág. 49.

¿No ves, en el encanto del mirador florido,
el óvalo rosado de un rostro conocido?

La imagen, tras el *vidrio* de equívoco reflejo,
surge o se apaga como daguerrotipo viejo.

¡Oh angustia! Pesa y duele el corazón... ¿Es ella?
No puede ser... Camina... En el azul, la estrella (XV).

El cristal, más que trazar la frontera que separa al poeta de una mujer real, es límite del sueño. Estas apariciones casi no son corporales, ni concretizan recuerdos: son puras ensoñaciones, nacidas de la fantasía o del deseo. Se alzan entre la realidad y la irrealidad. Se mecen entre la conciencia y la subconciencia. De ahí las dudas del poeta: «Me apartaré. No quiero / llamar a tu ventana... / Quiero verla...». Y, luego: «¿Es ella? / No puede ser... Camina». Son mujeres entrevistas, entresoñadas. Y es, precisamente, el cristal la frontera de lo imposible y de lo fantasmal.

Una intuición semejante se asoma también a «Los sueños malos» (LIV) —poema muy becqueriano—, en que, al atardecer, el cristal vuélvese vidriera de pesadilla:

Está la plaza sombría:
muere el día.
Suenan lejos las campanas.

De balcones y ventanas
se iluminan las *vidrieras*
con reflejos mortecinos,
como huesos *blanquecinos*
y *borrosas calaveras...*

Y cuyo final evidencia el ensueño inalcanzable:

¿Eres tú? Ya te esperaba...
—No eras tú a quien yo buscaba.

Una atmósfera parecida se nos entrega en el poema XCIV de *Varia*. El poeta —«el alma en pena»— pasea por la plaza en que «el agua brota y brota». La caída de la tarde —el fluir del tiempo— es captada plásticamente, entre augurios y símbolos fúnebres, también visuales:

> La tarde está cayendo frente a los caserones
> de la ancha plaza en sueños. Relucen las *vidrieras*
> con ecos mortecinos de sol. En los balcones
> *hay formas que parecen confusas calaveras.*

El cristal, cromáticamente, ha detenido el tiempo y ha plasmado los sueños lúgubres.

FORMA EXTERIOR DEL ENSUEÑO

Antonio Machado, aunque no lo menciona directamente, utiliza el 'cristal' en función totalizadora. Su impalpable materia no se ve, no, pero *sentimos* que ella —fanal traslúcido— encierra la total realidad exterior, contemplada o ensoñada por el poeta absorto. En un caso, el cristal es luz dorada; en otro, es lluvia y sol. Pero, en ambos poemas, es 'forma' exterior del ensueño contemplativo, del paisaje ensoñado y mágico.

> Lejos, la ciudad dormía,
> como cubierta de un mago *fanal de oro transparente* (XIII).

> Desgarrada la nube; el arco iris
> brillando ya en el cielo,
> y en un *fanal de lluvia*
> y sol el campo envuelto (LXII).

AGUA Y CAUDAL SONORO

Otro uso metafórico del 'cristal' en la poesía machadiana es que aparece como agua y caudal sonoro de la fuente, claro y monótono fluir del tiempo, idéntico en su hoy, en su ayer y en su mañana. Dice la fuente, en su diálogo con el poeta:

> Fue esta misma tarde: mi *cristal* vertía
> como hoy sobre el mármol su *monotonía.*

Y el poeta, reconociéndola testigo y confidente de su pasado, le contesta:

> Yo sé que tu claro *cristal* de alegría
> ya supo del árbol la fruta bermeja;
> yo sé que es lejana la amargura mía
> que sueña en la tarde de verano vieja (VI).

La fuente reflejó en su «copla riente» una tarde de juventud, tarde lejana, imprecisa, que ya no existe. Por esto es doloroso y amargo que la fuente recuerde. Nótese que, en estos versos, «cristal» significa la canción del agua y su música. En la estrofa siguiente se destaca aún más este metaforismo acústico y, a la vez, temporal de la fuente. En ella, el poeta empezará a usar la imagen del 'espejo', no en su habitual función visual, sino en una función acústica:

> Yo sé que tus bellos *espejos cantores*
> *copiaron* antiguos delirios de amores.

Después de esta intuición lírica tan original, el poeta quiere que la fuente recuerde para volver a revivir el alegre pasado que tenía en olvido:

> Mas cuéntame, fuente de lengua encantada,
> cuéntame mi alegre leyenda olvidada.

Pero la fuente no sabe «leyendas de antigua alegría / sino historias viejas de melancolía». La fuente es conciencia del tiempo que pasa y que por pasar es siempre melancólico. (Cristal cantor se identifica con espejo cantor. Si se observa la imagen sólo externamente, resulta ser una estupenda sinestesia —«espejos cantores»— en la que se cruzan sensaciones de vista y oído.)

En el poema VIII —perteneciente como el anterior a *Soledades*—, por completo centrado sobre el tema de la fuente, «cristal» vuelve a tener una significación auditiva: es canción, conseja, leyenda, que canta o dice la fuente: ésta revela lo que la palabra o la historia callan. Serena, conserva la memoria de lo viejo, de los amores idos. Eternamente cuenta, canta, en la plaza vieja, lo que queda del pasado: dolorosa melancolía. La historia se ha borrado o es algo confuso, indescifrable. Mas la pena es algo vivo, claro, que sigue y sigue, que no acaba ni acabará nunca:

La fuente de piedra
vertía su eterno
cristal de leyenda.

Seguía su cuento
la fuente serena;
borrada la historia,
contaba la pena.

El cristal del agua llora melancolía.

EL CRISTAL DEL SUEÑO

En el poema XXXI —que se ordena dentro de las *Soledades*—, Machado dialoga con un alba de primavera. Ésta quiere saber si el poeta guarda aún, en su madurez sombría, aromas —recuerdos— de sus lirios y rosas; si su sueño conserva todavía el perfume ya viejo de la juventud. El

poeta responde: «Sólo tienen cristal los sueños míos». Es decir, sus sueños no reflejan nada, porque los recuerdos se han ido adelgazando tanto que el espejo de la memoria no ha podido retener ni aun la huella de su imagen: al evaporarse el recuerdo, con el paso del tiempo, se ha disuelto también el azogue del espejo. Los recuerdos, al perder su limpidez última, han desvanecido el sueño que los soñaba, el sueño que nacía de una realidad poco a poco desvanecida. Los sueños, pues, se han quedado vacíos y transparentes. Por esto son de 'cristal'.

También es de cristal el sueño ontológico del poeta en el poema XXXVII de la misma colección. En él, Machado dialoga con la noche —en una extraordinaria objetivización poética de la noche— para saber si ella puede identificar al fantasma que vaga por sus sueños. ¿Es él mismo? ¿Se corresponde exactamente este fantasma —creación de su sueño— con su yo, con su angustia, con sus lágrimas? No olvidemos que el sueño es, para Machado, la más íntima forma de conocimiento. De ahí que, a través de él, procure hallar el secreto y la clave de su alma y de su personalidad. Pero la noche no lo sabe; nunca ha podido distinguirlos. El poeta insiste en que ella sabe su secreto:

> tú has visto la honda gruta
> *donde fabrica su cristal mi sueño.*

En la noche se ha elaborado la soñada transparencia que no refleja nada, porque la imagen que se presenta ante ella es un fantasma, una sombra de hombre: un hombre no real sino soñado, creado, inventado por la imaginación. El cristal, otra vez, indica la irrealidad del sueño, a fuerza de haberse borrado en la memoria el contorno de la irrealidad. ¡Sueño del sueño de un sueño! Sueño de cristal. Sueño transparente, sueño vacío. Cristal de cristales. Espejo sin azogue. ¿Y el

poeta? Vagando en un «borroso / laberinto de espejos». El prisma del sueño descompone la realidad, creando infinitas imágenes que, a su vez, multiplica: en ellas se pierden las cosas y el hombre, y, por último, la realidad misma. Reflejos de reflejos. El azogue se borra y deviene cristal puro, vacío de imágenes vivas. Acaso vaga por él un fantasma de sombra: la sombra de una sombra. Poetización suma.

Y del cristal —la nada o negación del espejo— pasamos al espejo vivo, al espejo que afirma y eterniza: al espejo onírico, al espejo que salva los sueños. Y no olvidemos que todo es soñar para Antonio Machado, pues, más que recordar recuerdos, los sueña: sueña el pasado apócrifo (es decir, incorporado a un presente y en función de porvenir): su infancia, su juventud, sus amores, el tiempo, la muerte, Dios. Y, como hemos visto, su propia sombra. El sueño es todo su mundo. Así, también sueña la Naturaleza. El sueño es forma de vida poética.

EL CRISTAL DE LA MUERTE

En el soneto IV, titulado «La muerte del niño herido» —de las *Poesías de la Guerra* (CLXXVIII)—, el cristal asume una función fúnebre, actuando como el eco de un redoble que toca a muerto. Acústicamente, a través de él, se revela la presencia de la muerte. El tema del soneto —muy dramático, pero de emoción contenida y, por esto, doblemente intensa— es el que sigue: El niño herido arde en fiebre; la madre oprime sus manitas en llamas: «¡Oh flor de fuego!» Tras diversas alusiones a la guerra —que aquí no interesa examinar—, el soneto culmina en el último terceto:

—¿Duermes, oh dulce flor de sangre mía?
El *cristal* del balcón *repiquetea.*
—¡Oh, fría, fría, fría, fría, fría!

B) EL ESPEJO

La imagen simbólica del espejo presenta variadas significaciones en la poesía de Antonio Machado. Todas ellas —o casi todas—, sin embargo, de una o de otra manera, se vinculan al sueño —forma de conocimiento—, o a los estados espirituales que en él o desde él se suscitan, o a las atmósferas que crean la visión onírica.

Examinemos este metaforismo, procediendo desde lo más externo a lo más íntimo.

EL ESPEJO ABSORBE EL PAISAJE

El poeta —al evocar, vívida pero ensoñadamente, al hermano «viajero», a través del retrato «que en la pared clarea todavía»— introduce, en la «sala familiar sombría», la presencia del tiempo que deshoja árboles y vidas; así crea un ambiente melancólico y funeral. El paisaje exterior —en donde reina el otoño— no sólo se refleja en el espejo, sino que, en él, vive —«se pinta»— con sus ojos envejecidos. El espejo, pues, absorbe el paisaje, absorbe el tiempo y proyecta su imagen en un ámbito interior, completando el ensueño en que ayer y hoy se funden, a la par que vida y muerte, vejez y juventud, presencia y ausencia, realidad y sueño, en prodigiosa síntesis poética:

> Deshójanse las copas otoñales
> del parque mustio y viejo.
> La tarde, tras los húmedos cristales,
> se pinta, y en el fondo del *espejo*.
> (*Soledades*, I. «El viajero»).

El espejo abre su infinita galería...

EL ESPEJO DEL OCASO PROYECTA EL SUEÑO DEL PAISAJE Y DEL HOMBRE

En el poema XVII, titulado «Horizonte», el poeta sueña o ensueña gravemente, en una tarde de hastío, mientras pasea, cara al horizonte, en la llanura. En su visión onírica ve «mil sombras en teoría, enhiestas sobre el llano». Las sangrientas luces de la tarde se revelan como un rojo espejo llameante que el sueño va arrojando al cielo, al tiempo infinito. El poeta nos revela cuál es este sueño... Así, deja abierto el espejo para otras visiones sin número..., eternamente abierto. El sueño no llega a dibujarse. Pero, en cambio, una sensación auditiva se superpone y repercute lejana, resonando más allá. Con esta sensación el poema queda doblemente abierto en lo espacial y en lo temporal, en un sueño inacabado de doble proyección. La gravedad inicial, por otra parte, deja paso a la alegría. Y el ocaso abre el camino del alba, en eterno proceso. Espejo visual coloreado, sí, mas sin imagen declarada. Espejo auditivo que prolonga el eco de unos pasos y una canción.

La gloria del ocaso era un purpúreo *espejo*,
era un *cristal* de llamas, que al infinito viejo
iba arrojando el grave soñar de la llanura...
Y yo sentí la espuela sonora de mi paso
repercutir lejana en el sangriento ocaso,
y más allá la alegre canción de un alba pura.

LA NATURALEZA ES UN ESPEJO MULTIPLICADOR

Hay otra visión onírica machadiana de paisaje —en el poema CIV— en que, yendo el poeta camino de Balsaín, los

astros y montañas se multiplican y dinamifican, como reflejados por infinitos espejos celestes y ellos se desdoblan y refractan:

Por tus barrancos hondos
y por tus cumbres agrias,
mil Guadarramas y mil soles vienen,
cabalgando conmigo a tus entrañas.

En el soneto titulado «El amor y la sierra» —que se inscribe dentro del conjunto CLXIV—, tras la tormenta, en el cielo se entreabre una nube y deja ver sus dentros. Como si un gran espejo hubiera desdoblado o duplicado a lo infinito la imagen de una sierra terrenal.

Y hubo visto la nube desgarrada,
y, dentro, la afilada crestería
de otra sierra más lueñe y levantada
—relámpago de piedra parecía—.

Se ha entreabierto la visión, el ensueño. La montaña se muestra en ambigua calidad de piedra o luz. Pero la visión va más lejos —o más cerca— del éxtasis místico; llega al elevado éxtasis platónico del amor. En el espejo del cielo, al fin, se precisa un rostro:

¿Y vio el rostro de Dios? Vio el de su amada.
Gritó: ¡Morir en esta sierra fría!

EL ESPEJO DE LA FUENTE

La fuente no es sólo uno de los símbolos machadianos del tiempo. No sólo dialoga con ella, sino que, al contemplarla —como ocurre en el poema VII—, descubre que es espejo de realidades lejanas, de los sueños de la infancia, del sueño

de las frutas. En su fondo subyacen para siempre. Sólo la limpidez de la fuente ha hecho posible tal espejo, que aún conserva ensoñaciones y realidades vivas para el corazón esperanzado, aunque inalcanzables para el alma escéptica y sapiente.

El limonero lánguido suspende
una pálida rama polvorienta
sobre el encanto de la fuente limpia,
y allá en el fondo sueñan
los frutos de oro...

Y en el espejo de las aguas se ve un niño:

Que tú me viste hundir mis manos puras
en el agua serena,
para alcanzar los frutos encantados
que hoy en el fondo de la fuente sueñan...

Ayer y hoy, infancia y madurez, se entrecruzan en el espejo de sueños que la fontana ofrece.

En el poema XXXIII, el poeta pregunta a su amor si recuerda los juncos amarillos, la amapola calcinada, el sol yerto, en tres estrofas de enorme melancolía, estrofas a las que asoman recuerdos de realidades —vivas y muertas— del paisaje de Soria. Preguntas sin respuesta, todas, de las cuales nos interesa aquí la tercera y última:

¿Te acuerdas del sol yerto
y humilde, en la mañana,
que brilla y tiembla roto
sobre una fuente helada?...

Sin embargo, la realidad invernal trasciende una tras-realidad: la fuente —constante símbolo machadiano que representa el fluir del tiempo y de la vida—, al estar helada, se convierte en tiempo detenido, muerto. Pero, externamente,

se ha hecho espejo que refleja un sol frío que en él se rompe. Los símbolos de vida transfórmanse en símbolos de muerte. La fuente helada, pues, deviene espejo de la muerte o de lo muerto.

EL AGUA: ESPEJO DE LO ETERNO, ESPEJO DE LA MUERTE

En *Campos de Castilla* hallamos dos ejemplos en que el agua, trágicamente, es espejo de lo eterno y espejo de la muerte.

El primer caso aparece al final de «La tierra de Alvargonzález», en que la negra laguna, habiendo sido testigo del negro asesinato, copia en su pureza, impasiblemente, cosas eternas: la luz de las estrellas, también impasibles.

> Llegaron los asesinos
> hasta la Laguna Negra...,
> agua pura y silenciosa
> que *copia cosas eternas;*
> agua impasible que guarda
> en su seno las estrellas (CXIV, vi).

El segundo caso es visible en «Caminos» (CXVIII): en una tarde otoñal, el poeta, apenado, en viuda soledad, contempla el paisaje de las murallas de Baeza: huertos, olivares, montes, caminos de los campos... El río es un alfanje roto que reluce, sí, con brillos de espejo. Pero nada refleja, como si en el paisaje reinara la muerte. La soledad interior se ha trasfundido al agua, y ésta es un espejo vacío:

> Guadalquivir, como un alfanje roto
> y disperso, reluce y *espejea.*

Nada más dice el poeta. Pero la imagen visual del «alfanje roto» crea en el espíritu la presencia de la muerte y, además,

el verso final —la queja— del poema nos revela mejor el sentido de este «espejear» en hueco o en la nada:

¡Ay, ya no puedo caminar con ella!

La ausencia de Leonor proyecta, en torno al poeta, vacío y desolación, dispersa muerte.

EL ALMA: ESPEJO QUE SUEÑA

Ya observó Ramón de Zubiría —al estudiar el tema del sueño— que nuestro Machado mezclaba y confundía en el espejo de la memoria sueños de recuerdos y recuerdos de sueños. «Pero advirtamos —añadía— que, más que espejo de la memoria, prefería llamarlo «el profundo espejo de mis sueños» (LXI), por creer... que la memoria no servía para recordar recuerdos, sino tan sólo sueños...» [13]. Sin embargo, Machado no nos habla de la memoria sino del alma cuando nos explica en qué consiste este espejo, galería sin fondo, en que labora el sueño. En la «Introducción» (LXI) a sus *Galerías,* dice en versos de transparente sencillez, aunque muy hondos:

Leyendo un claro día
mis bien amados versos,
he visto en el profundo
espejo de mis sueños

que una verdad divina
temblando está de miedo
y es una flor que quiere
echar su aroma al viento.

El *alma del poeta*
se orienta hacia el misterio.

[13] *Op. cit.,* págs. 107-108.

Sólo el poeta puede
mirar *lo que está lejos*
dentro del alma, en turbio
y mago sol envuelto.

En esas *galerías*
sin fondo del recuerdo,
donde las pobres gentes
colgaron cual trofeo

el traje de una fiesta
apolillado y viejo.
Allí el poeta sabe
el laborar eterno
mirar de las doradas
abejas de los sueños.

El alma del poeta —que en otro poema será «honda cripta» (LXIII)— es, pues, un espejo del que van surtiendo los sueños, los versos, «los dolores viejos labran la veste blanca y pura», «el fuerte arnés de hierro», tejido de vida nueva y de vida fuerte. Por esto, más adelante, en otra estrofa, distingue otra clase de alma y otra clase de espejo, ambos de índole negativa, de índole antipoética:

El alma que no sueña,
el enemigo espejo,
proyecta nuestra imagen
con un perfil grotesco.

El sueño, para Machado, era sin duda de mayor validez —al menos poética— que el recuerdo. Acaso por esto decía Juan de Mairena a sus alumnos: «La verdad es que la visión de lo pasado, que llamamos recuerdo, es tan inexplicable como la visión de lo porvenir, que llamamos profecía, adivinación o vaticinio» [14]. Así, cuando no se siente capaz de soñar, cuan-

[14] *Op. cit.*, pág. 285.

do el hastío invade su alma, ésta deja de ser espejo: nada copia y nada refleja, ni siquiera juncos. El alma deja de ser espejo que sueña.

Recuerdo que una tarde de soledad y hastío,
¡oh tarde como tantas!, el alma mía era,
bajo el azul monótono, ancho y *terso río*
que ni tenía un pobre juncal en su ribera.

¡Oh mundo sin encanto, sentimental inopia
que borra el misterioso *azogue del cristal*!
(XLIX, «Elegía de un madrigal»).

El hastío es una especie de muerte, pues no puede reflejar ni crear nada. Sólo con vida se alimenta el espejo. Sólo con vida se crean los sueños.

EL ESPEJO DE LA VIDA

Sí, vivir es caminar, es espejar, es recordar. Morir, por lo tanto, sería lo contrario: el no-camino, el no-espejo, el no-sueño.

Va pasando la vida —«todo pasa y todo queda» (XLIV)— y el espejo del vivir se va rayando, se va disolviendo: el azogue se va desvaneciendo y volviéndose cristal:

Morir... ¿caer como gota
de mar en el mar inmenso?
¿O ser lo que nunca he sido:
uno, sin sombra y sin sueño,
un solitario que avanza
sin camino y *sin espejo*?
(CXXXVI, «Proverbios y cantares»,
XLV, *Nuevas canciones.*)

Ya noto, al paso que me torno viejo,
que en el inmenso *espejo,*
donde orgulloso me miraba un día,
era el *azogue* lo que yo ponía.
Al *espejo* del fondo de mi casa
una mano fatal
va rayendo el azogue, y todo pasa
por él como la luz por el *cristal.*
(*Ibidem,* XLIX.)

EL ESPEJO DE LA CONCIENCIA

En el «Poema de un día» (CXXVIII) —que lleva el subtítulo de «Meditaciones rurales», y en el que Antonio Machado nos da un resumen autobiográfico de su vida en Baeza— alude a sus lecturas filosóficas y confiesa que su filosofía se parece a la de Miguel de Unamuno: es «diletantesca, / voltaria y funambulesca». Es

Agua del buen manantial,
siempre viva,
fugitiva;
poesía, cosa cordial.
¿Constructora?

Y él mismo responde a su pregunta, acordándose de Bergson (con quien siguió cursos en el Colegio de Francia):

—No hay cimiento
ni en el alma ni en el viento—.
Bogadora,
marinera,
hacia la mar sin ribera.
Enrique Bergson: *Los datos*
inmediatos
de la conciencia. ¿Esto es

otro embeleco francés?
Este Bergson es un tuno;
¿verdad, maestro Unamuno?
Bergson no da como aquel
Inmanuel
el volatín inmortal;
este endiablado judío
ha hallado el libre albedrío
dentro de su mechinal.
No está mal:
cada sabio, su problema,
y cada loco, su tema...

Pero es en *Juan de Mairena* —cuando filosofa abiertamente, gimnásticamente— en donde se nos revela qué entiende por conciencia: sofísticamente duda de que sea una especie de espejo en el cual se reflejan imágenes más o menos parecidas a las cosas mismas. La conciencia, para él, no es un espejo que copia, «sino un espejo que ve» [15].

EL ESPEJO METAFÍSICO

En el soneto IV de «Los sueños dialogados» (CLXIX), Antonio Machado, desde su soledad, nos deja entrever su espejo interior, su espejo metafísico, pero no le importa ya saber quién sea el que allí se refleja: se ha desinteresado de su enigma humano y ontológico. En cambio, aspira a descubrir el rostro de lo «otro», sea musa o soledad. Ya no quiere hallarse a sí mismo, sino que prefiere ver «otros ojos» fijos en los suyos. Antonio Machado aspira a la «otredad». El espejo que se refleja a sí mismo no es espejo: para serlo ha de ser visto por otro y ha de ver a su vez.

¡Oh soledad, mi sola compañía,
oh musa del portento que el vocablo

[15] Cf. *op. cit.*, págs. 14-15, 145.

diste a mi voz que nunca te pedía!
Reponde a mi pregunta: ¿Con quién hablo?

Ausente de ruidosa mascarada,
divierto mi tristeza sin amigo,
contigo, dueña de la faz velada,
siempre velada al dialogar conmigo.

Hoy pienso: este que soy será quien sea;
no es ya mi grave enigma este semblante
que en el íntimo *espejo* se recrea,

sino el misterio de tu voz amante.
Descúbreme tu rostro: que yo vea
fijos en mí tus ojos de diamante.

Mirarse a sí mismo ya no le satisface, pues es una especie de ceguera:

Mis ojos en el *espejo*
son ojos ciegos que miran
los ojos con que los veo.
(CLXVII, *Cancionero apócrifo de Abel Martín*, I.)

Del principio socrático de autoconocimiento —«conócete a ti mismo»—, que le impulsaba a contemplarse y conocerse en el espejo metafísico del 'yo', ahora tenderá a buscarse y encontrarse en el espejo de «otredad»: en los ojos de los demás y en los de la mujer amada:

Y en la cosa nunca vista
de tus ojos me he buscado:
en el ver con que me miras.
(CLXVII, *Cancionero apócrifo de Abel Martín*, III.)

EL ESPEJO DEL PRÓJIMO:
ESPEJO DE «OTREDAD»

Antonio Machado ha descubierto, pues, que mirarse a sí mismo es «narcisismo», «vicio feo» y, más aún, «viejo vicio». Así lo afirma en los «Proverbios y cantares» (CLXI) de las *Nuevas Canciones*:

III

Todo narcisismo
es un vicio feo,
y ya viejo vicio.

Porque, además, ningún narcisista llega a verse, a percibirse de verdad en el espejo, porque él es, en sí mismo, el espejo:

VI

Ese tu Narciso
ya no se ve en el *espejo*
porque es el *espejo* mismo.

No nos preocupe, entonces, cuál sea nuestro perfil, cuáles sean nuestros límites:

XIV

Nunca traces tu frontera,
ni cuides de tu perfil;
todo eso es cosa de fuera.

Ni usemos el espejo del prójimo para contemplarnos físicamente ni para adornarnos ni embellecernos:

XXXIX

Busca en tu prójimo *espejo;*
pero no para afeitarte,
ni para teñirte el pelo.

Por ello nos invita —«se» invita— a buscar al 'otro' que con nosotros —con él— va:

IV

Mas busca en el *espejo* al otro,
al otro que va contigo.

Resulta, pues que 'el otro' es una proyección del 'yo', al reverso del ser, siendo a la par nuestro «complementario» y nuestro «contrario»:

XV

Busca a tu complementario,
que marcha siempre contigo
y suele ser tu contrario.

Aquí conviene recordar lo que dice Sánchez Barbudo, a propósito de la filosofía de Abel Martín —filosofía que, según él, arranca de la de Leibnitz—, el *alter ego* de Antonio Machado. «Y en esto consiste el trágico 'erotismo' de Martín, y en esto consiste la 'heterogeneidad del ser'. Lo que Machado hace es incitarnos a amar a ese *otro* que aparece ante nosotros, exista de verdad o no» [16]. Y aquí nos enfrentamos con uno de los aspectos más esenciales de la poesía y de la filosofía machadianas: la necesidad del amor.

Juan de Mairena, por su parte, trata de explicar qué entiende Abel Martín por amor:

> Pensaba mi maestro, en sus años románticos..., que el amor empieza con el recuerdo, y que mal se podía recordar lo que antes no se había olvidado. Tal pensamiento expresa mi maestro muy claramente en estos versos:

---

[16] Antonio Sánchez-Barbudo, *Estudios sobre Unamuno y Machado*, Madrid, Editorial Guadarrama, 1959, pág. 210.

Sé que habrás de llorarme cuando muera
para olvidarme y, luego,
poderme recordar, limpios los ojos
que miran en el tiempo.
Más allá de tus lágrimas y de
tu olvido, en tu recuerdo,
me siento ir por una senda clara,
por un «Adiós, Guiomar» enjuto y serio.

Mi maestro exaltaba el valor poético del olvido, fiel a su metafísica. En ella —conviene recordarlo— era el olvido uno de los «siete reversos, aspectos de la nada o formas del gran Cero». Merced al olvido puede el poeta —pensaba mi maestro— arrancar las raíces de su espíritu, enterradas en el suelo de lo anecdótico y trivial, para amarrarlas, más hondas, en el subsuelo o roca viva del sentimiento, el cual no es ya evocador, sino —en apariencia, al menos— alumbrador de formas nuevas. Porque la creación apasionada triunfa del olvido.

¡Sólo tu figura
como una centella blanca
escrita en mi noche oscura!
.....
asomada al malecón
que bate la mar de un sueño,
.....
¡Siempre tú!
Guiomar, Guiomar,
mírame en ti castigado:
reo de haberte creado,
ya no te puedo olvidar.

Aquí la creación aparece todavía en la forma obsesionante del recuerdo. A última hora el poeta pretende licenciar a la memoria, y piensa que todo ha sido imaginado por el sentir.

Todo amor es fantasía:
él inventa el año, el día,
la hora y su melodía;
inventa el amante y, más,

la amada. No prueba nada
contra el amor que la amada
no haya existido jamás...

El amor es, en suma, para Machado, creación: creación, nacida —primero— tras la poetización del olvido, y, en último término, creación pura y total.

EL ESPEJO Y EL AMOR

Comentando las rimas eróticas de Abel Martín —su doble—, Machado nos dice que «el amor comienza a revelarse como un súbito incremento del caudal de vida, sin que, en verdad, aparezca objeto concreto al cual tienda... La amada acompaña antes que aparezca o se oponga como objeto de amor; es en cierto modo, una con el amante, no al término, como en los místicos, del proceso erótico, sino en su principio» (CLXVII). El amor, así, es «la autorrevelación de la esencial heterogeneidad de la substancia única». El amor, pues, fundamenta la metafísica machadiana. Su incentivo no es propiamente la belleza —la platónica contemplación del cuerpo bello—, «sino la sed metafísica de lo esencialmente otro».

¿Cómo actúa el espejo dentro de la concepción machadiana del amor?

En «Parergon» (CLXII) —bajo el subtítulo «Los ojos»—, el poeta confiesa que al principio creía que, tras la muerte de la amada, conservaría la imagen de ésta en el espejo claro de su memoria; pero se equivocaba. El tiempo desgasta el azogue del recuerdo. Ya no puede evocarla, ni recordar de qué color eran sus ojos. Un día, otros ojos, desde una ventana, resucitan la imagen y el color olvidados. La memoria es un espejo muerto. El espejo vivo sólo se encuentra en

unos ojos que brillan. Sólo unos ojos reales son espejo del amor.

I

Cuando murió su amada
pensó en hacerse viejo
en la mansión cerrada,
solo, con su memoria y *el espejo*
donde ella se miraba un claro día.
Como el oro en el arca del avaro,
pensó que guardaría
todo un ayer en *el espejo* claro.
Ya el tiempo para él no correría.

II

Mas pasado el primer aniversario,
¿cómo eran —preguntó—, pardos o negros,
sus ojos? ¿Glaucos?... ¿Grises?
¿Cómo eran, ¡Santo Dios!, que no recuerdo?...

III

Salió a la calle un día
de primavera y paseó en silencio
su doble luto, el corazón cerrado...
De una ventana en el sombrío hueco
vio unos ojos brillar. Bajó los suyos,
y siguió su camino... ¡Como esos!

Para amar de verdad hay que olvidar primeramente el objeto amado y, después de olvidado, es menester crearlo desde dentro. El amor, así, es una especie de sagrado olvido —como se insinúa en «Muerte de Abel Martín» (CLXXV)—. El olvido, por su parte, es «mano creadora» del amor, como se deduce al leer las «Nuevas canciones a Guiomar». El verdadero amor nace de un sentimiento de ausencia. Por esto afirmará el poeta en «Otras canciones a Guiomar», canciones

compuestas a la manera de Abel Martín y de Juan de Mairena:

III

Escribiré en tu abanico:
te quiero para olvidarte,
para quererte te olvido.

IV

Te abanicarás
con un madrigal que diga:
en amor el olvido pone la sal.

V

Te pintaré solitaria
en la urna imaginaria
de un daguerrotipo viejo,
o en el fondo de un *espejo*,
viva y quieta,
olvidando a tu poeta.

En *De un cancionero apócrifo* (CLXVII) aparece el siguiente soneto amoroso, que comienza con un verso dantesco:

Nel mezzo del cammin pasóme el pecho
la flecha de un amor intempestivo.
Que tuvo en el camino largo acecho
mostróme en lo certero el rayo vivo.

Así un imán que, al atraer, repele,
(¡oh claros ojos de mirar furtivo!),
amor que asombra, aguija, halaga y duele,
y más se ofrece cuanto más esquivo.

Si un grano del pensar arder pudiera,
no en el amante, en el amor, sería
la más honda verdad lo que se viera;

y *el espejo de amor* se quebraría,
roto su encanto, y roto la pantera
de la lujuria el corazón tendría.

El poeta nos explica a continuación la idea central del soneto que se halla en el terceto final, inhibiéndonos de toda otra posible interpretación:

> *El espejo de amor se quebraría...* Quiere decir Abel Martín que el amante renunciaría a cuanto es espejo en el amor, porque comenzaría a amar en la amada lo que, por esencia, no podrá nunca reflejar su propia imagen. Toda la metafísica, y la fuerza trágica de aquella su insondable solear:
>
> Gracias, Petenera mía:
> en tus ojos me he perdido;
> era lo que yo quería.
>
> aparecen ahora transparentes o, al menos, traslúcidas.

Antonio Machado, en suma, no quiere que el amor sea un espejo, porque, siéndolo, no le devolvería más que su propia imagen y no la de la mujer amada, origen, para él, no sólo del engendrar, sino del saber («Consejos, coplas y apuntes», VI).

ES ESPEJO DEL TIEMPO

Como es sabido, el tiempo es la raíz de la poesía machadiana, toda ella impregnada de angustia temporal. Antonio Machado —con Juan de Mairena y Abel Martín— tuvo siempre una concepción temporalista del mundo y de la vida. Esta era, para él, tiempo vivido: «Nuestra vida es tiempo» (XXXV), aseveraba. La poesía, en consecuencia, era también «palabra esencial en el tiempo»: estaba sumergida, pues, en

las temporales aguas de la vida. Su prosa no hizo más que insistir en esta preocupación temporal. En *Juan de Mairena,* por ejemplo, se preguntaba y se respondía:

> Porque ¿cantaría el poeta sin la angustia del tiempo, sin esa fatalidad de que las cosas no sean para nosotros, como para Dios, todas a la par, sino dispuestas en serie y encartuchadas como balas de rifle, para ser disparadas una tras otra?... En cuanto nuestra vida coincide con nuestra conciencia, es el tiempo la realidad última, rebelde al conjuro de la lógica, irreductible, inevitable, fatal. *Vivir es devorar tiempo*; esperar; y por muy trascendente que sea nuestra espera, siempre será espera de seguir esperando... [17].

Y hasta concebía el Infierno como «la espeluznante mansión del tiempo, en cuyo círculo más hondo está Satanás dando cuerda a un reloj gigantesco por su propia mano» [18]. La poesía era, finalmente, para él y para Mairena, «el diálogo de un hombre, de un hombre con su tiempo» [19]. Su temporalismo bergsoniano sustenta su fe en el valor ontológico de la existencia humana. Su Abel Martín llegó a enmendar a Descartes, pues afirmaba: «Existo, luego soy». El poeta procura eternizar en el poema el tiempo: el tiempo de que dispone, su tiempo vivido. Si no existiera la angustia del tiempo —dice— «el diablo ya no tendría nada que hacer. Y los poetas, tampoco» [20].

El tiempo se asoma alguna vez a la imagen del espejo que tantas veces emplea Machado en sus poemas. En «Fantasía iconográfica» (CVII), en que aparece un hidalgo de perfil quijotesco, el tiempo —la tarde— se duerme en la hondura del espejo.

---

[17] *Op. cit.*, pág. 47.
[18] *Ibid.*, pág. 58.
[19] *Ibid.*, pág. 60.
[20] *Ibid.*, pág. 153.

Tiene sobre la mesa un libro viejo
donde posa la mano distraída.
Al fondo de la cuadra, en el *espejo*,
una tarde dorada está dormida.

Y, al dormir, el tiempo se ha detenido y, al detenerse, ha quedado eternizado.

En otro poema, «Desde mi rincón», escrito en Baeza en 1913 y en elogio de *Castilla* —libro de su amigo «Azorín»—, el espejo encubre el misterio del tiempo:

¡Y este hoy que mira a ayer; y este mañana
que nacerá tan viejo!
¡Y esta esperanza vana
de romper el encanto del *espejo!*

El agua amarga del tiempo mana desde «fuente ignota». El poeta siente la angustia de su temporalidad, cuyo misterio guarda el espejo por siempre. Las imágenes temporales fugazmente se reflejan en sus aguas y allí quedan ahogadas.

En las «Últimas lamentaciones de Abel Martín» (CLXIX), el transcurrir del tiempo —evocado en la juventud perdida— se percibe, se intuye, en la hondura del espejo: en la hondura del sueño.

Hoy, con la primavera,
soñé que un fino cuerpo me seguía
cual dócil sombra. Era
mi cuerpo juvenil, el que subía
de tres en tres peldaños la escalera.
—Hola, galgo de ayer. (Su luz de acuario
trocaba *el hondo espejo*
por agria luz sobre un rincón de osario.)
—¿Tú conmigo, rapaz?
—Contigo, viejo.

En la primera de las «Canciones a Guiomar» (CLXXIII), el espejo del tiempo interfiere sus honduras con las del amor, en versos que interrogan inútilmente:

¿Tiempo vano
de una bella tarde yerta?
¿Dorada ausencia encantada?
¿Copia en el agua dormida?
¿De monte en monte encendida,
la alborada
verdadera?
¿Rompe en sus *turbios espejos*
amor la devanadera
de sus crepúsculos viejos?

EL ESPEJO SUEÑA

En una de las canciones de las *Soledades,* en el poema XXXVIII, aparecen en un balcón dos hermanas: la mayor cose, la menor hila. Pasa el tiempo y muere la menor. Vuelve a pasar —¡sigue pasando!— y la muerte se lleva también a la mayor de las hermanas. El poeta, entonces, crea la atmósfera de la ausencia y del vacío, crea el ámbito de la muerte: allá en el fondo del espejo, *sentimos* su presencia invisible y toda la fuerza de su poder y, a la vez, su secreta alianza con el tiempo destructor.

Fue otro abril alegre
y otra tarde plácida.
El balcón florido
solitario estaba...
Ni la pequeñita
risueña y rosada,
ni la hermana triste,
silenciosa y pálida,
ni la negra túnica,
ni la toca blanca...

Tan sólo en el huso
el lino giraba
por mano invisible,
y en la obscura sala
la luna del limpio
espejo brillaba...
Entre los jazmines
y las rosas blancas
del balcón florido,
me miré en la *clara*
luna del espejo
que lejos soñaba...
Abril florecía
frente a mi ventana.

El espejo sueña en la sombra, enfrente de la luz. Sueña el tiempo también. Y sueña el poeta al llegar la primavera. Frente a la muerte, el sueño. Frente a la muerte, la vida sigue. El espejo sueña, sí, y guarda silencio. Pero su sueño guarda —salva— la vida —el tiempo— que se ha ido. El espejo, en su trasmundo, prolonga lo que ha sido fuera: lo adentra y lo salva en su sueño, lo eterniza.

ÍNDICE GENERAL

Págs.

NOTA PRELIMINAR 9

I

GENERACIÓN DEL 98

La 'humanación' en la poesía de Unamuno 15

Introducción 15

I. El cuerpo del hombre 27
II. El interior del hombre 30
III. Formas de expresión 36
IV. El contorno del hombre 40

A) El contorno doméstico y peninsular 41

Los objetos, 41. — Las casas. Las iglesias. Monumentos. Formas arquitectónicas, 43. — Las ciudades españolas, 46. — Las regiones españolas: Castilla y Vasconia, 48. — Los países: España y Portugal, 50.

B) El Universo. La Naturaleza. El paisaje cósmico. Flora y fauna 54

El cielo, 55. — Los astros, 57. — El paisaje total, 60. — El mar, 64. — El agua. Los ríos. Los arroyos, 69. — La tierra. Los campos. Las rocas, 71. —

Págs.

Las montañas, 73. — Los árboles, 75. — Plantas y flores, 77. — Los animales. Las aves. Los insectos, 78. — Otros elementos de la Naturaleza, 81.

V. Los grandes temas 82

El Tiempo, 82. — La Muerte. La Nada, 85. — El Sueño, 87. — Dios. Los Cristos de Unamuno, 88.

Recapitulación 100

Los caminos poéticos del 98 104

Introducción 104

I. Los caminos poéticos de Miguel de Unamuno ... 115

A) Los caminos exteriores 120

El camino y la realidad, 120. — Los caminos de España, 121. — El camino de los pobres, 123. — Los caminos de la Naturaleza, 126.

B) El peregrino 132

C) Los caminos interiores: dintorno del hombre. 132

El camino existencial, 132. — Los caminos de la angustia existencial, 138. — Sin caminos, 141. — Los caminos de la muerte, 142. — El camino circular, 147. — La Nada, 149. — El camino y la Esfinge, 151. — Caminos de la salvación, 153.

Conclusión 183

II. Los caminos poéticos de Ramón del Valle-Inclán. 185

Los caminos de *Aromas de leyenda*, 186. — Los caminos de *El pasajero*, 193. — Los caminos de *La pipa de kif*, 199.

Págs.

Conclusión 203

III. Los caminos poéticos de Antonio Machado 205

A) El caminante 208

B) El caminar 209

C) Los caminos machadianos 210

El camino de la vida, 210. — El camino y la realidad, 211. — El camino y la región, 212. — El camino, el monte y el aire, 220. — Los caminos del mar, 221. — Los caminos y el tiempo, 223. — Los caminos del sueño, 223. — Los caminos de la visión onírica, 224. — Los caminos del amor, 225. — El camino, la locura y la ficción literaria, 226. — El camino de la soledad, 227. — Caminos sin nadie, 228. — Los caminos de la muerte, 229. — La muerte del camino, 231. — Sin caminos, 231. — Camino intuido, 232. — Encrucijadas, 232. — El atajo, 233. — Caminos del alma, 234.

D) El camino y sus funciones 234

Conclusión 237

IV. Final 240

El 'yo' en la poesía de Valle-Inclán 244

Introducción 244

A) El 'yo' en *Aromas de leyenda* (1907) 245

B) El 'yo' en *El pasajero* (1920) 248

El 'yo' y Castilla, 248. — El 'yo' esperanzado: el 'yo' del arte poético, 249. — El 'yo' peregrino, 249. — El 'yo' romero, 250. — El 'yo' feliz, 251. — El 'yo' poé-

Págs.

tico, 251. — El 'yo' múltiple: idealista, pagano, epicúreo y melancólico, 251. — El 'yo' panida, 252. — El 'yo' y Dios, 253. — El 'yo' sáulico, 253. — El 'yo' furioso, el 'yo' triste: el 'yo' juvenil, 253. — El 'yo' del ensueño arqueológico, 254. — El 'yo' pecador, 254. — El 'yo' sutil y arcano, 254. — El 'yo' luzbélico, 255. — El 'yo' en el espejo nigromante, 255. — El 'yo' gnóstico, 256. — El 'yo' y la muerte, 256. — El 'yo' arrepentido y humilde, 257. — El 'yo' del desengaño, 257. — El 'yo' del Karma, 258.

C) El 'yo' en *La pipa de kif* (1919) 258

El 'yo' infantil, 259. — El 'yo' visionario y esperpentizador, 260. — El 'yo' funambulesco, 260.

Conclusión 261

El 'yo' en las «Soledades» y «Galerías» de Antonio Machado 263

Introducción 263

A) Temple afectivo del 'yo' machadiano 265

El 'yo' ha de darse, 266. — El 'yo' ha de ser compasivo, 266. — El 'yo' franciscano, 267. — El 'yo' ilusionado, 267. — El 'yo' de la serenidad, 268. — El 'yo' burlón y humorístico, 268.

B) El 'yo' en el mundo 269

El 'yo' y el paisaje, 270. — El 'yo' y las cosas, 272. — El 'yo' y los hombres, 273.

C) El 'yo' y el Tiempo 279

Diálogo con la tarde, 280. — Diálogo con el agua y la fuente, 281. — El 'yo' de la infancia, 282. — El 'yo' de la juventud, 283.

Págs.

D) El 'yo' y las vías de la existencia 284

El 'yo' y el tedio o hastío, 284. — El 'yo' y la angustia, 285. — El 'yo' y el sueño; el 'yo' visionario, 286.

E) El 'yo' y la muerte 288

F) El 'yo' y la búsqueda de Dios 289

G) El 'yo' y el amor 290

El 'yo' del pre-amor, 291.

Conclusión 293

El cristal y el espejo en la poesía de Antonio Machado. 295

Introducción 295

A) El cristal 300

Frontera de dos mundos, 300. — Forma exterior del ensueño, 304. — Agua y caudal sonoro, 305. — El cristal del sueño, 306 — El cristal de la muerte, 308.

B) El espejo 309

El espejo absorbe el paisaje, 309. — El espejo del ocaso proyecta el sueño del paisaje y del hombre, 310. — La Naturaleza es un espejo multiplicador, 310. — El espejo de la fuente, 311. — El agua: espejo de lo eterno, espejo de la muerte, 313. — El alma: espejo que sueña, 314. — El espejo de la vida, 316. — El espejo de la conciencia, 317. — El espejo metafísico, 318. — El espejo del prójimo: espejo de «otredad», 320. — El espejo y el amor, 323. — El espejo del tiempo, 326. — El espejo sueña, 329.

(*Viene de la solapa anterior*)

el establecido entre sendos sonetos de Juan Ramón Jiménez y Dámaso Alonso para hacer ver cómo al pasar de uno a otro el sentimiento se adelgaza y torna esencial. Un segundo estudio, más extenso, delimita las aproximaciones y radicales diferencias que se observan entre Valéry y Guillén a través de traducciones, actitudes y teorías, con superioridad final para el español. Podríamos mencionar todavía, entre otros muchos, varios ensayos más: León Felipe —el poeta del tiempo agónico— y sus símbolos parabólicos; el tema de los espejos en García Lorca, tema riquísimo por su imaginería y resonancias; Dámaso Alonso y sus *Hijos de la ira,* etc. Siempre ocurre que «la forma transparenta el fondo y con él coexiste».

Concha Zardoya ha puesto toda su sensibilidad y su intuición al servicio del propósito que anima este libro: desentrañar el sentido de cada obra artística, penetrar en su mundo interior, en su estilo y expresión. Ha remontado —como si de otros ríos se tratara— temas, metáforas y símbolos, no sin observar de cerca sus múltiples cristalizaciones. Ha viajado en busca del hombre que hay tras cada poeta, en espera de ver iluminarse su conciencia. Y ha buscado también su propia y personal realización. No en vano piensa que la crítica es ~~función~~ eminentemente creadora o co-creadora.

Printed in Spain